

1 Interview de Romeo Castellucci, conduite par Thomas Crombez et Wouter Hillaert

Bruxelles (KunstenFESTIVALdesarts)

1er mai 2003

Wouter Hillaert Quel est l'essentiel de la tragédie classique pour vous? Qu'est-ce qu'on doit transformer de cette tragédie classique pour le futur? Quelles sont les spécificités de la tragédie comme vous la voyez?

Romeo Castellucci La spécificité de la tragédie, c'est quelque chose qui est impossible à dire en quelques mots, parce que c'est une structure qui est vraiment universelle. Elle est capable de contenir chacun des gens nés en Occident. Une structure absolument occidentale. C'est une des sources de l'Occident. Mais ce sont des considérations trop générales. Il est impossible d'exprimer un aspect de la spécificité de la tragédie. Et ce qui m'intéresse dans la tragédie, ce sont les noms, le son du nom qui est un nom de puissance. Aujourd'hui, je crois que ce nom est après tout nécessaire. Je crois que la chose qui pousse encore dans ce nom, c'est un caractère impénétré, qui crucialement est avec chacun de nous.

Thomas Crombez Quelle est la relation entre ces deux mots, "tragedia"—"endogonidia", la culture et la biologie?

RC C'est un oxymoron. Ce sont deux mots qu'il est impossible de mettre ensemble, à un certain niveau. Parce que, *tragedia*, c'est un mot essentiellement épique, c'est un mot qui parle du héros. Le héros est appelé à mourir. Donc, la tragédie, c'est l'exposition du cadavre du héros. Chaque tragédie, c'est l'exposition du cadavre, à la polis, au citoyen. Voilà le cadavre. Évidemment c'est un point de crise pour la polis. Parce que ce cadavre casse les règles et la loi.

TC Une transgression?

RC Oui, une transgression, mais ce n'est pas une transgression de l'extérieur. C'est une transgression qui sort du milieu de la loi. C'est la loi même qui casse la loi, à travers la loi. Et le cadavre c'est le point final de la loi.

TC La forme qui se casse elle-même?

RC Si, qui doit être cassée pour libérer, pour émaner l'énergie tragique. Le tragique c'est une forme d'énergie, en tous les cas, qui est humaine et inhumaine, en même temps. Il n'appartient pas vraiment aux dieux, mais à l'inhumain. Humain et inhumain. C'est la loi qui donne et qui génère à un certain niveau les règles de la communauté mais [aussi], comme extrême conséquence: [la transgression]. Le terme *endogonidia* au contraire est un terme biologique et donc pas vraiment culturel. Il vient de la microbiologie. Certains animaux simples, comme certains protozoaires ont en elles les deux *gonadi*. Les *gonadi* sont l'appareil reproductif, qui génèrent les gamètes. S'il y a les deux appareils reproductifs, masculin et féminin, dans le même individu, la reproduction se passe sans moyen sexuel, mais par division. La reproduction est garantie exclusivement par division. Donc virtuellement, mais pas réellement, ce sont des petits êtres immortels.

TC Donc il y a le cadavre, la tragédie—et l'immortalité... Deux fois l'animal.

RC Oui.

Interprète Et une immortalité qui est due à une reproduction à l'infini?

RC Oui, et aussi *una forma di morte*. Et donc il y a un jeu de miroir très fort entre ces deux mots. Ils sont quand même une énigme, comme l'énigme justement de la sphinge. Il y a dans la tragédie toujours une sphinge, parce que c'est la sphinge qui rit.

TC J'étais frappé par la décision de la Societas, il y a quelques années, d'organiser une fête au moment que le gouvernement italien a retiré une partie de son support financier. Je trouvais que la décision avait une certaine beauté. Je me demande ce que cela veut dire de faire un théâtre comme le vôtre dans l'Italie d'aujourd'hui. Quels sont les rapports entre votre théâtre, et la culture de masse, la télévision, aujourd'hui en Italie? Est-ce qu'il y a là une certaine perversion? Par exemple, l'intervention de Donald Duck dans *Giulio Cesare*. Ou *Buchettino*, qui est un conte de fées, mais pas du tout raconté à la façon Disney. Ou les photos de Carlo Giuliani dans la brochure de la *Tragedia*.

RC Entrer dans un rapport antagoniste avec certains idées politiques, ce n'est pas une bonne idée.

Parce que c'est comme une foi inversée. L'antagonisme est une forme de foi inversée. Donc, en tous les cas, une foi. Donc un rapport de besoin. Chez tous les antagonistes il y a un besoin de l'adversaire. Je crois que, [dans cette situation-là,] il n'y a pas la dignité d'un antagonisme, d'un ennemi. Donc le rapport avec la culture demande une catastrophe. C'est l'indifférence. Ce n'est pas une indifférence comme ça. Ce n'est pas neutre au niveau politique. C'est une indifférence qui est capable d'ouvrir un monde parallèle, et de casser le temps. Le temps? *Tempo?* Ou c'est temple?

Interprète Le temps. Le temple, c'est *tempio*.

RC Le temple se casse tout seul. Pour moi c'est très difficile de parler de certaines questions politiques sur une scène, parce que c'est trop faible, trop simple, trop facile. Ce ne sont pas les moyens corrects. Je crois qu'au niveau politique la concession est la plus grande force. Une concession qui est capable de construire un monde complètement parallèle, suspendu, d'une autre côté. Haut, bas, droit, gauche, écarter complètement la vision. Peut-être que c'est le choix politique le plus radical. Complètement tourner la tête, regarder ailleurs. Construire un monde complet.

TC Mais n'est-ce pas une sorte de platonisme? N'est-ce pas un monde supérieur?

RC Non, c'est complètement matériel. Mais, si tu veux, le théâtre même, c'est la preuve qu'il est possible de suspendre le monde, le langage, le temps, pour une heure. C'est comme un interrupteur. Le théâtre est une preuve qu'il existe un monde parallèle.

TC Dans les "Exercices delphiques", vous avez parlé de l'intérêt du théâtre pour vous comme une Technique du Sommeil. J'ai parfois l'impression, chez les spectacles de la Societas, que j'assiste à un rêve collectif que la compagnie a fait après la lecture de *Giulio Cesare*, par exemple. Ils se sont endormis et c'est le rêve collectif auquel j'assiste. Je crois qu'il y a une connection avec ce monde parallèle. Croyez-vous que votre théâtre a aussi une fonction guérissante et thérapeutique (parfois à travers les perturbations les plus profondes) comme les rêves de toutes les nuits?

