

Romeo Castellucci (performer, magicien) ou la fête du refus

Matthieu Mével

A la mémoire d'Alfredo Tassi

Refus du spectacle, spectacle du refus

« C'est ça le spectacle, attendre seul dans l'air inquiet, attendre que ça commence, attendre qu'il y ait autre chose que soi. »² J'ai toujours considéré cette phrase de Beckett comme une très belle phrase sur l'événement théâtral. Récemment, j'ai songé à remplacer le mot "spectacle" par le mot "TV" et tout est devenu très triste : c'est ça la TV, attendre seul dans l'air inquiet... attendre qu'il y ait autre chose que soi. Dans un journal italien de gauche comme *La Repubblica*, la rubrique *Spettacoli e televisione* mêle indifféremment une critique théâtrale, un film hollywoodien et le programme TV. Dans la confusion du monde actuel, les lignes de front ne passent plus entre ce qu'est la culture et ce qu'elle n'est pas, entre ce qu'est le théâtre et ce qu'il n'est pas, elles passent au milieu de la culture et du théâtre, si bien que le mot "spectacle" peut revêtir des formes opposées : il évoquera autant un souvenir théâtral que les formes de l'aliénation de la vie quotidienne. Ce discours critique fait désormais partie du paysage politique depuis les ouvrages de Guy Debord : « toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles »³. Il faudrait commencer par dire, avant tout développement sur le travail de Romeo Castellucci, une chose simple et capitale, avant toute considération plastique, toute critique possible de ses "images" : si les spectacles de la Societas Raffaello Sanzio sont d'une force exceptionnelle, c'est que les gestes, les corps, les images qu'ils mettent en œuvre sont profondément ancrés dans un refus du monde tel qu'il va, et qu'ils se construisent même sur ce refus. « Il me semble qu'un écrivain... est d'abord contemporain d'un état du monde qui l'écrase, d'un état des lettres au service de ce monde, toutes choses qu'il réproouve pour de nobles raisons objectives ou de plus pauvres raisons relevant de son histoire personnelle ; mais il est aussi contemporain d'un état de la langue dont il fait une arme, et grâce à quoi il transforme son refus, le fait changer de signe dans le plus haut assentiment d'une œuvre... »⁴

J'ai rencontré Romeo Castellucci à Avignon en 2007. Nous avons évoqué la misère du personnage de Berlusconi, les embouteillages à Rome et son travail théâtral. Une conversation enregistrée eut lieu dans le cloître Saint Louis avec Jean-Frédéric Chevallier, le texte de la transcription a constitué un chapitre dans un livre sur le théâtre contemporain : *La curvatura dello sguardo, conversazione con Romeo Castellucci*⁵. J'ai collaboré à son travail à Avignon en 2008 (j'ai traduit sa version du *Purgatorio* de Dante). Parmi les spectateurs, outre ceux qui s'étonnaient de ne pas entendre la langue de Dante (peut-être même de ne pas voir le texte "représenté"), certains s'offusquaient des « images » d'*Inferno* (« on dirait une pub pour Benetton ») ou des « effets » utilisés dans *Purgatorio*. A ma droite, la

critique de l'état du théâtre contemporain (ni texte, ni représentation), à ma gauche, la critique des armes utilisées, et notamment du « spectaculaire » (scandale, effet, manipulation). En dehors du fait qu'à ma connaissance Romeo ne vend pas de pulls, j'aimerais interroger dans ces pages le rapport de ses spectacles à ces aspects propres au théâtre que sont : le spectacle, l'effet, l'illusion, la manipulation... On trouvait déjà ces critiques dans un article de Nathalie Quintane, paru dans *Sitaudis*. « C'est le désir irréfléchi de beauté qui a mené le monde du théâtre là où il est aujourd'hui : dans les cathédrales d'un Sulpicianisme qui utilise sans vergogne les codes esthétiques fascistes. Les spectateurs de théâtre veulent juste jouir par les yeux, n'importe comment et de n'importe quoi – pourvu que ce soit "beau"... Tout ce qui fait l'ordinaire de la délectation des tyrans et de ceux qui votent pour eux est utilisé par Castellucci (drapeaux, créatures magnifiques et bottées, instrumentalisation des enfants, armes à feu, symbolique indigente, etc). Les spectateurs de théâtre sont bluffés quand ils voient le canon d'un char se diriger sur eux. Les professionnels de théâtre sont bluffés par le professionnalisme de Castellucci. C'est vrai qu'il a un remarquable éclairagiste et qu'il sait créer des effets grâce à des tissus, comme Coco en son temps ou Poirier le couturier. »⁶

