ARGOS: deuxième experiment Socìetas / Cesena

Nous sommes invités du 9 au 12 décembre 2019 au Teatro Commandini, la maison du légendaire groupe de théâtre italien Socìetas Raffaello Sanzio. L'histoire d'une voie théâtrale a été écrite dans cette maison, elle est le terreau d'un nouveau langage de théâtre visuel qui a déjà été décrit comme « un chaos narratif, visuel et acoustique qui tente de pénétrer les mythologies fondamentales de la civilisation occidentale. »[1] Il est difficile de saisir ce que ces créateurs italiens tentent de montrer ou d'exprimer, mais en même temps, c'est justement cette sensibilité onirique qui contribue à l'attrait mystérieux de ce groupe théâtral.
J'avais auparavant visité ce lieu, en 2014, alors que je faisais des recherches sur les carnets du metteur en scène Romeo Castellucci dans le cadre du projet de recherche *L'imagination didascalique*.[2] J'ai passé quelques jours dans le grenier du bâtiment où sont conservées les archives: une impressionnante collection de boîtes contenant tout ce que le collectif a produit, rassemblé sous forme de documents. À l'époque, Romeo Castellucci me présente à la chercheuse grecque Eleni Papalexiou, qui organise et numérise l'ensemble des archives dans le cadre du projet de recherche européen ARCH (Archival Research and Cultural Heritage-Aristeia II). Ce sera elle (et sa collaboratrice Avra Xepapadakou) qui me remettront, sortis de différentes boîtes d'archives, les petits carnets de notes du metteur en scène, remplis d'une écriture minuscule, dense, serrée.

Figure 1 Teatro Commandini, Archive

J'avais déjà en 2014 remarqué l'importance fondamentale de ce bâtiment pour la compagnie de théâtre: c'est une ancienne école professionnelle qui leur a été prêtée par la ville de Cesena. Les deux salles de répétition centrales sont organisées de manière à pouvoir être aménagées différemment, selon les besoins du projet en cours. En 2014, il y avait une scène

[1] Freddy Decreus, 'Over de esthetisering van geweld. Mythe en trauma in het theater van Castellucci', *Tetradion*, 25(2016): 181.

[2] Luk Van den Dries, 'Romeo Castellucci: une approche génétique', *Les nouveaux matériaux du théâtre* / Danan, Joseph [edit.]; et al. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 107-118.

et un petit gradin pour la présentation d'un projet avec des enfants, réalisé par Chiara Guidi, co-fondatrice de la Socíetas Raffaello Sanzio.[3] Le bâtiment abrite également les bureaux à partir desquels l'énorme activité internationale de la compagnie est gérée. Mais la cuisine du bâtiment est tout aussi imposante. Au cours de cette courte visite professionnelle à Cesena, je me souviens principalement d'un déjeuner informel avec divers collaborateurs de la compagnie, où Claudia Castellucci, la dramaturge de la compagnie et la soeur de Romeo, occasionnellement se joignit à nous. C'est comme ça que le théâtre se fait ici, pensais-je à l'époque, je suis invité dans une famille.

Amleto

Beaucoup de choses ont changé en 2019. De l'extérieur, le bâtiment est est semblable, avec la même une petite dalle de marbre nommant le Teatro Comandini accrochée à l'entrée - le seul signe extérieur qui indique que nous entrons dans un théâtre. À l'intérieur, les bureaux, qui à l'époque avaient l'air plutôt désordonnés et chaotiques, ont été entièrement rénovés et réaménagés avec une esthétique chaleureuse et sont maintenant élégants et organisés. Même les escaliers branlants menant aux archives du grenier ont été reconstruits. Les relations familiales ont également changées, mais cette transformation là est un processus beaucoup plus profond, lent et émouvant. Chiara Guidi et Romeo Castellucci ne sont plus un couple, ils ont tous deux développés leur propre pratique artistique autonome, la compagnie a également changé de nom et ne fait plus référence au peintre et architecte italien de la Renaissance Raphaël, mais s'appelle désormais simplement Socíetas.

