

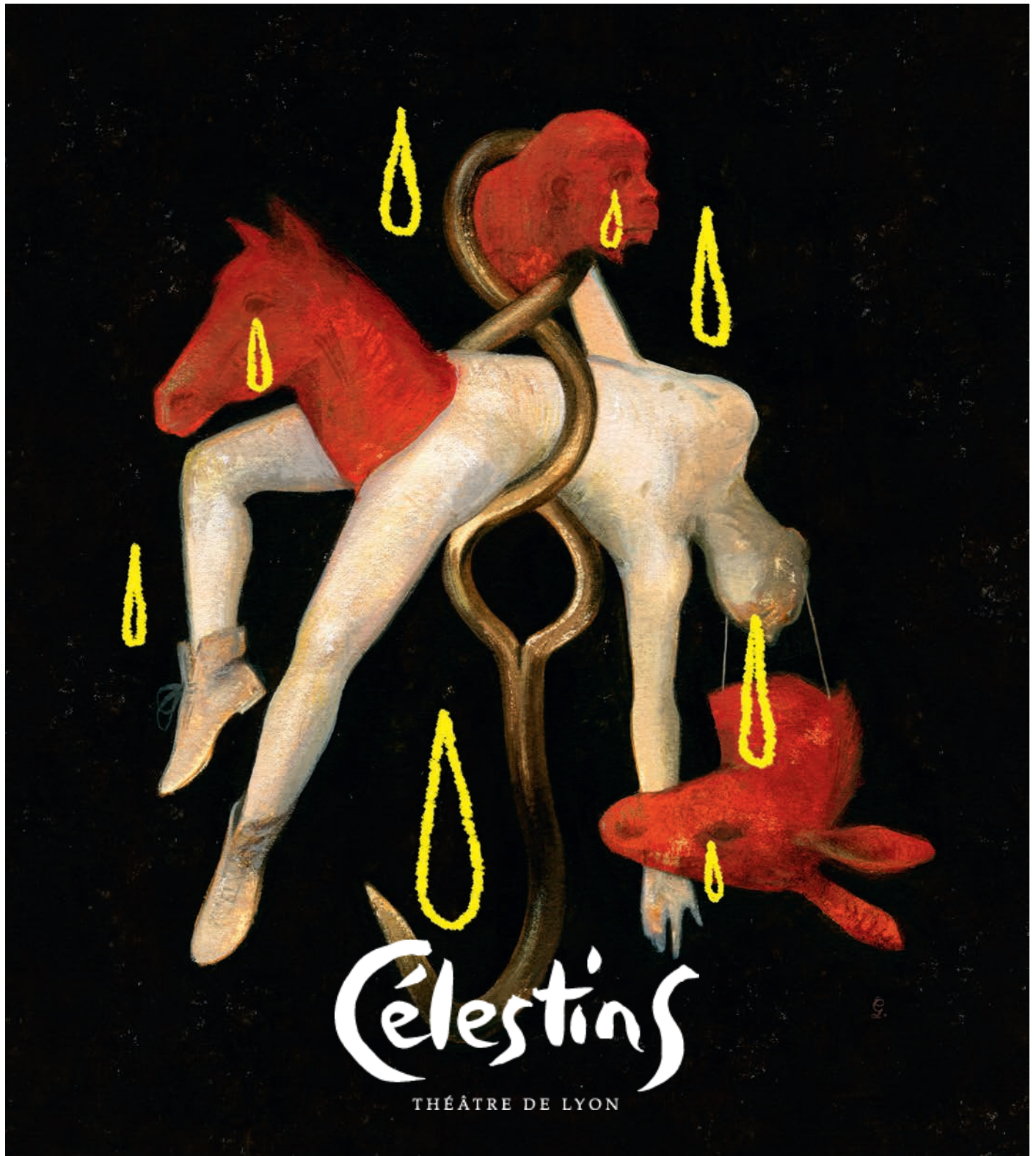
INTERNATIONAL / Italie
DU 20 AU 27 JANVIER 2016

DOSSIER
DE PRESSE

Oresteia (una commedia organica ?)

ORESTIE (une comédie organique ?)

D'après ESCHYLE / De Romeo CASTELLUCCI – Musique Scott GIBBONS



DU 20 AU 27 JANVIER 2016

Oresteia (una commedia organica ?)

ORESTIE

(une comédie organique ?)