« Ça y est, j'ai fait l'image »

On pourrait évoquer le vieux préjugé littéraire à l'égard des corps, des matières, des couleurs (qui ne considère que la pureté austère des mots), rappeler les critiques de Platon à l'endroit du théâtre (et de la poésie), expliquer à Nathalie Quintane que le drapeau noir n'appartient pas aux seuls fascistes, mais ne faisons pas semblant, on a parfaitement compris sa critique. Elle est sérieuse. Elle engage, au delà du « professionnalisme » dénoncé, la question de l'image, et la relation de Castellucci – qui a étudié (après les techniques agricoles) la peinture, la sculpture et l'architecture aux Beaux-arts de Bologne (il a peu étudié le théâtre, il considère que ce n'est pas sa maison) – à l'image, à l'effet, au spectacle. « Ma façon de travailler n'est pas littéraire, elle n'est pas liée à la présentation d'un texte théâtral. » Lors d'une conversation avec Olivier Py au Théâtre de la Bastille (qui donna lieu à une émission radiophonique sur France Culture), il expliquait ironiquement qu'il avait fait écrire une chèvre sur un plateau : elle montait sur le clavier d'une machine à écrire. C'était une image qui portait l'idée du texte. Dans le même esprit, on pouvait voir projeté sur un écran des néologismes dans *Hey Girl !*, les didascalies dans *Purgatorio*, ou les noms de morts liés à la Societas sur le mur de la cour d'honneur dans *Inferno*. Castellucci est avant tout un plasticien, ou comme l'indique l'expression de Bruno Tackels, un « écrivain de plateau »⁷. Tackels résume ainsi la situation : « La scène est première et engendre une matière protéiforme, qui devient notamment le texte de théâtre, dont on peut recueillir les traces et envisager ensuite qu'il devienne un livre. » Ce qui est sûr, c'est que le texte n'est plus chez lui au centre du geste théâtral, il n'est qu'un des éléments entrant en jeu dans l'agencement théâtral. On peut déplorer la crise du langage, ou celle des significations héritées, on peut aussi se réjouir de voir ce qui surgit : l'attention se dirige vers ce qui, depuis la matière, se présente ici et maintenant, la présence des corps, et la mise en relation de l'ensemble des corps scéniques (mot, corps, son, lumière, objet) avec le corps des spectateurs. Pour Castellucci « c'est

un paradoxe, mais il n'existe plus une communauté liée par le langage, le langage est complètement détruit... le langage de la communication est une maladie, la communication adopte un langage de maladie... ». Dans ces circonstances, le recours aux mots sur un plateau ne peut être opéré que sans discours ou sans prétention à représenter, sans communication même. De la même façon, l'obsession du corps « vrai » le pousse vers le corps de l'amateur (l'ami, l'enfant, le technicien, l'handicapé, l'animal). Le texte est nié (négation du théâtre traditionnel), refusé (critique de la communication), épuisé (cri, silence, gémissement), ou encore détourné (voix enregistrée, projection). Ne peut-on pas dire, plutôt que de placer Castellucci dans un soi disant « théâtre d'images », qu'il invente des dramaturgies sur les ruines de la parole, à la façon des derniers textes (ou des films) de Samuel Beckett ?

