



HAL
open science

Quand la voix se fait chair : les créations de la Societas Raffaello Sanzio

Amandine Mercier

► **To cite this version:**

Amandine Mercier. Quand la voix se fait chair : les créations de la Societas Raffaello Sanzio. Pierre Longuenesse. Corps musical dans le théâtre des XXe et XXIe siècles : formes et enjeux, APU, ouvrage collectif, sous la direction de Pierre Longuenesse, 2020, p. 183-193., Artois Presses Université, pp. 183-194, 2020, Études littéraires, 10.4000/books.apu.22183 . hal-04385386

HAL Id: hal-04385386

<https://univ-artois.hal.science/hal-04385386>

Submitted on 28 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quand la voix se fait chair : les créations de La Societas Raffaello Sanzio

« Quand la voix se fait chair: les créations de La Societas Raffaello Sanzio », dans *Corps musical dans le théâtre des XXe et XXIe siècles : formes et enjeux*, APU, ouvrage collectif, sous la direction de Pierre Longuenesse, 2020, p. 183-193.

« Au commencement était le Verbe (1,1) [...] Et le Verbe s'est fait chair (1,14) ». Si ce sont sur ces paroles que s'ouvre le *Prologue de l'évangile selon Jean*, Chiara Guidi, cofondatrice de la Societas Raffaello Sanzio et ex-compagne de Romeo Castellucci, précise que « si au commencement était le Verbe, le commencement du Verbe était la chair »¹, tout comme elle sera sa finalité.

Nous vous proposons de lever le voile, et le terme est sciemment choisi, sur cette question à travers les spectacles *Giulio Cesare*, le premier datant de 1997² (qui fut d'ailleurs le premier spectacle de Romeo Castellucci joué en Avignon en 1998) et le second de 2014. Spectacles dans lesquels Romeo Castellucci dépouille le théâtre de son essence première, à savoir le langage, pour y sonder tous les autres ressorts dramatiques et pour faire du corps, l'élément central de la réflexion et de la représentation, et en le transformant, véritablement, en corps musical à part entière à travers lequel la voix se fait chair.

Aussi, nous vous proposons, dans un premier temps, d'éclairer vos lanternes sur la démarche choisie et développée par la Societas Raffaello Sanzio et par Scott Gibbons, compositeur associé à la compagnie, avant de nous tourner vers la décomposition chronologique et l'analyse précise des œuvres énoncées précédemment.

La Societas Raffaello Sanzio n'a eu de cesse de se tourner vers de célèbres œuvres littéraires, dramatiques et musicales en s'en inspirant très librement. La démarche qui est la leur est de considérer ces œuvres comme des socles instables d'une recherche scénique voire comme des greffes plutôt que comme constituant hégémonique de la représentation.

¹ Entretien avec Chiara Guidi durant notre stage au Teatro Comandini en avril 2014.

² *Giulio Cesare (Jules César)*, d'après *Jules César* de William Shakespeare et les historiens latins, spectacle de la Societas Raffaello Sanzio, mise en scène et scénographie : Romeo Castellucci, gestuelle : Claudia Castellucci, direction du jeu : Chiara Guidi, avec Cristiana Bertini, Maurizio Carrà, Dalmazio Masini, Giancarlo Paludi, Fabio Saijz, Federica Santoro, Sergio Scarlatella, Silvano Voltolina, spectacle en italien surtitré en français, durée: 1h50, création : 1997.

Dans *Giulio Cesare*, Romeo Castellucci nous livre une adaptation libre du drame historique de Shakespeare, *Julius Caesar*, qui lui-même s'était largement inspiré de Plutarque et d'Appien, à la différence près que Jules César, décédant dès l'acte III, n'était plus le héros tragique de cette pièce et se voyait détrôné par Brutus.

