

PORTRAIT ROMEO CASTELLUCCI FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS



20 NOVEMBRE 2015 – 9 JANVIER 2016

Ödipus der Tyrann de Friedrich Hölderlin, d'après Sophocle

Théâtre de la Ville
20 au 24 novembre

Le Metope del Partenone

La Villette
23 au 29 novembre

Orestie (une comédie organique ?) d'après Eschyle

Odéon-Théâtre de l'Europe
2 au 20 décembre
L'apostrophe –
Théâtre des Louvrais / Pontoise
8 et 9 janvier



Théâtre
de la
Ville
PARIS

la Villette

ODEON
Théâtre de l'Europe

scène nationale Cergy-Pontoise & Val d'Oise
L'apostrophe
théâtre des Arts • théâtre des Louvrais

Éditorial

Dix mots L'abécédaire singulier de Romeo Castellucci	page 5
« Une fois que la tragédie entre » Entretien avec Romeo Castellucci	page 9
Ödipus der Tyrann de Friedrich Hölderlin, d'après Sophocle Théâtre de la Ville 20 au 24 novembre	page 12
Le Metope del Partenone La Villette 23 au 29 novembre	page 16
Orestie (une comédie organique ?) d'après Eschyle Odéon-Théâtre de l'Europe 2 au 20 décembre L'apostrophe – Théâtre des Louvrais / Pontoise 8 et 9 janvier	page 20
Biographie	page 24
Lieux partenaires	page 26
Partenaires média	page 27

« L'art est long et notre vie est courte ». La série de portraits d'artistes que le Festival d'Automne à Paris a initiée depuis quelques années pourrait être une manière de mettre en pratique cette phrase de Goethe, comme d'aller contre la marche du temps. À une œuvre de spectacle dit « vivant » n'est prêtée – c'est aussi sa beauté – qu'une durée de vie limitée, voire mesurable.

Aussi, ressusciter, comme nous le faisons cette année à l'Odéon-Théâtre de l'Europe et à L'apostrophe – Théâtre des Louvrais / Pontoise, *Orestie (une comédie organique ?)* d'après Eschyle, vingt ans après sa création en Italie, revoir l'œuvre par laquelle Romeo Castellucci et sa Societas Raffaello Sanzio ont accosté sur les grandes scènes européennes, permet autant d'explorer le chemin parcouru que d'observer la rémanence des questions, de fond plus que de forme, qui perdurent dans son travail. Vingt ans séparent en effet *Orestie d'Ödipus der Tyrann* et de *Le Metope del Partenone*, deux œuvres créées en 2015 et présentées à l'occasion de ce Portrait, au Théâtre de la Ville pour la première et à La Villette pour la seconde.

Cet effet saisissant de *temporalité*, Romeo Castellucci en fait le cœur même de son œuvre, dans laquelle le temps et l'espace sont toujours des acteurs authentiques. Il ne fabrique pas tant des images que des sensations : on voit, on se représente et on ressent simultanément. Le trait singulier chez lui, unique, en un sens inouï, réside en une sorte d'identification non pas tant à l'œuvre elle-même qu'au poète qui l'a composée, dans une pleine et entière subjectivité. Comme s'il était un peu Eschyle, le Sophocle de Hölderlin ou le Hölderlin de Sophocle ou le Parthénon « en personne ». La subjectivité avant tout, oui ! Un art du choc, mais adressé à la plus essentielle humanité. Romeo Castellucci nous entraîne avec lui dans son propre trou noir en même temps que dans celui du poète. Beauté du chaos. Il choisit de donner à voir des énigmes plutôt que les résoudre, car, dit-il, « la réponse n'est jamais digne de la question ».

Emmanuel Demarcy-Mota

En partenariat avec France Culture





Dix mots

L'abécédaire singulier de Romeo Castellucci

Pour la deuxième année de suite, Romeo Castellucci est le grand invité du Festival d'Automne, où il revient avec trois spectacles : *Œdipe der Tyrann*, de Friedrich Hölderlin, d'après Sophocle, créé avec la troupe de la Schaubühne de Berlin ; *Le Metope del Partenone*, une œuvre originale qui prend pour point de départ les frises du Parthénon d'Athènes ; et, enfin, la récréation d'*Orestie (une comédie organique ?)*, d'après Eschyle. Soit vingt ans après que ce spectacle fracassant a fait connaître en France et de par le monde la Societas Raffaello Sanzio et Romeo Castellucci, devenu aujourd'hui l'artiste le plus en vue de la scène européenne, de par la puissance de sa vision. Nous avons demandé au metteur en scène italien de nous ouvrir les portes de son théâtre. Il a répondu par un texte en dix mots-clés.

A comme Animal

La tragédie naît le jour où l'animal est mis en cause sur le plan culturel et où des acteurs sont invités à prendre sa place. L'animal est un corps qui ne répond pas ; il est l'être pur, qui échappe à toute représentation. L'animal et l'enfant n'ont pas de langage, raison pour laquelle ils sont traditionnellement vus d'un mauvais œil par les acteurs. Ils représentent une ombre, voire une menace à la règle de la fiction qui gouverne la scène. Ce sont des corps étrangers ; indispensables pourtant, comme toutes les contradictions.

Dans le cadre humain de la tragédie classique, l'animal revient sur la scène, autrement dit, il revient dans le lieu qui l'a généré, pour reprendre son « chant ». Avoir un animal sur scène ne veut pas dire le contraindre à un quelconque exercice anthropomorphique. Il n'a aucun rôle à jouer parce que, tautologiquement, il est ce qu'il est. L'animal entre en scène pour apporter un peu de ce qui lui appartient : un peu de ce monde, de cette réalité et de ce temps, et donc

de ce théâtre que je ne peux plus m'approprier sauf en lui et avec lui. Son corps représente le mien.

