

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

Buenos Aires, génération théâtre indépendant

*(Lola Arias, Ricardo Bartís, Beatriz Catani, Emilio García Wehbi,
Federico León, Mariano Pensotti, Rafael Spregelburd,
Claudio Tolcachir, Daniel Veronese)*

Livre d'entretiens co-réalisés avec Judith Martin

JEAN-LOUIS PERRIER

Ces années Castellucci

1997-2014

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

SOMMAIRE

Introduction.....	13
Prologue : Ces années Cesena.....	15
I. ATHÈNES, ROME, JÉRUSALEM (1997-2001)	21
« Oresteia (una commedia organica ?) »	23
L'usage de la rhétorique.....	27
« Giulio Cesare »	40
Le moment de la mélancolie.....	43
Des tableaux vivants	47
« Uovo di bocca »	53
II. TRAGEDIA ENDOGONIDIA (2002-2004)	57
Le chant du bouc.....	59
« A.#02 Avignon »	63
« BR.#04 Bruxelles ».....	66
Retrouver des invariants	69
« S.#08 Strasbourg ».....	75
« M.#10 Marseille ».....	77
La tragédie, l'unique possible.....	80
La permanence du risque	83
Traverser les portes du visible	87
Un abécédaire	93
III. VERS LA DIVINE COMÉDIE (2005-2008)	111
La Biennale comme œuvre	113
Un « Ave Maria » de la banalité	117
Le son	122

Photo de couverture :
Claudio Borghi dans *Tragedia Endogonia : C.#11 Cesena*
de Romeo Castellucci
© Luca Del Pia

© 2014, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-432-4

L'artiste est le diable, l'homme et l'ange.....	127
Mettre en scène l'irreprésentable.....	134
Renaître en œuvre d'art totale	149
IV. AUTOUR DU VOILE NOIR DU PASTEUR (2009-2014).....	157
« Parsifal »	159
Face à l'ineffable	165
« Schwanengesang D744 ».....	176
« Orfeo ed Euridice » et « Orphée et Eurydice ».....	180
C'est par la structure qu'on est touché	187
Chronologie.....	203
Remerciements.....	205

Les pages de ce livre donnent forme à tout ce que, au cours des ans, j'ai cherché à oublier. Seule la capacité de vision d'un spectateur combattant comme Jean-Louis Perrier pouvait témoigner de ces pans du passé, pas moi. C'est stupéfiant de relire ces témoignages et de voir combien la *quantité* était un des éléments prédominants, là où mon travail m'a toujours semblé tendre vers un espace sans contenu, un lieu de révélation, un renoncement au discours. J'ai toujours eu le soupçon que le théâtre était pour moi un travail sur le présent exprimé dans le langage du présage. L'auteur de ce recueil, au contraire, a voulu fixer les propos émis, a voulu relire mon travail à travers les pans du passé qu'il a connus comme critique et spectateur. Cependant, Jean-Louis Perrier ne s'est pas limité seulement à cela parce qu'il a voulu, de temps à autre, me faire parler. La richesse de son analyse m'aidera à prendre un recul supplémentaire, désormais, avec ce qui a été fait.

Romeo Castellucci.

Introduction

Un après-midi de juillet 1997, des spectateurs sortent abasourdis d'une salle anonyme face au musée d'art moderne de Grenoble. Une jeune troupe italienne vient d'y donner *Orestea (una commedia organica ?)*, une *Orestie* aussi profuse que tonitruante, sans antécédents scéniques connus. On se souviendrait de ceux qui attentaient ainsi à l'ordinaire théâtral : la Societàs Raffaello Sanzio, son metteur en scène, Romeo Castellucci, sa sœur Claudia et Chiara Guidi. La Societàs était bien passée par Villeneuve-lès-Avignon au début des années 1990 avec un *Gilgamesh*, puis par Dijon, avec *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco*, un *Hamlet* dont le titre seul aurait pu retenir l'attention, mais il avait fallu attendre *Orestea (una commedia organica ?)* pour déclencher un processus de reconnaissance qui propulserait la Societàs dans les festivals du monde entier. Au journaliste marqué par l'épreuve grenobloise, il ne restait qu'à tenter de suivre une œuvre avançant au pas de charge, en commençant par une visite au Teatro Comandini, à Cesena (Émilie-Romagne), où la troupe officiait. Dès lors, les dix-sept années suivantes deviendraient des années Castellucci,

vécues à travers plus de trente spectacles et une quinzaine de rencontres avec le metteur en scène. Au moment où le Festival d'automne à Paris lui rend hommage, il paraissait opportun de réunir une trentaine de comptes rendus, essais et entretiens dispersés entre le journal *Le Monde*, le magazine *Mouvement* ou la revue *Alternatives théâtrales*, et mesurer dans la durée la constance théorique et l'évolution dramaturgique de celui qui, comme nul autre, a transformé le théâtre contemporain.