D'après ESCHYLE

De Romeo CASTELLUCCI

Musique Scott GIBBONS

Mise en scène, décors, lumière, costumes Romeo Castellucci
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 Quattrociochi
Automatisations : Giovanna Amoroso, Istvan Zimmermann

Accessoires : Vito Matera
Réalisation costumes : Chiara Bocchini et Carmen Castellucci
Production : Benedetta Briglia
Direction technique : Eugenio Resta, Gionni 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 ; Maillon Théâtre de Strasbourg / Scène Européenne ; Romaeuropa Festival ; TNT - Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées ; Théâtre Garonne - scène européenne - Toulouse

Programmé en collaboration avec le Théâtre Nouvelle Génération - Centre dramatique national de Lyon

CONTACTS PRESSE

Célestins, Théâtre de Lyon :

Magali Folléa

04 72 77 48 83

magali.follea@celestins-lyon.org



TNG :

Nathalie Gandy

04 72 53 15 16

nathalie.gandy@tng-lyon.fr

Vous pouvez télécharger les dossiers de presse
et photos des spectacles sur notre site www.celestins-lyon.org

Il y a exactement vingt ans, une compagnie italienne d'engagement artistique aussi dur que son nom était doux, la Societas Raffaello Sanzio, obtenait sa première reconnaissance internationale avec *Orestie (une comédie organique ?)*, une adaptation de *L'Orestie*. La trilogie d'Eschyle était passée au crible d'une lecture « philologique » et traduite en images et en sons d'une puissance et d'une profusion inédites. Un trisomique tenait le rôle d'Agamemnon « parce qu'il était un monarque, hors de toute discussion » ; Clytemnestre était une femme énorme « parce qu'elle pesait sur le drame », tout comme Cassandre d'ailleurs. Quant à Oreste et Pylade, maigres à l'excès, ils erraient comme deux bâtons dressés, deux signes enfarinés au sens littéral, houspillés par un coryphée à oreilles de lapin dirigeant un chœur explosif. Dans le ciel noir d'un siècle en guerre contre lui-même, la marche du temps était moulinée par la *Roue de bicyclette*, de Duchamp ; les crimes éclairés par la lampe de Guernica, de Picasso ; et, comme pour en finir avec la peinture contemporaine, des singes tirés d'un bestiaire à la Bacon devenaient les Erinyes, à côté de mécaniques retorses et de harnachements SM.

C'est cette version historique que Romeo Castellucci a décidé de reconstituer. Une novation totale pour le metteur en scène italien qui, dans ses marches forcées d'œuvre en œuvre, n'avait guère pris le temps de se retourner sur ses pas, avant de s'interroger : « Comment les spectateurs d'aujourd'hui vont-ils recevoir des images émises il y a vingt ans ? »