RC Je ne sais pas ce qui se passe dans la tête de chacun des spectateurs. Ce n'est pas mon problème. J'ai perdu les contrôles. Je ne me prends pas pour un pédagogue qui doit expliquer les choses aux gens, ce qu'ils veulent, ce qu'ils désirent, ce qu'ils souhaitent. Je ne crois pas que le théâtre est une forme de thérapie. Je ne crois pas que les rêves libèrent quelque chose, qu'ils sont une libération. Mais je crois par contre à l'esthétique des rêves qu'on fait dans la nuit. La Technique du Sommeil n'est pas la technique du rêve [*sonno/sogno, sommeil/songe*]. Le sommeil est plus stupide, plus animal. Le sommeil rappelle le cadavre. Les rêves, c'est un langage, c'est toute une tradition de psychologie du rêve... Le sommeil n'a rien de psychologique, mais il est tout corporel.

WH Vous parlez de l'animal. Comme moi je le comprends, pour vous l'animal est opposé à la tragédie. L'animal appartient au monde pré-tragique. L'animal est aussi dans la *Tragedia* maintenant. Pour réunir l'animal et la tragédie?

RC L'animal est toujours intéressant. Le mot tragédie lui-même reprend le monde animal, c'est la base presque scolaire [*scolastica*] de ce mot.

Il y a beaucoup d'explications de ce mot, parce que *tragedia* peut être le chant du bouc. C'est le chant que les sacerdotes interprétaient pour emmener le bouc au sacrifice, vers l'autel. Ou bien le chant du dithyrambe, un chant dionysiaque. Toujours cette présence animale. Dans ce cas, l'animal n'est pas présent physiquement sur scène. La présence animale est plutôt interprétée comme force *endogonidia*, qui rappelle la force de la vie, grâce au sacerdote, au culte et au langage. Le philosophe italien Giorgio Agamben a écrit un livre extraordinaire sur le langage et la mort [= *Il linguaggio e la morte: Un seminario sul luogo della negatività, 1982*]. Il part de l'idée de Heidegger d'un langage à l'horizon de la conscience de la mort. L'écriture naît au même moment que l'idée de la mort. La première bibliothèque de l'humanité, qui est en Mésopotamie, à Elam, a été organisée comme un cimetière. Avec le même espace architectural, sous terre. Il y a le langage, la langue, et la voix. Ce sont trois niveaux. La voix, c'est la voix de l'animal. La voix d'un homme a un caractère toujours animal. C'est partout porté vers la conscience de la mort. Ce sont des termes philosophiques très difficiles, des mots très puissants.

Dans *Giulio Cesare* il y avait cet aspect du langage qui devient un langage rhétorique, dans *Genesi* il y avait la voix d'une énergie nucléaire, une énergie radioactive. La Bible, en particulier le premier livre, la Genèse, n'est pas un livre normal. Ce n'est pas une voix qui est devenu un livre, mais c'est

inversé. D'abord il y avait le livre, alors la voix. La Bible, ce n'est pas simplement un livre, mais c'est un réacteur nucléaire. Dans cet épisode de la *Tragedia endogonia*, la langue est très confuse, en partant de la condition linguistique de Bruxelles, qui est linguistiquement divisée. Il y a deux langues, deux voix. C'est une langue confuse, qui vient d'un corps battu, avec une voix cassée. *[Indiquant ses mâchoires.]* Une bouche cassée, une gueule cassée. Le rapport entre ces trois choses, la langue, le langage, et la voix, est chaque fois combiné et déplacé. C'est un thème énorme, mais central.

WH Il y a un départ de la ville où s'est produit cet épisode? C'est la même méthode dans toutes les villes?

RC Oui, il y a un rapport avec la ville, parce que chaque épisode naît dans une ville, donc avec un certain aspect caractéristique de la ville même qui l'accueille. L'esprit de la ville rentre d'une manière toujours différente. A Bruxelles, cette duplicité de langue n'a pas marqué ma sensibilité même. C'est quelque chose qui ne supporte pas la sensibilité de l'artiste. Tout est plutôt objectif et impersonnel.

TC La ville passe à travers l'artiste?

RC Absolument. Le devoir de l'artiste, s'il existe un devoir de l'artiste, c'est de disparaître, de devenir complètement transparent.

TC C'est le principe de Grotowski, l'acteur qui brûle...

RC J'aime beaucoup Grotowski, parce que nous sommes à 180 degrés. Il y a la possibilité d'un très bon rapport avec Grotowski, parce qu'il y a l'éloignement maximum. J'aime beaucoup la théorie de Grotowski. Avec des résultats opposés, complètement opposés. Par exemple, pour moi le travail avec l'acteur n'existe pas. J'aime travailler sur l'acteur. Pour moi ce n'est pas un problème. Au niveau spirituel, je crois que Grotowski a touché le centre de quelque chose, qui est très proche de ce que je ressens. Enfin, cette ville rentre dans mes projets, et c'est intéressant. Je pourrais désigner des exemples de ces choses, mais c'est un peu réducteur. Mais il y a la possibilité de voir à la Raffinerie la projection de trois documentaires des épisodes précédentes.

TC Vous avez dit quelque part que vous éprouvez une grande joie dans votre travail, dans votre travail de création, et que vous éclatez parfois de rire, pendant les répétitions. Je me demande comment ce rire est relaté au grands mots de vos spectacles: à l'Histoire, à la Tragédie, à la Rhétorique, au Langage, tous avec majuscules.

RC Quand je fais des répétitions, il se passe quelque chose au-delà de ce que tu peux attendre dans l'imaginaire. Là s'ouvre pour moi une possibilité, comme si tu ouvrais une porte au hasard, et alors, je rigole. C'est la chose meilleure qui se passe. Ce qui arrive ce sont des images qui me font sourire. Ce qui me fait rire ce sont en général des choses qui normalement ne font pas rire. Je suis surpris moi-même. Non, je suis surpris de moi-même, pas de la situation ou de l'image.

La condition du ridicule est la condition même de l'artiste. Celui qui fait rire, c'est l'artiste. Se donner au ridicule est une condition de l'artiste. L'œuvre de l'artiste est une œuvre qui n'existe, une œuvre ridicule, une œuvre de rien. Il y a un rapport avec quelque chose de faux. L'œuvre d'art est une monnaie fausse. Ce n'est pas quelque chose qui sauve l'âme, ce n'est pas un but. Je crois que l'œuvre a un rapport avec le mal. Même Giotto a un rapport avec le mal. Parce que l'œuvre d'art a une fondation négative. Les hommes ont toujours cherché quelque chose d'inutile, qu'ils ne peuvent pas dépenser.

Gorgias a dit un mot très important. "Celui à qui on ment, est plus sage que celui qui sait la vérité". Un mot très intéressant et très périlleux. Il y a des gens qui gouvernent avec ce mot... Le chef du gouvernement italien est un menteur. La phrase de Gorgias est utilisée dans un sens politique très périlleux, en dehors de la fonction esthétique. La phrase de Gorgias est une gemme dans la pensée esthétique. En dehors de l'esthétique, c'est très dangereuse. Nous avons beaucoup d'exemples de la bombe de Gorgias.

WH Il y a une figure spécifique dans les épisodes, la mère qui porte les péchés sur ses épaules. Elle revient dans l'épisode bruxelloise?

RC Non.

