



Giulio Cesare

en italien, surtitré

d'après William Shakespeare et les historiens latins
spectacle de Romeo Castellucci

du 8 au 18 novembre 2001

Grande salle



→ **Service de Presse**

Lydie Debièvre, Odéon-Théâtre de l'Europe - tél 01 44 41 36 00 - fax 01 44 41 36 56
Rémi Fort, Festival d'Automne - 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**

185f, 145f, 80f, 50f

→ **Horaires**

Grande Salle : du mardi au samedi 20h - dimanche 15h,

→ **Odéon-Théâtre de l'Europe**

1 Place Paul Claudel - 75006 Paris
Métro : Odéon - RER : Luxembourg

→ **Giulio Cesare** *en italien, surtitré*

spectacle de **Romeo Castellucci**
d'après **William Shakespeare**
et les historiens latins
par **la Societas Raffaello Sanzio**

diction **Chiara Guidi**
direction du jeu **Claudia Castellucci**

avec
Cassius, acte II **Cristiana Bertini,**
Jules César **Maurizio Carrà,**
Antoine **Dalmazio Masini,**
Cicéron **Giancarlo Paludi,**
...vskij **Fabio Saijz,**
Brutus, acte II **Federica Santoro,**
Cassius **Sergio Scarlatella,**
Brutus **Silvano Voltolina**



production : Societas Raffaello Sanzio ; Wiener
Festwochen, Vienne ; Kunsten Festival des Arts
1998, Bruxelles, avec la collaboration du Théâtre
Bonci de Cesena.

Coréalisation : Odéon-Théâtre de l'Europe et
Festival d'Automne à Paris.

Spectacle créé le 5 mars 1997 au Teatro
Fabbricone de Prato à Florence.

→ GIULIO CESARE

Après son premier contact avec le public parisien, l'an dernier, à l'occasion de *Genesi* et du *Combattimento*, nous tenions à ce que la Societas Raffaello Sanzio puisse revenir dans nos murs. Ce sera chose faite avec *Giulio Cesare*, l'une des créations de la compagnie de Cesena qui a eu le plus grand retentissement. Présentée au Festival d'Avignon, où elle suscita des polémiques mémorables, cette fresque en deux parties lointainement inspirée de Shakespeare donnera à voir le travail de la Societas dans sa brutalité la plus radicale. Le travail sur les voix, les corps et la provocation devient ici, à même la scène, recherche cruelle (au sens d'Artaud) des rouages organiques où se rejoignent la parole et la chair. Le vocal y est traqué jusqu'au fond des gorges, saboté ou déformé par inhalation d'hélium, mimé par des machines. Le corporel s'y expose et s'y dérègle comme la limite atteinte temporairement par des mouvements affolants vers plus ou moins d'âge, de poids, de maigreur. Orphelines du grand style oratoire, des silhouettes crépusculaires tentent de correspondre à leurs noms - Cicéron devient un obèse instrument à cordes, Brutus une femme squelettique - dans un monde désorbité par le meurtre de César.

→ GIULIO CESARE : L'EMPIRE RHÉTORIQUE

Bien plus vaste et tenace qu'un empire politique, l'empire rhétorique a régné en Occident durant deux millénaires et demi, de Gorgias à Napoléon III. La rhétorique a été la seule pratique (avec la grammaire, née après elle) à travers laquelle notre société a reconnu son langage et sa souveraineté. Elle s'est imposée au delà des idéologies qui se succédaient, telle une idéologie supérieure de la forme. Le pouvoir apparaît comme tel seulement là où il se revêt de la force du verbe. Du verbe rhétorique. L'envoûtement de la rhétorique : l'éléphantiasique levain de la parole vide. Persuasion qui, sans souci de l'objet, n'a rien d'autre en vue que son propre effet d'art. Art en tant que contrôle, là où la forme de l'amphithéâtre grec se superpose à celle, en tout similaire, du sénat. La rhétorique prend-elle fin là où commence le théâtre ? Le théâtre commence là où commence la rhétorique, peut-être.

En fait, non seulement le théâtre prolonge sur le plan formel le discours de la rhétorique (ou vice versa), mais la rhétorique est en substance un moyen concret et complet de considérer et de contempler la matière théâtrale. La rhétorique accepte et révèle la corruption du théâtre ; elle porte sur le théâtre un regard impie, scabreux ; elle en exalte le vrai visage, qui est, précisément, celui de la fiction, de la corruption.