Performer + magicien

Le mélange entre le refus du texte et de la représentation, la force performative des scénographies (ou des images) et la présence de la musique (comme dans un opéra) font l'étoffe des spectacles de la Societas Raffaello Sanzio. « Il s'agit d'une opération précise : vous commencez par soustraire, retrancher tout ce qui fait élément de pouvoir, dans la langue et dans les gestes, dans la représentation et dans le représenté. Vous ne pouvez même pas dire que c'est une opération négative, tant elle engage et enclenche déjà des processus positifs. Mais qu'est-ce qui reste ? Il reste tout, mais sous une nouvelle lumière, avec de nouveaux sons, de nouveaux gestes. »⁸ C'est le propre de la performance que de se situer hors du champs de la représentation. Ce qui est intéressant chez Castellucci, c'est que le refus de la représentation s'accompagne d'une foi intacte dans le pouvoir de l'illusion. Dans l'installation plastique se tient en creux le souvenir de la magie (son pouvoir), dans l'articulation des images, des gestes et des performances, celui de la dramaturgie (sa rhétorique). On peut noter que ce refus du texte (l'opération décrite par Deleuze contre ce qui fait élément de pouvoir) fonde aussi la modernité (« les nouveaux sons, les nouveaux gestes ») des spectacles de Castellucci (circulation internationale de l'image, émotion « universelle » de la musique).

Lors des répétitions de *Purgatorio*, qui eurent lieu pendant dix jours à Senigallia, station balnéaire sur les bords de la côte adriatique, le plateau "appartenait" davantage aux techniciens, qui mettaient au point le décor-machine, qu'aux acteurs. Castellucci n'aime pas répéter avec les acteurs, il pense que les répétitions sont un moment de résistance, qu'elles sont dangereuses. Il ne veut pas que les résistances des acteurs abîment les idées. Si *Purgatorio* empruntait ses formes à l'opéra (décor réaliste monumental) et au cinéma (tulle, cinémascope et micros HF), le décor évoquait pourtant une pure machinerie théâtrale – décor construit comme un jeu de boîtes, manipulations techniques nombreuses et complexes. Le théâtre de Castellucci consiste à agencer un lieu (scénographie, objet, lumière) pour accueillir les images dans leur devenir, dans leur durée. Le metteur en scène y est le régisseur (selon la terminologie allemande) ou le magicien. Maître des effets et des durées, il manipule les lumières, les durées, les sons (les techniques), et les émotions.

Une mère prépare à manger à son fils. L'enfant a mal à la

tête, il va regarder la télé dans sa chambre. Le père rentre du travail, il raconte sa journée. Des dialogues insignifiants entre le mari et la femme racontent la banalité de leur vie quotidienne. Puis c'est la scène de l'inceste entre le père et son fils. On entend des cris. On est seuls face à la scène vide pendant 5 minutes. A cet instant (où rien n'est montré), Castellucci précipite les choses (« faire le vide pour qu'une précipitation soit possible », j'emprunte la phrase à Bernard Noël qui parle de son propre travail poétique). L'inceste n'est suggéré que par la bande son. Il y a ceux qui ne supportent pas et quittent la salle, et ceux qui se laissent aller dans cette précipitation. Cette scène centrale "précipite" le réalisme de la première partie dans les visions oniriques de la seconde, et le spectateur dans un effondrement, une dé- possession : l'enfant regarde dans un cercle-œil un ballet de fleurs gigantesques (on dirait une bataille d'Uccello). Une chorégraphie (en musique) achève de bousculer les rôles : un grand danseur mince prend la place de l'enfant, un acteur handicapé, celle du père. Youri (l'acteur handicapé) bégaie dans son propre corps, performant à double titre : la surprise de nos yeux plongés dans l'étrangeté de sa gestuelle, et l'efficacité rhétorique (sans discours) du retournement – il porte le costume du père. Les corps nerveux des spectateurs hésitent entre l'empathie pour le corps différent (Youri) et la haine de la figure haïe (le père violeur).

La force de l'impact explique la force des résistances. Les réactions négatives ne sont-elles pas (aussi) des refus de se laisser manipuler par les effets et les affects, de se laisser aller dans l'émotion. Or sans émotion, certains regardent le circus du magicien avec la froideur du chirurgien. Lors de la deuxième représentation de *Purgatorio*, un spectateur a crié à l'acteur qui revenait sur le plateau après la scène du viol : « Alors, c'était bien ? » Ce spectateur ne supportait-il plus le circus et son dispositif de manipulation, ou au contraire, y était-il tant absorbé qu'il ne distinguait plus (comme les enfants) le vrai et le faux, l'acteur et le rôle ? Castellucci connaît la force (l'impact) de la performance, et le pouvoir magique de l'illusion. Il a intégré le geste (l'impact) et l'engagement (le risque) de la performance (c'est un geste exécuté et non représenté), il les déplace dans la boîte théâtrale avec l'habileté du magicien. *Inferno*, spectacle construit comme une suite de visions, commençait ainsi : des bergers allemands pénétraient dans la cour d'honneur, des chiens de garde comme on en voit à l'entrée des supermarchés, et aboyaient méchamment en regardant le public. Un homme s'avavançait et disait : « Je m'appelle Romeo Castellucci. » Il revêtait une protection, les chiens étaient lâchés, ils lui fonçaient dessus et le mordaient. Puis un grimpeur gravissait la paroi de la cour d'honneur en silence. Pendant quinze minutes, il montait, s'accrochait et se suspendait les bras en croix aux corniches. La beauté sidérante de son ascension se superposait à la peur de sa chute. On songeait au texte de Jean Genet sur le funambule.

