

# ROMEO CASTELLUCCI



# Voyage au bout du théâtre

Propos recueillis et traduits de l'italien par Vincent Delvaux  
Avec la complicité de Philippe Franck

Le théâtre de Romeo Castellucci est un théâtre cataclysmique, issu d'un chaos fondateur en perpétuelle mutation, qui fait vaciller les certitudes de l'art et instille le doute. Construit comme une métaphore visionnaire et abyssale de l'existence, à la fois critique et mystérieuse, il nous emmène sur des chemins inexplorés aux confins du langage, où les choses prennent un sens nouveau et où les mots sont portés par leur son et leur plasticité plutôt que par leur sens. Depuis plus de 25 ans, la Societas Raffaello Sanzio, qu'il a fondé avec sa sœur Claudia Castellucci et Chiara Guidi, arpente les territoires extrêmes de la création dans un terrifiant « voyage au bout du théâtre ». Il y a quelque temps, dans un texte-manifeste intitulé *Je crois, je vois, j'entends. Propositions sans aucun contenu*<sup>1</sup>, il nous livrait en ces termes sa vision de l'art et de la technologie, toujours d'actualité aujourd'hui :

*« Je crois qu'il faudra travailler avec certaines techniques complètement en dehors du théâtre. Je crois qu'il faudra commencer un peu par oublier le théâtre  
Je crois que la beauté est une technologie invisible et vaguement nauséabonde  
Je crois que le seul moyen conscient de travailler avec la lumière et le son est avant tout dramaturgique avant d'être dramatique.  
Je crois que la technique et la technologie doivent être paradoxales et invisibles »*

Désirant poursuivre la réflexion à l'occasion de la récente présentation de *M#10 Marseille* (spectacle en forme d'installation, ballet de machinerie, ode à la couleur, au son granulaire et au chant lyrique, programmé lors de Via 2007 au Théâtre Le Manège), un des onze épisodes de la *Tragedia Epigonica*, dans le cadre de VIA 2007, nous nous sommes entretenu avec ce metteur en scène de la « cruauté » contemporaine. Rencontre avec un artiste visionnaire d'un temps qui n'existe peut-être pas encore.

Né à Cesena en 1960, Romeo Castellucci est surnommé par certains « metteur en scène d'un nouveau théâtre ». En 1981, il fonde la Societas Raffaello Sanzio avec sa sœur Claudia (chorégraphe) et sa femme Chiara Guidi. Durant les années 1990, Romeo Castellucci s'est confronté à des textes classiques ou à des épopées, *Gilgamesh* (1990), *Hamlet* (1992), *L'Orestie* (1997), *Le Voyage au bout de la nuit* (1998), *Giulio Cesare*, d'après William Shakespeare (2001). Romeo Castellucci crée également des œuvres plastiques et des représentations figuratives esthétiques/biologiques qui se matérialisent dans la puissance invisible des bactéries. Ses spectacles mêlent l'artisanat théâtral d'antan à des technologies de pointe, allient des trouvailles visuelles, sonores et même olfactives. Avec sa troupe, il explore l'univers de la vidéo, du film et du théâtre. Il remporte avec sa compagnie le prix de la meilleure production étrangère au Festival des Amériques de Montréal en 1997 avec *Hamlet* et *Oresteia*, ainsi que le prix Ubu du meilleur spectacle avec *Giulio Cesare*.

[www.raffaello sanzio.org](http://www.raffaello sanzio.org)

*CECN : Vous avez collaboré dans le cadre de plusieurs de vos spectacles (Genesi, Tragedia Epigonica...) avec Scott Gibbons (Lilith), un artiste qui propose un travail sonore très organique et textural, comment dialoguez-vous et quels rôles ont dans vos mises en scène ces « corps sonores » ?*

R.C. : Il n'y a pas de dialogue car cela n'est pas nécessaire. Je n'ai pas besoin de parler avec Scott Gibbons, parce que j'ai un rapport sans limite avec son travail. Ses sons provoquent chez moi les images et vice-versa, il y a une sorte d'osmose, un rapport épidermique entre les deux. Les sons de Scott ne sont pas une simple illustration de ce qui se passe sur scène mais plutôt une sorte de cinéma sonore. Sons du corps, de la matière, du verre, de l'eau, du souffle... Ce sont des personnages théâtraux à part entière avec un poids et une force propre. Dans le champ théâtral, Scott a peu utilisé la spatialisation du son, car cela impliquerait une perte de la force du son, de par sa dispersion. Il se situe plutôt dans un processus de concentration sonore.