« 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

NOTES D'UN CLOWN DE ROMEO CASTELLUCCI

- Ma compréhension de l'*Orestie* est : Oreste doit se taire.
 - Théâtre du courant continu (une comédie organique ?).
 - Le tragique contient en lui-même la tragédie de la parole (clown) qui, entrée sur la piste du silence, fait la comédie.
 - « *Mais à l'issue de la tragédie, résonne toujours un non liquet. La solution est toujours aussi rédemption, mais toujours seulement une rédemption occasionnelle, problématique, limitée. Le drame satirique précédent ou suivant est l'expression du fait qu'un non liquet du procès représenté prélude ou réagit seulement à un élan de la dimension comique* ». (Walter Benjamin, *Le drame baroque allemand*).
 - Exercices. Les acteurs auraient dû faire quelques exercices.
 - Jouer parfaitement quelques répliques de l'*Orestie*, mais, dans l'esprit, doubler l'acteur qui interprète.
- Ici, jouer bien signifie raillerie et anastasis. / -Je refuse pourtant de me faire des idées.
- Frotter son visage sur une vitre jusqu'à la couvrir de graisse. Pour les Euménides.
 - Non à l'hagiographie et aux souvenirs d'enfance. / -Porter au front une étoile de fer.
 - Du côté de Clytemestre. / -Un masque de la comédie.
 - Ce qui fait bouger, c'est le récit. Non pas la reconstruction philologique du " véritable " esprit de la tragédie, ni une réinterprétation contemporaine. Ni la poésie. / -Doubler le tragique pour le décharger dans le physique.
 - La figure est le chemin le plus court. / -Suer dans un sac d'immondices. Préparation du *soma* [corps] des Choéphores.
 - Exercices sur sacs d'engrais. Exercices de contorsions. Choéphores. / -Gestes stéréotypés avec un poignard.
 - « *La tragédie est l'équilibre d'une balance qui n'est pas celle de la justice, mais celle de la violence* » (R. Girard).
 - Aujourd'hui, et à de nombreux égards, la violence que dégage cette tragédie est précisément dans le " physique ".
 - Violence est la figure du récit qui me met au monde.
 - Se procurer des os (mais pas de restes alimentaires), s'en remplir, et ne pas y toucher pendant les exercices.
- Préparation aux tapis écarlates.
- J'ai toujours eu une conception antique du théâtre. Peut-être pas antique mais, vieille. J'imagine les personnages enveloppés de poussière. Je pense avoir une imagination immergée dans le vieux, dans la poussière.
 - Embrasser longtemps (aussi avec la langue ?) des vieilles bottines de nouveau-né. Électre pense à Oreste.
 - La puissance de la beauté, la puissance du laid, sont toujours des puissances muettes.
 - Chaque différence entre violence impure et violence purificatrice déchaîne des assauts indistincts et réciproques. De quel côté se trouve la violence juste? Cette tragédie met précisément en scène la perte de différence, et chaque droit semble contrebalancer celui de l'autre façon parfaitement identique: "*Gleichgewicht*", ainsi Hölderlin nomme-t-il ce rapport sans différence.
 - Porter sous le bras une tête de bouc. Chèvre nue. Encapuchonnée. Le cadavre d'Agamemnon.
 - Danses improvisées autour d'un chien empaillé, pendu par le cou. Ascension du cadavre d'Ag. opérée par Or. et Électre.
 - Le conflit entre la parole du sang et du droit (Clytemestre et les Erinyes) et la parole du *logos* et de la justice (Apollon et Athéna) immobilisent et fixent le héros "méta-éthique" à son silence. C'est le solipsisme le plus accompli.
 - Une tête phallique pour Athéna avec une voix d'enfant.
 - Faux nuage. La chouette. Le Palladium. Le phallus. Tous les attributs d'Athéna, née d'un homme.
 - Un homme avec des amputations pour l'Apollon. La beauté paradoxale des statues mutilées.
 - « *De la volonté du soi tragique, il n'y a pas de pont qui conduise à un quelconque 'dehors', même si ce dehors était une autre volonté. Sa volonté, comme obstination orientée vers son propre caractère, rassemble tout son poids à l'intérieur de lui-même. (...) Il reste toujours le soi singulier, seul, privé de langage* » (Franz Rosenzweig, *L'étoile de la rédemption*).
 - Le principe de " crise sacrificielle " s'exprime au moment où Agamemnon outrepassa le rite en sacrifiant sa fille Iphigénie : ce qui devait être purification, devient contamination. C'est Vidal-Naquet qui dit que l'*Orestie* est drame de putréfaction. L'*Orestie* pullule de cadavres. Tôt ou tard, les protagonistes passent de l'autre côté : celui de la mort. Dans l'*Orestie*, ce sont les morts qui donnent vie à l'action.
 - Se procurer l'habit d'un mort. L'utiliser pour nettoyer par terre l'endroit des exercices. Dix minutes. Le monologue