Les mots ont « un poids spécifique plus lourd que les objets et les images »³ nous confie Romeo Castellucci, c'est pourquoi il demeure très vigilant à leur usage. Avec les *Giulio Cesare*, Romeo Castellucci poursuit sa démarche en questionnant la statuaire, le pouvoir et la parole et plus spécifiquement la rhétorique comme lieu de pouvoir.

D'après le dictionnaire Littré, le terme « rhétorique », du latin *rhetorica*, emprunté du grec *rhêtorikê tekhnê*, se définit par la science et l'art de bien dire ou l'art de parler de manière à persuader. Toutefois cette notion de « rhétorique » ne peut être réduite à une seule entrée de dictionnaire, puisqu'il s'agit d'une notion bien plus complexe et évolutive. Premièrement, cette notion a connu deux conceptions antagonistes au fil du temps, à savoir, la rhétorique grecque d'un côté, normalisée par Aristote, définie principalement comme art de la persuasion et la rhétorique romaine de l'autre, définie par Quintilien comme l'art de bien dire. Par la suite, la notion de rhétorique s'est développée à l'étude de textes puis s'est vue réduite à une certaine stylistique de la parole. Romeo Castellucci caractérise la rhétorique comme, je cite, « une mère sévère qui lui apprend le théâtre »⁴ et explique que « dans la rhétorique, ce qui raconte, c'est le trait d'union entre le verbe et le corps : le verbe « incarné » ou le corps « littéral » sont la même chose »⁵. A ce titre, le corps s'impose comme un « objet » signifiant. Ainsi, Richard Robert parle plutôt de *corps rhétorique*, puisque « le mot exclusif ne permet plus de sublimer une parole dépassée par les réalités de la vie, celles qui imposent un sens à l'esprit »⁶.

A cela s'ajoute la dimension musicale, si bien que le statut du corps dépasse celui du corps rhétorique pour devenir aussi corps musical. La rhétorique se nourrit d'ailleurs de ce corps musical et réciproquement. A ce titre, Scott Gibbons, compositeur américain de musique

³ Entretien avec Romeo Castellucci durant notre stage au Teatro Comandini en avril 2014.

⁴ CASTELLUCCI, Romeo, *Théorie et praxis du théâtre*. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio. *Les Pèlerins de la matière*, traduit de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 80.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Richard Robert cité par LAVIOLETTE-SLANKA, Mathieu, *Portrait de Romeo Castellucci*, pour www.evene.fr, 26/05/2008.

électronique et électroacoustique depuis une vingtaine d'année et compositeur attiré de la Societas Raffaello Sanzio, y participe pleinement.

Bien que Scott Gibbons soit basé à Chicago, il travaille étroitement avec Romeo Castellucci pour bon nombre de ces représentations que ce soit autour de scènes ou séquences précises ou à un niveau conceptuel par le biais d'expérimentations sonores et d'enregistrements.

Dans ces compositions, Scott Gibbons mêle à la fois les nouvelles technologies audio, des nappes sonores, des effets sonores, des sonorités synthétiques, des sons organiques et des sons naturels acoustiques, par exemple des sons puisés dans l'environnement (eau, vent, ambiance urbaine, etc.) ou provenant du corps humain, des cris, des tintements, des chuchotements, qu'il transforme ensuite en studio afin que ces sons deviennent musicaux. En terme musical, ses compositions, aux influences dark ambient ou ambient industrial, semblent déstructurées, par l'absence de beat par exemple. En réalité, elles combinent des arrangements longs et harmonieux réalisés à partir d'instrumentations habituellement peu appuyées et des boucles mélodiques répétitives. Ses créations musicales suscitent plus qu'une ambiance ou un contexte atmosphérique. Elles éveillent à la fois des sensations et une imagerie mentale.

D'autre part, Scott Gibbons parvient sans peine à allier, avec tendresse, déroutement et violence, le silence au grondement, le murmure au gémissement, le bourdonnement au grésillement, le calme au fracas atteignant parfois la limite du supportable pour l'oreille humaine.

