

— 2 - 20 décembre 2015  
— Théâtre de l'Odéon - 6<sup>e</sup>  
—

# ORESTIE (UNE COMÉDIE ORGANIQUE ?)

d'après Eschyle  
de Romeo Castellucci

spectacle en italien, surtitré

**Location** 01 44 85 40 40 / [www.theatre-odeon.eu](http://www.theatre-odeon.eu)

**Tarifs** de 6€ à 40€ (séries 1, 2, 3, 4)

**Horaires** du mardi au samedi à 20h, dimanche à 15h  
Relâche exceptionnelle le dimanche 6 décembre

**Odéon-Théâtre de l'Europe**  
Théâtre de l'Odéon  
place de l'Odéon Paris 6<sup>e</sup>  
Métro Odéon (lignes 4 et 10) - RER B Luxembourg

**Service de presse**  
Lydie Debièvre, Jeanne Clavel  
+ 33 1 44 85 40 73 / [presse@theatre-odeon.fr](mailto:presse@theatre-odeon.fr)  
Festival d'Automne à Paris  
Christine Delterme, Carole Willemot  
+ 33 1 53 45 17 13

Dossiers et photos également disponibles sur [www.theatre-odeon.eu](http://www.theatre-odeon.eu)  
nom d'utilisateur : presse / mot de passe : podeon82

— 2 - 20 décembre 2015  
— Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
—

# ORESTIE (UNE COMÉDIE ORGANIQUE ?)

d'après Eschyle  
de Romeo Castellucci

spectacle en italien, surtitré

musique  
Scott Gibbons

assistant à la création lumières  
Marco Giusti

collaboration à la scénographie  
Massimiliano Scuto

réalisation costumes  
Chiara Bocchini & Carmen Castellucci

avec

<b>Simone Toni</b>	<i>Lapin Coryphée</i>
<b>Loris Comandini / Fabio Spadoni</b>	<i>Agamemnon</i>
<b>Marika Pugliatti</b>	<i>Clytemnestre</i>
<b>NicoNote</b>	<i>Cassandre / Pythias</i>
<b>Georgios Tsiantoulas</b>	<i>Égisthe</i>
<b>Marcus Fassl</b>	<i>Oreste</i>
<b>Antoine Marchand</b>	<i>Pilade</i>
<b>Carla Giacchella</b>	<i>Électre / Athéna</i>
<b>Giuseppe Farruggia</b>	<i>Apollon</i>

*production déléguée Societas Raffaello Sanzio - coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris, MC2: Maison de la Culture de Grenoble, Célestins - Théâtre de Lyon, Théâtre Nouvelle Génération - Centre dramatique national de Lyon, La rose des vents - Scène nationale Lille Métropole à Villeneuve d'Ascq, Le Maillon - Théâtre de Strasbourg / Scène européenne, Romaeuropa Festival, TNT - Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées ; Théâtre Garonne - scène européenne - Toulouse*

Création originale le 6 avril 1995 au Teatro Fabbricone, Prato

certaines scènes de ce spectacle peuvent heurter la sensibilité des plus jeunes,  
il est déconseillé au moins de 16 ans

avec le Festival d'Automne à Paris



## Retourner au corps de l'*Orestie*

*Castellucci voulait réveiller la puissance d'un texte «anesthésié». Son adaptation de la trilogie d'Eschyle creuse sa matière première, travaille tour à tour la force des mots et de celle des images pour un théâtre de sensatin où Bacon n'est jamais loin...*

