

BRUNO TACKELS

Les Castellucci

Écrivains de plateau

I

LES SOLITAIRES INTÉPESTIFS

SOMMAIRE

ÉCRIVAINS DE PLATEAU	13
I. SOCIÉTAS RAFFAELLO SANZIO, L'ART DE LA PESTE	25
Le texte en bataille	27
Artaud ou les fragments d'acteurs	32
« Au théâtre, il faut des animaux »	33
Passions laïques	35
Lyrisme effroyable	36
Théorie dans l'acte	37
Histoires d'origines	41
II. ENTRETIENS AVEC ROMEO CASTELLUCCI	47
1. Avignon, juil. 1999	48
2. Autour de <i>Genesi</i> , Toulouse, mai 2001	58
3. Autour de la <i>Tragedia Endogonia</i> , Marseille, sept. 2004	80
III. JOURNAUX, NOTES	93
1. Voyage au bout de l'autre	93
2. Dur comme le bois calciné (Autour de <i>Giulio Cesare</i> , Avignon, 1997)	106
3. Clinique de l'apocalypse (Autour du <i>Voyage au bout de la nuit</i> , 1999)	111
4. Fragments d'une genèse	119

© 2005, 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

1^{er} tirage : juin 2005
2^{ème} tirage : mai 2011

ISBN 978-2-84681-146-0

À Koko.

Quelle que soit la manière dont on les envisage aujourd'hui, l'enseignement et l'étude du théâtre doivent prendre en compte la crise et l'essoufflement des principales innovations du XX^e siècle, à savoir le subventionnement public, le travail collectif d'artistes et de professionnels issus de différentes disciplines, la recherche en marge des lois commerciales, et la mise en scène.

À ce propos, il est à noter que le langage qu'on utilise encore est un langage vieilli, inapte à dominer une réalité en transformation. On définit encore, par exemple, comme « metteurs en scène » des hommes comme Peter Brook, Carmelo Bene ou Tadeusz Kantor, alors qu'il s'agit d'artistes qui, avec des poétiques et des partis pris différents, font déjà partie d'une autre époque culturelle, parvenue elle aussi à la deuxième ou troisième génération.

ANTONIO ATTISANI¹

1. Antonio Attisani, « Répétitions révolutionnaires », *Les Répétitions, un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, Alternatives Théâtrales / Académie Expérimentale des Théâtres, p. 136.

I

SOCIÉTAS RAFFAELLO SANZIO L'ART DE LA PESTE

Essai

Penser, seulement penser, sans utiliser. [...] Penser, c'est désirer le nouveau.

CLAUDIA CASTELLUCCI.

Le théâtre n'est pas quelque chose qu'il faut reconnaître. « Moi-je-vais-au-théâtre-pour-reconnaître-Shakespeare-mes études-ce que j'ai fait » : ce n'est pas comme ça. C'est un voyage dans l'inconnu, vers l'inconnu. On ne peut pas calculer ces conjonctions des éléments du possible. La pierre finale de cette alchimie est le temps. Toutes ces transformations ne sont là que pour modifier le temps, pour découvrir un autre temps. [...] C'est l'expérience d'un autre temps, le théâtre¹².

CLAUDIA et ROMEO CASTELLUCCI.

12. *Claudia et Romeo Castellucci : Les Pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Essai », 2001, p. 118 (traduction de Karin Espinosa).

Il y a dans le travail de la Societas Raffaello Sanzio tous les signes d'une œuvre profondément innovante dans l'espace théâtral européen. Cette troupe italienne, connue depuis quelques années en France et en Europe, beaucoup moins dans son pays d'origine, s'essaie depuis près de vingt ans à l'invention d'une véritable *langue* de la scène. Autour de Romeo Castellucci, de sa sœur Claudia et de sa femme Chiara Guidi, un groupe s'est constitué, nourri par 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 grandes avancées des arts plastiques et visuels ont largement influencé leur travail, comme en atteste d'ailleurs leur commune formation d'origine, à l'école des Beaux-Arts de Bologne.

D'où cette scène inédite qui fait le deuil d'une histoire à raconter / commenter, et qui s'ouvre au cortège des figures, questionne la force et la densité des lumières, élève les humeurs au rang de héros, et donne une réalité « dramatique » aux innombrables métamorphoses de la matière, de ses couleurs et de ses formes en mouvement. Les « acteurs » de la

Societas donnent corps au programme que tant de théoriciens metteurs en scène du xx^e siècle rêvaient de faire advenir sur la scène : *Comment en finir vraiment avec la représentation ?* Comment se défaire des doux mensonges qu'elle ne cesse de produire – même pavée des meilleures intentions ? Leur réponse affronte sans détour la chair du théâtre, et 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 foulées aux pieds – et une pensée forte, pleine d'espoirs, naît de ses débris.