C'est ainsi, qu'il crée et fait de la musique un langage innommable et universel qui ne s'entend pas simplement mais s'écoute, se ressent, se vit et se donne à voir. Scott Gibbons parvient à faire du théâtre des Castellucci, un « théâtre organique » en mutation constante, puisque comparable à un véritable organisme, du grec *organon*, c'est-à-dire « instrument », vivant. Dès lors, il s'agit d'un système vivant complexe, connexe, organisé par La Societas Raffaello Sanzio qui combine et concilie art classique et contemporain.

Les *Giulio Cesare* reprennent le même déroulement sous forme de « tableaux » qui se succèdent : la scène d'ouverture, la trahison de Brutus, la mort de César, et l'oraison funèbre de Marc Antoine. A savoir que dans la première version, Romeo Castellucci nous offrait une seconde partie, intitulée Psyché, où Brutus et Cassius, devenus des femmes anorexiques, évoluaient dans une salle de théâtre entièrement calcinée, soit l'Enfer, en se remémorant la « comédie » du suicide accompli.

Les *Giulio Cesare* commencent de la même manière, par l'entrée de Toni Simone, vêtu d'une longue toge blanche sur laquelle un badge indiquant « ...VKSJI » est accroché, référence sarcastique à Stanislavski, puisque Castellucci, lui, choisit d'explorer la technicité, la motricité et l'organicité du corps du comédien, avant de déterminer une quelconque psychologie du personnage et s'attache littéralement aux méthodes de l'Actors Studio en les détournant quelque peu puisqu'en cherchant derrière chaque situation l'action, donc le corps. Le comédien introduit ensuite dans ses fosses nasales un endoscope, dont les images sont directement retransmises sur un écran circulaire, afin lever le rideau de chair et de nous faire voyager à l'intérieur de son corps. « L'œil du spectateur pénètre dans un autre espace où, sans cet appareil, il lui serait impossible de voir »⁷. Cet appareil de phoniatry permet de « voir le voyage à reculons de la voix jusqu'au seuil des cordes vocales »⁸ et de « visualiser non plus le corps, mais carrément la chair de la parole »⁹. A ce titre, Romeo Castellucci nous éclaire sur cette manipulation et son usage :

Une projection centrale permettra la vision de la gorge d'où sort la voix : le cadre de la scène devient une bouche et laisse voir au fond les cordes vocales, nous permettant d'arriver à une littéralité qui devient vertige. L'image vue réalise en fait la parfaite correspondance entre la parole et sa vision (la vision de son origine charnelle).¹⁰

« Dès que le rideau se lève, l'image traditionnelle de l'acteur, qui est celle du corps physique vu extérieurement, est retournée vraiment comme une chaussette : la première image qu'on a d'un acteur est l'image interne, pas externe »¹¹ confie Romeo Castellucci. Le comédien poursuit en conférant le discours de Marullus, discours qui ouvre la pièce originale de William Shakespeare. Ainsi, le corps de l'artiste devient la scène de l'accouchement de l'impalpable, de l'origine charnelle et sexuelle du souffle, de la voix et de la parole et celle de la naissance du langage et il fait aussi de la voix, la matière et le lieu de l'incarnation. Il ne s'agit plus seulement de procéder à une endoscopie, c'est-à-dire à une exploration visuelle d'une cavité par l'intermédiaire d'un tube optique, mais de faire de cet action l'acte par lequel ce qui n'était pas chair devient chair, l'acte par lequel la voix, invisible bien qu'audible, prend corps véritablement. Le corps de l'acteur devient alors corps musical à part entière. De plus,

⁷ PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci* : Prospero european review : Theatre and research : <http://Alpes-de-haute-Provence/en/prospero:european-review>, 2011.

