

**LE-MAILLON**

THÉÂTRE DE STRASBOURG SCÈNE EUROPÉENNE

## **INFERNO**

MER 14 JEU 15 VEN 16 JANVIER 2009 / 20 H 30  
MAILLON-WACKEN / HALL 2

## **PURGATORIO**

JEU 29 VEN 30 SAM 31 JANVIER 2009 / 20 H 30  
MAILLON-WACKEN / HALL 2

## **PARADISO**

DU SAM 31 JANVIER AU MER 4 FÉVRIER 2009  
TOUS LES JOURS DE 17 H À 19 H  
ET DE 20 H À 22 H  
SAM JUSQU'À 20 H ET APRÈS LA REPRÉSENTATION  
DIM DE 15 H À 17 H ET DE 18H À 20 H  
MAILLON-WACKEN / HALL 1

DE **ROMEO CASTELLUCCI /  
SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO**  
TRILOGIE LIBREMENT INSPIRÉE DE  
*LA DIVINE COMÉDIE* DE DANTE  
THÉÂTRE, ARTS VISUELS / ITALIE

CONTACTS RELATIONS AVEC LE PUBLIC :

TÉL. : **03 88 27 61 71**

**[ANNE.GROH@LE-MAILLON.COM](mailto:ANNE.GROH@LE-MAILLON.COM) / [MELANIE.BAURE@LE-MAILLON.COM](mailto:MELANIE.BAURE@LE-MAILLON.COM) / [IRENE.COGNY@LE-MAILLON.COM](mailto:IRENE.COGNY@LE-MAILLON.COM)**

De	<b>Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio</b>
D'après <i>La Divine Comédie</i> de	<b>Dante Alighieri</b>
Musique originale	<b>Scott Gibbons</b>
Chorégraphie	<b>Cindy Van Acker, Romeo Castellucci</b>
Collaboration à la scénographie	<b>Giacomo Strada</b>
Sculptures en scène, mécanismes et prosthesis	<b>Istvan Zimmermann et Giovanna Amoroso</b>
Automates	<b>Giuseppe Contini</b>
Images <i>Purgatorio</i>	<b>ZAPRUDER filmmakersgroup</b>
Technique :	
Coordination pour la construction du décor	<b>Salvo Di Martina</b>
Régie plateau	<b>Fatmir Gjoca, Federico Lepri, Viviana Rella, Giorgio Ritucci</b>
Régie lumières	<b>Fabio Sajiz, Luciano Trebbi</b>
Régie son	<b>Paolo Baldini, Matteo Braglia</b>
Accessoires et machines	<b>Giovanni Marocco, Alfredo Tassi</b>
Réalisation costumes	<b>Gabriella Battistini</b>
Couture, accessoires et perruques	<b>Carmen Castellucci</b>
Habileuse	<b>Marion Gizard, Giulia Campolmi</b>
Aérostatique / Réalisation décor <i>Purgatorio</i>	<b>D. ex M. Laboratori snc, Calcinelli di Saltara Carpenteria metallica M.V</b>
Réalisation automatisations mécaniques	<b>Laboratorio Plastikart de Zimmermann &amp; Amoroso</b>
Toutes les créations plastiques et automatisées ont été construites avec	<b>Giuseppe Amoroso, Damiano Bagli, Chiara Bocchini, Laura Ceroni, Lucia Cinnà, Martina Consoli, Romina Giuliani, Caterina Guida, Fabiana Mantovanelli, Giovanni Marocco, Eleonora Paparella, Elena Pescantin, Alice Siracusano, Alfredo Tassi, Patrizio Virzì, Simone Zappoli</b>
Photographie	<b>Luca Del Pia</b>
Organisation et administration de la Trilogie :	
Direction de production	<b>Cosetta Nicolini</b>
Organisation	<b>Gilda Biasini, Benedetta Briglia, Silvia Bottirola</b>
Assistées de	<b>Alba Pedrini</b>
Administration	<b>Michela Medri, Elisa Bruno, Simona Barducci</b>
Consultation, planning	<b>Massimiliano Coli, SKUPA SRL</b>
Production	<b>Societas Raffaello Sanzio / Festival d'Avignon / Le-Maillon, Théâtre de Strasbourg/Scène Européenne / Théâtre Auditorium de Poitiers, Scène nationale / Opéra de Dijon / barbicantbite09, London as part of Spill Festival 2009 / deSingel, Antwerpen / Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles / De Munt/La Monnaie, Bruxelles / Athens Festival / UCLA Live, Los Angeles / La Bâtie-Festival de Genève / Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena / Nam June Paik Art Center-Gyeonggi-do, Korea / Vilnius – European Capital of Culture 09, Vilnius International Theatre Festival Sirenos / Cankarjev dom, Ljubljana / F/T 09 Tokyo International Arts Festival</b>
Avec le soutien	<b>Ministère Italien du Patrimoine et des Activités Culturelles / Région Emilia Romagna / Ville de Cesena / Programme Culture (2007-2013) de l'Union Européenne</b>

