

l'Odéon-Théâtre de l'Europe et le Festival d'Automne à Paris présentent

→ du 11 au 14 octobre 2000

Il Combattimento



→ du 19 au 25 octobre 2000

Genesis, from the museum of sleep



spectacles de Romeo Castellucci / Società Raffaello Sanzio

(en italien, surtitré)

Grande Salle

→ **Service de Presse**

Lydie Debièvre - Odéon-Théâtre de l'Europe
tél 01 44 41 36 00 - fax 01 44 41 36 56
Isabelle Baragan - Festival d'Automne à Paris
tél 01 53 45 17 00 - fax 01 53 45 17 01
dossier également disponible sur www.theatre-odeon.fr

→ **Location** 01 44 41 36 36

→ **Prix des places**

180 f, 140 f, 80 f, 50 f, 30 f

→ **Horaires**

IL COMBATTIMENTO : du mercredi 11 au samedi 14 octobre à 20h.
GENESI : du jeudi 19 au mercredi 25 à 20h - relâche le lundi.

→ **Odéon-Théâtre de l'Europe**

Place de l'Odéon - 75006 Paris
Métro : Odéon - RER : Luxembourg


THEATRE DE L'EUROPE

→ Il Combattimento *(en italien, surtitré)*

musique **CLAUDIO MONTEVERDI**
(Madrigali guerrieri et amorosi, libro VIII)
Ensemble Concerto : **ROBERTO GINI**
SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO / ROMEO CASTELLUCCI
SCOTT GIBBONS *(Combattimento in liquido)*

mise en scène, décors et costumes **ROMEO CASTELLUCCI**

dramaturgie **Chiara Guidi**
direction musicale **Roberto Gini**

avec **Lavinia Bertotti** (soprano),
Mario Cecchetti (ténor),
Vincenzo Di Donato (ténor),
Salvo Vitale (basse)
et **Michele Altana**, **Claudio Borghi**,
Gregory Petitqueux, **Claudia Zannoni**
et les musiciens de l'Ensemble Concerto.

Claudio Monteverdi

Madrigaux de guerre et d'amour, livre VIII :

Gira il nemico insidioso, Ogni amante è guerrier, Combattimento di Tancredi e Clorinda, Lamento della Ninfa, Ohimé ch'io cado

Scott Gibbons

Il Combattimento in liquido :

Every Sound is an Insidious Silence (Medley: Ogni amante è guerrier/ Gira il nemico insidioso); The Gift (Il Combattimento); Send a Voice as I Fall (Medley: Lamento della Ninfa/ Ohimé ch'io cado)

production : Societas Raffaello Sanzio,
KunstenFestivaldes Arts

coproduction : Wiener FestWochen,
Holland Festival (Amsterdam),

Biennale di Venezia – Settore Teatro,
Le-Maillon Théâtre de Strasbourg,

vec le soutien de la Fondazione Teatro La Fenice-
Venezia et du Teatro A. Bonci-Cesena
coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe
et Le Festival d'Automne à Paris



Spectacle créé le 5 mai 2000 au
KunstenFestivaldes Arts de Bruxelles

→ Genesi, from the museum of sleep

(en italien, surtitré)

de ROMEO CASTELLUCCI / SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

musique originale SCOTT GIBBONS (*Lilith*)
décors, mise en scène et autres sons ROMEO CASTELLUCCI

partition vocale et rythme dramatique Chiara Guidi
choreutique Claudia Castellucci

avec Michele Altana,
Maria Luisa Cantarelli,
Ndiaga Diop,
Renzo Mion,
Vadim Petchinski,
Franco Pistoni,
et Teodora, Demetrio, Agata, Cosma, Sebastiano, Eva

production : Societas Raffaello Sanzio
coproduction : Holland Festival (Amsterdam),
Zuercher Theater Spektakel-Zurich,
Hebbel Theater-Berlin,
Le-Maillon Théâtre de Strasbourg,
Arth International Arts Festival Western Australia
et le Centre Dramatique National /
Orléans-Loiret-Centre
avec le soutien du Théâtre A. Bonci-Cesena /
coréalisation : Odéon-Théâtre de l'Europe
et Le Festival d'Automne à Paris