WH Mais vous travaillez avec des figures qui reviennent?

RC Oui. Certaines fois ces figures reviennent et certaines fois elles ne reviennent pas. En ce cas la figure de la mère n'y figure pas. Dans les épisodes précédentes elle était toujours présente, mais dans cet épisode il y a un autre déroulement de la structure narrative.

WH Quelle est la différence entre les épisodes? C'est quelque chose de formel ou de thématique?

RC Bien sûr il y a une différence. Le niveau esthétique et formel est différent. Mais en certains cas aussi un niveau thématique. C'est le cas à Bruxelles, par exemple. À Bruxelles [= *Tragedia Endogonia*, Br.#04] il n'y a pas la figure de la mère. L'épisode de Bruxelles est étrange aussi parce qu'au niveau de la structure c'est un spectacle schizophrénique et divisé. C'est une idée très douce et très petite du théâtre. Un théâtre réduit au degré zéro. Il ne se passe presque rien. Jusqu'à un certain point, où il se passe quelque chose dans le monde des figures. Le spectacle a une structure interne très bizarre. Je pense qu'il ne sera pas très apprécié. Par le public, mais aussi par moi. Moi et le public, c'est plus ou moins la même chose. Mais c'est vrai que je pense ça toutes les fois.

WH Ce n'est pas important pour vous qu'il y ait une appréciation négative?

RC Je suis indifférent, mais s'il y a plein de gens qui sortent du théâtre tristes, je suis triste aussi. Si quelqu'un sort avant la fin du spectacle, je le respecte, mais ça me fait mal. Ça arrive souvent.

Je crois qu'il y a un défi dans ce cycle pour ne pas aller voir un spectacle, mais pour aller se faire voir du spectacle. C'est le spectacle qui te voit, toi. Il y a un rapport avec l'intimité. C'est le mot-clef qui ouvre la possibilité de la tragédie pour le futur. C'est un mot qui assume une importance fondamentale maintenant, et qui sera de plus en plus important. L'intimité ne signifie pas solitude. L'intimité dans le théâtre signifie une force collective. C'est une intimité avec les gens autour de toi, quand le collectif n'est plus un collectif, mais une communauté [*collettività/comunità*]. Le mot communauté est fondamentale pour la tragédie classique, non parce que je suis un historiographe. La tragédie grecque elle-même ne m'intéresse point. Le mot communauté m'intéresse comme possibilité politique du théâtre pour le futur.

Le futur du théâtre passe à travers les deux mots intimité et communauté. Ce n'est pas une communauté d'adeptes, d'élus. Ce n'est pas une communauté mystique ou ésotérique. C'est une communauté spontanée et instantanée. C'est une communauté qui naît entre [humains]. Elle naît à travers une figure et après, elle disparaît.

WH Vous avez dit que le théâtre est un chemin inconnu. Cette tragédie, elle va aussi vers une fin inconnue? Vous ne savez pas quelle fin?

RC Non, si je connaissais la fin, je n'essayerais même pas le premier pas. C'est la différence entre l'art décoratif et le théâtre, entre le théâtre décoratif et le théâtre. L'art décoratif sait ce qu'il cherche, ce qu'il veut et la destination où il veut arriver. Il y a beaucoup de décorateurs qui font de l'art décoratif.

WH Il y a un poète néerlandais, Rutger Kopland, qui a dit: 'Si vous trouvez quelque chose, vous avez mal cherché'.

RC *Si, è bello*. Le projet de la *Tragedia endogonia* est un projet mégalomane, un projet très fragile, exposé au ridicule, et exposé aussi à l'échec.

WH Il y a combien de temps entre les épisodes?

RC Ça dépend du calendrier. Par exemple, le prochain épisode est très proche. C'est à Bergen, à la fin de ce mois de mai. Nous avons travaillé sur deux spectacles en même temps. C'est comme dans les ateliers des peintres à la Renaissance... Parce que comme nous avons des montages ici, à Bergen commence le montage du prochain épisode. Après ça, il y a trois, quatre, parfois cinq mois, qui permettent de réfléchir. Il y a onze épisodes. Le onzième est un résumé. Nous projettons de jouer le onzième spectacle aussi dans d'autres villes, à Rome, à Paris. J'espère pouvoir le réaliser deux fois. C'est un cycle...

TC Un marathon...

RC Oui, un mois de travail, et après, stop.

TC La mort de l'organisme.

RC Absolument.

2 Interview de Romeo Castellucci, conduite par Thomas Crombez et Wouter Hillaert

Cesena, Teatro Comandini (Via Serraglio 22)

19 déc. 2004

Assistance: Katia Afara

[Premier sujet: Cesena comme lieu de travail.]

Romeo Castellucci En plus, il est facile de travailler ici parce qu'il y a tous les artisans. Si tu as besoin de quelque chose, c'est une région où il y a tout. Tu as besoin de quelque chose d'étrange, ici c'est disponible. Industriel, petit artisan...

Thomas Crombez Aussi la firme dont tu te sers pour tes machines, Plastikart?

RC Oui, mais Plastikart c'est surtout pour le travail avec le matériel plastique. Ce n'est pas pour la machinerie. Ce sont des réalisateurs techniques, ce n'est pas pour des choses artistiques. Pour les mécanismes, j'ai un collaborateur allemand qui vit ici, pas à Cesena mais à côté de Cesena, qui est capable de construire des machines étranges... Par exemple, des systèmes comme la chute des voitures à Paris. C'était réalisé par cet homme un peu fou.

TC Les représentations sont toutes faites ici, et alors tu les déménages à Paris, à Bruxelles... ?

RC Les répétitions, oui. Parfois nous allons dans le Teatro Bonci, le théâtre de la municipalité, pour faire le dernier set-up de la scénographie, mais seulement pendant un ou deux jours. Seulement pour une vérification du décor. Et après il y a peut-être le vrai travail dans la ville même, où nous allons jouer. Surtout au niveau de la lumière. Non, en ce qui concerne les idées, il faut avoir tous les idées bien avant. Ce projet de la *Tragedia* s'est accéléré de plus en plus. Il y a très peu de temps pour réfléchir. Il faut absolument avoir des idées à l'avance. C'est plutôt un jeu de nerfs. La raison, c'est trop lent.

TC C'est un travail d'instinct? Est-ce que ça se passe dans la ville elle-même où tu travailles, ou ici?

RC Ça se passe ici [en désignant sa tête]. C'est vrai, d'abord il y a une tête qui accueille des images à travers l'espace. Après, c'est en effet ici qu'il y a le premier développement des idées. C'est plutôt une vérification, aussi parce qu'il n'y a pas de véritables répétitions. Pour ce spectacle, par exemple, nous avons répété très peu.

TC Le spectacle est quand même assez précis?

RC Oui, mais c'est notre technique. Ça va très vite, la réalisation. Les répétitions sont seulement une vérification des idées. Les idées sont justes, ou pas. Les répétitions ne sont pas un moyen expressif. Je ne crois pas à la répétition comme moment expressif et créatif. Le mot d'improvisation n'existe pas pour moi.