**INFERNO**

Mise en scène, scénographie, lumière et costumes

**Romeo Castellucci**

Les gens

**Alessandro Cafiso, Maria Luisa Cantarelli, Elia Corbara, Silvia Costa, Sara Dal Corso, Manola Maiani, Luca Nava, Gianni Plazzi, Stefano Questorio, Sergio Scarlatella, Silvano Voltolina, et tous les figurants d'une ville à l'autre****L'adaptation en salle du spectacle *Inferno* est réalisé dans le cadre d'une collaboration spéciale avec La Bâtie Festival de Genève, Septembre 2008****PURGATORIO**

Mise en scène, scénographie, lumière et costumes

**Romeo Castellucci**

Avec

Première Étoile

**Irena Radmanovic**

Deuxième Étoile

**Pier Paolo Zimmermann**

Troisième Étoile

**Sergio Scarlatella**

Troisième Étoile II

**Juri Roverato**

Deuxième Étoile II

**Davide Savorani**

Remerciement spécial à

**Comune di Senigallia-Assessorato alla Cultura AMAT****PARADISO**

Conception

**Romeo Castellucci**

Les gens

**Dario Boldrini, Diego Donna, Michelangelo Miccolis, Norma Santi, Irene Turri**

**Dante – La Divine Comédie – par Romeo Castellucci****Quelques notes en désordre autour de l'idée d'une mise en scène de *La Divine Comédie* de Dante Alighieri, florentin.**

Nécessité de suivre Dante.

Lire, relire, dilater, marteler et étudier à fond *La Divine Comédie* pour pouvoir l'oublier.

L'absorber à travers l'épiderme. La laisser sécher sur soi comme une chemise mouillée.

Nécessité d'abandonner Dante.

La tentation de dire : je n'ai jamais lu *La Divine Comédie* et ne la lirai jamais. Pour ne pas tomber dans l'objet ni dans le culte commémoratif et vain du chef-d'œuvre. Le théâtre que je cherche et que je pratique n'est jamais la lecture ni le commentaire d'un texte préexistant ; je cherche des lignes de forces dans la matière obscure et grâce à elles j'agis sur le levier des émotions à travers des images qui se propagent en un mouvement immobile dans l'espace et le temps. Ce ne sont pas des images que je crée. Je suis un chercheur d'images ou, pour mieux dire, je vais et je viens en attendant que les images à la fin me trouvent. Se laisser dépasser est pour moi une forme de garantie : la garantie qu'une image est survenue et nous parle.

Et puis, au contraire :

Creuser l'œuvre de Dante comme dans le cauchemar personnel d'une mine pour arriver à trois noms. Aux trois titres essentiels des cantiche : *Enfer, Purgatoire, Paradis*.

Le point d'arrivée sera pour moi le point de départ. Après la lecture et l'étude, revenir sur ses pas et ne garder que le titre, comme une poignée de cendres après un incendie.

Eviter tout choix de lecture philologique – ne pas tomber dans ce piège. *La Divine Comédie* pourrait ne pas pardonner.

Et même j'en suis sûr : elle ne pardonne pas.

Mais j'ai besoin en ce moment de ce monument du Moyen-Âge. J'ai besoin de quelque chose d'immense et de terrifiant. *La Divine Comédie*. Cela sonne comme quelque chose de grand, de mégalomane, d'illicite. Je sais que, du haut de sa symbolique, je peux être humilié. C'est un titre qui peut exploser dans les mains de celui qui le manipule.