Spectacle créé le 5 juin 1999
au Holland Festival, Amsterdam

Le théâtre de Castellucci va droit à l'essentiel. Si texte il y a, il s'agit souvent des plus grands, de ceux qui inaugurent un monde, qui résument ou affectent toute une culture : *Gilgamesh*, *L'Orestie* ou *Hamlet*. La Societas Raffaello Sanzio les jette au creuset du plateau comme autant d'éléments chimiques destinés à réagir sur les voix et les corps qui les filtrent, bien au-delà de la simple "relecture" d'une tradition. Aussi le travail de la Societas, contrairement à un malentendu fréquent, ne recherche-t-il pas la provocation. Car la provocation ne produit ses effets que par rapport à une certaine histoire, à une certaine attente du public, à une certaine esthétique dont elle s'arrache avec brusquerie, et vise à exhiber la rupture violente qu'elle opère. Or le théâtre de la Societas provoque tout autre chose. Sa violence est d'un autre ordre.

Quand Castellucci s'inspire de la Bible pour composer le triptyque de ***Genesi***, il cherche d'abord à y retrouver les éléments d'un poème où il est question, pour notre siècle, des liens obscurs et parfois atroces entre une création et sa fin, entre les limbes où flottent encore les formes possibles des êtres à venir et l'horreur impensable d'un monde qui vit Auschwitz – horreur qui est un fait, et qui devait déjà flotter dès l'origine dans "la terreur de la pure possibilité". Ce théâtre-là ne préjuge donc même pas de ce qu'est l'humain, mais le traque à ses frontières, du côté de l'inorganique, du mécanique, de l'animal. On y voit l'éclat du radium annoncer un temps qui voudra "pénétrer toujours plus avant dans le noyau des choses jusqu'à qu'il se brise". On y voit des machines grincer et s'affoler en singeant les gestes de l'homme qui n'existe pas encore. Ou encore des chiens errant sur le plateau comme sur une lande, tandis que Caïn, inventant la mort, creuse un vide définitif dès les commencements de l'histoire.

Et dans le ***Combattimento***, qui alterne rigoureusement les madrigaux du huitième livre de Monteverdi et leur réinterprétation en léger différé par les ordinateurs de Scott Gibbons, la lutte amoureuse et mortelle de Tancredi et Clorinde, l'affrontement guerrier des sexes, des religions et des époques, conduisent à une vertigineuse exploration clinique dépouillant peu à peu la combattante de son armure, les voix de leur identité, puis le théâtre de ses voiles, tandis que d'étranges semblants d'expériences brouillent les distinctions entre rituel d'église et protocole compassionnel, entre pathologie et simple beauté. Ce théâtre-là, qui ne suppose rien d'avance, et surtout pas la "normalité", sait déchiffrer la fureur du chaos qui gronde dans la création, l'écho de la rumeur utérine dans la musique la plus savante.

Entre *Genesi*, qui a tourné dans le monde entier, et la création en mai 2000 du *Combattimento*, la Societas Raffaello Sanzio a été distinguée par le septième Prix Europe – Nouvelles Réalités Théâtrales, décerné à Taormina par l'Union des Théâtres de l'Europe. L'Odéon accueille leur travail à Paris pour la première fois.

À LIRE, À ÉCOUTER ...

Le Tasse : ***La Jérusalem délivrée*** (extraits), ***Anthologie de la poésie italienne***, Gallimard, 1994.
 Claudio Monteverdi : ***Le Combat de Tancredi et Clorinde***, Concentus Musicus de Vienne, dir. Nikolaus Harnoncourt, Teldec, 1984.

*Le théâtre ne doit pas être une restitution
mais une rencontre avec des figures inconnues qui trouvent un écho en chacun de nous.*
Romeo Castellucci

La Societas Raffaello Sanzio est fondée en 1981 à Cesena, entre Rimini et Bologne, par deux couples de frères et sœurs : Romeo et Claudia Castellucci, Chiara et Paolo Guidi. Avec d'autres camarades, tout en poursuivant leurs études artistiques et littéraires, ils avaient déjà formé depuis quelque temps une compagnie de théâtre qui se réunissait dans un vieil entrepôt.

