



## **La Curvatura dello sguardo (conversation avec Romeo Castellucci)**

JEAN-FREDERIC CHEVALLIER & MATTHIEU MEVEL

Publié dans **Corpi e Visioni, indizi sul teatro contemporaneo**

éd. Antonio Audino, Rome, Artemide, 2007

p. 113-122

ISBN : 978-88-7575-084-8

# **Transcription en français**

## Conversation avec Roméo Castellucci

### Jean-Frédéric Chevallier et Matthieu Mével

JFC : Je t'ai entendu parler en Avignon, il y a deux ans, sur France Culture, je ne sais pas si tu te souviens, il y avait une émission avec Olivier Py, Georges Banu, au théâtre de la Bastille, tu avais dit beaucoup de choses qui ont à voir avec le type de réflexions qu'on développe, à savoir, les notions de présent, de présenter, de présentation... Dans ce que tu fais, dans les formes un peu différentes qui apparaissent aujourd'hui, on a l'impression que ce qui est important, ce qu'on regarde le plus, c'est ce qui est là, ici et maintenant, pas tant les références extérieures, pas tant ce qu'on voudrait raconter, pas tant une représentation, que ce qui est présent, comme si on voulait exalter le présent du spectateur...

RC : Oui, je crois que l'art, et le théâtre en particulier, ont pour tâche d'interpréter leur époque, non pas comme une chronique de ce qui arrive ; selon moi, le théâtre n'est pas la représentation de quelque chose qui a lieu autour de nous, en ce moment, certes il naît dans cette époque, et c'est très important, mais je crois que la représentation doit avoir comme but de dépasser son époque, il convient donc à travers la représentation de créer un espace vide qui doit être rempli par l'expérience du spectateur. La première expérience, c'est d'être dans le théâtre.

MM : Tu connais cette phrase de Claude Régy qui dit : « le spectacle n'a pas lieu sur la scène, mais dans la tête du spectateur ».

RC : Oui, c'est vrai, je ne connaissais pas cette phrase de Régy, mais c'est ça, la vraie scène, le vrai théâtre, ont lieu dans la tête, je dirais même, dans le corps du spectateur, c'est une expérience complètement physique, donc d'un côté, il y a la solitude existentielle du spectateur, le théâtre comme expérience de solitude, comme expérience intime, de l'autre côté, il y a ce qui le plus puissant, ce qui appartient en propre au théâtre, c'est-à-dire le partage avec d'autres individualités, avec d'autres solitudes, qui sont tes voisins, c'est donc une expérience personnelle au milieu des autres ; ça prend la forme d'une communauté, une communauté instantanée, une communauté d'inconnus, une communauté éphémère qui dure ce que dure le spectacle, ce n'est pas une communauté d'adeptes, il n'y a rien de mystique, c'est une communauté éphémère mais efficace parce que réelle, donc le théâtre pourrait être un moyen pour suspendre la réalité à travers la production de réel, une condition réelle, tangible. Le théâtre est la forme d'art qui plus que les autres substitue la vie, la recrée, inaugure de nouvelles lois, de nouvelles lois physiques, une lumière nouvelle ; par nouveau, je veux dire continuellement nouvelles, donc l'origine n'a rien à voir avec l'origine du temps mais avec original. C'est toujours l'original. Au théâtre il y a cette nécessité paradoxale de devoir inventer tout, il n'y a rien de donné, il n'y a pas un sillon tracé d'avance, comme, par exemple, la tradition, le répertoire, chaque fois le théâtre nous impose la fondation d'une langue à la recherche d'une image. Il faut tout inventer, donc le problème. Suspendre la réalité, à travers un mouvement et un acte réel, c'est une fonction immédiatement politique dans notre époque.

JFC : Disons que c'est suspendre la réalité d'un côté, mais en même temps c'est quand même fait pour le spectateur, c'est pour qu'il re-sente, re-perçoive, re-pense sa propre réalité, je me rappelle ce que tu disais sur France Culture, en italien, je ne sais pas comment traduire, la « curvatura della mirada »...