⁸ CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 85.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 124.

le comédien interprète seul le dialogue entre Flavius, Marullus et le savetier en changeant simplement de timbre de voix. Or, les parties du corps et des cordes vocales sont différemment mobilisées en fonction de la hauteur et du timbre des sons émis. L'audible devient visible et les personnages prennent corps dans le corps même du comédien. Autrement dit, l'acteur met l'intériorité de son corps au service de ceux des personnages qu'il interprète vocalement et l'ouverture de son larynx, son pharynx, son épiglote et ses cordes vocales deviennent les corps des personnages. Il ne s'agit plus alors d'interpréter un texte mais de l'incarner physiquement.

« Notre point de départ a été la manipulation du langage, de la parole »¹² dit Romeo Castellucci, qui examine non pas les mots eux-mêmes mais la manière dont les acteurs les énoncent. Ainsi, Romeo Castellucci centre ses recherches sur les aspects paraverbaux (intonation, expression faciale, direction du regard), posturaux et proxémiques du non verbal. « *Giulio Cesare* est un rituel de théâtre où la parole du pouvoir est devenue vide de sens »¹³. C'est pourquoi, un « artifice » vocal est attribué à chaque personnage, pour disséquer la parole et tenter de remplir le vide qui les occupe. De la même manière, dans la première partie, sous-titrée Onan, de la première version de *Giulio Cesare*, l'acteur Giovanni Rossetti, dans le rôle de Brutus, inhale de l'hélium à chaque début de phrase de son discours. De ce fait, la voix du sénateur devient aigüe à outrance et narsillarde et son éloquence légendaire n'ait plus. Toutefois, cette voix prend enfin sens car, elle est « intégrée dans un système scénique ».

Les effets de déformations, de répétitions et d'écho de la voix, nous ramènent au corps, à la voix et au langage pour les faire résonner davantage et autrement. De la pièce originale de William Shakespeare¹⁴, il ne reste que quelques passages cités, répondant à une structure générale remodelée et du texte nous n'en retenons que la puissance organique.

Romeo Castellucci procède donc volontairement à une « destruction » du texte afin d'étouffer la langue pour la faire renaître autrement. En réalité, le terme « destruction » n'est pas exact puisqu' « il ne s'agit pas de supprimer la parole au théâtre mais de lui faire changer sa destination [...] [et de] s'en servir dans un sens concret et spatial. [Il s'agit de faire en sorte que] le langage [serve] à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une

¹² Entretien avec Romeo Castellucci durant notre stage au Teatro Comandini en avril 2014.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ SHAKESPEARE, William, *Jules César*, écrit en 1599, publié pour la première fois en 1623.

façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique. [Il s'agit de] rendre sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités »¹⁵. Comme en témoigne Romeo Castellucci, « la création passe d'abord par la destruction du texte, consommé, absorbé totalement par osmose pour revenir sur scène vivant »¹⁶ puisque « c'est en brisant le livre qu'on peut en retrouver le souffle vital »¹⁷. De ce fait, la scène permet à la langue de se délier, au langage de se libérer et devient le lieu de surgissement de l'écriture, comme l'illustre Bruno Tackels à travers ses œuvres *Écrivains de plateau*¹⁸:

La scène y est résolument le point de départ du travail : l'auteur n'y apparaît plus comme un pouvoir de création unique et totalement hégémonique ; la fable et le discours ne constituent plus la grammaire dominante, mais ce qui a lieu prend la forme d'un théâtre *énergétique*, selon la belle formule de Jean-François Lyotard, où les forces en présence excèdent les simples signaux de sens, pour ouvrir un registre infiniment plus large, un champ libre et polyphonique.¹⁹

« Le texte provient de la scène, et non du livre »²⁰. C'est pourquoi, on peut parler d'écrivain de plateau. À ce titre, nous reprendrons, de nouveau, les propos de Tackels Bruno, qui est le plus à même à en parler.