Les premiers spectacles de la compagnie, marqués par la rencontre avec Carmelo Bene et une lecture très personnelle de Stanislavski, s'appuient sur ses activités de recherche, de réflexion et d'écriture. Entre 1985 et 1991, la Societas explore un théâtre qualifié dans ses écrits et ses manifestes de "néoplatonicien iconoclaste". "Néoplatonicien" dans la mesure où Platon fut le premier grand penseur critique de la représentation. "Iconoclaste" (ou, dans l'acception étymologique du terme, "briseur d'images"), en ce sens que Platon déjà dénonçait la représentation comme duplication, masque et dégradation d'une réalité qu'elle prétend supplanter.

En 1985, *Santa Sofia Teatro Khmer*, conçu par Claudia Castellucci, inaugure cet important versant des travaux de la Societas. Quatre ans plus tard, la compagnie en élargit les perspectives en ouvrant un cycle organisé autour de grandes figures mythologiques issues de cultures non occidentales. Avec *La descente d'Innana*, en 1989, suivi de *Gilgamesh*, d' *Isis* et *Osiris* (1990) et d' *Ahura Mazda* (1991), tous spectacles conçus par Romeo Castellucci (comme le seront aussi tous les suivants), la compagnie de Cesena présente trois machines de guerre contre la tragédie, considérée comme prototype d'un théâtre "littéraire" à l'origine d'une soumission du théâtre à la lettre, à l'Auteur et à "l'inertie de la page".

1992 marque un tournant dans le travail de la troupe, qui décide d'affronter directement la grande tradition européenne en s'attaquant à son oeuvre par excellence. Avec *Hamlet. La véhémence extériorité de la mort d'un mollusque*, la Societas opère, pour ainsi dire en territoire ennemi, une descente aux enfers du langage qui se double d'une réflexion sur le mythe de l'acteur. La marche de Hamlet vers sa propre disparition, son interrogation constante sur sa propre identité, sont radicalement réinterprétées comme régression autiste vers un corps d'avant le corps, antérieur à toute solidification en organes ordonnés, hiérarchisés et distincts, à toute distinction entre vie et mort : mourir et dormir, être et ne pas être deviennent ensemble, sans s'exclure, les phases d'une même métamorphose. Toujours en 1992, la Societas ouvre une autre voie, peut-être plus inattendue encore, d'exploration subversive de la tradition en son sein même : le théâtre pour enfants. Prenant pour exemple la littéralité de certains jeux mimétiques enfantins, antérieure à tout pré-supposé "représentatif", la compagnie élabore des spectacles où tout est exposé à son jeune public de la façon la plus littérale possible.

.../...

Dans *Les fables d'Esopé*, les sentiers, les cavernes, les troupeaux de moutons sont concrètement présents - le spectacle comprend d'ailleurs trois cents animaux de différentes espèces. En 1993, dans *Hänsel et Gretel*, un gigantesque tunnel donne accès aux différents "décors", conçus de façon à stimuler les cinq sens.

La recherche entamée avec *Hamlet* se prolonge, du côté du mythe de l'acteur, avec Masoch. Les triomphes du théâtre comme puissance passive, faite et défaite (1993), et du côté de la réflexion sur les rapports entre texte, corps, langage et tradition, avec une mise en scène de la trilogie de *L'Orestie* (1995). Ce spectacle, où la présence physique de l'acteur et la technologie nouent des rapports nouveaux, est accueilli sur de nombreuses scènes européennes et obtient au Québec en 1997 le Prix Masque d'Or du meilleur spectacle étranger de l'année.