RC : « la curvatura dello sguardo », oui. Je crois que le spectacle de théâtre, le théâtre est un objet qui est créé à chaque fois par le spectateur, un peu comme dans la tragédie grecque. Rien n'a changé, la tragédie, ce que fait la tragédie n'est pas un acte tragique, qui n'existe pas, c'est un regard tragique qui rend tragique toutes les choses, il y a une devoir, une responsabilité énorme, si vous voulez, du spectateur, c'est le regard du spectateur qui fait les choses, qui les rend possibles, donc, il y a une responsabilité du rôle du spectateur, ce n'est pas une nouveauté, les anciens grecs appelaient le regard « ekopteia ??? », un regard qui crée, un regard érotique par rapport à la chose regardée, un regard qui crée son propre objet, donc il n'y a pas de rapport objectal et passif. 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 du regard ». 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. C'est ça la curvatura. Il y a un parcours, un chemin à faire, il n'y a rien de mystique dans tout ça, c'est la révélation d'une condition humaine qui est celle d'être seul, au milieu des autres. C'est un caractère encore plus flagrant dans cette époque où la solitude est devenue une condition de l'existence commune à tout le monde. C'est un paradoxe, mais il n'existe plus une communauté liée par le langage, le langage est complètement détruit, nous voyons un langage de destruction qui est le langage de la communication, qui est une maladie, la communication adopte un langage de maladie. A chaque fois, il faut être conscient de notre parole claire, ça vient aussi de la tragédie, de la dynamique de l'esprit tragique, être conscient de ce que c'est que voir, être dans le problème, car c'est une grande fonction, c'est dangereux de regarder, ce n'est pas privé de conséquences, c'est une responsabilité. Dans cette époque, nous sommes toujours des spectateurs, toutes les minutes de la journée, nous sommes 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 déjà un contenu complètement politique : qu'est-ce que c'est regarder, il n'y a rien de social, je dirais même que c'est un problème social car l'intimité est un nouvel habit politique, la question est : qu'est-ce que ça signifie regarder ? Cela n'a rien d'innocent, enfin, je ne sais pas...

MM : Pour prolonger ce que tu dis, je voulais que tu nous dises un mot sur cette phrase. « Dans la journée, nous sommes des spectateurs souvent impuissants... »

RC : De manière permanente. On est contraints à être spectateurs...

MM : Donc tu dis, dans la vie, on est spectateurs, en revanche au théâtre... on est actifs ?

RC : Oui. C'est une prise de conscience, un choix qui est une forme de conscience, une technique de soi disait...

MM : Foucault.

RC : Foucault. Je crois que le théâtre peut être un moment très puissant. Et l'art aussi, mais le théâtre encore plus, car c'est un art charnel qui ressemble beaucoup à la vie, en ce sens, il est plus inquiétant. Etre spectateur au théâtre, c'est aussi penser fortement à la communauté sociale, à la ville, à la communauté humaine, à l'appartenance, et cela, c'est pour moi très fort car cela ne vient pas d'une pensée, d'une philosophie, d'une idéologie, mais d'une image. Ce sont les images qui tiennent ensemble les personnes, c'est une forme de hiérarchie inversée, en réalité les images ne nous appartiennent pas, c'est tout le contraire, nous sommes contenus dans le courant des images.

JFC : Dans ce que j'ai lu, dans ta pensée sur le théâtre, tu utilises beaucoup le mot image, je le comprends en voyant tes spectacles, et en même temps, quand je pense à Crescita 12 (???), il y a

au moins 8 minutes où l'on ne voit rien, on est dans le noir complet. Au théâtre, le spectateur est différent, il a une attitude différente de celle qui consiste à être spectateur de la communication, dans un monde bombardé d'images, est-ce que tu ne crois pas qu'au théâtre, à la place d'images, on peut parler d'événements...

RC : Oui, mais pour moi, le mot image n'est pas figuratif, le noir est une image du monde, les sons sont aussi des images, et même les paroles. L'image n'est pas liée à quelque chose de visuel. J'ai l'idée qu'elle vit dans une forme. Peut-être alors qu'on peut parler de formes...le problème de la forme, oui... c'est un thème énorme... parce qu'une forme ou une image, on l'attend, on ne peut pas la créer, elle n'existe pas ; je ne suis pas un créateur d'images, j'attends que les images se révèlent, j'attends le passage d'une image, j'attends, je suis à l'écoute, ce n'est pas la recherche d'une style, d'une attitude, mais je crois que le devoir d'un artiste est de disparaître, de devenir transparent, de laisser passer les images...