C'est un projet impossible, c'est clair. La grandeur de cette littérature excède le littéraire et, en termes de théâtre, elle le fait tourner à vide. Mais c'est alors qu'à travers l'impossible, je peux atteindre tous les possibles. Oui, tous les possibles peuvent prendre corps et m'offrir une entière liberté dans la forme sensible de l'erreur. Mais l'erreur tire sa force d'un rapport avec le lien d'une loi qu'elle rencontre, d'une limite universellement reconnue. La force sans la loi n'a pas de forme mais seulement intensité et durée. Cette limite est, aujourd'hui, *La Divine Comédie*.

Encore une fois, je suis devant une montagne de questions et de doutes. Mais j'ai une montagne d'images qui m'assaillent et ne me laissent aucun répit. Je ne suis pas sûr que ces deux choses aillent ensemble même si les références me semblent aller dans la même direction.

Défaire les lignes de forces, amples et courbes, de l'œuvre de Dante pour les remettre en lumière et les recomposer en un bouquet de potentialités pures.

Reformer et déformer les arcs de force du caractère doctrinal et de la rédemption universelle de *La Divine Comédie* pour les replacer, de la géométrie plane du livre – de tout livre – dans un espace à trois dimensions. De l'au-delà du livre – de tout livre – à l'en deçà de la scène. Précipiter *La Divine Comédie* sur la terre d'une scène de théâtre.

Réserver la philologie aux seuls carnets de travail. Ne jamais la laisser voir.

Eviter de tomber dans le piège de l'érudition.

Eviter le problème de la culture en général.

Eviter un parcours déjà connu, déjà proposé.

Eviter la certitude rhétorique de l'actualisation du texte qui affadit et contraint à l'illustration.

En ce sens, être Dante. Adopter son comportement comme au début d'un voyage dans l'inconnu. Dire l'Œuvre comme si elle n'avait jamais été écrite, jamais dite. Assumer cette responsabilité : prendre le risque de s'exposer totalement au ridicule.

Il faut faire Dante, être Dante et non son Œuvre. Une divine comédie jamais entendue. Une divine comédie stupide, massive, concentrée sur l'effroi où vous plonge le pouvoir des noms et la menace d'un jugement et du Jugement.

Produire ou plutôt évoquer une image après l'objet. L'image affiche une ressemblance avec un objet et c'est par là précisément qu'elle dénonce l'absence de la chose même. S'il n'y a que ressemblance avec la chose, cela signifie que la chose est loin de nous en ce moment. La ressemblance, prenant la place de la chose, n'est que le lieu ultérieur où se montre, tel un double inquiétant, la chose même. S'éloigner de l'objet, non pour créer un vide, mais pour que le détachement même soit le cœur de l'image ; car ce vide est la promesse d'un autre lieu à venir et d'un temps neuf. Être et exister entre la chose et sa représentation. Ni l'une ni l'autre en même temps. Se placer toujours sur une ligne de fuite par rapport à l'objet et à sa représentation frontale. Même la représentation d'une chose peut être à son tour un objet dit. Fini. D'où la nécessité d'excéder la représentation. Toute œuvre n'a pas de rapport avec ce monde ni avec ce temps bien qu'elle soit un événement dans l'histoire. Ce n'est pas avec un commentaire sur cette réalité historique que l'œuvre s'impose mais comme soustraction de tout ce qu'il y a pour nous de plus familier dans notre temps. Ouvrir une faille dans le fond, là où toute compréhension est dépassée et où tout sens est suspendu. L'image nous porte ailleurs, dans l'ouverture de l'imagination, dans l'espace le plus intime et qui nous est propre. L'étrangeté d'être spectateur. L'étrangeté de devoir répondre moralement à ce fait. L'étrangeté de la terrible responsabilité que cette condition peut avoir. L'étrangeté d'être à l'intérieur de l'œuvre, depuis toujours. D'être regardés et dépouillés par elle.