- Se procurer l'habit d'un mort. L'utiliser pour nettoyer par terre l'endroit des exercices. Dix minutes. Le monologue de Clytemnestre. / -Etre enfermé dans une caisse. La chercher. La faire. Oreste caché.
- Oreste " revient " sur scène, " revient " chez sa mère pour lui extorquer - en l'éviscérant à titre posthume- son origine, en garantie d'une conscience d'autonomie absolue. Né d'un oeuf par accouchement anal, asexuel.
- La faute d'Oreste devient le lieu auquel il reste fixé: faute-scène.
- Reptile. La mise au monde d'Oreste. / -Ici, le corps est toujours voie de sortie et de résolution de l'écriture tragique.
- (F. Bacon).
- Oreste hésite devant le geste matricide ; il est frappé par le doute, il ne sait comment et s'il doit agir. En substance, c'est Hamlet *ante litteram*, mais pour quelques instants seulement.
- Bras à air comprimé. Qui porte un poignard. Coup de poignard mécanique.
- Le geste est suspendu, gelé par le doute, et pourtant il continue dans le bras mécanique qu' Oreste, pour pouvoir frapper, est obligé de porter. C'est le mécanisme qui, en dehors de lui-même, pousse à la volonté, à la décision qui a manqué à Hamlet. Oreste, hésitant, s'adresse à Pylade, préfiguration d'Horatio. Oreste frappe, mais, à ce moment, a déjà dilué la faute du matricide dans son ami et dans l'automatisme du bras.
- Oreste enfant. Ou éphèbe. Sans poils. Blanc.
- Un petit lit d'une demi-place. Blanc.
- « Ici aussi [dans une localité d'Arcadie appelée Ace, c'est-à-dire 'remède', parce qu'Oreste fut guéri ici de son remords] existe un sanctuaire des Euménides. Quand ces déesses, dit-on, étaient sur le point de faire perdre la raison à Oreste, elles lui apparurent noires, mais quand il se fut amputé le doigt, elles lui apparurent blanches, et il recouvra la raison. Alors il offrit un sacrifice expiatoire à la Déesse noire pour calmer sa colère, tandis qu'il offrit un sacrifice de remerciement à la Déesse blanche ». (Pausanias, Description de la Grèce, VIII, 25,4)
- Exercices au milieu des cartons qui reproduisent le " Guernica ".
- Cinq maquettes de cuirassé qui traversent la scène. Le récit de coryphée de l'Agamemnon.
- Des myriades de notes. Des cahiers qui me fondent littéralement entre les mains.
- Des myriades mythologiques de vieux manuels.
- Ne jamais trouver les notes. / -Ne jamais trouver le stylo. / -Aller au-delà de la dimension de papier du théâtre.
- Traverser le miroir comme Alice de L. Carroll.
- Le *Jabberwocky* de L. Carroll est la tentative de produire du langage en opérant la décharge entre le *logos* et le *soma* ; une tentative qu'Artaud avait comprise au sens excrémental d'une langue concrète du corps comme oeuvre. Le *Jabberwocky* et le « *letura d'éprahi falli fendi rhotia o fotre indi...* » d'Artaud constituent la tentative de dépasser la question de l'artifice tragique. Tentative, à la lettre, pleinement réussie. / -*Humpty Dumpty* traduit par Artaud. La haine d'Artaud pour Carroll.
- « *L'anus est toujours terreur, et je n'admets pas que l'on perde un excrément sans se torturer, même pour la perte de son âme, et il n'y a pas d'âme dans Jabberwocky.(...) Jabberwocky est l'oeuvre d'un castré, d'une espece de métis hybride qui a trituré la conscience pour en faire sortir de l'écriture* ». (A. Artaud, Rodez, 22.11.1945)
- Masques de carnaval. / -Crème blanche, genre savon, sur un cheval. En tirer une écriture en négatif.
- Masques enrobés de sucre pour les singes. Le chœur des Euménides.
- Figure de trahison et prophète de l'évidence, le lapin incarne ici le coryphée de l'Agamemnon et apparaît de temps en temps affecté d'une forme de priapisme qui l'afflige aux moments les plus opportuns, c'est-à-dire quand résonne plus fort le vieux trombone de la poésie.
- Le coryphée est un lapin blanc qui parle, et le chœur un groupe de lapins de plâtre en ordre de marche. Le grand lapin sort une montre de la poche de son gilet (c'est l'*incipit* de l'*Alice* de Carroll) et enseigne aux petits lapins la dure leçon de la tragédie.
- Lapins de plâtre qui éclatent (chœur d'Agamemnon). / -Vêtements de fillette blanchis à la chaux (chœur des Choéphores). Petites vierges mortes. / -Un groupe de singes vivants (chœur des Euménides).
- Le chœur n'amorce pas ici la fonction dialectique que son rôle aurait historiquement. Ceci est une tragédie du solipsisme indifférent, non de la dialectique. Chaque acteur ne connaît pas autre chose que son propre souffle.
- Rosenzweig a observé que c'est dans le monologue que se réalise le plus haut degré d'agnation du héros tragique: c'est là que se révèle la solitude silencieuse du tragique.
- Le héros tragique est un soliste, alors que, dans le jeu dialogique du théâtre, la *polis* exécute sa répétition générale.