« Créer un vide pour qu'une précipitation soit possible »

Contrairement à la vitesse spectaculaire des images télévisuelles, ou à leur efficacité publicitaire, les images de Romeo Castellucci se développent (souvent) dans la durée, et dans le vide nécessaire « pour qu'une précipitation soit possible ». En ce sens, elles sont le contraire des images

publicitaires. Elles ne sont pas rabattues sur une idée (un « concept » disent les publicitaires), elles ouvrent à autre chose : l'émotion (multiple) d'être spectateur. Comment penser leur mode de construction ? On pourrait découper l'opération en deux :

1) Agencer un lieu-image (installation plastique) qui sera la page sur laquelle écrire le plateau, et jeter aux orties le théâtre traditionnel (texte, drame, personnage, dialogue ; des chants d'*Inferno* écrits par Dante, il ne restait que cette phrase : « Je m'appelle Romeo Castellucci ») pour pousser la syntaxe (du théâtre) jusqu'à ses limites. La musique le pousse vers l'opéra, les acrobaties et les animaux vers le cirque, les dispositifs et les objets mécaniques vers l'installation, l'engagement et la présence vers la performance...

2) Trouer la scène ou construire un vide « pour qu'une précipitation soit possible ». La précipitation est une fascination qui saisit, un ébranlement qui sidère, une émotion qui bouleverse. La musique (l'art de l'émotion par excellence) porte alors l'émotion (dans *Inferno*, la musique de Scott Gibbons assure le continuum tandis que les visions créent les séquences) qui se décharge (et se nourrit) sur la scène vide, trouée. « C'est dans le vide que les possibilités peuvent se réaliser, il n'y a que le vide qui garantit un espace de manœuvre. Il n'y a que dans le vide qu'on peut torde le regard, il n'y a que dans le vide entre moi et mon voisin qu'existe une communauté. Il n'y a pas de pleins, le plein, c'est l'objet. » Loin de l'objet plein, de la saturation télévisuelle ou du bombardement publicitaire, les spectacles de Castellucci construisent sur le vide des gestes ou des images qui appellent les spectateurs. On les appelle « images » mais ce sont des forces (le noir de *Crescita XII* est une image). Eric Vautrin : « Les images scéniques étaient excessives, intenable, mêlant impressions fortes – souvent physiques – et significances ambiguës, plurivoques. Je sortais bouleversé, moins par une émotion ou une idée nouvelle, que par mon incapacité à savoir comment me tenir devant ce que j'avais vu. C'était finalement une des rares expériences de théâtre qui me refusait une place évidente de spectateur, qui bousculait mes certitudes, mes habitudes, et finalement mon regard. Il y avait une évidence scénique, une efficacité spectaculaire patente. »

Effet, efficacité, affect

Ce sont, de prime abord, les techniques qui obéissent au principe de l'optimisation des performances. A l'augmentation de l'output (résultat obtenu) répond la diminution de l'input (énergie dépensée). Il s'agit de mises en rapport dont la pertinence est l'efficience – autrement dit, un coup technique est bon quand il fait mieux ou quand il dépense moins (avec le même résultat) qu'un autre. Le mot « efficacité » entraîne dans son sillage des vapeurs de rentabilité... Le mot « effet » a mauvaise presse. Mais, lorsqu'on voit *Crescita XII* de Castellucci à Avignon en 2005, il est difficile de ne pas parler d'efficacité : « Un dispositif théâtral minimum (une boîte blanche, un enfant qui joue au ballon durant sept minutes, puis l'obscurité totale pendant huit minutes accompagnée d'un vrombissement assourdissant et d'un vent qui nous arrache à notre siège) pour un effet maximum. »⁹ L'impact affectif est énorme (ou peut l'être). Peut-on distinguer un rapport input/output fermé ou rabattu sur l'axe de l'échange publicitaire (acheter) et un dis-