Personnellement je crois être un véritable « animaliste », parce que je veux vivre avec les animaux ; je leur confie ma vie et ce sera ma vieillesse. Je suis un véritable animaliste parce que je ne confonds pas les hommes avec les animaux. Je ne leur prête pas de sentiments semblables aux miens ni un visage expressif comme le mien. Je ne leur donne pas de nom. Je ne crois pas aux larmes humaines de Dumbo. Ce n'est pas moi qui dois les libérer. Ce n'est pas à moi de suspendre le sacrifice millénaire ou de briser la chaîne de la douleur, parce que le théâtre l'a déjà fait il y a deux mille ans. Là où il y a un acteur, je vous le dis, un sacrifice a été remplacé.

Avoir un animal sur scène, c'est comme une vengeance parce que l'animal revient vivant, muet, sans aucune expression humaine ; il est là, splendide, occupant le centre des planches ; mais un animal sur scène c'est aussi une sorte de prière sans parole, une forme de pardon. Oui, je crois connaître leur douleur millénaire que la nôtre leur a infligée, une douleur que rien ne peut combler. Je sais lire dans leurs yeux et eux dans les miens. C'est pourquoi je leur demande une communion anonyme, je leur demande s'ils veulent ou pas entrer dans mon théâtre.

C comme Chaos

Le chaos est une porte laissée ouverte dans le hasard ; c'est la garantie que l'ordre, comme un clavecin, sera bien tempéré par le désordre. Dans l'écriture de mes œuvres, je pars du chaos, que je recueille comme une force vive, dans tous les phénomènes extérieurs à ma peau – c'est-à-dire le monde – sur les pages de petits carnets au dos usé. Après quoi je poursuis avec un ordre géométrique, en faisant une sélection très stricte de mes notes, pour tracer des lignes, des champs d'intensité et, surtout, des formes.

Orestie (une comédie organique ?)

Photographie de répétition, Cesena, 2015

Cette seconde phase de travail, je le dis tout de suite, est de type rhétorique – rhétorique classique pour être précis – et son calcul vise à reconstruire une étreinte plus lâche dans les bras du chaos, à l'endroit précis d'où il était parti. Au milieu, il y a tout ce dont j'ai été capable : la technique et la forme, l'émotion.

D comme Dieu

Dieu est, par définition, « celui qui manque ». C'est celui qui a laissé sa place à la création parce qu'il est parti. Comme Moïse nous pouvons affirmer qu'il n'a pas de corps, il n'a pas de nom, il n'a même pas de visage. Il ne se laisse pas voir, il ne nous parle plus. Comme le peuple juif dans le désert, nous pouvons légitimement affirmer qu'on ne le voit pas parce qu'il est absent, il n'est pas là, il nous ignore. Il n'y a pas de théâtre sans ce manque. Aucune représentation.

Si Dieu était présent, la tragédie serait impossible. L'art n'aurait pas été possible. La tragédie naît le jour où quelqu'un crie : « Le grand Pan est mort. » Le crépuscule des dieux est le jour de la naissance de la tragédie. Je crois en la tragédie comme conception universelle de la vie. Tout ce que nous faisons, tout ce que nous prononçons sur les planches d'un théâtre, c'est parce que Dieu n'existe plus. C'est aussi la somme poétique de Hölderlin : un ciel neuf, magnifiquement bleu, froid, vide.

E comme Énigme

L'énigme signifie toujours trop, elle annule la signification en la dépassant. L'énigme constituait l'un des axes fondamentaux de l'obscur sagesse présocratique. Mais aujourd'hui encore, l'énigme représente le sphinx de la vie dans son étrangeté ontologique : notre incarnation sur cette planète. Le fait que nous soyons nés sur cette motte de terre est, comme l'affirmait déjà Sophocle, la première des énigmes, une énigme beaucoup plus grande que le mystère de la mort. Le vêtement de chair dans lequel nous avons été précipités, les yeux fermés, est le sphinx dont nous parlons.

Mais il ne faut pas résoudre les énigmes, car ceux qui le font vivent dans le malheur, comme Œdipe. Nous ne devons pas répondre à ces interrogations parce que la réponse n'est jamais digne de la question. Il faut brûler les questions, et non essayer de les résoudre. Personnellement j'ai de la peine pour l'artiste qui donne des réponses, pour ceux qui traitent la réalité comme des faits divers, pour ceux qui com-

mentent ce qui existe en formulant une intention. J'ai de la peine pour ceux qui essaient de résoudre les énigmes. Ils font de la communication.

I comme Image

Jusqu'à quel point pouvons-nous croire dans les images ? Jusqu'à quel point une image peut-elle nous aider à nous libérer des images ? Ici, une image devient une expérience, pas quelque chose à voir, pas un objet. C'est le regard – et la distance qu'il implique – qui fait d'une chose une image. Tout ce qui est image n'est plus un objet, n'est plus une chose, mais plutôt une forme d'adieu à cette même chose. L'image devient telle à partir du moment où elle est définitivement séparée de mon expérience et de mon monde. Ce n'est pas un objet que je peux toucher, dévorer, traiter. Image signifie séparation, distance, elle vient de l'autre monde.

En accord avec Maurice Blanchot, elle est toujours, et à tous les niveaux, une résurrection, un *Lazare veni foras*. C'est pourquoi on ne peut pas inventer une image, mais seulement l'évoquer. Les images sont en nombre fini. Mais il reste une chose à faire à l'artiste : il peut les combiner indéfiniment entre elles. C'est là que quelque chose peut se produire : la naissance d'une troisième image, qui n'est plus visible ni sensible. La troisième image est celle qui n'est pas vue mais imaginée, formée par l'association des deux autres qui la déterminent dans l'espace intermédiaire qui les sépare. C'est l'image non créée, qui naît sur la scène définitive : le cœur battant du spectateur. C'est à lui qu'elle appartient tout entière, pas à l'artiste. Plus à l'artiste.

M comme Machine

La machine est une pure fonction et elle est opposée à l'animal, l'être pur. Ils sont aux antipodes du même jeu. Ensemble, ils constituent les extrémités du pendule qui cerne l'être de l'acteur : pure fiction d'une part et être pur de l'autre. Ordre et désordre. Contrôle et manque de contrôle. Machine et animal sont porteurs d'opérations spectrales dans le jeu de leur intermittence : c'est à l'acteur de donner corps à ces fantasmes, de réunir les opposés dans la laceration de cette tension polaire. Les machines peuvent s'exprimer aussi sous une forme invisible comme les sons, la lumière, l'énergie. Ce sont des puissances substantielles et spirituelles capables de pénétrer le corps du spectateur.