Deux ans après *L'Orestie*, Romeo Castellucci revient à Shakespeare et propose sa vision de *Jules César*. Nourrie d'une interrogation sur les prestiges de la rhétorique en tant que discours du pouvoir, sa mise en scène donne à voir, par la projection de gros plans, la naissance de la voix à même la racine de la langue. L'acteur qui interprète Antoine a été opéré des cordes vocales, tandis que Cicéron est pris à la gorge par une tumeur ou un énorme goitre. Tous les personnages sont ainsi incarnés par des corps blessés, usés, souffrants (Jules César est un vieillard nu ; dans la deuxième partie, deux jeunes femmes anorexiques interprètent Brutus et Cassius), errant dans un monde dévasté par le vide de la parole politique. Présenté au Festival d'Avignon en 1998, le spectacle y fait sensation. La Societas y revient deux ans plus tard avec un concerto intitulé *Voyage au bout de la nuit*, d'après le roman de Céline, où la déconstruction de la langue est poussée encore plus loin, décomposée jusqu'aux éléments sonores - rythmes, bruits, inventions vocales - par lesquels affleure le sens.

Installée depuis 1995 au Teatro Comardini, une ancienne école de mécanique située au centre de Cesena et qu'elle a restaurée elle-même, la compagnie a publié plusieurs ouvrages de théorie théâtrale (dont *Le théâtre de la Societas Raffaello Sanzio. Du théâtre iconoclaste au théâtre de la super-icône*, en coédition avec UbuLibri) et animé de 1988 à 1999 l'Ecole de Théâtre de la Descente, qui proposait des cours aux enfants et aux jeunes.

Tancredi voit en Clorinde un homme
et veut l'éprouver au combat ;
contournant la cime du mont
elle rejoint une autre porte.
Il la poursuit, impétueux ; si bien qu'avant
d'être rejointe, elle se tourne au bruit des armes
et crie : " O toi, qu'apportes-tu ainsi
au pas de course ? " Il lui répond :
" Et guerre et mort ".

" Guerre et mort, soit ! " dit-elle,
" je consens
à ta requête si tu m'attends d'un pied ferme ".
Voyant son ennemi à pied, Tancredi
ne veut rester en selle et saute à terre.
L'un comme l'autre brandissant son fer aigu
excite son orgueil, allume sa fureur ;
l'un comme l'autre à pas lents se rapproche,
tels deux taureaux jaloux brûlant de rage.

O nuit, qui dans l'ombre profonde de ton sein
et en l'oubli as enfermé un si haut fait,
digne d'un plein soleil, d'un plein Théâtre,
cette oeuvre méritant le souvenir,
accorde-moi de l'en tirer et au grand jour
de l'expliquer, de la confier aux temps futurs.
Vive leur nom, et qu'à travers leur gloire
brille de tes ténèbres la mémoire !

Il combattimento di Tancredi et Clorinda
(Monteverdi, Madrigaux, livre VIII)
extrait du Tasse, *Jérusalem délivrée*

NOTES SUR LA MISE EN SCÈNE

Ce qui nous a amené à Monteverdi c'était l'exercice de la transformation continue et la culture de l'emblème. Cet auteur -suffisamment ancien pour prendre part à la musique des astronefs du futur- représente à notre avis une prolongation de la technique rhétorique dans le théâtre de la passion.

Comme chacun sait, l'élément archaïque du "*Combattimento*" s'appuie, pour ce qui est du plan musical, sur sa propre historicité exemplaire et, sur un autre plan, sur la poésie de Tasso.

C'est bien là, dans la "fabula", que je trouverai la clef de pénétration de la carapace de ce "représentatif à quatre violes".

Les octaves tassiennes expriment toute la grammaire de l'emblème et de la tension antinomique selon le schéma du drame classique. Seul le texte fournit la clef de pénétration émotive, et, à mon avis, c'est dans cette fonction qu'il représente la valence causale dont la musique, dans le contexte d'une œuvre, ne peut faire abstraction...

La guerre et l'amour, le féminin et le masculin, la foi et le désenchantement, la mort et éros, le vrai et le présumé... chaque élément du drame est divisé en deux âmes opposées par la lame du contraire.

