

LE RETOUR DES CORPS

Entretien avec Romeo Castellucci, metteur en scène

La Deuxième Symphonie de Gustav Mahler, *Auferstehung* (Résurrection) rencontre la scène pour la première fois. Comme pour le *Requiem* de Mozart que tu as présenté au Festival d'Aix-en-Provence en 2019, il s'agit ici aussi d'une composition musicale qui n'est pas destinée au théâtre. Comment cette symphonie s'adapte-t-elle à l'espace scénique ?

Romeo Castellucci : D'une manière générale, je pense que « mettre en scène » des symphonies peut permettre de nouveaux rapports entre la musique et la scène, à travers la force des images, sans paroles.

Auferstehung est un objet non conventionnel pour le monde du théâtre. Il ne s'agit pas d'un ballet, ni d'un opéra, ni d'un oratorio. Cela va encore plus loin. La symphonie est conçue pour être écoutée les yeux fermés ; je pense au tableau *En écoutant Schumann* de Fernand Khnopff. Elle nous invite à nous isoler, à imaginer. Face à la *Deuxième Symphonie*, il était nécessaire de s'abandonner à la musique. La rencontre avec Mahler s'est faite par un plongeon dans l'écoute de son œuvre. Toutefois, je n'ai pas un rapport intellectuel avec la composition, même si je pense qu'il est important de prendre en considération le plan dramaturgique prévu par Mahler, son découpage en cinq mouvements, l'arc dynamique qui va des funérailles du héros à la résurrection, en passant par la mémoire de la vie terrestre et le monde féérique du *Wunderhorn*. La direction musicale d' Esa-Pekka Salonen, grand expert de Mahler, rend la rencontre avec cette symphonie vraiment spéciale. C'est pour moi un grand honneur de pouvoir collaborer avec lui.

On pourrait dire qu'entre *Requiem* et *Resurrexit*, il y a un rapport analogique au plan théologique, un passage métaphysique qui



procède par succession temporelle. La résurrection n'est imaginable qu'après la mort. Sur le plan formel, les deux œuvres sont des objets complètement différents et la stratégie théâtrale imaginée est elle aussi différente.

Dans le cas de la symphonie de Mahler, la scène établit une relation directe avec le lieu dans lequel l'œuvre est exécutée et prédispose à un rapport intime avec la musique, même face à la charge héroïque exprimée notamment dans le premier mouvement. Cela permet de recevoir en pleine face le flux des émotions que la musique engendre, procédant par paliers de délicatesse toujours plus grande, une perte d'énergie progressive jusqu'au moment où l'on entend les voix. Leur puissance acousmatique sera alors comprise comme le retour des voix des morts.

Dans ton dispositif scénique, la composition de Mahler est réactivée de manière essentielle dans la signification du titre : *Auferstehung*. Le mot *résurrection* a suscité l'image d'une opération continue de fouille. De la terre, qui occupe tout l'espace, des corps sont déterrés. Quel est cet acte d'exhumation ?

Romeo Castellucci : *Résurrection* est un mot qui résonne de manière inédite à notre époque. Il faut se demander ce qu'il signifie aujourd'hui. Il semble être un mot chargé d'espérance mais, comme le disait justement Spinoza, l'espoir est l'autre face du désespoir. Et je n'ai jamais pu adhérer sans réserve à l'optimisme laïque qu'il semble suggérer. Le titre d'une œuvre ou d'une pièce de théâtre a pour moi la fonction de clé de voûte de la conception ; c'est le portail qui s'ouvre sur l'image. Dans ce cas, le titre est le seuil à franchir pour entrer dans ce domaine ancien et chargé de valeurs théologiques qu'est le mot *résurrection*, en évitant le danger de l'illustration et du déjà connu.

Il est essentiel de pénétrer ce mot en lui enlevant sa portée métaphysique et de le repenser dans un horizon terrestre, terreux j'aimerais dire. L'intuition m'est venue en considérant ces organisations, laboratoires de recherche ou ONG qui cherchent à récupérer les morts anonymes dans les fosses communes de l'ex-Yougoslavie, de Syrie ou dans la Méditerranée, pour tenter de leur rendre leur nom. Ce sont des organisations qui utilisent le travail des anatomopathologistes et des anthropologues légistes préoccupés de rendre aux corps leur identité perdue. Les détails des raisons de leur mort, les objets contenus dans

leurs poches, les morceaux de tissus pour les examens de l'ADN, les marques particulières comme les tatouages, les cicatrices et la conformation des dents sont des traces essentielles dans ce but. Il s'agit de tourner le regard vers ces corps jetés comme des choses. Il s'agit de les réhabiliter, en leur restituant leur identité, leur dignité.