Ceux qui inventent les nouvelles langues de la scène, occupent d'emblée la fonction d'écrivain, un écrivain d'un genre particulier, dont le médium et la matière proviennent essentiellement du plateau. [...] On se rend compte qu'il reste une écriture hors le livre- c'est-à-dire un théâtre qui consiste à faire partir le théâtre du théâtre. Il ne part plus du texte, mais de la scène. Il n'est plus l'injection du texte vers le plateau, mais plutôt ce qui naît de la scène elle-même. C'est alors la scène qui écrit, et produit une écriture scénique.²¹

Ce sont les corps qui parlent et non le texte. Ce choix vient du fait que Romeo Castellucci ne considère pas/plus le texte comme moyen de communiquer. Comme s'il avait perdu sa valeur première. Romeo Castellucci crée ainsi un nouveau langage universel par le corps. Par ailleurs,

¹⁵ ARTAUD, Antonin, « Lettres sur le langage », *Le Théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 107.

¹⁶ CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, op. cit., p. 31.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2005.

¹⁹ *Ibid*, p. 18.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibid*, p. 14.

le corps, « ce pur communicable qu'est le corps »²², ne remplace pas le texte mais l'incarne et devient « la fable de l'œil »²³, si bien que selon Romeo Castellucci :

Le temps de la fable est un temps « à sa disposition », sans direction, parce qu'il flotte autour du corps en vibrant comme son après immédiat. Ce temps « envoûté » est la carapace intangible de la figure, de telle sorte que sa communication armée vient d'ailleurs : d'un corps muet sans existence [...] Mais tout cela n'est qu'une tentative parmi tant d'autres possibles, pour essayer de comprendre pourquoi une figure- un corps qui revient- devient sur scène l'hypostase même de la fable.²⁴

D'autre part, l'utilisation de l'endoscope témoigne la lutte menée par Romeo Castellucci contre cette logorrhée verbale du comédien, qui sera d'ailleurs détournée de nouveau à la fin du spectacle lorsque la bande-son laissera entendre la voix de Marlon Brando interprétant Marc Antoine dans le *Jules César* de Mankiewicz.

La voix prisonnière et réprimée exprime la colère, l'indignation parce que, dans le même temps, on sait qu'elle succombe au charme de la parole. Dans cette mise en scène, c'est cette voix qu'on propose de faire entendre au spectateur, non le discours corrompu d'Antoine ; la rhétorique de la parole cède sa place à la rhétorique du corps, ce dernier devenant le vecteur d'une parole authentique. [...] Par conséquent, l'introduction de l'endoscope dans la gorge est un geste rhétorique qui montre littéralement la situation émotionnelle de l'acteur. La mise en scène nous fait pénétrer dans le prisme de cette impuissance rhétorique dont les angles sont, premièrement, la volonté de s'exprimer, deuxièmement l'incapacité à former et articuler des mots, et enfin, les paroles qui ne sont finalement pas émises telles qu'elles étaient initialement voulues.²⁵

« S'enfiler un endoscope dans une narine est un geste rhétorique, mais en contradiction, il montre la réalité la plus émouvante de la chair ; il n'en reste pas moins un geste rhétorique »²⁶ répète Romeo Castellucci. Effectivement, il utilise les corps en scène comme des « moyens » de communiquer, de parler, de s'exprimer véritablement à la place des mots. Seuls ces corps, devenus absolus, peuvent sublimer une parole dépassée par les réalités de la vie. Les mots, en tant que tels, ne valent plus, car ils obligent à vouloir comprendre et imposent un sens à l'esprit. Les corps, eux, deviennent les messagers d'une expression violente, animale, brutale et immanente. Romeo Castellucci souligne d'ailleurs que « les figures rhétoriques ont toujours un corps qui souffre dans le regard des autres »²⁷ et ajoute :

²² CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, op. cit., p. 104.

²³ *Ibid*, p. 104.

²⁴ *Ibid*, p. 103.

²⁵ PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci*, op. cit.

²⁶ CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, op. cit., p. 124 .

²⁷ *Ibid*, p. 85.

