

PAPIN Aline

27-04-09

Haute école de théâtre de Suisse romande

L'acteur survivra t-il ?  
Ou  
comment travailler  
pour Romeo Castellucci ?

Exigence partielle à la certification finale

## Remerciements

Je remercie Cindy Van Acker pour m'avoir permis de rencontrer Romeo Castellucci et m'avoir fait parvenir des documents vidéos de la Societas Raffaello Sanzio.

Je remercie Romeo Castellucci pour sa disponibilité et sa gentillesse.

Je remercie Eric Vautrin pour son regard constructif sur ma recherche.

Je remercie Rita Freda pour son aide précieuse et efficace.

Je remercie Joséphine Struba pour sa participation australienne.

Nota Bene : J'ai rencontré Romeo Castellucci à Poitiers, le 23 Janvier 2009, lors de la tournée de son spectacle *Inferno*. J'ai eu un entretien avec lui. Malheureusement, le dictaphone utilisé n'a pas fonctionné. Je n'ai donc pas pu restituer en son entier cette entrevue dans ma recherche, mais la convoque à plusieurs reprises.

## Sommaire

Remerciements.....	p. 2
Sommaire .....	p. 3
Résumé .....	p. 4
Introduction.....	p. 5
<u>Qu'est ce qu'un acteur et quels sont ceux de Romeo Castellucci ?</u> .....	p. 7
Définition de l'acteur.....	p. 7
Ceux qui peuplent le plateau.....	p. 11
<u>Ce que nous apprend un scandale</u> .....	p. 18
<i>Giulio Cesare</i> .....	p. 18
De la fête foraine au Festival d'Avignon.....	p. 19
La polémique.....	p. 20
« Encorps » des acteurs ?.....	p. 24
<u>Mon expérience d'<i>Inferno</i></u> .....	p. 27
Témoignage de figuration.....	p. 27
Ressenti et commentaires.....	p. 31
La scène d'exposition comme clef.....	p. 36
<u>Un tableau vivant ?</u> .....	p. 38
Un théâtre vers les arts plastiques.....	p. 38
Une expérience d'acteur.....	p. 40
Conclusion.....	p. 44
Bibliographie.....	p. 46

## Résumé

« Acteur : le nom n'est pas exact »

Romeo Castellucci

En tant que spectatrice de théâtre, j'assiste à la présence de plus en plus importante de formes qui se cherchent, alliant bien souvent à l'art de la scène les arts plastiques, ou s'inspirant directement de la performance. Cette recherche d'ouverture du théâtre vers un ailleurs m'intéresse. Mais si elle me plaît en tant que spectatrice, quand est-il de l'avis de la comédienne en devenir que je suis ?

Voilà ainsi ce qui guide ma recherche. Quel peut-être l'acteur de demain ? Pour cette réflexion, j'ai décidé de m'appuyer sur le travail d'une équipe devenue désormais célèbre : la Societas Raffaello Sanzio.

Je tente de découvrir le rapport que le metteur en scène Romeo Castellucci entretient avec les acteurs, ce qu'il leur demande. L'artiste italien a en effet une vision du comédien très personnelle et c'est ce qui nourrit mon questionnement. Mettant sur le plateau des interprètes de toute nature, il cherche un nouvel acteur.

En m'appuyant sur tous les actants de son théâtre, j'essaie de me frayer un chemin pour comprendre ce que peut être l'acteur de Romeo Castellucci, et qui peut alors correspondre à un acteur de demain.

Cette réflexion afin de définir si moi, jeune comédienne sortant d'une formation de Haute école, je suis préparée à mon métier, à ce qu'il est peut-être en train de devenir.

## Introduction

Après trois années de formation au sein de la Haute école de théâtre de Suisse romande, je m'apprête à entrer dans le milieu professionnel. Je me pose alors un certain nombre de questions. La plus présente à mon esprit est certainement celle-ci : quelle comédienne ai-je envie de devenir ?

Depuis quelques années, en tant que spectatrice, j'assiste à l'émergence de plus en plus forte d'une nouvelle vague de théâtre. Un théâtre proche de l'art plastique voire de la performance. Le travail de l'un de ces créateurs de nouvelles formes m'a particulièrement intéressée au fil des ans. Il s'agit de celui de la Societas Raffaello Sanzio, menée par l'italien Romeo Castellucci. J'ai vu en effet plusieurs de ses spectacles et ceux-ci m'ont toujours fortement marquée. Je ne suis pas toujours enthousiasmée par ses créations, mais malgré cela il m'en reste des images qui me hantent, me poursuivent. Au milieu de ce théâtre hybride de formes, qui se développe, son travail me semble particulièrement important.

Relié à mon questionnement sur ce que je souhaite vivre dans mon métier, je me demande alors quel peut être le rôle du comédien dans ces nouvelles formes théâtrales. En quoi est-il encore un interprète ? Comment moi, jeune comédienne issue d'une formation pour le moins classique, je peux exister dans ce style de créations ?

Pour m'aider à répondre à ces interrogations, j'ai décidé de m'appuyer exclusivement sur le travail de la Societas Raffaello Sanzio.

En effet, le metteur en scène italien opère un déplacement de la place de l'acteur. C'est ce glissement qui m'intéresse. Vers où mène-t-il notre rôle ? Quelles sont encore nos possibilités d'interprètes ?

Il me semble alors, pour commencer mon étude, qu'il est nécessaire que je définisse la notion d'acteur. Qu'est-ce qu'un comédien, vaste question à laquelle je vais tenter de répondre afin de mieux comprendre ce qui se joue à ce propos dans le théâtre de la Societas Raffaello Sanzio.

Ensuite, je m'attacherai à faire un inventaire des différents types d'interprètes qui peuplent le plateau des créations de Romeo Castellucci. A voir alors la place de l'acteur par rapport à l'ensemble des composants de ce théâtre.

Figures marquantes, nombres d'acteurs aux corps singuliers prennent place sur cette scène italienne. Scandale et polémique quant à leur présence, la question qui se pose en réalité est la suivante : quelle instrumentalisation des acteurs dans ce théâtre? Dans les propos des attaquants et des défenseurs du travail de la Societas se joue la place des comédiens.

En Septembre 2008, j'ai eu l'occasion de participer en tant que figurante au dernier spectacle de Romeo Castellucci, *Inferno*<sup>1</sup>. Il me semble alors pertinent de faire part ici de mon expérience au sein de l'univers de ce metteur en scène. Tenter de voir comment ce dernier travaille avec ses comédiens.

Pour finir, j'aimerais élargir ma recherche en pointant plus précisément ce qui fait forme nouvelle dans le théâtre de la Societas Raffaello Sanzio. Quelles sont les accointances avec les arts plastiques notamment, et en quoi cela régit-il aussi le rapport aux interprètes ?

Au vu de l'ensemble de ma recherche , je me pose alors la question :  
comment travailler pour Romeo ?

---

1 : *Inferno*. Festival d'Avignon, 05-07-08.  
Reprise au Théâtre Forum Meyrin , Genève.  
Répétitions du 01-09-08 au 04-09-08. Représentations du 05-09-08 au 07-09-08.

# Qu'est ce qu'un acteur et quels sont ceux de Romeo Castellucci ?

## Définition de l'acteur

Pour comprendre le déplacement qu'opère Romeo Castellucci de la notion d'acteur, il s'agit en premier lieu de définir celle-ci. Pour nous aider dans cette tâche pour le moins ardue, voyons ce qu'a écrit Patrice Pavis dans son dictionnaire :

*« L'acteur, en jouant un rôle ou en incarnant un personnage, se situe au cœur même de l'événement théâtral. Il est le lien vivant entre le texte de l'auteur, les directives de jeu du metteur en scène et le regard et l'écoute du spectateur. »*<sup>2</sup>

L'acteur est mis au centre de l'art théâtral. Il est celui qui relie tous les éléments entre eux afin que la représentation existe.

Patrice Pavis poursuit sa définition ainsi :

*« Jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le terme d'acteur désignait le personnage de la pièce ; il devint ensuite celui qui tient un rôle, l'artisan de la scène et le comédien. Dans la tradition occidentale où l'acteur incarne son personnage, se faisant passer pour lui, il est avant tout une présence physique en scène, entretenant de véritables acteurs de « corps à corps » avec le public, lequel est invité à sentir le côté immédiatement palpable et charnel, mais aussi éphémère et insaisissable de son apparition. »*<sup>3</sup>

La notion d'acteur est alors de plus en plus liée au corps. Celui du comédien, qui devient, en situation de représentation, le corps de son rôle. Mais s'il s'agit de plus en plus d'un lien charnel, ce dernier est toujours réalisé en fonction d'un personnage, c'est-à-dire lié à une interprétation de quelqu'un d'autre que soi. Il n'est pas question d'être soi-même sur un plateau.

Cette notion de personnage est celle qui simplifie ou complexifie, selon de quel point de vue on se place, la définition de l'acteur. En effet, si nous admettons qu'il doit y avoir un personnage pour qu'il y ait un acteur, nous pouvons limiter plus clairement ce qu'est un comédien. Mais cela met à l'écart les interprètes d'un certain nombre de metteurs en scène qui

---

2 : PAVIS, Patrice (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998, pp.7.

3 : *ibid*, pp.8.

travaillent sur la mince frontière entre l'histoire réelle de l'acteur et celle qu'il dévoile sur scène.

Ainsi, le personnage a été l'objet de questionnements sans fin qui se poursuivent encore de nos jours. Stanislavski a apporté une pierre importante à l'édifice du jeu. Sa méthode reconnue dans le monde entier, notamment par l'Actor's Studio, a suscité un véritable engouement, toujours d'actualité chez certains praticiens. Romeo Castellucci convoquera pour sa part la figure de Stanislavski dans son spectacle *Giulio Cesare*.<sup>4</sup>

Par ailleurs, même si plus tard, la définition s'enrichit de la notion de distanciation, suite à la pratique de Bertolt Brecht, le lien entre comédien et personnage reste toujours présent. Cette grande distinction entre le théâtre d'incarnation prônée par Stanislavski et le théâtre de distanciation porté par Brecht marque les deux points de vue classiques quant au jeu du comédien. Pour qu'il y ait acteur, il doit y avoir construction de personnage, ou alors sciemment une distance entre le rôle et l'interprète mais quoi qu'il en soit, il y a personnage.

Ainsi, bien que fondamental dans l'évolution de l'art théâtral, le personnage est une notion complexe dont il serait trop fastidieux de faire ici l'historique. Notons simplement que cette figure reste omniprésente dans l'art de l'acteur, et par là-même dans sa remise en question. Nombreux sont les metteurs en scène qui s'interrogeront sur ce rapport acteur-personnage, fondement de l'art théâtral. Romeo Castellucci fait partie de ceux-là. A la suite du rêve de l'acteur marionnette de Kleist ou sur-marionnette d'Edward Gordon Craig, de la pensée théâtrale de Tadeusz Kantor, jusqu'à la performance depuis les années cinquante, le metteur en scène italien s'inscrit dans cette lignée nourrie d'interrogations sur l'art de l'acteur.

Par ailleurs, le comédien Jacques Zabor apporte un nouvel élément pour définir ce qu'est un comédien. Il s'exprime ainsi :

*« Le métier d'acteur est tout simplement une pratique, que l'on accomplit au quotidien, avec des gens différents, et à travers laquelle l'acteur essaie d'exprimer un point de vue, c'est-à-dire des choses secrètes et difficilement exprimables qu'il porte en lui. »*<sup>5</sup>

Il ajoute alors la notion de métier, ce qui est fondamental. Un métier, comme le fait dire Jean-Luc Lagarce à un des personnages de sa pièce *Juste la fin du monde*, c'est « ce

---

4 : *Giulio Cesare*. Prato, 05-03-1997.

5 : Interventions à la suite de, ARIAS, Pol, « Le poids du réel », in *Du théâtre, Hors série n°12, Le comédien : ombre et lumière, 5<sup>ème</sup> forum du théâtre européen 2000*, Actes Sud, 2001, pp. 261.

qu'on a appris, ce pourquoi on s'est préparé ». Cela nécessite donc un apprentissage. Cet apprentissage peut se faire de différentes manières, dans une école ou sur le tas, mais s'il y a un métier, il y a une formation. Et cela délimite alors très clairement la notion d'acteur pour une majorité de personnes. Un exemple. En Suisse, le site internet *www.comédien.ch* a une charte claire : pour faire partie de cet annuaire de comédiens suisses, il faut avoir fait un cours ou une école. Une dérogation peut être accordée si la personne a participé en tant que comédien payé (donc pas de figuration) à un certain nombre de spectacles. Ce terme de métier apporte donc un contrat très clair avec ce qu'est un acteur.