Il y a exactement vingt ans, une compagnie italienne d'engagement artistique aussi dur que son nom était doux, la Societas Raffaello Sanzio, obtenait sa première reconnaissance internationale avec *Orestie (une comédie organique ?)*, une adaptation de *L'Orestie*. La trilogie d'Eschyle était passée au crible d'une lecture «philologique» et traduite en images et en sons d'une puissance et d'une profusion inédites. Un trisomique tenait le rôle d'Agamemnon «parce qu'il était un monarque, hors de toute discussion» ; Clytemnestre était une femme énorme «parce qu'elle pesait sur le drame», tout comme Cassandra d'ailleurs. Quant à Oreste et Pylade, maigres à l'excès, ils erraient comme deux bâtons dressés, deux signes enfarinés au sens littéral, houspillés par un coryphée à oreilles de lapin dirigeant un chœur explosif. Dans le ciel noir d'un siècle en guerre contre lui-même, la marche du temps était moulinée par la *Roue de bicyclette*, de Duchamp ; les crimes, éclairés par la lampe de *Guernica*, de Picasso ; et, comme pour en finir avec la peinture contemporaine, des singes tirés d'un bestiaire à la Bacon devenaient les Erinyes, à côté de mécaniques retorses et de harnachements SM. C'est cette version historique que Romeo Castellucci a décidé de reconstituer. Une novation totale pour le metteur en scène italien qui, dans ses marches forcées d'oeuvre en oeuvre, n'avait guère pris le temps de se retourner sur ses pas, avant de s'interroger : «Comment les spectateurs d'aujourd'hui vont-ils recevoir des images émises il y a vingt ans ?»

Jean-Louis Perrier

En tournée

**8 et 9 janvier** - Cergy Pontoise, L'apostrophe / **13 au 16 janvier** - Grenoble, MC2 / **20 au 27 janvier** - Lyon, Théâtre des Célestins / **3 au 5 février** - Villeneuve d'Asq, La Rose des Vents / **10 au 12 mars** - Anvers, deSingel / **20 au 22 avril** - Strasbourg, Le Maillon / **26 et 27 avril** - Douai, L'Hippodrome / **25 au 28 mai** - Toulouse, TNT / **5 au 9 octobre** - Rome, Romaeuropa Festival, Teatro Argentina

## ≡ L'Orestie traverse le miroir

Je trouve vaines et insupportables toutes les tentatives de rendre l'empreinte du coquillage vivant. Rendre un texte tragique «contemporain» est un faux, d'autant plus pathétique que ce sont les poètes qui le font. Ceci traduit une intention missionnaire chez celui qui le réalise ; une tentative de «reconstruire le véritable esprit de la tragédie» dans le contemporain. Comme si la tragédie était une intrigue à jouer dans les hautes sphères de la poésie. Mais nous savons tous parfaitement que la tragédie n'est pas de la poésie ! Le noyau de la tragédie n'est pas tragique : il est prétragique, et se soustrait continuellement à lui-même comme l'oeil de la limace. Les noms, à nouveau, veulent essuyer ce qu'il y a de muqueux et de rythmé dans la figure. La puissance nucléaire de la tragédie consiste, comme quelqu'un l'a fait remarquer, dans ce qu'elle nie : le silence du héros, et les figures de fable qui sont peu nombreuses et effrayantes. Le Choeur de la tragédie attique manque de nerf. En effet, c'est le contrepoint castré et civilisé du héros. Il y a l'image de la lâcheté : le Lapin. Mais le Lapin, ou le Lièvre, est aussi une figure initiale dans le contexte de la *fabula* de l'*Orestie*. Il apparaît en effet dans la battue de chasse néfaste que mène Agamemnon en ouverture de la tragédie des Atrides ; c'est la cause-prétexte du tragique. Un sort feint qui voit une jeune vierge impliquée : Iphigénie. Mais le Lapin apparaît aussi en tant qu'*incipit* dans le livre de Lewis Carroll. Là aussi une jeune vierge suit le destin de cet animal que les Anciens voyaient surchargé d'attributs sexuels. À l'ascension verticale d'Iphigénie correspond la chute d'Alice, de l'ordre supérieur à l'ordre inférieur : dans tous les cas un enlèvement. Avec Iphigénie-Alice, cette *Orestie* veut jeter dans un mouvement puéril de descente aux enfers, un mouvement mystérieux où le monde fait allusion au théâtre, où le langage doit nécessairement renaître en passant par sa propre mort, en passant à travers les choses, les animaux, les sons, les êtres et les lieux, en se privant de sa royauté codifiée. Le langage gît sur le même plan que les éléments. Il devient à son tour élémentaire, chose qu'on ne peut nommer, parce que les noms se soustraient : en un mot, l'*Orestie* traverse le miroir. De l'autre côté du miroir j'ai trouvé Antonin Artaud sans le vouloir et sans le chercher, donc en dehors de l'académie. Artaud, en effet, traduit *Humpty Dumpty* de Carroll à Rodez, dans les dernières années de folie. Le texte tragique d'Eschyle subit une espèce de déraillement sur d'autres quais de rêve. D'Eschyle à Carroll, de Carroll à Artaud, et d'Artaud au silence.

