

théâtre/garonne
scène européenne

TNT

ROMEO
CASTELLUCCI

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

du 25 au 28 mai au TNT

me 25 19:30
je 26 19:30
ve 27 20:30
sa 28 20:30

durée 2 h 30 avec entracte

tarifs de 14 € à 29 €

réservations 05 62 48 54 77

www.theatregaronne.com

L'Orestie

(Une comédie organique ?)

Romeo Castellucci

*REFAIRE UN SPECTACLE APRÈS TANT D'ANNÉES N'EST PAS UNE BONNE IDÉE.
MAIS LE FAIT EST LÀ : JE NE LE REFAIS PAS. JE LE TROUVE PAR TERRE, JE LE RAMASSE COMME UN
OBJET NOUVEAU, FABRIQUÉ ET JETÉ PAR UN INCONNU, IL Y A UNE VIE.*

Je me rends bien compte que, devant ce titre, capital pour une Théorie du Tragique, je suis obligé de reformuler certaines idées, avant tout peut-être utiles à moi-même. Les voici. Le théâtre antique et moderne que je respecte est inhumain dans ses aspects fondamentaux et son pessimisme anthropologique. La puissance à laquelle recourt ce genre de théâtre est celle, déformante, du mythe qui, comme une machine sortie de l'esprit, met en scène les dysfonctionnements de l'être dans un cadre humain de ruine artificielle. Le spectateur est cependant en mesure d'affronter le pire – et le pire, dans la Tragédie, est toujours encore à venir. L'indicible horreur prend forme dans une glaciale beauté et me parle de moi, spectateur. Le théâtre grec met en place la scène de l'erreur. C'est toujours une question d'erreur de lieu. Mais alors, quelle est l'origine de son chant qui touche aussi profondément ma douleur et celle de notre espèce ? Et pourquoi ces deux douleurs me semblent confuses, prises aux deux extrémités de la même chaîne morale de l'être ? D'où viennent mes larmes, aujourd'hui, privées de leur contenu ? Les pleurs de Clytemnestre, qui sont les miens – les pleurs d'Electre, qui sont les miens – le doute d'Oreste, qui est le mien. Sont-ils toujours moi-même ?

Ce théâtre embrasse le mythe comme une attitude qui doit être portée jusqu'à son accomplissement ; ses images sont inacceptables à moins de douter d'elles, mais il est également impossible de les ignorer ou de les oublier. Et si tout cela est vrai, en soutenir la représentation sera comme ne pas pouvoir détourner son regard de celui de Méduse.

ROMEO CASTELLUCCI, 2015

Contacts théâtre Garonne :**Bénédicte Namont / presse**b.namont@theatregaronne.com

+33 (0)5 62 48 56 52

Ellen Ginisty et Marie Briulé / publicsellen@theatregaronne.commarie@theatregaronne.com**Contacts TNT :****Leslie Hagimont / presse**

05 34 45 05 22

l.hagimont@tnt-cite.com**Bénédicte Guérin / publics**

05 34 45 05 23

b.guerin@tnt-cite.com**billetterie Garonne**www.theatregaronne.com

tél. billetterie : + 33 (0)5 62 48 54 77

administration : + 33 (0)5 62 48 56 56

fax : + 33 (0)5 62 48 56 50

contact@theatregaronne.com**billetterie TNT**

Du mardi au samedi de 13h à 19h au TNT

par téléphone 05 34 45 05 05

www.tnt-cite.com**Le théâtre Garonne est subventionné par**

Le Ministère de la Culture et de la Communication / Direction

Régionale des Affaires Culturelles

Midi-Pyrénées, La Ville de Toulouse,

Le Conseil Départemental de la Haute-Garonne,

Le Conseil Régional Midi-Pyrénées.

Le théâtre Garonne bénéficie du concours de l'ONDA

(Office National de Diffusion Artistique) pour la diffusion

de certains spectacles et reçoit le soutien de La Caisse

d'Épargne Midi-Pyrénées, Tisséo, la Librairie Ombres

Blanches, Anne&Valentin, Cofely Inéo, Reprint

L'Orestie d'Eschyle

résumé

Agamemnon

Après dix années de guerre, Agamemnon, roi de d'Argos, revient victorieux de Troie avec une captive : Cassandre, la fille prophétesse de Priam, roi de Troie. Clytemnestre, femme d'Agamemnon, l'attend afin de venger la mort de sa fille, Iphigénie, que le roi a sacrifié pour avoir les vents favorables lors de son départ pour Troie. Elle prévoit l'assassinat d'Agamemnon avec son amant Égyste, le cousin du roi et amant de Clytemnestre, qui veut venger son père. Lors de son arrivée, Cassandre prédit sa propre mort et celle d'Agamemnon ainsi que leur vengeance par Oreste mais n'est pas entendue. Clytemnestre et Égyste assassinent le roi et sa captive et prennent le pouvoir.

Les Choéphores

Après avoir été envoyé par sa mère chez un ami, Strophios de Phocide, pour être protégé des rumeurs malsaines d'Argos, Oreste, sur ordre d'Apollon Loxias, l'oracle de Delphes, revient à Argos pour punir les meurtriers de son père. De son côté, après un rêve effrayant de sa mère, Électre apporte des libations sur la tombe de son père dans le but de calmer son âme. Oreste, venu se recueillir sur la tombe de son père, reconnaît sa sœur et lui révèle son identité.