Ce point de vue est appuyé par Christian Biet et Christophe Triau qui déclarent :

« Un acteur qui joue, c'est d'abord un homme ou une femme de métier, un comédien qui entre ou apparaît sur le lieu scénique, s'y installe, puis en sort, autrement dit un corps qui affiche sa présence à la fois sur le plateau et face à ceux qui le regardent. »<sup>6</sup>

On remarque également que leur définition s'attache elle aussi au corps de l'acteur, élément devenu primordial, comme nous l'avons vu précédemment.

Mais, sans considérer ce rapport fusionnel entre acteur et métier, la dénomination est moins évidente. Pour Daniel Sibony, « il existe en chacun de nous une part de jeu et l'acteur est celui qui arrive à donner l'extension suffisante à cette part pour en faire sa manière de vivre et d'être ». <sup>7</sup> Être acteur est alors plus qu'un travail, il s'agit d'une façon de vivre au quotidien. Cela rend les frontières entre acteurs et non-acteurs plus floues.

En effet, comme le constate Pol Arias « Qui n'est pas acteur de nos jours ? ». <sup>8</sup>

Dans un colloque consacré au comédien qui s'est déroulé en 2000, il fait allusion à l'apparition de ces « acteurs » étant à la base chanteurs ( il prend l'exemple de Björk jouant dans *Dancer in the dark* réalisé Lars Von Trier), mais aussi de ces personnes filmées notamment par Bruno Dumont qui deviennent des « acteurs », de par le seul fait qu'ils sont dans un film. Ils passent de l'autre côté de l'écran, ils deviennent alors par la grâce de la diffusion, comédiens. Pol Arias évoque également les sites ou blogues conçus avec des webcams. Les créateurs se filment, ils sont vus, peut être pouvons-nous alors parler d'eux comme « acteurs » dit-il.

---

6 : BIET, Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est ce que le théâtre ?*, Gallimard, 2007, pp. 446-447.

7 : Interventions à la suite de, ARIAS, Pol, *art.cit*, pp. 261.

8 : ARIAS, Pol, *art.cit*, pp. 260.

Les exemples sont alors nombreux pour démontrer que la frontière est de plus en plus mince, de plus en plus difficile à cerner entre acteurs et non-acteurs. C'est avec cette limite que joue Romeo Castellucci. Et comme le souligne Pol Arias : « L'homme qui ne tient pas compte de la recherche d'authenticité et ne transgresse pas la "frontière" appartient au passé».<sup>9</sup>

Cette notion de « recherche d'authenticité » est de plus en plus présente de nos jours et elle concerne de près le travail de la Societas Raffaello Sanzio. Quant à la transgression des frontières, il est bien évident que Romeo Castellucci fait partie de ces metteurs en scène contemporains qui soulèvent de multiples interrogations à ce sujet.

Enfin, toutes ces interrogations sur la définition de l'acteur nous amène à comprendre la seule donnée peut-être qui fut présente au commencement de l'acte théâtral jusqu'à nos jours. Il s'agit de la symbolisation. En effet, le plateau est le lieu de la symbolisation, quoiqu'il s'y passe. Quels que soient la scénographie, le jeu du comédien ou encore le parti pris du metteur en scène, il est impossible de ne pas être confronté à cette formalisation induite par le plateau. L'acteur est alors au premier plan de ce travail. Que symbolise-t-il et comment le fait-il, voilà des préoccupations largement explorées par de nombreux metteurs en scène, depuis bien longtemps, et qui se retrouvent dans le travail de la Societas Raffaello Sanzio. Nous y reviendrons ultérieurement.

Pour mieux saisir toutes les questions que Romeo Castellucci nous pose, face à cette notion d'acteur notamment, il me semble judicieux d'exposer ici un inventaire des différentes catégories d'interprètes qui sont présents dans ses spectacles.

### Ceux qui peuplent le plateau

Depuis ses débuts, la Societas Raffaello Sanzio, travaille avec une grande diversité d'interprètes. Quand j'ai rencontré Romeo Castellucci (il s'agit de l'entretien cité précédemment), celui-ci me donne pour ainsi dire une explication. Il me dit que pour lui, le principal, c'est la dramaturgie. Tout provient de là. Qui va se retrouver sur le plateau est là pour créer l'image voulue. La forme est maîtresse du spectacle qui va se créer.

---

9 : ARIAS, Pol, *art.cit* pp. 259.

Ainsi, Romeo Castellucci s'accorde avec les mots de Peter Brook « le théâtre n'est qu'une forme ». <sup>10</sup> Georges Banu éclairera ces propos :

*«Brook ne cessera pas de rappeler que Grotowski accorde à la forme un sens second. Elle capte, cristallise, sauvegarde l'essence : la vie devient ainsi un champ restreint, certes, mais un champ intense [...]. Parce que cela implique l'effort et le travail du dépassement de soi, afin que l'acteur se mette "au service de quelque chose qui n'est pas lui-même et qui le dépasse". Voilà le but suprême : "réaliser la forme". Une forme qui, par son autorité, ne se suffit pas à elle-même mais -c'est sa raison première !- permet de "voir le réel", d'en saisir "le noyau".» <sup>11</sup>*

Pour atteindre cette forme, la nature de l'interprète importe peu. Ce qui importe, c'est que le rendu scénique soit celui escompté.

Pour mieux comprendre, répertorions les différents types d'interprètes présents dans les spectacles de la Societas.

Comme je reviendrai par la suite sur cette catégorie, je les cite seulement ici, il s'agit des acteurs, ou non acteurs, aux corps extraordinaires au sens propre du terme, présents notamment dans le spectacle *Giulio Cesare*. Ils feront l'objet de ma deuxième partie, car ils posent des questions essentielles sur le travail de Romeo Castellucci, et plus largement sur le théâtre, la place de l'acteur.

Par ailleurs, il n'est pas réellement possible d'établir une hiérarchie de ces différents interprètes, car comme le dit le metteur en scène, tous sont égaux, enfants, amateurs, acteurs, animaux, danseurs et même machines, technique.

Commençons donc par évoquer les enfants, source de tout début. Ceux-ci sont régulièrement présents dans les spectacles de la Societas Raffaello Sanzio. Des six enfants du metteur en scène en personne dans *Genesis* <sup>12</sup>, au bébé à l'ouverture de rideau de l'épisode *Bruxelles#04* <sup>13</sup> des *Tragedia Endogonia*, l'enfance prend une place forte, centrale aux dires du metteur en scène, sur le plateau.

Lorsque je questionne Romeo Castellucci sur ce qu'il trouve chez les enfants, ce qui l'intéresse, il me répond que c'est leur force immédiate. Il parle de radicalité, et du fait que les enfants imposent au spectateur l'objectivité. Ces deux termes, radicalité et objectivité sont les fers de lance du metteur en scène. Lorsque je remarque que peut-être nous pouvons parler de

---

10 : BROOK, Peter. *Avec Grotowski*, Préface de Georges Banu, Paris, Actes Sud-Papiers, 2009, pp. 9.

11 : *ibid*, pp. 9-10.

12: *Genesis*. Amsterdam, 05-06-1999.

13 : *Bruxelles#04*. Bruxelles, 2003.

la même manière des animaux et des personnes aux corps extraordinaires, il acquiesce. Il ajoute que cela est vrai également pour les machines.

Je demande à Romeo Castellucci comment il travaille avec les enfants. Cela doit toujours rester ludique, me répond-il. Un grand jeu. D'autre part, comme cela est le cas avec les interprètes adultes, il n'a pas de méthode de travail. Il change à chaque création, car comme l'ensemble du spectacle, la direction d'acteurs est guidée par la forme, la nécessité de la dramaturgie. Il me parle avec humour du travail avec ses enfants sur *Genesi*. Comme expliqué dans *Les Castellucci* de Bruno Tackels, il me dit qu'il n'aurait pas pu faire ce qu'il a fait avec d'autres enfants que les siens, au vu de la gravité du sujet :

*« Ce sont mes enfants qui jouent, et ce n'est pas une curiosité ou une anecdote de dire que ce sont mes enfants, parce que si cela n'avait pas été le cas, jamais je n'aurais osé mettre en scène Auschwitz avec d'autres personnes. [...] Autant pour nous que pour les enfants, il a été rapidement très clair qu'il n'était pas possible de représenter tout cela. [...] C'est un moment de l'histoire qui se place en dehors de l'histoire, en dehors de l'humanité, en dehors du langage. A Auschwitz, même le rapport avec la mort n'est pas possible. Parce qu'il n'y a pas de morts, il y a seulement des cadavres. C'est pour cela qu'il n'est pas possible de représenter Auschwitz, et c'est pour cela qu'il y a des enfants sur scène. »*<sup>14</sup>

Le paradoxe de ces corps d'enfants comme non représentation des cadavres, au-delà des cadavres, de la mort elle-même, et qui constitue la représentation, malgré tout :

*« Le corps des enfants, dans Auschwitz, le deuxième acte de Genesi, est bien sûr un troisième corps. Ce n'est plus la question du féminin ou du masculin, mais de l'ultrahumain, de "l'outre-humain", l'humain n'étant plus le problème dans cet univers de limbes, de larves et de fantasmes. »*<sup>15</sup>

D'autre part, les animaux prennent également une place importante dans le travail de la Societas :

*« Un animal sur scène est pédagogue. Un animal sur scène est une autorité qui lutte pour moi contre le classicisme. Un animal sur scène m'indique la perception du plateau »*<sup>16</sup>

---

14 : TACKELS, Bruno, *Les Castellucci, Ecrivains de plateau I*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, pp. 67-68.

15 : CASTELLUCCI, Romeo, dans une interview de Yan Ciret, Art Press 2001, internet.

16 : CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *Les pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre, Ecrits de la Societas Raffaello Sanzio*, traduction de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, pp. 50.

Nous pouvons remarquer la présence de chevaux (*Tragedia Endogonia, Inferno*), du bouc, élément à la source des *Tragedia Endogonia*, des chiens dans *Inferno*, de singe...

Les animaux sont image forte dans la rétine du spectateur. D'autre part, comme les enfants, ils font immédiatement ce qu'on nomme de plus en plus couramment « effet de réel ». Nous reviendrons ultérieurement sur ce terme.

Mais, comme le souligne Nicholas Ridout, ce réel pose en soi des questions. En premier lieu, nous ne sommes même plus sûrs de ce que nous voyons, de cette réalité qui nous paraît trop réelle. En effet, assistant à la représentation de l'épisode *Rome#07*<sup>17</sup>, il s'interroge sur la présence du singe. Est-ce un vrai chimpanzé sur la scène ? Ainsi, la réalité la plus brute trouble le spectateur, et les animaux créent de manière frappante ce doute. Enfin, comprenant qu'il s'agit bien de l'animal, il conclut que celui-ci est plus qu'un singe, car il joue le singe (jouant, mangeant une banane). Il se représente lui-même.

Les propos de Nicholas Ridout sont intéressants en ce sens qu'ils pointent un aspect du travail de la Societas Raffaello Sanzio. Tout joue. Les animaux, et peut être aussi finalement, nous verrons cela, les êtres humains, jouent leur propre rôle. Le singe est plus qu'un singe, il est un singe et la représentation d'un singe :

*« The ape has not just been an ape, it has done an ape.(...)This ape has actually made an ape, this animal has performed a mimesis in excess of the simple mimesis (of copying) for which, as an ape, is famed. The ape has not copied, so much as a copy. In aping nature, thus, the ape might be said have reproduced itself, endogonically. Perfect. Immaculate, even. »*<sup>18</sup>

Cela nous donne une clef quant à la conception de l'acteur de Romeo Castellucci. Mettant tous ses interprètes au même niveau, il considère donc l'acteur comme double (notons au passage qu'il est fasciné par Antonin Artaud !). Il est ce qu'il est et ce qu'il représente.

La scène est le lieu du passage à la représentation, de la monstration (nous reviendrons plus largement sur ce terme par la suite). Ainsi, l'acteur (comme tous les autres interprètes) doit nous présenter sa personne mais aussi la composition de l'essence de cette personne.

---

17 : *Rome#07, Rome, 2003.*

18: CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI Romeo, GUIDI, Chiara, KELLEHER Joe et RIDOUT Nicholas, *The theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, 2007, pp. 137.

« Le singe n'a pas seulement été un singe. Il a fait un singe. Ce singe a en fait fabriqué un singe, cet animal a accompli une imitation au-delà de la simple imitation (de copier) pour laquelle il est connu. Le singe n'a pas copié autant qu'il est une copie. Dans la nature de singer, on pourrait dire en conséquent que le singe se serait reproduit, andogoniquement. Parfait. Impeccable, lisse. » traduction de Joséphine Struba.

Nous nous intéresserons à ce double jeu quand nous nous attarderons sur les interprètes aux corps extraordinaires.