C'est Chiara Guidi qui nous reçoit dans le cadre de la deuxième expérience d'ARGOS, la recréation de la pièce *La terra dei Lombrici* qui sera rejouée les 13 et 14 décembre.[4] Dans sa présentation personnelle qui commence l'expédition Argos à Cesena, pour un public d'acteurs qui joueront dans la performance et les chercheurs d'ARGOS, elle souligne immédiatement l'espace que nous partagerons les jours suivants: le Teatro Comandini. C'était une école où l'artisanat était enseigné, où les choses étaient faites avec les mains, un lieu où se transmettaient l'expérience et les connaissances. Cette historicité de l'école est importante, elle donne des racines historiques à l'histoire de la compagnie qui s'est installée ici en 1992. La première production créée ici a été *Amleto. La veemente estteriorità della morte di un mollusco* (1992) une période charnière dans l'histoire des Socíetas: ce fut la première d'une série de relectures très radicales de la tragédie, une production pour laquelle Romeo Castellucci recevra un prix européen[5] et qui marquera le début de sa percée internationale.

---

[3] *Jack and the Beanstalk*

[4] La première de cette pièce date de 8 avril 2014.

[5] Premio Europa per il Teatro (Taormina, 1999).

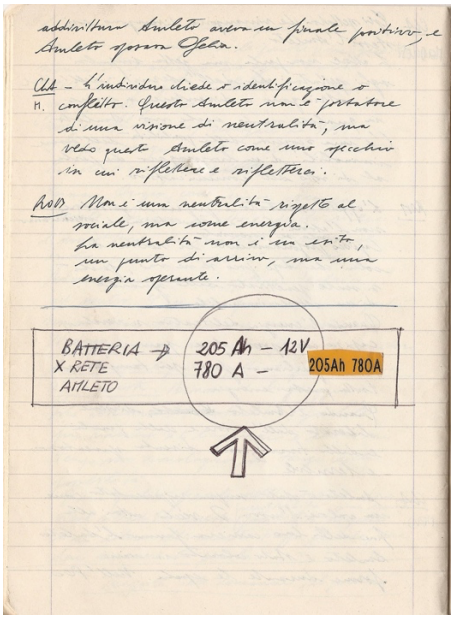

Figure 2 Carnet de notes Amleto[6]

Chiara Guidi explique que ce qui fait la spécificité de cette performance, c'est qu'elle a été créée à partir des yeux d'un enfant autiste.[7] Hamlet est complètement piégé en lui-même dans cette production. Il se trouve prisonnier dans un circuit de batteries, d'appareils électriques, de toutes sortes de machines et de jouets qui l'enferment. Au sujet de cette performance, par mes recherches précédentes dans les carnets de notes du mise-en-scène, j'avais déjà noté comment ils avaient pris un enfant autiste comme modèle pour cette version de *Hamlet* et à quel point ils avaient travaillé de façon acharnée et radicale pour traduire cet autisme sur scène dans des sessions de travail parfois douloureuse. Tout le processus de cette création a été affecté par le rapport à l'autisme, et par le travail intransigeant et impitoyable sur la prononciation, l'intonation et le rythme. Chiara Guidi se souvient encore aujourd'hui du nombre de spectateurs qui ont quitté la salle à cause du «tremblement de terre des émotions».[8] Pour elle, *Amleto* était l'étape logique pour continuer à travailler sur le regard de cet enfant: «nous avons besoin de ces enfants», explique-t-elle, «du regard de l'enfant, le regard du spectateur est né». Pour elle, les enfants sont les vrais chercheurs, ils ne tiennent rien pour acquis, ils enquêtent eux-mêmes sur l'essence des choses, ils sont les créateurs de leur propre monde. Il est pour elle une évidence que toute recherche fondamentale sur le théâtre, qui aboutit finalement à la question essentielle 'to be or not to be' d'Hamlet, mène vers le regard de l'enfant. L'enfant est le spectateur idéal: il regarde avec le regard du nouveau-né, ce qui nous permet de réapprendre à regarder la matière, «la vérité de la matière». D'ailleurs, il ne s'agit pas seulement de regarder, le théâtre est d'abord une construction pour écouter, sentir, percevoir avec tout le corps.