Le "*Combattimento*" nous reconduit à l'élément historique de l'expérience des croisades. Cette remarque est fondamentale pour saisir la portée spirituelle - mais aussi corporelle- de ce morceau. Cependant, ici, la donnée objective de cette croisade invertit sa signification par le signe même qui la caractérise : la croix. Le symbole croisé "latin", sur la poitrine des soldats, se réorganise pour réapparaître transformé en croix "grecque", qui devient alors le symbole moderne de la "croix rouge". A présent les soldats, et l'idée d'offense et de blessures qui leur appartient, deviennent des apporteurs de soins. La danse odieuse du massacre croisé est aujourd'hui le travail de l'infirmier. La blessure est observée du point de vue d'un "après", d'une remontée vers le bien.

Jérusalem comme pharmacie chimique de l'âme.

Seul grâce à ce renversement sémantique -mais non pas formel- il est possible de voir dans "*Il Combattimento*" monteverdien les personnages plongés dans une intériorité biologique, universelle et épique que seul les gamètes peuvent représenter.

Il sera alors possible d'apercevoir, à travers la projection d'un microscope biologique, un vrai combat de spermatozoïdes vivants à l'assaut de la vie, afin que le frémissement de ces petits êtres puisse signifier sur un plan universel -un plan qui appartienne à nous tous- l'armée mystique des croisades à l'assaut de Jérusalem : et là, Jérusalem est condensée dans la présence, pareillement céleste, du gamète féminin, qui mérite lui aussi, comme la Ville Sacrée, que l'on s'immole en une grande hécatombe suicide.

.../...

Cette tentative de fécondation, toujours frustrée, met en acte toute tragédie humaine possible, jusqu'à la plus petite. Elle représente le théâtre et la dramaturgie humaine au minimum du concevable possible. Sans doute tout est déjà là. Il y a quelque chose de grandiose, d'épique et de pitoyable en cela. Avec Monteverdi et Tasso et leur *Combattimento* tout cela devient évident et se joue sur la dernière ligne de défense de l'esprit (et donc du corps ?).

J'ai l'intention de respecter, avec la plus grande déférence, chaque note et chaque virgule de l'œuvre originale. Seul en maintenant scrupuleusement la forme archaïque de *Il Combattimento* il sera possible de jouir complètement de l'étrange émotion rhétorique qui, à l'époque de la première exécution, fit "gittar lacrime" (verser des pleurs) au public : Monteverdi a toujours un nombre de fréquences capable d'atteindre le cœur de notre imagination esthétique, de nos sentiments, et aujourd'hui à plus forte raison, là-bas, dans l'attente de la transformation, dans l'attente de quelque chose qui revienne pour donner forme à la passion. Entre un madrigal et l'autre, et entre les madrigaux et la cantate de *Il Combattimento*, je pense exploiter des sons contemporains et la musique "granulaire" du compositeur américain Scott Gibbons. Ces morceaux auront une fonction contrapuntique ; ils créeront un effet de dilatation analytique et sensorielle entre une cantate et la suivante. De là, ce distique réactif où Monteverdi apparaîtra dans une douceur calculée inconcevable.

Je prévois une réaction chimique des sentiments, une amplification de "l'effet Monteverdi" qui rayonne à travers des sphères concentriques : et ces sphères envoûtent inexorablement, comme un courant d'amour, le corps désarmé du spectateur.

Romeo Castellucci, mars 2000.

FABULA DU COMBATTIMENTO DE TANCREDI ET CLORINDA
de Torquato Tasso

Préface

Le "Combattimento" est un épisode tiré du poème en vingt chants *La Gerusalemme libérée* écrit par Torquato Tasso à la fin du XVI^e siècle.

L'histoire se déroule pendant la Première Croisade (1095-99), et plus précisément, durant les derniers mois où ont lieu le siège de Jérusalem et la conquête chrétienne du Saint Sépulcre.

Alors qu'à Jérusalem le roi sarrasin Aladin menace les chrétiens qui sont en ville, l'archange Gabriel confie à Godefroy de Bouillon la sainte entreprise.

Durant les premiers combats on distingue parmi les italiens Tancredi et Rinaldo, et parmi les païens, la vierge Clorinda et le féroce Argante.

Tancredi aime Clorinda d'un amour non partagé, et c'est pour elle qu'il renonce même à ses devoirs de guerrier, alors qu'il la sauve d'un chrétien qui voulait la tuer.