Le texte en bataille

Le xx^e siècle aura sans aucun doute élevé la mise en scène au rang d'art à part entière, au même titre que la musique, la poésie ou la peinture – permettant donc à la scène théâtrale (ou du moins à ce qui s'y est produit de meilleur) de se constituer comme « théâtre d'art ». Mais ce faisant, malgré quelques îlots d'exception, il aura tout autant confirmé la place hégémonique du texte « de » théâtre. Cette réalité est spécialement vraie en France, où les metteurs en scène se sont particulièrement attachés à la « révélation » du texte par les moyens de la mise en scène, et ensuite par ceux de l'acteur.

Cette tripartition hiérarchisée qui plie l'acteur au texte par le biais de la mise en scène toute-puissante semble aujourd'hui ne plus être le seul mode d'organisation des pratiques de la scène. On observe d'un côté que les écrivains reprennent du terrain en s'appropriant de plus en plus la fonction de la mise en scène, s'appuyant dès lors sur leur propre monde. Et de l'autre côté, plus radicalement, on voit des artistes de théâtre quitter la sphère du texte pour lever par eux-mêmes leur univers artistique – soit en secondarisant la présence du texte, soit en la *déconstruisant* pour lui faire dire autre chose que ce qui s'y dégage de prime abord. De toute façon, il y a dans ces gestes artistiques une posture essentiellement *iconoclaste*.

Il s'agit en effet de refuser la place hégémonique du texte écrit, et du même coup la pression tyrannique de la réalité du sens, ainsi que celle du sens de la réalité. Partant de ce *principe iconoclaste*, le théâtre construit une écriture qui part de la scène, une écriture dont l'auteur (les auteurs) s'origine(nt) dans la réalité du plateau, et se sert essentiellement des outils et de la grammaire qu'il met à sa portée. Au plus loin de la scène porte-voix d'un texte sacralement préexistant, cette posture iconoclaste puise, à même la scène, comme à une source, tout ce qui va pouvoir s'y écrire. Cela ne veut pas dire que le texte écrit aura complètement disparu des préoccupations iconoclastes. Bien au contraire. Pour briser la toute-puissance du texte, il faut bien le convoquer, l'éprouver et en connaître tous les ressorts. La Societas Raffaello Sanzio obéit

scrupuleusement à cette loi iconoclaste, dont elle a elle-même construit l'armature théorique¹³.

De prime abord, mais de prime abord seulement, on peut penser que la Societas Raffaello Sanzio ne se soucie pas du texte écrit, soit parce qu'elle n'en met pas *sur* la scène, ou peu, et quand elle le fait, elle semble ne pas le respecter *à la lettre*. Et pourtant peu de metteurs en scène auront lu les textes avec une telle précision – et surtout avec cette incroyable capacité à traduire une lecture concrète dans la matière même du plateau, de sorte qu'elle se trouve profondément adressée aux spectateurs, et par voie de conséquence parfaitement lisible – indéfiniment ouverte, et sujette à interprétations multiples.

Dans les spectacles de la Societas, le texte a toujours une place très particulière. À la fois central et décentré, il est comme avalé et régurgité par la masse organique du plateau. Les lignes de force qui animent le texte dramatique trouvent une traduction scénique tellement puissante qu'elle permet souvent d'estomper l'original. Tout se passe comme si l'écriture théâtrale n'existait qu'à se fondre dans des matériaux capables de la restituer dans son intégralité, au point que l'énoncé même du texte en devient superflu. Les corps, les sons, les lumières et les mouvements qui en sortent rendent le texte *visible sans que celui-ci ait besoin d'apparaître lui-même*. Ce qui peut apparaître

13. Je renvoie ici à leur essai, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, et tout particulièrement au texte « Le syndrome de Platon dans le théâtre des opérations », p. 22-32.

comme une trahison, pour des yeux ou des oreilles habitués aux traitements classiques (encore très majoritaires) infligés au théâtre (malgré Artaud, quoi qu'on en dise), ce qui semble ne pas faire droit et place aux grands textes du répertoire, est en fait *une réappropriation sérieuse et amoureuse* de ce qui fait le cœur même du théâtre : *l'art de la question*. Sans doute les spectacles des Castellucci ne font pas droit à tous les mots des grands dramaturges qu'ils honorent : Eschyle, Ésope, Shakespeare, Monteverdi, Céline ou de la Bible. Et pourtant, de telles réductions, aussi sévères soient-elles, n'empêchent pas de révéler le « *Genius loci* » (*génie du lieu*) qui habite ces contrées littéraires en eaux troubles. Ces raccourcis qui semblent rogner les textes permettent en fait d'en révéler des parts essentielles. La « réduction » du texte en donne à voir le cœur, si souvent peu visible dans la seule lecture cursive solitaire.