positif dont les connections multiples ouvrent l'émotion et la pensée ? Dans un cas, l'impact produit se déploie à l'intérieur d'un cadre idéologique (on est plus heureux avec une canette de Coca), dans l'autre, ce qu'on sent n'est pas reterritorialisé sur un "on" majoritaire ou écrasé sur un axe unique. Enfin, le rapport qui mesure l'efficacité n'est pas un, mais multiple. Ce n'est pas : vent à 50 km/h = image de la guerre. C'est plutôt : vent + obscurité + petit-déjeuner + voisine + peur + ... D'ailleurs, ce n'est pas la guerre, ce sont les guerres, les camps, les noirs, les nuits, les terreurs, les enfants, les géants, les invasions, les trous, les silences...

Multiple comme les lignes et les mouvements qui se bousculent dans une émotion. Car les effets (techniques, dispositifs, illusions) que Castellucci met en œuvre ne seraient rien s'ils n'étaient pas au service d'une idée : sortir de soi par l'émotion, se défaire de soi. Ce sont des effets pour le spectateur, pour que s'ouvrent les émotions du spectateur. Pour que plus rien n'arrête (on est sorti hors de la durée) le mouvement des sensations. Se glisser hors de soi reviendrait à sortir de la durée pour jouir de la durée. Comment faire un spectacle sans participer au monde du spectacle ? Comment nier la négation sans y participer ? Comment faire pour que le théâtre devienne le lieu pour cette affectation de la vie humaine par elle-même ? Telles sont les questions que posent les spectacles de la Societas Raffaello Sanzio. A une époque où notre vision du monde est devenue télé-objective, Virilio pose cette question : « Comment résister efficacement à la soudaine déréalisation d'un monde où tout est vu – déjà vu et instantanément oublié ? »¹⁰ Le théâtre est le lieu d'où l'on voit (*teatron*), il n'est donc pas une autre forme de spectacle, ou une forme de spectacle autre, il est l'autre du spectacle télévisuel. Les spectacles de Castellucci détruisent les outils du théâtre dans le même temps qu'ils en récupèrent les fondements (et/ou les restes), ils font vivre (déplacement) les mots "spectacle" ou "effet". Dans son théâtre, l'effet est réinvesti par le geste du performer ou par la puissance de la technologie. Castellucci n'a pas renoncé au plaisir de fasciner, au goût de l'illusion magique qui plonge le spectateur dans un état de stupeur, d'impuissance, et le dépossède de lui-même. « C'est ça le spectacle, attendre seul dans l'air inquiet, attendre que ça commence, attendre qu'il y ait autre chose que soi. »

« La variation continue serait cette amplitude qui ne cesse pas de déborder »

Comment ne pas créer des objets (pleins), mais des vides d'images (performantes) dans lesquelles circulent à toute vitesse des énergies ? Qu'est-ce qui se passe (quand la précipitation est possible) dans le corps d'un spectateur de Castellucci ? Un débordement, une affectation, une émotion. Ce qui peut se passer, peut-être sont-ce les images qui le déclenchent, mais c'est leurs durées qui le rend possible. L'émotion vient de la durée de l'image + continuum musique. La précipitation ne vient pas de l'image, mais de sa variation, du vide où elle peut se déployer (différemment) dans le corps de chaque spectateur. Les images de Romeo Castellucci ressemblent à ce que Gilles Deleuze appellent des « variations continues ». « La variation continue serait cette amplitude qui ne cesse pas de déborder, par excès ou par défaut. » Outre le fait qu'il n'est pas aisé de s'émouvoir au théâtre (le théâtre a moins d'armes que le