D'autre part, pour en revenir aux animaux, Romeo Castellucci apprécie leur simple concret. Leur présence est droite, immédiate, sans équivoque :

*« L'animal et la machine sont de pures essences, des systèmes de fonction. Leur présence en devient une menace pour l'acteur qui ne connaît pas ces fonctionnements. Ils lui dérobent une partie de son savoir conscient. Un chien qui traverse la scène sera toujours beaucoup plus puissant qu'un acteur qui joue. L'animal, tout comme la machine, a une relation originelle avec la scène. »*<sup>19</sup>

Ainsi, l'acteur est menacé. Il n'a pas la radicalité de ces nouveaux interprètes. Durant mon entretien avec lui, Romeo Castellucci se plaint de la construction souvent présente des acteurs. Il souhaite des acteurs simples dans leurs êtres, au présent de leurs corps et de leurs mouvements.

Je m'interroge alors évidemment sur la formation de l'acteur. Est-ce bien ce que nous cherchons ? C'est sûr que ce « être au présent » en fait partie. Mais comment justifier alors le travail sur le personnage, la construction du personnage pour ne citer que Stanislavski. L'apprentissage pour un comédien est, tout au moins en France ou en Suisse, basé entre autres sur le texte et la création de personnages. Il est difficile de mettre ce travail en lien avec ce que cherche Romeo Castellucci. Jeunes comédiens issus d'une formation dite classique (à savoir une Haute Ecole), qu'avons-nous à faire dans ces formes théâtrales qui se développent sur les scènes internationales à l'image du travail de la Societas Raffaello Sanzio ? Un amateur n'est-il pas plus apte à se fondre dans ces univers ?

En effet, Romeo Castellucci, loin d'être le seul, c'est une pratique de plus en plus commune, fait monter des amateurs sur le plateau. *Inferno* ou avant *Hey girl !*<sup>20</sup> incluait une masse d'individus. Ceux-ci ont des actions précises à effectuer. Il n'y a pas à jouer mais à faire. Il n'y a pas à acter mais à agir. Et à agir en tant que la personne que nous sommes. Il n'y a pas de faux semblants. Malgré cela, dans *Hey girl !*, les hommes (il n'y a que des personnes de sexe masculin chez les amateurs) frappent Silvia Costa la comédienne avec des oreillers. Ils n'agissent donc pas, nous pouvons le croire, comme eux le feraient en réalité. Je ne pense

---

19 : CASTELLUCCI, Romeo, *interview citée*.

20 : *Hey girl !* Modène, 25-10-06.

pas que ces hommes dans la réalité tabasseraient la jeune femme ! Ils sont donc malgré tout placés dans une position de distanciation par rapport à eux-mêmes. Ils font une action de jeu.

Mais Romeo Castellucci a fait appel à des amateurs. Pourquoi ? Je me plais à supposer qu'il s'agit tout simplement d'une affaire d'argent. En effet, payer une trentaine de comédiens impose un autre budget que de convoquer des amateurs, ravis de rencontrer plus intimement l'univers de la Societas Raffaello Sanzio.

D'autre part, avec les amateurs, Romeo Castellucci a ce qu'il recherche comme « vérité » de plateau. Des individus au plus proche d'eux-mêmes :

*« Souvent, les non professionnels parviennent à une vérité de jeu stupéfiante parce qu'ils conservent une capacité d'émerveillement et un naturel qu'ont perdu les professionnels. »<sup>21</sup>*

Nous en revenons alors à cette notion de construction qui pour Romeo Castellucci pervertit les acteurs professionnels.

Lors de notre entretien, je lui demande comment il choisit ses acteurs quand il lui arrive de faire des auditions. Il me répond que d'une part, c'est rarement le cas, et que très peu sont choisis par ce biais. Il me dit d'autre part que les auditions sont simples. Les exercices toujours plus ou moins identiques. Il demande aux candidats de marcher sur le plateau, ou de se placer face public, fixe. De ces deux consignes il peut savoir s'il va avoir envie de travailler avec eux ou non. Cela me paraît un peu sommaire comme rencontre entre un comédien et un metteur en scène mais « le choix des comédiens est fondé sur la découverte de la beauté présente en eux » dira-t-il lors d'une interview pour la revue *Mouvement*, alors...

Pour en revenir à notre inventaire des différents types d'interprètes présents dans les spectacles de la Societas Raffaello Sanzio, je ne m'attarderai pas sur les acteurs ou les danseurs car ils sont le contre point de ces acteurs ou non acteurs aux corps particuliers qui constitueront l'objet de ma deuxième partie.

La dernière catégorie que je vais pointer ici est alors la technique. Pourquoi mettre les machines dans la catégorie interprètes ? Hé bien comme nous l'auront compris, pour Romeo Castellucci, celles-ci sont parties intégrantes des acteurs (au sens actant) du spectacle. Comme l'animal, la machine est essence de sa propre nature. Il y a les machines réelles, dans les

---

21 : *Bribes de chaos*, <http://www.mouvement.net>.

*Tragedia Endogonia* les voitures, machines à laver, tanks, ou les télévisions d'*Inferno*, mais aussi les inventées, la tête parlante créatrice de langage toujours dans les *Tragedia Endogonia*. Et puis les purement utiles, comme les générateurs d'énergie pour *Amleto* <sup>22</sup>.

Quelles qu'elles soient, les machines prennent place sur le plateau. Elles créent l'univers du spectacle. Elles sont source de dramaturgie :

*« Autour du plateau sont alignées des machines non identifiables, qui s'animeront durant le spectacle, et sur une rangée intérieure, des batteries de camion fournissent toute l'énergie nécessaire à l'éclairage du plateau. Les machines et les batteries, qui surcadrent ainsi le plateau, alimentent des néons alignés au centre et en avant de la scène et perchés sur des structures métalliques en croix. [...] L'acteur est donc, à proprement parler, joué et éclairé par la seule puissance énergétique du plateau. C'est là qu'il ne jouera pas, qu'il se maintiendra en jeu par l'énergie des turbines qu'il renouvelle lui-même par des geste précis de technicien, et c'est là qu'il va vivre, une heure et demie durant, sa passion. Plutôt qu'un personnage (un fils, un prince, un héros), le comédien est un corps anonyme, isolé, morcelé, oscillant au diapason des machines. »* <sup>23</sup>

Si la description du dispositif scénique est si précise, pour le spectacle *Amleto*, c'est bien pour nous montrer l'importance joué par celui-ci. Cela va au-delà d'une simple machinerie, il s'agit d'un véritable procédé dramaturgique. Ici, les machines sont clairement considérées comme partenaire du comédien. Celui-ci devient un corps manipulé par la technique, qu'il manipule également en retour.

Ainsi, Romeo Castellucci donne, sur le plateau, un véritable corps aux machines, nouveau corps interprète, force objective si chère au metteur en scène. La technique prend alors une place importante, peut-être comme cité précédemment, au détriment de l'acteur, qui devient technicien. Ce dernier en proie à la conscience, est fragilisé face à la froideur implacable de la machine. Il ne pourra jamais être son égal de pure fonctionnalité.

Au vu de cet inventaire, nous pouvons remarquer que la Societas Raffaello Sanzio se dote d'une multitude d'interprètes pour réaliser ses spectacles. Nous voyons également que tous les interprètes, quelle que soit leur nature, sont considérés de la même manière. Nous sommes loin de la toute puissance du comédien. Romeo Castellucci ne considère pas, comme la définition donnée par Patrice Pavis dans son dictionnaire, que l'acteur est l'objet central du

---

22 : *Amleto. Cesena, 10-01-1992.*

23 : BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *op.cit.*, pp. 501-502.

théâtre. Pour le metteur en scène italien, tout élément, élément pris au sens large, présent sur le plateau, a la même puissance, donnée par la forme adoptée.

Cette redéfinition du comédien est encore appuyée, tout du moins c'est à cet endroit qu'elle a le plus questionnée, par la présence donnée aux acteurs ou non acteurs aux corps particuliers, notamment dans le spectacle *Giulio Cesare*.

## Ce que nous apprend un scandale

*« Tu vois ce que tu vois. Rien de moins, rien de plus, ils disent ces corps-là sous-exposés, sur-exposés comme des plaques de photos oubliées ou retirées trop tôt d'un bain à révéler l'image. Tu vois ce que tu vois et cela dépend de la manière dont on te le propose. Par un travail singulier, accompli sur le temps et la durée des choses, sur les formes, sur les effets et leurs causes et te voilà, face à ce que tu voyais avant sans le voir vraiment et qu'ici tu regardes, tu gardes par devers toi. »*<sup>24</sup>

### Giulio Cesare

*Giulio Cesare* de Shakespeare, montée par Romeo Castellucci en 1997, a donné lieu à un spectacle qui a alimenté une controverse très vive. En effet, ce spectacle a suscité des réactions extrêmes. Il fut l'objet de discussions passionnées, soulevant de vraies interrogations sur le théâtre et ses participants. L'acteur fut au centre du débat. Pourquoi cela ?

Dans sa mise en scène, Romeo Castellucci a opté pour un parti pris très fort. Il décide de travailler à même la douleur des personnages. Il choisit alors des acteurs aux particularités physiques fortes, représentant ainsi d'emblée la douleur voulue :

*« Le spectacle s'ouvrait par la projection des images d'une endoscopie faite en direct sur lui-même par un acteur, montrant l'intérieur de la gorge et l'action des cordes vocales de l'acteur-orateur (sorte de mise à nu donc, du *De Oratore* de Cicéron...) ; plus tard un autre acteur faisait un discours en inspirant de l'hélium et sa voix était déplacée dans les plus hautes fréquences, tandis qu'un autre, (laryngotomisé ?) avait une voix empêchée au niveau de la glotte et du larynx... »*<sup>25</sup>

D'autre part, Brutus et Cassius sont interprétés par des actrices anorexiques. Ainsi, Romeo Castellucci choisit d'exposer sur le plateau des corps déformés par la maladie. La pièce de Shakespeare y trouve certes, une violence incomparable. Mais qu'est-ce à dire réellement sur l'utilisation de ces corps ?

Citons également cette autre création de la Societas Raffaello Sanzio : *Genesi* Celle-ci évoque la genèse, et connut elle aussi une réception fort mitigée, créant l'admiration comme

---

24 : JOUBERT, Suzanne, *Cesena dans le paysage*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004, pp. 60.

25 : BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *op.cit.*, pp. 909.

le scandale. Là encore, Romeo Castellucci prit comme acteurs des personnes aux corps mutilés. Eve est jouée par une femme ayant un sein coupé, Caïn n'a qu'un bras.

*Giulio Cesare* et *Genesi* s'offrent alors comme deux exemples parmi d'autres de l'utilisation de corps différents par le metteur en scène italien, mais ce ne sont pas les seuls, il y a encore la femme obèse dans *Oresteia*<sup>26</sup>... N'allons pas plus dans les exemples, nous l'aurons compris, la Societas Raffaello Sanzio nous questionne par ce travail sur le corps des acteurs. Appuyons nous alors sur la controverse que cela a suscité afin de tenter de saisir ce que Romeo Castellucci cherche avec ces corps, donc avec ces acteurs. Peut être pour nous une nouvelle clef de compréhension sur ce que désire trouver chez le comédien le metteur en scène italien.

### De la fête foraine au Festival d'Avignon

Depuis le XV<sup>ème</sup> siècle jusqu'au début du siècle dernier, dans les foires, les fêtes foraines, le spectacle de la parade des monstres était toujours fort apprécié. On y découvrait les curiosités humaines les plus rares. Ici, on regardait avidement les particularités des autres, de ces autres humains, pourtant si différents. Pas de voyeurisme, un regard assumé, puisqu'ils sont là pour ça, ces êtres humains exposés. Exposition de leur étrangeté. Comme le souligne Danielle Chaperon, « l'acte de monstration était clairement assumé dans cette forme de spectacle non fictionnel [...] et le mot de montreur était communément utilisé. »<sup>27</sup>

Ainsi, nous découvrons ce terme de monstration, du latin monstrare, montrer. Dans ces foires, on montre ce qu'on nomme encore vulgairement des « monstres ». Ce sont les *Freaks* de Tod Browning ou l'*Elephant Man* de David Lynch. Le rapprochement sémantique et phonétique de ces mots « montrer » et « monstre » nous rappelle les origines d'une certaine forme de représentation. Mais là où réside le problème, c'est dans les mots « non fictionnel ».

---

26 : *Oresteia*. Prato, 06-04-1995.

27 : CHAPERON, Danielle, « Ethique de la monstration scénique ou « les monstres » au théâtre », in QUINCHE, Florence et RODRIGUEZ Antonio (dir.). *Quelle éthique pour la littérature ?*, Genève, Labor et Fides, 2007, pp. 148-149.

En effet, les fêtes foraines présentaient au peuple des individus, qui n'étaient autre que ceux qu'ils étaient. Pas de décalage avec la notion de personnage. C'est la stricte et pure réalité qu'on nous propose.