Le livre n'est finalement qu'un « parallélépipède de papier », un pur objet inerte qui doit subir la métamorphose de la scène. Se souvenant que la première bibliothèque du monde, à Élam, en Mésopotamie, était agencée exactement comme un cimetière, Castellucci n'y voit qu'une série de cadavres en attente : « Le livre est un cadavre. C'est une lettre morte, toujours et quoi qu'on fasse. Hamlet devient un nom et un corps ; sur la scène, il n'est pas un livre. C'est une mentalité superstitieuse que de s'en remettre à la bonté d'un livre, à la bonté d'un classique. S'il existe une écriture, elle existe, certes, mais c'est comme un code que l'on ne peut faire croire aux

autres. C'est quelque chose qui reste derrière : ce n'est donc pas de l'écriture¹⁴. »

Le renversement dialectique est saisissant : le répertoire théâtral, tel qu'il est pensé aujourd'hui, ressemble à un musée de cire aux formes codées, qui ne parviennent plus à ceux qu'elles sont censées irriguer. C'est en brisant le livre qu'on peut en retrouver le souffle vital. Castellucci appuie sa démonstration sur le livre de tous les livres. Comment faire résonner, au théâtre, les mots de toutes les origines, que seul Dieu a pu prononcer, ou après lui ses prêtres dans les temples ? Seul Lucifer pouvait porter ces mots *sur* la scène, car il est le premier à parler *depuis* une scène, portant les mots d'un autre, en disant : « "Il est bien vrai que Dieu a dit..." » Lucifer, pour pouvoir à nouveau être, est obligé – parce qu'il est obligé – d'endosser le costume d'un autre, la voix d'un autre. *Il y a la nécessité de l'art quand il n'y a plus le Paradis*. En ce sens, la seule personne à pouvoir supporter le fait de répéter les mots de Dieu et, qui plus est, en langue originale, l'hébreu, c'est Lucifer¹⁵. » Le dispositif conceptuel luciférien acquiert force de loi : l'écriture ne peut passer du livre à la scène qu'en acceptant d'être mise à mal, déplacée, transformée, condensée en formes nouvelles.

14. *Ibid.*, p. 120.

15. *Ibid.*, p. 121.

Artaud ou les fragments d'acteurs

Les « acteurs » de la Societas, même indirectement, sont les héritiers fidèles de la pensée vertigineuse qu'Artaud développait dans les différents textes qui composent *Le Théâtre et son double*. Rarement l'impossible posture « théorique » d'Artaud n'avait aussi fortement pris corps sur un plateau de théâtre : la violence des corps exposés, leurs cris, leur rythme dérythmé, leur stridence à peine supportable, 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, les 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, des lectures, performances ou œuvres plastiques), la Societas Raffaello Sanzio cherche à faire vivre, modestement mais concrètement, la révolution théâtrale qu'Artaud appelait de ses vœux.

Suite à cette refonte des divers repères de l'activité théâtrale, les corps montrés, à l'évidence, ne sortent pas indemnes. Ou plus exactement : l'apparente maîtrise des acteurs de théâtre est soumise à une épreuve décisive, *la vérité par le corps*. Dans cet espace vital, ce n'est plus le savoir-faire et la prétendue technicité du jeu qui dictent l'esthétique de la scène. Tout est

d'abord affaire de présence, nécessité de la présence de tout ce qui peuple le plateau. Tout y concourt au sens, à l'économie du sens de l'ensemble. L'acteur n'est donc pas autre chose, et pas plus : un élément qui participe au sens. Mais juste un élément. Et tous les autres fragments de réalité qui apparaissent n'ont pas de raison d'être pensés comme inférieurs aux acteurs. Ils sont eux aussi *partenaires agissants* – figures de la scène dont l'absence en altérerait la vie d'ensemble. Disant cela, c'est toute l'économie du théâtre qui se trouve repensée. Toute la structure scénique, habituellement fondée sur la répartition hiérarchisée entre le principal et l'accessoire, s'écroule pour donner lieu à de nouvelles circulations, des situations inédites qui, du coup, se mettent à parler d'*autres* langues.

« Au théâtre, il faut des animaux »

L'animal est *tout naturellement* invité à se frayer un chemin dans ce nouvel espace de la scène. Mais il n'y apparaît pas comme la part basse, la couche inférieure d'une vie que l'homme aurait dépassée ou achevée. L'animal sur la scène n'est pas non plus considéré, complaisamment, comme l'égal de l'homme. Il reste *autre*, il est cette part manquante, inconnue jusqu'au bout, jamais entièrement maîtrisée. Le plus étonnant est que sa présence (je pense par exemple aux deux chiens dans la troisième partie de *Genesi*) devient parfaitement sensée, au fur et à