cinéma), et que nous ne sommes plus au temps de Racine (nous sommes saturés d'émotions), je me souviens d'une émotion théâtrale, lente, vraie, puissante, lors du dernier tableau du spectacle de Castellucci à l'Odéon, *Genesi, from the museum of sleep*. Abel était tué par la main handicapée de Caïn qui l'étouffait. Il s'allongeait ensuite sur le corps de son frère, deux chiens erraient dans un grand vide blanc ocre, on écoutait les longueurs (qui s'amplifiaient) de la musique de Gorecki. On peut certes hurler contre le pathos de Gorecki, ou contre l'usage de la figure de l'handicapé chez Castellucci, il n'en demeure pas moins que l'agencement (musique + thème + figure + lieu) avait fonctionné. Ce n'est pas le meurtre qui émouvait, c'était l'agencement (main handicapée + liberté du chien + musique qui prend tout l'espace), et surtout la durée du dispositif ou de l'image, la « variation continue », c'est-à-dire l'image mouvante et chorégraphiée des corps d'Abel et Caïn qui cherchaient, après le meurtre, leur impossible apaisement.

Quand la durée n'est pas laissée aux images (ce sont des forces, des gestes, des apparitions), elles n'ont pas le temps de devenir des « variations continues », elles se chassent les unes les autres, elles redeviennent une succession d'images : enfants dans une cage en verre + piano calciné + cheval blanc + voiture + chutes de téléviseurs + Warhol. Dans cette accumulation, quelque chose peut se perdre : la qualité de durée propre au théâtre, et la possible précipitation de la « variation continue ».

« La curvatura dello sguardo »

« Ce sont les images qui tiennent ensemble les personnes, en réalité les images ne nous appartiennent pas, c'est le contraire, nous sommes contenus dans le courant des images... Je crois que le théâtre doit excéder les objets, ne jamais montrer un objet... Le mécanisme du rapport entre la salle et la scène est d'une grande étrangeté, il faut le préserver... ce qui est montré n'est pas un objet, mais un courant qui meut les personnes, c'est plutôt un état de fugue permanente, la représentation devrait se fuir elle-même... Le vrai objet n'est pas ce qui est sur la scène, mais, comme on l'a dit auparavant, quelque chose d'intouchable qui est le corps du spectateur... Il convient à travers la représentation de créer un espace vide, qui doit être rempli par l'expérience du spectateur... La vraie scène a lieu dans le corps du spectateur, c'est une expérience physique... Je crois que le théâtre est un objet qui est créé à chaque fois par le spectateur, un peu comme dans la tragédie grecque... C'est le regard du spectateur qui fait les choses, qui les rend possibles, il y a une responsabilité du rôle du spectateur, ce n'est pas une nouveauté, les anciens grecs appelaient le regard « eopteia », un regard qui crée, un regard érotique par rapport à la chose regardée, un regard qui crée son propre objet. C'est le regard qui prolonge et met en crise ce qui est vu, et aussi celui qui voit. C'est pour cette raison que j'ai parlé de la curvatura dello sguardo. Le spectateur est vu par le spectacle, au théâtre. Il se trouve dans cette vision. Il y a une sorte de courant qui passe entre la scène et la salle. Le spectateur peut se voir. C'est comme se voir la nuque. Dans cette époque, nous sommes toutes les minutes de la journée des spectateurs de la communication, du spectacle de la communication. Et le théâtre devient un choix, un réveil, un état de veille. C'est pour moi un contenu complètement

politique : qu'est-ce que ça signifie regarder ? »

La fête du refus

Est-ce encore notre souci de nier le monde, ce qui fut la préoccupation des avant-gardes, quand toutes les forces de l'ordre économique, social et politique ne semblent travailler qu'à sa liquidation ? La négation a changé de camp, et l'on avance avec la sensation étrange que certains s'emploient à changer la vie d'une manière qui peut faire trembler les poètes. Castellucci provoque (appelle) l'émotion (le corps sensible du spectateur), il ne renonce à aucun des artifices de la scène (lumière crépusculaire, son poussé à son maximum, hypnotisme de l'image-variation, force/impact du thème ou du corps-figure). Dans *Cruda / Vuelta y vuleta / Al punto / Chamuscada* de Rodrigo Garcia, on retrouve la violence, la sauvagerie, l'énergie de la performance. Il est revenu aux origines du rite théâtral, à son impact. La scène saisit et formule la violence de nos sociétés, mais en injectant des « effets de réel ». Ce n'est pas un discours contre le monde ou la représentation d'une colère, c'est une fête du refus, la négation de la négation de la vie. En regardant son spectacle, on pense à la phrase de Brecht : « Je chie sur l'ordre du monde. » Garcia essaie d'être à la hauteur de cette phrase. Avez-vous remarqué que chez Ovide, les dieux s'attaquent surtout aux faibles ? Ce n'est pas le tout de disparaître, encore faut-il avoir la faiblesse de réapparaître. Pour devenir faible, il faut avoir accepté l'idée de vivre dans l'effondrement de soi.