TC L'improvisation se passe dans la tête?

RC Non, l'improvisation n'existe pas. C'est un mot que moi je ne connais pas dans mon vocabulaire. Toutefois, il y a une structure qui doit être absolument précis dans les détails. La macrostructure devient *sfocata*, en anglais *blurred*. Le focus se trouve uniquement sur les détails. [En faisant comme s'il lisait un livre de trop près.] Si tu lis un livre comme ça, tu es capable de voir très bien certains mots. Mais dans la périphérie de l'œil, tout devient *sfocato*, défocalisé. La structure générale, qu'est-ce que c'est? Nous sommes perdus dans les détails. Il faut être vraiment précis dans les détails. Et donc l'improvisation n'a aucun sens pour moi. Le travail avec les acteurs non plus. La répétition devient un moment de résistance entre l'idée et la réalisation. Il faut avoir les répétitions les plus brèves possibles. Parfois la réalisation peut corrompre l'idée. Peut-être c'est un reflet néo-platonicien, je ne sais pas, mais c'est vrai que l'idée est la structure fondamentale de ce théâtre. Qui passe, si tu veux, à travers le paradoxe de la matière, de l'énergie, du corps... c'est absolument vrai, mais d'abord il y a l'idée.

Pour donner un exemple concret, si tu veux travailler avec des hommes comme de Ci Undeci, avec beaucoup de répétitions, répéter et répéter, l'idée devient une autre chose et l'attitude de cet homme comme ça [en imitant le regard égaré des acteurs de la compagnie Ci Undeci dans C.#11] comme des plantes, des êtres végétaux... peut-être qu'avec beaucoup de répétitions, ça devient du théâtre. Alors la chose peut tomber dans une autre dimension que je ne reconnaitrai pas.

TC Tu conçois ton théâtre comme un anti-théâtre?

RC Je ne sais pas. Je n'ai pas de mot pour classer ce qui se passe. Je crois que tout est possible. Vraiment tout est possible. Théâtre, anti-théâtre... rien, tout... Il n'y a aucune règle.

Wouter Hillaert Tu as appris quelque chose pour toi-même après ces onze épisodes de la *Tragedia Endogonidia*? Le point où se trouve maintenant ton idée de théâtre? Des idées que tu n'avais pas avant? Y a-t-il un trajet que tu as découvert à travers la *Tragedia*?

TC A Bruxelles, tu nous a parlé de la *Tragedia* comme d'une recherche dans le paradoxe du titre: tragédie, mort du héros, endogonide, vie éternelle des organismes monocellulaires. Quels sont les résultats de la recherche?

RC Le mot *tragedia* dans le titre de ce projet est un mot qui est toujours tendu comme une question. J'ai compris que je me suis éloigné de plus en plus de la tragédie pendant le travail. J'ai beaucoup pensé à la tragédie comme structure humaine universelle. J'ai fait beaucoup de travail sur ce problème, mais maintenant j'ai compris que je ne comprends rien. La tragédie est vraiment un objet inconnu. C'est inconnu parce que c'est obscur, et c'est obscur parce que c'est dans nous. C'est un noyau qui appartient à tout le monde. Et peut-être tout le monde appartient à ce noyau universel. C'est incroyable que tout le monde peut reconnaître la même chose dans une certaine image. Ce n'est pas une question d'un 'style Castellucci'. C'est vraiment quelque chose d'universel, qui est capable de percer moi-même et chaque spectateur aussi. La structure du tragique est une structure à laquelle il est impossible de donner une réponse.

TC A Londres, tu as parlé de la tradition juive, qui est entrée dans la *Tragedia*, comme d'un élément hostile à la tragédie. Céline Astrié a écrit sur l'importance de l'élément féminin dans le cycle, qui s'oppose à l'élément masculin du héros qui est si important dans la tragédie classique. Crois-tu que c'est dans cette direction que la *Tragedia* a évolué: la direction des éléments antithétiques à la tragédie?

RC Peut-être. La tradition juive est la deuxième structure qui nous appartient, qui a déterminé la structure occidentale en sa totalité. Nous sommes un mélange de la culture grecque et de la culture juive. Un parfait mélange qui a été diffusé à travers la figure de saint Paul. Il était en même temps grec et juif. Il est venu à Rome et la culture occidentale est devenue quelque chose à partir de là.

Dans ce projet il y a toujours quelque chose qui a un rapport avec les juifs, parce qu'il y avait toujours dans la tragédie un rapport avec la loi. Un rapport asymétrique avec la loi. La loi est une image très forte pour la culture juive. Nous avons l'idée juive de la loi. D'une côté il y a en effet une contradiction, parce que la structure tragique est antithétique à la culture juive. Mais il y a en même temps des connections très fortes. Caïn, par exemple, est absolument un personnage tragique. C'est aussi vrai qu'il y a un regard sur la puissance féminine qui a été éloigné une fois pour toutes de la tragédie classique. En particulier dans l'*Orestie* d'Eschyle, qui est un monument vraiment invincible pour ce qui concerne la violence, la puissance, la beauté, la structure spirituelle... mais il est possible de voir dans cette œuvre le passage de la culture matriarcale, c'est-à-dire Clytemnestre, la puissance de la mère, dans les mains de l'homme, à travers la figure d'Oreste. A la fin il est sauvé dans l'Aéropage. Là, le vieux droit féminin devient le droit paternel et spirituel, apollinien. Mais le fond de la tragédie est un fond maternel et matriarcal.

TC Qui est nié et neutralisé?

RC Le droit matriarcal devient une autre chose, mais la matrice, la racine est maternelle. Toute la tradition pré-tragique, chez les Grecs, est liée au grand culte de la mère. Dans les Mystères d'Eleusis il y avait des représentations sacrées, une forme de théâtre. Le pré-tragique est la mémoire de la tragédie grecque, et il est fondé dans le droit matriarcal. C'est une autre contradiction dans le contexte de la *Tragedia Endogonidia*, mais il y a en même temps des connections très fortes.

TC L'opposition m'a frappée dans la *Tragedia* entre, d'un côté, l'économie rigide et la précision des images sur scène, et d'un autre côté, l'abondance dans la marge des images et des mots: les *Idioma Clima Crono*, les *Crescita*, les expositions à Londres et à Marseille, le petit livre de Suzanne Joubert (*Cesena dans le paysage*) etc.

RC Le livre et l'exposition à Marseille, ce ne sont pas nos matériaux. Ce sont des choses à part.

TC Oui, mais vous avez stimulé ces événements?

RC Non, ils sont complètement autonomes.

TC Les *Crescita* aussi?

RC Non, les *Crescita* sont à nous, comme l'exposition à Londres. A Marseille, nous n'avons pas fait une exhibition.

TC Là, c'était un artiste français qui avait créé une exhibition et présenté les vidéos.