*La Divine Comédie* est une œuvre de l'imagination – d'aucuns soutiennent même que l'imagination naît, d'un point de vue historique, précisément avec la philosophie du Moyen-Âge. Entrer dans l'imaginaire est comme entrer dans un espace autre. L'espace d'une absence qui exclut radicalement toute possibilité d'être ici, dans une ville, sur cette terre. En revanche, nous sommes dans un autre monde, régi par d'autres lois physiques, par une autre matière et une autre lumière ; le théâtre même est la métaphore la plus appropriée pour cet espace-absence de l'imagination où tout devient possible. *La Divine Comédie* est déjà, comme le dit le titre, immédiatement théâtrale. C'est une véritable provocation, pour qui, comme moi, a fait du théâtre la forme même de l'abandon existentiel à la pure imagination. L'irréel au lieu de la réalité. Être nous-même la proie et l'objet de l'imagination au prix d'une condamnation morale.

*La Divine Comédie* a toujours sollicité mon imagination d'étudiant parce qu'elle m'apparaissait terrible dans toutes ses parties. À moi, qui ne m'intéressais alors nullement d'art ou de littérature, elle me semblait, dans toutes ses parties, un livre de torture. Et rien de plus. Même la lumière du *Paradis*, en ce sens, devenait terrifiante, insoutenable, radioactive.

Le voyage commence avec l'idée du péché – la forêt obscure – de l'artiste. Et de quel péché l'artiste serait-il coupable ? De quelle chute ? Son œuvre ? Faire une œuvre signifie-t-il se perdre dans l'obscurité ? Ou produire de l'obscurité ? Cette obscurité porte-t-elle vers la lumière ? Et, s'il en est ainsi, comment cela se fait-il ? Pourquoi Dante, au début de son voyage, se trouve-t-il au milieu d'une forêt noire ? Comme cela... sans aucune raison... sans que nous en sachions rien...

Je suis sûr que Dante n'aurait pu apporter aucune réponse à ces questions ou, s'il l'avait pu, se serait refusé à les donner. Et voilà qui est parfait. Exact. Élégant. C'est cela dont j'ai besoin. Un point sans justification. Le point de départ de toute œuvre d'art : l'absence totale de motif.

Nécessité de se plonger dans le domaine de ces mots d'aujourd'hui : Enfer, Purgatoire, Paradis.

Que veulent-ils de moi aujourd'hui, ces mots ?

Où sont-ils, chaque jour, pour moi – pour toi – ces mots ?

Où se cachent-ils dans la journée?

Où est *l'Enfer*? et où est, et qu'est-ce que c'est, *le Purgatoire*, à quatre heures de l'après-midi d'un dimanche quelconque? Et où est *le Paradis* dans l'espace de chaque minute?

Pourquoi semblent-ils déjà un Jugement? Et que semblent-ils vouloir juger? Nos vies de solitudes ou celles de l'espèce? Mon échec ou ma prière, d'artiste et d'homme? Ou les tiens, à toi le spectateur, dans ce rôle qui est de nouveau politique et caractérise aujourd'hui notre existence quotidienne et dysfonctionnelle: être spectateur tout au long de la journée – pratiquement déjà une condamnation à l'enfer.

J'imagine des Cercles de châtements jamais imaginés et des péchés jamais commis, comme les signes de notre époque qui a perdu toute trace d'expérience.

*Enfer*: il doit garder le caractère d'un monument de la douleur.

*Purgatoire*: il doit garder le caractère d'un tourment existentiel.

*Paradis*: il doit garder le caractère d'une muette contemplation.

Trouver la clé de chaque nom pour les déposséder de leur terrible urgence. Oui, il s'agit de faire le contraire. Chercher et saisir l'exactitude de ces noms – Enfer, Purgatoire, Paradis – pour que ce soit nous finalement qui jugions leur injustice. Trouver l'aiguillon de la forme et le planter dans la chair de ces trois noms.

Romeo Castellucci

*La Divine Comédie* arrive dans les mains de Romeo Castellucci après l'ample travail d'exploration dans les profondeurs de la psychologie du tragique, mené avec la *Tragedia Endogonia*, le cycle dramatique de la Societas Raffaello Sanzio, inspiré par le modèle grec. Avec la mise en scène de *La Divine Comédie*, se clôt ainsi le cercle de l'horizon théâtral et humain. L'homme européen, qui naît et qui erre entre les foyers de cette ellipse, est un homme qui connaît le désarroi et l'affronte, ce qui toutefois ne le délivre pas de ses faiblesses lorsqu'il veut dire et saisir définitivement le sens des choses et des sentiments.