O comme Œil

Œil : la première chose qui me vient à l'esprit, c'est le geste qui le concerne, pas l'organe. Pour moi il signifie regarder ; c'est-à-dire un geste qui, dans l'espace contemporain d'un théâtre, devient infiniment problématique, prenant une signification politique déconcertante. Que signifie aujourd'hui regarder ? C'est seulement si je choisis de regarder que je peux m'approcher de ce qui pourrait ressembler à un choix. Avoir conscience de regarder. Être présent à soi-même pour ce geste.

Que signifie tout cela ? Peut-être que, dans un théâtre, il s'agirait de se regarder regarder, de regarder le regard, de se voir voir. Être témoins oculaires de notre présence dans une salle de théâtre. Ou, comme le disaient les Grecs pendant les célébrations des Mystères d'Éleusis, avoir l'*Epopoiteia*, ce regard qui a la capacité de former ce qu'il voit. Un regard qui jette et qui fonde. Un regard qui implique la racine de l'être, qui enferme, dans un même cadre, la chose vue et l'observateur, jusqu'à transformer ce dernier en la chose vue. En d'autres termes, l'observateur devient l'observé, de sorte que je peux dire que le spectacle le voit.

P comme Paradis

Si le paradis existe, il apparaîtra exactement comme ce monde, à peine un peu décalé. Prenons un exemple : le verre que j'ai devant moi à l'instant sera exactement à sa place mais décalé de quelques millimètres. Idem pour cette table, ce crayon, etc. Ma place dans l'espace – et tout ce que j'aurai vécu dans ma vie – sera toujours identique, mais décalée de quelques millimètres par rapport à la cavité qui l'a générée. Ce sera ça le paradis : l'espace minimum qui nous sépare, moi et lui (lui, c'est-à-dire, moi). Il ne sera ni meilleur ni pire.

Nous revivons les mêmes choses, sans le savoir, sans le subir, sans le mériter. Croire qu'il existe ou non ne fait aucune différence, comme il est important, peut-être, de prier même sans Dieu – ce n'est pas ça le problème. En résumé, je ne suis pas convaincu qu'il s'agisse de salut. Pour l'artiste, condamnation ou rédemption sont la même chose.

T comme Tragédie

Aporie de l'être égale beauté tragique pour le grec. Le mot tragique qui, au terme de son énonciation très laborieuse, « produit » le silence. Rien à dire à la fin, si ce n'est dire la puissance du ne pas dire. Ciel vide, comme on l'a dit, ou plutôt, vidé. Tragédie :

la scène comme lieu le plus erroné de tous. Le héros tombe dans le lieu erroné de la scène mais il le fait dans un temps parfait (la chose qui m'a toujours frappé, depuis mes études à l'académie, c'est la précision du calcul du temps dans l'écriture tragique ; un levier qui se déplace avec la précision inexorable d'une plante carnivore).

Le double non de la tragédie est la splendide affirmation de solitude du héros. Tragédie d'avoir un corps, beauté dévastatrice d'avoir ce corps. La tragédie attique est aussi tout ce que nous avons en termes d'esthétique. Nous ne pouvons pas sortir de sa mécanique, même si nous le voulions. La tragédie est le fondement de l'esthétique occidentale et de son sillon dont elle ne peut pas s'écarter, de même qu'il n'est pas possible d'effacer du ciel l'étoile polaire, seul point fixe des routes nocturnes.

V comme Verbe

Je ne suis pas d'accord avec saint Jean l'Évangéliste quand il écrit qu'au début il y avait le verbe. Demandons au trilobite, le premier être voyant qui, au pliocène, a ouvert les yeux sur le monde. Je pense souvent à ce petit animal (j'en conserve un magnifique fossile) parce que je dis à Jean qu'au début était l'image. Mais, pour rester dans le sujet, il me semble que le verbe n'est pas encore la parole. Celui qui parle arrive avant la parole. En soi, parler est avant tout vide de contenu. Le verbe suppose la présence d'un corps, ou plutôt de deux. Celui qui parle et celui qui écoute, qui à son tour est formé, si l'on peut dire, à l'écoute.

En songeant à tout cela dans le cadre d'un théâtre, je préfère concevoir la parole dans la discipline de la rhétorique classique, un cadre dans lequel les choses sont immédiatement claires : je parle pour te fasciner, je parle pour te corrompre, pour t'avoir devant moi, pour t'entraîner où tu ne veux pas. Je parle d'abord de tout à ton corps animal, de mammifère à mammifère. Je parle comme une machine qui sort de l'esprit. Je suis un envahisseur. Qui parle ? C'est la représentation qui parle. Voilà, je préfère cette forme d'honnêteté brutale, déclarée, traitée.

Propos recueillis par Fabienne Darge
(traduits de l'italien par Chantal Moiroud)

In *Le Monde*, supplément Festival d'Automne à Paris,
daté dimanche 6 / lundi 7 septembre 2015



« Une fois que la tragédie entre »

Entretien avec Romeo Castellucci

Quelle urgence vous conduit à reprendre *Orestie* (une comédie organique ?), exactement vingt ans après sa création ?

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.

Qu'en sera-t-il du travail sur les corps ? Clytemnestre était énorme, Oreste et Pylade extrêmement maigres. Vous travailliez sur les limites.

Je veux garder la même esthétique. J'avais suivi une voie littéraire. 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.

Peut-on esquisser un parallèle entre le travail fait par Hölderlin sur Sophocle et celui que vous avez fait sur Eschyle ?

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 *Œdipe roi* en se moquant. À travers sa traduction, il a restitué à la tragédie son côté barbare, aorganique – un néologisme de Hölderlin qui veut dire l'organique, le chaos –, et fait naître la beauté du chaos. Une image de l'aorganique 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.