- Un filtre de verre, grouillant de corpuscules noirs, qui occupe toute la vue. Pour les Euménides.
- *Moby Dick*. Pour Clytemnestre. / -Clytemnestre baleine. Le plus grand mammifère. Melville. Créature abyssale, qui tire à elle chaque chose, avec le remous de toute son immersion, lente et triomphale. Métaphore pneumatologique?
- Le sein de Clytemnestre soutenu par un poignard.- Comme chaque cétacé pratique une économie du souffle. Aussi tous les tuyaux de la scène suggèrent justement ceci : respirer apparaît comme une opération plus urgente que la parole.
- Poussière. Un objet poussiéreux. / -Gaines et bouches de tuyaux. Agamemnon. / -Calottes de latex.
- Respirer au moins un jour rien qu'à travers de longs tuyaux.
- Théâtre signifie créer, accoucher démoniaquement d'un corps, avant tout comme chose, poids, caillot, à montrer pour un sou, baraque de foire en soi. Je sens très fort, en ce moment, le combat élevé, la lutte contre la demi-soeur des images efficaces, qui est la publicité. Je sens une grande puissance à vaincre, pour elle-même. Nous sommes unis par un discours de surfaces, de chosesabjectes, si vous voulez, de choses spirituelles. il y a une attention pour le corps qui, d'un côté, est la préparation toute-puissante d'une momie, de l'autre, la mienne, une préparation qui tend elle aussi à l'exhibition d'un corps.
- Peep-show. / -Projection de négatifs brouillés de vieux films porno. Pour le tribunal des Euménides.
- Dresser, au sens sexuel, l'index de la main droite. Jusqu'à le sentir sensible comme un oeil de limace. Une heure. Oreste.
- C'est à partir de l'ironie de l'homme tragique, " *privé d'âme* "(W.B) qu'il est possible de penser la pure violence (comme absence de différence entre *soma* et *logos*) muette du théâtre.
- Dormir. Durée indéfinie.
- Idée de Candomblé : emploi du brésilien-portugais. Plume sur la tête. Ciseaux, une poule noire, Clytemnestre.
- Plomb en rubans. Pylade à Oreste. Armure. / -Poumons et abats jetés contre la vitre. Cassandre.
- Plantes rampantes déjà sèches. / -Wagner enseveli sous les bruissements. Egisthe punit le coryphée.
- Un fusil suspendu, tournoyant. Chargé.
- Une densité de paroles pareille à celle d'un show pornographique ou d'une publicité. Comme là, l'objet est celui de renvoyer un corps à sa propre énigme de corps libéré. Mais l'énorme avantage que j'ai sur ces arts parallèles, est la durée et l'intimité. Le souffle d'un clown. / -A. Moresco. / -De vieilles tubulures pour l'Agamemnon.
- Des rideaux de théâtre imprégnés de plâtre. Scène blanchâtre des Choéphores. / -Un redresseur de courant. Alimentation du lapin.
- Douche de sang déjà un peu brun. Fiction. Clytemn. Oreste.
- S'amuser avec la fiction du sang. Être le taureau abattu. Être sous le taureau abattu. *Taurobolion*. Mais H.N. ne m'a jamais convaincu. Il est trop sérieux. Le vrai sang ne marche pas.
- Laver un mouchoir plein de mucus dans un verre d'eau. Pylade. / -Mouvements au hasard. Jusqu'à la nausée. Pylade.
- Exercice à deux. Se peigner. Mais en insistant O.P. / -Exercice à deux. Promenade en laisse. O.P. / -Exercice à deux. Légumes. O.P.
- Un grand piston qui percute très lourdement la scène. Interférence sur la voix écorchée de Cassandre.
- Continuellement dérangé, interrompu. Répétitions massacrées par des betises.
- L'entrée d'Agamemnon est le moment ouvert de toute la mise en scène. Les trames de la représentation, ici, ne peuvent se conclure, parce qu'il est comme le Messie de cette représentation. / -Un mongoloïde pour Agamemnon. La monarchie de la beauté.
- Un accumulateur. / -Prendre des poses. / -Les Dieux / -Salir la scène. / -Une chaise de bureau, qui tourne toute seule, est le trône vide d'Agamemnon. / -Des structures métalliques où étendre les corps.
- Cassandre, la victime parfaite, est tripartite. / -Cassandre est enfermée dans une boîte métallique. Le texte d'Eschyle semble s'échapper tout entier de la fausse bouche, qui n'est pas crue, mais qui pourtant est vraie.
- La langue dans la bouche a-t-elle une peau ? J'espère que non.
- Non au " comme si ". Abandonner le " comme si ", c'est comme s'éloigner des sécurités du port et se jeter an large, dans l'énigme de l'entéléchie d'un corps qui émerge de son élément abyssal, et émerge -je le sais- pour me prendre. Sous la scène, il existe une espèce d'abysse rhétorique qui pousse et qui frappe d'en bas avec des bruits sourds.
- Non au minimalisme, aujourd'hui exténuant et hautain.
- Fréquence à 14 Hz. Pour l'Agamemnon. / -Une matraque électrique. Pour Egisthe. / -Une fourrure du pouvoir.

