

Festival d'automne : les dix mots de Romeo Castellucci

Pour la deuxième année de suite, Romeo Castellucci est le grand invité du Festival d'automne, où il revient avec trois spectacles: *Odipus der Tyrann*, de Friedrich Hölderlin, d'après Sophocle, créé avec la troupe de la Schaubühne de Berlin; *Le Metope del Partenone*, une œuvre originale qui prend pour point de départ les frises du Parthénon d'Athènes; et, enfin, la recréation de *L'Orestie (une comédie organique?)*, d'après Eschyle.

Soit vingt ans après que ce spectacle fracassant a fait connaître en France et de par le monde la Societas Raffaello Sanzio et Romeo Castellucci, devenu aujourd'hui l'artiste le plus en vue de la scène européenne, de par la puissance de sa vision. On retrouvera aussi le metteur en scène italien à l'Opéra de Paris, où il présente en octobre *Moses und Aron*, d'Arnold Schönberg. Nous avons demandé à Romeo Castellucci de nous ouvrir les portes de son théâtre. Il a répondu par un texte en dix mots-clés.

A comme Animal

La tragédie naît le jour où l'animal est mis en cause sur le plan culturel et où des acteurs sont invités à prendre sa place. L'animal est un corps qui ne répond pas; il est l'être pur, qui échappe à toute représentation. L'animal et l'enfant n'ont pas de langage, raison pour laquelle ils sont traditionnellement vus d'un mauvais œil par les acteurs. Ils représentent une ombre, voire une menace à la règle de la fiction qui gouverne la scène. Ce sont des corps étrangers; indispensables pourtant, comme toutes les contradictions.

Dans le cadre humain de la tragédie classique, l'animal revient sur la scène, autrement dit, il revient dans le lieu qui l'a généré, pour reprendre son «chant». Avoir un animal sur scène ne veut pas dire le contraindre à un quelconque exercice anthropomorphique. Il n'a aucun rôle à jouer parce que, tautologiquement, il est ce qu'il est. L'animal entre en scène pour apporter un peu de ce qui lui appartient: un peu de ce monde, de cette réalité et de ce temps, et donc de ce théâtre que je ne peux plus m'approprier sauf en lui et avec lui. Son corps représente le mien. Personnellement je crois être un véritable «animaliste», parce que je veux vivre avec les animaux; je leur confie ma vie et ce sera ma vieillesse. Je suis un véritable animaliste parce que je ne confonds pas les hommes avec les animaux. Je ne leur prête pas de sentiments semblables aux miens ni un visage expressif comme le mien. Je ne leur donne pas de nom. Je ne crois pas aux larmes humaines de Dumbo. Ce n'est pas moi qui dois les libérer. Ce n'est pas à moi de suspendre le sacrifice millénaire ou de briser la chaîne de la douleur, parce que le théâtre l'a déjà fait il y a deux mille ans. Là où il y a un acteur, je vous le dis, un sacrifice a été remplacé.

Avoir un animal sur scène, c'est comme une vengeance parce que l'animal revient vivant, muet, sans aucune expression humaine; il est là, splendide, occupant le centre des planches; mais un animal sur scène c'est aussi une sorte de prière sans parole, une forme de pardon. Oui, je crois connaître leur douleur millénaire que la nôtre leur a infligée, une douleur que rien ne peut combler. Je sais lire dans leurs yeux et eux dans les miens. C'est pourquoi je leur demande une communion anonyme, je leur demande s'ils veulent ou pas entrer dans mon théâtre.

C comme Chaos

Le chaos est une porte laissée ouverte dans le hasard; c'est la garantie que l'ordre, comme un clavecin, sera bien tempéré par le désordre. Dans l'écriture de mes œuvres, je pars du chaos, que je recueille comme une force vive, dans tous les phénomènes extérieurs à ma peau – c'est-à-dire le monde – sur les pages de petits carnets au dos usé. Après quoi je poursuis avec un ordre géométrique, en faisant une sélection très stricte de mes notes, pour tracer des lignes, des champs d'intensité et, surtout, des formes.

Cette seconde phase de travail, je le dis tout de suite, est de type rhétorique – rhétorique classique pour être précis – et son calcul vise à reconstruire une étreinte plus lâche dans les bras du chaos, à l'endroit précis d'où il était parti. Au milieu, il y a tout ce dont j'ai été capable : la technique et la forme, l'émotion.