Il ne s'agit pas tant de nier sa propre parole que d'avoir conscience qu'on parle au milieu de la négation de la parole. La Societas Raffaello Sanzio appartient à cette époque qui a vu la parole chassée du centre de la scène, Castellucci y laisse le vide, Garcia, le cri, Tanguy l'agencement ou « le remuement »¹¹. C'est ce que nous trouvons si beau dans les spectacles du Théâtre du Radeau. La parole semble n'être plus seule à jouer, elle n'occupe plus le centre de la scène, elle se bat avec l'idée de sa présence (et de sa possible disparition). Ce décentrement de la parole oblige François Tanguy à inventer des formes-limites, des formes-critiques. La parole fuit, hésite à se taire, se laisse recouvrir par la musique. Elle n'est plus qu'une matière critique parmi d'autres, comme l'écrit Manganaro : « Les voix, les corps, les objets, les musiques, le ou les décors sont autant de lignes musicales qui déterminent ce qui au départ serait une scène, et qui en réalité ne cesse plus de s'organiser en lignes de fuites depuis le lieu même de sa profération. » C'est la beauté de ces théâtres que d'inventer une dramaturgie sur les ruines de la parole. Théâtre de moins qui coupe et tranche dans la graisse de la fausse parole médiatique, qui taille et fabrique des hémorragies, théâtre du refus qui ne fuit pas tant le monde qu'il ne cherche à le faire fuir. On a le sentiment qu'il y a deux attitudes : une parole du OUI (Novarina, Tanguy ...) qui consiste à intégrer la négation du monde et à la fondre dans une proposition affirmative, et une parole du NON (Castellucci, Garcia...) qui récupère des fragments de négatif (dans ce qui est détruit) pour les retourner contre le négatif. Dans un cas (OUI), le négatif est absorbé dans le positif, dans l'autre (NON), le négatif est utilisé contre la négativité. Quand le monde advient dans sa propre destruction, on ne peut se situer que dans la destruction, il convient alors d'essayer de capter ce qui, dans cette destruction, échappe à la destruction. Dans les spectacles de

la Societas Raffaello Sanzio, il y a des images, des précipitations, des amplitudes qui ne cessent de déborder, elles portent en elles une charge de refus, la beauté de « ce qui échappe à la destruction ».

Matthieu Mével

1 – Alfredo Tassi, jeune technicien de 27 ans, est décédé à Dijon en mars 2009 pendant la tournée d'*Inferno*.

2 – *L'innommable*, Paris, Minuit, 2004, p. 24.

3 – Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, 1992, Gallimard, p. 15.

4 – Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*, Paris, 2007, Albin Michel, p. 17.

5 – Corpi e visioni, Artemide, Rome, 2008, conversation menée par Jean-Frédéric Chevalier et Matthieu Mével. Toutes les citations non référencées de Romeo Castellucci dans ce texte sont extraites de cet entretien.

6 – “Castellucci et Fabre, les sinistres arlequins d'Avignon”, <http://www.sitaudis.com/Excitations/castellucci-et-fabre-les-sinistres-arlequins-d-avignon.php>, 2005.

7 – *Les Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

8 – Gilles Deleuze, “Un manifeste de moins”, in Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, pp. 103-104.

9 – Jean-Frédéric Chevalier et Matthieu Mével, “Texte faible, texte fort”, à paraître dans la revue *Registres*. Ce paragraphe en général doit beaucoup à cet article.

10 – Virilio, Galilée, Paris, 2005.

11 – La formule est de Christophe Triau : “Le remuement / Six remarques sur *Ricercar*, François Tanguy et le Radeau”, *Alternatives théâtrales* n°98, 2^e trimestre 2008, pp. 69-72.