

Valérie Dréville Romeo Castellucci
Hortense Archambault Vincent Baudriller

Conversation

pour le Festival d'Avignon 2008



P.O.L.

Festival d'Avignon

Conversation

pour le Festival d'Avignon 2008

Valérie Dréville Romeo Castellucci
Hortense Archambault Vincent Baudriller

Conversation

pour le Festival d'Avignon 2008

Propos recueillis
par Antoine de Baecque
les 23 et 24 janvier 2008

P.O.L
Festival d'Avignon

© Festival d'Avignon, 2008

ISBN : 978-284682-276-3

www.pol-editeur.fr

PROLOGUE

VINCENT BAUDRILLER : Quand nous avons réfléchi avec Hortense sur la direction de notre aventure au Festival d'Avignon depuis quatre ans, sur ce que nous ont apporté les différents artistes associés qui se sont succédé depuis 2004, Thomas Ostermeier, Jan Fabre, Josef Nadj, Frédéric Fisbach¹, et que nous avons décidé de choisir deux artistes associés pour ce Festival 2008, nous nous sommes d'abord demandé avec qui nous aimerions discuter. L'idée pouvait paraître étrange, délicate, mais l'étincelle fut alors d'imaginer vous associer tous les deux, Valérie Dréville et Romeo Castellucci, même si vos pratiques du théâtre sont différentes,

comme vos parcours. Pour nous, cette association avec un ou des artistes est la colonne vertébrale du projet que nous menons. Elle nous permet de garder au centre de nos préoccupations la création, d'en explorer les enjeux, chaque année en compagnie d'une ou deux personnalités. En nous ouvrant un accès à son plateau, l'artiste associé nous emmène sur son territoire, approfondissant notre connaissance du théâtre. De notre côté, en partageant nos questionnements sur la relation de l'œuvre et du spectateur, sur l'implantation dans un territoire, sur les formes et les sujets à montrer, nous avons conscience de proposer à l'artiste associé une place centrale dans l'institution du Festival. Nous attendons de la part des artistes associés qu'ils nous ouvrent à des champs esthétiques, qu'ils nous permettent d'aborder autrement des problématiques, en un mot qu'ils nous tiennent inventifs dans l'exercice de notre métier. À nous, Hortense et moi, ensuite, riches de ces échanges, d'inventer une édition du Festival d'Avignon. Ce dialogue qui est au centre de notre projet nous permet ainsi de déplacer, chaque année, le centre de gravité du Festival.

HORTENSE ARCHAMBAULT : Ces discussions communes à quatre, nous les avons déjà eues à plusieurs reprises. En mars 2007, un premier long dîner ensemble, c'était la première fois que vous vous rencontriez, la première fois que nous parlions vraiment tous les quatre. Ce soir-là, nous avons abordé des sujets inattendus pour nous, de manière libre, concrète, notamment sur le sens que vous accordez à la création. Vous aviez cela à partager, c'était passionnant. Nous avons eu d'autres discussions, notamment en juillet 2007 lors du Festival, en septembre, quand nous nous sommes retrouvés tous les quatre, en compagnie d'une partie de l'équipe du Festival² en Italie à Cesena, chez Romeo, dans le lieu de la Società Raffaello Sanzio³. Ou encore en décembre, à Avignon, après des journées de travail dans les espaces de vos prochaines créations, nous nous sommes retrouvés pour une soirée, où nous avons réfléchi ensemble aux questions que nous souhaitions traiter en lien avec la programmation de cet été et aux intellectuels à inviter pour le prochain « Théâtre des idées »⁴. Bien sûr, les discussions que l'on a pu avoir avec chacun de vous, avant et parallèlement, se recoupaient

avec nos dialogues à quatre, et les nourrissaient.

VINCENT BAUDRILLER : En choisissant de la publier, nous aimerions que cette nouvelle conversation puisse enrichir l'expérience des spectateurs d'Avignon, puisse accompagner leur venue au Festival. Ce n'est pas une explication du programme, ni un commentaire de vos intentions ou de vos créations, puisque le programme lui-même existe pour cela. Il s'agit plutôt de partager une réflexion autour des enjeux d'un art qui nous réunit, le théâtre.

LA RENCONTRE

ROMEO CASTELLUCCI : J'ai aimé rencontrer Valérie car, pour moi, le point de vue de l'acteur est toujours inconnu. L'acteur reste un inconnu. Il possède cette capacité que je n'ai pas : utiliser la honte en la surmontant. L'acteur occupe un espace et possède une masse. Il inspire et il expire. Du temps et de l'espace, il soustrait de la matière. Il imagine être quelqu'un d'autre. Il endosse un autre nom. Il montre un visage qui n'est pas le sien. Il utilise des mots qui ne lui appartiennent pas. Pour lui, feindre exige une présence entière, une corruption complète. Pour toutes ces raisons, je ne peux pas entrer dans le corps d'un acteur, ni dans son esprit. Il est pour moi l'altérité absolue. Donc, chaque discussion

avec Valérie fut source d'une grande surprise, d'une découverte : comprendre cet autre rapport avec le plateau qui me reste étranger.

VALÉRIE DRÉVILLE : La rencontre a été dou-
blement singulière. Parce que, aussi bien Romeo
que moi, nous nous sommes retrouvés, par rap-
port au Festival, à une place qui n'est pas habi-
tuelle ; et dans notre relation à deux, nous,
artistes associés, nous sommes également hors
de notre espace d'intervention traditionnel.
Généralement, quand un metteur en scène et
une actrice se rencontrent, c'est pour faire un
travail particulier sur un plateau. Là, on n'est
pas sur le plateau, on ne fait pas du théâtre
ensemble : on rêve plutôt ensemble à un festival,
ce qui nous amène à travailler les questions qui
peuvent nous habiter. Cela est déjà pour moi
une expérience, un travail que je ne connaissais
pas et que nous faisons ensemble, comme une
équation à deux inconnues. Si, pour Romeo,
l'acteur est un inconnu, pour moi notre travail
même avec le Festival est de l'ordre de
l'inconnu. Quelque chose, donc, se découvre à
chaque fois qu'on se rencontre. Et cela, je le
sens, agit sur moi. Ce n'est pas abstrait : cette
rencontre m'a déplacée, dans le rapport que je

pouvais avoir à un metteur en scène, à un festival, et à Avignon en particulier. C'est troublant, mais cela me semble fécond. Et quand Romeo parle de l'acteur comme d'un inconnu, je lui réponds que sa pratique du plateau et du théâtre est pour moi une énigme. « Comment fais-tu ce que tu fais ? » L'inconnu et l'énigme, il y a quelque chose de réciproque.

VINCENT BAUDRILLER : Ce qui nous a intéressés très vite en vous associant au Festival est cette idée de déplacement. Il s'agissait de vous déplacer vers un espace inédit, d'où vous regarderiez autrement le Festival, comme nous avec Valérie, nous nous déplaçons vers le plateau et le mystère de l'acteur ; et avec Romeo vers l'énigme de la création.

ROMEO CASTELLUCCI : Valérie est une actrice radicale, et c'est pour cela que nous pouvons avoir ce dialogue en dehors du plateau. Sur le plateau, le dialogue me paraît impossible. Ce n'est pas pour moi un espace de dialogue. Le plateau est une « zone », pleine de dangers, de liens autres que ceux de la discussion. La parole y est inutile, car ça irradie à cet endroit précis d'une autre manière : c'est l'espace de la connaissance profonde par la

création. Pour moi, il est donc très important de ménager un autre espace, plus partagé, réservé au dialogue, à la rencontre, où, comme l'a dit Valérie, on « rêve ensemble » à un festival possible, voire impossible dans un premier temps et qui le devient peu à peu, par la discussion précisément, par l'ajustement de nos idées du théâtre. C'est un lieu de paroles périphérique, qui ne relève pas de l'échange propre au processus de création, qui n'est pas non plus l'irradiation du plateau, mais qui m'est apparu comme également important, surtout dans le cadre du Festival d'Avignon où nous nous posons des questions sur le public, sur ce que l'on y montre ensemble, sur la relation avec Vincent et Hortense, la question d'une sorte de « ligne » pour une édition du Festival. C'est pour cela que je suis heureux d'avoir rencontré Valérie, et de cette association avec le Festival. Cela me sort un peu de la zone du plateau, qui est à la fois fascinante et dangereuse. Pour mieux y retourner, mais y retourner différent. La pensée que l'on partage avec les autres, cela reste fondamental.

L'EXPÉRIENCE D'AVIGNON

VINCENT BAUDRILLER : L'une des choses qui vous rassemblent, c'est votre expérience du Festival d'Avignon lui-même.

ROMEO CASTELLUCCI : Avignon, c'est évidemment un morceau de mon histoire. Et il m'est impossible de ne pas penser à Avignon quand j'évoque mon cheminement. Ici, il y a toujours une confrontation absolument essentielle du travail théâtral avec le public. Le plus étonnant pour moi reste la rencontre avec un spectateur qui ne connaît pas mon travail, qui peut-être ne connaît même pas le théâtre, un spectateur qui entrerait dans la salle par hasard. Selon moi, ce serait le spectateur idéal. Cette épreuve de l'innocence, Avignon l'offre plus

qu'ailleurs. Pour venir ici avec un spectacle, il faut accepter le danger de l'inconnu, ce qui ne va pas sans une protection nécessaire de la part du Festival. Cette protection, c'est la structure du Festival, ses choix, ses hommes et ses femmes, qui vous la proposent. S'il n'y a pas cela, on se retrouve seul face au danger d'un lieu comme Avignon, et ça peut être très perturbant, difficile à supporter. Le Festival a joué ce rôle pour moi : je m'y suis senti plusieurs fois en danger face au public, et je m'y suis aussi senti protégé par sa structure propre. Être associé au Festival cette année, avec Valérie, c'est un peu prolonger cette expérience, la renforcer plutôt. Dès mon premier spectacle ici, *Giulio Cesare* en 1998⁵, il y a eu parallèlement cette fragilité totale, cette exposition absolue, comme si le spectacle était nu face au public, et la protection apportée par le fait de s'inscrire dans un dessein plus général propre au Festival, à ses choix, à ses ambitions, à la communauté qu'il réunit. Ici, on fait partie d'une micro-dramaturgie : le Festival, ses spectacles, la ville, les artistes, l'équipe.

HORTENSE ARCHAMBAULT : Cela pourrait cependant modifier le rapport que les spectateurs ont avec les spectacles...

ROMEO CASTELLUCCI : Il existe toujours le danger de la pure consommation de spectacles dans un festival, même à Avignon. Ou celui de la rivalité, de la compétition, l'*agone* disaient les Grecs pour désigner ce moment de la compétition ouverte pendant le temps des représentations de la tragédie. Une forme de compétition dramaturgique, avec un vainqueur. Ici, il n'y a aucun vainqueur, évidemment, mais il y a cette forme d'*agone* théâtral... C'est comme une joute entre artistes, un combat intéressant, parce qu'il est dans la nature des hommes et de l'art. Il faut se comparer. Toute l'histoire de l'art occidentale est une forme d'*agone*. Nous sommes condamnés à cela. Mais Avignon permet aussi, dans le même temps, une forme de solidarité entre les artistes et une communauté des spectacles. C'est à la fois une compétition et une complicité. Je comparerais Avignon à une sorte de *crash test*. Pour moi, c'est une vérification essentielle, une révélation, et les spectacles, à un moment, doivent passer par là, c'est une épreuve obligée. Les jugements, dans ce Festival, vous arrivent sans pitié ; ils sont vraiment tranchants, de la part du public, de la critique, des artistes.

VINCENT BAUDRILLER : Avignon est également un forum permanent, un débat à ciel ouvert.

ROMEO CASTELLUCCI : C'est incroyable, on ne retrouve cela nulle part ailleurs avec cette intensité.

