

ENTRETIEN AVEC ROMÉO CASTELLUCCI

“SI CE PROJET A UNE VALEUR NOUS LE SAURONS À LA FIN... C’EST EN CES TERMES QUE VOUS PARLIEZ DE VOTRE ÉPOPEE LA *TRAGEDIA ENDOGONIDIA* APRÈS LE PREMIER ÉPISODE. VOUS VENEZ DE PRÉSENTER LE ONZIÈME ET DERNIER ÉPISODE À CESENA... ALORS ?

ROMEO CASTELLUCCI Je ne suis pas encore capable de répondre parce que même si le projet est clos, je suis encore dans le lieu du projet, dans son centre. Je ne m’en suis pas encore dégagé suffisamment pour ne plus être aveugle et pouvoir “voir” vraiment et analyser. De plus, c’est un parcours, un chemin que nous avons effectué et je ne sais pas s’il y aura au terme de la dérive une réponse à la “question de la tragédie” en général. Je crois que non.

LES ONZE ÉPISODES ONT-ILS ÉTÉ CONSTRUITS DÈS L’ORIGINE OU AVEZ-VOUS PROGRESSÉ EN FONCTION DES POSSIBILITÉS DE TROUVER DES VILLES ET DES LIEUX QUI VOUS ACCUEILLEN ?

Ce fut un double mouvement : nous avons eu l’idée du parcours à travers l’Europe, mais ensuite les épisodes se sont inscrits dans un ordre lié aux possibilités. La numérotation des spectacles est due à la progression dans les offres qui nous étaient faites par chaque ville. C’est donc un projet dessiné dès l’origine mais toujours ouvert aux propositions.

C’est un chemin vers une dimension, celle de l’inconnu... Un chemin dont on ne voit pas le bout, dans un processus de dérive.

IL Y AURAIT DONC UNE POSSIBILITÉ DE CONTINUER LE CHEMIN ?

Dans l’idéal, c’est un projet sans fin, car la tragédie propose à l’homme quelque chose d’obscur. La tragédie est le lieu où la communauté se rencontre autour de l’énigme de la vie.

VOUS AVEZ SOUVENT DIT ET ÉCRIT QU’ON NE POUVAIT PLUS FAIRE DE TRAGÉDIE DANS NOTRE MONDE ET VOUS APPELEZ VOTRE TRAVAIL *TRAGEDIA*. COMMENT EXPLIQUEZ-VOUS CETTE CONTRADICTION ?

Simplement parce qu’il y a en même temps impossibilité de refaire une tragédie et une nécessité inéluctable d’en refaire car c’est l’unique forme du théâtre occidental, c’est la forme la plus invincible. Elle occupe notre esprit occidental car elle est avant tout une forme, la forme même de l’esprit occidental. Il faut donc être “à côté” de la tragédie, être présent dans le champ tragique.

DANS LES RAISONS QUE VOUS DONNIEZ DE NE PAS POUVOIR REFAIRE LA TRAGÉDIE, LES DEUX PLUS FRÉQUENTES ÉTAIENT QU’IL ÉTAIT IMPOSSIBLE DE FAIRE UN CHŒUR TRAGIQUE ET IMPOSSIBLE DE CRÉER UN HÉROS...

En effet il n’y a plus de maison commune du langage. La tragédie, c’est la naissance du logos. Maintenant tout cela est détruit et nous sommes dans la solitude. Quant au héros tragique, c’est celui qui fait sur lui-même l’expérience de la solitude et du silence. Dans notre monde bouleversé, c’est peut-être le spectateur qui devient le héros, car il est devenu anonyme. C’est peut-être une nouvelle possibilité pour être “à côté de la tragédie”.

LA TRAGÉDIE EST AUSSI UN MOYEN D’INTERROGER ET DE CRITIQUER LES DIEUX. VOUS AVEZ SOUVENT DIT QUE DANS NOS SOCIÉTÉS, LES DIEUX ÉTAIENT DÉJÀ MORTS, MAIS ON VOIT DEPUIS QUELQUE TEMPS, AUSSI BIEN AUX ÉTATS-UNIS QUE DANS LES PAYS MUSULMANS, UN RETOUR EN FORCE DU RELIGIEUX... N’Y A-T-IL PAS LÀ MATIÈRE À TRAGÉDIE ?