---

[6] Archive SRS - 36_01_01_066.

[7] Castellucci a fondé son interpretation sur le livre de Bruno Betteheim, *The Empty Fortress: Infantile Autism and the Birth of the Self*; cf. Eleni Papalexiou, 'Romeo Castellucci or the Visionary of the Non-Visual', dans Luk Van den Dries et Timmy De Laet (eds.) *Bausch, Castellucci, Fabre. The Great European Stage Directors*, vol 8, p. 106.

[8] Citations de son présentation lors de l'introduction du deuxième expériment d'ARGOS, le 9 décembre 2019

Cette écoute reviendra sans cesse ce premier jour et lors des prochaines répétitions. Pour elle, la voix est un vecteur crucial du théâtre, c'est le son de la voix qui déterminera si une phrase est bonne ou mauvaise, elle oriente très précisément le rythme et l'intonation, la musicalité de la voix. Elle reste toujours loin du contenu et du sens. Elle écoute avec les oreilles d'un bébé qui ne comprend la langue que sur la base du son prononcé. Elle fait elle-même le lien avec l'étymologie du mot enfant, *infans*, le pré-linguistique. Et elle fait un autre lien avec la tradition des oracles grecs qui parlaient dans une langue secrète, que vous ne pouviez déchiffrer que si vous pouviez percevoir vous-même "au-delà de la langue". Selon elle, l'enfant et le théâtre sont intimement liés; l'acteur et l'enfant se rencontrent dans une recréation de la réalité, ils font revivre la matière morte. C'est pourquoi elle fait du théâtre pour les enfants. «J'ai besoin que les enfants expliquent quelque chose aux adultes; en tant que spectateur adulte, vous devez redevenir un enfant. »

Chiara Guidi a développé sa propre méthode de création pour son *Teatro Infantile* qu'elle appelle la "Méthode errante". Inhérente à cette méthode, elle est mobile, elle ne se fixe jamais, la mobilité est sa première nature. "Errante" signifie littéralement être sur la route, menant une existence nomade, suivre collectivement un itinéraire. Mais le mot contient aussi la notion d'erreur, le non-savoir, la recherche et l'enquête perpétuelles, et la possibilité de se tromper, d'échouer sur le chemin. Dans le domaine du processus de création, sa méthode se réfère principalement au pouvoir créatif, et se compose d'un complexe de compétences artisanales et d'années d'expériences avec lesquelles Chiara Guidi réalise ses productions. Dans ce cas, *Nella terra dei Lombrichi* sera créé en trois jours. Les acteurs ont postulés depuis l'Italie entière, et se sont même engagés à payer une petite participation pour se donner à cette méthode spécifique que propose Chiara Guidi. C'est donc aussi une sorte de formation, qui se conclura par deux jours de présentations.

Reprise, recréation, re-enactment

Nella terra dei Lombrichi est une production existante, elle a été présentée pour la première fois au printemps 2014. Depuis, elle tourne régulièrement dans d'autres villes italiennes et à l'étranger. Mais "tournée" n'est pas le terme juste dans ce cas, car ce à quoi nous nous attendons quand une production est en tournée c'est quelle soit reprise par une même compagnie de théâtre en des lieux différents. Dans ce cas, Chiara Guidi choisit à chaque fois de recréer la production sur la base de la *méthode errante*, c'est-à-dire qu'en trois jours, la production est remontée avec de nouveaux interprètes. La production n'est donc pas une reprise au sens habituel du terme, des productions de théâtre sont constamment reprises sur toutes les scènes en Europe et chaque fois adaptées: parfois un acteur doit être remplacé, souvent une production doit être adaptée à l'espace disponible, etc. Lors de la reprise d'une production, une série d'ajustements sont toujours nécessaires. Mais dans ce cas il s'agit en fait plus d'une *recréation*, la création part de zéro, les acteurs n'ont même pas une idée précise de ce qui va se passer.