Vous évoquiez votre propre côté « barbare » lorsque vous travailliez sur *L'Orestie*.

À l'époque, j'étudiais l'œuvre de Backhofen [philologue et sociologue suisse du XIX^e siècle, théoricien du matriarcat, ndlr]. 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'Éleusis 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 *Orestie (une comédie organique ?)*, 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.

À 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 ?

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.

Est-ce la nature « féminine » de la langue qui vous a conduit à inventer ce couvent de femmes ?

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.

Un mot sur la dernière séquence, admirable, effroyable.

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.

À travers l'apparence humaine ?

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.

D'où vient l'impulsion des *Metope del Partenone* ?

Ce sont des centaumachies, des batailles. On peut dire que c'est la bataille de la vie. J'ai imaginé chaque frise comme une scène d'urgence. Des blessés sont sur le sol et des ambulances viennent leur porter secours. Mais elles se révèlent incapables de les sauver. Il y a une référence à une expérience que j'ai vécue et qui m'a marqué profondément : celle de mon ami Alfredo Tassi, mort sur le plateau. J'y pense presque tous les jours. L'ambulance est arrivée et n'a pas été capable de le sauver. Il est mort dans mes bras.

Il y a un échec à chaque fois ?

Oui. Et en même temps, on projette une devinette sur les murs.

Une énigme, comme celle d'Œdipe ?

La devinette est une invention grecque. Claudia [Castellucci] écrit les devinettes. Je me suis adressé à elle parce qu'elle est, selon moi, la seule à pouvoir écrire des devinettes.

Le spectacle apparaîtra-t-il comme une performance ?

La première aura lieu à Art Basel, dans le contexte de la foire. Le blessé est un acteur, un seul à chaque fois. Six blessés sont prévus pour l'instant. Il y a six équipes médicales différentes et chaque équipe médicale est vraie. Ce sont comme six tableaux d'une ville, six tableaux de la douleur. Il y a un côté primaire, concentré sur le voyeurisme, sur le fait qu'on aime voir des accidents. À la fin, il restera sur le sol une immense peinture faite par le faux sang et tous les fluides.

Comme le sol souillé à la Pollock de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* ?

Exactement, une action *painting*. Cet aspect primaire est contrebalancé par les devinettes qui ont quelque chose de mental, de froid. Il y a un double jeu entre

ce qui vous noue le ventre, ce côté animal, et cette phrase qui est un défi intellectuel. Les relations entre les deux passent à travers un regard grec. Le Parthénon, qui est le fondement de l'esthétique occidentale, représente la beauté. Que veut dire cette référence à la beauté quand elle montre la douleur ? Que signifie la fiction, qui trouve sa référence au cinéma, dans le pire Hollywood, celui de la télé, dans la fascination pour la douleur et le sang, dans les scènes de docteurs ?

Les trois pièces que vous présentez sont ancrées dans la Grèce. Abandonnez-vous vos réflexions sur le monothéisme en revenant vers la Grèce ?

Non, il y a un moment de contact. La tragédie, comme Hölderlin l'a dit, représente un ciel d'idées. Il n'y a personne dans la tragédie grecque, il n'y a pas de dieu, mieux encore, il a disparu. Dieu est celui qui manque, sa présence n'est pas visible, pas représentable. La rencontre avec le monothéisme est impossible, mais il y a une proximité, une façon d'aborder une même attitude selon une géométrie différente.

Y a-t-il dans votre travail une réflexion sur ce que serait une identité européenne ?

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.

N'y a-t-il pas actuellement des forces puissantes qui voudraient l'effacer ?

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. À 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.

Pour conclure, quelques mots sur le Festival d'Automne et, plus généralement, sur la place et le rôle de Paris dans votre travail ?

C'est un rôle immense. La France est mon pays. À la différence de l'Italie, elle a accepté mon travail depuis toujours. Si j'ai un peu de considération en Italie, c'est dû à la France. À Paris – et à Berlin –, la culture a une présence sans équivalent dans le monde. Au Festival d'Automne, je peux ressentir un dessein précis dans le temps. Il y a un principe esthétique et une certaine forme d'urgence. J'y trouve des correspondances. Je m'y reconnais.

Propos recueillis
par Jean-Louis Perrier,
mai 2015



Théâtre
de la
Ville
DIRECTION
BERNARD
BECHER
P A R I S

Théâtre de la Ville
Vendredi 20 au mardi 24 novembre 20h30,
dimanche 22 novembre 15h

Durée : 1h45
Spectacle en allemand surtitré en français

ROMEO CASTELLUCCI

Ödipus der Tyrann
de Friedrich Hölderlin,
d'après Sophocle

Mise en scène, scénographie, costumes, **Romeo Castellucci**
Avec Bernardo Arias Porras (*Tirésias*), Iris Becher (*Jocaste*),
Jule Böwe (*Créon*), Rosabel Huguet (*Messenger*), Ursina Lardi (*Œdipe*),
Angela Winkler (*Le Chœur*)
Religieuses, Sophia Fabian, Eléna Fichtner, Margot Fricke, Eva Günther,
Rachel Hamm, Andrea Hartmann, Annette Höpfner, Nadine Karbacher,
Sara Keller, Pia Koch, Marion Neumann, Vanessa Richter,
Helga Rosenberg, Ria Schindler, Janine Schneider, Christina Wintz
Soliste, Sirje Aleksandra Viise
Collaboration artistique, Silvia Costa
Collaboration à la scénographie, Mechthild Feuerstein
Musique, Scott Gibbons
Vidéo, Jake Witlen
Dramaturgie, Piersandra Di Matteo, Florian Borchmeyer
Lumière, Erich Schneider
Répétiteur, Timo Kreuzer
Sculptures, Giovanna Amoroso, Istvan Zimmermann – Plastikart Studio