D comme Dieu

Dieu est, par définition, «celui qui manque». C'est celui qui a laissé sa place à la création parce qu'il est parti. Comme Moïse nous pouvons affirmer qu'il n'a pas de corps, il n'a pas de nom, il n'a même pas de visage. Il ne se laisse pas voir, il ne nous parle plus. Comme le peuple juif dans le désert, nous pouvons légitimement affirmer qu'on ne le voit pas parce qu'il est absent, il n'est pas là, il nous ignore. Il n'y a pas de théâtre sans ce manque. Aucune représentation.

Si Dieu était présent, la tragédie serait impossible. L'art n'aurait pas été possible. La tragédie naît le jour où quelqu'un crie: «*Le grand Pan est mort.*» Le crépuscule des dieux est le jour de la naissance de la tragédie. Je crois en la tragédie comme conception universelle de la vie. Tout ce que nous faisons, tout ce que nous prononçons sur les planches d'un théâtre, c'est parce que Dieu n'existe plus. C'est aussi la somme poétique de Hölderlin: un ciel neuf, magnifiquement bleu, froid, vide.

E comme Enigme

L'énigme signifie toujours trop, elle annule la signification en la dépassant. L'énigme constituait l'un des axes fondamentaux de l'obscur sagesse présocratique. Mais aujourd'hui encore, l'énigme représente le sphinx de la vie dans son étrangeté ontologique: notre incarnation sur cette planète. Le fait que nous soyons nés sur cette motte de terre est, comme l'affirmait déjà Sophocle, la première des énigmes, une énigme beaucoup plus grande que le mystère de la mort. Le vêtement de chair dans lequel nous avons été précipités, les yeux fermés, est le sphinx dont nous parlons.

Mais il ne faut pas résoudre les énigmes, car ceux qui le font vivent dans le malheur, comme Œdipe. Nous ne devons pas répondre à ses interrogations parce que la réponse n'est jamais digne de la question. Il faut brûler les questions, et non essayer de les résoudre. Personnellement j'ai de la peine pour l'artiste qui donne des réponses, pour ceux qui traitent la réalité comme des faits divers, pour ceux qui commentent ce qui existe en formulant une intention. J'ai de la peine pour ceux qui essaient de résoudre les énigmes. Ils font de la communication.

I comme Image

Jusqu'à quel point pouvons-nous croire dans les images? Jusqu'à quel point une image peut-elle nous aider à nous libérer des images? Ici, une image devient une expérience, pas quelque chose à voir, pas un objet. C'est le regard – et la distance qu'il implique – qui fait d'une chose une image. Tout ce qui est image n'est plus un objet, n'est plus une chose, mais plutôt une forme d'adieu à cette même chose. L'image devient telle à partir du moment où elle est définitivement séparée de mon expérience et de mon monde. Ce n'est pas un objet que je peux toucher, dévorer, traiter. Image signifie séparation, distance, elle vient de l'autre monde.

En accord avec Maurice Blanchot, elle est toujours, et à tous les niveaux, une résurrection, un *Lazare veni foras*. C'est pourquoi on ne peut pas inventer une image, mais seulement l'évoquer. Les images sont en nombre fini. Mais il reste une chose à faire à l'artiste: il peut les combiner indéfiniment entre elles. C'est là que quelque chose peut se produire: la naissance d'une troisième image, qui n'est plus visible ni sensible. La troisième image est celle qui n'est pas vue mais imaginée, formée par l'association des deux autres qui la déterminent dans l'espace intermittent qui les sépare. C'est l'image non créée, qui naît sur la scène définitive: le cœur battant du spectateur. C'est à lui qu'elle appartient tout entière, pas à l'artiste. Plus à l'artiste.

M comme Machine

La machine est une pure fonction et elle est opposée à l'animal, l'être pur. Ils sont aux antipodes du même jeu. Ensemble, ils constituent les extrémités du pendule qui cerne l'être de l'acteur: pure fiction d'une part et être pur de l'autre. Ordre et désordre. Contrôle et manque de contrôle. Machine et animal sont porteurs d'opérations spectrales dans le jeu de leur intermittence: c'est à l'acteur de donner corps à ces fantômes, de réunir les opposés dans la lacération de cette tension polaire. Les machines peuvent s'exprimer aussi sous une forme invisible comme les sons, la lumière, l'énergie. Ce sont des puissances substantielles et spirituelles capables de pénétrer le corps du spectateur.