Au milieu du XXème siècle, ces expositions humaines disparaissent. Vraisemblablement en lien avec les mutilés de guerre, souffrance trop lourde pour tous, les différences physiques se cachent :

*« L'acte de cacher ne serait-il pas alors plus répréhensible que l'acte de montrer alors véritablement éthique ? Castellucci et Delbono ne nous forcent-ils pas à envisager l'Autre, cet Autre que l'on ne veut pas voir... Plutôt qu'un processus de déshumanisation et d'objectivation, l'acte de monstration ne serait-il pas dans ce cas une réhumanisation ? Le spectateur ne serait plus invité à accorder l'existence à des êtres de fiction, mais à reconnaître l'existence des êtres réels que l'on tient d'ordinaire loin de son regard. »<sup>28</sup>*

Mais il existe une différence majeure entre le travail de Romeo Castellucci et celui de Pippo Delbono. En effet, les deux italiens, bien qu'exposant sur le plateau des corps extraordinaires, le font de manière quasi opposée. Ainsi, le premier apporte une dimension fictionnelle au plateau (à l'inverse des parades de foire), alors que le second fait monter sur scène Bobo, microcéphale sourd et muet, ou Gianluca, jeune trisomique, en tant qu'eux-mêmes. Et c'est souvent cette différence qui fait le scandale. La narration qu'ajoute Romeo Castellucci entraîne une partie du public à penser qu'il s'agit d'une instrumentalisation.

## La polémique

« Je dois trouver des corps parfaits. »<sup>29</sup>

La polémique est très vive quant au travail de la Societas Raffaello Sanzio. Le public, professionnel ou non, est toujours fortement partagé à propos des spectacles italiens.

Et il est intéressant de constater que ce débat est celui de la place de l'acteur. C'est de sa position d'interprète qu'il est question :

*« Lorsque le "comédien" est manifestement choisi pour l'impact que ses infirmités ou ses blessures peuvent produire sur le spectateur, quand bien même il participe consciemment*

---

28 : CHAPERON, Danielle, *art.cit*, pp. 150.

29: CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *op.cit*, pp. 157.

*ou volontairement à son exhibition, il n'est guère plus qu'une "trouvaille", un "objet trouvé" par le metteur en scène ».*<sup>30</sup>

On remet donc en question la possibilité de montrer ses difformités au service d'un rôle. L'utilisation de ses particularités devient automatiquement instrumentalisation du metteur en scène, exhibition malsaine.

Cela nous rend sensible à la vision du spectateur. Il est vrai que la différence est parfois si violente à nos yeux qu'elle peut empêcher au départ l'accroche à la dramaturgie. Nous restons bloqués par une image trop forte de la personne au détriment du personnage qu'elle incarne. Nous voyons l'acteur et non son rôle. Comme le souligne Henri Gouhier, cité d'après Danielle Chaperon, « le spectateur seul est habilité à effectuer la transformation du comédien en personnage ». <sup>31</sup> C'est lui seul qui fait alors exister les personnages. Si cette opération ne fonctionne pas, les acteurs restent les personnes civiles qu'ils sont sur leur carte d'identité.

Reste alors cette « parade monstrueuse », empirée du fait qu'on a fait croire à ces personnes qu'elles seraient cachés derrière une autre identité, une identité scénique. Mensonge donc, et instrumentalisation odieuse :

*« S'il y a instrumentalisation, c'est bien dans ce spectacle [Giulio Cesare] : les participants (qui, à la fin, portaient d'ailleurs l'écriteau "Ceci n'est pas un acteur") ne sont pas choisis comme acteurs mais en tant que monstres pour servir le délire personnel de Romeo Castellucci, qui, lui, est un beau jeune homme et se porte très bien merci pour lui. »*<sup>32</sup>

Apparaît également le reproche de trop chercher « l'effet de réel » évoqué précédemment. Faire monter sur une scène ces personnes aux corps extraordinaires est trop. Trop réaliste. Trop malsain, disent certains spectateurs. Art fasciste, évoquent une part du public. Esthétiser le réel, esthétiser la difformité des corps rejoindrait la fascination qui renvoie au fascisme. Les critiques peuvent être vraiment violentes. Il y a incompréhension ou plutôt mécompréhension du travail de la Societas Raffaello Sanzio. Pour mieux comprendre ce qu'il en est, donnons la parole à Romeo Castellucci et à ses défenseurs.

---

30: CHAPERON, Danielle, *art.cit.*, pp. 146.

31 : *ibid.*, pp. 144.

32 : ERTEL, Evelyne, « Interventions », in *Du théâtre, Hors série n°12, Le comédien : ombre et lumière, 5<sup>ème</sup> forum du théâtre européen 2000*, Actes Sud, 2001, pp. 265.

Face aux questions fréquentes sur le sujet de ces acteurs aux corps extraordinaires, le metteur en scène a dû bien souvent tenter d'expliquer ses raisons, malgré ses réticences face à l'explicitation. Tout d'abord, à l'inverse donc de Pippo Delbono, Romeo Castellucci s'oppose formellement à faire monter sur scène des personnes aux corps singuliers dans leur réelle identité. Pour lui, c'est cela l'obscène, le voyeurisme :

*« Sur un plateau une biographie – qu'elle soit pénible ou extraordinaire- n'est qu'un corps réduit au contenu narratif de l'anecdote [...]. La réalité, présentée sur une scène, a toujours jouée à l'idiote, et, comme tu le disais, le spectateur devient un voyeur, et ce qui réunit le public ce n'est pas une forme mais une curiositas. [...] Quand bien même on jetterait ces hommes sur un plateau, sans pudeur [...] d'être ce qu'ils sont, ils correspondraient en revanche à ce que les gens aiment prendre pour ce qu'ils croient déjà prendre pour ce qu'ils sont, dans la certitude de ne les voir que là, soulagés de ne pas être là, avec eux, comme un des leurs et, ce qui est pire encore, avec une vague sensation de conscience libérée par le simple fait de les avoir vus, "acceptés", organisés en une espèce de folle "catharsis" bourgeoise faite de surface sentimentale. »<sup>33</sup>*

C'est la réponse à la parole d'Evelyne Ertel. Il s'éloigne sciemment de la parade de foire, de ces curiosités humaines en apportant la fiction à ces personnes, à leurs corps, afin de lutter contre le sentimentalisme déplacé de la biographie.

Durant notre entretien, lorsque j'aborde le sujet de ces comédiens particuliers, il me dit simplement que dans *Giulio Cesare*, l'acteur ayant subi une trachéotomie (qui joue Antoine), dans sa longue oraison, parle de ce fait de la blessure, au deux sens du terme, à savoir à propos de la blessure et depuis la blessure. Cela crée alors un courant double, une double sensation. Il travaille ainsi sur différents niveaux. Le premier, évident, frappe au plus fort le spectateur, le corps blessé, troué. Le second dans les mots, traduction de la douleur par le langage, lui-même non atrophié en soi, le devient par sa source mutilée.

Ce double niveau de lecture du discours d'Antoine ouvre alors au spectateur une réception bien plus forte de ce qui se passe, car agit en premier lieu par les sensations éprouvées face à ce corps particulier, pour mieux faire entendre la dramaturgie de la pièce, qui traite principalement, pour les Castellucci, de la force de la rhétorique :

---

33 : CASTELLUCCI, Romeo, Lettre à Frie Leysen, Cesena, janvier 1999, CASTELLUCCI, Claudia et Romeo. *Les pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre, Ecrits de la Societas Raffaello Sanzio*, traduction de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, pp. 184-185.

*« Déconstruire sur la scène la facticité du discours et de la représentation, c'est donc travailler sur le réel de la voix, sur le réel de la chair et des muscles, travailler également sur des corps non communs (obèses, par exemple, ou difformes). »*<sup>34</sup>

Romeo Castellucci cherche avec les corps singuliers à faire basculer l'effet de réel donné plus intensément sur un plateau par ces physiques forts, en quelque chose de plus large, de plus profond en chacun de nous. La blessure exposée nous ramène plus en dedans de nous même. C'est ce que veut nous dire l'écrêteau magrittien descendant sur une des actrices anorexiques de *Giulio Cesare* « ceci n'est pas un acteur ». Ceci n'est pas un acteur car c'est plus que cela. Le metteur en scène explique :

*« [Magritte] affirme la pipe par un dessin ou une calligraphie pour mieux la nier, et afin que la négation elle-même devienne une affirmation. Mais la pipe niée, ou le corps de César mort, ou le corps d'une actrice anorexique, à la souffrance auto-efficace, non seulement ne sont pas abolis, mais reviennent dans une espèce d'apothéose. L'idée d'acteur devient totale.[...] En écrivant "ceci n'est pas un acteur" je n'ai pas voulu présenter, tout nu, un corps dans son évidente douleur. J'ai voulu souligner le fait que c'était un acteur, et un corps anorexique, dans ce cas, l'est symboliquement deux fois. Le théâtre ne se dilue pas, parce que c'est la représentation qui cède face à elle-même. »*<sup>35</sup>

L'utilisation du langage de Magritte montre alors au contraire de ce qu'on lui reproche, l'importance du fait que ce sont des acteurs. C'est parce qu'ils sont des acteurs qu'ils sont sur le plateau. Pour exposer, par leur corps, leur double identité. Ils sont alors ce dont nous avons pris note précédemment. L'acteur est lui-même et ce qu'il représente. La particularité d'un corps montre cela encore plus précisément, en ce sens que l'individu nous apparaît très fort (c'est ce qui gêne une partie du public nous l'aurons compris). Il se présente en son évidente nudité, mais il nous convoque aussi à voir ce qu'il représente.

Le terme de « des-identités », utilisé par Daniel Sibony, est très juste, quant à ce rapport avec ces acteurs aux corps singuliers. Les identités (acteur, rôle, spécificité d'une maladie, d'une blessure), très marquées donc physiquement deviennent identité universelle par le chemin qu'elles ouvrent en nous. Le spectateur voit autrement plus loin à l'intérieur de lui-même. Cette tension propre aux corps blessés rend palpable quelque chose de plus trouble, de plus enfoui au tréfonds de ce que nous sommes. Comme un révélateur. Leur douleur ne leur appartient plus mais devient celle de tous. Leur souffrance est celle de la communauté

---

34 : BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *op.cit.*, pp. 909.

35 : *ibid.*, pp. 910.

regardante. Plus de barrière la blessure nous relie. L'expérience est violente, elle nous fait atteindre un seuil vers l'inconnu, vers un monde décrit par le metteur en scène de l'outre-humain ou de l'ultra-humain. Là encore, la raison est évincée au profit de la sensation épidermique.

Romeo Castellucci travaille alors avec ces acteurs aux corps extraordinaires dans le même sens qu'avec tous les autres interprètes de son théâtre. A savoir qu'il essaie avec eux de faire surgir des sensations chez le public. La volonté est toujours la suivante, mettre le spectateur dans un état de réception totale des images (au sens large du terme) produite sur le plateau. Le public est agité par le spectacle, par les sensations éprouvées. Ce qui pose alors problème, ce qui fait scandale avec ces acteurs aux corps singuliers, est alors le même questionnement que celui qui concerne les autres interprètes. Qu'est ce qui reste d'un comédien avec Romeo Castellucci ? Est-il autre chose qu'un corps en exposition ?

### « Encorps » des acteurs ?

Je crée ce terme car il me semble illustrer parfaitement ce qu'interroge le théâtre de la Societas Raffaello Sanzio. Nous nous demandons si le metteur en scène a encore réellement besoin de ce que l'on nomme des acteurs, au vu de la définition donnée précédemment, ou si ce qui l'intéresse, ce ne sont que les corps, peu importe le professionnalisme finalement.

Le théâtre de Romeo Castellucci est un théâtre, nous en reparlerons ultérieurement, très plastique, d'images. Quelle place alors pour les acteurs ? Quelle rôle y prendre ?

Tout d'abord, la présence d'interprètes aux corps extraordinaires est une marque très forte de l'importance que le metteur en scène italien accorde à la symbolisation, évoquée précédemment. En effet, prenons l'exemple de l'oraison d'Antoine dont nous avons parlé plus haut, de la double lecture que nous en percevons. Cela nous montre à quel point Romeo Castellucci travaille sur le symbole. En ce sens qu'il distord l'énonciateur du signe énoncé. Il est pertinent de noter cette symbolisation car les spectacles de la Societas Raffaello Sanzio fonctionnent essentiellement là-dessus : sur la réception par le public des symboles présentés sur scène. Romeo Castellucci travaille ainsi avec tous les éléments du plateau mais c'est comment il en joue avec les acteurs qui ici nous intéresse. Ainsi, il place le comédien dans

une position d'émetteur de signes. C'est pour cela que la présence d'interprètes aux corps extraordinaires est forte et intéresse le metteur en scène : elle est déjà, par notre regard emprunt des codes de la société dans laquelle nous vivons, un symbole. D'où la distorsion opérée par Romeo Castellucci entre ce signe émis par nature et ce qu'il lui fait dire au final. Ce jeu entre énonciateur et énoncé est très riche.