RC Ce n'était pas à nous, c'était une chose complètement autonome que j'ai refusée.

TC Et tu as aussi refusé le livre?

RC Non, le livre est autre chose. C'est plus personnel. Mais ce n'est pas du tout notre travail.

TC Ce qui m'a frappé, c'est l'ouverture des spectacles à l'interprétation. Tu as dit toi-même que, après qu'un spectacle est fait, tu ne sais pas très bien ce que tout cela signifie. Ça fait penser à une opposition: l'économie rigide des images dans les spectacles, et l'ouverture au monde extérieur qui est suggérée par les diverses interprétations.

RC Peut-être que c'est ouvert grâce à la précision. Il ne s'agit pas d'une contradiction. Mais ce n'est pas l'œuvre ouverte à la manière de Roland Barthes. C'est univoque. Il y a une ouverture, mais c'est comme ça pour chaque spectateur [*en indiquant de ses mains que le spectacle s'approche de chaque spectateur de la même façon*]. Il n'y a qu'une vision. Ce n'est pas une pluralité de signes ou un jeu sémiotique. Pas du tout. C'est ouvert pour chaque spectateur. Chaque spectateur peut trouver une porte qu'il est le seul à connaître. A travers cette porte il peut entrer dans le spectacle, ou c'est plutôt le spectacle qui peut trouver une porte pour entrer dans le spectateur. Dans ce sens le spectacle est ouvert. Je crois que c'est grâce à l'inflexibilité de chaque image.

TC Est-ce que le procédé de la *Tragedia* est devenue une méthode pour toi? La manière cyclique, l'ouverture aux interprétations et événements extérieurs... Peux-tu encore t'imaginer de créer des spectacles comme *Oresteia*, comme *Voyage au bout de la nuit*?

RC Je crois que non. Je ne connais pas le futur, mais je crois que l'unique forme que je peux reconnaître maintenant, c'est la forme de la tragédie. Toutes les choses sont touchées par cet esprit. C'est le noyau même du théâtre, chez les Occidentaux, chez nous. C'est la forme la plus parfaite, la forme qui attend le futur.

WH Ce qui me frappe dans la *Tragedia*, c'est qu'il y a d'une côté une sorte de nostalgie ou une volonté de retourner aux sources. Un retour à la fase pré-tragique dans l'évolution de l'homme, avant que furent séparés les sexes ou que l'homme fut séparé de l'animal. Mais d'une autre côté, la *Tragedia* envisage le futur. Je trouve très difficile de répondre à la question: 'quelle est l'actualité de la *Tragedia Endogonia*?' Je vois des images qui sont vivement contemporaines. Par exemple, l'épisode à Strasbourg était pour moi 'aujourd'hui'. C'est une sorte de contradiction, ou bien justement un équilibre? Quelle est l'actualité de la *Tragedia*, pour toi, pour nous, pour 'le monde'?

RC En tout cas, il n'y a jamais eu de travail sur la contemporanéité vue comme une chronique. Ce n'est pas un commentaire à l'actualité, à la guerre, à toutes les choses mauvaises et terribles de l'actualité. Le danger, c'est de faire quelque chose dans l'espace de la communication. La communication est devenue l'idéologie fondamentale du pouvoir aujourd'hui. Le devoir de la *Tragedia*, ou du théâtre même—s'il existe un devoir—c'est d'être un interrupteur de la communication, et de donner plutôt une forme de révélation. Ça a aussi une signification politique. L'unique signification politique; dans le sens plus profond du terme (*polis*). L'image qui est la plus proche à l'esprit de ce projet a été reproduite sur les programmes. Elle a été imprimée sur un disque d'or et envoyée au bord du Voyager. Le Voyager a été envoyé à la dérive dans l'espace, comme on dit: pour quelqu'un d'inconnu. Le disque dit: 'Voilà, nous sommes comme ça.'

WH C'est aussi un cd avec des images et de sons.

RC Oui, de la musique: Bach, les tambours de l'Afrique etc.

WH Des bonjours dans toutes les langues.

RC Oui, et aussi dans les langages morts.

WH Quel est le lien avec la *Tragedia*?

RC Le projet est aussi à la dérive. C'est seulement à la dérive que sont possibles les grandes découvertes. Dans cette image il ne s'agit pas d'un voyage ou d'un chemin connu. C'est

l'expérience de l'aporie, pour utiliser un autre mot grec. Un chemin dont tu ne peux pas connaître la fin. Tu ne peux pas connaître le bout de ton voyage. C'est comme l'expérience de cette image [= *la plaque d'or au bord du Voyager*], qui est à la dérive dans l'espace, pour des autres... Le message, c'est: 'bonjour, nous sommes comme ça'. Mieux: 'buongiorno, noi ora eravamo così'—'bonjour, nous—maintenant—nous étions comme ça'. Il y a cette contradiction, cette idée spatio-temporelle comprimée, sans aucun bout. Le projet, c'est un peu comme ça: buongiorno, noi ora eravamo così. Il y a toutes les dimensions, parce que c'est quelque chose projetée dans le futur, pour quelque chose d'inconnu. Parce que l'origine est peut-être aussi trop sombre. Voilà, c'est une image.

TC Je me demande quelle est la nature de l'humour dans la *Tragedia*. Hier nous avons vu de nouveau le *Ciclo filmico*. Il y avait quelques scènes qui nous ont frappés, qui nous ont fait rire. Par exemple les agents de police qui font un sacrifice à Paris, les prêtres qui jouent au basket à Rome, le viol de saint Paul par l'arbre à Londres... C'est une sorte d'ironie? C'est comique, c'est la comédie dans la tragédie?

RC Oui, parfois il y a un effet comique. Parfois il y a *una caduta di tono*, une chute du ton. C'est une technique, comme chez les forgerons. Quand le forgeron veut tremper du métal, il lui faut le mettre dans l'eau froide. Ça, c'est la chute du ton. Parfois, c'est une technique au niveau dramaturgique. Par exemple, dans l'épisode de Londres, il y a la masque de la comédie, qui rit, mais c'est effrayante au contraire. Mais c'est vrai que le grand objet obscur, c'est la quatrième partie des trilogies tragiques grecques: *il dramma satiresco*, le drame satyrique. C'est la nécessité du rire. C'est une autre recherche, c'est immense.

TC Et la comédie aristophanique, qui était aussi jouée le même jour que la tragédie?

RC Je ne reconnais pas Aristophane. Il est trop loin de l'expérience tragique. Le drame satyrique vient immédiatement après la trilogie de trois tragédies. Je voudrais connaître la quatrième partie de *Orestie*, qui a disparu. Qu'est-ce que c'était? C'est un incroyable point d'interrogation.

TC Parce que c'est dans le même monde tragique, mais en burlesque?