- De vieux rideaux de mauvais théâtres du début du siècle.
- Non à l'interprétation. / -Non à la biographie.
- Oui au commerce d'antiquités. / -Oui à la rhétorique. / -Oui au chien.
- Non à la poésie ("*au théâtre, elle joue le rôle de l'idiote*" C.C.)
- Je dois trouver des corps parfaits. / -Quand il y a jeu théâtral, celui-ci doit être absolument parfait.
- L'acteur a, en général, un corps ennuyeux : tout entier "bravo". Le "chien qui surgit sur une place" a, au contraire, sur la scène, avec sa grande émotion et imperfection, la beauté impressionnante d'une montagne nue. Robert Walser était émerveillé par l'incapacité d'une jeune actrice sans talent, qu'il élevait au-dessus du théâtre lui-même. R.M. disait que l'imperfection élève et grandit.
- Exercices (exécutés et non exécutés). (Durant les exercices, on se tait, mais il n'y a aucune rigueur et aucune discipline). A mon avis, seul J.G. a pu la pratiquer. Toutes les autres tentatives de discipline, je les trouve aujourd'hui pathétiques. On peut rire. Mais moi, je ne dis jamais rien. Moi, je suis comme une brebis muette. Les acteurs peuvent dire des conneries. Mais seulement après les exercices. Les personnes peuvent refuser de faire ces exercices. Il n'existe aucune obligation. Mais ça n'arrive presque jamais.
- Déplacer légèrement des choses insignifiantes qui se trouvent là autour. Durée : une heure.
- Couvrir un oeuf. Un après-midi. Pour Oreste et Electre.
- Se frapper bruyamment, mais doucement, le front contre une grosse table. Une heure. Pylade et Oreste.
- Il y a toute une économie du lait dans le texte d'Eschyle, une intra-écriture réalisée en blanc sur blanc. Lait maternel. Allaitements niés. Lait qui se mélange au sang du sein mordu, lait versé sur les morts, le lait de Cilissa Le lait n'est bon qu'à réveiller les morts, les fantômes, alors qu'il semble toxique pour les vivants.
- Les testicules d'Eschyle (comme la tombe d'Agamemnon?). Trouver quelque chose de ce genre dans du formol.
- La croûte lunaire pour les Choéphores.
- Un Hermès albinos, nu, qui fait paître des ânes blancs sur la lune. Pour les Choéphores.
- Un tremblement de terre sur la scène. Après le matricide.
- S'essuyer parfaitement la langue et la cavité orale avec des mouchoirs de papier. Continuer à essuyer même si la bouche semble déjà sèche. Durée indéfinie. Euménides. / -Fumeurs de drogue. Le chœur des Choéphores.
- Une lanière de cuir gras lui ceint les côtes. Pylade.
- Des femmes obèses, nues, blanches. La trilogie. / -Des adolescents très maigres, nus, blancs. La trilogie.
- En position couchée, tenir sur le ventre nu un bloc de béton pesant plus ou moins son propre poids. Quinze minutes. Le tombeau d'Agamemnon. Oreste.
- Ne lis pas l'Orestie. Ce n'est pas à toi.
- Au début de la journée d'exercices, mettre ses chaussures à l'envers. Pour le matricide. La droite à la place de la gauche et vice-versa. Une journée.
- Des bruits de peau mouillée. Muqueuses sonores. Arrière-scène de l'Agamemnon.
- Baldaquin gothique. Pour Clytemnestre. Clytemnestre moisie.
- Cou noir de gras. Avant de poignarder.
- Ne rien faire parfaitement avec une grande concentration, jusqu'à sentir le froid dans les jambes et les bras. Être marbre. Un après-midi. La pause des Choéphores.
- Absorber une énorme quantité d'alcool. Pour le pas lunaire.

(1995)

NOTES DE MISE EN SCÈNE

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 limites; avec une puissance d'engendrer qui se développe de façon atomique; avec un effet indistinct entre violence purificatrice (sacrifice) et violence impure (délit)? Gleichgewicht», c'est ainsi que Holderlin 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 effarement; hallucination et faute et, enfin, une absolution sans solution. Etres 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 Egisthe, 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 soeur 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

ENTRETIEN - ROMEO CASTELLUCCI

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

Romeo Castellucci : 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.

Romeo Castellucci : 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 ?

Romeo Castellucci : 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*.

Romeo Castellucci : 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 *Orestea* (*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.

A propos d'*Ödipus der Tyrann*, vous avez évoqué à plusieurs reprises l'écriture "féminine" de Hölderlin et votre distribution n'est composée que de femmes, à l'exception de Tirésias. Qu'est-ce qui vous a conduit à cette conclusion ?

Romeo Castellucci : La question de la puissance et de la grâce. Pour moi, la puissance et la grâce sont des femmes, parce qu'il y a un rapport au corps différent. C'est le troisième spectacle que je fais autour de Hölderlin et ce n'est qu'à la fin d'*Ödipus der Tyrann* que je me suis rendu compte qu'il s'agissait chaque fois d'une équipe féminine. C'était instinctif, mais, évidemment, il y avait des raisons. La grâce prime dans la manière de porter la parole.

Est-ce la nature "féminine" de la langue qui vous a conduit à inventer ce couvent de femmes ?

Romeo Castellucci : Il y avait cette référence à une communauté enfermée dans *La Mort d'Empédocle*. Elle est devenue la communauté amish de *The Four Seasons Restaurant*. Et, à nouveau, dans *Ödipus der Tyrann*, je me suis rendu compte qu'il y avait une communauté féminine enfermée dans un système. Elle forme comme une enclave, une synecdoque de la communauté humaine.