## Enfer

Le commencement de cet *Enfer* se déroulera sur l'immense scène en plein air de la Cour d'Honneur du Palais des Papes d'Avignon, là où régna Clément V, le premier pape français, que Dante place dans son *Enfer*.

Le désarroi des individus et des masses, la fragmentation des actions voulues par la mise en scène, s'expliquent par le fait que Dante déclare s'être perdu dans une forêt obscure jusqu'à ce que Virgile, au lieu de l'aider à sortir de la forêt en suivant un chemin vers la lumière, l'engage à entreprendre le parcours inverse, c'est-à-dire à s'aventurer plus avant dans les ténèbres. C'est l'*Enfer*.

La terreur commence à s'emparer de l'auteur même de *La Divine Comédie*, de l'artiste assailli par les fantômes de la poésie qui le mordent comme des chiens. La langue voudrait ensemençer et fertiliser le désert du sens avec les significations des mots, mais ceux-ci rebondissent et retournent vers leur source, source qui ne peut répandre que son eau et pour elle-même. C'est l'enfer de l'art. Le désarroi de Dante augmente avec la multiplication des visions qui se succèdent devant lui tandis que se font entendre d'innombrables paroles incompréhensibles. Tout est fragmenté et ne peut être recomposé, comme un objet qui tombe et se brise en mille morceaux. Des corps, ce sont surtout les parties molles qui sont présentes : un peau désormais dépourvue de structure, l'effigie-sac qui ne peut plus affronter personne car plus aucun visage n'existe. Être privé d'os et de muscles signifie tomber et cette chute est un autre aspect de l'Enfer, qui peut certes être interprété comme une chute morale, mais qui est surtout le signe d'un épuisement général de l'être vivant, la lassitude d'exister. Être courbé vers la terre est la nouvelle posture de l'homme : son horizon est écrasé et sa vue est de surcroît limitée par un brouillard qui s'insinue entre les corps, inoculant le vide dont il provient. S'il n'est plus possible de se voir, il est peut-être possible de s'entendre, mais pour traverser la distance immense que le vide impose entre les corps, il faut hurler. Toutefois les cris d'animaux ne renvoient pas ici à une régression de l'esprit humain vers la bête, mais représentent plutôt l'élévation de la douleur de l'animal, d'autant plus innocent qu'il est ignorant : telle est la victime.

Douleur et solitude forment un état de tristesse non dépourvu cependant d'une certaine douceur qui se manifeste surtout dans l'Antipurgatoire, où déambulent les Apathiques – dont personne ne veut, même pas l'*Enfer* – et ceux qui n'ont pas reçu le baptême qui hantent les Limbes. Ceux-là expient des fautes qu'ils n'ont pas commises et ces destins sont à mettre en parallèle avec la vie humaine, laquelle naît hors de toute volonté, comme les animaux.

Dans l'*Enfer*, est tracé un vaste portrait de l'humanité et la cité est l'entonnoir dans lequel se déverse le mélange d'un je qui rencontre un nous, ce pronom dramatique, peut-être à cause la communauté qu'il promet et qu'il trahit et qui transforme les villes en un grouillement de vermine et les accidents de la route en figure de l'adhérence absolue entre le soi et le moi, où le corps est un objet expulsé de la voiture, exactement comme le soi est expulsé du moi.

## Purgatoire

Seul le *Purgatoire* est inscrit par Dante dans les limites d'une durée temporelle, à la différence des deux autres parties de *La Divine Comédie*, parce que le *Purgatoire* est la section de l'au-delà la plus proche de notre existence terrestre : il est le double de la terre et la répétition de la vie humaine connue et vécue dans ses tâches quotidiennes et familières. Le décor est majoritairement encore celui de la ville, non plus parcourue par des masses indistinctes et visqueuses, mais ordonnée au contraire et pensée pour faire fonctionner chacun des éléments qui la compose dans l'anonymat, dans l'indifférenciation et dans la solitude définitive des hommes. On y verra des personnes seules, de dos, ou sortant de scène ; des hommes en arrière-plan, réduits à des silhouettes et dont les actions avortent avant même qu'elles soient commencées. La nature est anéantie par l'indolence et la paresse. Seul un cruel mécanisme d'horlogerie la contraint encore à procréer.