Prologue

CES ANNÉES CESENA *

Chez les Castellucci, le théâtre est sorti de terre comme le dessin sous le crayon d'un enfant. Claudia et son frère Romeo ont commencé en cueillant les silhouettes étranges offertes par la campagne romagnole : un chemineau qui vivait seul dans la montagne ; un mendiant dormant avec ses six chiens ; une muette s'exprimant par des cris ; un fou coiffé d'un melon. « Des personnages venus droit des contes pour nous. » Les roulottes des gitans et des petits cirques de passage transportaient leur imagination. Lorsqu'un théâtre s'est arrêté pour la première fois au village, Claudia avait 4 ans. Concentrée, les yeux clos, elle revoit parfaitement la scène qui l'a marquée : « Des gens qui sortent de l'ombre, la vie reproduite, représentée. »

Claudia voudra reproduire, représenter. Elle appuie sur les mots qui différencient l'italien du français : ne plus jouer (*giocare*) à des jeux, mais jouer

* Article paru dans *Le Monde* du 10 juillet 1998 sous le titre « L'Art d'être radical en famille ».

(*recitare*) des rôles. Ses représentations commencent comme des jeux, imaginés avec Romeo, plus jeune de deux années. Les enfants ne savent pas lire qu'ils s'attachent à reproduire les illustrations des livres en « tableaux vivants ». Ils pratiquent un théâtre spontané, sans modèles, qui intègre les interlocuteurs de leur quotidien : animaux de la basse-cour, des prés et des bois, à égalité avec les habitants du village. Ils inventent leurs propres histoires, centrées sur l'idée de lutte entre des forces hostiles, où, toujours, l'une l'emporte à la fin.

Romeo a 6 ans lorsque la famille déménage pour Cesena (100 000 habitants), distante d'une vingtaine de kilomètres. Les Castellucci ne quitteront plus ce bourg cossu, nourri par les innombrables vergers de la région. La modernité est à une heure et demie de train, à Bologne. Claudia y entre au collège, et rapporte chaque semaine des disques de musique contemporaine. « On dansait là-dessus une danse symbolique, presque mimée, qui racontait des choses avec des gestes. » Dans les églises, Romeo a découvert les toiles peintes, ses premiers nus et scènes de torture. Il a quitté l'école agricole pour le lycée artistique. Tous deux s'interrogent : comment reproduire la réalité dans le dessin, la sculpture ? Ils concluent alors à « la prévalence de la forme sur le contenu ». Chiara Guidi, qui deviendra la femme de Romeo, et une vingtaine d'adolescents d'à peine 15 ans ont rejoint les Castellucci. Chaque samedi, la troupe se réunit dans un vieux dépôt glacé l'hiver et « joue ».

Le Teatro Bonci de Cesena leur apporte le répertoire. Un soir, il y a cette révélation : Carmelo Bene. Ils commencent à lire Shakespeare et les textes théoriques de Grotowski. Ils n'ont pas 17 ans, et l'impression d'avoir « un manuel entre les mains » dont ils effectuent scrupuleusement les exercices. « Théâtre de la spontanéité » : cette expression les fait vibrer. Comme le mot d'« improvisation ». Ils ont découvert Allan Kaprow, les happenings. Leur attention glisse du côté des arts plastiques, qui leur paraissent plus inventifs que le théâtre. À la fin des années 1970, ils commencent à vouloir montrer leur travail. Ils ne s'intéressent à rien qui ne soit expérimental, et s'en vont chercher à Florence et à Rome.

À l'époque, le théâtre fermente dans les caves de la capitale. En 1980, la bande des Castellucci (ils ne sont plus que six) se transfère dans ces « catacombes de la culture ». Ils veulent mettre de la distance entre Cesena et eux. Ils présentent au public romain *Cenno*, leur première création répertoriée. Une étrangeté. Un désastre. « Trop de signes, trop d'idées, on ne pouvait pas saisir le fil. » Trop différent des formes en usage, inspirées des performances américaines. En réaction, ils décident de prendre le nom de Raffaello Sanzio. Puisant leur emblème dans le classique du classique italien, contrastant avec l'art « de pure reproduction » à la mode, autant qu'avec ce qu'ils avaient fait jusqu'alors. « C'est la proclamation d'une révolution intérieure. Chez Raphaël, nous aimons cette perfection de la forme extérieure. Le tourment est aussi violent que chez Michel-Ange, mais il ne se fait pas voir. »

Lorsqu'ils rentrent à la maison, ils sont devenus « Societas Raffaello Sanzio ». *Societas* pour le latin, une langue qu'ils ne cesseront d'interroger (une évidence dans *Giulio Cesare*, où Claudia est chargée de l'*actio* et Chiara de la *declamatio*). Malgré les difficultés économiques, ils décident qu'ils n'ont pas d'autre raison de vivre que le théâtre, et tout obstacle ne peut que les encourager. Avant de repartir à l'assaut de Rome, ils écrivent. Beaucoup. Ils théorisent une pratique encore largement en germe. Durant ces années d'apprentissage, ils produiront des films et des spectacles en auteurs complets, maniant décors, sons, paroles en plein dans la vague postmoderne. Ils conçoivent même une langue, la *generalissima*, formée de huit cents mots. Trop encore pour conclure l'œuvre qu'ils présentent à la Biennale de Venise 1984.