La rhétorique a été la seule pratique à travers laquelle notre société a reconnu le langage et sa souveraineté. Elle s'est imposée au-delà des idéologies qui se succédaient, telle une idéologie supérieure de la forme. [...] Le pouvoir est toujours rhétorique dans sa poursuite de l'art. [...] La rhétorique prend-elle fin là où commence le théâtre ? Le théâtre commence là où commence la rhétorique, peut-être. En fait, non seulement le théâtre prolonge sur le plan formel le discours de la rhétorique (ou vice versa), mais encore la rhétorique est substantiellement un moyen concret et complet de considérer et de manipuler la matière théâtrale. La rhétorique accepte et révèle la corruption du théâtre : elle regarde le théâtre de façon impitoyable, scabreuse ; elle en exalte le vrai visage, qui est, précisément, celui de la fiction, de la corruption. De façon cynique, la rhétorique possède deux fois la théâtralité, dans le sens qu'elle l'utilise et l'explique. Elle en désavoue la pureté, elle dédaigne le théâtre ou l'acteur dans son autonomie, et en même temps l'englobe en soi. Ainsi, paradoxalement, elle s'en libère au travers d'un processus homéopathique, puisque l'artifice du théâtre est assimilé et rejeté au même instant ; il est exploité parce qu'utile à la vérité du discours, et montré du doigt comme faux, corrompu, nuisible.²⁸

Pour aller un peu plus loin, nous dirons que le geste rhétorique est dépassé puisqu'il devient « ironie grave » dans le fait de nous faire voir un sexe de femme dans la gorge d'un homme. Nous ne pouvons le nier, les cordes vocales ont une forme qui évoque inmanquablement les organes génitaux externes de la femme. Apparaît alors aux spectateurs une image riche de sens car elle contient un commentaire ironique sur la puissance rhétorique apparemment virile des hommes politiques. Or, cette « ironie grave » qui permet de créer une nouvelle forme de « catharsis ».

Dans la deuxième version de *Giulio Cesare*, Jules César ne prononce aucun mot, paradoxalement, pour autant, il ne demeure pas muet. Son corps devient corps musical, puisque chacun de ces gestes est accompagné d'un son électronique. L'œil du spectateur vient lier les événements électroniques musicaux à l'oreille. La musique « électronique live » créée par Scott Gibbons tente de réhabiliter la dimension gestuelle par l'utilisation d'interfaces de contrôle. La réactivité technique du dispositif ou des techniciens est pensée pour permettre une mise en scène spécifique aux corrélations gestes/sons proposées. Le discours devient discours du corps. Dans ce cas, il nous est impossible de qualifier ces gestes de co-verbaux, puisque le verbe n'est plus, mais plutôt de co-sonores. D'autre part, ceux-ci sont tantôt iconiques, c'est-à-dire qu'ils véhiculent par leur forme et par leur mouvement le contenu relatif au contenu linguistique concomitant (par exemple le geste de l'escalier en colimaçon), tantôt métaphoriques, pour les notions abstraites « impossibles » à présenter par geste (Je mets le terme « impossible » entre guillemets car là encore selon Romeo Castellucci cela est bel et bien possible), tantôt déictiques, par exemple lorsque Jules César pointe le public du

²⁸*Ibid*, p. 80.

doigt ou encore le ciel et surtout emblématiques et symboliques reflétant une certaine forme de spiritualité et d'éloges faisant de lui « l'orateur charismatique » par excellence.

L'un des sénateurs appose ensuite sa main, puis son oreille sur la poitrine de Jules César, comme pour sentir puis entendre les pulsations de son cœur. Or, ces battements sont les premiers et les derniers sons qui font d'un corps, un corps « sonore », de son vivant bien sûr, puisque même dans une salle totalement insonorisée, les battements de cœur sont les seuls à persister. De ce fait, ce geste est annonciateur du décès de Jules César.