RC Oui. Walter Benjamin a écrit des choses incroyables sur la nécessité du rire après la tragédie. Pour lui, le rire est indispensable parce que c'est la catharsis. La catharsis ne relève pas de la dimension spirituelle. C'est la nécessité d'un déchargement, au niveau hystérique, du poids du tragique. Il n'y a aucune résolution. La catharsis n'existe pas pour Benjamin. L'unique catharsis se fait dans la quatrième partie. Tout le monde a besoin de rire. La tragédie, c'est un *non licet*: il n'y a aucune résolution. Par exemple, dans *Orestie*, Oreste a été sauvé dans l'Aéropage, mais seulement à travers un stratagème. Athènes balance le nombre de votes: le nombre de votes 'coupable' est pareil au nombre de votes 'non coupable', mais: le vote d'Athènes a un double poids. Tout est écrit dans *Orestie*. Johann Jacob Bachofen a écrit un livre intitulé *Das Mutterrecht*, une œuvre magnifique sur la culture grecque, où il décrit à travers chaque mythe et chaque tragédie le développement d'une culture maternelle vers une culture paternelle et spirituelle. Or, *Orestie* occupe une place centrale dans cette histoire.

TC La catharsis est-elle une 'solution' pathologique? Tu as dit qu'elle a lieu sur un niveau hystérique. Il n'y a point de résolution pour le spectateur, et alors il ne lui reste que le rire.

RC Certainement. Le rire a une signification très précise pour les Grecs, liée à la mort. Il y a une grande structure spirituelle sur le rire. Souvent, la signification se trouve totalement à l'opposé. Il y a des exemples du rire relaté au deuil. Quand Démètre est triste parce qu'elle a perdu sa fille, Baubo la fait rire en montrant son sexe. Le rire a aussi un rapport important avec la violence. Il y a un livre magnifique de Walter Burkert sur la violence chez les Grecs, *Homo necans*. Donc, le rire dans la *Tragedia* n'est pas le rire de l'entertainment. C'est d'une autre structure spirituelle, qui est très codée. C'est un autre univers, très lié au tragique.

WH Tu connais l'œuvre de Jan Fabre? Il y a beaucoup de liens entre la *Tragedia* et l'œuvre de Fabre. Il y a aussi des différences, bien sûr. Chez Fabre, ça reste toujours du théâtre, tandis que la *Tragedia* s'en prend aussi à l'extérieur du théâtre, au cadre théâtral.

RC Je pense que j'ai compris. Par exemple, le fait d'avoir choisi le nom 'tragédie' signifie déjà une structure qui préexiste à l'œuvre elle-même. Le nom de 'tragédie' est un contexte, comme une maison. Maintenant la maison est vide pour nous, mais ça reste quand même une maison. Nous

avons fait l'expérience de la ruine de cette maison. Dans mon travail il y a toujours une confrontation avec cette structure. Pour moi, c'est l'unique structure possible pour penser le théâtre. Donc, c'est vrai qu'il y a une confrontation avec cette sorte d'architecture, mais il y a aussi toujours une référence à la structure même de la représentation classique. Il y a toujours un cadre où est posé le corps du saint. Où est le saint? Où est le centre de ce tableau? Mon dialogue, c'est toujours avec la représentation classique. Dans la peinture de la Renaissance, ou dans la peinture moderne, ou dans la peinture qui doit encore être peinte—mais pas seulement dans la peinture, dans toute la représentation classique, et aussi dans un livre. Dans un livre de Faulkner, pour ne prendre qu'un nom, il y a une immense structure de la représentation qu'on reconnaît immédiatement. La confrontation avec cette structure donne que ce n'est pas une écriture ouverte, à la manière de Roland Barthes. Il y a toujours un code, que tu dois dépasser. Tu dois aller au-delà du code. Peut-être que c'est la grande différence entre moi et Jan Fabre, mais je connais pas assez bien son travail.

TC Il y a une autre différence remarquable. Les spectacles de Fabre font comprendre aux spectateurs que les fluides corporels qu'on montre sont réels. Chez toi, au contraire, le spectacle fait toujours comprendre que c'est du sang faux.

RC C'est une différence fondamentale. Je ne crois pas au sang vrai, par exemple. Ça me laisse tout à fait indifférent. Parce que ce n'est qu'un autre morceau de réalité. Je ne veux pas voir la réalité. Je déteste le réel. Mon travail, c'est de suspendre le réel. Avec une autre réalité, mais c'est d'un autre ordre. Où il n'y a aucun sang. Ce sont des corps vides, ce sont des viandes de forme. La forme, c'est le mot-clef.

TC Les épisodes à Cesena et à Marseille m'ont semblé presque naturalistes, mais c'est une impression fautive alors? S'ils ne sont pas naturalistes, ce sont peut-être des 'natures mortes'?

RC Quand tu vois des choses qui paraissent être naturalistes, c'est justement là qu'il y a le maximum d'abstraction. Ce n'est pas un jeu de mots. C'est vraiment comme ça pour moi. Ce sont des formes qui sont en train de se libérer dans l'espace. Par exemple, à Marseille, il y avait du texte. Est-ce vraiment du texte? Qu'est-ce que c'est, 'texte'? Pour moi, il n'y avait aucun texte à Marseille. Il y avait pour moi un nuage noir de mots, sans commencement et sans fin. Avec une grande cohérence, mais... Qu'est-ce que c'est? Ce n'est pas un texte. Ce n'est pas un dialogue, ni une narration.

TC Mais à Cesena il y avait quand même une sorte d'histoire de policier qui était jouée?

RC C'est un corps froid. C'est comme lire un livre de tout près: tu ne vois que des détails. Tu ne vois rien de ce qui se passe à côté. Encore une fois, il ne s'agit pas de mots bien choisis, de la poésie... pas du tout. C'est matériel, c'est 'voir'. Pareil pour les liquides. Il n'y a aucune nécessité pour avoir des liquides vrais, ou faux. L'unique problème pour moi, c'est la forme. La forme peut passer à travers des liquides vrais, ou pas vrais. Là ne se trouve pas le problème. Aussi les animaux. Parfois j'emploie des animaux vrais, et parfois ils sont empaillés.

WH Il y a des scènes de nettoyage dans tous les épisodes de la *Tragedia*. Pouvez-vous donner l'explication de ces scènes?

RC J'ai seulement une hypothèse. Je crois qu'il y a une nécessité de nettoyer quelque chose dans la tragédie. Mais très souvent le nettoyage a lieu avant la lourdeur, avant la saleté. La saleté vient toujours après. Il y a quelque chose de 'trompé', d'un erreur. Le rapport entre le nettoyage et la saleté n'est pas correct. Il y a une tache; peut-être c'est la tache de l'expérience humaine elle-même. Cette tache est irréductible. Elle est résistante à toutes les tentatives de nettoyage. C'est seulement une hypothèse.

WH Le fait que le rapport est inversé et que la conséquence a lieu avant la cause est aussi un élément qui revient dans la *Tragedia*. La vieille femme précède la petite fille, par exemple. La 'compression spatio-temporelle' se trouve là?

