

L'Orestie par Romeo Castellucci

Critères Critiques et d'Inspiration

Par Enrique Pardo

Publié (non fini) dans <https://enriquepanblog.wordpress.com/>

Cet article (non encore fini) sera la base d'un

Séminaire d'Etudes Culturelles,

<http://www.pantheatre.com/pdf/ep-seminaires-fr.pdf>

qui aura lieu à Paris le 10 janvier 2016.

INFORMATION : <http://www.pantheatre.com/pdf/4-paris-cours.pdf>

Mis à jour le 1er janvier 2016

L'Orestie par Romeo Castellucci est la reprise de l'une de ses rares créations que je n'avais pas réussi à voir. Je suis donc non seulement très content d'avoir pu la voir, mais aussi époustoufflé par le tour de force. Dans les années 1990 je travaillais à Milan où plusieurs comédiens m'en avaient parlé. J'ai le souvenir qu'ils l'avaient décrit comme un spectacle « attachant », ce qui m'avait laissé perplexe. A l'époque Romeo¹ avait de grosses difficultés avec les autorités culturelles italiennes qui voulaient lui couper les subventions. Les autorités ne lui pardonnaient pas ce qu'elles considéraient comme une œuvre à scandale. C'était d'ailleurs probablement déjà l'époque de Berlusconi (parlons scandales !)

A l'Odéon je me suis retrouvé face à une œuvre monumentale, immense dans son ambition, et, à mon avis dans sa réussite. Il n'y a que les singes que j'avais imaginés à l'époque plus grands et féroces : de gros mandrills. Ils étaient petits à l'Odéon – mais quel chœur et quelles chorégraphies! – et quel coup de génie de faire qu'Oreste rejoigne le chœur des singes après le jugement ambigu d'Athéna qui l'innocentait! C'est par le biais de ce type de décision artistique que je comprends aujourd'hui le qualificatif d' « attachant », du génie attachant de Romeo Castellucci. En fait, le qualificatif qui me vient à l'esprit à son sujet est l'anglais *earnest* (sincère – sérieux.) Je pense à Oscar Wilde et à *The Importance of Being Earnest* (L'Importance d'être Constant) – une boutade ironique à des lieues de Romeo Castellucci qui, lui, est, je dirais, profondément *earnest* : constant et intègre. J'ai entendu aussi Arnaud Laporte, qui l'interviewait pour l'émission *La Dispute* sur France Culture (le 5 décembre 2015), le taquiner sur son fan-club ! L'homme est beau en plus !

Dans un post précédent j'ai décrit la présentation de son Gilgamesh à La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon en 1991, spectacle – et je me répète – qui fut et demeure le meilleur que j'aie vu de ma vie². L'Orestie originale (1994) appartient à cette période-là (je crois qu'il n'y a eu entre le Gilgamesh et l'Orestie que son Hamlet – tout aussi

¹ Je me rends compte que j'adresse l'artiste à trois niveaux: Romeo, Castellucci et Romeo Castellucci. Je dois avouer que cela fait partie intégrante de l'esprit de mes commentaires. Donc j'assume cette « gaucherie ».

² Voir mon article *Electricity in Hell*, pour des réflexions plus détaillées : www.pantheatre.com/pdf/6-reading-list-genesi-gb.pdf

extraordinaire.) Ici je reviens sur notre première rencontre en 1990 à Cesena, et sur la raison de ce flashback qui est que je suis sorti quelque peu irrité par l'entretien avec Arnaud Laporte à L'Odéon. Là j'ai été pris en flagrant délit de contradiction : j'ai même lâché que je l'avais trouvé « *soporiphic and antiquarian* ». Je me rétracte après avoir dédié plus de temps au fond de ma réaction. J'apprécie d'ailleurs beaucoup la détermination et le sérieux des réponses de Castellucci, souvent tranchantes, avec son calme respectueux, le velouté de sa voix, et ce regard ferme et mélancolique qui quitte rarement le sol, comme s'il contemplait la vision d'une descente aux enfers.

En 1990, Linda Wise et moi travaillions sur un projet à Bologne. Daniel Girard, directeur de la Chartreuse, venait d'offrir d'y accueillir notre Festival Mythe et Théâtre³, et il m'avait dit que je pouvais inviter le spectacle que je voulais et qu'il se débrouillerait pour trouver les subventions. Nous étions donc à la recherche DU spectacle pour ce festival, dédié, qui plus est, à... Dionysos. Des amis à Bologne nous ont dit clairement que c'était le Gilgamesh qui venait d'être créé à Modena. Le directeur du théâtre nous a accueilli en le qualifiant de « *sconvolgente* » (bouleversement choc).