Production Schaubühne Berlin
Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle créé le 6 mars 2015 à la Schaubühne Berlin
En partenariat avec Télérama et Arte

un événement
Télérama arte

Quand Romeo Castellucci écoute le transfert effectué par Hölderlin à partir d'*Œdipe le Tyran (Œdipe-Roi)* de Sophocle, il entend bruisser la Grèce d'avant la tragédie attique. Celle qui précède *Œdipe*, mais aussi *L'Orestie*. Il entend ce qui rendait sourds Schiller et Goethe lorsqu'ils se gaussaient des barbarismes holderliniens. Il entend un esprit « barbare », tout empreint d'Orient, qui nous appelle depuis la légende thébaine, posté à ce carrefour imprimé à jamais dans nos mémoires, où nous sommes voués à comparaître devant la sphynge porteuse d'énigmes. Cet esprit, nous dit le metteur en scène, est « asymétrique » et « féminin ». « Asymétrique » est *Œdipe*, enfant aux « pieds liés » puis « tyran boiteux », et femmes seront ses interprètes de la Schaubühne, sous le regard d'un chœur de nonnes guidées par une mère supérieure toute de gloire discrète : Angela Winkler. Il faudra un jour étudier plus précisément la place du féminin dans le théâtre de Castellucci. Depuis quatre ans, il tourne et retourne le matériau Hölderlin dans son inspiration la plus haute. *The Four Seasons Restaurant* (2012) – qui reprenait *La Mort d'Empédocle* – et *Hyperion. Briefe eines Terroristen* (2013) – à la Schaubühne, déjà – étaient interprétés par des

femmes. Nulle construction préétablie, affirme pourtant le metteur en scène qui ne se serait averti de sa propre constance qu'*a posteriori*. À ce qui apparaît ici comme une inversion de fait du mode opératoire de la tragédie grecque échappe un personnage : celui de Tirésias, le devin aveugle, dont on se souviendra qu'il a vécu les deux sexes. Quant à *Œdipe* lui-même, s'il est femme, il demeure tout d'ambiguïté, et ses traits et ses gestes renvoient à une iconographie qui n'est autre que celle de Jésus dont il arbore le sacré cœur.

Ce n'est pas la première fois que Castellucci vient à faire coïncider les images d'*Œdipe* et de Jésus – les spectateurs du Festival d'Automne avaient pu le constater dans la *Tragedia Endogonia P.#06 Paris* (2003) – et il n'est pas le premier à le faire. Mais jamais il n'avait été aussi loin dans le croisement des tragiques et des Évangiles. Tirésias est un autre saint Jean-Baptiste, Jocaste porte tous les attributs de la vierge Marie et Créon pourrait être saint Pierre. À partir des points de rencontre, de pénétration et de contamination entre les mythes païens et chrétiens s'éclaire cet autre transfert cette fois de Castellucci à partir d'Hölderlin. Se dessine alors ce qu'il est

convenu d'appeler une culture qui assemble les constituants même de la scène théâtrale occidentale, sa raison d'être.

Portés par *Œdipe* d'une part et par Tirésias d'autre part, s'affrontent le logos et « les circuits cognitifs enfouis », l'Occident et l'Orient, le dicible et l'indicible. Le non-voyant voit ce que le voyant ne peut voir. Dans une performance enregistrée, Castellucci paie son dû et à *Œdipe* et à Tirésias, comme s'ils devaient se rejoindre en lui et lui donner à voir l'aveuglement. L'action « virale » d'*Œdipe* dans la micro-société monastique, sa propagation de la « peste », engendre des monstres, producteurs d'énigmes performatives et non plus verbales. Une trinité amorphe renvoie aussi bien au système symbolique chrétien qu'à la sphynge, et aux trois états de l'homme. La parabole, qui évoque aussi *Triptych inspired by the Oresteia of Aeschylus*, de Bacon, vient raccorder *Ödipus der Tyrann* avec *Orestie (une comédie organique ?)*, et installe en scène des créatures qui n'auraient ni deux, ni trois, ni quatre pieds, et renverraient à cette humanité contemporaine obstinée à se détruire après avoir, comme nous dit le metteur en scène, « tué » Dieu.





la Villette

La Villette
Lundi 23 au dimanche 29 novembre,
lundi au samedi 13h et 19h, dimanche 13h et 18h,
relâche mercredi

Durée : 1h
Placement libre debout

ROMEO CASTELLUCCI

Le Metope del Partenone

Conception et mise en scène, **Romeo Castellucci**
Avec Urs Bihler, Dirk Glodde, Gina Gurtner, Zoe Hutmacher,
Liliana Kosarenko, Maximilian Reichert
Devinettes, Claudia Castellucci
Collaboration artistique, Silvia Costa
Effets spéciaux, Giovanna Amoroso et Istvan Zimmermann
Assistance de production, Miriam Schulze
Assistance aux costumes, Elisa Thönen

Production déléguée Theater Basel
Coproduction Theater Basel ; La Villette-Paris ; Festival d'Automne à Paris
En collaboration avec la Societas Raffaello Sanzio
Coréalisation La Villette-Paris ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle créé le 16 juin 2015 à Art Basel (Bâle)

Une nouvelle fois Romeo Castellucci vient traquer ces moments ténus où la vie s'enfuit au risque de s'effacer. Ces minutes où le regard vacille et fait vaciller celui qui regarde. Cela apparaissait plus qu'en filigrane dans les évocations et disparitions de *Schwannengesang D744*, présenté l'an dernier au Festival d'Automne. *Orfeo ed Euridice*, de Gluck (Wiener Festwochen), puis *Orphée et Eurydice*, de Berlioz (La Monnaie de Bruxelles), travaillaient plus profondément dans la durée. Par une caméra subjective, le metteur en scène faisait entrer en direct dans la vision d'Orphée se frayant un chemin vers son Eurydice, une bien réelle jeune femme dans le coma. Le vacillement n'était pas seulement celui de son regard, ni celui du nôtre devant son image, mais entre le réel et la scène. L'un basculait dans l'autre, dans son lieu et dans sa forme, étayant sa puissance fictionnelle et confirmant l'exactitude du mythe grec.