S'ensuit alors l'assassinat lent, muet et esthétisé de Jules César sur un plateau de silence glané. « Je voyais l'assassinat de Jules César (mêmes initiales que Jésus Christ), comme une eucharistie euphorique et douce, célébrée par Brutus »²⁹ nous confie Romeo Castellucci. C'est dans le silence, entre les mots et dans les mots qu'existe cette zone pleine de vide, en mesure de nourrir, d'habiter et d'être habitée (même par des fantômes). Son enracinement dans la lenteur, lié à la quête de l'indicible, vaut à cet homme de théâtre le respect et l'admiration des uns, et suscite l'incompréhension chez les autres.

Néanmoins, comme le formule Bruno Tackels « Il n'en reste pas moins vrai que cette manière de faire du théâtre risque de rester longtemps minoritaire- mais dès son émergence, elle aura été perçue pour ce qu'elle est, une force de déroutement qui pose à neuf les questions les plus repérables »³⁰.

Romeo Castellucci a pour habitude de faire jouer des non-comédiens et de mettre en scène des corps stigmatisés. Puisque dans son théâtre, les corps « permettent de communiquer son contenu, sans forcément le représenter et, dans ce contexte, les corps stigmatisés retrouvent un sens, redeviennent signes. Les corps deviennent alors des images signifiantes et signifiées, puisque « les acteurs deviennent les didascalies vivantes d'une légende, inscrite en marge d'une carte pleine de symboles »³¹. Un autre jeu, plus proprement scénique, permet de « resignifier » ces corps, ou en tout cas, de donner à penser, qu'ils pourraient avoir un sens »³².

²⁹ Entretien avec Romeo Castellucci durant notre stage au Teatro Comandini en avril 2014.

³⁰ TACKELS, Bruno, « Dur comme le bois calciné ? », Paris, in *Mouvement: Revue Indisciplinaire Des Arts Vivants*, n. 4, mars 1999.

³¹ CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, op. cit., p.169.

³² *Ibid*, p. 21-22.

A ce titre, le rôle d'Antoine est tenu par Dalmazio Masini, un acteur laryngectomisé. De sa voix métallique, très basse, presque silencieuse, il prononce un discours qui est quasi-inaudible pour les spectateurs. Le discours étant en italien, des surtitres sont proposés aux spectateurs. Toutefois, une personne native pourrait-elle comprendre les mots chuchotés et sons émis par Antoine ?

La voix castrée d'Antoine résiste au discours corrompu qui est émis en surface par le même Antoine. Grâce à la voix de cet acteur presque réduite au silence, qui n'est plus capable que d'émettre quelques borborygmes, on comprend le combat titanesque que mène la voix contre la parole.³³

La voix se voyant privée de sa jugulaire de chair se transforme en pulsion oesophagienne et devient pure vibration de l'émotion. « L'articulation des significations se brouille et s'évanouit : il n'en reste que la modulation vocale, à demi perdue, et d'un coup, absorbée par les bruits du corps. Cette « blessure », évoque le corps de Jules César, dont les blessures sont autant de « bouches muettes ». Dans une théologie négative de la voix, le trou à travers lequel passe la respiration de Marc Antoine, laisse entrevoir, dans son absence, la gorge retournée de "...vski" »³⁴.

La volonté de Romeo Castellucci de faire des corps, des corps musicaux à part entière, atteint son paroxysme dans le premier spectacle de 1997, où les corps des comédiens deviennent clairement des instruments de musique. Par exemple, sur le dos de Giancarlo Paludi, comédien corpulent, interprétant Cicéron, sont dessinées les ouïes d'une contrebasse, en référence à la photographie de Man Ray intitulée Kiki de Montparnasse.