Ensemble, ils désirent se venger et Oreste finit par concevoir leur vengeance : il se présente au palais déguisé en étranger pour annoncer sa propre mort. Clytemnestre, qui feint la tristesse finit par les laisser entrer. Oreste tue Égyste mais au moment d'assassiner sa mère, il hésite et consulte son ami Pylade qui lui conseille d'accomplir l'ordre de l'oracle. Devenu fou et poursuivi par les Érynies, divinités qui pourchassent les enfants coupables de matricide, Oreste fuit à Delphes rejoindre le temple d'Apollon.

Les Euménides

Oreste, dans le sanctuaire d'Apollon, purifie son âme mais il est envoyé par le Dieu dans le temple d'Athéna, à Athènes pour être jugé et délivré de son tourment.

Arrivé à Athènes, Athéna choisit elle-même les juges qui composeront le tribunal et informe Oreste qu'en cas d'égalité du jury, elle lui offrira sa voix. Ainsi, le jugement est rendu et Oreste est acquitté. Pour apaiser la colère des Érynies, Athéna leur propose de les nommer Euménides, c'est-à-dire «déesse bienveillantes d'Athènes» Cependant, la nouvelle loi patriarcale d'Apollon les rétrograde «Pleureuses».

Personnages :

Oreste : Fils de Clytemnestre et d'Agamemnon, frère d'Électre

Agamemnon : Roi d'Argos, mari de Clytemnestre et père d'Oreste et Électre

Clytemnestre : Reine d'Argos, femme d'Agamemnon, amante d'Égyste et mère d'Oreste et Électre

Électre : Fille de Clytemnestre et d'Agamemnon, sœur d'Oreste

Cassandre : Fille de Priam, roi de Troie, captive et concubine d'Agamemnon

Égyste : Cousin d'Agamemnon et amant de Clytemnestre

Pylade : Fils de Strophios de Phocide, ami d'Oreste

Iphigénie : Fille sacrifiée d'Agamemnon et de Clytemnestre

Archéologie

d'après **Eschyle**
 musique : **Scott Gibbons**
 Personnes du drame :
 Lapin Coryphée : **Simone Toni**
 Agamemnon : **Loris Comandini \ Fabio Spadoni**
 Clytemnestre : **Marika Pugliatti**
 Cassandre : **NicoNote**
 Égisthe : **Georgios Tsiantoulas**
 Oreste : **Marcus Fassl**
 Pilade : **Antoine Marchand**
 Électre : **Carla Giacchella**
 Apollon : **Giuseppe Farruggia**
 Pythias : **NicoNote**
 Athéna : **Carla Giacchella**

Assistant à la création lumières : **Marco Giusti**
 Collaboration à la scénographie : **Massimiliano**

Scuto

Régisseur général : **Massimiliano Peyrone**
 Régisseur plateau : **Lorenzo Martinelli**
 Régisseuse de scène : **Maria Vittoria Bellingeri**
 Technicien plateau : **Stefano Mazzola**
 Technicien son : **Matteo Braglia \ Andrea Melega**
 Technicien lumières : **Danilo Quattrociocchi**
 Automatisations : **Giovanna Amoroso, Istvan Zimmermann**
 Accessoires : **Vito Matera**
 Réalisation costumes : **Chiara Bocchini et Carmen Castellucci**
 Chargée de production : **Benedetta Briglia**
 Direction technique : **Eugenio Resta, Gianni Gardini**
 Promotion et communication : **Gilda Biasini, Valentina Bertolino**
 Administration : **Michela Medri, Elisa Bruno, Simona Barducci, Massimiliano Coli**

Avec la collaboration de "Parco faunistico Zoo delle Star" de **Daniel Berquiny**
 Merci au **Centro Protesi INAIL de Vigorso di Budrio (BO)** et **ANMIL**

Production déléguée : **Societas Raffaello Sanzio**
 En co-production avec : **Odéon-Théâtre de l'Europe ; Festival d'Automne** à Paris ; **MC2** Grenoble
Célestins - Théâtre de Lyon, **Théâtre Nouvelle Génération** - Centre dramatique national de Lyon ;
La rose des vents - Scène nationale Lille Métropole à Villeneuve d'Ascq ; **Maillo** Théâtre de Strasbourg / Scène Européenne ; **Romaeuropa** Festival ; **TNT** - Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées ;
théâtre Garonne - scène européenne - Toulouse

Si on met au second plan la poésie de l'ORESTIE, si on élimine le splendide édifice exposé à la lumière du soleil, ce qui reste - visible et terriblement fondamental - c'est la violence. Le langage du poète devient jargon de chasse, enrichi de tactiques, de stratagèmes pour les pièges, messages d'embuscades lâches, mais il n'existe pas de poésie capable de supporter une telle violence ; capable de lui faire concurrence ; capable de l'égaliser. Au théâtre d'aujourd'hui, ceci arrive. D'où cette violence qui envahit chaque chose, chaque fait, chaque personne ; au sein d'une même famille ; sans pause et sans limite ; avec une puissance d'engendrer qui se développe de façon atomique ; avec un effet indistinct entre violence purificatrice (sacrifice) et violence impure (délict) ? *Gleichgewicht*, c'est ainsi que Hölderlin appelle cette perte de différence, dont la mise en scène est le vrai motif de la tragédie, donc chaque droit semble contrebalancer celui de l'autre d'une façon parfaitement égale.