O comme Œil

Œil: la première chose qui me vient à l'esprit, c'est le geste qui le concerne, pas l'organe. Pour moi il signifie regarder; c'est-à-dire un geste qui, dans l'espace contemporain d'un théâtre, devient infiniment problématique, prenant une signification politique déconcertante. Que signifie aujourd'hui regarder? C'est seulement si je choisis de regarder que je peux m'approcher de ce qui pourrait ressembler à un choix. Avoir conscience de regarder. Etre présent à soi-même pour ce geste.

Que signifie tout cela? Peut-être que, dans un théâtre, il s'agirait de se regarder regarder, de regarder le regard, de se voir voir. Etre témoins oculaires de notre présence dans une salle de théâtre. Ou, comme le disaient les Grecs pendant les célébrations des Mystères d'Eleusis, avoir l'*Epoptheia*, ce regard qui a la capacité de former ce qu'il voit. Un regard qui jette et qui fonde. Un regard qui implique la racine de l'être, qui enferme, dans un même cadre, la chose vue et l'observateur, jusqu'à transformer ce dernier en la chose vue. En d'autres termes, l'observateur devient l'observé, de sorte que je peux dire que le spectacle le voit.

P comme Paradis

Si le paradis existe, il apparaîtra exactement comme ce monde, à peine un peu décalé. Prenons un exemple: le verre que j'ai devant moi à l'instant sera exactement à sa place mais décalé de quelques millimètres. Idem pour cette table, ce crayon, etc. Ma place dans l'espace – et tout ce que j'aurai vécu dans ma vie – sera toujours identique, mais décalée de quelques millimètres par rapport à la cavité qui l'a générée. Ce sera ça le paradis: l'espace minimum qui nous sépare, moi et lui (lui, c'est-à-dire, moi). Il ne sera ni meilleur ni pire.

Nous revivons les mêmes choses, sans le savoir, sans le subir, sans le mériter. Croire qu'il existe ou non ne fait aucune différence, comme il est important, peut-être, de prier même sans Dieu – ce n'est pas ça le problème. En résumé, je ne suis pas convaincu qu'il s'agisse de salut. Pour l'artiste, condamnation ou rédemption sont la même chose.

T comme Tragédie

Aporie de l'être égale beauté tragique pour le grec. Le mot tragique qui, au terme de son énonciation très laborieuse, «produit» le silence. Rien à dire à la fin, si ce n'est dire la puissance du ne pas dire. Ciel vide, comme on l'a dit, ou plutôt, vidé. Tragédie: la scène comme lieu le plus erroné de tous. Le héros tombe dans le lieu erroné de la scène mais il le fait dans un temps parfait (la chose qui m'a toujours frappé, depuis mes études à l'académie, c'est la précision du calcul du temps dans l'écriture tragique. Un levier qui se déplace avec la précision inexorable d'une plante carnivore).

Le double non de la tragédie est la splendide affirmation de solitude du héros. Tragédie d'avoir un corps, beauté dévastatrice d'avoir ce corps. La tragédie attique est aussi tout ce que nous avons en termes d'esthétique. Nous ne pouvons pas sortir de sa mécanique, même si nous le voulions. La tragédie est le fondement de l'esthétique occidentale et de son sillon dont elle ne peut pas s'écarter, de même qu'il n'est pas possible d'effacer du ciel l'étoile Polaire, seul point fixe des routes nocturnes.

V comme Verbe

Je ne suis pas d'accord avec saint Jean l'Evangeliste quand il écrit qu'au début il y avait le verbe. Demandons au trilobite, le premier être voyant qui, au pliocène, a ouvert les yeux sur le monde. Je pense souvent à ce petit animal (j'en conserve un magnifique fossile) parce que je dis à Jean qu'au début était l'image. Mais, pour rester dans le sujet, il me semble que le verbe n'est pas encore la parole. Celui qui parle arrive avant la parole. En soi, parler est avant tout vide de contenu. Le verbe suppose la présence d'un corps, ou plutôt de deux. Celui qui parle et celui qui écoute, qui à son tour est formé, si l'on peut dire, à l'écoute.

En songeant à tout cela dans le cadre d'un théâtre, je préfère concevoir la parole dans la discipline de la rhétorique classique, un cadre dans lequel les choses sont immédiatement claires: je parle pour te fasciner, je parle pour te corrompre, pour t'avoir devant moi, pour t'entraîner où tu ne veux pas. Je parle d'abord de tout à ton corps animal, de mammifère à mammifère. Je parle comme une machine qui sort de l'esprit. Je suis un envahisseur. Qui parle? C'est la représentation qui parle. Voilà, je préfère cette forme d'honnêteté brutale, déclarée, traitée.