VINCENT BAUDRILLER : Ici, les spectateurs sont rassemblés pour voir et débattre du théâtre et pour réagir, souvent de manière assez passionnée. L'expérience de la rencontre avec le jugement des autres est une chose qu'éprouve chaque spectateur.

ROMEO CASTELLUCCI : Au théâtre, la chose importante est que l'éthique vient de l'expérience esthétique. C'est le fait d'être au théâtre, d'assister à un spectacle, d'en sortir, qui provoque cette discussion, ces jugements, cette morale de spectateur. Ce n'est pas le contraire, comme dans le monde politique, où le jugement vient avant même l'expérience, où tout est déjà jugé, déjà pensé, déjà prévu. Avignon reste cette île nécessaire, préservée, où l'éthique se pense à partir de l'esthétique, et ce privilège est partagé par les artistes et surtout par les spectateurs. Toute personne qui pénètre à Avignon pendant le Festival peut

faire sienne cette expérience-là. Et tout cela prend forme dans une ville entourée de sa muraille. Cette idée de « ville-du-théâtre » est très originale et très présente à Avignon. C'est petit, proche, concentré, on peut faire son festival en marchant d'un lieu à un autre, comme si on était attiré ici vers le même but, tout se tient en un point unique. Cette ville propose une structure spatiale et mentale essentielle pour faire et voir du théâtre. C'est la structure propre à la citoyenneté. Avignon est la cité du théâtre, et les festivaliers sont les citoyens du théâtre. Cela est encore en tension dans la ville pendant le Festival. Ce n'est pas un morceau de mémoire idéologique coupé du présent, pas du tout. Mais plutôt une lignée qui vient de loin, et qui se poursuit. Les murs disent cela à Avignon, car ce sont les murs de la cité du théâtre.

VALÉRIE DRÉVILLE : Quand je pense à Avignon, j'imagine une double mémoire, celle de l'histoire et celle du théâtre. C'est un lieu de mémoire dédoublé, et cela rend le Festival d'emblée impressionnant. Pour un acteur, peut-être encore plus : l'acteur a un rapport instinctif avec la mémoire, c'est son affaire en

priorité. Quand je joue un rôle, je porte avec moi la mémoire des précédents acteurs qui ont joué ce même rôle, même ceux que je n'ai pas vus. C'est une question première pour un acteur : comment est-ce que je me situe dans cette mémoire éparse d'un personnage, à l'intérieur de l'évolution du théâtre, et donc, ici, du Festival d'Avignon. J'ai rencontré cet hiver à Avignon lors d'un débat avec des spectateurs, un homme, assis à côté de jeunes lycéens, qui avait vu la représentation de *Partage de midi* de 1948, monté par Jean-Louis Barrault⁶. La mémoire n'est pas interrompue, bien au contraire, et c'est à l'acteur de prendre en charge cette continuité, cela fait partie de sa fonction sur une scène ou dans une communauté de théâtre. Avignon renforce encore cela : c'est le lieu de la mémoire par excellence. Jouer à la Chapelle des Pénitents blancs en sachant qu'Antoine Vitez⁷ y a monté *Catherine*⁸, que Redjep Mitrovitsa y a joué *Nijinski*⁹, que Sami Frey y a donné *Je me souviens*¹⁰, toutes ces choses-là évidemment m'ont marquée. Les lieux sont habités. Jouer dans tous ces lieux qui ont connu des moments incandescents de théâtre, est autre chose que

d'inaugurer un nouveau théâtre flambant neuf. Cela n'a pas du tout la même résonance.

Pour moi, Avignon est également le lieu de la scène initiale. En 1987, avec *Le Soulier de satin*¹¹ monté par Antoine Vitez dans la Cour, cela ressemble à une révélation, par rapport au théâtre, par rapport à une aventure comme celle du *Soulier*, par rapport à Antoine Vitez, à la rencontre avec Claudel, avec les acteurs ou avec le public. Le Festival 1987 reste mon an un : c'est un choc qui va avoir des répercussions pour des années et des années. Ce combustible brûle toujours, vingt ans plus tard, un feu vivant à combustion lente. C'est pourquoi je reviens toujours à Avignon, parce que je n'en suis jamais vraiment partie, comme s'il s'agissait de mon enfance. J'y suis revenue travailler à quatorze ou quinze reprises en vingt ans, pour des spectacles ou des lectures.

Je me rends compte également, en y allant l'hiver, en y travaillant cette année hors du temps du Festival et des répétitions, combien la cité d'Avignon est sensuelle. La pierre, la couleur du ciel, l'odeur, les bruits de la ville et de la Provence, sans doute. Je suis persuadée que la couleur du ciel à Avignon influence la

manière dont on joue ici, en tout cas en ce qui me concerne. C'est une certaine façon de faire du théâtre qui inclut un sentiment de bonheur, un plaisir d'une grande sensualité, une jubilation déroutante. J'y ai toujours ressenti un bonheur intense, lié à la liberté laissée aux spectacles, aux souvenirs d'enfance qui remontaient, mais aussi parce que c'est un espace du combat et du conflit. Cela ne va pas l'un sans l'autre : c'est la condition du plaisir pris et donné à Avignon.

LA PLACE DU SPECTATEUR

HORTENSE ARCHAMBAULT : Le « contrat » passé entre le Festival et les spectateurs n'empêche pas le conflit, ni une forme de combat, mais il lui donne un cadre où les spectacles se jouent selon certaines règles, qui impliquent le respect des autres. Plus ce contrat est fort, plus la rencontre peut prendre du relief.

VINCENT BAUDRILLER : La sensualité et le combat dont parle Valérie passent aussi à travers le corps du spectateur. Et pour tout le monde c'est une épreuve physique. J'ai découvert, en assumant les choix de la programmation du Festival depuis quatre ans, combien il s'agissait d'une place physiquement exposée, d'autant plus que tous les publics s'y rassemblent,

les jeunes et moins jeunes spectateurs, les passionnés qui ont traversé la France et l'Europe et ceux qui viennent pour la première fois, les professionnels du théâtre et la critique. Il y a un contrat entre chaque spectateur et nous, que je ressens à chaque fois à la fin d'un spectacle, dans les vibrations qui montent le long des travées depuis la scène. Je peux être en phase avec elles ; mais parfois c'est une incompréhension : j'ai vibré pendant la représentation et je ne comprends pas la réaction controversée du public. Enfin, il y a aussi la rumeur sur les spectacles. Je marche dans la ville et je l'entends.

HORTENSE ARCHAMBAULT : Ce qui me frappe aussi c'est l'attente du spectateur à Avignon : il vient là pour y vivre une expérience. Le spectacle est vécu ici comme une expérience qui doit le transformer, en tous les cas le rendre différent. Il me semble qu'il y a durant le Festival un investissement énorme de chacun, seul ou en groupe. Ce qui implique d'ailleurs un prolongement du spectacle par un débat, une discussion, une forme de forum et de rencontre avec l'artiste, qui ont souvent lieu un autre jour. Le temps de la représenta-

tion ne suffit pas : il s'ouvre et s'élargit en amont et en aval. On prépare la représentation, puis on la prolonge.

ROMEO CASTELLUCCI : J'ai l'impression que le temps s'y divise en deux moments. Celui de la représentation, qui est souvent épidermique, parfois même hystérique. Et puis celui de la rencontre, de la discussion, le forum, qui est pour moi beaucoup plus serein. L'expérience de la représentation peut être extrêmement forte, puissante, prenante, sans doute plus qu'ailleurs. Je me souviens par exemple d'une représentation très captivante, tendue, où à la fin le public était si pris par le spectacle qu'il n'a pas applaudi. C'était troublant. Comme si sa fascination lui avait fait oublier qu'il était au théâtre et qu'il devait réagir à la fin.

VINCENT BAUDRILLER : Au Festival, la solitude du spectateur au milieu de la foule du public est très forte, et ces deux sentiments qui pourraient paraître contradictoires forment un tout. Le collectif est favorisé par le côté ville-théâtre, forum du Festival, et la solitude par l'intensité de l'expérience du spectacle.

ROMEO CASTELLUCCI : Le théâtre est une expérience de soi très forte, comme s'il impli-

quait un réveil de la conscience. C'est une connaissance qui parvient à chaque spectateur à travers son corps. Lors de la représentation, quelque chose se révèle dans le noyau corporel du spectateur. Cela a donc à voir avec la solitude de chacun. Mais le théâtre permet de partager cette solitude avec d'autres solitudes. Chaque solitude est égale au sein d'un collectif nommé « public », et cherche la révélation de soi-même. Le public est composé par cette juxtaposition de solitudes inconnues qui font corps, soudain, le temps d'une représentation. C'est cela que le spectacle peut saisir, mais c'est une impression éphémère et fragile.

Le théâtre, tel que je le conçois, est un appareil qui serait capable de réveiller le regard du spectateur. Nous avons besoin de partager le regard, c'est une nécessité. Il ne s'agit pas d'une simple curiosité, de ce regard plat de la communication, fixe, monotone, comme une caméra de surveillance, sans aucun champ de tensions. Le regard du théâtre, que nous pouvons partager devant un spectacle, est au contraire hypnotique, il bouge, il est capable de se déplacer et de « former » les choses qu'il voit. Mais cela n'est possible que grâce à la

communion des spectateurs. Un théâtre pour un seul spectateur est impossible, ce serait une contradiction mortelle.

Ce regard est celui du corps, il est très physique : il fonctionne comme un pore de la peau, par où passent les humeurs, les émotions, les sensations, et aussi la connaissance. Les Grecs appelaient cela *epopteia*, le regard d'Éleusis, qui est une forme d'engagement : il crée la forme qu'il considère, il est chargé de la plus grande puissance possible. Il faut donc repasser par cette force originelle du regard, ce qui implique de faire confiance au spectateur, de lui confier la puissance de créer lui-même par son regard le spectacle qu'il voit. Et cette puissance d'engendrement est donnée à tout le monde. Mon spectateur idéal serait celui qui tomberait dans la salle par hasard : sans outillage intellectuel, son regard est tout entier sensation, connaissance par les sens, pure ouverture physique à la représentation, pore ouvert aux affections qui lui viennent de la scène. Sans présumé, sans préavis, la rencontre est alors la plus forte possible, quand le spectateur est comme un enfant.

VINCENT BAUDRILLER : Moins dans la reconnaissance que dans la découverte...

VALÉRIE DRÉVILLE : C'est une forme d'abandon aussi... Devant un spectacle, on se dit parfois : « Il faut que je lâche quelque chose de moi... » Il faut lâcher, se lâcher, c'est difficile. Parfois on ne trouve pas. C'est un exercice très étrange. En tant qu'acteur, quand tu es sur le plateau, tu sens parfaitement la différence de regard, entre le spectateur actif qui est en train de vivre une expérience, et celui qui est plus passif. Parfois, un sentiment peut intervenir et tout arrêter, ce que Peter Brook nomme l'« ennui »¹², une impression de faux qui fait que, soudain ou progressivement, le spectateur se retire de l'expérience de la représentation. L'acteur sent parfaitement cela, ce moment où le spectateur se retire et lui échappe, commençant à regarder avec distance ce qui se passe sur la scène, ce que sont en train de faire les comédiens. Il quitte l'expérience et c'est souvent douloureux pour l'acteur, qui le perçoit sensiblement. Mais le contraire est vrai : sur le plateau, on sent très bien la concentration qui opère, la transformation à l'œuvre du spectacle. Quelque chose se met à vibrer entre les gens, qui mobilise à la fois le regard, l'écoute, la peau, les corps. Le spectateur quitte sa passivité, sort

de lui-même pour s'offrir au spectacle qu'il voit. C'est ce « je ne sais quoi » qui est la quête permanente et absolue de l'acteur en scène. Anatoli Vassiliev¹³ dit que lorsque l'acteur est « occupé » à faire quelque chose sur scène, alors le spectateur est captivé et devient actif. Si l'acteur ne fait plus rien, quitte le mouvement, s'absente de la transformation de soi, alors au contraire le spectateur adopte une position d'attente plus passive. Il quitte le spectacle, mais au moment où cela arrive, il est déjà trop tard et souvent l'acteur ne peut plus rien faire : il assiste, impuissant, au départ « intérieur » de son spectateur, qui l'abandonne sur scène.