Cette indistinction absolue est confusion et effacement ; hallucination et faute et, enfin, une absolution sans solution. Êtres humains et animaux portent, littéralement, ce qu'ils veulent dire avant d'ouvrir la bouche, de sorte que le corps soit un passage de sortie et de résolution de l'écriture tragique. Là aussi il n'y pas de distinction. L'animal à abattre représente la métaphore la plus appropriée pour chaque personnage. La viande « de boucherie » résume cette douleur, parce que chaque homme qui souffre est viande « de boucherie ». « Zone d'indécision entre l'homme

et l'animal. Fait commun à l'homme et à la bête. Identité de fond plus profonde de n'importe quelle identification sentimentale ». (G.D.)

Eléments organiques et naturels cohabitent avec les technologies mécaniques et pneumatiques dans une scène qui change radicalement aspect et contexte dans les trois parties de la trilogie.

Dans la première partie, *L'Agamemnon*, domine l'obscurité souterraine du délit meurtrier de Clytemnestre qui, avec l'amant Egiste, venge la fille Iphigénie, sacrifiée par le père Agamemnon sept ans auparavant. Pendant sept ans Clytemnestre attend et couve ce délit. La voix inécoutée de Cassandre perce et sature le silence opprimant de l'esprit avec les sons troublés de la peur intérieure.

Dans la deuxième partie, *Les Choéphores*, la scène s'ouvre sur un paysage lunaire et muet : c'est le lieu où Oreste, avec son ami fraternel Pilade et la sœur Electre, projette froidement le matricide de Clytemnestre, vindicatif de la mort du père Agamemnon. Des figures animales de rêve peuplent une hallucination qui touche son apogée dans le bouleversement complet de la scène.

Dans la troisième partie, *Les Euménides*, la scène se réduit en un cercle de lumière amniotique qui fait entrevoir des visions de fantômes : ce sont toutes les figures du passé qui obsèdent Oreste, en proie à la culpabilité, les Erinyes.

Romeo Castellucci, 1995

« Une fois que la tragédie entre »

En décidant de reconstituer *Orestie* (une comédie organique ?) vingt ans après sa création, Romeo Castellucci conduit à mettre en regard sa mise en scène de la trilogie d'Eschyle avec celle d'*Œdipe der Tyrann* et à percevoir le déplacement effectué par lui non pas sur le fond, inchangé, de ses réflexions sur la Grèce, ses mythes et sa littérature, mais sur leur réalisation scénique.

Par *L'Orestie*, il ouvre en effet un dialogue approfondi avec la tragédie attique, dont il tirera des conséquences à rebondissement dans ses pièces suivantes, notamment la *Tragedia Endogonidia* (2002-2004). En 1995, la Societas Raffaello Sanzio est encore la représentante par excellence de la postmodernité en Italie. La récitation est sous la citation. Le texte d'Eschyle n'apparaît qu'à travers les fulgurances de voix distordues. Il est soumis au récit, qui agit comme un révélateur trituré, torturé, par les moyens sonores et visuels mis en œuvre.

À l'opposé, *Œdipe der Tyrann* présente le poème de Hölderlin/Sophocle dans sa quasi-intégralité. Pourtant, c'est bien d'une lecture philologique, doublée de recherches historiques (Rosenzweig, Benjamin, Backhofen, Vidal-Naquet, Girard), que Castellucci tire partie de sa substance. En un double mouvement, il prospecte en amont, dans le pré-tragique, et récolte en aval ce que ni le temps, ni l'errance

n'ont pu dissoudre des origines, et qui se retrouve comme décanté dans l'histoire de l'art.

Les pistes de travail, dont la Societas publiait à l'époque des fragments dans de petits livrets, sont éclairantes. *Les Notes d'un clown*, de Romeo Castellucci¹, précisent les positions du metteur en scène et la dramaturgie mise en œuvre pour *L'Orestie*. Elles sont accompagnées de citations et de vignettes découpées qui renvoient au cirque, avec toutes sortes de photos et dessins de clowns ; au théâtre (Shakespeare, Artaud, Grotowski) ; à la littérature (Melville, Lewis Carroll, Pasolini) ; la peinture (Dürer, Lotto, Duchamp, Bacon, Beuys) ; la photo (Muybridge, Atget, Man Ray, Lewis Baltz) ; à travers des images religieuses, militaires, médicales, scientifiques, ethnologiques (candomblé), des statues grecques ou des fresques romaines.

Ces images ne sont pas des illustrations, mais des « voies de sortie et de résolution de l'écriture tragique », estime Castellucci. Leurs enchaînements agissent sur les couleurs dominantes – noir pour Agamemnon, blanc pour *Les Choéphores* – et commandent à une distribution fondée sur « des corps parfaits ». Clytemnestre, à qui le metteur en scène déclare sa « sympathie », est une femme si énorme qu'elle appelle la baleine et la terreur du blanc dispensée par Melville. Iphigénie est mise en rapport avec la hase évoquée chez

Eschyle, transformant le choryphée en un lapin blanc qui ouvre l'abîme sous les pas de la vierge, vue « à travers le miroir » d'un quatrième mur transparent. On croisera l'inévitable bouc de tragédie – lié à Agamemnon –, une ânesse et des chevaux, ainsi qu'une cohorte de singes furieux comme tirés d'une peinture de Bacon, figurant les Erinyes. Tout un attirail de câbles, de boulons et de cuir à la Joel-Peter Witkin relie les personnages par le souffle, le lait et le « sang », largement répandu.