Le premier travail qu'ils reconnaissent comme « mature » est *Santa Sofia. Teatro Khmer* en 1986. Personnage principal : Pol Pot, qui restera couché durant la représentation, et l'empereur byzantin Léon III l'Isaurien. Un manifeste. Une réflexion sur l'iconoclastie. « Parce que tout le théâtre est fondé sur l'iconoclastie, qui est en elle-même une force théâtrale que nous voulions mettre en actes. La pièce n'est pas le résultat de nos théories, mais est imprégnée d'elles. Et nos théories prennent en compte un théâtre du degré zéro, de la scène vide mentalement, parce que très pleine sur le plan scénique. » En affrontant la question de l'icône, de la « figure positive », ils retombent sur le conte. Et l'enfance du théâtre les reconduit au théâtre de l'enfance, qu'ils ne cesseront d'interroger et de pratiquer, jusqu'à

héberger dans leurs locaux, durant deux mois, trois cents animaux pour donner aux écoliers *Le favole di Esopo* (*Les Fables d'Ésope*).

Amleto (*Hamlet*), sous-titré *La veemente esteriorità della morte di un mollusco* (*La véhémence extériorité de la mort d'un mollusque*), marque une nouvelle étape. Les sous-titres de la Societas empiètent sur leur dramaturgie. Masoch (1993) annonce ainsi : *I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta* (*Les triomphes du théâtre en tant que puissance passive, faute et défaite*) ; et *Orestea* (*L'Orestie*, 1995) interroge entre parenthèses : (*una commedia organica ?*) (*une comédie organique ?*) Avec *Amleto*, la Societas a affronté le texte. Jusqu'alors elle avait refusé les œuvres théâtrales écrites, estimant que « les mots ont tendance à emprisonner, à limiter les significations, les sensations ». Elle les jugeait globalement responsables « du déficit de communication du théâtre ». Comment poursuivre ? Ils croisent Bettelheim et Shakespeare. À la question : « Être ou ne pas être ? », leur Hamlet répond : « Être *et* ne pas être. » C'est un autiste, seul en scène, paraissant fonctionner par inertie, comme un mécanisme impersonnel, « d'une certaine manière similaire à l'animal ».

Dès lors, les machines et les animaux seront deux des grandes affaires de la Societas. « Pour nous, l'animal est un maître. Il est plus convaincant que le meilleur acteur. Son corps est pure vie, pure communication », dit Claudia. Et Romeo a des mots proches pour décrire les engins qui vont prendre le relais de son Hamlet, coincé entre pôle positif et pôle

négatif de générateurs. La « pure extériorité » de la machine sera aussi nécessaire aux gestes mécanisés des acteurs d'*Oresteia* (*una commedia organica* ?) que l'inspiration d'hélium à la régression de Brutus après le meurtre de Jules César. « Notre travail n'est pas consolateur. Il n'est ni pour les intellectuels, ni contre eux. Il se fonde sur les éléments du théâtre pour être émotionnel avant d'être culturel. »

I

ATHÈNES, ROME, JÉRUSALEM

1997-2001

Trois cités, trois États, trois temps pour installer les trois piliers du théâtre castelluccien en France à Grenoble (et Strasbourg) avec Oresteia (una commedia organica ?), puis aux festivals d'Avignon (1999) et d'automne à Paris (2000) avec Giulio Cesare et Genesi. From the museum of sleep.

« ORESTEA (UNA COMMEDIA ORGANICA ?)* »

Grenoble, 1997

« J'implore des dieux la fin de la souffrance... » Une voix, brisée par les parasites et l'émotion, lance son appel au ciel, couverte par le sifflement de chasseurs-bombardiers passant au-dessus d'une scène cubique, noire, *black box* qui tient du ring, du cirque, de la chambre de torture et de la tente camouflée. Des rafales de mitraillettes éclatent. Le bruit sourd d'explosions, régulières comme les battements d'un cœur, scande le premier volet d'*Oresteia (una commedia organica ?)* de la Societàs Raffaello Sanzio.

Romeo Castellucci, metteur en scène d'*Oresteia (una commedia organica ?)*, Paolo Guidi et leurs sœurs Claudia et Chiara étaient à peine âgés de 20 ans en 1981, quand ils ont fondé la Societàs Raffaello Sanzio. Ils ont associé le mot latin *societas*, qui évoque une société industrielle quelconque, à celui du peintre Raphaël pour un faisceau de raisons : « La forme parfaite, le nom du plus grand des paquebots italiens et notre hostilité aux dénominations

* Article paru dans *Le Monde* du 8 juillet 1997 sous le titre « Une *Orestie* italienne saisie par les arts plastiques ».