VINCENT BAUDRILLER : Je remarque que nous utilisons souvent les mêmes mots pour qualifier l'expérience du spectateur et celle de l'acteur. Le regard, la rencontre, le collectif et l'intime, l'expérience d'une transformation par la représentation...

VALÉRIE DRÉVILLE : Sans doute, mais le paradoxe fait que je me sens incapable, en tant qu'actrice, d'agir directement sur le spectateur, notamment pour qu'il soit attentif, incapable de prendre son regard et qu'il se donne à moi. Tout dépend vraiment de ce qui se fait sur

scène, comme un phénomène d'harmonie ou d'alchimie. L'acteur n'agit pas directement sur le spectateur, je n'y crois pas. C'est pourquoi, lorsqu'une réaction forte se manifeste dans le public, il est impossible pour un acteur de lutter avec cela directement. Le rapport de force ne sert alors à rien. On peut agir en résistant, mais pas en s'y opposant frontalement. Et accueillir directement cette pulsion du public est également très dangereux pour un spectacle ou un acteur, qui en sont souvent déréglés, orientés vers un acte de théâtre trop évident, trop com-mode.

J'espère toujours d'une représentation qu'elle soit une expérience à différents endroits. Sinon, on ressort du théâtre avec un manque. Quand, en tant que spectateur ou en tant qu'acteur, on assiste à une représentation qui n'a rien modifié en vous de profond, c'est un échec frustrant. La représentation ne s'oublie pas aussitôt hors du théâtre, sinon à quoi bon ? Et c'est également cela que permet Avignon, puisque le Festival multiplie les temps et les rencontres qui vont prolonger la représentation autrement. Je crois que c'est très différent du cinéma : comme spectatrice ou même actrice,

quand un film ne me plaît pas, je peux en sortir et passer à autre chose. Au théâtre, cela me semble impossible : c'est une souffrance. On a besoin de ce réveil, de cette expérience particulière, on vient là pour cela. C'est très présent dans les récits des spectateurs venant à Avignon : ils recherchent ici une expérience forte liée à la transformation profonde de leur être. Ils semblent avoir besoin d'être bouleversés, changés par leur passage au Festival, d'y vivre quelque chose qu'ils vont ensuite emporter avec eux. Comme on ferait un voyage ou une retraite. Cela n'a évidemment rien à voir, mais la démarche est comparable, le désir est le même. Le spectateur accepte d'y être perdu, d'être perturbé, de ne pas toujours tout comprendre. Cela semble faire partie du contrat, davantage qu'ailleurs. C'est pour cela que les réactions sont parfois ici si violentes, à la hauteur d'une attente qui est elle-même très grande. Il y existe une passion-théâtre très forte. Il n'y a pas d'indifférence, ou alors c'est le signe terrible d'un échec.

SUR LE PLATEAU

VINCENT BAUDRILLER : Romeo, tu es toujours présent dans la salle lors des représentations. Cela semble être pour toi une obligation. L'énergie qui passe entre la scène et les spectateurs, tu la reçois directement.

ROMEO CASTELLUCCI : Pour moi c'est nécessaire car, en étant dans la salle chaque soir, je me mets au service du spectacle, je suis son ouvrier. C'est là que je peux sentir le spectacle et l'accorder, comme on règle un instrument de musique. C'est un travail, celui de ressentir les sons, les lumières, l'atmosphère, et de les accorder de nouveau, comme un artisan au service de son spectacle. C'est ma façon de rester dans la tension du spectacle. Quand je

suis dans la salle, je me sens spectateur, je passe de l'autre côté par le regard, et je n'aime pas revenir sur le plateau à ce moment-là, ni même à côté du plateau. Parfois, je suis contraint de le faire, quand je travaille avec des acteurs non-professionnels à qui je dois souffler des choses à l'oreille, mais ce n'est pas une expérience qui m'intéresse vraiment. Par contre, je ne me lasse pas d'être dans la salle, d'être un spectateur. C'est vraiment de là que vient le regard sur le spectacle. Dans le cas de *La Divine Comédie*¹⁴, pour prendre le spectacle de cette année, ce n'est pas exactement la même chose : je veux être sur le plateau, du moins juste à côté, car je souhaite assumer moi-même la position de Dante, comme un passeur. C'est son voyage, son expérience, et je veux refaire moi-même cette expérience dans le temps du spectacle. Dante est perdu, il est impuissant, il est désespéré, et je dois être à ses côtés, cela me semble être une obligation dramaturgique.

VALÉRIE DRÉVILLE : Dans ce cas, je me demande quelle est la différence pour toi entre cette présence à côté du plateau et le jeu sur le plateau.

ROMEO CASTELLUCCI : Je suis à la fois Romeo Castellucci et Dante Alighieri, je n'ai pas de distance, je ne peux pas me protéger. Sur scène, c'est un personnage, c'est du sang faux, mais c'est aussi un acteur, dans sa vie, son existence, avec son sang vrai. Le jeu, la performance, consistent à métamorphoser ce sang faux dans le sang de tout un chacun. C'est ce phénomène qui implique que le spectacle finisse par appartenir à tous les spectateurs. C'est le sang faux qui appartient à tout le monde, et la représentation au théâtre n'est pas un simple acte biographique, elle est un acte poétique : elle transforme une matière biographique en un matériau poétique. Dante s'inscrit complètement dans cela : son texte est à la fois l'occasion d'une crise existentielle, où la dimension biographique est très présente. C'est un texte autobiographique, et en même temps, cela le dépasse. Le texte outrepassa la vie vécue, c'est un acte poétique.

VALÉRIE DRÉVILLE : On retrouve la même chose chez Claudel, dans *Partage de midi*¹⁵. Il s'agit du récit d'une crise personnelle, mais la parole dépasse évidemment cela, et la représentation doit rendre compte de cet écart,

sinon l'anecdote menacerait le spectacle. Il existe là une grande symétrie entre ces deux projets, *La Divine Comédie* et *Partage de midi*, Dante et Claudel. L'écart entre la personne et le personnage est une question récurrente que le théâtre pose à l'acteur. J'ai été confrontée à cette question en travaillant avec Anatoli Vassiliev sur *Médée-Matériau* de Heiner Müller¹⁶. Qui, de la personne ou du personnage, arrive sur le plateau? La question est posée aussi bien à l'acteur, au metteur en scène qu'au spectateur. Si j'entre en scène en me disant « Je suis Médée », c'est absolument différent que si je me dis « Je suis Valérie Dréville », actrice qui entre en scène. La ligne du rôle, ou du personnage, est distincte de celle de la personne de l'acteur. L'expérience de la représentation les fait se croiser. Une rencontre a lieu qui se lit sur le corps de l'acteur, et qui se transmet au spectateur. Chaque représentation d'un même spectacle remet en jeu l'expérience comme pour la première fois.

Pendant les répétitions, Anatoli Vassiliev travaille séparément la parole, la mise en scène et l'analyse du texte. Les différents éléments ne sont réunis que le jour de la représentation, ce

qui lui donne un caractère unique, jamais répété.

ROMEO CASTELLUCCI : La vérité du théâtre est une expérience, elle résulte d'un travail, d'un processus. Elle n'est pas révélée. Cela implique qu'il faut jouer avec les voiles, les caches, les masques, pour faire voir la vérité. La représentation est d'abord un procédé optique de dévoilement, mais où l'opacité joue un très grand rôle, puisque toute vérité est forcément cachée, parce qu'elle est dans le retrait. La vérité se retire au fur et à mesure qu'on tente de l'approcher. Elle n'est jamais univoque, elle se disperse et se cache. On ne peut que l'approcher, tenter de l'atteindre, mais on ne la verra jamais, heureusement. C'est pourquoi la vérité du théâtre dessine un parcours toujours prolongé, sans cesse à reprendre, plein de fausses routes, de culs-de-sac et de retours en arrière. Ce n'est pas une illumination soudaine, du moins je n'y crois pas. Je suis très matérialiste : je crois trop aux choses de la matière pour accorder une quelconque valeur aux miracles de la révélation soudaine. Celui qui connaît la vérité est perdu car il est bienheureux et n'a plus rien à dire, ni à faire, ni même de raison de vivre. En fait, la vérité n'est

pas un problème de l'art, ni encore moins une solution pour un spectacle. D'une certaine façon, la représentation vise à une contre-vérité. Être contre la vérité, c'est ça le théâtre. L'art pose des problèmes et ne les résout pas, c'est une question et non une clé. Bien sûr, le rapport avec la vérité ne cesse d'être présent sur une scène, mais caché, voilé, masqué. Il ne s'agit pas d'avoir un secret, mais de regarder la ligne de fuite de la vérité.

C'est là, pour moi, où passe la frontière entre le théâtre traditionnel asiatique, dont le code et le texte sont fixés, et un théâtre de création, où le plateau est le lieu d'une expérience sans limites et sans contraintes. Dans le premier cas, le code, le texte, voilà la vérité, c'est immobile et chacun doit respecter cette inertie-là. On reconnaît le répertoire, et la vérité tient dans cette reconnaissance d'un déjà-vu, déjà-dit, déjà-joué, déjà-écrit. Le théâtre ainsi fixé est celui des dieux. Le théâtre occidental de création est au contraire celui de la chute des dieux, ce que Nietzsche analyse comme le moment de la naissance de la tragédie. Là, tout est possible, rien n'est plus fixé par un code, ou du moins les codes sont-ils

interprétables et remis en scène à l'infini. Il y a dans ce théâtre-là comme une obligation de repousser toujours plus les limites du code, donc de s'éloigner de la révélation d'une vérité qui devient sans cesse inatteignable. C'est dans cet écart, qui est évidemment douloureux et créateur, que se situe le théâtre, art de la fragilité et de l'impuissance. Son expérience est forcément celle d'une tension née du manque : la vérité est toujours ailleurs.

VINCENT BAUDRILLER : Tu dis que le théâtre n'est pas là pour donner une vérité, mais pour proposer un parcours, une expérience, qui soient en eux-mêmes une forme de vérité du théâtre ?

ROMEO CASTELLUCCI : C'est cela, car un théâtre qui délivrerait un message de vérité ressemblerait à de la communication, à de la télévision à la rigueur, mais pas à une expérience du plateau partagée par les acteurs et les spectateurs. Quel est le message de *L'Orestie* ? Quel est le message d'*Hamlet* ? Quelle est la vérité de *La Divine Comédie* ? Gorgias¹⁷, le philosophe grec, disait à propos de la tragédie : « Qui trompe est plus juste que qui ne trompe pas. Qui est trompé

connaît beaucoup plus que qui n'est pas trompé... » C'est un paradoxe, mais c'est celui du théâtre...

VALÉRIE DRÉVILLE : Oui, les dialogues de Platon nous apprennent l'art de la friponnerie. Jouer des tours, tendre des pièges, tromper le partenaire, rabaisser, nier. Les idées au théâtre ne sont pas abstraites, elles vivent, ce sont des idées personnifiées, on peut jouer avec. Les opérations ludiques s'inscrivent aussi dans le rapport au spectateur. Si le public accepte d'être trompé, l'acteur se libère de la pression exercée par le public, il peut mener son action sur lui grâce à la négation. Ça ne marche pas à tous les coups, il y a des salles qui ont l'énergie immédiate de s'offrir à un tel jeu, et d'autres qui y opposent un refus constant. Avant que le spectacle ne commence, aux abords du plateau, on peut entendre à la rumeur de la salle cette disposition pour ou contre. La représentation le confirme ou non. Il est impossible de miser sur une constante dans ce domaine. C'est à la fois étrange et difficilement appréhendable, même nommable. Qu'est-ce que c'est, cette vibration si particulière ?