En esquissant une sortie de la pièce, Oreste, anorexique clown blanc muni d'une prothèse meurtrière, prend sur lui l'évocation de « comédie organique », et nous soumet la question centrale du théâtre de Castellucci, résumée en italien par l'anagramme colpa-palco (culpabilité - plateau).

Programme du Festival d'Automne à Paris

¹ Reprises dans *Les Pèlerins de la matière, théorie et praxis du théâtre*, de Claudia et Romeo Castellucci, Les Solitaires intempestifs, 2001.

Quelle urgence vous conduit à reprendre Oresteia (una commedia organica ?), exactement vingt ans après sa création ?

C'est à travers *L'Orestie* que j'ai rencontré pour la première fois la discipline de la tragédie grecque et je me suis rendu compte que j'étais resté très proche de cette forme esthétique. J'ai pensé qu'il demeurerait une tension suffisante dans ce spectacle et qu'il serait intéressant de le donner dans sa capsule temporelle, comme une pierre qui retomberait vingt ans après. Garder exactement la même chose est une forme d'expérimentation pour moi. Aujourd'hui, j'aborderais autrement Agamemnon par exemple. Mais je vais garder l'idée de l'époque, avec Loris, l'acteur trisomique. C'est devenu une pratique commune d'engager des handicapés, mais il y a vingt ans, l'esprit était autre. Il n'y avait aucune éthique dans notre choix, c'était un choix barbare. Mais je vois bien qu'aujourd'hui cela a une autre tonalité et qu'on peut lire les mêmes images d'une autre façon.

Qu'en sera-t-il du travail sur les corps ? Clytemnestre était énorme, Oreste et Pylade extrêmement maigres, vous travailliez sur les limites.

Je veux garder la même esthétique. J'avais suivi une voie littérale. Clytemnestre, au niveau étymologique, signifie "la grande

dame". Et ce sera effectivement une dame énorme parce qu'il est question de poids, de gravité, de la possession du plateau selon un principe féminin.

Peut-on esquisser un parallèle entre le travail fait par Hölderlin sur Sophocle et celui que vous avez fait sur Eschyle ?

Hölderlin ne découvre pas la Grèce, il est la Grèce. Son travail monumental sur le langage n'a pas été compris à son époque. Il a été ridiculisé par Goethe et Schiller, qui lisaient *Ödipus der Tyrann* en se moquant. A travers sa traduction, il a restitué à la tragédie son côté barbare, aorgique – un néologisme de Hölderlin – qui veut dire l'organique, le chaos, et fait naître beauté du chaos. Une image de l'aorgique, est dans l'élan simultané vers la vie et la mort d'Empédocle quand il se jette dans le volcan. C'est l'indistinct primordial, le versant oriental de la philosophie grecque. Après Winckelmann on a essayé de nettoyer la pensée grecque en enfouissant sa partie la plus sauvage, celle qui est ancrée dans les mystères, son côté pré-linguistique, féminin.

Vous évoquiez votre propre côté "barbare" lorsque vous travailliez sur L'Orestie.

A l'époque j'étudiais l'œuvre de Backhofen. Il s'est concentré sur *L'Orestie*, parce que cette pièce représente le passage entre le

matriarcat et le patriarcat. Le pire des crimes alors, le plus absolu, était le matricide. Pour un matricide, l'entrée dans les mystères d'Eleusis était totalement interdite, dans la mesure où il n'existait aucun pardon de ce crime, parce qu'il était un crime contre la Terre. Mais, malgré des votes également répartis, Oreste est sauvé par le tribunal de l'Aréopage, ce qui n'est pas "juste". Benjamin souligne que la catharsis n'est pas possible dans ce sens-là, parce qu'il y a quelque chose qui n'est pas résolu. Il faut sauver Oreste parce que ce moment est celui d'un passage culturel d'une portée gigantesque, de la partie primitive, liée à la culture orale, celle de la Terre et des mystères, à celle de l'écriture, à travers un principe vertical et spirituel. Oreste représente le point de passage. Avec *Oresteia (una commedia organica ?)*, j'ai voulu "revisiter" *L'Orestie* du point de vue de Clytemnestre, comme s'il s'agissait de regarder en arrière, du côté du principe vaincu mais qui demeurerait cependant le plus important.

extrait de l'interview de Romeo Castellucci par Jean-Louis Perrier pour le Festival d'Automne à Paris.

Quelques passages éclairants...

Jean-Louis Perrier a examiné à la loupe le travail du maître italien dans un ouvrage-clef, *Ces années Castellucci*. Nous vous en proposons des extraits particulièrement éclairants pour la compréhension de *l'Orestie*.