*CECN : Au même titre que l'on peut parler de « corps sonores », on pourrait parler dans votre travail de « corps vocaux », dans le traitement que vous appliquez aux voix de vos acteurs ?*

R.C. : Dans mon spectacle *M#10 Marseille*, le personnage est une soprano (Lavinia Bertotti), versée dans le chant baroque et Scott a travaillé sur des effets de résonance, qui donnent un relief particulier à sa voix. De manière plus générale, je n'applique pas de méthode prédéfinie à mes spectacles, certains sont silencieux (*Strasbourg* par exemple, où la parole est remplacée par le bruit amplifié d'un char de combat), d'autres utilisent simplement les textes de Claudia (NDR : Claudia Castellucci, sœur de Romeo) ou

les miens.

*CECN : Joseph Beuys parlait (dans une interview donnée en 1980 à Kate Horsefield, une des auteures du livre Beuys and America) du langage comme d'une sculpture et du caractère transcendant de l'information du monde invisible qui nous donnait la preuve que nous n'étions pas seulement des êtres biologiques mais, aussi et d'abord, spirituels n'existant qu'en partie sur cette planète. C'est ce qui conférerait selon Beuys une « dignité » au langage qui sinon ne serait que du verbiage... Que pensez-vous de cette optique transcendante du langage, la vision d'un homme créateur face au chaos du monde ?*

R.C. : J'admire beaucoup Beuys en tant qu'artiste et je suis d'accord avec l'affirmation que le langage doit être dépassé, mais l'art n'a pas pour moi de fin eschatologique, je n'entends sauver personne. L'art ne résout pas les problèmes mais les crée. Je dirais même que l'art est un problème. L'art est une aporie, un objet obscur. Les philosophes sont à la recherche de solutions, pas les artistes. Le royaume mental des artistes est différent, l'attitude même est différente.

*CECN : Peut-on selon vous redéfinir un théâtre contemporain utilisant les technologies visuelles et sonores comme une tentative de « théâtre des médias » ? Comment situez-vous votre propre parcours de metteur en scène dans cette évolution à la fois technique, sociale et artistique ?*

R.C. : J'utilise tous les moyens mis à ma disposition. Je suis à ce titre un omnivore, car je fais même usage de la technologie issue du théâtre du 18<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui la technologie est trop souvent mise à contribution comme s'il

s'agissait d'un gadget.

Pour moi, la technologie numérique est liée à l'invisibilité, elle doit disparaître, tout en étant opérante. Si elle reste opaque, non transparente, alors il y a le danger de la démonstration, de l'artifice et de l'auto-célébration. La technologie doit être une méta-technique.

Bien que la virtualité soit un pur objet elle-même, on ne peut pas à proprement parler à son sujet d'une forme de non-être. J'ai pour ma part du mal à substituer les objets réels par des objets virtuels. J'aime la folie des machines et leur présence.

*CECN : Avec M#10 Marseille, vous abandonnez la notion de spectacle traditionnel, entendu comme produit et vous parlez de « spectacle de la production » : un spectacle du geste qui crée, le spectacle d'un organisme qui se développe ? Pouvez-vous expliquer cette notion ?*

R.C. : Le mot théâtre a une signification trop générale, il se confond avec la notion de spectacle. Il est question pour moi d'un acte tendant vers le vide : le spectacle que l'on ne fait pas est le meilleur. Il faut ménager la possibilité de n'être pas, de ne pas exister. Le théâtre est un acte qui doit naître de la conscience de ce fait. Cela entraîne la nécessité de l'invention d'un monde nouveau avec des lois physiques inédites et un langage refondé, dans lequel, tout devrait être vu comme pour la première fois. Cette optique suscite un changement, il ne s'agit pas d'une vision privée et personnelle, peu intéressante au final, mais bien d'une vision globale qui repose sur le postulat que le théâtre est fondé sur un artifice rhétorique. J'en suis tout à fait conscient. Dans ce contexte, la fiction devient donc la chose la plus intéressante.