La recréation commence le premier jour, immédiatement après l'auto-présentation de Chiara Guidi, avec la sélection des rôles. Cela se fait avec une rapidité et une efficacité incroyables: les acteurs (13 femmes et 2 hommes) sont tous assis autour d'une table, Chiara en tête. Détail frappant: il n'y a pas un seul ordinateur sur la table, pas un seul téléphone. Comme déjà mentionné, cela implique un travail manuel, le travail du corps et de la voix, le savoir-faire théâtral, et toutes les formes d'électronique sont tenues à l'écart. Dans de

nombreuses compagnies, les reprises sont étudiés sur la base d'enregistrements vidéo, ce qui n'est absolument pas le cas ici. Après une brève introduction aux principaux aspects de *Nella terra dei Lombrichi*, basée sur Alcestis d'Euripide, Chiara Guidi choisit d'abord les rôles principaux. Cela se fait uniquement sur la base de la voix et de l'intonation: elle a les personnages en tête, elle veut les reconnaître sur la base du timbre vocal, du pouvoir d'expression, de la mélodie. Un par un, les interprètes disent la réplique d'un personnage, parfois elle donne des instructions et permet à quelqu'un de répéter quelque chose, souvent elle dit «accordo», parfois aussi «exacto» ou «perfecto» quand elle perçoit un potentiel vocal qui correspond à la façon dont elle imagine le personnage. Les rôles principaux sont d'abord attribués, le reste du groupe est divisé en deux parties de choeur, les couturières et les trois Parques du destin. La rapidité et l'efficacité de cette attribution de rôle sont des caractéristiques qui s'appliqueront également au reste des répétitions, aucune perte de temps dans la sociabilité, tout est concentré sur la recréation; le lendemain, tous les acteurs doivent connaître leurs textes par coeur.

Mais en plus de la recréation, on pourrait aussi appeler cette Méthode Errante une forme de *re-enactment*, un genre dans les arts du spectacle qui a pris de l'ampleur depuis le nouveau millénaire.[9] L'itérabilité qui est ancrée dans la méthode elle-même présuppose le duo inséparable de répétition et de différence, en reconstituant une production ailleurs, elle est non seulement répétée (au sens classique du terme), mais aussi faite à nouveau, donc re-créé; c'est comme une renaissance d'un enfant qui serait déjà né (si cela était possible). Et c'est exactement ce que le genre du re-enactment veut établir: créer une nouvelle valeur artistique à partir de l'héritage culturel du passé, non pas par la simple répétition, mais par la recréation.
Les re-enactments sont généralement faites sur la base de documents d'archives existants, qui peuvent être des enregistrements vidéo, des carnets de notes de réalisateur, des notes d'acteur, mais aussi la mémoire somatique des artistes interprètes.[10] Fait intéressant, le re-enactment assistée par ARGOS est entièrement basée sur les archives vivantes de Chiara Guidi. Elle a déjà vécu la production, encore plus elle l'incarne et c'est à partir de cette mémoire corporelle, charnelle, que le re-enactment s'élabore. Il n'y a pas de notes, pas de pistes matérielles à suivre: la production est recréée hic et nunc avec ses nouveaux interprètes et Chiara Guidi en est l'archive vivante.

La voix et encore la voix
La répartition des rôles basée sur la voix des acteurs a constitué le prélude à un processus de création qui se fait presque entièrement en pétrissant les qualités vocales. «Toutes mes recherches», explique Chiara Guidi, «se concentrent sur l'enfant et la voix». Et c'est aussi le premier conseil qu'elle donne à ses nouveaux interprètes: guider vocalement les enfants (qui sont a ce moment encore absents), non dans le but de les garder silencieux, mais de les impliquer dans le jeu. Elle le voit comme l'une des techniques de base (elle utilise le mot techné[11]) de l'interprète du Teatro Infantile: « en plaçant les bons accents, vous attirez