Les six courtes pièces en rafale qui constituent *Le Metope del Partenone (Les Métopes du Parthénon)* forment six déclinaisons de ces questions. Là aussi, le metteur en scène pratique un tressage entre jeu et performance, réalité et fiction, image et écriture. Six personnages sont constitués en direct, porteurs

[...] Aucun autre bâtiment grec que le Parthénon ne présente un décor sculpté aussi important. Chose unique pour un bâtiment de cette ampleur, toutes les métopes – quatre-vingt-douze panneaux presque carrés portant en haut relief de un à quatre personnages – sont sculptées : celles des côtés est, nord et ouest sont encore en place, mais réduites à l'état de silhouettes, martelées sans doute par les chrétiens ; c'est à peine si l'on peut reconnaître à l'est, côté privilégié, un combat des dieux et des géants, au nord des scènes de la prise de Troie et à l'ouest un combat de Grecs et d'Amazones. [...] Phidias réalise ici mieux que tout autre ce qu'a toujours voulu l'art grec : plutôt qu'humaniser la divinité, diviniser l'homme, faire affleurer ce qu'il y a de divin en lui. [...]

In Bernard Holtzmann, « ACROPOLE D'ATHÈNES »,
Encyclopædia Universalis [en ligne]
(www.universalis.fr/encyclopedie/acropole-d-athenes/)

[...] Mais la manifestation de la flèche de la sagesse s'accompagne toutefois de sanglantes blessures : c'est ainsi qu'opère la cruauté d'Apollon. Restreinte à la sphère de la parole, la sagesse se révèle comme un défi du dieu : ce qu'Apollon suggère n'est point une connaissance lumineuse, mais un ténébreux entrelacs de mots. Là, se niche la sagesse ; mais l'homme qui progresse à tâtons doit démêler les nœuds au péril de sa vie. [...] Voici donc l'énigme : sa présence grave et solennelle, sa signification profonde sont attestées à une époque antérieure au V^e siècle av. J.-C. [...] L'action de l'énigme est de tromper, et de tuer moyennant la tromperie : cela Héraclite nous l'enseigne. [...]

In Giorgio Colli, *La Sagesse Grecque III. Héraclite*
Traduction Patricia Farazzi
Édition de l'Éclat, 1992

des stigmates d'effroyables accidents ou de défaillances aigües : crise cardiaque ou allergique, évanescence ou amputation, polytraumatismes, brûlures. Nulle partie du corps qui ne soit inscrite au registre de l'horreur. Le pronostic vital des personnages est engagé. Six authentiques équipes d'ambulanciers vont tenter de les ramener à la vie. À travers la précision de leurs gestes et de leurs protocoles d'action, les acteurs paraissent devenir de « vraies » victimes, et les secouristes d'authentiques performeurs.

Des experts en maquillage ont fini de grimer les acteurs sur scène, avant de s'éclipser pour les laisser à l'agonie. Chaque touche de fard, chaque liquide épandu, répond par excès à la réplique godardienne « Pas du sang, du rouge ». Laquelle fait écho à la règle castelluccienne : « Le sang doit être rigoureusement, évidemment, faux ». Mais, quoi que nous fassions, le faux sang, mis en situation de théâtre, un moment ou un autre, glisse dans le vrai. Nous oublions le rouge, comme nous oublions la nature des colorants figurant la bile et le vomit. Il en va du sang comme de toute fable, et d'autant mieux qu'elle est connue : nous ne pouvons pas, la réentendant, ne pas la revivre. S'il reste quelque chose de la catharsis, le

« faux » sang en est un précipité. Il est le signe le plus tolérable de cet « éros de la mort » souvent évoqué par Castellucci, cette dissolution de la chair, devant laquelle le regard et le corps défaillent.

Le Metope del Partenone nous invite à mettre chaque victime en rapport avec ce dont nous pourrions nous souvenir des frises du Parthénon, à penser les atteintes aux corps dans la perspective de la statuaire grecque, à exposer la fragilité de la chair face à la dureté du marbre, la fugacité de la vie devant la pérennité de l'art, la réalité du quotidien face à la beauté idéale, à songer au temple absent et à sa gloire. Si elles sont « sauvées », les victimes ne le sont pas par la science médicale, mais par leur capacité à résoudre de petites énigmes, clefs et synecdoques de leur propre existence. Ces six « devinettes », comme se plaît à les désigner Castellucci, sont chacune porteuse, avec sa solution, d'une double résurrection : celle de la victime et celle du personnage, dans la confirmation qu'il s'agit là d'un acteur, que le « sang » peut s'effacer comme s'il était bien du « rouge », que nous étions au théâtre et que celui qui se relevait pour nous faire face était aussi des nôtres.

I NEVER WAS, AM ALWAYS TO BE,
NO ONE EVER SAW ME, NOR EVER WILL,
AND YET I AM THE CONFIDENCE OF ALL
TO LIVE AND BREATHE ON THIS TERRESTRIAL BALL.





Odéon-Théâtre de l'Europe
Mercredi 2 au dimanche 20 décembre,
mardi au samedi 20h, dimanche 15h,
relâche lundi et dimanche 6 décembre

L'apostrophe - Théâtre des Louvrais / Pontoise
Vendredi 8 et samedi 9 janvier 20h30

Durée : 2h30
Spectacle en italien surtitré en français

ROMEO CASTELLUCCI

Orestie (une comédie organique ?)
d'après Eschyle

Mise en scène, décors, lumière, costumes, **Romeo Castellucci**
Avec Simone Toni (*Lapin Coryphée*),
Loris Comandini, Fabio Spadoni (*Agamemnon*),
Marika Plugliatti (*Clytemnestre*), NicoNote (*Cassandre, Pizia*),
Georgios Tsiantoulas (*Égisthe*), Marcus Fassl (*Oreste*),
Antoine Marchand (*Pilade*), Carla Giacchella (*Électre, Athéna*),
Giuseppe Farruggia (*Apollon*)
Musique, Scott Gibbons
Assistant à la création lumière, Marco Giusti
Automatisations, Giovanna Amoroso, Istvan Zimmermann
Direction de la construction des décors, Massimiliano Scuto,
Massimiliano Peyrone