Le Coryphée est un homme-lapin-blanc, le lapin d'Alice au pays des merveilles, cagoulé. Suivi d'une portée de lapereaux en plâtre dangereusement explosifs. Pourquoi Alice ? Parce qu'Alice est la sœur en sacrifice d'Iphigénie. Egiste (sorti d'un backroom fesses à l'air) va tenter de faire parler l'homme-lapin. Chocs et électrochocs. Paroles mécaniques. Agamemnon peut entrer en scène, jovial et tourbillonnant. Romeo Castellucci a confié ce rôle à Loris, un trisomique. « Ce n'est pas pour provoquer. C'est le texte qui est provocant. J'ai choisi Loris parce qu'il est monarque : il est hors de toute discussion. Et parce qu'il est innocent. » Le metteur en scène estime que le texte a été « anesthésié ». « Il faut le creuser pour en faire ressurgir les forces profondes. Retourner au corps et non pas à l'antique, tout en étant rigoureux sur le fond, sur les sources. Redécouvrir une communication élémentaire, non pas intellectuelle, mais qui passe directement par le système nerveux, par les sensations, et redonne au théâtre sa force et sa spécificité. » Le texte, pris à la lettre, est ouvert aux associations d'idées pour « en faire sortir des figures, des visions ». Si Clytemnestre et Cassandre sont obèses, « c'est parce que les femmes pèsent sur le drame ». {...}

La Societas joue avec les mots, avec leur étymologie, avec leur his-

toire, avec les images qu'ils suscitent. Les arts plastiques infiltrent, débordent parfois *Orestea* (*una commedia organica* ?). La tragédie est soumise à la primauté de l'œil. Un œil éclectique, contemporain. Engageant dans le tableau vivant. Avec un goût de la citation dont l'excès paraît venir à l'encontre des principes proclamés par le metteur en scène, comme lorsqu'il fait éclairer à plusieurs reprises la scène par la lampe de *Guernica*, de Picasso. Plus discret (parce que *ready made*) est le recours à une roue de bicyclette de plus en plus petite, inscrivant, *via* Duchamp, le rétrécissement des destins.

Si un nom, un seul, devait apparaître à l'affiche de cette *Orestea* (*una commedia organica* ?), à l'égal de celui d'Eschyle, ce serait celui de Francis Bacon, dont on se souvient qu'il est l'auteur d'un tryptique inspiré de la tragédie. Nombre de scènes, jusqu'au tremblement généralisé du plateau à la fin des *Choéphores*, lorsque le monde vient à se dérober sous les pieds des acteurs, sont « baconniennes ». A aucun moment il ne s'agit d'illustrer ses peintures. plutôt de leur enlever leurs cadres dorés et leurs vitres inviolables. Roméo Castellucci peut alors citer directement le peintre : une chaise de bureau ne cesse de tourner sur elle-même ; quatre singes figurent les Erinyes ; une charogne de chèvre au centre de l'espace redonne souffle à Agamemnon.

Dans la seconde partie, presque muette, blanc sur blanc, qui regroupe *Les Choéphores* et *Les Euménides*, le metteur en scène peint d'après le nu. Ses corps talqués renvoient à Carrare. Le blanc habille et désamorce toute tentative de voyeurisme. Entre obésité et anorexie, des silhouettes indésirables s'affrontent. De loin. D'in-vraisemblables machines les menacent, les soutiennent. Les héros sont sous assistance respiratoire. Ils touchent à l'art corporel dans sa version dure, celle des actionnistes viennois, mais dans la forme scénique mimée, presque apaisée. répétition de lents simulacres. Pas de sang, du vermillon. En pluie.

(pp 24-26)

{...} la parole peut parfois devenir transparente. Il y a des mots qui deviennent alors comme des lumières, des ombres ou des corps. Il faut les penser. Travailler sur la lumière comme de la parole, ou travailler avec les corps des acteurs ou des animaux comme de la musique. Le théâtre a besoin de cinq dimensions : hauteur, profondeur, largeur - lignes, surfaces, volumes - avec le temps, la quatrième dimension. Et il y a la cinquième, dans l'entrée de l'acteur, qui forme comme le cinquième mur d'une chambre à quatre murs. D'où vient-il ?

(p136)

Un entretien par Jean-Louis Perrier



Le temps au théâtre est-il plus important que l'espace ?

Le fait d'apparaître, de se déplacer, de parler sont des outils pour forger du temps. Le temps est le lit du fleuve, de la forme-théâtre.

La dimension plastique est moins importante que la dimension musicale ?

Il faut trouver la clef du temps. Chaque pièce a un temps différent. Il s'agit d'une rencontre. Parfois elle se fait, parfois non.

A quel moment savez-vous que vous avez trouvé le temps ?

Il advient, c'est évident. C'est un moment d'irradiation. Je ne saurais dire comment, mais c'est clair pour moi. c'est ou ce n'est pas. Point.

{...} avez-vous un sentiment de beauté à ce moment ?

Oui c'est le mot qui convient. Si vous êtes capable de trouver cette amande du temps, à ce moment-là, c'est possible de percer la réalité.

Vous pensez que la beauté est de l'autre côté de la réalité ?

D'un autre côté, mais sur le même plan, dans la mesure où il s'agit d'une surface. il faut passer à travers, comme à travers le voile d'eau d'une piscine. il faut se plonger à travers le drap transparent de la surface. ce n'est pas un paradoxe non plus. La surface c'est tout ce que nous avons - en termes de peau, de sang dévoilé, de vision, de pure communicabilité - du monde.

Cette traversée de la réalité pour trouver la beauté implique-t-elle une démarche intellectuelle ?

Non. Pour moi, c'est toujours *in media res* (Horace) hypervolent, un cadrage mental et une « scène ».