Ainsi, les interprètes aux corps particuliers (tout comme les enfants ou les animaux) sont source immédiate de symbolisation. Cette fonction qui est aussi celle assignée à l'acteur est pour lui plus complexe à trouver. Ce qu'il est alors intéressant de se poser comme question est: comment un acteur peut-il de ce point de vue rivaliser avec les interprètes qui l'entourent sur la scène de la Societas Raffaello Sanzio ? Quels sont ses outils ?

Nous avons noté la place fondamentale de la présence physique des interprètes. Pour Romeo Castellucci, l'acteur doit avoir un « corps vrai ». A la question que je lui pose, qu'est ce que vous cherchez en premier chez un acteur, ce fut sa réponse immédiate. Le corps est donc fondamental pour le metteur en scène. Sans la véracité de celui-ci, impossible de travailler :

« Le corps de l'acteur est un passage à travers lequel transite une énergie, un principe. Il doit déjà être prêt, nécessairement parfait, lorsqu'il monte sur scène. »<sup>36</sup>

Nous comprenons ainsi que le corps de l'acteur doit être préparé. A recevoir, à agir, la réponse est plus vague. Mais ce qui apparaît en revanche assez limpide, c'est que le « corps vrai » nommé par Romeo Castellucci est ce qui apporte la présence scénique du comédien. C'est cette présence qui le rend égal à tout autre élément sur le plateau.

J'ai participé à la reprise du spectacle *Inferno* à Genève (je reviendrai plus longuement ultérieurement sur le sujet), j'ai donc assisté aux répétitions. Celles-ci m'ont apporté une clef quant à l'acteur chez Romeo Castellucci. Ce qui rend le comédien si présent est le fait qu'il agit toujours dans ses limites. C'est-à-dire qu'il reste dans ses possibilités, notamment corporelles. Il sait exactement ce qu'il sait faire et il le fait à la perfection, c'est-à-dire dans une simplicité évidente. Et c'est ce qu'il y a de plus difficile. Il doit retrouver, tout comme l'enfant ou l'animal, cet instinct qui fait qu'un mouvement mobilise tout son être. Pour cela, tout un travail préparatoire physique et mental est nécessaire, pour qu'une fois sur

---

36 : CASTELLUCCI, Romeo, *interview citée*.

le plateau, l'acteur n'ait à se préoccuper de rien d'autre que de ses actions. Le comédien doit trouver la même intensité dans ses gestes que celle d'un enfant essayant de marcher ou que celle d'une machine à laver en marche. La faculté d'être totalement mobilisé, physiquement et mentalement, dans ses actes. C'est ce que j'ai perçu du travail des acteurs d' *Inferno* durant les répétitions. Ils étaient dans une concentration, dans ce qu'ils avaient à faire, précisément, calmement. Il me semble que dans cet « être-là » réside une clef de ce que cherche Romeo Castellucci avec ses acteurs. C'est pour cette force de présence que le comédien doit être préparé.

Mais lors de notre entretien, le metteur en scène parle aussi de la notion de jeu. Il n'a pas de pédagogie précise. Il me dit qu'il n'a ni maître ni élève à ce sujet. De plus, il ne veut pas fasciner les jeunes. Les acteurs occupent pour lui une place fondamentale mais il n'a rien à leur apprendre. Tout de même, il dira que les acteurs, vrais dans leurs corps, ne sont pas appelés pour présenter leur être propre. Il fait avec eux un travail de dramaturgie, différent selon chaque rôle, selon chaque acteur. Travail qui peut être plus ou moins long. Romeo Castellucci reste malgré tout évasif quant à sa manière de travailler avec ses comédiens. Il parle d'un temps propre à trouver, de l'importance du mouvement. Bref, je ne sais toujours pas ce qu'est une répétition avec le metteur en scène, ce que doit faire l'acteur pour travailler dans son sens.

Je lis les « exercices delphiques » décrits dans l'ouvrage *Les Pèlerins de la matière*. Exercices pour le moins particuliers ressemblant plus à des expériences, à des défis, qu'à une réelle formation de l'acteur ou un training pour comédien. Quand je demande à Romeo Castellucci s'il fait pratiquer ces exercices à ses interprètes, il me répond que ce sont plutôt des vues de la pensée, un entraînement tout au plus psychique, un travail solitaire de l'esprit.

Me reste alors cette phrase, à faire pâlir tout jeune comédien : « Quand il y a un jeu théâtral, celui-ci doit être absolument parfait. »<sup>37</sup> ...

Le hasard fait que le dernier spectacle du metteur en scène est joué à Genève, et qu'il nécessite la présence de figurants. Voilà venue l'occasion de vivre quelque peu de l'intérieur l'expérience d'un spectacle de Romeo Castellucci, de voir comment il travaille!

---

37 : CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *op.cit*, pp. 157.

## L'expérience d' *Inferno*

### Mon témoignage de figuration

En Juillet 2008, Romeo Castellucci est l'artiste associé du Festival d'Avignon. Il décide de s'attaquer pour l'occasion à une œuvre monumentale, *La Divine Comédie* de Dante, en accord avec le lieu mythique principal qu'il doit occuper : la Cour d'Honneur du Palais des Papes. Dans cet endroit hors du commun, il décide d'y faire vivre l'épisode de l'enfer. Ce sera le spectacle *Inferno* .

J'ai vu la dernière des représentations en Avignon, après un retard conséquent dû à un orage et de fortes pluies. Spectateurs, nous sommes déjà dans une ambiance particulière, l'excitation est palpable dans les immenses files d'attentes sur le parvis.

Le spectacle commence. Et son début est devenu mythique. Il fait à présent date dans l'histoire du théâtre. « Je m'appelle Romeo Castellucci ». Et puis, ces chiens qui attaquent cet homme tout de noir vêtu. Même les absents de la Cour papale connaissent cette séquence. L'impression produite est si forte qu'elle a très vite dépassé la portée des spectateurs présents cet été en Avignon. Sans y avoir assisté, chacun peut malgré tout raconter ce début d'*Inferno*, tout le monde le connaît. Il est ancré dans l'esprit ou l'imaginaire du spectateur.

Suit cet incroyable escalade de la façade encore trempée. Nous retenons notre souffle de peur de la glissade, de la chute. Le ballon de basket lancé du toit. Les enfants dans un grand cube de verre. Cette foule aux couleurs bigarrées qui avance, continuellement, inlassablement, qui une fois au sol devient telle une mer au roulis incessant... Les images s'enchaînent une à une ou s'entremêlent, se chevauchent, créant un étrange sentiment entre malaise et interrogation.

J'ai aimé ce spectacle, malgré, parfois, un léger sentiment d'ennui dû au fait d'être abandonné dans mon incompréhension de cet enfer où peut être je n'arrivais pas à en saisir toutes les références qui m'auraient donné des clefs essentielles... Je me retrouve dans ces phrases écrites sur ce spectacle par Eric Vautrin dans son weblog avignonnais 2008 « Ce que je trouve beau, je le trouve aussi sordide. Ce que je trouve fascinant, je le trouve aussi facile.

Et pourtant, je m’y attache. Je ne sais pas comment le regarder. »<sup>38</sup>. Mais force est de constater que les spectacles que j’ai vu de Romeo Castellucci me placent toujours dans cette position délicate de spectateur emporté mais aussi déboussolé, en plein questionnement sur ce qu’il vient de voir, créant une distance avec l’objet découvert, ne pouvant totalement s’y abandonner. Une exception toutefois avec le spectacle *Purgatorio*<sup>39</sup>, dont je suis ressortie absolument submergée par ce que je venais de voir.

Bien que pas totalement convaincue par la proposition, quand j’ai appris que *Inferno* était repris en Septembre 2008 pour le Festival de la Bâtie au Forum Meyrin à Genève, j’ai immédiatement voulu y participer en tant que figurante. Je voulais faire partie de cette foule qui m’avait intriguée dans son rapport au temps et à l’éternel recommencement.

Cindy Van Acker, chorégraphe sur le spectacle, étant ma responsable de la Section Corps à la HETSR, il m’a été facile de faire partie de l’aventure.

La récréation allait devoir se faire en très peu de jours, puisqu’il s’agissait de la première reprise du spectacle depuis Avignon. Du plein air, nous passons dans une salle de spectacle. De plus, la Cour d’Honneur n’est pas un lieu ordinaire, particulièrement par la manière dont Romeo Castellucci l’a fait vivre, il était donc impossible de faire *Inferno* à l’identique à Genève. Il fallait composer avec la salle du Forum Meyrin. Plus que d’adapter le spectacle, il s’agissait de le recréer ! Le tout en une semaine, un défi titanesque, mais loin d’effrayer le metteur en scène italien qui a l’habitude de travailler en très peu de temps !

Pour nous les figurants, notre emploi du temps était le suivant : 6 heures de travail du lundi au jeudi. Le soir du jeudi la répétition générale et les représentations le vendredi, samedi et dimanche. Ce qui est bien court pour une présence sur le plateau d’une quarantaine de minutes tout de même !

Le lundi nous sommes accueillis par la costumière de la Societas Raffaello Sanzio, ainsi qu’une traductrice. Elle donne rapidement les costumes. Un regard et le choix est fait. Aller la voir seulement s’il y a un problème. Pour les chaussures, on nous explique que les baskets noires sont privilégiées, les marques seront recouvertes de gaffer noir.

Après le buffet, nous retrouvons Cindy Van Acker, avec qui nous allons sur le plateau. Romeo Castellucci est en travail, tout de noir vêtu, en grosses chaussures, il passe de la scène

---

38 : <http://ericvautrin.wordpress.com>, 04-11-08.

39 : *Purgatorio*. Festival d’Avignon, 09-07-08.

à la salle et donne des indications en italien à ses techniciens. Ces derniers sont nombreux, toute une équipe très active. En nous voyant, il vient nous saluer et s'arrête un instant pour nous parler. Il nous fait part de la difficulté de cette reprise. Le plateau est minuscule en comparaison avec celui d'Avignon. Le temps est court pour tout replacer dans ces nouvelles dimensions. Il y aura beaucoup de changements. Notamment la scène initiale. Pour cause : les chiens de combat sont interdits sur les scènes genevoises ! En effet, ceux-ci n'étant pas autorisés dans les lieux publics, la loi s'applique pour les scènes théâtrales! Romeo Castellucci a donc réinventé le début du spectacle (ce début pourtant mythique !), mais ne nous donne pas sa nouvelle idée, nous la découvrirons avec stupéfaction plus tard. Après nous avoir remercié de participer à l'aventure, il repart en régie.

Nous devons vider la scène pour la laisser à l'équipe technique.

Nous commençons le travail avec Cindy dans le hall contigu à la salle de spectacle. Elle ne nous parle pas du spectacle. Elle ne nous explique pas notre rôle. Elle ne nous donne pas les clefs de cette multitude d'individus. Nous actons.

Choisie par Cindy, je fais une action, appelée « affection ». Celle que je fais se nomme « scène de l'indécision ». C'est la dernière de toute une série. Je dois me placer à la face, entre centre et cour. A jardin, me fait face une autre figurante. Un des comédiens de la Societas Raffaello Sanzio, Luca Nava, vient se mettre exactement au milieu de nous deux. Il va prendre dans ses bras l'autre fille, puis me regarde, se sépare d'elle et vient me faire la même étreinte. Dans mes bras, il jette un œil sur elle et va se replacer au centre. Puis, dans un mouvement régulier de la tête, son regard passe d'elle à moi, jusqu'à ce que je parte pour retrouver la foule que j'avais quitté auparavant.

Cette scène, très simple, m'a été dictée par Luca, le comédien. Il m'a expliqué techniquement. Tu te mets là, moi je fais ça. Quand je te prends dans mes bras tu ne bouges pas puis tu acceptes et me serres contre toi. Ensuite je fais ça, et puis tu t'en vas. Seule liberté, étonnante dans ce travail où tout est millimétré, je peux partir quand je veux, c'est à moi de sentir quand c'est le moment juste.

La générale n'est finalement pas publique, car le spectacle n'est pas prêt. Il y a encore de nombreux problèmes techniques, qui d'ailleurs persisteront durant les deux premières représentations. Je ne vois que très peu Romeo Castellucci, il est bien évidemment débordé.

Ce n'est que le dimanche après midi, quelques heures avant la dernière, qu'avec l'équipe de figurants nous avons une discussion sur le spectacle avec lui.

Nous sommes assis dehors, sur la pelouse. Malheureusement, le Forum Meyrin étant situé à proximité de l'aéroport de Genève et Romeo Castellucci parlant bas, il est parfois difficile de suivre les propos du metteur en scène !

Enfin, celui-ci ne sait pas vraiment quoi nous dire. Il soutient qu'il n'a pas grand-chose à raconter sur son spectacle. Que nous avons tout autant que lui les explications, tout du moins, que notre compréhension est aussi juste que la sienne.