C'est la première fois que je vous vois pratiquer un théâtre dialogué avec des comédiens qui déclament.

Romeo Castellucci : C'est le maximum de la provocation pour moi. Mais je pense qu'il y a eu un fossé avec les actrices. Elles n'ont pas saisi le scandale du dialogue. Le travail avec le dramaturge de la Schaubühne a permis de filtrer chaque mot, une occasion unique de comprendre Hölderlin dans la fibre. C'était comme un reverse engineering, une manière de démonter un objet pour voir comment il fonctionne. Quel était le choix de Hölderlin par rapport au texte original ? Parce qu'il l'a complètement tordu. Les actrices n'ont pas compris que la langue de Hölderlin ne sert pas à communiquer.

Un mot sur la dernière séquence, admirable, effroyable.

Romeo Castellucci : Je pensais à Oedipe comme une sorte de virus qui entre dans la communauté, dans un contexte culturel très codé qui est celui de la religion catholique.

Il s'installe et ne sort plus. Il contamine le système symbolique chrétien, la rencontre est impossible.

Une fois que la tragédie entre, elle est capable de détruire l'apparence humaine, c'est-à-dire de "tuer" Dieu.

A travers l'apparence humaine ?

Romeo Castellucci : C'est comme une substitution assez violente. Au lieu de la *Bible*, au lieu de l'*Évangile*, on a l'*Évangile d'Oedipe*. Cela ramène à l'aorgique, qui, selon Hölderlin, serait l'unique forme de salvation, non pas la salvation métaphysique, mais une salvation plus indistincte, constituée par la lumière et l'ombre. C'est pour ça qu'Oedipe est considéré comme mauvais par Hölderlin : parce qu'il veut utiliser la Raison comme lumière, alors que c'est un péché. Le péché d'Oedipe, selon Hölderlin, n'est pas l'inceste, pas du tout, mais sa façon de raisonner, et c'est une autre invention extraordinaire.

D'où vient l'impulsion des Metope del Partenone ?

Romeo Castellucci : Ce sont des centauiromachies, des batailles. On peut dire que c'est la bataille de la vie. J'ai imaginé chaque frise comme une scène d'urgence. Des blessés sont sur le sol et des ambulances viennent leur porter secours. Mais elles se révèlent incapables de les sauver. Il y a une référence à une expérience que j'ai vécue et qui m'a marquée profondément : celle de mon ami Alfredo Tassi, mort sur le plateau. J'y pense presque tous les jours. L'ambulance est arrivée et n'a pas été capable de le sauver. Il est mort dans mes bras.

Il y a un échec à chaque fois ?

Romeo Castellucci : Oui. Et en même temps, on projette une devinette sur les murs.

Une énigme, comme celle d'Oedipe ?

Romeo Castellucci : La devinette est une invention grecque. Claudia [Castellucci] écrit les devinettes. Je me suis adressé à elle parce qu'elle est, selon moi, la seule à pouvoir écrire des devinettes.

Le spectacle apparaîtra-t-il comme une performance ?

Romeo Castellucci : La première aura lieu à Art Basel, dans le contexte de la foire. Le blessé est un acteur, un seul à chaque fois. Six blessés sont prévus pour l'instant.

Il y a six équipes médicales différentes et chaque équipe médicale est vraie. Ce sont comme six tableaux d'une ville, six tableaux de la douleur. Il y a un côté primaire, concentré sur le voyeurisme, sur le fait qu'on aime voir des accidents. A la fin, il restera sur le sol une immense peinture faite par le faux sang et tous les fluides.

Comme le sol souillé à la Pollock de Sul concetto di volto nel figlio di Dio ?

Romeo Castellucci : Exactement, une action painting. Cet aspect primaire est contrebalancé par les devinettes qui ont quelque chose de mental, de froid. Il y a un double jeu entre ce qui vous noue le ventre, ce côté animal et cette phrase qui est un défi intellectuel. Les relations entre les deux passent à travers un regard grec. Le Parthénon, qui est le fondement de l'esthétique occidentale, représente la beauté. Que veut dire cette référence à la beauté quand elle montre la douleur ? Que signifie la fiction, qui trouve sa référence au cinéma, dans le pire Hollywood, celui de la télé, dans la fascination pour la douleur et le sang, dans les scènes de docteurs ?

Les trois pièces que vous présentez sont ancrées dans la Grèce. Abandonnez-vous vos réflexions sur le monothéisme en revenant vers la Grèce ?