"FABULA" DU COMBATTIMENTO

Godefroy ordonne l'assaut de Jérusalem, assaut qui est suspendu à la tombée de la nuit. Avant le combat, Arsete, l'ancien tuteur de Clorinda, essaie de la décourager de cette entreprise risquée. Aussi, il lui révèle qu'elle est la fille de Senàpo, roi chrétien d'Ethiopie, et que sa mère, ayant souvent contemplé l'image d'une belle vierge blanche, avait accouché d'une enfant à la peau blanche. Craignant la jalousie de son mari, elle l'avait échangée avec une enfant noire et l'avait confiée à Arsete afin qu'il la sauve et la baptise. Ce qu'Arsete, païen, ne fit jamais.

Clorinda est troublée par ce récit, cependant déguisée en guerrier, durant la nuit elle met le feu avec Argante à la grande tour mobile utilisée par les chrétiens comme char d'assaut. Le combat a lieu entre les dernières heures de la nuit et les premières lueurs du jour. Désormais seule à l'extérieur de la muraille, Clorinda est affrontée en un duel féroce et sanglant par Tancredi, qui la prend pour un homme : il la reconnaît seulement à la fin du combat, après l'avoir blessée. Commence alors la longue hémorragie de Clorinda, et cette hémorragie va la conduire à la mort.

Avant de s'éteindre, l'héroïne musulmane se souvient de la révélation de son tuteur : elle se convertit à la foi chrétienne, demande pardon, et à son tour, pardonne Tancredi. Enfin, elle demande à être baptisée. Tancredi satisfait piteusement à cette dernière prière, pour s'écrouler évanoui à ses côtés.

ELEMENTA

Par Romeo Castellucci

- Jérusalem comme Pharmacie.
- La croisade comme projet aporétique de l'homme face à la force et à la foi.
- Le Faune Barberini est sincère.
- S. Paul tombé est sincère.
- Une Eglise Episcopale revêtue de caoutchouc.
- Une vraie banque de sperme en azote.
- Spermatozoïdes bien vivants.
- Spermicides au chlore.
- Un microscope biologique de 500 X à plan réchauffé
- Silicone, forex, méthacrylate, soie, moteurs électriques, fleurs, encre, animaux empaillés.
- Deux ténors
- Un soprano
- Une basse
- Un avaleur de sabres
- Un spéculum
- La reproduction d'une grenouille en bronze d'un sismographe chinois du I^{er} siècle
- Alginate de sodium pour empreintes buccales
- Un garde-robe en latex
- Armoiries épiscopales
- Trois panthographes hydrauliques pour "lire" les parois de la scène
- Une turbine électromagnétique de 180 HP
- Un cheval "marian"
- Vagins artificiels pour emploi vétérinaire
- Huile mécanique
- La Foi
- Une ligature hémostatique pour rêver
- Une genouillère hérissée de piquants en Nylon
- Une lumière circulaire à 80 km/h
- La nécessité finale de perdre la pureté clinique
- Le visage d'un Christ hiérosolymiteain qui tourne sur lui-même jusqu'à devenir, enfin, ce Dieu Invisible
- La découverte "chimique" de la vérité de la part de Tancredi comme l'accomplissement de l'œuvre (œuvre en tant qu'opéra, acte musical, alchimique ("opus"))
- Une conscience de la Forme
- Le besoin d'une Pharmacie de l'Amour

Le point de départ est le premier livre du Pentateuque.

Cette représentation veut être abyssale et immédiate à travers ses figures, lente et convalescente à travers son souvenir. Car les événements de la création sont impressionnants. Toute chose dans la Genèse est génétique et génitale. Adam et Eve ont été créés et, en ces premiers jours de l'humanité, la mort qui représente la fin de chaque genèse ne fait pas encore son apparition. Dans cette expansion originelle, personne ni rien n'a encore fait l'expérience de la fin. La mort viendra plus tard, avec la main homicide de Caïn. Dorénavant, chaque acte de création, chaque acte tout court, porte en soi, comme un noyau noir, sa charge négative, la puissance du non-être qui mine de l'intérieur chaque prétention à l'existence.