A ce titre, Romeo Castellucci nous confie que le corps du comédien « est très gros, parce que même s'il n'a qu'un rôle mineur dans la pièce, il pèse de tout son poids sur l'action »³⁵. Un autre comédien, semblable à un luthier, ficèle le corps nu de Maurizio Carrà, un acteur d'âge mûr, interprétant César, et tend les cordes, une à une, comme s'il changeait les cordes d'un instrument usé. Ainsi, Romeo Castellucci tente, par tous les moyens, de toucher les cordes, quelles soient instrumentales, vocales ou sensibles et l'émotion émane des pulsions et vibrations organiques.

³³ PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci*, op. cit.

³⁴ <http://www.maisonculturetournai.com/fr/details/index.aspx?id=608&CAT=7>

³⁵ Entretien avec Romeo Castellucci durant notre stage au Teatro Comandini en avril 2014.

Pour conclure, il nous semble que le spectateur assiste la fois au baptême du langage et aux noces de la parole et de la chair dans le même temps, conférant ainsi à la rhétorique, une anatomie particulière. « La parole a le même destin qu'un corps, par conséquent, la présence, mais aussi la merveille de la chair. Vous voyez donc combien le livre est loin ! Il est très loin, le livre »³⁶ affirme Romeo Castellucci. Aussi, il parvient à aller au bout de l'expérience théâtrale en se plaçant au cœur de sa recherche musicale et met en lumière des points nodaux de sa dramacité impliquant la création d'une dramaturgie sonore et d'un langage transcendant où le silence, le souffle, les vibrations, les sons, la musique et la voix se font chair par la corporéité qu'il parvient à leur conférer. La voix, seule évocatrice, devient alors à la fois matière et lieu de l'incarnation.

Nous finirons par cette citation de Germaine Dieterlen, ethno-linguiste, qui parle en ces termes du geste vocal en tant que description métaphorique chez les Dogons³⁷:

Pour eux, les viscères sont une forge qui fabrique la parole ; le cœur, c'est le feu de la forge ; le foie la poterie qui contient de l'eau qui va être chauffée par le feu, qui va s'élever en vapeur d'eau ; les poumons, c'est le soufflet de la forge qui propulse cette vapeur d'eau sonore chargée de sens et de toutes sortes de qualités dans le corps humain vers le larynx. Et c'est à partir du larynx que fonctionne un métier à tisser, avec les cordes vocales, avec la luette qui est la poulie du métier à tisser ; la langue qui bouge tout le temps et qui en est la navette ; les dents qui en sont le peigne. Cette vapeur sonore qui n'est pas encore articulée, qui est chargée de sens, se tisse dans la bouche comme une bande de coton ; elle prend couleur, forme, dessin et elle sort à travers les dents qui sont donc comme les peignes du métier à tisser, comme une bande qui est le discours et qui arrive dans un autre individu. Là, elle pénètre son oreille et se transforme en vapeur d'eau qui va irriguer son corps et provoquer toute sorte d'effets selon la nature même de la parole.

MERCIER Amandine

Université d'Artois, Textes et Cultures EA 4028-Praxis et esthétique des arts³⁸

³⁶ CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, op. cit.124

³⁷ Propos de Dieterlen Germaine, d'après le documentaire : *Les Dogon, Chronique d'une passion*, réalisateur : Guy Seligmann, auteur : Jean Rouch, producteurs : Arte France, Sodaperaga, 1997.

³⁸La recherche que nous engageons, sous la direction de Monsieur le professeur Amos Fergombé, s'intitule *Dramaturgie des origines, figuration et représentation du corps dans les créations scéniques contemporaines*. Prenant appui sur une approche anthropologique, esthétique et dramaturgique, la thèse analyse les enjeux du corps dans les créations scéniques contemporaines, notamment celles de Romeo Castellucci, de Lisbeth Gruwez et d'Ilka Schönbein. Les travaux de recherche nous permettent d'examiner les modalités de figuration et de représentation du corps dans les œuvres des artistes précédemment citées, et ainsi, de dégager les orientations majeures d'une création scénique soutenue par une dramaturgie des origines.