[9] Cf. Mark Franko (ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, (Oxford: Oxford University Press, 2017)
[10] Timmy De Laet, *Re-inventing the past: strategies of re-enactment in European contemporary dance*, PhD, Antwerp University, 2016.
[11] Claudia Castellucci, Romeo Castellucci , Chiara Guidi, Joe Kelleher,, Nicholas Ridout,. *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. Oxon, Routledge, 2008, p. 214

l'attention et créez l'espace pour une relation constructive avec l'enfant. » Pour elle, la voix est spatiale, on se place vocalement dans l'espace, on domine les relations spatiales par la voix. "C'est le souffle qui atteint et enveloppe l'autre." La langue est utilisée comme une sorte de chant choral, avec une attention constante au bon tempo et au bon accent. Les acteurs doivent développer leur capacité 'intuitive en quelques heures pour dire leur texte comme un seul corps, afin de pouvoir s'adapter les uns aux autres, sans perdre leur pouvoir expressif individuel. Chiara Guidi montre souvent comment elle veut entendre le texte, elle récite elle-même les passages du texte, elle cite directement ses archives auditives. Elle a également des oreilles incroyables et un champs de concentration extrêmement vaste: lorsqu'elle est occupée avec l'acteur jouant le ver de terre (Lombrichi) si, dans une autre pièce, elle entend des acteurs déformer un accent elle les corrige immédiatement. Pour elle, jouer est avant tout rhétorique, tout part de la voix et de l'expression de celle-ci. Le reste suivra automatiquement.
La tonalité qu'elle recherche est à la fois organique, car elle part du corps, elle est née du corps et en même temps artificielle car elle est clairement placée à l'extérieur et projetée dans l'espace. Le pré-linguistique (*infans*) continue de jouer un rôle important à cet égard: dans la salle où l'Anima prend vie, les pleurs d'un bébé retentiront d'abord et les éternuements répétés donneront vie à l'Anima. Également à d'autres moments de la représentation, la langue est réduite à des cris (ah, eh, ih, oh, uh) comme si nous assistions à la naissance de la langue.

Figure 3 Répétition Nella Terra dei Lombrichi/La salle d'âmes

L'enfant absent
Le public ciblé est bien sûr spécifique à cette seconde expérience ARGOS, car *Nella terra dei Lombrichi* est une production pour enfants. Et les enfants restent absent pendant les répétitions, alors que tout est préparé pour impliquer les enfants dans les représentations. Ainsi, une grande attention est accordée à l'enfant absent: comment va-t-il réagir, que faire si l'enfant ou les enfants abandonnent ou causent des nuisances? Ce sont les acteurs qui posent ces questions et partagent leurs préoccupations, mais Chiara Guidi les rassure, car elle porte avec elle la mémoire de cette performance et elle sait que l'enfant est au centre de cette performance et que l'ensemble de la performance est organisé pour emmenez les enfants dans un voyage au-delà de la vie et de la mort. Parce que c'est peut-être la

caractéristique la plus frappante du *Metodo Errante*: les enfants sont les plus actifs dans cette pièce, leur imagination est à l'œuvre, ils contemplent les images, ils participent au voyage, ils sont en route et ce sont eux qui terminent également la performance. Elle ne jure que par le pouvoir de la poésie et par le pouvoir de chaque enfant.

Figure 4 Répétition, Les couturières

Cette croyance solide comme le roc s'avère également vraie dans les performances données à la fin de *Metodo Errante*: l'espace vide des enfants est maintenant rempli et tout le processus créatif autour de l'enfant absent trouve maintenant sa destination. Les enfants deviennent co-participants à cette performance, ils portent tous un costume avec les noms des personnages et obtiennent immédiatement un rôle déterminant dans l'atelier des couturières: ils déchirent des morceaux de tissu en lanières et ils continueront de le faire, en contact constant avec le matériau qu'ils recréent de cette façon: le matériau leur donne quelque chose à retenir et contribue à l'émerveillement de leur pouvoir créatif. En ce sens, l'image enfantine de Chiara Guidi est également liée à son pouvoir messianiste, également attribué aux enfants par le philosophe Giorgio Agamben: leur jeu, au-delà des lois normales qui régissent la matière, donne une fois de plus la liberté ultime à cette même matière.[12]

[12] Katrien Vloeberghs, 'Babbling Redemption. Agamben's Messianic Infancy', in Thomas Crolbez, Katrien Vloeberghs (eds.) *On the Outlook: Figures of the Messianic*, Cambridge Scholar's Press, Newcaste, 2007.