Le décor coïncide avec une fonction d'extraction, mécanique, un véritable travail. La fouille qui sert à exhumer les cadavres, c'est le moyen qu'ont ces corps de retourner au monde, leur « résurrection » terrestre. Mais ici, ils n'émergent pas pour monter au ciel, ils réapparaissent à la surface de la terre, recomposés dans des suaires de plastique. L'image convoque l'horreur des fosses communes, mais l'exhumation est ici un acte de *pietas* collective. Un geste fondamental pour les vivants qui permet de commencer l'élaboration psychique du deuil. Je pense à ce que dit Cristina Cattaneo¹ dans ses livres, lorsqu'elle souligne que le travail de fouille et l'attribution du nom répondent au besoin indispensable pour les vivants de pouvoir pleurer leur proche. Le retour du corps est essentiel pour que le fantôme cesse de persécuter les vivants.

L'image de la fosse commune à laquelle tu as pensé pour la Deuxième Symphonie prend un sens imprévu en regard des images qui arrivent de la guerre en Ukraine. Quel court-circuit la réalité historique active-t-elle sur ce qui se passe sur scène ?

Romeo Castellucci : Ces dernières années, nous avons vu des fosses communes pour les morts du Covid-19, aux États-Unis et au Brésil par exemple. Cette forme de sépulture est une pratique ancienne, utilisée pour faire disparaître les corps, dissoudre les traces et, dans certains cas, empêcher la diffusion des épidémies. On enterrait dans les fosses communes les personnes démunies – le cas le plus éclatant est celui de Mozart. L'horreur de cette image pourrait aussi rappeler les montagnes de cadavres dans le camp d'extermination de Buchenwald. Des corps sans rite funéraire, sans l'attention des pleurs, des personnes auxquelles est niée la dignité de la mort.

Comme tu l'as dit, cette action scénique a la singulière infortune de contenir des images qui semblent être une évocation directe des fosses de Boutcha, des fosses de Marioupol, résonnant comme une

atroce prophétie. Elle a la singulière infortune de sembler être un calque cruel de ce qui est en train de se passer dans le théâtre de guerre ukrainien avec les attaques russes.

J'ai conçu ce travail il y a presque deux ans et personne ne pouvait imaginer, même de loin, cette douloureuse superposition. Il se passe dans la réalité des choses tellement dévastatrices qu'elles ont la force de réduire à des illustrations ce qui est né avec d'autres intentions. Les images sur scène me semblent maintenant difficiles à supporter dans leur exactitude involontaire. Le monde de l'imagination rencontre la violence du réel au point d'en sembler une horrible copie. J'en suis conscient et je souffre de cette terrible coïncidence. Mais que faire face à l'irréparable que le théâtre représente ? Eh bien, maintenant il me semble essentiel de se charger de la douleur, dans sa forme la plus lancinante, produite par ce synchronisme.

La « résurrection » d'*Auferstehung* pourrait devenir, une fois de plus, l'occasion d'être présents et vivants face aux morts, de faire un geste collectif de pitié à travers la musique. On pourrait dire – en paraphrasant Hans Blumenberg – que certains domaines de la réalité sont visités par la fiction – la musique dans ce cas – qui leur redonne du sens. La fiction nous donne la distance nécessaire face à l'horreur, une distance qui produit de la pensée.

Fouiller est, dans le spectacle, un geste concret qui annule la tension métaphysique contenue dans le mot *résurrection* à travers une action collective. En même temps, l'image que tu convoques rappelle l'iconographie occidentale qui représente le jour du Jugement comme le retour des corps grâce à la résurrection de la chair. Comment s'articule cette juxtaposition de plans ?

Romeo Castellucci : L'œuvre vit de cette paradoxale coexistence. Elle ne se fonde pas sur le mécanisme de la fiction : ce que l'on voit sur scène est une action qui porte à ses extrêmes conséquences le geste humain de creuser et d'exhumer. C'est une véritable opération, un travail qui brûle toute idée de représentation. Ce qui se produit finit par concorder ou rappeler des œuvres figuratives de l'histoire de l'art occidental consacrées au thème de la Résurrection : des corps qui émergent de terre et des squelettes qui sortent des tombeaux, à peine

¹ Cristina Cattaneo est médecin légiste et professeure à l'Université de Milan. Membre d'un groupe de travail de médecine légale du Comité international de la Croix-Rouge (CICR), elle a écrit plusieurs ouvrages sur son travail, dont *Naufragés sans visage. Donner un nom aux victimes de la Méditerranée (I diritti annegati. I morti senza nome del Mediterraneo, 2016)*.