«Romeo Castellucci», in *Les Pèlerins de la matière*,  
traduction française Karin Espinosa,  
Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, pp. 55-57

## ≡ Ramener sur scène l'animal

Hérauts d'un théâtre «émotionnel avant d'être culturel», Romeo Castellucci et sa compagnie retrouvent la scène de l'Odéon, qui avait accueilli avec le Festival d'Automne six de leurs travaux entre 2000 et 2006. Cette fois-ci, ce sera pour revenir à l'une des recherches fondatrices de la Societas Raffaello Sanzio (ainsi nommée en hommage à Raphaël, chez qui «le tourment est aussi violent que chez Michel-Ange, mais il ne se fait pas voir») : vingt ans après la création d'une *Orestie* qu'il avait sous-titrée «une comédie organique?», Castellucci reprend son dialogue avec Eschyle afin d'explorer, à travers l'oeuvre du premier des Tragiques, les fondements occidentaux de la représentation.

Depuis 1981, la Societas Raffaello Sanzio poursuit un travail d'une originalité sans équivalent, éprouvant, interrogeant, ébranlant la plupart des distinctions établies sur lesquelles reposent traditionnellement la production et la réception d'oeuvres théâtrales.

Dans sa relation au répertoire, tout d'abord. La Societas ne met pas en scène des textes, elle remonte pour ainsi dire plus haut. Romeo Castellucci et son équipe n'ont jamais abordé d'oeuvres classiques qu'en vue d'opérer grâce à elles une véritable conversion de l'origine, qui n'est plus, pour reprendre leurs termes, tournée vers le passé, mais doit s'enraciner dans l'avenir et se nourrir à son tour du temps qu'elle inaugure. Aussi le terme de «pré-tragique» revient-il souvent dans leur réflexion, qui est aussi une quête de la puissance et de l'effroi que la tragédie attique, à leurs yeux, a fixés et adultérés en leur donnant la forme représentative qu'a recueillie la tradition théâtrale d'Occident. Par delà la représentation et la «communication», la Societas vise donc à en retrouver les matériaux et à réveiller le niveau nerveux, organique, où conceptuel et sensible, mental et perceptif hésitent encore à distinguer leurs voies. Pour y parvenir, Castellucci et ses compagnons pratiquent un rapport très particulier aux images, aux interprètes, et enfin à leurs propres oeuvres. Aux images : évocatrices ou provocatrices, le plasticien iconoclaste qu'est Romeo Castellucci, en les mettant au point, semble doser finement les archétypes les plus profondément enfouis avec des éléments empruntés à la technologie la plus contemporaine. Le clinique et le corrompu, le pur et l'obscène, le rituel et le dérisoire paraissent parfois s'y greffer l'un sur l'autre pour produire des créatures scéniques inouïes.

Aux interprètes : la Societas a souvent donné à voir des corps (malades, blessés, souffrants, difformes) dont la censure est si profondément ancrée dans nos habitudes et nos modes courants de représentation qu'elle semble aller de soi. Ce retour de l'organique, subvertissant le primat du «beau corps» de l'être humain adulte, rationnel et doué de langage, se complète naturellement d'une présence accrue de l'animal ou de l'enfantin : «le geste polémique que nous avons à l'égard de la tragédie attique», écrit Castellucci, «est, de ramener sur scène l'animal en faisant un pas en arrière. [...] Un théâtre prétragique renvoie, tout d'abord, à un théâtre enfantin».