Le drame surgit de cette tension endocrine, qui se joue à l'intérieur même du langage. Cela apparaît assez clairement dans *M#10 Marseille* : je met en scène une irréprésentabilité qui nous permet d'entrevoir, de voir. Il y a là à la fois un paradoxe et une contradiction. Cette irréprésentabilité constitue en soi un thème tragique, c'est quelque chose qui agit comme une déflagration, explose et envahit complètement le spectacle. Les images se diluent sitôt apparues, elles sont des pulsations, des ondes vibratoires. C'est un théâtre de la matière, de la forme, en fugue perpétuelle, en transformation permanente. Les formes sont abstraites : ce sont des triangles, des carrés. Leur simplicité radicale s'impose comme une surprise et parviennent à créer une tension émotive.

Je suis un lecteur d'Antonin Artaud, en tant que philosophe et poète, plus que comme homme de théâtre, car je ne crois pas à la magie ou à la mystique comme Artaud mais, tout comme lui, je me sens proche des préoccupations formelles.

Dans le théâtre, il faut suspendre la réalité et la transformer sur scène à travers des fragments de réalité. C'est de cette suspension de la réalité que peut surgir la critique du réel. Dans cette

optique, l'art ne peut évidemment se contenter d'être décoratif, il doit se mettre en danger, être sur le bord de l'abîme, toujours proche de la possibilité de ne pas exister.

*CECN : Quel sens donnez-vous à votre intérêt pour la tragédie ? Dans quel rapport à la ville inscrivez-vous votre travail sur la tragédie ?*

R.C. : En fait, il faudrait plutôt parler de tragique que de tragédie. Le tragique est une structure esthétique qui préexiste à la tragédie. Cette notion est entièrement occidentale. On peut parler de « mécanique du tragique ». Le futur appartient pleinement au tragique. Le travail sur la tragédie pourrait en réalité être avant tout un travail sur le tragique. C'est un thème très vaste, qui me dépasse. Je veux pouvoir m'en approcher, sans pouvoir toutefois le résoudre. Le tragique est partout, c'est une grande architecture. Une mécanique qui découle du fait d'être né, pas de celui de mourir. Le tragique est à rechercher dans la solitude.

Pour ce qui est du rapport à la ville : j'ai travaillé sur la structure de la tragédie grecque dont un des éléments est justement ce rapport à la ville.

*CECN : Pouvez-vous nous expliquer ce qu'est le projet du « Cycle filmique », réalisé par Cristiano Carloni et Stefano Franceschetti, et comment s'articule la relation entre celui-ci et le spectacle ?*

R.C. : Il s'agit de onze épisodes de la tragédie, en quatre dvds et un cd de Scott Gibbons. Il ne s'agit pourtant pas d'un documentaire mais plutôt d'une vision personnelle et subjective de la part des deux réalisateurs sur mon travail.

<sup>1</sup> Paru dans l'ouvrage *Comme le présent promet*, Bruxelles, édition Les Brigittines (2001).

Pour moi, la technologie numérique est liée à l'invisibilité, elle doit disparaître, tout en étant opérante. Si elle reste opaque, non transparente, alors il y a le danger de la démonstration, de l'artifice et de l'auto-célébration. La technologie doit être une méta-technique.

La tragédie est l'art de la cité, une tragédie en pleine campagne n'a pas de sens. J'ai voulu donner un rapport exclusif entre une ville et le sens du tragique. Je ne m'inscris pas du tout dans un rapport narratif à la ville, mais je travaille sur la peau de la ville, comment l'on y parle, comment l'on y vit. À partir de choses invisibles, il est parfois possible de faire affleurer l'âme de la ville. Par exemple, Bruxelles est pour moi lié à la Loi, Marseille à la lumière, à la couleur, à l'art moderne aussi.

Mes références sont complètement occidentales. La tragédie est l'art du silence. Mais le silence est produit à travers les paroles, tout comme l'absence, un autre thème que je traite également et qui appartient pleinement à la sphère tragique. Mon théâtre est un théâtre qui laisse le spectateur dans la solitude.