Nous étions bien en état de choc de retour après le spectacle, sous la pluie sur l'autoroute de Bologne. C'était comme si nous sortions d'un antre initiatique dionysien. Nous n'avions aucune hésitation sur le choix pour le festival, mais par contre j'avais d'autres questions. Qui pouvait bien être le concepteur et metteur en scène ? C'était soit un *trickster*, magicien blagueur italien génial, ou un fanatique. Et, deuxième question : d'où sortait ce spectacle, quels en étaient les antécédents artistiques? Rendez-vous avait été pris pour déjeuner à Cesena le lendemain.

Surprise : c'étaient des fanatiques – pas blagueurs du tout! Romeo et Claudia Castellucci – frère et sœur, habillés en noir, pratiquement pareils : cheveux très courts, mêmes petites lunettes rondes - deux intenses moines-intellectuels. On s'est assis face à face dans un restaurant design italien tout en blanc, et j'ai bien l'impression que le premier mot que Romeo ait prononcé était : « Bachofen ». A L'Odéon, lors de l'entretien, c'était Bachofen qui est revenu en référence principale (avec cette fois, en contrepoint humoristique, le romancier américain David Foster Wallace). A Cesena il n'y avait pas de contrepoint – du moins en apparence. J'avais une vague idée de qui était Bachofen. J'avais rencontré son nom en étudiant La Naissance de la Tragédie, de Nietzsche. (Wikipedia : Johann Jakob Bachofen, né à Bâle le 22 décembre 1815 et mort le 25 novembre 1887 dans la même ville, est un juriste, philologue et sociologue suisse, théoricien du matriarcat.)

Je respecte à priori (et avec « attachement ») les discours que les artistes tiennent sur leurs sources d'inspiration, sachant pertinemment que les rapports entre œuvre et théorie peuvent être obscurs, saugrenus – voire apparemment rien à voir : mon respect à priori va aux sympathies invisibles possibles. Un exemple récent de la complexité de ces rapports : j'ai été stupéfait lorsque j'ai appris que l'inspiration principale du *Finnegans Wake* de James Joyce était la *Scienza Nuova* du philosophe napolitain Giambattista Vico (1668 – 1744), considéré comme le dernier des néoplatoniciens, et aussi comme idiosyncratique voire « idiotique » par les philosophes rationalistes allemands de l'époque – et pratiquement jusqu'à nos jours (les choses changent à présent). L'esprit de Joyce était génial mais retors, et l'utilisation qu'il fait de Vico, outre le résultat « fabuleux » de l'œuvre, est d'une extraordinaire complexité, qui inclut d'ailleurs une pique contre Jung qui - péché de jeunesse sans doute – l'avait insulté, en même temps que Picasso, en disant que tous deux descendaient en enfer mais ne ramenaient pas de contribution créative pour la société! Je vois bien aussi, en ce qui concerne ma propre position de créateur, qu'il y a des gens qui ne voient pas de rapport, ni même la nécessité d'un rapport, entre ma pratique artistique et mes références culturelles : la mythologie, la seconde sophistique, la pensée archétypale, etc. D'ailleurs, faire le lien intellectuel entre ma pratique performative, ma peinture et mes références philosophiques serait pour moi un immense labeur. Ces lignes en font partie, et en montrent la difficulté !

Que dire de Bachofen – et du discours sur le matriarcat que tient Romeo Castellucci – pratiquement le même qu'il avait tenu en 1990 à Cesena ? L'important pour moi réside dans la prégnance de sa *fantasia*, et de ce qui inspire sa militance métaphorique. Comme Vico l'a fait pour Joyce : Bachofen l'inspire, affirme et enhardit ses choix intuitifs, instinctifs – les nécessités de son *anima*. Et tant mieux pour nous ! J'ai rarement apprécié autant un édifice

³ Voir www.pantheatre.com/2-MT-fr.html

métaphorique tel que cette Orestie (par ailleurs assez loin de mes propres prédilections): le choix des images, la dramaturgie (et ce qu'on nomme à présent théâtre « non narratif »), le type de jeu d'acteur symbolique, parfois sémaphorique, le rôle des animaux, les cadences lentes et fantomatiques (non sans similarités avec le butoh), l'usage de l'émotion musicale, le vérisme antiréaliste voire même maniérisme, son côté iconodoule byzantin, etc.