Aragon définit le théâtre comme un « mentir vrai ». Le faux qui éveille à la conscience de la vérité dans le processus qui est la matière même de l'œuvre.

ROMEO CASTELLUCCI : C'est la texture même de l'expérience théâtrale : nous avons besoin d'être trompés.

VALÉRIE DRÉVILLE : Alors que nous sommes sans cesse poussés par la recherche, non pas de la vérité, mais de ce qui nous paraît vrai. Souvent, on y parvient en niant cela même, par le détour, en passant par l'obstacle, voire par le contraire de ce qui nous paraît être vrai. En tendant des pièges à l'autre, on y arrive par la négation.

ROMEO CASTELLUCCI : Le principe de négation est à la source du dépassement de l'art et de l'artiste, et c'est ce que nous recherchons tous. Si je sens l'intention de l'artiste, la volonté de faire art, l'œuvre tombe immédiatement dans l'objet, dans la médiation. Elle perd son aura et son unicité.

VINCENT BAUDRILLER : C'est l'énigme de l'œuvre qui lui donne sa force ?

ROMEO CASTELLUCCI : L'œuvre, avec tous ses pièges, doit être capable de comprendre le

spectateur. Cela inverse la question de la compréhension : il faut partir de l'œuvre pour comprendre le spectateur.

VALÉRIE DRÉVILLE : J'ai observé plusieurs fois ce retournement durant les répétitions. On cherche à comprendre, on pose des centaines de questions, et au moment où on est égaré, c'est l'œuvre qui commence à agir, à nous questionner. À partir de là, le travail acquiert une énergie nouvelle.

VINCENT BAUDRILLER : C'est ce qui se passe sur vos premières répétitions de *Partage de Midi*?

VALÉRIE DRÉVILLE : Nous essayons d'entendre, au-delà de la fable, la langue. La parole chez Claudel n'est pas sur le même plan que la situation, elle ne l'illustre pas, mais la dépasse. Nous essayons d'entendre ce que Claudel « fait » à la langue, et à notre tour, ce que la langue nous fait. D'un côté une appropriation nécessaire, de l'autre une sortie de soi.

HORTENSE ARCHAMBAULT : Tu parles de la langue, et pas seulement du texte, du récit. Cette question de la réception de ton théâtre, *Romeo*, dans lequel le texte n'occupe pas une

place centrale, induit-elle un rapport particulier au spectateur?

ROMEO CASTELLUCCI : Le seul endroit où j'ai senti que cette relation était beaucoup plus directe et simple, c'est en Amérique. Sans doute parce qu'on a le sentiment qu'il n'y a pas d'histoire, et qu'un lien passe entre la scène et l'image bien plus naturellement que chez nous. Il existe là-bas une disponibilité par rapport au théâtre que l'on trouve rarement en Europe, comme si le rapport à l'innocence était préservé. Je parle surtout du théâtre dans les universités, qui est très présent et important, car le reste du théâtre américain est complètement dépendant du marché, et toutes les relations entre la scène et le public y sont corrompues. En France, la préoccupation de comprendre ce qui se passe sur scène est très forte : il faut toujours donner du sens. En italien, il y a une différence entre deux mots distincts : *comprendere* et *capire*. *Comprendere* embrasse la chose pour lui donner sens ; *capire*, c'est le geste de pénétrer dans la chose pour ouvrir son sens. Le théâtre, pour moi, relève sans doute des deux, mais *comprendere* suppose un échange, une confusion entre le regard et la

chose, alors que *capire* c'est tuer la chose en l'expliquant, car cela suppose d'entrer dans l'autre, de l'ouvrir pour l'expliquer. Quand je suis devant l'œuvre, je ne cherche pas un processus de compréhension intellectuelle, mais plutôt un parcours ressenti : ce qui compte c'est le chemin que fait l'œuvre en moi. Je suis regardé par l'œuvre, pas le contraire. Si cela est vrai, alors le problème de la compréhension est un faux problème.

LA RESPONSABILITÉ DU REGARD

HORTENSE ARCHAMBAULT : Il existe en France une forte tradition d'un théâtre politique témoignant d'un engagement citoyen avec le souci d'un sens, ou plutôt d'un message à délivrer.

ROMEO CASTELLUCCI : Je pense que cette intuition de Vilar, qui a mis en avant le rôle politique et populaire du théâtre, était une idée de génie. C'était à la fois beau et nécessaire, à ce moment-là. Mais beaucoup de choses ont changé depuis, et le rapport au théâtre a évolué. Sans doute parce que l'image occupe désormais une place qui n'existait pas auparavant. Après la guerre, au temps de Vilar, il y avait une urgence à affirmer le message

politique du théâtre. Aujourd'hui, c'est le contraire : nous sommes saturés par les images de messages politiques. Il faut avoir une autre attitude par rapport au théâtre, et le délivrer du sens obligé, du message à transmettre. Sinon, nous ferions entrer le théâtre, même avec plein de bonnes intentions, dans le monde de la communication par l'image.

HORTENSE ARCHAMBAULT : Finalement, la question du politique peut se trouver aujourd'hui ailleurs que dans la communion, peut-être dans ce que tu nommais « la solitude du spectateur », c'est-à-dire la manière dont un spectacle peut regarder chaque spectateur intimement et la prise de conscience par ce dernier qu'il est individuellement libre et responsable dans une expérience collective partagée.

ROMEO CASTELLUCCI : On pourrait nommer ce processus la « prise de conscience du regard ». Ce qui définit un espace de responsabilité. Regarder n'est pas innocent. Surtout aujourd'hui : c'est une action très chargée de sens politique, puisque notre société ne sait plus regarder. Le pouvoir politique passe de plus en plus par l'image, mais pas par le regard, ou alors c'est un regard vide, sans acti-

tivité, passif, un pur regard de communication. La communication n'a pas besoin d'être regardée, elle avance toute seule. Le théâtre joue un rôle important pour lutter contre cela, et c'est un rôle profondément politique. Le théâtre est certes devenu très minoritaire, car il ne représente presque plus rien : une toute petite île dans l'océan des images. Mais c'est une des îles où, justement, ça résiste. Il y a dans le théâtre, aujourd'hui, une promesse de résistance qui en fait le prix. Le plateau est l'un des derniers espaces contemporains où nous pouvons partager ce regard de résistance aux images, à la communication, au pouvoir, au libéralisme. Regarder est devenu en soi un acte politique, parce que ce geste relie toutes les solitudes en une communauté critique.

Je ne suis évidemment pas contre l'image, puisque mon travail consiste à faire passer des images, qui sont déjà en moi, en chacun de nous, vers la scène du théâtre. Je me vois comme une sorte de collecteur d'images, plutôt qu'un inventeur : je les recrée sur le plateau, avec mes outils, avec les corps et les sensations. Toutes ces images existent déjà, et il s'agit de les disposer dans une certaine forme d'écriture

dramatique pour que, soudain, le spectateur les regarde. L'écriture de la scène passe à travers des mots, bien sûr, mais aussi par les images, les sons, tout ce qui peut toucher le corps et le cœur du spectateur. Sans aucune forme de hiérarchie, de refus ni de fétichisme. La palette est totalement ouverte. C'est pourquoi, selon moi, le spectateur et ses sensations occupent la place fondamentale. Tout est possible, par la grâce insoupçonnée du plateau.

Le spectateur n'est pas un horizon, mais plutôt un destin. Si je provoque le public et considère la salle comme un espace à investir, à conquérir, la communication devient univoque, et toute ambiguïté, toute poésie, deviennent impossibles. Ce qui m'intéresse est davantage cette énergie tournante qui lie de manière équivoque le plateau et la salle. S'il y a manipulation du spectateur, cela ne fonctionne plus, car il devient passif, et n'a plus la force d'adresser ses vibrations au plateau. Le spectateur et le spectacle ont besoin d'un espace de liberté, sinon la représentation devient de la pure communication, et le message revient en force, politique, social ou publicitaire, c'est à peu près la même chose.

VINCENT BAUDRILLER : Le regard du spectateur doit parfois faire face à une certaine violence théâtralisée dans tes spectacles.

ROMEO CASTELLUCCI : Il peut y avoir de la violence sur le plateau, une violence qui a le pouvoir de choquer. Certes, le public peut parfois ressentir cela trop fortement et agressivement, et le rejeter. Mais ce n'est souvent qu'un malentendu. Car le théâtre, selon moi, est l'unique lieu où la violence est possible, et même d'une certaine manière souhaitable, du moins organisée et mise en scène comme un stratagème révélateur. La scène est le laboratoire de la violence, car elle est un espace où les sens s'investissent dans un rapport de force. Mais cela reste une forme de rapport, donc de distance, entre le spectateur et la scène, ce qui limite l'intervention de la violence au rôle d'une stratégie esthétique. Rien ne justifie la violence hors de la scène théâtrale : dès qu'elle passe dans le monde social, elle se discrédite. Sur un plateau, par contre, elle m'apparaît comme une captation possible des sens. C'est une force qui peut prendre les spectateurs et les confronter avec ce qu'ils sont profondément, et n'admettent

pas ou redoutent. En ce sens, elle m'apparaît comme une expérience indispensable et tendre. Car la violence la plus dangereuse sur un plateau est aussi la plus tendre : elle fait du bien en imitant le mal.

VALÉRIE DRÉVILLE : Oui, et pour qu'elle soit consumée, il faut qu'elle se déploie dans toute sa force, cependant pour l'acteur confronté à cette violence, elle n'est pas une fin, mais peut être la seule énergie capable de tout renverser, de faire table rase, et qui conduit à une conscience élargie, un état d'être renouvelé.

La folie de la femme dans le désert dans les *Pièces de guerre*¹⁸ est une façon pour elle d'oublier sa propre inhumanité. La folie la protège, elle retrouvera la raison, dans le désert, rencontre après rencontre, en réapprenant ce que c'est que d'être humain, et elle aura le courage de lâcher le chiffon qu'elle tenait comme un bébé. C'est un long chemin...

Dans *La Divine Comédie*, le poète-acteur Dante va vers le Paradis et le convoque à chaque ligne de l'Enfer. Il a besoin d'aller en Enfer pour que l'ange du Paradis, Béatrice, intervienne.

Le plateau est un miroir pour ceux qui y travaillent. On y est constamment confronté à ses clichés, ses limites, ses résistances. La violence prend des visages multiples, toujours inattendus, qui nous poussent dans nos retranchements. Certaines phases du travail s'apparentent à une grande entreprise de démolition. Il faut s'arracher au connu, se quitter soi-même. Je pense particulièrement au travail avec Claude Régy¹⁹. C'est une forme d'épreuve, mais si on parvient à traverser cette violence, et à en être émetteur, une forme de bonheur arrive, on se retrouve dans un *no man's land* qui met à nu et révèle. Le vide fait du bien. Le théâtre a des vertus thérapeutiques. On peut se sentir lavé, guéri après une représentation. On dit que la scène est un espace de destruction et de mort. Il paraît que c'est également une loi biologique, la mort est constitutive de la vie. Claudel employait une métaphore très juste pour dire cela : « fendre la muraille du cœur humain ».