Production déléguée Societas Raffaello Sanzio
Coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe ; Festival d'Automne à Paris ;
MC2 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 ; Maillon Théâtre
de Strasbourg / Scène européenne ; Romaeuropa Festival ; TNT -
Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées ; Théâtre Garonne - scène
européenne - Toulouse
Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe ; Festival d'Automne à Paris
(pour les représentations du 2 au 20 décembre)
Spectacle créé le 6 avril 1995 au Teatro Fabbricone, Prato

En décidant de reconstituer *Orestie (une comédie organique ?)* vingt ans après sa création, Romeo Castellucci conduit à mettre en regard sa mise en scène de la trilogie d'Eschyle avec celle d'*Œdipe der Tyrann* et à percevoir le déplacement effectué par lui non pas sur le fond, inchangé, de ses réflexions sur la Grèce, ses mythes et sa littérature, mais sur leur réalisation scénique. Par *L'Orestie*, il ouvre en effet un dialogue approfondi avec la tragédie attique, dont il tirera des conséquences à rebondissements dans ses pièces suivantes, notamment la *Tragedia Endogonia* (2002-2004). En 1995, la Societas Raffaello Sanzio est encore la représentante par excellence de la postmodernité en Italie. La récitation est sous la citation. Le texte d'Eschyle n'apparaît qu'à travers les fulgurances de voix distordues. Il est soumis au récit, qui agit comme un révélateur trituré, torturé, par les moyens sonores et visuels mis en œuvre. À l'opposé, *Œdipe der Tyrann* présente le poème de Hölderlin/Sophocle dans sa quasi-intégralité. Pourtant, c'est bien d'une lecture philologique, doublée de recherches historiques (Rosenzweig, Benjamin, Backhofen, Vidal-Naquet, Girard), que Castellucci tire partie de sa substance. En un double mouvement,

il prospecte en amont, dans le pré-tragique, et récolte en aval ce que ni le temps, ni l'errance n'ont pu dissoudre des origines, et qui se retrouve comme décanté dans l'histoire de l'art. Les pistes de travail, dont la Societas publiait à l'époque des fragments dans de petits livrets, sont éclairantes. Les *Notes d'un clown*, de Romeo Castellucci¹, précisent les positions du metteur en scène et la dramaturgie mise en œuvre pour *L'Orestie*. Elles sont accompagnées de citations et de vignettes découpées qui renvoient au cirque, avec toutes sortes de photos et dessins de clowns ; au théâtre (Shakespeare, Artaud, Grotowski) ; à la littérature (Melville, Lewis Carroll, Pasolini) ; la peinture (Dürer, Lotto, Duchamp, Bacon, Beuys) ; la photo (Muybridge, Atget, Man Ray, Lewis Baltz) ; à travers des images religieuses, militaires, médicales, scientifiques, ethnologiques (candomblé), des statues grecques ou des fresques romaines. Ces images ne sont pas des illustrations, mais des « voies de sortie et de résolution de l'écriture tragique », estime Castellucci. Leurs enchaînements agissent sur les couleurs dominantes – noir pour Agamemnon, blanc pour Les Choéphores – et commandent à une distribution fondée sur « des corps parfaits ». Cly-

temnestre, à qui le metteur en scène déclare sa « sympathie », est une femme si énorme qu'elle appelle la baleine et la terreur du blanc dispensée par Melville. Iphigénie est mise en rapport avec la hase évoquée chez Eschyle, transformant le choryphée en un lapin blanc qui ouvre l'abîme sous les pas de la vierge, vue « à travers le miroir » d'un quatrième mur transparent. On croisera l'inévitable bouc de tragédie – lié à Agamemnon –, une ânesse et des chevaux, ainsi qu'une cohorte de singes furieux comme tirés d'une peinture de Bacon, figurant les Erinyes. Tout un attirail de câbles, de boulons et de cuir à la Joel-Peter Witkin relie les personnages par le souffle, le lait et le « sang », largement répandu. En esquissant une sortie de la pièce, Oreste, anorexique clown blanc muni d'une prothèse meurtrière, prend sur lui l'évocation de « comédie organique », et nous soumet la question centrale du théâtre de Castellucci, résumée en italien par l'anagramme *colpa-palco* (culpabilité-plateau).

¹ Reprises dans *Les Pèlerins de la matière, théorie et praxis du théâtre*, de Claudia et Romeo Castellucci, Les Solitaires intempestifs, 2001.



Biographie

Romeo Castellucci

Romeo Castellucci est né à Cesena (Italie) en 1960. Il a suivi des études de peinture et de scénographie à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne. Il fonde en 1981, avec Claudia Castellucci et Chiara Guidi, la Societas Raffaello Sanzio.

Il a réalisé de nombreux spectacles dont il est à la fois l'auteur, le metteur en scène, le créateur des décors, des lumières, des sons et des costumes. Connu dans le monde entier – ses créations ont été présentées dans plus de cinquante pays – comme l'auteur d'un théâtre fondé sur la totalité des arts et visant à une perception intégrale, il a également écrit divers essais théoriques sur la mise en scène qui permettent de retracer son parcours théâtral. Ses mises en scène proposent en effet un type de dramaturgie qui échappe au primat de la littérature, faisant de son théâtre un art plastique complexe, un théâtre d'images d'une grande richesse, aboutissant à la création d'un langage aussi compréhensible que la musique, la sculpture, la peinture et l'architecture. Depuis 2006, il travaille aussi à la création de projets individuels, indépendants de la Societas Raffaello Sanzio.

Ses spectacles sont régulièrement invités et produits par les scènes les plus prestigieuses, théâtres, opéras et festivals internationaux. Parmi ses dernières créations, citons *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), *Le Voile noir du pasteur* (2011), *Parsifal* de Richard Wagner (2011), *The Four Seasons Restaurant* (2012) et *Hyperion* d'après Friedrich Hölderlin (2013), *Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck (2014), *Neither* de Morton Feldman (2014), *Le Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky (2014), et à l'Opéra Bastille *Moses und Aron* de Arnold Schönberg (2015, direction musicale de Philippe Jordan). En mars 2016, il présentera *ETHICA* au T2G – Théâtre de Gennevilliers. Il a reçu diverses récompenses et distinctions.