Après quelques questions plus insistantes, il nous parle de la raison de la présence d'Andy Warhol dans son enfer (une des comédiennes, qui porte un masque à son effigie, sort d'une voiture accidentée et prend des photos). Il est la représentation de l'artiste, de Dante plongé dans sa *Divine Comédie*. D'autre part, l'américain a été un de ceux pratiquant le plus l'autoportrait, à l'image de Dante se racontant lui-même. Enfin, la série de photographies des accidents de voitures évoque l'enfer contemporain, la mort la plus fréquente de nos sociétés occidentales. Plus tard, Cindy me dira que pour Romeo Castellucci, Andy Warhol évoque également la lenteur, d'où le rythme de cette séquence et du spectacle en son entier. Ainsi, je comprends à présent tout l'intérêt de cette figure jusqu'alors obscure à mes yeux. Mais pour la comédienne interprétant ce rôle, il ne s'agit que de placement, du solo de danse travaillé avec Cindy, de la technique de l'appareil photo et de son flash emplissant toute la salle. Il n'y a pas à proprement parlé de travail de jeu, de composition de personnage. Elle enfile un immense masque représentant le visage d'Andy Warhol, et tout est là. Elle est Andy Warhol, la figure est posée. Les images se créent sans elle, par la pensée précédemment construite de Romeo Castellucci, qui atteindra le spectateur dans la plénitude de sa réalisation. L'image prend directement vie, l'actrice n'a qu'à lui prêter son corps. Elle n'a pas à jouer, elle n'est que son corps et ce qu'il représente immédiatement, déguisé.

Quand une figurante demande à Romeo Castellucci de raconter la première répétition, d'*Inferno* ou de n'importe lequel de ses spectacles, il ne sait pas trop quoi répondre. Il nous dit que bien avant le début du travail sur le plateau, il écrit dans un petit carnet. Il note tout ce qui lui passe par la tête, les idées, les images. Ce fonctionnement m'évoque fortement le mode de travail d'un plasticien... Avec ces bribes d'images, Romeo Castellucci construit une ébauche de spectacle. Puis, quand il voit les acteurs pour la première fois, il leur fait réaliser

les visions rêvées, qu'il transforme, au fur et à mesure par ce qu'il voit en face de lui. Il nous dit que les acteurs ont une part active dans le travail, que c'est en les voyant qu'il construit son spectacle. Il n'en dit pas plus et je me demande dans quelle mesure ses comédiens ont leur mot à dire, comment ils peuvent intervenir dans le travail. Je me demande à quel point ils ont le loisir de proposer des choses, s'ils sont totalement emprisonnés dans leur rôle d'exécutant. Sont-ils des marionnettes aux fils tirés par Romeo Castellucci, jusqu'à ce que l'image soit à la mesure de ce que le marionnettiste avait rêvé ?

La rencontre se termine sur des remerciements, de notre part comme de la sienne, et chacun part se préparer à la dernière représentation d'*Inferno* en Suisse.

Fin du spectacle, l'équipe prépare le départ, tout doit être remballé, et cela n'est pas une mince affaire au vue de la masse d'accessoires et de technique utilisés !

Nous disons au revoir aux comédiens, à l'équipe technique et à Romeo Castellucci qui nous remercie encore une fois par une chaleureuse poignée de mains.

## Ressenti et commentaires

L'aventure fut belle et riche. Mais en quoi réellement en tant que comédienne je peux la juger épanouissante ?

Je ne vais pas évoquer ici mon travail à proprement parler sur ce spectacle, puisque j'étais sur ce projet en tant que figurante, et non pas comédienne. Ainsi, certains figurants n'ont jamais fait de théâtre auparavant.

Je veux parler de ce que j'ai vu du travail des comédiens qui jouent dans *Inferno*. La plupart d'entre eux travaillent avec Romeo Castellucci depuis bien des années. Silvano Voltolina, avec qui j'ai partagé le repas de première, me dit être dans ses spectacles depuis plus de dix ans. Mais la collaboration ne lui permet pas de gagner sa vie, il ne tourne pas assez. Il a alors sa propre compagnie théâtrale, établie en Bretagne, avec laquelle, me dit-il en riant, il fait des spectacles qui n'ont vraiment rien à voir avec ceux de Romeo ! Il ne m'en dit pas plus et la conversation part ailleurs. Mais, pensais-je, pour travailler aussi longtemps avec la même personne, il faut bien y trouver son plaisir ! Silvano me dit simplement qu'il aime

son univers, qu'il s'y sent traversé par de fortes émotions. Nous nous perdons sur d'autres sujets mais je me dis qu'après tout c'est vrai que cela peut être suffisant. Aimer l'univers de son metteur en scène et accepter alors de s'y laisser guider totalement. Admettre les visions de l'autre et se fondre en elles. N'être que le sable sur lequel l'autre pose le pied...

Mais revenons sur l'expérience de Genève. Dans l'effervescence de ces jours de travail, je n'ai pas beaucoup le loisir d'observer Romeo Castellucci dans sa manière de travailler. Quand je peux, je me glisse dans la salle et je regarde avec plaisir l'affairement de tous. Je sens que chacun est très conscient de ce qu'il a à faire. Chacun a sa place. Chacun est efficace. Le metteur en scène, le plus souvent en régie, orchestre tout cela sans paraître trop présent non plus. On entend de temps en temps ses indications données en italien. Ou bien il marche d'un pas rapide dans les gradins jusqu'à la scène pour faire une vérification, disparaît dans les coulisses.

Cindy Van Acker est la principale interlocutrice des comédiens. Romeo Castellucci semble très préoccupé par tous les changements techniques dûs à la salle. Pour ce qui est des comédiens, du jeu, je ne le vois que très peu en travail. Quand nous sommes sur le plateau, à quelques exceptions près, il ne s'adresse pas à nous. Cindy fait toujours l'intermédiaire.

Ils doivent parler du rendu de notre présence plus tard entre eux, puisque parfois, le lendemain, Cindy nous dit que Romeo préférerait telle chose ou telle autre. Nous changeons alors nos trajets, nos actions ou nos tops de départs.

Vis-à-vis de « l'affection » que je dois réaliser avec Luca Nava, je n'aurais jamais un retour de sa part. J'imagine alors que ce que nous faisons doit être correct. Mais je me pose la question, plus largement, de son rapport aux acteurs.

Je suis consciente qu'il s'agit d'une reprise, qu'il ne va donc pas tout réexpliquer, le pourquoi et le comment des scènes. Mais tout de même, jamais je ne le vois diriger ses acteurs. De rares fois, je le vois expliquer à l'un ou à l'autre un changement qu'il doit opérer par rapport à Avignon. La salle est plus petite, il a donc moins le temps de faire ça, il doit aller plus vite ici... Toutes ces indications me semblent liées principalement à de la technique, à des problèmes d'enchaînement, de minutage. Il montre toujours un endroit ou un autre de la salle, afin d'explicitier ses raisons de changements.

Quel travail alors pour le comédien ? J'ai évoqué précédemment celui sur la présence, mais quel travail, à véritablement parler, de jeu ? L'acteur chez Romeo Castellucci semble toujours être principalement cette image immédiate qu'il renvoie par son corps. Il ne paraît pas avoir à effectuer un véritable travail de comédien. Le spectacle *Inferno* ne déroge pas à la règle. Les acteurs, dont quelques uns sont par ailleurs danseurs, exécutent une partition physique millimétrée. Pas de paroles (hormis le « Où es-tu ? Je t'implore » de Gianni Plazzi le vieil homme qui enjambe les égorgés éborgés), pas de sentiments, pas de démonstration d'un moindre élément qui pourrait amener la notion de jeu, de construction de personnage. Les acteurs sont donc « présents », mais ne semblent pas avoir à jouer.

Voilà ce que j'entrevois durant la reprise d'*Inferno* à Genève. Des comédiens qui ne jouent pas mais qui sont, images d'eux-mêmes renvoyées au public.

D'autre part, je ne vois pas Romeo Castellucci parler plus avant avec ses comédiens. Il paraît alors avoir un univers si fort, si riche et surtout si personnel qu'il semble difficile d'y entrer et d'y trouver sa place en tant que décideur, ou du moins interlocuteur, quand on y est interprète. Mais cette vision du travail entre le metteur en scène et les comédiens m'est contrecarrée par Eric Vautrin, dans une lettre qu'il m'adresse :

« Romeo Castellucci discute beaucoup avec ses comédiens. J'ai assisté aux répétitions en Avignon, et tous les soirs, nous nous retrouvons tous ensemble, Romeo Castellucci, acteurs et techniciens, pour parler des filages et des différentes scènes, avec une vraie tranquillité (...) J'ai connu peu de compagnies dans lesquelles le travail était à ce point partagé, discuté ensemble, sans surcharge émotionnelle, sans discours métaphysique sur le théâtre ou le moi de chacun ; et dans le même temps, mais cela va ensemble, chacun est à sa place, maître de sa fonction : Romeo Castellucci ne dira jamais à un comédien comment jouer, ou à un technicien comment réussir un effet ou une machine. Il discute du résultat, ce qui est bien différent. »<sup>40</sup>

Contrairement à ce que j'ai pu pensé en participant au travail, une large place est attribuée à la discussion durant la création. Si celle-ci n'est pas là pour expliquer comment obtenir le résultat souhaité, son but est d'aider chacun à travailler par lui-même, dans son rôle.

Ainsi à Genève j'ai probablement eu une vision faussée, du fait de la reprise, du fonctionnement de travail de la Societas Raffaello Sanzio. Mais reste malgré tout une interrogation, et pas la moindre, quelle est la part de jeu des comédiens, quelle place ont-ils véritablement puisque le spectacle s'ouvre par une séquence mémorable ou le metteur en scène se place lui-même, en tant que créateur, au premier plan?

---

40 : lettre d'Eric Vautrin à mon intention 31-03-09.

## La scène d'exposition comme clef

Romeo Castellucci commence par se mettre en scène dans le rôle de l'artiste créateur, Dante, et par là même il est l'artiste acteur. Dramaturgiquement parlant, quel signe plus clair que celui-ci ? Il se met au centre de son œuvre, c'est son enfer qu'il expose aux yeux du public.

S'il se place dès le départ comme acteur, qu'en est-il du reste des actants de son enfer ?

En ce sens, le début du spectacle *Inferno* est fondateur. En effet, la scène d'ouverture met en jeu tous les types d'interprètes (peut être à une exception près, et encore, nous y reviendrons plus tard) présents dans le travail de la Societas Raffaello Sanzio. Ce spectacle est donc un parfait exemple de l'inventaire établi en première partie. Il met en jeu tous les interprètes évoqués. Ainsi, la lumière se fait sur Romeo Castellucci, puis sur les chiens. Nous avons ensuite « l'homme araignée », l'enfant et la foule, sans oublier les machines.

Les animaux, comme de coutume dans le travail de la compagnie italienne, sont présents. Dans *Inferno*, il y a alors des chiens et un cheval, énorme cheval blanc qui se laissera recouvrir de faux sang flambant rouge. Ces animaux sont les piliers de deux scènes marquantes. Ils sont des symboles forts et prennent l'espace totalement par leur présence. Pour preuve, la foule de figurants qui se lève et recule sous l'impulsion de la prise du plateau par le cheval. D'autre part, les violents aboiements résonnaient incroyablement dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes. L'impression de cette scène d'ouverture est forte. Le spectateur est dès le départ happé par ce qui se présente sous ses yeux.. Impossible de ne pas avoir peur pour cet homme en noir qui se fait littéralement dévoré devant nous.

Ensuite, nous voyons cet homme-araignée conquérir la façade du Palais. Nous avons donc affaire à un escaladeur. Un homme aux capacités bien spécifiques, qui n'a rien à voir d'habitude avec le spectacle vivant. Il ne s'agit en effet pas d'un numéro de cirque mais d'un vrai travail d'escalade, magnifié par les pauses où l'homme prend des positions signifiantes dans les ornements du mur. Nous sommes plus proche de la performance ou de l'acte sportif que du théâtre. L'homme est un athlète. Là encore, le public est emmené ailleurs, suspendu à la vertigineuse ascension de l'homme et du son calme de sa respiration. Moment de grâce.

Enfin, quand celui-ci est au terme de son périple, il envoie un ballon de basket à un petit garçon, seul sur l'immense plateau. Cet enfant, Elia, est un des rôles phares du spectacle. Il est l'un de ceux qui est le plus présent sur le plateau, ayant des actions importantes à faire. Notamment cette première : jouer avec le ballon sur le sol et le mur, engendrant une série de sons étranges, avant l'arrivée de la foule. Ainsi, comme sur tant d'autres spectacles, l'enfant a un rôle principal tout autant voir plus que les adultes.

La foule, les figurants dont j'ai fait partie à Genève.

Enfin, les machines sont également présentes dans cette scène d'ouverture. Pas à la création mais dans les lieux de tournée, avant le spectacle, les lettres lumineuses I N F E R N O trônent sur le plateau encore vide. Les machines ne sont donc pas en reste.