C'est donc à travers les yeux de Caïn, pleins de l'expérience tragique du vide, que cette Genèse est lue et représentée. C'est à travers le "non" de Caïn que l'on voit la Genèse. Caïn est le premier à s'ouvrir au duel dramatique entre deux polarités fondamentales de l'acte humain : le début et la fin. Il découvre aussi le contraste de leur coexistence, qui fait jaillir en lui les étincelles interrogeant le sens du destin.

Début et fin poursuivent les habitants du monde - telle est l'orbite de cette Genèse. Ces deux dispositions originaires s'excluent l'une l'autre, mais cela, loin d'abolir leur lien, le renforce - tel est le drame générique de toute création et de tout commencement. L'art exprime la couleur et le chant de la rupture entre ces deux forces qui, dans leur contradiction même, sont inséparables.

Cette rupture, le théâtre l'évoque mieux encore, à travers une représentation qui, comme on sait, finit par être répétée, ou mieux recommencée, toujours la même et jamais identique. Cette Genèse, comme un vrai "theatrum chemicum", traque l'énigme de la genèse artistique et de la vie recréée, revécue, double et redoublée du théâtre.

Romeo Castellucci

TROIS QUESTIONS À CHIARA GUIDI

Qu'est-ce que Genesi, et pourquoi ce sous-titre From the museum of sleep, "depuis le musée du sommeil" ?

Nous sommes au *Musée des songes*, et nous en voyons trois zones. Tout se passe comme si les éléments, immobilisés dans le formol, éprouvaient une sorte de libération chimique... Nous nous sommes également souvenus d'une formule de Primo Levi, "un songe dans un autre songe", pour la partie inspirée par Auschwitz. Dans ce musée, Adam est un reliquaire. Seule, Eve marche sur la scène. *Beresit* ou *Au commencement* est un acte qui se passe dans les ténèbres. Les personnages affleurent dans le chaos et l'obscurité. Dieu est un colosse noir. On entend le texte de *Beresit*, qui est dit en hébreu, comme une partition. *Auschwitz*, c'est l'inexprimable. L'impossibilité de représenter. Des enfants sont là, mais il ne se passe rien. *Abel et Caïn*, enfin, c'est l'expression d'une autre figure négative. Caïn porte la nostalgie d'un amour. Il est plus digne de pitié que Lucifer : il est le premier homme à découvrir la mort. Et il tue Abel en poussant un sanglot d'enfant, un cri de bébé - étrange conjonction de la mort et du son de la vie... Chaque partie a sa couleur : *Beresit* est noir, *Auschwitz* blanc, *Abel et Caïn* rouge. Le spectacle est la synthèse de ces trois couleurs. Les seuls mots proférés en direct le sont par un enfant. On entend aussi, par instants, la voix d'Antonin Artaud...

Partez-vous d'un texte, d'un script préliminaire, ou improvisez-vous ?

Romeo Castellucci consacre beaucoup de temps à l'écriture. Quand on arrive aux répétitions, tout est écrit. Le spectacle est prêt, existe, avant les répétitions, mais il est "mis en crise" par les acteurs. Les problèmes de montage, de rythme, de technique se règlent peu à peu, pendant les quatre mois de répétitions. Les machines jouent un rôle capital, à condition d'être invisibles. Un bras mécanique écrit l'Histoire sur la scène. Et la scène vit. La scène respire. La technique doit être si élaborée, si forte qu'elle crée un monde parallèle. Si elle se laissait voir, le spectacle s'effondrerait. C'est en étant cachée que la technique produit des ondes émotives. Elle doit s'insérer dans un système nouveau, autogéré, dans un cosmos dont aucun élément ne tourne à vide. C'est évidemment très complexe... Quant à la musique, qui est prépondérante, elle est composée par ordinateur à partir d'images.

La Societas Raffaello Sanzio fait souvent appel à des interprètes physiquement "hors norme". Pourquoi ?