RC Oui, mais en réalité c'est un moment très simple. Tu remontes l'histoire et soudainement tu regardes en arrière. C'est un regard qui passe à travers la peau. C'est un moment très simple, pour moi très honnête. Ce regard vient trop tard. C'est une expérience déjà brûlée. Tout est trop tard, toujours. Il n'y a pas de remède ou de correction. C'est ça, la tragédie. Un regard sur des choses qui sont toujours déjà passées. Tu ne peux pas changer ton destin, seulement regarder ce que tu as déjà

fait.

TC Tout s'est brouillé et confondu?

RC Oui, la confusion est une autre parole importante. Tout se confond, mais dans la confusion il y a une grande précision. Dans cette confusion, l'être humain est confronté avec l'animal, l'homme avec la femme, le vieux avec l'enfant... Il y a confusion dans ce sens. La confusion devient alors une sorte de discipline.

TC Encore une petite question sur l'architecture. Avez-vous voulu faire référence à l'architecture fasciste dans l'épisode de Rome, avec le grand cadre scénique?

RC Il y a une référence vague, pas trop étroite. L'épisode de Rome était en relation avec l'histoire de la ville de Rome. Au niveau de l'architecture, il y a une certaine mémoire, mais pas de référence exacte. Mémoire, par exemple, de certaines maisons de Terragni, comme à la *Casa del fascio*. Mais cette référence est donnée comme ça. Ça reste très vague.

WH Dans chaque épisode, j'ai vu à peu près comment la ville a donné des idées pour le spectacle. N'est-ce pas beaucoup plus difficile ici, à Cesena?

RC Oui, parce que Cesena n'est pas une ville qu'on peut regarder de l'extérieur. C'est notre propre ville. Je suis né à Cesena. Pour moi, Cesena c'est plutôt... un bois. Un endroit naturel. Ou peut-être encore plus sombre et obscur. Mais le rapport avec la ville est chaque fois différent. Parfois c'est très pointu et précis, parfois c'est plus vague. Il y a toujours la présence de la ville, mais pas forcément de façon facilement reconnaissable.

TC Cesena est assez importante pour la *Tragedia*: le cycle a commencé ici, et il se termine ici.

RC Oui, c'est comme un boucle. Ou peut-être pas de boucle, mais une spirale.

WH Il n'y a donc pas de fait précis qui a animé l'épisode de Cesena?

RC Non. Sauf peut-être le fait d'être né ici. Les hommes de l'épisode sont tous habillés dans le style des années 1940. Peut-être ce sont des fantômes qui viennent du monde de mes parents. Je ne le sais pas, c'est seulement une idée que j'ai eu maintenant. Il n'y a aucun projet. Ce travail, c'est comme si tu étais dans ton lit entre la veille et le sommeil. Le moment de la transition, de la perte de conscience.

WH Si tu dis que tu trouves la *Tragedia* difficile à comprendre toi-même, comment arrive-t-il que les spectacles sont comme ça, et pas autrement? Pour nous, c'est la même chose: il est difficile à dire pourquoi nous sommes si fascinés par la *Tragedia*.

RC Il ne s'agit pas de quelque chose d'irrationnel. Il n'y a aucune irrationalité. Au contraire, je crois qu'il y a une logique, comme dans toutes les énigmes. Il y a une clef. Je crois qu'il faut absolument être dans une logique. Sinon, c'est de l'écriture automatique ou autre chose de surréaliste. Je n'aime pas les surréalistes.

WH La clef n'est donc pas impossible à trouver?

RC C'est absolument possible. Pendant le sommeil, ou pendant la pensée, ou à travers ton corps... Parce que ce n'est pas un projet pour le cerveau. C'est aussi pour les jambes. Pourquoi pas pour les jambes? Tes jambes font partie du spectacle.

3 Interview de Romeo Castellucci, conduite par Thomas Crombez, Sara Colson et Hendrik Tratsaert

deSingel (Anvers)

15 avril 2005

À l'occasion des représentations de la *Tragedia Endogonia: B.#03*

Assistance: Gilda Biasini et Lena Pasqualini

Thomas Crombez Pour la première partie du texte qu'on veut publier dans *Janus* sur la *Tragedia*, nous nous sommes interrogés sur la question pourquoi tant de gens sont fascinés par ce théâtre, tandis qu'en même temps ils n'y comprennent rien. Moi aussi, j'ai eu beaucoup de problèmes à comprendre la structure spécifique de la *Tragedia Endogonia*. J'ai pensé à deux références pour mieux comprendre. D'abord, la structure du *Wunderkammer* baroque, où toutes sortes d'objets sont juxtaposés pour maximaliser l'étonnement du visiteur.

Romeo Castellucci Le *Wunderkammer* a aussi une connection avec un autre monde.

TC Oui. Deuxièmement, la structure de la *Tragedia* me semble aussi proche de la structure du rêve. C'est surtout la structure temporelle des épisodes qui me rappelle le rêve. Les images se succèdent dans un ordre incompréhensible mais très stricte et aussi, me semble-t-il, très logique.

RC C'est une logique endocrine, qui se produit à l'intérieur.

TC A Bruxelles, en mai 2002, vous avez dit: "Je crois à l'esthétique des rêves qu'on fait dans la nuit." Est-il possible de comprendre la *Tragedia*, d'une part, comme une invitation au spectateur de suivre le rêve et éventuellement d'interpréter le rêve—"Chaque spectateur peut trouver une porte qu'il est le seul à connaître", comme vous avez dit à Cesena—d'autre part, comme une perpétuelle frustration, vu que le spectateur ne serait jamais capable de comprendre tout? Dans l'interprétation des rêves classique, ou psychanalytique, le rêve lui-même ne compte plus à la fin de l'analyse. Les images oniriques ont une signification spécifique, mais une fois qu'on l'a trouvée, on peut jeter le rêve. Dans votre "théâtre onirique", au contraire, la rêve-représentation dit à la fin de l'analyse: 'c'est moi le rêve, c'est moi qui est le plus important'. Le mystère du rêve est toujours plus fort que les hypothèses ou les interprétations.

RC Oui, c'est juste. Le rêve est capable de suspendre la réalité, mais à travers un morceau de réel. Ce morceau est irréductible. En même temps, il y a une structure. Structure magnétique, que tu peux *intuire*, comprendre ('sentir') par intuition. C'est une structure narrative. Comme dans le rêve, il y a des petits éléments narratifs, des détails, mais sans contexte. C'est un rêve avec une narration, mais sans information. La narration est disponible pour le spectateur, mais l'ouverture devient une trappe où tu peux te perdre. C'est vrai aussi qu'il y a une différence de structure entre les épisodes. Ils possèdent une structure parfois très différente. Tu peux ressentir une logique. Ce n'est pas de surréalisme. Tu peux ressentir une nécessité mathématique. Mais, il y a toutes les fois la présence de la logique parce qu'il y a toujours l'énigme. L'énigme contient un noyau logique. L'énigme est exacte. L'énigme est comme une épée, qui est capable d'entrer dans toi-même. La tragédie est l'art de l'énigme. Comme la sphinge dans *Œdipe roi*. En français il y a deux mots différents: le sphinx, comme la statue à Gizeh (masculin), et la sphinge, qui a des seins. Chez les Grecs, la sphinge est toujours féminine, toujours avec des seins. La vie, c'est la sphinge. Il y a toujours une lutte avec la sphinge. On ne peut pas discuter avec elle. Elle est toujours victorieuse. Œdipe a résolu l'énigme de la sphinge, il semble avoir gagné sur elle, mais à la fin on voit qu'il a perdu.