Enfin, la remise en cause et l'examen critique de toutes les fondations de l'art théâtral, tel que l'opèrent les membres de la Societas, passent également par un approfondissement de leurs propres pratiques. La réinvention de l'*Orestie* pourrait constituer à cet égard le point de départ d'une nouvelle réflexion sur ce que Castellucci appelle «une amnésie essentielle tant du théâtre que de l'immense archive du geste occidental». Quelle étape marquera ce travail de retour sur soi dans l'histoire de l'une des compagnies européennes les plus extraordinairement innovantes des trente dernières années ? Une chose est sûre : la puissance évocatoire, les chocs et le trouble, l'étrangeté radicale qui font la marque des créations de la Societas seront présents au rendez-vous à l'Odéon.

## Entretien avec Romeo Castellucci

Extrait

**Jean-Louis Perrier : Quelle urgence vous conduit à reprendre *Oresteia (una commedia organica ?)*, exactement vingt ans après sa création ?**

Romeo Castellucci : C'est à travers *L'Orestie* que j'ai rencontré pour la première fois la discipline de la tragédie grecque et je me suis rendu compte que j'étais resté très proche de cette forme esthétique. J'ai pensé qu'il demeurerait une tension suffisante dans ce spectacle et qu'il serait intéressant de le donner dans sa capsule temporelle, comme une pierre qui retomberait vingt ans après. Garder exactement la même chose est une forme d'expérimentation pour moi. Aujourd'hui, j'aborderais autrement *Agamemnon* par exemple. Mais je vais garder l'idée de l'époque, avec Loris, l'acteur trisomique. C'est devenu une pratique commune d'engager des handicapés, mais il y a vingt ans, l'esprit était autre. Il n'y avait aucune éthique dans notre choix, c'était un choix barbare. Mais je vois bien qu'aujourd'hui cela a une autre tonalité et qu'on peut lire les mêmes images d'une autre façon.

**J. L. P. : Qu'en sera-t-il du travail sur les corps ? Clytemnestre était énorme, Oreste et Pylade extrêmement maigres, vous travailliez sur les limites.**

R. C. : Je veux garder la même esthétique. J'avais suivi une voie littérale. Clytemnestre, au niveau étymologique, signifie "la grande dame". Et ce sera effectivement une dame énorme parce qu'il est question de poids, de gravité, de la possession du plateau selon un principe féminin.

**J. L. P. : Peut-on esquisser un parallèle entre le travail fait par Hölderlin sur Sophocle et celui que vous avez fait sur Eschyle ?**

R. C. : Hölderlin ne découvre pas la Grèce, il est la Grèce. Son travail monumental sur le langage n'a pas été compris à son époque. Il a été ridiculisé par Goethe et Schiller, qui lisaient *Ödipus der Tyrann* en se moquant. A travers sa traduction, il a restitué à la tragédie son côté barbare, aorgique – un néologisme de Hölderlin – qui veut dire l'organique, le chaos, et fait naître la beauté du chaos. Une image de l'aorgique est dans l'élan simultané vers la vie et la mort d'Empédocle quand il se jette dans le volcan. C'est l'indistinct primordial, le versant oriental de la philosophie grecque. Après Winckelmann on a essayé de nettoyer la pensée grecque en enfouissant sa partie la plus sauvage, celle qui est ancrée dans les mystères, son côté pré-linguistique, féminin.