Il faut accepter de ne pas faire œuvre culturelle. L'art est une technologie pour créer des problèmes et pas pour les résoudre. Il y a un grand besoin de problèmes. L'artiste est celui qui amène l'obscurité dans la société. L'artiste change de point de vue, le casse parfois, donc émet un doute sur la confiance par rapport au langage.

(...)

S'il existe une formation, elle dépend uniquement de l'œuvre même, de sa capacité à toucher sa sensibilité. Je ne crois pas à la figure du maître. Le maître n'est pas une personne, le maître c'est l'œuvre. Une grande œuvre peut être d'auteur inconnu. la figure du maître a un côté mystique que je refuse absolument. L'unique maître, c'est Jésus. Ce n'est pas possible de fasciner les personnes avec la personne. C'est à la fois dangereux et naïf. Là où il y a un maître, il y a des disciples.

Vous ne voulez pas de disciple ?

Ce n'est pas mon problème. Le maître doit être cohérent, je ne veux pas la cohérence. Chacun doit trouver son propre point de contradiction. Je ne veux pas être polémique par rapport aux grands maîtres du théâtre, mais le maître installe un rapport écrasé, univoque, et je ne crois pas aux rapports univoques, je crois plutôt aux échanges, au même niveau. Il faut être ouvert. Le fait d'avoir un certain âge, d'avoir travaillé un certain nombre d'années n'est pas une garantie. (...) Ce n'est pas suffisant d'étudier le théâtre. Au contraire, il faut, d'une certaine façon, l'oublier. Il faut penser la littérature en-dehors de la littérature, la musique en-dehors de la musique, la vie au-dehors de la vie. Le théâtre, ce n'est pas un discours, ce n'est pas ma maison. Il n'appartient à personne.

(pp 141-142)

Il faut dire le pouvoir de ne pas dire, mais vous devez le dire. Le théâtre est un art paradoxal. Il nous faut d'une certaine façon disparaître devant l'œuvre. Le miroir doit devenir enfin un verre. (...) Le théâtre n'est pas simplement le miroir de la réalité. (...) La faiblesse, la complaisance du théâtre, parfois, et de l'art en général, c'est de commenter la réalité. C'est abdiquer devant la réalité que d'en faire le commentaire.

(...)

Le point de naissance de l'Occident est peut-être la chute de Dieu, donc un moment qui n'a aucun rapport avec ses racines. Cette coupure des racines, qui ne cesse de se rejouer, est une question cruciale.

(pp 144-145)

Toute pièce suivie à la lettre serait un leurre, un renoncement, une proie offerte à la banalisation dans la psychologie de nos contemporains. Romeo Castellucci veille à empêcher cette «chute dans le personnage» en disposant quelques remparts. La nudité en serait un. L'appel à des acteurs non professionnels, parfois repérés dans la rue, un autre. Ainsi le corps correspond-il aux exigences du statuaire, à son besoin d'émerveillement, à sa dramaturgie. Comme s'il pouvait approcher de cette manière une vérité devant laquelle le théâtre généralement recule. celle qui relie l'homme aux dieux, aux animaux et aux machines, sans lesquels il serait physiquement, intellectuellement, émotionnellement incomplet.

L'homme réel - celui qui est sur scène - n'est qu'une approximation de l'homme possible. Une forme éclatée, parcellaire, sans cesse confrontée aux images que les arts et les sciences lui renvoient, à ses os, à ses viscères, qui peuvent se mettre à parler à sa place, comme les ferait parler le prêtre antique ou le policier scientifique.

(pp 49-50)



Ces années Castellucci, Jean-Louis Perrier, Les Solitaires Intempestifs, 2014.

Les pèlerins de la matière

Petites notes de lecture extraites du livre de Romeo et Claudia Castellucci paru en 2001.

(pp 56-58)

Il y a l'image de la lâcheté : le lapin. Mais le Lapin, ou le Lièvre, est aussi une figure initiale dans le contexte de la *fabula de l'Orestie*. Il apparaît en effet dans la battue de chasse néfaste que mène Agamemnon en ouverture de la tragédie des Atrides; c'est la cause-prétexte du tragique. Un sort feint qui voit une jeune vierge impliquée : Iphigénie. Mais le lapin apparaît aussi en tant qu'incipit dans le livre de Carroll. Là aussi une jeune vierge suit le destin de cet animal que les Anciens voyaient chargé d'attributs sexuels.

A l'ascension verticale d'Iphigénie correspond la chute d'Alice, de l'ordre supérieur à l'ordre inférieur : dans tous les cas un *enlèvement*. Avec Iphigénie-Alice, cette Orestie veut jeter dans une mouvement puéril de descente aux enfers, un mouvement mystérieux où le monde fait allusion au théâtre, où le langage doit nécessairement renaître en passant par sa propre mort, en passant à travers les choses, les animaux, les sons, les êtres et les lieux, en se privant de sa royauté codifiée. Le langage gît sur le même plan que les éléments. Il devient à son tour élémentaire, chose qu'on ne peut nommer, parce que les noms se soustraient : en un mot, *L'Orestie* traverse le miroir.

De l'autre côté du miroir j'ai trouvé Antonin Artaud sans le vouloir et sans le chercher, donc en-dehors de l'Académie. Artaud en effet, traduisit *Humpty-Dumpty* de Carroll à Rodez, dans les dernières années de sa folie. Le texte tragique d'Eschyle subit une espèce de déraillement sur d'autres quais de rêve. De Eschyle à Carroll, de Carroll à Artaud, et d'Artaud au silence.