Cela répond à des nécessités du spectacle, à la "chimie" de ce théâtre. Maria Luisa Cantarelli, notre Eve, a subi l'ablation d'un sein ; Renzo Mion, qui fait Caïn, a un bras plus court que l'autre. Mais Franco Pistoni, qui joue Lucifer, et Silvano Voltolina, qui joue Abel, ne présentent pas de particularités notables, pas plus que les six enfants également présents dans le spectacle.

ROBERTO GINI

Roberto Gini étudia la viole de gambe avec Jordi Savall et la musique de chambre avec Nikolaus Harnoncourt. En 1985, le brillant soliste milanais fonde l'Ensemble Concerto, consacré à la Renaissance italienne et surtout monteverdienne. Directeur artistique du Festival de Cremona de 1993 à 1996, Gini crée avec Cristina Miatello à Milan un laboratoire permanent de recherche sur la musique italienne des XVIe et XVIIe siècles. Il enseigne à Genève et Milan et poursuit, parallèlement à son rôle de directeur musical, son travail de soliste avec entre autres Laura Alvini et Wieland Kuijken.

SCOTT GIBBONS - LILITH

En 1984, Scott Gibbons commence à composer de la musique électronique. Sous son nom d'artiste "Lilith", il initie une double exploration : sur les ressources du son acoustique naturel, d'une part, et sur celles de la technologie informatique, d'autre part. Ses compositions défient les fréquences habituelles et côtoient le silence. Parmi les CD qu'il a sortis, on compte *Stone* en 1992, *Orgazio* et *Redwing* en 1994, *Field Notes* en 1998 ; parmi ses installations : *Mantle* en 1991 et *Imagined Compositions for Water* en collaboration avec Brien Rullman. D'autres de ses collaborations retentissantes font date : avec Einsturzende Neubauten, GVOON et Mark Spybey. Plusieurs de ses enregistrements électro-acoustiques et de ses installations ont été présentés lors d'événements internationaux (entre autres Holland Festival, Amsterdam). Après *Genesi* en 1998, *Il Combattimento* est sa deuxième collaboration avec Romeo Castellucci et la Societas Raffaello Sanzio.

De ces madrigaux, Romeo Castellucci veut faire scintiller la lame des contraires. Au clavier, Roberto Gini, avec les chanteurs et musiciens de son Ensemble Concerto, en cisèlera le chatolement musical. Il faut un contrepoint à Castellucci pour accroître l'éblouissement monteverdien. Scott Gibbons, complice musical du metteur en scène sur *Genesi : from the Museum of Sleep*, est un magicien du computer, à la pointe de l'exploration créative de la musique électronique. Selon le principe d'une expérience chimique, la musique de Gibbons agirait pour faire ressortir les particularités stupéfiantes des madrigaux. Romeo Castellucci veut extraire de ses habitudes l'écoute du baroque. Entre les exécutions de Roberto Gini, les mêmes madrigaux seront "liquéfiés" par Gibbons : mêmes affects, mêmes mélodies mais perçus par l'oreille d'un embryon. "La musique de Monteverdi parle des combats de la vie. Confronter l'original à son propre éloignement dans les limbes et à une mémoire culturelle complètement vierge contribue à valoriser ses incroyables frémissements. "Il avait présenté au KunstenFESTIVAL des Arts en 1998 un *Giulio Cesare* qui précipitait Shakespeare vers son essence incandescente. Romeo Castellucci aborde son premier travail sur le répertoire lyrique en compagnie du talentueux directeur musical Roberto Gini. Castellucci plonge dans les madrigaux guerriers et amoureux de Monteverdi comme on s'abîme dans le choc douloureux d'Eros et de Thanatos. Au cœur de cet assaut mortel, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* où Tancrède-le-croisé transperce aveuglément le sein de Clorinde-la-Sarrasine, son grand amour. Au cœur du théâtre, le conflit des contraires où le chant baroque de Monteverdi se déploie comme une sensuelle extase alors que la musique contemporaine de Scott Gibbons lui renvoie son étrange contrepoint. Le jeu et les images sont déflagrations scéniques. " Monteverdi est assez antique pour appartenir au futur ", affirme le metteur en scène de la Societas Raffaello Sanzio.