Non sans cynisme, la rhétorique possède deux fois la théâtralité : elle l'utilise et elle l'explique. Elle en désavoue la pureté, dédaignant le théâtre ou l'acteur dans son autonomie, et en même temps elle l'englobe en elle-même. Ainsi, paradoxalement, elle s'en libère par un processus homéopathe, puisque l'artifice du théâtre est assimilé et rejeté au même instant : tout en étant exploité parce qu'il est utile à la vérité du discours, il est montré du doigt comme faux, corrompu, nuisible. D'où un discours de vérité énoncé avec une théâtralité parfaite et consciente : par exemple, l'oraison d'Antoine, qui est le sommet théâtral, le point le plus efficace et le plus dur de *Giulio Cesare*. Sans doute parce qu'il est, en résumé, une bonne mise en scène de la rhétorique. La technologie de fond de la parole, telle qu'elle est pratiquée dans *Giulio Cesare*, m'a conduit à la rhétorique de l'oratio cicéronienne. (Il est étrange pour nous aujourd'hui de retourner à cette forme que nous avons choisie presque depuis nos débuts pour prononcer au monde nos manifestes : ils s'appelaient, de fait, " oraisons ", et je me rappelle que le modèle en était exactement celles de Cicéron... Notre théâtre a toujours été un théâtre " rhétorique " - " rhétorique ", ou comme nous le disions entre nous, " esthétique ". Nous avons toujours recherché une percée depuis la scène et nous la trouvions dès le début dans ce type d'exercice. Les figures se disposaient en une écriture inaudible).

.../...

→ GIULIO CESARE : L'EMPIRE RHÉTORIQUE

Outre le texte de Shakespeare, il y a les historiens latins : Suétone, Cornélius Nepos, Tacite, Dion Cassius, Appien, Salluste, Jules César lui-même. Ensuite, il y a les écrits des rhétoriciens sur l'art oratoire : Cicéron, son *De Oratore* et son *Brutus*, *la Rhétorique* à Hérennius, Quintilien avec l'*Institution Oratoire*. Et puis la source du poète : *les Vies des hommes illustres*, de Plutarque. Et *le dernier cercle* de Dante. Et encore après, le film avec le sublime acteur américain qui joue Antoine. Enfin, par superposition, il y a une recherche sur un Russe qui, vers 1900, joua intensément Brutus.

J'ai contemplé les gravures de Piranèse, et je suis allé à Rome dans le seul but de visiter les campagnes et les monuments antiques. J'ai reconsidéré la dure beauté du ciment, invention romaine. J'ai lu quelques manuels de rhétorique du dix-huitième, en en révisant les figures.

J'ai étudié le droit romain, surtout ce qui concerne la *vitae necisque potestas*, le droit absolu de vie et de mort du père sur les enfants mâles, droit que Brutus renverse en redoublant ainsi le blasphème.

J'ai étudié la gestuelle recommandée par les rhéteurs latins et la statuaire romaine ; les épigrammes et les stratégies militaires des consuls, des guerres puniques jusqu'à la bataille d'Actium ; les poses des montures des statues équestres des condottieres ; les Romains des livres de classe du lycée.

Je suis allé au lac de Nemi à la recherche d'un pin.

Extrait des notes de Romeo Castellucci

La force principale que cette mise en scène dégage est la puissance de la rhétorique. Celle-ci, en tant qu'art de la persuasion, n'est pas le privilège d'un parti. Elle se retrouve dans tous les camps qui, au fil de l'histoire, entendent convaincre. D'où son inhumaine longévité, combinée à la nécessité pour elle, tout aussi inhumaine, de rester toujours jeune. Voilà pourquoi, au cours de l'histoire, elle survit à la succession des règnes, des pouvoirs, des républiques. Son essence relève aussi bien de la propagande que de l'art dramatique - de l'organisation militaire et économique du pouvoir autant que de la libre volonté de création des révolutions populaires et de l'art. En cela consiste son ambiguïté fondatrice, ambiguïté qu'il est inutile de dénoncer ici mais qui reste à interpréter dans toute l'ampleur de ses perspectives. Il est ingénu de prétendre, en vertu d'une plus grande élévation de contenu, " valoir " plus que la publicité, comme le font les poètes collectifs, les poètes qui n'arrivent plus à rester seuls. Le contenu, donné dans un cadre collectif comme le théâtre, est pulvérisé, il n'est donc même plus perceptible (ou plutôt, jamais plus perceptible), s'il ne se revêt pas d'une forme potentiellement autonome et sciemment rhétorique.

La rhétorique est la primauté de la forme qui entraîne la force du contenu. C'est l'habit de la parole, qui sonde ici jusqu'à sa propre origine : la voix, l'émission phonique. Et elle le fait sans pitié. La haute spécialisation exigée par la rhétorique est très proche de la technologie utilisée dans ce spectacle, elle aussi destinée à émouvoir et à persuader, tel un acteur jouant intensément son rôle. En cela - et en ce point se produit également une union toujours plus compromettante avec la littéralité du théâtre romain - en cela voisine du corps (contrairement à ce qui se passe dans le théâtre grec, depuis toujours plus proche de la parole). La machinerie scénique vaut ici l'édifice verbal. Notre théâtre s'entoure souvent d'instruments empruntés à la technologie moderne, non point par souci de mise à jour des aspects structurels de la mise en scène, mais pour définir ce qui, dans les drames importants, est toujours présent, même de façon cachée : une technologie de vie parmi les multiplicités de ce monde-ci.

Claudia Castellucci

*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 soeurs : 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 "néo-platonicien 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 présumé "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'École de Théâtre de la Descente, qui proposait des cours aux enfants et aux jeunes.

Buchettino (Le Petit Poucet), spectacle destiné au jeune public, sera présenté au Théâtre National de Chaillot du 7 au 18 novembre 2001.