LE PROCESSUS DE CRÉATION

ROMEO CASTELLUCCI : On atteint cette transcendance recherchée lors d'un spectacle s'il parvient à s'établir dans un moment d'indétermination particulier. Là est le passage. C'est un moment aveugle, qui peut conduire à dépasser la pièce. Mais il est impossible de prévoir ce moment, de le construire. Il advient, ou pas... Comme un évanouissement du sens, une petite mort de la représentation. Soudain, les masques tombent : la muraille se fend, comme le disait Claudel...

HORTENSE ARCHAMBAULT : On comprend, à travers ce que vous dites tous les deux, que le théâtre pour vous échappe à une certaine maîtrise : il n'y a sûrement pas de recettes, semblez-

vous nous faire voir, et sans doute pas vraiment de solution. Vous cherchez cet « endroit indéterminé », mais vous ne savez pas où il se trouve...

ROMEO CASTELLUCCI : On ne peut rien programmer.

HORTENSE ARCHAMBAULT : Est-ce que cela t'inquiète ?

ROMEO CASTELLUCCI : C'est inquiétant bien sûr, parce qu'on ne sait jamais à l'avance ce que sera un spectacle, à quoi il ressemblera, s'il prendra ou pas. Parfois on trouve ce moment d'indétermination, parfois pas. Quand cela survient, c'est une pierre précieuse, bien cachée. Il y a beaucoup de moments de panique et d'angoisse, que ce soit chez l'acteur, le metteur en scène, pour toute l'équipe, et même, je pense, chez les spectateurs. Mais l'angoisse est aussi une énergie. Et si je choisis de représenter *Voyage au bout de la nuit* ²⁰ ou *La Divine Comédie*, c'est précisément car je sais que l'angoisse va m'aider à trouver ces moments si particuliers que je recherche sur un plateau, où tout semble suspendu. Ce sont ces moments qui comptent, et pour les atteindre on peut passer par les images, les mots, les lumières, les gestes.

HORTENSE ARCHAMBAULT : Mais toi, Valérie, tu ne pourrais pas te passer du texte ?

VALÉRIE DRÉVILLE : Mais le texte écrit n'est pas encore la parole. Le texte pour nous n'est pas une partition comme elle l'est pour un musicien. C'est une forêt de signes, à déchiffrer. Le texte littéraire doit se transformer en texte scénique, et bien souvent la pièce commence à apparaître lorsque nous commençons à le lire « avec les pieds »²¹. Libérer l'énergie contenue dans ces signes, y faire entrer du souffle, danser la langue.

Claude Régy parle d'une parole corporifiée. Par le silence et l'obscurité, il met l'acteur dans une écoute inhabituelle de son propre silence et de celui qui l'entoure. Il le place sur un chemin à rebours, celui de la parole d'avant les mots. Marguerite Duras a défini cette zone comme « la voix secrète de l'écriture ».

Si on abandonne le sens des mots et qu'on porte l'attention sur le son, les sons, au jeu des allitérations, des rimes intérieures, des rythmes sonores, des consonances, il arrive une forme d'étonnement de parler. Chercher la nécessité de parler plutôt que la parole déjà formée. On s'aperçoit que la parole recèle des possibilités

d'ébranlement, de nouveaux rapports s'établissent entre le son, le geste, la voix. Il devient possible de réinventer sa langue. Je crois que c'est un des enjeux importants du théâtre.

Valère Novarina dit : la parole ne nomme pas, ne désigne pas, elle appelle. C'est vrai parce que les mots sont comme des projectiles lancés pour atteindre quelque chose d'impossible à dire. La parole creuse un vide, un manque.

ROMEO CASTELLUCCI : Je crois que c'est un faux problème dans l'absolu. Pour moi, Valérie travaille avec les mots comme d'autres peuvent travailler avec la lumière. J'ai déjà travaillé avec beaucoup de textes, comme *Voyage au bout de la nuit*, ou sur Eschyle, Shakespeare. Cela ne m'a pas paru relever d'un autre métier : je suis resté le même metteur en scène, et le plateau est demeuré le même, la recherche et l'expérience aussi. Je pense surtout qu'il est important de croiser les différents savoirs du théâtre. Le magnétisme, lors d'une représentation, relève d'une logique beaucoup plus subtile qu'une simple opposition entre théâtre de texte et théâtre d'image. Il faut dépasser cela, comme il faut dépasser

l'art, le théâtre, soi-même : nous avons besoin de la vie, voilà l'objet de notre recherche à tous. L'art est essentiellement la réponse à un manque de vie : là où il y a de la vie, il n'y a pas besoin d'art. C'est pourquoi, ici, en Occident, nous avons tant besoin de l'art, parce que la vie vient souvent à nous manquer. Nous sommes en état d'asphyxie de vie, et de cela seul l'art peut nous parler.

DES LIEUX OÙ METTRE EN SCÈNE

VALÉRIE DRÉVILLE : Le Festival d'Avignon permet des expériences hors du commun, de celles qui ne peuvent naître que là. Cette année, par exemple, pour *Partage de midi*, nous avons décidé de proposer un « spectacle d'acteurs » avec Jean-François Sivadier, Nicolas Bouchaud, Gaël Baron et Charlotte Clamens, sans metteur en scène, sans scénographe attitré, où nous ferons tout nous-mêmes. Il ne s'agit pas de se passer de mise en scène, évidemment, mais plutôt de l'assumer collectivement. Le tout à Boulbon, dans la carrière, ce lieu qui, dans un festival où il y a peu de « vrais » théâtres, l'est encore moins que les autres : au milieu des rochers et des pierres.

Dans cet espace si étrange, nous nous posons la question du rapport au spectateur : comment inscrire le public dans l'espace de la représentation ? Comment ne pas recréer dans ce lieu, qui n'est pas un espace de théâtre classique, la coupure entre acteurs et public qui sépare généralement en deux les spectacles et les regards ? Il faudrait que le public ne regarde pas un spectacle représenté devant lui, mais une chose beaucoup plus mystérieuse qui « se passe » en lui. Le public se voit dans le spectacle, sa conscience de public s'éveille. Et cela doit être rendu possible par un rapport particulier entre la scène et la salle. La Carrière de Boulbon, de ce point de vue, nous offre quelque chose de très juste par rapport à Claudel : la distance. Partir, « s'arracher », le départ, voici des thèmes et des registres de Claudel que nous voulons explorer. Nous avons du lointain à l'intérieur même de notre espace de représentation. Cela change énormément si le public se sent simplement spectateur, ou s'il se considère comme « assistant » du spectacle, dans tous les sens du terme : il est témoin, il est actif, tout en y étant physiquement très présent. Le regard change forcée-

ment. Il faut mettre le spectateur dans les conditions pour qu'il regarde d'une autre manière le spectacle.

HORTENSE ARCHAMBAULT : En préparant le Festival, on discute souvent avec les artistes, par exemple sur la pente du gradin, son emplacement, le nombre de sièges par rapport à la scénographie... car la plupart des lieux que nous utilisons sont à réinstaller chaque année. Il faut aussi se poser la question du plein air.

ROMEO CASTELLUCCI : Faut-il vraiment se la poser ? C'est plutôt qu'on n'y échappe pas : venir à Avignon, c'est être confronté un jour ou l'autre au plein air. Je l'ai rencontré pour *Voyage au bout de la nuit*... La nuit, c'est essentiel. Quand je suis spectateur dans la Cour d'honneur, je regarde très souvent le ciel. Comme si tout venait de là, même si ce n'est pas dans le champ visuel direct. Il faut travailler avec l'espace, parfois contre. C'est un engagement que chacun prend avec le lieu. C'était d'ailleurs le projet de la « Tragedia endogonidia »²², onze spectacles pour onze lieux différents, dans toute l'Europe, à Cesena chez moi, à Avignon, puis à Berlin, Bruxelles,

Paris... Être dans un lieu particulier, c'est déjà ressentir son corps, commencer à le faire jouer...

VALÉRIE DRÉVILLE : Il n'y a pas de règle. On peut être tout seul dans la Cour d'honneur ou beaucoup sur un plus petit plateau, cela peut marcher. Pour une pièce, on sent assez intuitivement par combien de personnes elle pourra être vue. Quand on joue un spectacle dans des lieux différents, en tournée par exemple, on prend conscience du caractère unique de chacun d'entre eux. Cela change le spectacle, cela change le public. Tout dans une représentation est transformable, presque à volonté, et le lieu où elle se joue a bien sûr une importance considérable. Claudel exige un espace qui soit très évocateur : les images nées du texte sont tellement fortes qu'on ne peut pas les représenter littéralement sur scène, ce sera toujours en deçà. Cette force d'évocation, qui est dans le texte, doit donc pouvoir se déployer dans l'air, et il faut organiser l'espace pour cela, un espace suffisamment ouvert, selon des proportions justes, pour que les gens puissent rêver le texte. Claudel écrit que « le drame est un rêve dirigé ». Il s'agit, dans

l'espace, de donner au rêve les conditions d'exister. Il faut que nous, acteurs, nous rêvions beaucoup à cet espace et dans cet espace, afin que le spectateur, avec nous, ait envie de le faire à son tour.

**« CLAUDEL EST LA RIME
QUI RÉPOND À DANTE »**

VINCENT BAUDRILLER : Dans *La Divine Comédie*, Dante dit souvent qu'il n'a pas les mots pour décrire ce qu'il voit...

ROMEO CASTELLUCCI : Il y a souvent chez lui une déclaration d'impuissance préalable, que les mots viennent ensuite mettre au défi. « Je ne suis pas capable de dire le chemin de ma vie... » Très souvent, Dante se donne comme un enfant, hors de l'expérience et du savoir. Il est dans l'action, mais toujours en dehors de l'expérience : il vit une chose mais ne la comprend pas, il voit mais ne saisit pas. Il joue un double rôle : à la fois le héros du récit et l'artiste qui tente de le composer, et c'est

cette double fonction qui fait de ce texte l'une des fondations de notre civilisation. Il y a là une fracture essentielle dans la conception de l'œuvre. C'est la naissance de l'artiste comme figure autonome, qui se met à raconter ce qui lui arrive, ce qui se passe dans son existence, même s'il ne le comprend pas toujours. Pour la première fois dans l'Histoire occidentale, un artiste est capable d'inventer un univers imaginaire à partir de sa propre vie. Dante crée cette structure très moderne qui est celle de l'imagination. Il étend donc le pouvoir de l'artiste tout en gardant son côté fragile, impuissant, perdu dans l'immensité du monde et sous l'autorité de Dieu. Dante est à la fois impuissant et surpuissant : il n'est pas capable de dire mais il faut le dire cependant. Il existe dans le même personnage cette double condition de l'art en Occident. Comme si cet artiste pouvait agir mais, dans le même temps, devait assumer la position du spectateur. C'est pour cela que monter Dante au théâtre, c'est autant dessiner une scène pour les acteurs que concevoir une tribune pour les spectateurs. C'est à la fois une question de sensation et de perception, de jeu et d'optique. C'est aussi pour cela

que Dante fait revenir vers nous toute une série de règles classiques de la représentation, celles de l'optique et de la perspective, tout en les réinventant, les ré-imaginant. Cet univers est à la fois codé et très libre. Il faut jouer avec cela. La perspective est le cauchemar de la représentation, sa contrainte, sa règle : être sur un point précis du plateau veut dire quelque chose, aussi bien dans l'histoire de l'art que dans l'inconscient de chaque spectateur, il faut le savoir, c'est une question de poids et mesures, comme dans le théâtre de Palladio à Vicence²³. S'affranchir de cela représente une violence dont on doit être conscient, surtout dans un espace aussi fou et démesuré que le plateau de la Cour d'honneur à Avignon. Toute loi est faite pour être dépassée, mais le point de vue reste l'œil du spectateur occidental, à travers son histoire, sa place, son rapport à l'espace de la représentation.