En 1996, il reçoit le Prix Europa pour Nuova Realtà teatrale. En 2002, il est nommé chevalier des Arts et des Lettres par le ministre de la Culture de la République française. En 2005, il est nommé directeur de la section Théâtre de la Biennale de Venise. En 2008, il est nommé « artiste associé » par la direction

artistique du Festival d'Avignon pour sa 62^e édition. En 2013, la Biennale de Venise lui décerne le Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière. En 2014, L'Alma Mater Studiorum de l'Université de Bologne lui décerne le titre de docteur honoris causa dans les disciplines Musique et Théâtre.

Romeo Castellucci au Festival d'Automne à Paris et à l'Odéon-Théâtre de l'Europe

2000 : *Il Combattimento*

2000 : *Genesi (from the Museum of Sleep)*

2001 : *Giulio Cesare*

2003 : *p.#06 paris Tragedia endogonia VI^e épisode*

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

2006 : *Hey Girl !*

Romeo Castellucci au Théâtre de la Ville-Paris

2011 : *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*

2013 : *The Four Seasons Restaurant*

Romeo Castellucci au Festival d'Automne à Paris et au Théâtre de la Ville-Paris

2014 : *Go down, Moses*

Romeo Castellucci au Festival d'Automne à Paris et à La Villette

2014 : *Le Sacre du Printemps*

Romeo Castellucci au Festival d'Automne à Paris et au Théâtre des Bouffes du Nord

2014 : *Schwanengesang D744*



Lieux partenaires



L'apostrophe, scène nationale de Cergy-Pontoise et du val d'Oise
Point de contact avec l'art vivant, L'apostrophe est un service public ouvert à tous qui permet, au Théâtre des Arts (Cergy) et au Théâtre des Louvrais (Pontoise), la rencontre avec les œuvres et les artistes en résidences théâtre, danse, musique et propose des spectacles en diffusion du monde entier. Sa saison est rythmée par de grands rendez-vous artistiques et par un fort programme d'actions culturelles territoriales.

L'apostrophe - Théâtre des Louvrais / Pontoise
Place de la Paix / Pontoise - RER A Cergy-Préfecture
Réservation : par téléphone au 01 34 20 14 14 - www.lapostrophe.net



Odéon-Théâtre de l'Europe
Dirigé par Luc Bondy, l'Odéon-Théâtre de l'Europe est un grand théâtre d'art à vocation internationale. Ses deux salles, à l'italienne (Théâtre de l'Odéon) ou modulable (Ateliers Berthier), sont au service de toutes les formes de création. Résolument européen, l'Odéon-Théâtre de l'Europe s'est fixé un ambitieux cap artistique : donner aux créateurs le temps de nouer des liens durables et féconds avec un public aussi large que possible.

Théâtre de l'Odéon
Place de l'Odéon 75006 Paris - Métro : Odéon
Réservation : par téléphone au 01 44 85 40 40 du lundi au samedi de 11h à 18h30 et sur place 2h avant les représentations - www.theatre-odeon.eu



Théâtre de la Ville
Le Théâtre de la Ville, lieu de production et de diffusion de spectacles vivants, propose une programmation diversifiée associant théâtre, danse, musique, à découvrir dans ses deux salles, l'une de 980 places située Place du Châtelet et l'autre rue des Abbesses dans le 18^e arrondissement. Emmanuel Demarcy-Mota, directeur depuis 2008, renforce la diversité de sa programmation en lui donnant une tonalité encore plus internationale et en créant un Parcours enfance & jeunesse.

Théâtre de la Ville
2, place du Châtelet 75004 Paris - Métro : Châtelet / RER : Châtelet-Les Halles
Réservation : par téléphone au 01 42 74 22 77 du lundi au samedi de 11h à 19h et sur place du mardi au samedi de 11h à 20h, lundi de 11h à 19h - www.theatredelaville-paris.com



La Villette
Située dans le 19^e arrondissement, La Villette (EPPGHV), établissement public sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication, tire son originalité de l'articulation de ses différentes missions et de l'utilisation polyvalente de ses espaces. Le projet culturel y est pluridisciplinaire, essentiellement tourné vers la création contemporaine. Entre découvertes et grandes figures internationales, la production et l'accompagnement des artistes y tiennent une place importante.

La Villette
211, av. Jean-Jaurès 75019 Paris - Métro : Porte de Pantin / Tramway : T3B Porte de Pantin-Parc de la Villette
Réservation : par téléphone au 01 40 03 75 75 tous les jours de 9h30 à 18h30 (sauf dimanche) et à la Folie information-billetterie tous les jours de 9h30 à 18h30 - www.lavillette.com

www.festival-automne.com – 01 53 45 17 17

Partenaires média

France Culture est partenaire du Portrait Romeo Castellucci



Partenaires média du Festival d'Automne à Paris



Le Monde **les inRockuptibles**

arte

Textes : Jean-Louis Perrier

Crédits photographiques : couverture et 4^e de couverture : *Œdipe der Tyrann* de Friedrich Hölderlin, d'après Sophocle © Arno Declair // page 4 : *Orestie (une comédie organique ?)* - 2015 © Guido Mencari // page 8 : *Le Metope del Partenone* © Peter Schnetz // pages 12, 14-15 : *Œdipe der Tyrann* de Friedrich Hölderlin, d'après Sophocle © Arnaud Declair // pages 16, 18-19 : *Le Metope del Partenone* © Peter Schnetz // pages 20, 22-23 : *Orestie (une comédie organique ?)* - 1995 © SRS // page 25 : Romeo Castellucci © Luca Del Pia // page 26 : L'apostrophe, scène nationale de Cergy-Pontoise et du val d'Oise © Lionel Pagès ; Odéon-Théâtre de l'Europe © Thierry Depagne ; Théâtre de la Ville © Birgit ; La Villette © William Beaucardet