Pour essayer d'explicitier tant se peut l'emploi que je fais de la notion d'*anima* comme filtre esthétique et critique – en suivant le modèle de lecture (*insight*) que propose James Hillman – je dirais que je perçois une qualité de risque et de commentaire psychologique et spéculatif exceptionnelle chez Romeo Castellucci. Et ceci notamment dans les grands écarts qu'il fait entre sa subjectivité personnelle (la nécessité parfois obsessionnelle de ses choix d'images – qui reviennent en *segnatura* dans ses créations) et les passions idéologiques (Bachofen ?) qu'il travaille dans chaque œuvre. Les deux versants, nécessité subjective et passion idéologique peuvent être considérés comme animés par... justement par *anima*, ici sous forme de fantasmes artistiques pré ou extra-rationaux qui viennent disloquer la logique narrative et illustrative⁴. Ceci est d'autant plus frappant dans l'Orestie que cette trilogie confronte justement les enjeux de valeur du matricide pour les origines, le rôle et place de la féminité dans notre civilisation. Je dirais : à la fois pour l'*anima* de notre civilisation et pour son *anima* à lui, que Romeo, à mon avis, nous donne à entrevoir, bien sûr par ses choix scéniques, mais aussi parfois explicitement par des commentaires parlés sur scène. Ces « états d'âme » (*anima moods*), je les perçois tout autant dans le soin, dans le tact et la finesse d'exécution, parfois jusqu'à un maniérisme virtuose et sentimental⁵, que dans les contre coups parfois brutaux de sa radicalité : la nécessité des scandales qu'il suscite⁶. Deux notions grecques ici : *skandalon*, la pierre d'achoppement qui fait trébucher la (dé)marche des idées. *Ananke*, déesse matriarcale, d'ailleurs très « bachofennienne », de la Nécessité. Romeo Castellucci répond souvent lorsqu'on lui parle de scandale, de provocation ou de violence: « c'est nécessaire ».

Dans ce travail de polarisations, je pense que Romeo fait d'Oreste un *alter ego* et qu'il se met lui-même en jeu dans le grand écart – dans l'écartèlement d'Oreste⁷. Il le fait aussi avec nous, spectateurs. Il nous écartèle, nous tire dans tous les sens, nous enferme dans la cage à singes – nous emmène même dans le comique, dans le grotesque, le coq à l'âne, l'absurde « nécessaire ». Par exemple que vient faire le lièvre fou de Lewis Carol dans l'Orestie! - dont ce n'est d'ailleurs pas la première apparition dans ses spectacles. Je reviendrai sur ces points et sur le sous-titre : « Une comédie organique ? ».

Une note sur Bachofen; ses hypothèses matriarcales furent utilisées surtout par le féminisme des années 1980 / 90, relayées par le fameux dictionnaire mythologique de Robert Graves. Dictionnaire « fumiste » selon Charles Boer, un esprit libre et hautement polémique de la pensée mythologique⁸. Selon lui, Graves introduit des soi-disantes « rumeurs historiques » dans les notes de bas de page de son dictionnaire, notes qui trop souvent ont été prises à la lettre pour endosser l'existence d'un matriarcat idyllique et pacifiste étouffé et usurpé par l'avènement du patriarcat guerrier de l'âge de fer. Deux grandes figures de cette renaissance matriarcale furent la paléontologue Marija

⁴ Cette Orestie est cependant un des spectacles où Castellucci s'en tient le plus à la narration. Qui connaît tant soit peu les trois tragédies peut suivre en fait le fil narratif sans, bien sûr, nécessairement y voir les mêmes choix dramaturgiques ou psychologiques.

⁵ Romeo Castellucci est un maître absolu de la mise en scène plastique, des éclairages par exemple. Le Gilgamesh de 1991 n'avait pas l'électricité! Seulement deux grosses torches à gaz sur un côté de la chambre scénique, avec un public limité à une quarantaine de spectateurs. Le Hamlet qui l'a suivi était entouré de batteries de camion branchées parfois sur les objets scéniques (le lit métallique de Gertrude qui devint à un moment incandescent.)

⁶ Comme les conflits sont poussés à l'extrême j'ai entendu des critiques féministes le traiter de misogyne, notamment après le Gilgamesh mais aussi après l'opéra Il Combattimento di Tancredi e Clorinda.

⁷ J'ai perçu l'Oreste de Castellucci comme jeune, probablement « earnest » (d'une innocence un peu naïve), pas très « costaud » pour un meurtrier. Il m'a fait penser par contraposition au Jason de Passolini dans son film Medea. Jason comme un jeune loubard lascif et vulgaire face à la Médée digne et hiératique de Maria Callas. Un *ethos anima* tout autre que celui de Castellucci.