Ces exemples que vous donnez sont en fait la preuve de l’absence et du silence abyssal de dieu. C’est drôle, il y a désormais quelque chose d’obscène à prononcer publiquement ce nom.

COMMENT LE SPECTATEUR, DEvenu LE HÉROS DE VOTRE TRAGÉDIE, PEUT-IL SE SITUER ALORS QU’IL EST HORS DU PLATEAU, HORS DU CERCLE MAGIQUE ? EST-CE PLUS À L’OREILLE OU AU REGARD DU SPECTATEUR QUE VOUS VOUS ADRESSEZ ?

L’oreille, c’est l’expérience du sens... Ce qui est vu serait comme des objets transportés dans le courant du fleuve, mais c’est le son qui est le courant, la colonne vertébrale. Le spectateur doit voir à travers des filtres, un peu comme cela se passe pour l’œil, et cette difficulté rend plus intime le rapport avec ce qui se passe sur le plateau. Il y a un rapport morbide.

QUELLE PLACE DONNEZ-VOUS AUX MOTS DANS CES DEUX SPECTACLES ?

Ce ne sont pas les mots qui m’intéressent au théâtre, mais la parole. Les mots appartiennent au domaine de la littérature. La nature du théâtre n’est pas d’être une branche secondaire de la littérature. C’est l’art de la chair, l’art le plus proche de la vie, c’est l’art le plus dangereux. Il n’y a pas de rapport dangereux avec un livre ou avec la ville, car c’est un rapport individuel qui est en jeu. Le théâtre en appelle à la communauté, ses enjeux sont donc tout autres, même si c’est une communauté aléatoire et

instantanée. Le théâtre ne peut pas être une illustration d'un livre, sinon au prix d'une mutilation. Néanmoins, il existe dans mon théâtre un travail immense sur les grandes archives des paroles, un travail de forage vertical surtout là où on ne les entend plus. Si le spectateur n'écoute plus les mots, c'est qu'ils sont devenus efficaces.

VOUS ÊTES PLASTICIEN DE FORMATION ET VOS SPECTACLES JOUENT BEAUCOUP SUR LES COULEURS, LE NOIR, LE BLANC, LE GRIS ET PARFOIS DES TÂCHES DE ROUGE. QUELLE IMPORTANCE DONNEZ-VOUS À CELA ?

Les couleurs sont toujours associées aux lumières. Il faut être comme des chirurgiens pour éviter l'explosion indéterminée de couleurs. Une petite tâche de couleur peut devenir énorme et surpuissante. Il y a un épisode de la "Tragedia", *M.#10 Marseille*, où il n'y a pas d'acteurs mais juste des couleurs. Cela a été possible uniquement parce qu'il n'y avait pas d'acteurs... Dans *B.#03 Berlin*, j'ai utilisé un arc-en-ciel... Il n'y a pas de raison absolue à cela, sauf peut-être que l'arc-en-ciel est une figure de l'Ancien Testament, un lien entre les hommes et Yahvé, entre le ciel et la terre. Mais cet arc-en-ciel est aussi la nostalgie substantielle de la création en présence d'une lumière tragique qui pulse et irradie l'obscurité.

LA TRAGÉDIE GRECQUE REPOSE SUR LES MYTHES DE L'HISTOIRE GRECQUE. EST-CE QUE VOTRE TRAGÉDIE REPOSE SUR LES MYTHES BIBLIQUES, ET PLUS PARTICULIÈREMENT SUR LES PROPHÈTES DONT ÉLIE, QUI EST CITÉ À DE MULTIPLES REPRISES ?

Il y a un étrange rapport avec ce prophète qui, selon l'écriture, est l'unique homme qui ne meurt pas. Il monte au ciel sur un chariot de feu sans connaître l'expérience de la mort. C'est curieux de l'avoir évoqué dans une tragédie. C'est aussi le prophète qui est capable de reconnaître Dieu dans un tout petit souffle. Élie réussit à entendre le Dieu-interstice qui s'exile parmi les choses, le Dieu qui ne se fera plus jamais voir dans aucune chose. Quand au rapport à la Bible, nous sommes dans un rapport binaire sur le plan de la culture en Europe. Nous avons d'un côté la culture grecque et de l'autre la culture biblique, et il est impossible d'y échapper. Ce qui est curieux, c'est que la culture juive refuse complètement l'expérience du tragique et en même temps, il y a le noyau du tragique dans certaines images bibliques, comme dans l'histoire de Caïn, qui tue son frère sans savoir ce qu'est un meurtre puisqu'il est le premier à commettre un crime. Son geste arrive comme un geste tragique.