VALÉRIE DRÉVILLE : Claudel est la rime qui répond à Dante. De multiples façons. Parmi les références de Claudel d'abord, Dante est clairement présent. Rimbaud et Dante sont ses deux figures phares. Entre *La Divine Comédie* et *Partage de midi*, on voit à

l'œil nu les correspondances. La grande correspondance est la femme, comme passerelle, comme isthme vers le divin. Comme une traversée, qui est elle-même la traversée d'un monde vers l'inconnu. Et c'est aussi le trajet de Dante vers Dieu aux côtés de Béatrice.

ROMEO CASTELLUCCI : Ce rapport avec la femme, vers Dieu, est profondément érotique, aussi bien chez Dante que chez Claudel. La tension de ces deux textes est sensuelle : par leur écriture, ce sont deux grands écrivains *luxurioso*. Ils sont animés par une énergie sensuelle qui leur vient de leur propre auto-conscience du péché. Le péché de Dante est la luxure...

VALÉRIE DRÉVILLE : Pour Claudel également... Il y a chez eux un même rapport à l'univers qui passe par l'immensité du pouvoir des mots. La traversée est celle du monde entier, la sortie de soi, le désir fou d'échapper à la prison corporelle. Je dirais qu'ils partagent également la joie, celle d'écrire et de prendre possession du monde. Le sentiment de la joie est pour eux un élan vers l'inconnu, vers le mystère, tout en leur faisant peur, sûrement. Ça sourd de partout, et c'est très similaire

d'un texte à l'autre. En lisant ces textes, on éprouve le sentiment de l'éternité. À la lecture, cela revient toujours, repart toujours, sans arrêt, comme une continuité de sensations. Comme si cette musique de la parole pouvait continuer après la fin. Rien n'est soumis au fini et à l'accidentel. Cette dimension de l'excès est omniprésente dans ces deux textes. Ce sont également deux œuvres qui naissent de crises personnelles, qui ont été écrites dans un moment où le sentiment d'être perdu domine tout, écrites sans doute pour conjurer cela tout en lui donnant libre cours. Chez Claudel, la crise correspond au moment où il a voulu entrer dans les ordres : la réponse a été non. Quand il repart en Chine après cet échec, il est complètement perdu, et l'acte d'écrire, chez lui, est une forme de co-crédation avec Dieu qui lui permet de sortir de la crise. On trouve cela chez Dante également. Il existe là une énergie circulaire qui prend en charge la création poétique et l'acte de création en lui-même, celui du monde par le divin. Où aller chercher cette énergie-là, qui est celle de la louange, de la glorification, et peut nous paraître aujourd'hui sûrement enflée, hors de

propos? Cela est très présent chez Dante comme chez Claudel, et l'on ne peut pas l'éluider : il faut percer ce mystère-là, celui de la glorification du divin. Peut-être est-ce qu'il faut aller chercher cela dans le corps?

REDEVENIR UN ENFANT

VALÉRIE DRÉVILLE : Romeo, tu as dit, lors d'une rencontre avec le public à Avignon à l'automne dernier, que ce processus de création ne consistait pas à aller de l'avant mais à revenir en arrière, vers quelque chose de très ancien, premier. Redevenir un enfant en fait, et retrouver ainsi ses réflexes premiers, son corps originel. Durant les répétitions, il me semble moi aussi que je cherche toujours à revenir à cet endroit-là, qui est celui du premier élan, de l'innocence, de l'enfance. Toujours recommencer : avoir l'esprit de débutant pour avancer. C'est un état d'être où l'émerveillement redevient possible.

ROMEO CASTELLUCCI : J'ai beaucoup travaillé sur le plateau avec des enfants, et j'aime bien ça même si c'est souvent très difficile et délicat. Mais tous les acteurs, d'une certaine manière, sont comme des enfants. Parce qu'ils regardent effectivement vers l'origine, et celle-ci n'est pas mythique, perdue dans un passé lointain ; elle est toujours là, recommencée. Cette origine, c'est l'état d'enfance. Ce point d'origine ressemble à un état d'amnésie, l'oubli de tout ce qui a précédé, de tout savoir, de toute expérience : et cela aussi correspond à l'enfance, à cet esprit de débutant sans cesse repris, ré-initié, qui permet de réinventer la nécessité absolue d'être là sur le plateau, devant des spectateurs.

VINCENT BAUDRILLER : Pour le spectateur, le moment où il n'a plus les codes, ne possède plus les règles, doit stimuler son regard et son esprit critique ?

ROMEO CASTELLUCCI : Plusieurs états regardent vers l'enfance : être spectateur, être acteur, mais aussi la folie, la vieillesse, ce qu'on pourrait appeler l'« idiotie ». Il ne s'agit pas de « faire l'enfant », ce qui est une pose, un mime dégradant. Mais plutôt, tout simple-

ment, d'« être un enfant » de nouveau, qu'on soit acteur, vieillard ou fou. L'enfant peut pleurer à tout moment, il est la victime désignée, et cela est impressionnant en termes de tension sur le plateau. Un enfant sur le plateau, c'est une ombre revenue des premiers temps, une bouche d'origine. C'est très beau.

HORTENSE ARCHAMBAULT : Du coup, les spectateurs réagissent parfois fortement à cette présence de l'enfant. La tension est palpable quand il est sur scène : que va-t-il faire ? Et chacun s'identifie à sa fragilité.

ROMEO CASTELLUCCI : Je comprends ces réactions de spectateurs. Mais ils voient souvent de la fragilité là où l'enfant est en général le véritable maître du plateau. C'est lui qui, la plupart du temps, maîtrise ce qui se déroule sur la scène. Un enfant fait ce qu'il veut sur un plateau : il provoque une éclipse totale de la représentation théâtrale tout en la révélant, car il est ce qu'il est, sans artifice, sans manipulation.

TRANSMETTRE LE THÉÂTRE

VINCENT BAUDRILLER : Lors de nos conversations, nous avons beaucoup parlé de la transmission de vos expériences du théâtre : comment les partager ? Ainsi que de votre volonté de laisser des traces de ces expériences, visibles, lisibles, audibles. À la Societas Raffaello Sanzio, il y a par exemple un travail important fait sur la production de ces traces artistiques : livres, éditions vidéo, textes, photographies... Ce sont des actions de transmission qui rejoignent des préoccupations que nous avons au Festival d'Avignon, lieu de mémoire où la conservation des traces des spectacles, de l'Histoire, est un enjeu important, aussi bien pour les habitués qui reviennent chaque année que

pour ceux qui le découvrent. La mémoire et la transmission ont permis le Festival d'Avignon.

HORTENSE ARCHAMBAULT : Le Festival, en ce sens, est ce qu'on pourrait appeler une « école du spectateur ». C'est là où, tous les ans depuis plus de soixante Festivals, certains apprennent à d'autres à devenir des spectateurs, tentent de partager leur expérience de « spectateurs actifs ».

ROMEO CASTELLUCCI : Il y a deux aspects dans cette transmission. Ce que j'appellerais la « documentation » d'une part, les livres, les photos, les vidéos, les textes ; ce qu'on peut nommer une « école » d'autre part : fonder un lieu où se transmet un savoir, où l'on partage une méthode, où se forme une nouvelle génération de gens de théâtre et de spectateurs.

VALÉRIE DRÉVILLE : Personnellement, concernant la transmission, j'ai plutôt eu l'expérience de l'école théâtrale. Pour Vitez, pour Vassiliev, pour Régy, il ne semblait tout simplement pas possible d'inventer du théâtre sans le transmettre par l'école, sans partager ce savoir avec d'autres. C'était clairement visible. Parce que dans l'acte de transmission, il y a deux dimensions d'un même mouvement : de celui qui

transmet vers celui qui reçoit, mais aussi l'inverse. Celui qui enseigne est enseigné à son tour. C'est cette circulation d'énergie qui invente du théâtre, qui permet de trouver une forme. Cela se transforme en se transmettant. Et moi, je ne peux savoir ce qui m'a été transmis que si je tente de le faire à mon tour. C'est une chaîne au service du plateau. Ces savoirs accumulés, ils vont jaillir si j'ai à les transmettre à d'autres. Quand je lis les écrits de Vitez, ce que je fais beaucoup en ce moment pour préparer ce Festival 2008, je suis toujours stimulée : ils me donnent envie d'agir, de jouer. Voilà une autre forme de transmission : une parole en mouvement.

ROMEO CASTELLUCCI : Pour moi, par exemple, c'est absolument impossible. Je ne suis pas pédagogue, j'en suis incapable. Je ne possède pas cette dimension-là de la transmission.

VINCENT BAUDRILLER : Il n'y a pas eu de transmission vers toi ? Par exemple de Carmelo Bene²⁴ et de son expérience particulière du théâtre ?

ROMEO CASTELLUCCI : Pas vraiment. J'ai eu bien sûr des révélations comme spectateur,

mais je n'ai pas eu de maîtres. Carmelo Bene n'est pas un maître, ni un modèle, je n'ai jamais travaillé avec lui, mais j'ai compris des choses en voyant ses spectacles : mon imagination s'est ouverte à cette vision. Cela arrive parfois, c'est très rare. Soudain s'ouvre une perspective de liberté créatrice, et j'ai pu voir loin devant moi ce que je devais faire, puis ça s'est refermé, mais j'ai conservé cette vision en moi. Le rapport avec un maître est une chose inconnue pour moi. En France, il existe une tradition de la transmission autour du théâtre, il y a des écoles, des maîtres, le Conservatoire. Rien de tout cela n'existe en Italie, où c'est beaucoup plus sauvage.

VALÉRIE DRÉVILLE : C'est un paradoxe, car en France, s'il y a des écoles, il existe aussi un fort doute sur le théâtre comme science. On se méfie parfois de l'enseignement, en étant plus en phase avec le discours de la spontanéité, de la révélation instinctive. Comme si la connaissance était un phénomène asséchant, détruisant l'instinct, la spontanéité. Pour les acteurs, l'instrument de travail, c'est soi-même. Cela crée une difficulté. Trois ans d'école ne suffisent pas à découvrir les moyens, le potentiel

d'un acteur. C'est pourquoi je préfère penser que l'école n'est pas derrière moi – mais en avant. Un lieu nécessaire de retour à soi. À la conquête de l'instrument.

ROMEO CASTELLUCCI : Pour revenir à l'autre aspect de la transmission : la « documentation », je trouve cela très important, justement car elle n'est pas nécessaire. C'est une forme de richesse superflue qui donne tout son prix à cette production de documents. Le théâtre est un feu : il brûle le temps de la représentation, son combustible c'est lui-même. Les documents que nous produisons ont un rapport avec cette perte : il s'agit de fixer quelque chose du feu qui a brûlé un moment sur le plateau. Ils conjurent la perte attendue, ils repoussent les limites. Une fois les spectacles achevés, ce sont ces livres qui gardent une trace du mouvement de leur forme : ils sont comme les atlas d'un monde qui a existé très fort pour nous et n'existe plus. L'image est perdue, à jamais, mais une forme s'est imprimée comme document, qui témoigne de ce qui a été et a brûlé. Le théâtre est la forme la plus proche de la vie, c'est pourquoi il ne peut survivre que dans la mémoire du spectateur ; mais c'est éga-

lement pourquoi je tiens à en fixer une image par la photo, le livre, la vidéo, car cela ne sert à rien puisque tout est définitivement passé. Cette impossibilité même est belle. J'aime les causes perdues.

VINCENT BAUDRILLER : La trace des spectacles passe d'abord par la mémoire du public, qui se constitue en une histoire orale et quasi mythique du théâtre. C'est un phénomène assez courant au Festival : la mythologie s'est construite autour de quelques spectacles phares dont le récit est porté de génération en génération. C'est le cas du *Soulier de satin*, joué en 1987 dans la Cour d'honneur, avec toi, Valérie. Sa trace est incluse dans la mémoire collective du Festival, moins par le film ou le livre qui ont été faits à l'époque²⁵ que par le récit de ce qui a été, d'une nuit passée ensemble.