Le *Purgatoire* accueille des âmes qui attendent sans rien faire, jusqu'au moment où se détache, sur ce fond informe, un épisode de violence familiale qui se dilate en tableaux d'une inquiétude vertigineuse et qui s'insinue dans la normalité avec un sinistre mimétisme, en introduisant une autre dimension de la violence : celle de l'illusion. Le réalisme de la scène entre en concurrence avec celui du rêve, au point de faire naître le doute sur la vérité de ce qu'on voit et jeter ainsi la confusion dans les consciences. L'indécision créée entre réalité et imagination est la dernière frontière de la vérité, laquelle est ici évoquée par une série de pièces qui s'ouvrent l'une dans l'autre, rendant impossible toute orientation, avec l'apparition fantomatique des personnages auparavant présents sur la scène.

La perte d'orientation générale n'est pas seulement spatiale, elle est aussi atmosphérique et anatomique : les individus marchent dans toutes les directions et subissent des métamorphoses grotesques. Le corps est comme l'enveloppe d'une substance qui doit encore décider de la forme qu'elle assumera et qui, entre temps, subit les effets d'une progressive déformation.

La perception de la réalité est asphyxiée par la quantité des formes. La mémoire comprime une quantité insupportable de présences invisibles jusqu'au moment où les objets de la pièce, dont la tranquillité n'est qu'apparente, sont précipités contre les parois, signe que toute la réalité peut exploser d'un moment à l'autre, que ce soit réellement ou, tout aussi réellement mais à l'intérieur des espaces insondables de l'esprit, peu importe. Si *l'Enfer* pullule de corps, en un amas sanglant et charnel, au *Purgatoire*, on assiste à une croissante essentialisation corporelle qui conduira à la désincarnation du *Paradis*.

### Paradis

La mise en scène du *Paradis* exprime l'hymnologie au Créateur, dont la troisième partie de *La Divine Comédie* est toute traversée, à travers l'arrêt de l'activité créatrice. Tout est bloqué, en l'honneur d'une gloire qui met en déroute toute action subjective, si bien que l'artiste en premier en est totalement exclu, l'espace manquant pour ne rien faire d'autre sinon répéter l'exaltation de ce qui est déjà manifeste et autosubsistant.

Dante découvre les limites de la poésie, qui n'est plus en mesure de trouver et de décrire, c'est-à-dire de renfermer, ce qu'il voit et ce qu'il sait dans les limites de la parole. La réalité ne peut plus être saisie par le génie qui la transformera, se substituant en cela au geste du Créateur : tout se fige dans la gloire, seule force agissante au *Paradis*.

La mise en scène doit donc se concentrer sur cette force abstraite, non moins visible et efficace. Cette force est matérialisée par la lumière qui, par son intensité, empêche de voir et donc de reprendre l'exercice de la perspective et des proportions des choses ; les silhouettes humaines sont emportées par un processus de désintégration opéré par une force qui agit pour elle-même, d'une puissance inouïe et oublieuse des corps. Mais le *Paradis* est aussi un retour à la maison, dans une maison qui n'appartient à personne et que personne peut-être n'a jamais connue. Une maison déserte et parfaitement en ordre dont les justes – les spectateurs eux-mêmes – parcourent, comme des fantômes, toutes les pièces.

\* Traduction de Jean-Louis Provoyeur

## Societas Raffaello Sanzio

Romeo Castellucci, metteur en scène ; Chiara Guidi, dramaturge ; Claudia Castellucci, écrivain, constituent le noyau artistique de la Societas Raffaello Sanzio qu'ils ont fondée en 1981, à Cesena, dans la région d'Emilie Romagne.

L'orientation générale qui sous-tend à l'œuvre complète de la Societas Raffaello Sanzio, est la conception d'un théâtre intense, d'une forme d'art qui réunit toutes les expressions artistiques, en vue d'une communication qui vise tous les sens et dans tous les sens de l'esprit. La majesté de l'équipement visuel et sonore, qui s'appuie tant sur l'artisanat théâtral d'antan que sur les nouvelles technologies, crée une dramaturgie qui désavoue l'hégémonie de la littérature. La recherche menée dans les domaines de la perception visuelle et auditive vise à étudier les effets des nouveaux équipements ou, plus souvent, à inventer de nouvelles machines.