**J. L. P. : Vous évoquiez votre propre côté "barbare" lorsque vous travailliez sur *L'Orestie*.**

R. C. : A l'époque j'étudiais l'oeuvre de Bachofen. Il s'est concentré sur *L'Orestie*, parce que cette pièce représente le passage entre le matriarcat et le patriarcat. Le pire des crimes alors, le plus absolu, était le matricide. Pour un matricide, l'entrée dans les mystères d'Eleusis était totalement interdite, dans la mesure où il n'existait aucun pardon de ce crime, parce qu'il était un crime contre la Terre. Mais, malgré des votes également répartis, Oreste est sauvé par le tribunal de l'Aréopage, ce qui n'est pas "juste". Benjamin souligne que la catharsis n'est pas possible dans ce sens-là, parce qu'il y a quelque chose qui n'est pas résolu. Il faut sauver Oreste parce que ce moment est celui d'un passage culturel d'une portée gigantesque, de la partie primitive, liée à la culture orale, celle de la Terre et des mystères, à celle de l'écriture, à travers un principe vertical et spirituel. Oreste représente le point de passage. Avec *Oresteia (una commedia organica ?)*, j'ai voulu "revisiter" *L'Orestie* du point de vue de Clytemnestre, comme s'il s'agissait de regarder en arrière, du côté du principe vaincu mais qui demeurerait cependant le plus important.

**J. L. P. : A propos d'*Œdipe der Tyrann*, vous avez évoqué à plusieurs reprises l'écriture "féminine" de Hölderlin et votre distribution n'est composée que de femmes, à l'exception de Tirésias. Qu'est-ce qui vous a conduit à cette conclusion ?**

R. C. : La question de la puissance et de la grâce. Pour moi, la puissance et la grâce sont des femmes, parce qu'il y a un rapport au corps différent. C'est le troisième spectacle que je fais autour de Hölderlin et ce n'est qu'à la fin d'*Œdipe der Tyrann* que je me suis rendu compte qu'il s'agissait chaque fois d'une équipe féminine. C'était instinctif, mais, évidemment, il y avait des raisons. La grâce prime dans la manière de porter la parole.

**J. L. P. : Est-ce la nature "féminine" de la langue qui vous a conduit à inventer ce couvent de femmes ?**

R. C. : Il y avait cette référence à une communauté enfermée dans *La Mort d'Empédocle*. Elle est devenue la communauté amish de *The Four Seasons Restaurant*. Et, à nouveau, dans *Œdipe der Tyrann*, je me suis rendu compte qu'il y avait une communauté féminine enfermée dans un système. Elle forme comme une enclave, une synecdoque de la communauté humaine.

**J. L. P. : C'est la première fois que je vous vois pratiquer un théâtre dialogué avec des comédiens qui déclament.**

R. C. : C'est le maximum de la provocation pour moi. Mais je pense qu'il y a eu un fossé avec les actrices. Elles n'ont pas saisi le scandale du dialogue. Le travail avec le dramaturge de la Schaubühne a permis de filtrer chaque mot, une occasion unique de comprendre Hölderlin dans la fibre. C'était comme un *reverse engineering*, une manière de démonter un objet pour voir comment il fonctionne. Quel était le choix de Hölderlin par rapport au texte original ? Parce qu'il l'a complètement tordu. Les actrices n'ont pas compris que la langue de Hölderlin ne sert pas à communiquer.

**J. L. P. : Un mot sur la dernière séquence, admirable, effroyable.**

R. C. : Je pensais à Œdipe comme une sorte de virus qui entre dans la communauté, dans un contexte culturel très codé qui est celui de la religion catholique. Il s'installe et ne sort plus. Il contamine le système symbolique chrétien, la rencontre est impossible. Une fois que la tragédie entre, elle est capable de détruire l'apparence humaine, c'est-à-dire de "tuer" Dieu.

**J. L. P. : A travers l'apparence humaine ?**

R. C. : C'est comme une substitution assez violente. Au lieu de la Bible, au lieu de l'Évangile, on a l'Évangile d'Œdipe. Cela ramène à l'aorgique, qui, selon Hölderlin, serait l'unique forme de salvation, non pas la salvation métaphysique, mais une salvation plus indistincte, constituée par la lumière et l'ombre. C'est pour ça qu'Œdipe est considéré comme mauvais par Hölderlin : parce qu'il veut utiliser la Raison comme lumière, alors que c'est un péché. Le péché d'Œdipe, selon Hölderlin, n'est pas l'inceste, pas du tout, mais sa façon de raisonner, et c'est une autre invention extraordinaire.