VALÉRIE DRÉVILLE : Ce qui est tout à fait particulier au théâtre, contrairement au cinéma, qui touche d'une autre manière à la vie, c'est une mémoire qui fonctionne comme si les spectacles qu'on a vus étaient des éléments de la vie. Il n'y a pas de différence entre un souvenir de théâtre et un souvenir de la vie vécue. C'est très curieux, il est impossible de séparer le souvenir

du spectacle de la vie remémorée. Peut-être parce que cette mémoire n'existe que dans le cerveau des spectateurs, et pas ailleurs : ni les photos, ni les vidéos, ni les textes, ne peuvent la remplacer. C'est d'ailleurs pour cela que cette mémoire est si changeante, contestable, contradictoire, voire purement réinventée. Souvent les gens vous parlent de choses qui n'étaient pas, de fait, dans les spectacles, mais que leur mémoire a forgées avec le temps, la discussion, le partage collectif du souvenir. C'est très particulier au théâtre, et à Avignon cela prend une dimension plus forte encore. Le Festival est un lieu de mémoire vivante. Tout change de main, le théâtre se transforme dans la mémoire : son corps, son être, muent avec le temps dans les récits. Mais c'est cela qui le garde vivant : on ne sait pas où il se trouve exactement.

ROMEO CASTELLUCCI : Sans doute parce que le spectacle est important pour le public comme une expérience collective et intime en même temps. Le théâtre est une des rares expériences vraies d'aujourd'hui : il n'y a rien qui puisse remplacer cette expérience.

Biographie de Valérie Dréville

C'est le désir d'apprendre qui semble être au cœur de la démarche d'actrice de Valérie Dréville, plus encore que le désir de jouer, et c'est cela sans doute qui fait de son parcours un parcours atypique, riche d'aventures et d'expériences fortes qui la transforment et lui permettent d'être toujours là où on ne l'attend pas forcément. Apprendre et transmettre, bien sûr, car Valérie Dréville ne veut pas s'isoler dans une pratique individuelle dont la stérilité serait totalement étrangère à sa nature, elle qui aime par-dessus tout partager. Apprendre à l'École du Théâtre national de Chaillot, avec Antoine Vitez, son premier maître, celui qui lui enseigne qu'il faut chercher à l'extérieur de soi. Sous sa direction elle jouera dans des spectacles

phares des années quatre-vingt : *Électre* de Sophocle, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel (présenté au Festival d'Avignon, dans la Cour d'honneur, en 1987), *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, *La Célestine* de Fernando de Rojas (joué au Festival d'Avignon en 1989). Apprendre avec Claude Régy, un maître rencontré au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris qu'elle a intégré à sa sortie de l'École de Chaillot. Avec Claude Régy, elle explore une autre dimension du jeu théâtral, qu'elle n'oppose pas à celle d'Antoine Vitez mais au contraire qu'elle utilise comme un prolongement de ce qu'elle a déjà appris. Avec lui, elle va au plus profond d'elle-même pour laisser à son inconscient la possibilité de s'exprimer, et grâce à lui elle traversera les univers de Gregory Motton (*La Terrible Voix de Satan*), de Jon Fosse (*Quelqu'un va venir* puis *Variations sur la mort*), de David Harrower (*Des couteaux dans les poules*), d'Henri Meschonnic (qui a traduit les psaumes bibliques réunis dans *Comme un chant de David*) et Maurice Maeterlinck (*La Mort de Tintagiles*). Entrée à la Comédie-Française comme pensionnaire à la demande d'Antoine Vitez, nommé administrateur en 1988, elle y fera la rencontre d'un troisième maître, le metteur en scène russe Anatoli Vassiliev,

qui lui demande de jouer dans *Bal masqué* de Lermontov. Sous la direction de Vassiliev, elle joue notamment dans *Médée-Matériau* de Heiner Müller, plusieurs saisons de suite à partir de 2002. Elle avait auparavant joué dans *Amphitryon* de Molière, présenté au Festival d'Avignon en 1997, puis a assuré à la demande d'Anatoli Vassiliev le « training verbal » de ses camarades de la Comédie-Française pour une nouvelle création d'*Amphitryon* par le maître russe en 2002. La rencontre avec Vassiliev a été décisive pour l'actrice, non seulement pour les spectacles dans lesquels il lui a été permis de jouer, mais aussi, et peut-être avant tout, parce que cela a été synonyme d'un retour à la formation. Valérie Dréville a acquis à travers cette rencontre une connaissance de l'école russe et de la tradition issue de Stanislavski, et a découvert le cœur de la recherche de Vassiliev : une volonté d'aller vers un théâtre des idées qui s'exprime par un travail sur la parole. Pour ce faire, elle apprend le russe et effectue plusieurs séjours dans son théâtre-école de Moscou. Ces périodes intensives d'apprentissage ne l'empêchent pas de travailler tant au cinéma (avec Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Philippe Garrel, Arnaud Desplechin, Nicolas Klotz, Michel Deville) qu'au théâtre avec Alain Françon, qui la

dirige dans deux pièces d'Edward Bond (*Pièces de guerre* en 1994 et *Chaise* en 2006, deux spectacles présentés au Festival d'Avignon), Luc Bondy, pour lequel elle sera une Phèdre inoubliable, Aurélien Recoing, qui lui propose de jouer dans *Tête d'or* de Paul Claudel, mais aussi Bruno Bayen, Jean-Pierre Vincent, Lluís Pasqual, Julie Brochen... Pour chacun de ces metteurs en scène, elle est toujours prête à se remettre en question, apportant son énergie, sa disponibilité, son engagement, pour faire vivre un théâtre « aventureux » qui s'adresse à un public curieux de ces aventures, de ces découvertes. Artiste associée au Festival d'Avignon 2008, elle joue et met en scène avec ses camarades acteurs *Partage de midi* de Paul Claudel, elle fait entendre quelques chants de *La Divine Comédie* de Dante dans la Cour d'honneur du Palais des papes, elle organise un parcours Antoine Vitez sur la durée du Festival avec des acteurs liés à l'aventure vitézienne, et l'on entend sa voix disant le texte de Marie Darrieussecq dans la performance de Célia Houdart *Précisons sur les vagues #2*.

Biographie de Romeo Castellucci

Après avoir étudié les arts plastiques aux Beaux-Arts de Bologne, Romeo Castellucci fonde en 1981 la Societas Raffaello Sanzio, avec sa femme, la dramaturge Chiara Guidi, et sa sœur, l'écrivain Claudia Castellucci. Ils sont installés à Cesena, dans le Teatro Comandini, une ancienne ferronnerie, espace propice aux expériences du plateau, dans la région italienne d'Émilie-Romagne, au cœur d'un paysage de collines. C'est là que Romeo Castellucci a développé un art original de la scène, réunissant toutes les expressions artistiques (théâtre, musique, peinture, opéra, mais aussi la mécanique ou la fabrique d'images), visant à toucher les sens du spectateur. L'artisanat de la scène et ses métiers, comme les nouvelles technolo-

gies et leurs ressorts les plus sophistiqués, sont mobilisés dans la conception minutieuse des différents spectacles, à la fois très frontaux et très élaborés. À chaque reprise, il s'agit de forger une « langue du plateau » dont la vérité se révèle à travers une énergie des corps, par la présence vitale et concrète des matières, du mouvement, de la chair, des éléments sonores et visuels, mis en scène afin de produire du sens dans le regard du spectateur. Dans ses spectacles, il travaille souvent avec des enfants et crée également des spectacles pour eux comme *Hansel et Gretel* ou *Buchettino (Le Petit Poucet)*.

Depuis le milieu des années 1990, les spectacles de la Societas suscitent une notoriété croissante, notamment *Hamlet ou la Véhémente Extériorité de la mort d'un mollusque*, *Masoch* et *Oresteia*, une « comédie organique » créée à partir de *L'Orestie*. Ses représentations divisent parfois le public, mais s'imposent comme une expérience qui reste gravée dans la mémoire sensorielle de chacun. Castellucci accepte cette perception contradictoire, et n'hésite pas à aller à la rencontre du public. Il pratique le dialogue, il aime s'expliquer, et le Festival d'Avignon lui en donne de multiples occasions. C'est en 1998 que Romeo Castellucci y montre un premier spectacle, *Giulio Cesare* d'après Shakespeare. Il

revient en 1999 avec *Voyage au bout de la nuit* de Céline, qui s'impose comme l'un des événements phares du Festival dans la cour du lycée Saint-Joseph, puis en 2000 avec *Genesi*.

En 2001, Romeo Castellucci et la Societas Raffaello Sanzio lancent le vaste cycle de la « Tragedia endogonidia », un système de représentations qui, tel un organisme vivant, se transforme dans le temps et dans l'espace en fonction du parcours qu'il effectue d'une création à l'autre à travers les villes européennes, partant de Cesena pour y retourner, en passant par Berlin, Bruxelles, Bergen, Paris, Rome, Strasbourg, Londres, Marseille et Avignon. Le thème commun à ces onze épisodes, étalés sur quatre années et un continent, est un certain lyrisme de la souffrance, d'où se dégage une énergie vitale des corps que le spectateur perçoit à travers une certaine violence, mais aussi par l'expérience des mouvements, des rythmes, des couleurs, des sons de notre monde contemporain.

En 2002, Castellucci crée au Festival l'épisode *A.#02 Avignon* de la « Tragedia endogonidia », aux côtés d'une exposition de certaines de ses machines esthétiques et biologiques à la Chapelle Saint-Charles, dont un grand « bélier » que l'on retrouvera sur l'affiche du Festival qu'il signe. Puis il

reprend *B.#03 Berlin* et *BR.#04 Bruxelles* en 2005, au Théâtre municipal, et crée les *Crescite XII et XIII Avignon*. En 2007, il a présenté *Hey girl!* à l'Église des Célestins. En 2008, artiste associé du 62^e Festival, Romeo Castellucci propose trois spectacles inspirés par *La Divine Comédie* de Dante Alighieri : *Inferno* dans la Cour d'honneur, *Purgatorio* à Chateaublanc, *Paradiso* à l'Église des Célestins.

Le Festival d'Avignon

Le Festival d'Avignon, fondé en 1947 par Jean Vilar, est aujourd'hui l'une des plus importantes manifestations internationales du spectacle vivant contemporain. Chaque année, en juillet, Avignon devient une ville-théâtre, transformant son patrimoine architectural en divers lieux de représentation, majestueux ou étonnants, accueillant des dizaines de milliers d'amoureux du théâtre de toutes les générations (plus de 100 000 entrées). Son espace de légende est la Cour d'honneur du Palais des papes, lieu des représentations théâtrales en plein air, pour 2000 spectateurs rassemblés dans la nuit provençale. Souvent en vacances et venus de loin, beaucoup de spectateurs séjournent plusieurs jours à Avignon et voient quelques-uns des spectacles parmi la quaran-

taine d'œuvres de théâtre, de danse, et parfois d'arts plastiques ou de musique. Le Festival réussit l'alliance originale d'un public populaire avec la création internationale. Autour du Festival d'Avignon et de sa programmation, depuis la fin des années soixante, des artistes viennent présenter librement leurs spectacles dans une centaine de salles permanentes ou temporaires. Ils constituent le Off dans sa grande diversité. Avignon, c'est également un esprit : la ville est un forum à ciel ouvert, où les festivaliers parlent des spectacles et partagent leurs expériences de spectateurs. Un mois durant, tous peuvent avoir accès à une culture contemporaine et vivante.