Au début des années 80, la Compagnie met en scène ses propres pièces, caractérisées par une iconographie paradoxale et une logique personnelle qui se veut l'alternative à la réalité.

En 1986, avec *Santa Sofia – Teatro Khmer*, la Compagnie met en scène son spectacle-manifeste sous le signe d'un théâtre néo-platonique et iconoclaste, dont l'objectif principal était d'attaquer la représentation même, coupable de redoubler une réalité qu'on entend abolir. Le projet d'abandon de la prédétermination de la tradition se poursuit par la récupération des anciens récits mythiques de fondation de la région mésopotamienne (*La Discesa di Inanna, Gilgamesh, Iside e Osiride*), qui présentaient des figures étrangères à l'histoire, artisans de mondes différents. De 1986 à 1991, la Societas Raffaello Sanzio engage une polémique contre la tragédie, considérée à l'origine de ce théâtre littéraire voué à modérer les volontés humaines les plus inquiètes par une analyse séparées des émotions.

En 1991, à l'occasion de *Gilgamesh*, on produit un acte d'« auto-clôture » à l'égard de tout moyen de communication de masse et de reproduction. Les photos, les vidéos et les articles de presse sont mis au ban et on étudie la mise à point d'un système publicitaire de communication directe, d'invitation ad personam : rien n'existe au-delà de la pure représentation.

En 1992, par un choix contradictoire, la Societas Raffaello Sanzio met en scène l'apogée de la tradition théâtrale de l'Occident : l'*Hamlet* de Shakespeare. *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* constitue l'un des spectacles clé de la compagnie, puisque le théâtre fait l'objet d'une nouvelle et radicale signification. *Amleto* est comme un enfant autiste qui réussit à survivre à l'hostilité du monde, à construire une nouvelle généalogie, un nouveau temps, un nouvel espace de vie et un nouveau langage.

Toujours en 1992, la Societas Raffaello Sanzio s'établit dans le Théâtre Comandini, une ancienne école de maîtres forgerons. C'est ici qu'elle commence à développer un théâtre d'enfance, dans le sens strict du terme in-fans : « non parlant », là où l'expérience esthétique et de relation vise encore tous les sens et où l'acte de parole ne joue pas le médiateur. L'opposition parterre / plateau est abandonnée pour faire place à de gigantesques reconstructions où sentiers, cavernes, animaux, bois, sources, maisons et palais apparaissent magiquement, comme dans les *Favole di Esopo* avec trois cents animaux d'espèces différentes, ou dans les mises en scène monumentales de *Hänsel e Gretel* avec un très long labyrinthe et *Pelle d'Asino*, dont le sol du théâtre Comandini a été creusé jusqu'aux fondations et rempli d'eau. Avec *Buchettino (le Petit Poucet* de Perrault), mis en scène en 1995, les dimensions de la scène sont réduites à une seule pièce en bois où les enfants s'assoient sur les cinquante lits préparés pour eux, pour qu'ils écoutent l'histoire et les bruits qui traversent le conte et les parois.

En 1995, toute la trilogie de *Oresteia (una commedia organica?)* est mise en scène : première incursion dans le domaine de la tragédie classique. La fiction réside dans la vérité corporelle anormale de l'acteur. La préparation du spectacle prévoit le recours à la technologie pour façonner les formes cachées des pulsions psychiques. Cette année-là, la Compagnie s'essaye au cinéma grâce à la production, par Romeo Castellucci, du moyen métrage 35mm *Brentano*, tiré de Robert Walser.

Avec *Giulio Cesare*, en 1997, Castellucci s'attaque au *Jules César* de Shakespeare. Nourrie d'une réflexion sur les prestiges de la rhétorique en tant que discours du pouvoir, la mise en scène donne à voir, par la projection de gros plans, la naissance de la voix à même la racine de la langue. Tous les personnages sont incarnés par des corps blessés, usés, souffrants, errant dans le monde dévasté par le vide de la parole politique.

*Genesi, from the museum of sleep* (1999) est la méditation magistrale de l'homme sur le thème de la création. Le livre de la Genèse, dont l'œuvre est partiellement tirée, constitue un autre grand texte mythologique de fondation, qui développe les notions du début du monde, de destruction (considérée ici dans la perspective d'Auschwitz) et de destinée (le fratricide de Caïn contre Abel). La Genèse est considérée ici comme « posthume », comme un inventaire où les choses et l'art demeurent séparés de l'expérience (le musée).