En une longue séquence, Romeo Castellucci a introduit chacun de ses collaborateurs de jeu, ou presque. En effet, en considérant qu'il se place ici aussi en tant qu'acteur, il ne manque plus qu'une seule catégorie de ses habitués interprètes, dont nous avons parlé précédemment : les acteurs aux corps extraordinaires.

Mais, si nous y regardons de plus près, peut être ne sont-ils pas très loin en réalité. En effet, le spectacle débute par Romeo Castellucci se faisant dévorer par les chiens de combat. Pendant la scène, notre imaginaire se met en place et nous amène à penser au résultat de cette violente attaque : un corps défiguré. Il est vrai qu'après être passé par les crocs de ces molosses, de ces Cerbère, le corps de Romeo Castellucci ne peut être que déchiqueté, mutilé. Même si nous ne le voyons pas, il est très clair pour le spectateur que son corps devient celui d'un supplicié. Il devient une de ses figures hantant l'œuvre de Dante.

Plus loin dans le spectacle, nous retrouvons ces corps absents sur le plateau mais qui obsèdent la pensée du public. Lorsque les techniciens font entrer sur scène la voiture accidentée d'Andy Warhol, le même processus mental se met en place. Il n'y a pas exposition de corps ayant subi ces accidents, mais nous les imaginons aisément. Sans les figurer, Romeo Castellucci les imprime dans l'esprit du spectateur. Par la suggestion, il fait exister les personnages errants des limbes de *La Divine Comédie*. Ces corps particuliers sont donc placés dans le hors-scène. Ils se situent à l'endroit de la fantasmagorie. En psychanalyse, nous savons que le hors-champ est fondamental, il constitue l'individu au plus profond de lui – même. Nous pouvons alors définir ici l'importance donnée par Romeo Castellucci à ces figures absentes sur le plateau. Elles sont constitutives de cet enfer. Elles en sont le ciment.

Par ailleurs, le metteur en scène, comme nous l'avons vu précédemment, n'a pas pu faire la scène du dépècement par les chiens. Il a donc dû trouver, par une autre manière, comment faire exister dans l'absence, ces corps mutilés, dès le début du spectacle. Il fit ainsi. Après avoir prononcé son célèbre « Je m'appelle Romeo Castellucci », il se place dans un sarcophage, moulé en position de supplication. Les techniciens sanglent le tout et l'apposent au cube de verre à l'intérieur duquel jouent les enfants. De ce sarcophage s'échappe une mousse rosâtre. La scène dure une vingtaine de minutes. Pendant toute cette ouverture d'*Inferno*, le spectateur a l'image d'un corps enfermé vivant, d'un corps qui se putréfie au fur et à mesure. Nous ne voyons pas Romeo sortir, car le sarcophage est monté dans les cintres et ouvert dans les coulisses. Le public a donc vu un homme, sacrifié, son corps en décomposition qui fuit à travers les fentes du cercueil. Par cette image, très forte, Romeo Castellucci suggère à nouveau les personnages de cet enfer, ces corps suppliciés, mutilés.

Alors que le metteur en scène italien a souvent fait jouer dans ces spectacles des personnes aux corps extraordinaires, pour incarner des personnages à priori sans distinction physique, il ne fait pas appel à eux pour cette œuvre où pourtant il y a la présence d'individus marqués corporellement. Cela signifie alors que Romeo Castellucci ne souhaite pas, dans son enfer, figurer les marques des corps, mais les suggérer. Il opère un théâtre de la suggestion. Si c'est le cas pour *Inferno*, cela nous donne des clefs sur la lecture de ses spectacles où il met en scène des personnes aux corps extraordinaires. Il ne faut donc peut-être pas voir ces corps comme l'exposition directe des différences, mais comme la suggestion de l'enveloppe souterraine des personnages, de leur fondement interne. Il ne s'agit probablement donc pas, comme nous l'avons vu précédemment, de ce que Danielle Chaperon nommait « la parade des monstres ». Nous sommes ailleurs, probablement à l'endroit d'une forte symbolisation.

Nous avons donc constaté que dès le début d'*Inferno*, Romeo Castellucci met sur le plateau la majeure partie de ces différents types d'interprètes. S'étant placé lui-même en tant qu'acteur, il ne reste alors que peu de places pour les autres professionnels, ses acteurs. De plus, ceux qui sont présents font dans l'ensemble le même travail que les figurants : aller lentement au sol, rouler, se relever, chuter... Bien sûr il y a quelques actions en plus : les affections, la scène du relai avec le panier de basket... Et surtout pour Silvia Costa, qui incarne Andy Warhol, notamment par la danse. Cette dernière est celle qui se démarque réellement par cette séquence de fin, et l'arrivée d'un personnage. Mais comme vu plus haut,

on ne peut pas non plus réellement parler de travail de jeu, de construction d'un rôle. Enfin, Silvia Costa n'est pas comédienne mais danseuse, comme trois autres interprètes à savoir Luca Nava, Alessandro Cafiso et Sara Dal Corso.

Enfin, Romeo Castellucci donne une place à une autre catégorie de personnes : les collaborateurs de la Societas à présent décédés. Ces noms qui s'affichent sur le mur prennent une dimension très forte. L'impression que procure cette liste est étrange. Un hommage, oui, mais dans un spectacle qui présente l'enfer, cela pose des questions...

Ainsi, *Inferno*, dernier spectacle de la Societas Raffaello Sanzio continue de marquer la place de plus en plus mince qu'occupe les acteurs dans le travail de Romeo Castellucci. C'est également une clef de plus pour comprendre ce qui se joue dans la diversité des interprètes des spectacles du metteur en scène.

## Un tableau vivant ?

### Un théâtre vers les arts plastiques

Nous nous sommes intéressés à tous les interprètes qui peuplent l'univers de la Societas Raffaello Sanzio. Nous avons tenté d'étudier la manière dont Romeo Castellucci travaille avec eux. Nous avons pointé ce qui le passionne chez ceux qui actent son théâtre. Et surtout nous avons exposé les interrogations qui se dégagent des spectacles du metteur en scène italien. Mais il faut néanmoins nous poser une question importante: pouvons nous toujours parler de théâtre quand nous parlons du travail des Castellucci ?

En effet, ainsi qu'en témoigne la polémique du Festival d'Avignon en 2005, il est parfois de plus en plus difficile d'établir la frontière entre le théâtre et l'art plastique. Ce qui fait l'un ou l'autre peut être de moins en moins limpide, les deux domaines s'entremêlent intimement. En effet, l'émergence d'un travail comme celui de Jan Fabre ou, bien que très différent, celui de François Tanguy et son Théâtre du Radeau, ne laisse pas d'interroger sur la séparation plus ou moins ténue entre art plastique et art scénique.

La question se pose pour la Societas Raffaello Sanzio car leur travail est toujours profondément plastique. Dans leurs spectacles, les italiens soignent de manière obsessionnelle la plasticité. Scénographie, accessoires, costumes, images créées par les corps ou par ce qui les entoure, musique, tout est millimétré, tout fait objet d'art. Les Castellucci font des spectacles où la forme est essentielle. Leur travail est un travail sur la sensation. Le spectacle existe pour faire vivre des émotions, quelles qu'elles soient, au spectateur. Romeo Castellucci insiste sur ce point. Il ne veut rien dire au public, mais lui faire ressentir. C'est par ce que va procurer le spectacle que celui-ci va prendre vie. Il est donc évident que nous pouvons rapprocher cette vision du théâtre à celle d'un plasticien. D'une sculpture ou d'un tableau nous demandons la même chose, une émotion délivrée. Peut-être comme le performer Claes Oldenburg nommait son propre travail, Romeo Castellucci fait des « tableaux en forme de théâtre »<sup>41</sup>.

---

41 : OLDENBURG, Claes cité dans GOLDBERG, RoseLee. *Performances l'art en action*, Paris, Thames and Hudson, 1999, pp.38.

Ainsi, nous nous sommes profondément éloignés du théâtre de Brecht, par exemple, qui, par le texte, nous explique ce sur quoi nous devons nous interroger, pour pouvoir par la suite réagir. Une adresse au groupe public, d'une manière commune, en vue d'une réaction commune. Il n'est pas question d'une liberté de ressenti, où seul, le spectateur vit une expérience sensorielle qui lui est propre. Cette distinction est fondamentale. Nous ne sommes plus dans l'idée d'un message diffusé à la masse. Avec la Societas Raffaello Sanzio, le spectateur affronte en solitaire ce qu'il voit sur le plateau. Lors de notre entretien, Romeo Castellucci me dit qu'il « ne veut pas voir le spectacle mais être vu par lui ». Ainsi, il entend l'interaction sensible de son travail avec le public.

D'autre part, les spectacles de la Societas Raffaello Sanzio sont pour les plus récents, essentiellement composés d'images. Mais ces images, parfois obscures, Romeo Castellucci renâcle à l'idée de les expliquer. Tout comme une œuvre d'art, ses spectacles n'ont pas à être disséqués pour en extraire une explication, une solution. Pour lui, « la compréhension c'est la consolation et on ne doit pas être consolé ».

Nous parlons d'*Inferno*. Il m'explique que je peux lui expliquer le spectacle tout autant que lui. Il affirme que ses clefs de compréhension ne sont pas plus justes que les miennes. Ainsi, comme devant une œuvre d'art, chacun est libre d'y voir ce qu'il veut, ce qu'il peut. Chacun est en proie à ses émotions, non dirigées par l'explication de l'artiste. Pour continuer la filiation avec la performance, le public, comme pour cet art récent, réagit « de manière viscérale. Ce n'est qu'*a posteriori* que le spectateur peut formuler sa description des associations de sentiments et d'idées qu'il a vécu visuellement. »<sup>42</sup>

Quand j'interroge Romeo Castellucci au sujet de son travail très plastique, ce dernier me répond immédiatement que pour lui, il n'y a pas de question à se poser, il fait du théâtre. D'ailleurs, cette polémique suscitée notamment en Avignon en 2005 ne l'intéresse pas, plus, elle le dégoûte. Il réprime cette volonté omniprésente de faire entrer chaque proposition artistique dans un cadre bien précis. Pour lui, tout cela n'a aucune importance, ce sont des querelles stériles et castratrices.

---

42 : GOLDBERG, RoseLee. *Performances l'art en action*, Paris, Thames and Hudson, 1999, pp. 22.

Si le metteur en scène se refuse à toute discussion à ce sujet, il existe malgré tout une véritable distinction entre son théâtre (ou peut-être tout théâtre) et l'art plastique. Tout comme la performance s'est profondément inspiré de la peinture ou de la sculpture, tels les précurseurs Yves Klein ou Piero Manzoni, le théâtre de la Societas Raffaello Sanzio s'appuie sur l'art plastique mais s'en détache par son rapport au temps. En effet, l'art pictural est figé dans le temps, à l'inverse des spectacles de Romeo Castellucci. Ces derniers travaillent sur la perception de la durée, sur ce qui la rend trouble pour le spectateur. Au contraire d'un tableau qui n'a que la date de sa réalisation comme rapport au temps, le travail du metteur en scène italien nous frappe par son irréalité temporelle. Nous sommes bien souvent perdus au sortir d'un spectacle de Romeo Castellucci, incapables de savoir combien de temps celui-ci a duré. Les méandres flous de la temporalité sont explorés. Ce travail se fait par la musique (par les compositions de Scott Gibbons, notamment), la lumière ou encore la vitesse des mouvements exécutés par les interprètes. Le metteur en scène italien se joue du temps :

*« Il invente un temps, un espace ou la mort n'a plus prise, parce que les gestes, les êtres, existent au-delà de tout temps, au-delà de tout raisonnement, au-delà de toute utilité, au-delà de tout résumé [...]. Romeo Castellucci est passé des arts plastiques au théâtre pour se mesurer au temps, trouver un art qui se mesure à la vie et à la mort, qui soit plus fort qu'elles, parce qu'un instant, sur scène, ni l'une ni l'autre ne peuvent rien à la vie qui surgit sur le plateau. »*<sup>43</sup>

Ainsi, par une prise en compte extrême du rythme dans ses spectacles, Romeo Castellucci se confronte au temps, à l'éternité, et cela est bien la preuve que nous ne pouvons pas parler d'art plastique pour définir son travail. Il s'agit bien de théâtre, d'un théâtre qui lutte contre la mort pour faire jaillir la vie.

### Une expérience d'acteur

Mais cette forme de théâtre que pratique Romeo Castellucci, bien qu'impossible à définir car « en présence », pour emprunter un terme de Joël Pommerat, place l'acteur (et il s'agit bien de placement), dans une position particulière :

*« L'acteur n'est pas celui qui fait, mais celui qui reçoit. Celui qui est "enlevé", celui dont le corps est consumé par le regard ardent des spectateurs et dont le sang auriculaire*

---

43 : lettre d'Eric Vautrin à mon intention 31-03-09.