Depuis l'édition 2004, Hortense Archambault et Vincent Baudriller dirigent ensemble le Festival d'Avignon. Ils placent au cœur de leur démarche la rencontre entre la création artistique et un large public. Ils ont décidé de s'installer avec l'équipe du Festival à Avignon, pour y inventer le Festival en compagnie des artistes. Ils resserrent ainsi les liens du Festival avec son territoire, ses partenaires locaux, et développent des actions toute l'année destinées au public de la région, notamment les jeunes spectateurs. Ils renforcent dans le même temps les relations avec l'Europe, afin de faire du Festival un carrefour de la culture européenne. Le Festival s'investit dans

l'accompagnement des équipes artistiques pour le montage financier et technique de leurs créations comme pour la diffusion des spectacles en France et à l'étranger. Une autre nouveauté de leur projet consiste à associer un ou deux artistes à la préparation de chaque édition. Avant de composer le programme, ils dialoguent avec ces « artistes associés » pour se nourrir chaque année d'une sensibilité, d'un regard différent sur les arts de la scène et la création. Ainsi en 2004, avec le metteur en scène Thomas Ostermeier, directeur de la Schaubühne de Berlin, le Festival a mis en avant un théâtre de troupe qui s'engage sur les questions sociales et politiques de son temps. Avec l'artiste anversois Jan Fabre en 2005, le Festival a provoqué de multiples rencontres et échanges entre mots, corps et images, entre arts de la scène et arts visuels, questionnant leurs frontières. En 2006, avec le chorégraphe de culture hongroise Josef Nadj, la 60^e édition a pris une coloration plus onirique et proposé un voyage vers d'autres formes artistiques et d'autres cultures. En 2007, avec le metteur en scène français Frédéric Fisbach, le Festival a fait la part belle à toutes les écritures et à la relation entre les artistes et le public. L'édition de 2008, la première de leur deuxième mandat, s'est préparée avec l'actrice française Valérie Dréville et

l'artiste italien Romeo Castellucci. Pour 2009, ils ont choisi l'auteur-metteur en scène libano-qubécois Wajdi Mouawad.

Si chaque édition est ainsi différente des autres, fondée sur une certaine diversité des regards, la création contemporaine reste au centre du Festival et de sa programmation avec sa prise de risque et la confiance placée dans les metteurs en scène. La plupart des artistes créent spécialement des œuvres pour Avignon et son public, ce qui est la manière la plus aiguë d'interroger les esthétiques d'aujourd'hui. Ce « risque » artistique demeure une richesse du Festival, où les spectateurs, quels qu'ils soient et de quelque horizon, milieu, culture, pays qu'ils proviennent, puisent une si singulière excitation face à un classique revisité comme devant un texte d'aujourd'hui, face à une chorégraphie contemporaine comme devant une expérience d'installation visuelle. Le Festival d'Avignon offre au spectateur le plaisir de la découverte avec celui de la réflexion, faisant de la ville un forum d'où se dégage une atmosphère d'engagement dans son temps, et du théâtre un espace propice au dialogue et aux débats, parfois passionnés, pour les artistes et le public.

Notes

1. Le projet artistique d'Hortense Archambault et Vincent Baudriller s'appuie sur la complicité d'un ou deux artistes associés différents pour chaque édition du Festival (voir page 85).

2. Étaient présents à Cesena de l'équipe du Festival Caroline Marcilhac, directrice de production, Patrick Belaubre, secrétaire général, et Christian Wilmart, directeur technique.

3. La Societas Raffaello Sanzio est une compagnie fondée en 1981 par Claudia Castellucci, Chiara Guidi et Romeo Castellucci à Cesena, petite ville à soixante kilomètres de Bologne (voir page 81).

4. Le Théâtre des idées est un cycle de rencontres et de débats sur des thèmes en résonance avec la programmation du Festival, avec des interventions de philosophes, sociologues, historiens, critiques d'art, etc. Initié en 2004, il est modéré par Nicolas Truong, qui participe à son élaboration.

5. En 1998, Romeo Castellucci présente au Festival d'Avignon *Giulio Cesare* d'après Shakespeare, au Gymnase du lycée Aubanel.

6. Écrit en 1906 dans une première version par Paul Claudel, *Partage de midi* fut créé en 1948 dans une version retravaillée par l'auteur, mis en scène par Jean-Louis Barrault, avec Edwige Feuillère (Ysé), Pierre Brasseur (Amalric), Jean-Louis Barrault (Mesa) et Jacques Dacqmine (de Ciz), au Théâtre Marigny à Paris.

7. Antoine Vitez (1930-1990) metteur en scène et acteur, poète et traducteur, directeur de théâtre et pédagogue, a marqué de son empreinte le théâtre français. Avec de grandes formes théâtrales comme des spectacles de marionnettes, des textes classiques ou contemporains, il voulait faire voir la force des idées à travers le corps des acteurs. Du Théâtre des Quartiers d'Ivry à la Comédie-Française en passant par le Théâtre national de Chaillot, il a défendu un « théâtre élitare pour tous ». Il lia toute sa recherche artistique à la pratique de l'enseignement, il eut Valérie Dréville comme élève dans son école de Chaillot.

8. En 1975, dans le cadre de « Théâtre ouvert à Avignon », Antoine Vitez monte à la Chapelle des Pénitents blancs *Catherine* d'après le roman d'Aragon *Les Cloches de Bâle*.

9. *Le Journal de Vaslav Nijinski*, mis en scène par Isabelle Nanty et Djamila Salah, avec Redjep Mitrovitsa, a été monté en 1994 à la Chapelle des Pénitents blancs lors du Festival d'Avignon.

10. *Je me souviens* de Georges Perec a été mis en scène et joué par Sami Frey lors du Festival d'Avignon en 1988 à la Chapelle des Pénitents blancs.

11. En 1987, Antoine Vitez monte à la Cour d'honneur du Palais des papes *Le Soulier de satin* de Paul Claudel. Valérie Dréville y jouait le rôle de Sept-Épées.

12. Voir Peter Brook, *Le Diable, c'est l'ennui, Propos sur le théâtre*, avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Actes Sud-Papiers, 1991, Cahiers ANRAT n° 4.

13. Anatoli Vassiliev, metteur en scène russe né en 1942, héritier de l'enseignement de Stanislavski par son maître Maria Knebel, tente de fonder par son travail théorique et pratique, au-delà d'un théâtre de la narration, un théâtre des idées. Il s'intéresse particulièrement au dialogue, au verbe, capable de devenir le « conducteur de l'esprit » en expérimentant le rythme et l'énergie d'une diction pulsée. Il travaille des auteurs comme Platon, Pouchkine, Pirandello, Molière ou Müller. Dans son théâtre École d'Art Dramatique de Moscou, comme à l'étranger, il lie sa recherche théâtrale à la pédagogie. Il rencontre Valérie Dréville à la Comédie-Française en 1992.

14. Romeo Castellucci crée pour le 62^e Festival d'Avignon en 2008 trois spectacles inspirés de *La Divine Comédie* de Dante : *Inferno* à la Cour d'honneur du Palais des papes, *Purgatorio* à Châteaublanc et *Paradiso* à l'Eglise des Célestins.

15. Pour le Festival d'Avignon 2008, Valérie Dréville et les acteurs Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Charlotte Clamens et Jean-François Sivadier montent *Partage de midi* de Paul Claudel dans une mise en scène collective présentée à la Carrière de Boulbon.

16. En 2002, Valérie Dréville joue Médée dans *Médée-Matériau* de Heiner Müller mis en scène par Anatoli Vassiliev à la Chapelle des Pénitents blancs.

17. *Gorgias*, un des très nombreux dialogues socratiques de Platon, traite de la rhétorique, conçue non seulement comme art de bien parler, mais aussi dans sa signification morale et politique, comme technique de langage et outil de conquête du pouvoir.

18. En 1994, Valérie Dréville joue dans *Pièces de guerre* d'Edward Bond, dans une mise en scène d'Alain Françon, dans la Cour du lycée Saint-Joseph.

19. Claude Régy, metteur en scène né en 1930, mène une recherche théâtrale radicale pour faire entendre par la voix et le corps des acteurs le secret de l'écriture au-delà des mots. Grand découvreur de textes contemporains, il crée des textes de Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Maurice Maeterlinck, John Fosse ou Sarah Kane, avec de grands acteurs comme Michel Piccoli, Jeanne Moreau, Isabelle Huppert, etc. Valérie Dréville a été son élève au Conservatoire national d'art dramatique de Paris et a travaillé de nombreuses fois sous sa direction.

20. En 1999, la Societas Raffaello Sanzio a présenté au Festival d'Avignon *Voyage au bout de la nuit* d'après Céline, un spectacle de théâtre musical joué dans la Cour du lycée Saint-Joseph.

21. « Lire avec les pieds » est l'expression utilisée par Constantin Stanislavski (metteur en scène et pédagogue russe, 1863-1938) pour désigner l'étude, par l'analyse active.

22. La « Tragedia endogonidia » s'est déroulée en onze épisodes inscrits dans les théâtres de dix villes européennes. À chaque étape, il s'agissait pour la Societas

Raffaello Sanzio de créer des formes différentes à partir de la même question : comment réinventer et représenter, ici et maintenant, une tragédie contemporaine? Onze épisodes ont composé le cycle qui s'est déroulé sur quatre années de 2001 à 2004 : C.#01 Cesena, A.#02 Avignon, B.#03 Berlin, BR.#04 Bruxelles, BN.#05 Bergen, P.#06 Paris, R.#07 Roma, S.#08 Strasbourg, L.#09 London, M.#10 Marseille, C.#11 Cesena.

23. Avec le Théâtre olympique situé à Vicence, dessiné en 1580, l'architecte Andrea Palladio a tenté de donner l'illusion d'un théâtre en plein air : la scène est constituée d'un décor permanent de place publique, avec des rues qui s'éloignent en perspective accentuée. Les gradins en amphithéâtre sont couronnés de colonnes renforçant l'impression d'espace extérieur.

24. Acteur, écrivain, réalisateur et metteur en scène, Carmelo Bene (1937-2002) a eu un rôle primordial dans le renouvellement du théâtre italien depuis 1958. Ses pièces ont changé les données du théâtre actuel, dans le jeu de l'acteur comme dans la mise en scène : variation continue de la voix (direct, micro et play-back), nouvel emploi des couleurs et de la lumière, invention d'une unité geste-texte...

25. Le livre qui a été publié sur la mise en scène du *Soulier de satin* par Antoine Vitez est un ouvrage d'Éloi Recoing : *Le Soulier de satin. Antoine Vitez. Journal de bord*, Le Monde Éditions, 1991.

TABLE

Prologue	7
La rencontre	11
L'expérience d'Avignon	15
La place du spectateur	23
Sur le plateau	32
La responsabilité du regard	44
Le processus de création	51
Des lieux où mettre en scène	56
« Claudel est la rime qui répond à Dante »	61
Redevenir un enfant	67
Transmettre le théâtre	70
<i>Biographie de Valérie Dréville</i>	77
<i>Biographie de Romeo Castellucci</i>	81
<i>Le Festival d'Avignon</i>	85
<i>Notes</i>	89

Achevé d'imprimer en avril 2008
dans les ateliers de la Nouvelle Imprimerie Laballery
à Clamecy (Nièvre)
N° d'édition : XXXXX
N° d'imprimeur : XXXX
Dépôt légal : avril 2008

Imprimé en France

La Nouvelle Imprimerie Laballery est titulaire
du label Imprim'Vert®

Pour préparer leur édition 2008, les deux directeurs du Festival d'Avignon, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, ont réuni l'actrice Valérie Dréville et l'artiste italien Romeo Castellucci. Deux « artistes associés » aux parcours très différents avec qui ils ont dialogué et échangé leurs réflexions sur le théâtre et ses enjeux aujourd'hui. Ils ont souhaité partager avec les spectateurs une de leurs conversations, pour les accompagner dans leur traversée du Festival.