POUR METTRE EN SCÈNE CETTE TRAGEDIA, COMMENT AVEZ-VOUS TRAVAILLÉ AVEC LES ACTEURS ?

Il n'y a pas de méthode permanente. Il y a parfois un travail de préparation très long sur la voix, pour certaines scènes, d'autres fois c'est un travail sur le corps ou sur un simple geste. Quand je travaille avec les enfants c'est encore d'une autre façon. Le travail avec les animaux est encore différent. Quand, dans *Gilgamesh*, puis dans *Genesi*, j'ai travaillé avec des chiens errants, c'est parce que je voulais un antidote contre l'affirmation de l'action. Je considère également le travail avec les machines comme un travail d'acteur. Les sons aussi "entrent" en scène. Mais le cœur de tout cela, c'est le corps de l'acteur.

SERAIT-IL POSSIBLE DE CRÉER LA TRAGEDIA SANS LA COMMUNAUTÉ ARTISTIQUE QUI TRAVAILLE AVEC VOUS DEPUIS LES ORIGINES DE LA SOCIÉTAS RAFFAELLO SANZIO ?

Non, mais il y a une double structure quand nous préparons nos spectacles : le rêve et la structure mentale qui doit être vécue par une personne (moi-même), et une structure concrète, qui doit rendre visible cette première pensée. Il y a un rapport très intime et en même temps impersonnel entre tous les membres de cette équipe.

POURQUOI ET COMMENT ONT ÉTÉ CHOISIS LES DEUX ÉPISODES QUI SERONT REPRÉSENTÉS À AVIGNON, B.#03 BERLIN ET BR.#04 BRUXELLES ?

Ce choix a été fait avec la direction du Festival d'Avignon. Nous avons pensé que ces deux épisodes pouvaient donner une idée globale de la complexité du projet. Il y a aussi un rapport physique avec les lieux : *B.#03 Berlin* est fait pour un théâtre à l'italienne, alors que *BR.#04 Bruxelles* est créé pour un lieu plus neutre. Il y a enfin une complémentarité objective entre les deux spectacles : l'un est froid, l'autre est centré autour d'images plus floues.

A AVIGNON, VOUS JOUEREZ AUSSI DES PETITES FORMES : LES CRESCITE. A QUOI CELA CORRESPOND-IL ?

La *Crescita* rend claire la structure ramifiée et arborescente de la *Tragedia Endogonia* et la révèle dans un système organique qui croît là où il veut croître, avant toute volonté et contrôle de ma part. Il y aura donc des actions très brèves, de vingt à trente minutes maximum, menées par un, deux ou trois acteurs, dans une rotation sans début ni fin. Le public entrera dans un lieu, parfois non théâtral, et verra un travail qui parlera de l'esprit de ce lieu, de l'esprit d'un simple geste et chaque fois cela sera différent. C'est un travail sur ces petites excroissances venues des épisodes de la *Tragedia*, comme des boutures sur les bas-côtés du chemin. Des moments qui vont sortir de la structure générale de la *Tragedia*.

VOUS AVEZ CRÉÉ ET JOUÉ LES ÉPISODES DE LA TRAGEDIA ENDOGONIDIA DANS TOUTE L'EUROPE... PEUT-ON PARLER D'UN SPECTACLE EUROPÉEN ?

Ce n'est pas une volonté de notre part de faire un spectacle européen. Mais c'est un spectacle contemporain, inscrit dans le monde qui nous entoure et il parle donc forcément de l'Europe et de son cœur de ténèbres. C'est inéluctable. Nous devons avoir le courage de faire un théâtre contemporain qui peut être dangereux. L'erreur et le ridicule sont toujours possibles, ils doivent pouvoir être possibles.

Propos recueillis par Jean-François Perrier