*coule à flots, en hémorragie, libation au plateau. Pour un acteur, se trouver sur scène est, précisément, un "se trouver". Etre une scène à la scène. C'est-à-dire, poser une question encore plus forte à la question que le plateau pose chaque fois qu'on y monte. On ne peut pas donner de réponse au plateau. "Acteur" : le nom n'est pas exact. Sa "passion" parfaite est exacte, elle reconnaît une passivité en forme d'hybris. "Acteur" : le nom n'est pas exact. Il ne s'ensuit aucun acte. Comment puis-je agir si je suis cloué au plateau de moi-même ? »<sup>44</sup>*

Ainsi, tout comme le spectacle, le comédien est placé sur le plateau afin d'ouvrir une fois de plus les possibilités créées par celui-ci. Le nom d'acteur n'est pas exact car il n'est pas question d'agir. Ce n'est pas l'acteur-créateur. Peut-être sa place est-elle plus humble, puisqu'il s'agit d'accueillir la scène, le regard du public. Pas de volonté individuelle artistique propre.

Mais est-ce ce pourquoi on a choisi de faire ce métier ? Ne rêvions nous pas de dire quelque chose, de prendre la parole, d'exprimer un point de vue à la face du monde ? Pour reprendre au compte de l'acteur les mots de Jean-Luc Lagarce dans son texte *Du luxe et de l'impuissance* : « Raconter le Monde, ma part misérable et intime du Monde, la part qui me revient », ou encore : « dire aux autres, s'avancer dans la lumière et redire aux autres, une fois encore »<sup>45</sup>. N'était-ce pas plutôt cela que nous avons imaginé ?

Ce que propose Romeo Castellucci à ses acteurs est d'un autre ordre. Il leur propose une expérience particulière. L'expérience de vivre et de ressentir en eux les courants qui circulent sur le plateau et entre la scène et la salle. L'acteur est le réceptacle comme il est le diffuseur. Vase communicant à la fois vide et plein. Il se remplit comme il remplit l'autre. Traversé par les visions du metteur en scène, il les restitue dans leur pleine essence. Il est ce passeur non pas de mots mais d'images, images si fortes souvent qu'elles percent pour longtemps la rétine du spectateur.

Pour reprendre les mots de Robert Musil dans la nouvelle *La Tentation de Véronique la tranquille*, les acteurs sont «comme la réalité creuse de récipients vides qui prêtent leur forme aux rêves.»<sup>46</sup>

Je crois qu'on peut parler d'une expérience forte, d'un vrai voyage dans l'univers de Romeo Castellucci comme me l'avait expliqué un de ses acteurs Silvano Voltolina. Il s'agit alors bien de la transmission d'une pensée. L'acteur dit quelque chose au monde, mais de

---

44 : CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *op.cit.*, pp. 35.

45 : LAGARCE, Jean-Luc, *Du luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004, pp. 35.

46 : MUSIL, Robert, *La Tentation de Véronique la tranquille*, Paris, Seuil, 2006, pp. 225.

manière très intime, par la sensation (d'où ce rapprochement évident et troublant avec les arts plastiques).

L'acteur doit accepter de ne pas être volontariste, de se laisser guider par le metteur en scène. Mais cette situation n'est-elle pas souvent similaire à celle plus classique de la création d'une pièce? Le lien entre comédien et metteur en scène est de toute évidence à créer à chaque rencontre, chaque symbiose, toujours différente, étant à chercher sans cesse.

Romeo Castellucci ne fait donc pas de l'art plastique, mais bien du théâtre. Certes il place l'acteur comme dans un tableau ( pas nécessairement au centre nous l'avons vu), mais il lui donne par ailleurs une position forte de passeur, passeur de sensations en particulier. Mû par tout ce qui l'entoure, l'acteur devient organe conducteur d'un ensemble. Son travail réside alors en un devenir perméable. Accepter.

*« Quand on monte sur scène on est, d'emblée, coupable. Etre sur scène signifie recevoir, de façon masochiste, une punition ; être sur scène est déjà un état de merveille et de honte : la honte d'être pris sur le fait. J'aurai pu ne pas y être. Un théâtre qui soit digne de la honte. Qui en soit capable. En effet, c'est la honte, le nœud essentiel de l'exposition. »<sup>47</sup>*

La demande envers l'acteur est alors immense. Se soumettre à cette punition, à cette honte de l'exposition. Etre celui qui accepte cette place, qui l'habite, qui la vit. Nous avons alors affaire à un rôle fort du comédien. Pour peu habituelle qu'elle soit, la place de l'acteur au sein de la Societas Raffaello Sanzio existe réellement. Peut-être alors est-ce là une nouvelle distinction avec les arts plastiques.

Romeo Castellucci fait du théâtre puisqu'il tente de nouvelles approches du jeu théâtral, à supposer que nous puissions utiliser ce terme concernant son travail. Tout comme chacun de ses spectacles est la recherche de la forme appropriée à la dramaturgie voulue, c'est également le désir de découvrir une matière encore inconnue chez l'acteur. Explorer encore une fois ce qu'est un acteur. Trouver la forme de travail qui convient pour chaque spectacle en particulier.

Cette recherche peut être tout à fait passionnante pour le comédien. Mais cela nécessite il est vrai de savoir modifier ses schémas de travail. En effet, ce qui est demandé à

---

47 : CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *op.cit.*, pp. 32.

l'acteur n'est plus tout à fait « classique ». Il faut donc, en tant qu'interprète, savoir et avoir envie de déplacer son rapport au metteur en scène et au jeu. Il ne faut pas rester attaché uniquement à la notion de personnage, de texte ni même de situations. Il faut vouloir aller ailleurs, emprunter des chemins différents de ceux que l'on a appris. Changer sa posture de comédien. Et c'est ce changement qui me paraît tout à fait intéressant. Etre acteur me semble être pour une grande partie une accumulation d'expériences, de plateau bien sûr, mais de vie tout autant. Ainsi, essayer une fois encore d'aller là où on ne connaît pas, n'est-il pas l'endroit d'apprentissage le plus essentiel pour l'acteur ? Cet « inconnu » que propose le travail mené par Romeo Castellucci est passionnant s'il est consenti par le comédien, choisi comme l'expérience d'un déplacement de ses habitudes d'interprète :

*« L'acteur est alors un “ange du bizarre ” qui “dérègle la raison”, car c'est cette tension en lui qui va en faire un seuil vers un imaginaire cruel et renouvelé. »*<sup>48</sup>

---

48 : VAUTRIN, Eric, article non encore publié.

## Conclusion

Me voilà arrivée au terme de ma recherche. Que m'aura alors appris cette plongée au cœur de la Societas Raffaello Sanzio ?

Dans quelques mois je termine la Haute école de théâtre de Suisse romande. Je serai alors, comédienne professionnelle. J'aurai franchi une vraie étape dans ma formation. Me restera ensuite l'immensité infinie des découvertes à faire par la pratique de mon métier. Je suis dans le désir de cette voie qui s'offre à moi. Je veux chercher, encore et encore, rencontrer, sans cesse, des personnes, des pratiques. Renouveler ce qui fait sens en moi, ce qui fait théâtre.

Ainsi, je ne suis qu'au tout début de mon être de comédienne. J'ai tout le loisir de vivre sur le plateau comme dans la vie les expériences qui vont me construire. Et c'est peut être le plus fort de mes acquis durant ces trois années. Avoir saisi l'importance à accorder au temps, à la maturation.

Me demandant toujours ce qu'est un acteur, j'ai axé là-dessus mon travail de mémoire. J'ai voulu me pencher vraiment sur ces interrogations qui m'accompagnent depuis que je suis montée sur une scène. Et comme le théâtre est un art sans cesse en mouvement, il m'a plu de m'intéresser essentiellement à ce qui pourrait être l'acteur de demain. Par là-même, de me demander en quoi je pourrai être une comédienne correspondant à cela.

C'est avec ces questions que je me suis immergée dans l'univers de Romeo Castellucci. L'évolution dans sa vision très personnelle du théâtre a au fur et à mesure agrandi mon champ de vision et ainsi mon espace de questionnement.

Le comédien selon le metteur en scène est un rôle difficile à définir. Le lien qui les unit peut être divers. Divers aussi ce que le comédien cherche ou ce qu'on cherche en lui. Romeo Castellucci montre par ses spectacles qu'il tente de mettre à nu chez l'acteur comme une essence première. Une force de l'évidence, du présent, de la pleine faculté de ses possibilités. S'il est moins question à proprement parler d'interprétation, le travail porte sur une voie différente de celle qui nous est de prime abord proposée dans le métier.

Cette recherche m'aura alors permis de m'interroger sur mes désirs, mes ambitions, à une période de transition où je crois cela est important.

Alors, la question n'est peut-être pas « comment travailler pour Romeo ? », mais plutôt « ai-je envie de travailler avec Romeo ? »

## Bibliographie

### Ouvrages

- BIET, Christian et TRIAU Christophe. *Qu'est ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2007.
- BROOK, Peter. *Avec Grotowski*, Préface de Georges Banu, Paris, Actes Sud-Papiers, 2009.
- CASTELLUCCI, Claudia et Romeo. *Les pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre, Ecrits de la Societas Raffaello Sanzio*, traduction de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI Romeo, GUIDI, Chiara, KELLEHER Joe et RIDOUT Nicholas. *The theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, 2007.
- CASTELLUCCI, Romeo et SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO. *Epitaph*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs
- DELBONO, Pippo. *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.
- FARCY, Gérard-Denis et PREDAL, René (dir.). *Brûler les planches, crever l'écran, la présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Vedas, L'entretemps éditions, 2001.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performances l'art en action*, Avant-propos de Laurie Anderson, Paris, Thames and Hudson, 1999.
- JOUBERT, Suzanne. *Cesena dans le paysage*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.
- KANTOR, Tadeusz. *Le théâtre de la mort*, Paris, Age d'homme, 1990.
- KLEIST, Heinrich Von. *Sur le théâtre de marionnettes*, traduction Stéphane Braunschweig, Besançon, les Solitaires Intempestifs, 2003.
- PAVIS, Patrice (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998.
- PITOZZI, Enrico et SACCHI Annalisa. *Itinera, Trajectoires de la forme, Tragedia Endogonia*, traduction de l'italien par Jean-Louis Provoyeur, Avant-propos Romeo Castellucci, Paris, Actes Sud, 2008.
- TACKELS, Bruno. *Les Castellucci, Ecrivains de plateau I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

## Chapitres d'un ouvrage

CHAPERON, Danielle, « Ethique de la monstration scénique ou « les monstres » au théâtre », in QUINCHE, Florence et RODRIGUEZ Antonio (dir.). *Quelle éthique pour la littérature ?*, Genève, Labor et Fides, 2007, pp. 141- 147.

## Articles dans un périodique

ARIAS, Pol, « Le poids du réel », in *Du théâtre, Hors série n°12, Le comédien : ombre et lumière, 5<sup>ème</sup> forum du théâtre européen 2000*, Paris, Actes Sud, 2001, pp. 258-260.

« Interventions », in *Du théâtre, Hors série n°12, Le comédien : ombre et lumière, 5<sup>ème</sup> forum du théâtre européen 2000*, Paris, Actes Sud, 2001, pp. 260-279.

CASTELLUCCI, Claudia, « Le Cadre, le lieu, le drame et nous », in *Mouvement*, n°32, Paris, janvier-février 2005, pp.98-99.

CASTELLUCCI, Romeo, « L'abécédaire », in *Mouvement*, n°35, Paris, juillet-août 2005, pp.55-61.

COUDER, Olivier et PRADIER, Jean-Marie, « Y-a-t-il un art brut au théâtre ? », in *Théâtre/Public* n° 118-119, Gennevilliers, juillet-octobre 1994, pp.66-74.

DAVID, Gwenola, « Le Corps mis à nu, Entretien avec Alain Corbin », in *Mouvement*, n°35, Paris, juillet-août 2005, pp.49-53.

SIBONY, Daniel, « Corps acteurs, acteurs du corps », in *Du théâtre* n°6, Paris, Actes Sud, Automne 1994, pp.13-18.

VAUTRIN, Eric, article non encore publié.

## Lettres

Lettre d'Eric Vautrin à mon intention, 31-03-09

## Sites internet

<http://ericvautrin.wordpress.com>, 04-11-08

<http://www.fluctuat.net>, 08-11-08

<http://www.mouvement.net> , 10-11-08

<http://www.comedien.ch>, 27-11-08

### Captations de spectacles

*Amleto* de Shakespeare, dans une mise en scène de Romeo Castellucci, captation réalisé par le Théâtre de l'Odéon le 10 Avril 2004.

*Tragedia Endogonia* de et mis en scène de Romeo Castellucci, montage réalisé par Romeo Castellucci de chaque épisode.