**J. L. P. : Y a-t-il dans votre travail une réflexion sur ce que serait une identité européenne ?**

R. C. : La pensée européenne est sans cesse obligée de se replonger dans le monde grec. Dans la philosophie, dans l'esthétique, dans la peinture, dans l'architecture, il reste le point de référence. Même un tableau de Bacon, apparemment le plus éloigné possible de la rigueur esthétique antique, reste une référence à la Grèce. C'est une sorte d'étoile polaire. L'Europe ne peut pas oublier son enracinement dans la Grèce, avec la naissance de la raison, de la démocratie, de l'esthétique. On est encore là. Il faut penser qu'on est là. Il faut le penser parce que ce n'est pas le passé mais le futur.

**J. L. P. : N'y-a-t-il pas actuellement des forces puissantes qui voudraient l'effacer ?**

R. C. : Oui, parce que la Grèce représente la conscience. Chaque objet esthétique, chaque pensée, chaque discours fait référence à votre place en tant que spectateur. La tragédie grecque était une sorte d'appel profond à chacun, elle était capable de dire le nom de chacun, à travers le langage et pas seulement. C'était un rapport profond à l'individu et le fait d'une communauté. A l'opposé de l'industrie du spectacle qui exige que chacun soit seul parce qu'il n'y a pas de conscience, mais une forme d'anesthésie très douce. Il n'y a aucun scandale. Il faut récupérer l'idée du scandale dans le sens grec. Le scandale, c'est la pierre qui vous fait trébucher, qui vous oblige à interrompre votre marche et considérer votre position pour vous imposer un choix. L'esthétique impose de choisir.

Propos recueillis par Jean-Louis Perrier



## Repères biographiques

### Romeo Castellucci et la Societas Raffaello Sanzio

Metteur en scène, plasticien, scénographe, Romeo Castellucci est né en 1960 à Cesena (Italie). Avec Claudia Castellucci et Chiara Guidi, il fonde la Societas Raffaello Sanzio en 1981. Chaque pièce de la Societas explore ce qui justifierait la pratique du théâtre aujourd'hui, la grâce de cet archaïsme envers et contre tout résistant : l'humain dans ses représentations, jusqu'à l'irreprésentable. Les spectacles de Romeo Castellucci s'organisent comme autant de «visions» qu'il propose au public, quitte à dérouter. «Il n'y a aucune pédagogie dans mes spectacles», reconnaît-il. «Le spectateur est un adulte capable de comprendre à tous les niveaux ; pour moi, proposer un spectacle, c'est une autre forme d'abandon». Parmi les nombreuses productions de la Societas, l'Odéon-Théâtre de l'Europe a notamment accueilli avec le Festival d'Automne à Paris *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992 ; reprise exceptionnelle aux Ateliers Berthier, 2004), *Genesi, from the museum of sleep* et *Il Combattimento* (2000), *Giulio Cesare* (2001), *Tragedia endogonidia : P.#06 Paris*, partie d'un cycle de onze pièces (2003), *Hey Girl !* (Ateliers Berthier, 2006). Après une retentissante *Divina Commedia* au Festival d'Avignon (2008) et *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (Théâtre de la Ville et Centquatre, 2012), trois pièces sont présentées en 2014 au Festival d'Automne : *Schwanengesang D744*, *Le Sacre du Printemps* et *Go Down, Moses*. Romeo Castellucci vient de signer la mise en scène de *Moses und Aaron*, de Arnold Schönberg, à l'Opéra Bastille (17 octobre - 9 novembre 2015).

### Romeo Castellucci et la Societas Raffaello Sanzio à l'Odéon-Théâtre de l'Europe :

2000 : *Il Combattimento et Genesi*

2001 : *Giulio Cesare*

2003 : *P#06. Paris - Tragedia Endogonidia*

2004 : *Amleto, la veemente esteriorita della morte di un mollusco*

2006 : *Hey Girl !*