MM : J'ai une question plus concrète à propos du spectacle Hey Girl ! Avais-tu des images en tête, avais-tu pensé le spectacle ? Est-ce que tu as travaillé à partir d'une série d'improvisations avec l'actrice ? Est-ce que ces images ou événements sont venues peu à peu ou bien est-ce qu'il y avait des choses décidées, pensées avant les répétitions ?

RC : Hey Girl ! est un cas très particulier, j'ai commencé à le préparer sans notes écrites, je n'avais que le titre.

JFC : Tu as raconté que tu avais un carnet où tu notais...

MM : C'est comme si après ton travail dans les villes tu avais voulu repartir à zéro...

RC : En effet. Oui, et ça a été beaucoup plus fatigant pour moi.

MM : Sans idées ?

RC : Elles sont venues en travaillant pendant les répétitions. Normalement je répète très peu, je n'aime pas.

MM : C'est-à-dire ?

RC : Quelques jours.

MM : Même pour un spectacle comme Genesi ?

RC : Ca dépend. Le troisième acte avec Caïn et Abel est né en un jour. Dans le premier acte, on avait l'idée, et nous avons travaillé beaucoup avec l'acteur qui jouait Lucifer pour qu'il joue en hébreu, il y a eu un training sur la langue, et ça a pris du temps. Pour moi les répétitions sont un moment de résistance. Je n'aime pas répéter. Je pense que c'est dangereux, j'essaye de répéter le moins possible.

JFC : Cette fois un peu plus ?

RC : Beaucoup plus. Deux mois. J'ai changé de technique, et finalement, les images sont arrivées de la même manière. J'avais l'intention de faire différemment... En tout cas, le titre est la porte d'accès, la clé, le début de tout. Il faut comprendre le titre. Cette fois j'ai pensé à Hey

Girl ! Qu'est-ce que c'est ? J'ai trouvé de la force dans ce titre banal. J'ai cherché à suivre le titre. Ca a toujours été comme ça : Hamlet, Genesi, Giulio Cesare, j'ai cherché à suivre le titre, et puis les images passent, et parfois, on réussit à les attraper, d'autres fois, elles sont trop rapides...

MM : Je suis surpris par ce que tu as dit sur la disparition. Je pensais à cette phrase de Beckett : « C'est ça le spectacle, attendre seul dans l'air inquiet, attendre que ça commence, attendre qu'il y ait autre chose que soi ». C'est une phrase qui te parle ?

RC : Oui, bien entendu. Beckett est un grand auteur, une pensée qu'il faut mettre à côté de celle d'Artaud dans l'histoire du théâtre au XX ème siècle... Ils sont un peu comme Scilla et Cariddi ???

MM : Je me demandais si « autre chose que soi », ce n'est pas disparaître. Peut-être que c'est seulement en disparaissant, en travaillant, travaillant, travaillant, que tu peux trouver des images qui ne t'appartiennent plus à toi, qui ne sont plus seulement les tiennes, mais qui sont là...

RC : Oui, oui, moi je fais un travail très important de notes sur les cahiers. Je travaille beaucoup... Puis il y a un travail d'écriture. C'est une technique pour disparaître en tout cas, une technique pour se laisser traverser, ce n'est pas une technique raisonnable... C'est comme excéder les questions, moi je crois que le théâtre doit excéder les objets, ne jamais montrer un objet, sinon on tombe dans l'objet, un objet, on peut l'expliquer, mais le théâtre... Le mécanisme du rapport entre la salle et la scène est d'une grande étrangeté, il faut préserver cette étrangeté, il n'y a pas de raison de faire du théâtre, il n'y a pas de raison, et donc 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, mais aussi toujours, fuir le pouvoir de l'objet, car 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... Le spectateur est la figure clé, beaucoup plus que l'acteur ou le metteur en scène, qui sont de vieilles figures, peu intéressantes, et qui ont dit tout ce qu'elles avaient à dire, le spectateur est une figure nouvelle. Il est redevenu explosif. Moi aussi, je suis un spectateur, mais mon rôle est différent, je suis un spectateur qui joue en amont, qui anticipe. Voilà, mais je suis étonné moi-même. Donc, je disais... L'espace scénique... Il y a beaucoup d'impulsions, d'images, de sons, de lumières qui viennent de la scène, mais finalement, ce qui reste, c'est quelque chose qui ne se laisse pas prendre, qui ne se laisse pas capturer définitivement, il y a toujours un point de fuite, il y a toujours quelque chose à travers lequel toute la représentation se décharge.