⁸ Charles Boer, spécialiste en mythologie gréco-latine, professeur émérite à l'Université de Connecticut, décédé en décembre 2014, fut longtemps un grand ami et un de mes principaux professeurs en mythologie. Il était à la fois un ermite reclus, spéculateur en bourse et aux courses de chevaux, et d'une intrépidité publique (généralement provocatrice) comme j'en ai rarement rencontrée. Nos chemins se sont malheureusement séparés vers la fin de sa vie. En le citant dans ces lignes, je lui rends en quelque sorte hommage.

Gimbutas (1921 – 1994), et la romancière Christa Wolf (1929 – 2011), notamment dans sa remarquable reconstitution romanesque d'une Troie pacifiste, dans son livre sur Cassandre. Chez Christa Wolf il s'agit d'édifices métaphoriques, d'histoire-fiction, de rêveries éthico-politiques, très importantes dans la mouvance vers une valorisation du féminin – mais chargées aussi d'émotion et de rage dans ses revendications millénaires (et contemporaines : l'effondrement de l'utopie communiste en Allemagne de l'Est). De telles œuvres offrent un défi fabuleux, au sens strict : comment fabuler nos mouvements d'*anima* – nos réactions passionnelles notamment, comme par exemple, face à la trilogie d'Eschyle. Comment oser confronter, mettre à jour les fantasmes émotifs archaïques et contemporains contenus dans l'Orestie - leur « rentrer dedans » - par une dramaturgie émotive, à la fois totalement subjective, sincère (*earnest*) et intellectuellement pondérée.

Pour Charles Boer c'était dans le travail de ces émotions-là que résidait l'importance cathartique de la tragédie : une cité, Athènes, mettait en scène, mettait en fiction, en question, en crise, les racines mêmes de sa religiosité⁹. Elle réécrivait ses mythes, pour penser (et panser ?) le traumatisme des mutations qu'elle effectuait, dont la principale était peut-être le passage d'une justice archaïque, matriarcale, à une justice civique (patriarcale ?), et ce travail, Athènes le faisait à travers des spectacles, dans le théâtre de Dionysos. Oreste s'en est sorti, selon Eschyle, grâce au changement législatif... J'ai envie de dire « le pauvre ! » Avec Castellucci, Oreste finit dans la cage à singes ! C'est ce théâtre-là que le Christianisme refuse d'entreprendre sur lui-même, selon Boer : le Christianisme refuse de s'accepter et de se figurer comme mythologie et donc de mettre en scène son héros, Jésus, pour faire un travail de fond sur ses mythes fondateurs¹⁰. Boer, un épicurien pessimiste, pensait d'ailleurs qu'Eschyle pêchait de *hubris* (après les victoires contre les Perses – il y avait combattu !), et qu'il se leurrerait dans l'euphémisme naïf de croire qu'Athéna aurait pu « civiliser » les Erinyes (Furies) et les convertir en Euménides (Charités). Pour Boer, la tragédie continue : Oreste, ce beau jeune homme que Castellucci a choisi, n'a pas fini de payer son innocence et le fait qu'il s'est laissé séduire jusqu'au matricide par Apollon.

Notes à élaborer

- Les commentaires des personnes assises derrière nous à l'Odéon : « Castellucci regresse », « Trop souvent c'est vraiment n'importe quoi ». Commentaire à élaborer sur En attendant Godot, de Beckett, et la « nécessité » de l'usage de l'absurde.
- L'importance de la figure de Carmelo Bene pour Romeo Castellucci, qu'il cite comme l'une de ses figures d'inspiration. Je ne le connaissais pas à l'époque – énorme lacune dans mon parcours !
- Charles Boer : ses commentaires sur ce qu'il voyait comme le cynisme de la mise en scène de Castellucci de Giulio Cesare – d'après le Jules César de Shakespeare.
- L'intérêt très pointu de Romeo pour la rhétorique, notamment lors du fameux discours « *Friends, Romans, countrymen, lend me your ears ...* » de Marc Antoine, dans le Giulio Cesare – dit par un homme qui avait eu une trachéotomie et qui parlait à travers un appareil amplificateur du pharynx.
- Les rapports de Romeo Castellucci avec la nouvelle figuration dans la peinture italienne des années 1980, le courant appelé Transvanguardia. Je pense surtout aux peintres, que je connaissais bien : Mimmo Paladino, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi.

⁹ « The Bible is as full of myth as a serpent's egg is full of serpent » (La Bible est aussi pleine de mythes qu'un œuf de serpent est plein de serpent) - pour citer un autre esprit libre de la mythologie, judaïque, dans son cas : Jacob Rabinovich.

¹⁰ Pour mémoire: il y eut plusieurs brûlés graves au cinéma Saint Michel à Paris, en 1988, lors d'une projection du film de Martin Scorsese: La dernière tentation du Christ – incendie provoqué par des intégristes catholiques.