{...}

Le texte travaille en latence, comme la présence de Moby Dick pour Achab. Il n'est pas là, on ne le voit pas, mais on sent tout sa poussée abyssale; il y a toute une attente, toute une dévotion belligérante. Le texte est donné avec ce type d'intermittences, d'échappements, de signaux et d'élan. Il faut noter que plus l'attente est longue plus grande est la terreur (*les Choéphores*) et le silence la sous-tend, comme l'anti-matière, la matière. Le blanc des *Choéphores* (le blanc pour Melville est la couleur de la terreur) est le blanc de la lune, de sa poussière silencieuse.

(...)

Depuis le final des *Euménides* je me retourne en arrière et je regarde, en la dépassant, le début de la trilogie. Que dire, ensuite, du

drame satirique manquant à la tétralogie la plus achevée ? Que dire du *Protée* perdu ? Que dire de cette comédie qui aurait contrebalancé, en termes de véritable poids, une trilogie tragique tout entière ? Est-ce là que je me situe ? De mon point de vue, probablement; d'où le sous-titre *une comédie organique* ?; d'où je regarde tout à l'envers, vers la grandeur de Clytemnestre. Walter Benjamin en premier s'interrogea sur la substance de cette quatrième partie énigmatique : une comédie a le poids de trois tragédies. Peut-être faut-il chercher dans le fait d'une décharge de la frustration, due à la solution manquée du drame du héros. Benjamin appelle ce fait « *non liquet* ». Le rire de la comédie aurait un but libérateur face à la présumée catharsis. Mais il n'y a pas de catharsis. Il n'y a aucune catharsis. La catharsis est, comme on le sait, une invention d'Aristote. Il n'y a qu'une résolution *apparente*. Le tragique se poursuit ainsi pour se dissiper sous forme névrotique dans le rire. C'est la comédie son unique catharsis.

Les pèlerins de la matière, Claudia et Roméo Castellucci, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

ROMEO CASTELLUCCI
SOCIETAS RAFAELLO SANZIO

1980 - 2011 QUELQUES ŒUVRES

1980 *Cenno* - **1992** *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* - **1997** *Giulio Cesare* - **1999** *Genesi. Voyage au bout de la nuit* - **2002** début de *la Tragedia Endogonia* qui se transforme au fil du temps et des lieux de représentation et comportera onze « épisodes ». - **2006** *Hey Girl !* - **2008** *Divina Commedia (Inferno, Purgatorio, Paradiso)* - **2011** *Sur le concept du visage du fils de Dieu*

ŒUVRES récentes

2012 *The Four Seasons Restaurant - Folk* - **2013** *Hyperion. Letters of a Terrorist - Schwanengesang D744 - ETHICA I. De la nature et de l'origine de l'esprit* - **2014** *Le Sacre du Printemps - Go down, Moses - Giulio Cesare. Pezzi Staccati - Uso umano di essere umani* - **2015** *Oedipus der Tyrann - Le Metope del Partenone - Orestie (une comédie organique ?)*, recréation 2015 **2016** - *ETHICA II. De la puissance de l'entendement ou de la liberté de l'homme*

OPERAS

2011 *Parsifal* d'après Richard Wagner - **2014** *Orfeo ed Euridice* d'après Christoph Willibald Gluck - *Orphée et Eurydice* d'après Christoph Willibald Gluck version remaniée par Hector Berlioz - *Neither* d'après Morton Feldman / Samuel Beckett - **2015** *Moses und Aron* d'Arnold Schönberg



Romeo Castellucci est né à Cesena en 1960. Il a suivi des études de peinture et de scénographie à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne. Il fonde en 1981, avec Claudia Castellucci et Chiara Guidi, la Societas Raffaello Sanzio. Il a réalisé de nombreux spectacles dont il est à la fois l'auteur, le metteur en scène, le créateur des décors, des lumières, des sons et des costumes. Connu dans le monde entier – ses créations ont été présentées dans plus de cinquante pays – comme l'auteur d'un théâtre fondé sur la totalité des arts et visant à une perception intégrale, il a également écrit divers essais théoriques sur la mise en scène qui permettent de retracer son parcours théâtral. Ses mises en scène en effet proposent un type de dramaturgie qui échappe au primat de la littérature, faisant de son théâtre un art plastique complexe, un théâtre d'images d'une grande richesse. Depuis 2006 il travaille seul. Ses spectacles sont régulièrement invités et produits par les scènes les plus prestigieuses, théâtres, opéras et festivals internationaux.

Il a reçu diverses récompenses et distinctions : en 1996 il reçoit le Prix Europa pour *Nuova Realtà teatrale* ; en 2002 il est nommé chevalier des Arts et des Lettres par le ministre de la Culture de la République française ; en 2005 il est nommé directeur de la section Théâtre de la Biennale de Venise ; en 2008 il est nommé « artiste associé » par la direction artistique du Festival d'Avignon pour sa 62ème édition ; en 2013 la Biennale de Venise lui décerne le Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière ; en 2014 L'Alma Mater Studiorum de l'Université de Bologne lui décerne le titre de docteur honoris causa dans les disciplines Musique et Théâtre.