MM : A propos de ligne de fuite, quels sont les philosophes français que tu as lu ? Tu as parlé de Foucault, il y en a d'autres ? Et des italiens ? Agamben, Vattimo ?

RC : Oui Agamben est incontournable. C'est une figure très importante en ce moment. Deleuze aussi...

JFC : On a dit que ce qui est important, c'est le spectateur, est-ce que pour illustrer, on ne peut pas dire que c'est un peu comme préparer à dîner... Tu invites quelqu'un, tu prépares des plats, c'est comme agencer des éléments sur la scène, tu mets plus de piments, tu mets de la viande, tu choisis les vins, tu mets la musique, il arrive et tu es toujours à sa disposition, le but, c'est qu'il se sente bien d'une part, et d'autre part, de le mettre en mouvement, parce que ça peut créer une discussion agréable, ou des nouvelles idées, ou un moment de convivialité, voilà comme si le spectateur était l'invité et qu'il fallait tout faire pour lui...

RC : Selon moi, ce n'est pas vraiment ça. Il faut davantage convaincre le spectateur de rester à un repas sans rien à manger, il faut même inventer les aliments, il n'y a pas de lien avec la terre. Si c'était un repas, ce serait un rapport avec des objets, ou alors ce sont des plats qui ne cessent de s'éloigner, et ne se laissent pas prendre, ce n'est pas exactement un don qui se fait. C'est même finalement plutôt désagréable. Ou s'il y a un plaisir, c'est celui de l'imagination, on demande au spectateur son imagination. Ce n'est donc pas pour moi un plat préparé, c'est plutôt la mise en scène de la faim, qui doit rester ouverte. C'est dans le vide qu'existe la possibilité, 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 tordre 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. C'est dans le cas du théâtre, le livre. Le livre est une matière qui existait déjà. C'est une matière. Je ne suis pas convaincu du fait que la matière du théâtre soit la matière. Ou alors pas la matière en tant qu'idée, ou une matière nouvelle, je ne sais pas...

MM : Si ce n'est pas la matière, ce sont les vides entre les bouts de matières ?

RC : Bien sûr, mais aussi entre une image et une autre, il y a une chaîne d'images dans ce que vous avez vu, mais c'est plus la relation entre deux images, l'espace entre...

MM : C'est l'entre deux ?

JFC : C'est entre deux images comme chez Godart ?

RC : Oui... L'espace qu'il y a entre une image et une autre, c'est là qu'est la chose, c'est un espace - je vais employer un mot qui fait peur - spirituelle, un espace de l'esprit, mais ça n'a rien de mystique, c'est une condition...

JFC : Cet entre-deux images, c'est forcément deux images de la scène ou ça peut être quelque chose qui surgit sur la scène, et qui finalement se met en relation avec quelque chose qui est dans la tête du spectateur, là aussi il y a un entre deux...

RC : L'important, c'est de laisser parler...

MM : Les vides...

RC : Oui les vides, c'est la chose essentielle. L'importance de la qualité du temps qu'il y a dans un spectacle, c'est quelque chose qui appartient au théâtre de manière particulière. Comment passe le temps, comment change le temps, c'est seulement possible de le faire en prenant en compte les vides, à propos des philosophes français, je pense à Bergson, la durée est aussi un rapport : le rapport avec le corps de celui qui vit le temps, détermine la qualité du temps, il faut aussi travailler là-dessus. Je crois que, quand on parle de la suspension de l'objet, il faut chercher à interpréter l'espace qui est autour de lui, pour trouver le vrai. Je peux prendre des exemples plus concrets par rapport à la mise en scène. Par exemple, Dans Hey Girl ! les objets de scène, la table, l'épée ou le marteau ont un point de contradiction fondamentale, ils ne sont pas tant de simples objets que des images qui portent avec elles des histoires. L'épée est un élément très chargé, plein, très dense, en ce sens, pour travailler avec ces objets, il faut trouver les points de contradiction dans les objets, alors l'épée devient une épée qu'on ne peut pas saisir parce qu'elle est trop chaude et qu'elle brûle. Il y a un point d'effondrement des choses. C'est une épée qui offense, ne défend pas, mais offense. Pour prendre un autre exemple, les couvertures