recouverts de peau, dotés d'os et de muscles. Je pense aux œuvres extraordinaires de Beato Angelico, Luca Signorelli ou Hans Memling... Le concept de *renaissance* après la mort appartient à de nombreuses religions. Mais, en effet, la valeur que nous attribuons au mot vient principalement de la doctrine eschatologique de l'Église chrétienne. La Résurrection est un dogme de foi, selon lequel, à la fin des temps, au jour du Jugement dernier, tous les corps des défunts ressusciteront et se réuniront à leurs âmes respectives à travers la résurrection de la chair. C'est Paul de Tarse qui suggéra, dans ses épîtres, l'idée que la « résurrection corporelle » trouve dans le Christ sa source pour la résurrection de tous les chrétiens.

Mais ici, la dimension eschatologique apparaît plutôt comme un écho, une allusion bien terrestre. Au fond, il ne s'agit pas d'un véritable spectacle, nous pourrions plutôt parler d'une installation dynamique qui permet une écoute contemplative à travers une image émergente qui devient un « chant de la terre » (*Das Lied von der Erde*), ou bien, littéralement un « chant pour les enfants morts » (*Kindertotenlieder*).

Pierre Audi t'a invité à penser la *Deuxième Symphonie pour le Stadium de Vitrolles*. L'œuvre que tu as conçue est, pourrions-nous dire, la triangulation de trois éléments : le titre, la symphonie de Mahler et le lieu qui l'accueille. Le Stadium, projet de l'architecte Rudy Ricciotti, construit pour accueillir des événements sportifs, n'est plus en fonction depuis 1998. Il va rouvrir au public à cette occasion avec une grande opération de travaux de rénovation. Le Festival d'Aix, avec la municipalité de Vitrolles, s'est fait le promoteur de l'entreprise. Cette sorte de sarcophage brut, comme tu l'as défini ailleurs, s'insère dans le paysage des collines de la campagne aixoise. Sans porte et sans fenêtre, c'est la monade qui reçoit un rite laïque...

Romeo Castellucci : Le Stadium est un cube, une forme platonicienne, sans accès. En le voyant de l'extérieur, dans son ensemble, il ressemble à un grand tombeau de ciment. Il pourrait faire penser à la masse compacte qui englobe la centrale nucléaire de Tchernobyl. Sa morphologie initie avec le titre un rapport exclusif.

J'ai compris ce lieu comme un « objet trouvé ». Il était important de le prendre tel qu'il est, avec son histoire, sans le transformer de force en théâtre, en laissant apparents les signes du temps, les traces de l'abandon, les empreintes de ceux qui l'ont habité, comme les innombrables tags.

Le Stadium va rouvrir, après avoir longtemps dormi, après avoir été abandonné, vandalisé. La beauté de ce lieu dépouillé est pleine de sens, elle renouvelle le rapport inéluctable entre création et destruction, entre mort et résurrection.

Après l'histoire de violence qui l'a traversé, le Stadium est rendu à la vie : la « résurrection » peut donc tout d'abord se référer au lieu que nous découvrons envahi par une vaste couverture de terre, sous laquelle il y a quelque chose à ramener à la surface. Et c'est là qu'il devient un véritable sarcophage. Les sarcophages antiques ont été conçus pour être ouverts un jour.

L'idée de le remplir de terre, en laissant sa structure intacte, a été suggérée par le contexte dans lequel se trouve le Stadium : sa nature de cathédrale dans le désert qui se dresse au milieu de calanques de bauxite marquées par de profondes blessures, en l'absence de végétation, à proximité d'un petit lac artificiel aux eaux rougeâtres. Le cadre rappelle une terre tragique, un paysage africain brûlé par le soleil ou les mines de fer de Minas Gerais au Brésil, mais situé au cœur de la France.

On part d'un espace vide et on retourne à un espace vide. Le rapport à la terre fonde la dramaturgie de l'œuvre jusqu'à son gouffre final. On pourrait reconnaître dans ce trou, qui s'ouvre au centre de la scène, une bouche ouverte d'où proviennent les voix – les chœurs du finale voulus par Mahler – de tous les corps libérés. Puis l'eau arrive. C'est clairement un élément symbolique, qui pourrait peut-être suggérer un « lavement », évoquer une promesse ou simplement faire référence à un événement atmosphérique. C'est peut-être l'image de pleurs irrépressibles, qui se manifestent comme une décharge, après avoir été longuement retenus.

Entretien réalisé par Piersandra Di Matteo, dramaturge, le 2 mai 2022.
Traduit de l'italien par Béatrice Arnal.