Raffaello Sanzio est plus connu sous le nom de Raphaël, né le 6 avril 1483 à Urbino et mort le 6 avril 1520 à Rome, est un architecte et peintre de la Renaissance Italienne
societas = communauté, société

© GUIDO MENCARI

LA SOCIETAS RAFAELLO SANZIO

L'ART DE L'ATELIER

Il y a dans le travail de la Societas Raffaello Sanzio tous les signes d'une œuvre profondément novatrice dans l'espace théâtral européen. Cette troupe italienne, connue depuis peu en France, et encore moins en Italie, son pays d'origine, s'essaie depuis près de 20 ans à l'invention d'une véritable langue pour la scène. Autour de Roméo Castellucci, un groupe s'est constitué pour nourrir les différents métiers de l'art théâtral. Leurs apports et leurs questionnements proviennent des différents champs du savoir humain : l'art théâtral bien sûr, mais aussi la musique, la peinture, l'opéra, la théologie, l'histoire, la médecine, la science, la philosophie - toute forme d'intelligence du monde devient pour eux le prétexte à une traduction scénique. Les «acteurs» de la Societas donnent corps au programme que tant de théoriciens metteurs en scène du 20ème siècle rêvaient de faire advenir sur la scène : comment en finir avec la représentation ? Comment se défaire de ses doux mensonges ? Leur réponse assume sans détour la chair du théâtre, la violence des corps exposés, leurs cris, les stridences presque pas supportables, la langue profuse des matières que l'on dit (à tort) inertes, l'importance dramaturgique de toute présence organique - l'expression, par tous les moyens qu'offre l'espace, des questions que pose la vie, quand elle est vraiment vitale. Dans chacune de leurs interventions (qu'il s'agisse des spectacles, des livres, des enregistrements ou des œuvres plastiques), la Societas Raffaello Sanzio cherche à traduire, dans la matière et les sens, l'expérience de tous nos empêchements à vivre. L'histoire de l'Occident y est violemment traversée, ses icônes volent en éclats impassiblement foulés aux pieds - et une pensée forte, pleine d'espoirs, naît de ses débris. (...)

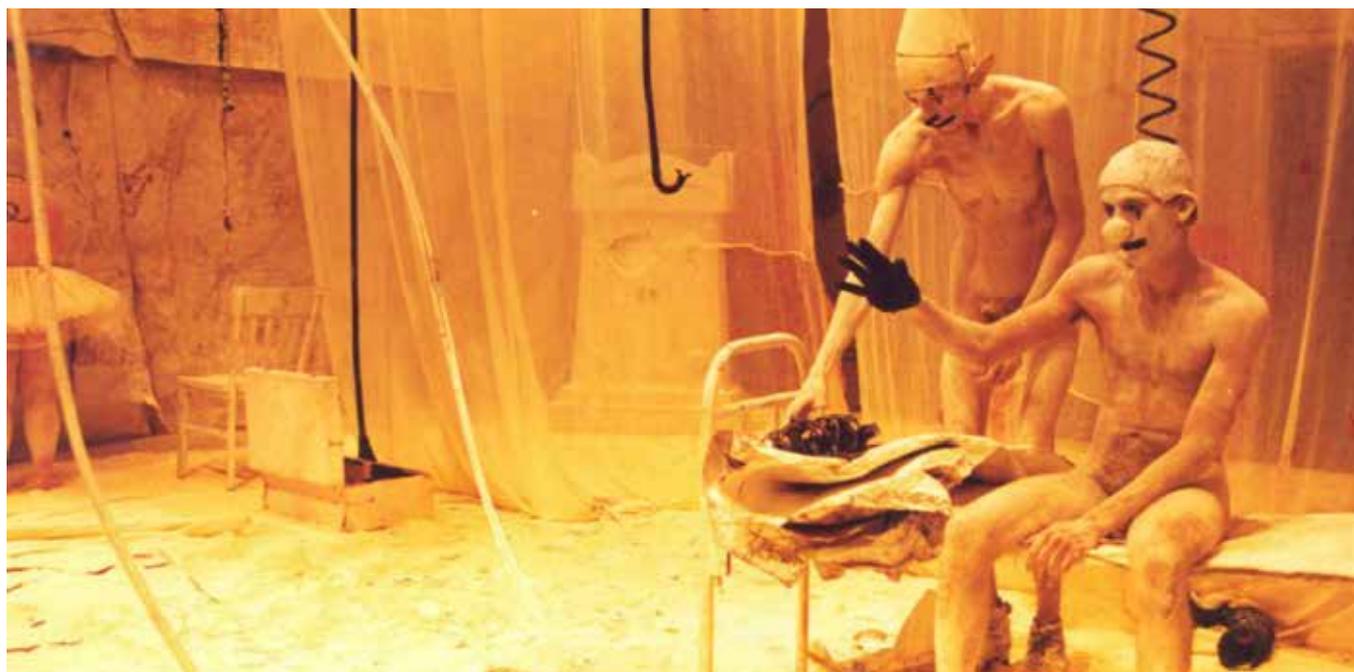
Bruno Tackels

incipit

Les Pèlerins de la matière

Claudia et Romeo Castellucci,

Les solitaires intempestifs, 2001





photos ©Luca del Pia et SRS

théâtre **garonne**
scène européenne

1, av du Château d'eau
31300 Toulouse - France