du lit sont devenues une peau, la peau à son tour est quelque chose de mou qui coule en continu, comme une espèce d'horloge, comme les horloges de Dali qui coulent. C'est une image liée au temps. Comme un moment. Il y a une perversion, les objets portent des significations complètement différentes de leur apparence. La ressemblance est un piège rhétorique pour créer cet espace, un espace d'indétermination. C'est un espace intermédiaire qui convoque le spectateur, l'aspire. Chaque objet est un sphynx qui pose une question, avec un danger de mort. Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est ? C'est la demande du théâtre. Et il n'y a aucune réponse à apporter. C'est une question toujours tue. Il y a une phrase merveilleuse d'Artaud qui dit : « On ne répond pas aux questions, on les brûle ». C'est pour moi une image clé dans mon rapport avec le théâtre. Dans ce cas spécifique, les objets sont en fuite, l'épée n'est plus exactement une épée. Il y a le même problème par rapport au problème de la représentation. Le problème de la représentation au théâtre est toujours tu. Il s'agit toujours de la paradoxale représentation de la représentation.

JFC : C'est comment ?

RC : Chaque spectacle, chaque morceau de théâtre se représente en tant que représentation, je peux citer une des œuvres les plus importantes pour moi : Les Ménétries. Il y a toujours un point de fuite. C'est encore un tableau avec un effondrement. Il n'y a rien à représenter. En vérité, l'objet est caché. Encore une fois, c'est ça, les choses n'ont pas changé. Velasquez a eu la force de le fixer dans un tableau. C'est exactement ça. Dévoiler le mécanisme, attirer le spectateur à l'intérieur de la représentation. Il n'y a pas de tableau plus armé que celui-ci. C'est vraiment une arme, par rapport à la connaissance. Il est dangereux ce tableau parce qu'il t'attire à l'intérieur, il te prend tout. Tu ne peux plus le juger du seul point de vue esthétique. Même si c'est fondamental la perfection formelle. Derrière cette perfection, il y a une question abyssale...

JFC : J'aurais tendance à penser que la représentation de la représentation, ça annule le *re* de représentation...

RC : Oui, comme le signe algébrique...

JFC : Moins et moins fait plus...

MM : Ou en multipliant, tu crées... tu nous empêches de nous fixer dans une seule représentation, un peu comme le personnage que tu dédoubles, un autre, un masque...

RC : Le personnage explose ; il va dans tous les sens, blanc et noir, gris, métal, il est en perpétuel état de fugue, il est en perpétuel état de devenir, il ne se laisse jamais saisir dans l'idée que nous nous faisons de ce qu'il est.

MM : Je suis très surpris, car ayant vu tes spectacles, je n'avais jamais songé à cette importance que tu accordes à ce qui ne peut se fixer, à ce qui ne doit jamais se fixer, car pour les gens, pour certains, même si je sais que tu n'aimeras pas l'expression, tu fais des images, certainement ça ne te plaît pas...

RC : Ça ne me plaît pas. C'est pour moi une voie trop facile pour parler de ce que fais, je ne suis pas un visionnaire. Rien de tout ça.

JFC : Ça empêche de parler par exemple de l'émotion du spectateur. Il fait des images. On a l'impression que c'est joli. Et il n'y a pas le flux.

RC : Je ne veux pas faire des comparaisons impossibles. Velasquez est un grand peintre, il peint de grandes choses, mais il y a un mécanisme rhétorique, comme il y a un mécanisme chez Magritte, par exemple, il y a un moment vraiment inquiétant, il y a un moment où nous ne sommes plus sûrs de ce que nous voyons, où nous ne sommes plus sûrs du langage, où le langage ne sert plus à rien, c'est une forme radicale de critique du langage, le langage est tombé, on ne lui fait plus confiance, on ne le reconnaît plus, et ça, c'est une forme de conscience. La première forme de conscience. C'est le doute. J'utilise un autre terme grec, une scepsi (), une crise radicale, un hiatus entre nous, en tant qu'êtres vivants d'une vie vécue et réelle, et le pouvoir, le dispositif du langage, et donc c'est une espèce de révélation de cette condition humaine.