TC Je trouve bizarre que vous parliez d'éléments narratifs, ou, comme pour la *Crescita XII* à Avignon, d'une 'petite narration' [*mentionnée avant l'interview*]. Avant, vous vous êtes toujours distancié de toute narration. Vous étiez l'ennemi juré de la narrativité!

RC Mon travail s'est éloigné de la narration dans le sens d'un livre. Ce n'est pas une narration dans ce sens-là. C'est plutôt comme la narration d'un rêve. Il y a seulement des détails, pas de contexte général. Dans le rêve, il y a toujours un manque. Il n'y a pas assez d'information, tu ne peux pas tout comprendre. Et comme dans le rêve, tu sais que quand il y a un manque, c'est justement là qu'il faut chercher. Freud ou Lacan a dit que le noyau de la mémoire, c'est l'amnésie. Ce manque, c'est aussi la structure tragique. Aujourd'hui, nous ne pouvons pas connaître l'esprit véritable de la

tragédie. Nous ne sommes pas des Athéniens du temps de Périclès. C'est obscur. Nous devons chercher dans l'obscurité.

TC Vous avez dit que la tragédie appartient au présent, ce n'est pas quelque chose du passé qu'il faut 'actualiser'. "La tragédie est un noyau qui appartient à tout le monde. Et peut-être tout le monde appartient à ce noyau." Vous avez aussi lié cette tragédie contemporaine aux concepts comme la communauté et l'intimité. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter les images tout à fait contemporaines comme les soldats africains à Strasbourg, ou les agents de police belges à Bruxelles? Il y a beaucoup de spectateurs qui interprètent ça comme des références à l'actualité, comme protestation contre les actions policières violentes.

RC La relation avec la contemporanéité est toujours accidentelle. Ce n'est pas contemporain dans le sens d'une chronique. Ce n'est pas un commentaire de l'actualité.

TC Il y a des occasions où vous ne pouvez pas ne pas avoir pensé à ça. Par exemple avec la photo de Carlo Giuliani, l'étudiant tué à Genova, photo qui a été reproduite dans le programme du premier épisode.

RC Tu peux l'interpréter comme ça, comme une critique de la violence policière. Peut-être c'est ta porte pour entrer dans le spectacle. Ce théâtre ne m'appartient pas. Carlo Giuliani fait partie de l'énigme. Au moment où il met le capuchon, il devient anonyme. Carlo Giuliani n'était pas un terroriste. C'est quelqu'un comme moi, comme toi. Il n'a pas mis ce capuchon pour attaquer, ou pour se livrer à des actes de terrorisme. Il l'a mis pour cacher son identité, simplement. L'anonymat est devenu la condition contemporaine du héros. Ce qui est important dans la tragédie, c'est le nom. Ce nom a disparu. Tout le monde peut être le héros tragique. Il y a toujours la lutte avec la force. Pas nécessairement avec le pouvoir: parfois avec le pouvoir, parfois avec la loi de Moïse, ou avec.... Mais toujours quelqu'un doit être écrasé.

RC Tu as raison quand tu parles du rêve à propos de la Tragedia. Il y a presque toujours un lit sur la scène. Là où il y a un lit, il y a un rêve. Quand tu es dans ton lit, tu es dans le quartier général de l'action. Tu peux faire un plan de bataille dans ton lit.

TC Quand vous dites qu'il y a une narration, mais pas (assez) d'information dans les épisodes, c'est à nouveau le refus de la communication, dont vous avez parlé à Cesena? "La communication est devenue l'idéologie fondamentale du pouvoir aujourd'hui."

RC Certainement. Quand il y a trop d'information, tu fais de la communication. L'art a toujours été quelque chose contre la communication. L'art n'est point de la communication, c'est plutôt une révélation. La révélation est dans une relation renversée à la communication.

TC N'y a-t-il pas le danger que c'est interprété dans un sens religieux, ou spirituel?

RC Oui, mais il faut prendre ce risque. La révélation n'est pas quelque chose de mystique. Tout le corps est pris dans l'expérience. Ce n'est pas un acte de fidélité. Dans la révélation, c'est mon regard qui forme l'objet. Je ne viens pas au théâtre pour regarder le spectacle, mais pour être regardé par le spectacle. Ce regard du spectacle transforme quelque chose dans un objet tragique. C'est le mouvement du regard qui fait le tragique. Il n'y a pas d'objets tragiques en soi! Par exemple, pour moi les événements du 9 septembre 2001 ne sont pas des événements tragiques. Ça peut être regardé comme ça. C'est la communauté spontanée, dont je t'ai déjà parlé, qui forme quelque chose de tragique par son regard. C'est différent de la mystique. La mystique vient d'en haut. Le tragique peut être partout, aussi dans les petites choses, comme dans la microbiologie par exemple.

TC Pour certains, c'est quand même très séduisant d'interpréter votre théâtre dans le sens religieux. Un commentateur belge a trouvé qu'il y a beaucoup d'images de souffrance dans votre travail. Il a conclu que votre théâtre est au fond très marqué par le christianisme, que vous êtes....

Gilda Biasini ...un fervente cattolico.

RC C'est une interprétation légitime, mais je ne la soutiens pas. Je ne suis pas catholique. Je me sens plus proche de l'orthodoxie grecque. Mais c'est tout à fait personnel et ça n'a rien à voir avec les spectacles. Bien sûr, le catholicisme est très important pour nous. Les images, etc. ça fait partie de nous. Mais là de nouveau, ce n'est pas le christianisme en soi qui est essentiel. Ce sont les formes. Par exemple, dans les images de souffrance, l'image du Christ n'est pas chrétienne.

L'image du Christ crucifié remonte à l'image de la croix, qui est beaucoup plus ancienne. L'image du Christ est pré-chrétienne. La croix précède le christianisme! C'est une image qui se trouve déjà dans l'Ancien Testament, deux mille ans avant Christ. C'est la théorie de Aby Warburg: nous nous trouvons dans une fleuve de formes. Il y a toute une histoire des formes. Je ne suis pas à la recherche de formes, ce sont les formes qui sont à la recherche de nous! Nous faisons irruption dans l'histoire des formes sur un niveau strictement synchronique. Ce n'est pas l'artiste qui découvre les formes. La condition de l'artiste est d'évoquer ou de rappeler les formes.