Romeo Castellucci : Non, il y a un moment de contact. La tragédie, comme Hölderlin l'a dit, représente un ciel d'idées. Il n'y a personne dans la tragédie grecque, il n'y a pas de dieu, mieux encore, il a disparu. Dieu est par définition celui qui manque, sa présence n'est pas visible, pas représentable. La rencontre avec le monothéisme est impossible, mais il y a une proximité, une façon d'aborder une même attitude selon une géométrie différente.

Y a-t-il dans votre travail une réflexion sur ce que serait une identité européenne ?

Romeo Castellucci : La pensée européenne est sans cesse obligée de se replonger dans le monde grec. Dans la philosophie, dans l'esthétique, dans la peinture, dans l'architecture, il reste le point de référence. Même un tableau de Bacon, apparemment le plus éloigné possible de la rigueur esthétique antique reste une référence à la Grèce. C'est une sorte d'étoile polaire. L'Europe ne peut pas oublier son enracinement dans la Grèce, avec la naissance de la raison, de la démocratie, de l'esthétique. On est encore là. Il faut penser qu'on est là. Il faut le penser parce que ce n'est pas le passé mais le futur.

N'y-a-t-il pas actuellement des forces puissantes qui voudraient l'effacer ?

Romeo Castellucci : Oui, parce que la Grèce représente la conscience. Chaque objet esthétique, chaque pensée, chaque discours fait référence à votre place en tant que spectateur. La tragédie grecque était une sorte d'appel profond à chacun, elle était capable de dire le nom de chacun, à travers le langage et pas seulement. C'était un rapport profond à l'individu et le fait d'une communauté.

A l'opposé de l'industrie du spectacle qui exige que chacun soit seul parce qu'il n'y a pas de conscience, mais une forme d'anesthésie très douce. Il n'y a aucun scandale. Il faut récupérer l'idée du scandale dans le sens grec. Le scandale, c'est la pierre qui vous fait trébucher, qui vous oblige à interrompre votre marche et considérer votre position pour vous imposer un choix. L'esthétique impose de choisir.

Pour conclure, quelques mots sur le Festival d'Automne et, plus généralement, sur la place et le rôle de Paris dans votre travail ?

Romeo Castellucci : C'est un rôle immense. La France est mon pays. A la différence de l'Italie, elle a accepté mon travail depuis toujours. Si j'ai un peu de considération en Italie, c'est dû à la France. A Paris – et à Berlin – la culture a une présence sans équivalent dans le monde. Au Festival d'Automne, je peux ressentir un dessein précis dans le temps. Il y a un principe esthétique et une certaine forme d'urgence. J'y trouve des correspondances. Je m'y reconnais.

Propos recueillis par Jean-Louis Perrier

ROMEO CASTELLUCCI

Romeo Castellucci est né à Cesena (Italie) en 1960. Il a suivi des études de peinture et de scénographie à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne. Il est l'un des fondateurs en 1981 de la Societàs 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 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 proposent en effet un type de dramaturgie qui échappe au primat de la littérature, faisant de son théâtre un art plastique complexe. Depuis 2006, il travaille aussi à la création de projets individuels, indépendants de la Societàs Raffaello Sanzio.

Parmi ses dernières créations, citons *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), *Le Voile noir du pasteur* (2011), *Parsifal* de Richard Wagner (2011), *The Four Seasons Restaurant* (2012) et *Hyperion* d'après Frederic Hölderlin (2013), *Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck (2014), *Neither* de Morton Feldman 2014, *Le Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky (2014), et du 20 octobre au 9 novembre 2015 à l'Opéra Bastille *Moses und Aron* d'Arnold Schönberg, direction musicale de Philippe Jordan.

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 "artiste associé" de la 62e édition du Festival d'Avignon.

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.

SOCIÉTAS RAFFAELLO SANZIO

Romeo Castellucci au Festival d'Automne à Paris

2000 *Il Combattimento* (Odéon-Théâtre de l'Europe)

2000 *Genesi* (from the Museum of Sleep) (Odéon-Théâtre de l'Europe)

2001 *Giulio Cesare* (Odéon-Théâtre de l'Europe)

2003 *p.#06 paris Tragedia endogonidia Vle épisode* (Odéon-Théâtre de l'Europe)

2004 *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco* (Odéon-Théâtre de l'Europe)

2006 *Hey Girl !* (Odéon-Théâtre de l'Europe)

2014 *Le Sacre du Printemps de Stravinsky* (Grande Halle de La Villette)

2014 *Schwanengesang D744* (Théâtre des Bouffes du Nord)

Romeo Castellucci au Festival d'Automne à Paris et au Théâtre de la Ville-Paris

2011 *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*

2013 *The Four Seasons Restaurant*

2014 *Go down, Moses*