La création de *Voyage au bout de la Nuit* en 1999, « symphonie instantanée » inspirée du chef d'œuvre de Louis Ferdinand Céline, dans une œuvre pour voix, instruments de musique, machines et images, traduit l'intérêt croissant que porte la Societas Raffaello Sanzio à l'univers sonore. Intérêt qui se poursuit par *Il Combattimento* (2000), pièce de théâtre musicale de Claudio Monteverdi et du compositeur contemporain Scott Gibbons qui, à partir de ces années-là, devient un point de repère permanent de l'œuvre musicale de la Compagnie.

Entre 1988 et 1999, la Societas Raffaello Sanzio dirige deux écoles expérimentales : une pour l'enfance, menée par Chiara Guidi (Scuola sperimentale di teatro per l'infanzia) et une pour la jeunesse, dirigée par Claudia Castellucci (Teatro della discesa).

En 2000, Romeo Castellucci reprend son activité de plasticien. Avec *Rhetorica. Mene Tekel Peres*, il inaugure à Palerme, dans l'ancien asile de la Vignicella, une exposition d'œuvres plastiques et de représentations figuratives esthétiques-biologiques qui se matérialisent dans la puissance invisible des bactéries. Cette exposition, enrichie de nouvelles œuvres, a été organisée également à Rome, dans l'ancienne Prison des Mineurs de l'Institut San Michele.

En juillet 2002, le Festival d'Avignon consacre l'exposition principale à Romeo Castellucci qui présente, dans la Chapelle Saint-Charles, *To Cartage then I came*: un ensemble d'œuvres animées par un principe de mouvement répétitif qui pose le problème du début comme véritable énigme du monde.

Romeo Castellucci a dirigé, en 2005 la 37<sup>e</sup> édition de la Biennale Théâtre de Venise, dont le titre était *Pompéi, le roman des cendres*. Cette Biennale a cherché à faire ressortir un art dramatique souterrain, enfoui sous les cendres, et à favoriser un art essentiellement plastique où le texte même prend valeur matérielle. Le festival accueille également des genres limitrophes (tels que la performance ou des actes théâtraux constitués uniquement d'éléments incorporels) ainsi que des formes musicales qui se manifestent comme véritables présences scéniques.

En juillet 2008, Romeo Castellucci a été l'artiste associé du Festival d'Avignon, où ont été créées *Inferno, Purgatorio et Paradiso*.

Au-delà des spectacles, la Societas Raffaello Sanzio a publié plusieurs livres de théorie théâtrale et produit de manière autonome toute une série de vidéos. La Compagnie fréquente les théâtres et les festivals les plus importants des principales capitales d'Europe, des Amériques, d'Océanie et d'Asie et a remporté de nombreux prix en Italie et à l'étranger.

**À LIRE****En italien :**

*Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta al teatro della super–icona* ; Ubulibri, Milano 1992

*Uovo di bocca. scritti lirici e drammatici* de Claudia Castellucci ; Bollati Boringhieri, Torino, 2000

*Rhetorica. Mene Tekel Peres*, écrits sur les œuvres de Romeo Castellucci ; Aldo M.Grompone, Roma, 2000

*L'Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio* ; Ubulibri, Milano 2001

**En français :**

*Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre, Ecrits de la Societas Raffaello Sanzio* ; Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2001

*To Carthage then I came*, écrits sur les œuvres de Romeo Castellucci de Claudia Castellucci, Joe Kelleher, Nicolas Ridout ; Actes Sud, Arles, 2002

*Epitaph*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2003

*Les Castellucci (Ecrivains de plateau, t.1)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2005

*Itinera, trajectoires de la forme, Tragedia Endogonidia*, Enrico Pittozzi et Annalisa Sacchi ; Actes Sud, 2008

**À VOIR**

*Diario Sperimentale della Scuola Infantile anno I* de Chiara Guidi, Romeo Castellucci et Stefano Meldolesi (1996, 58')

*Diario Sperimentale della Scuola Infantile anno II* de Chiara Guidi et Romeo Castellucci (1997, 49')

*Genesi, from the Museum of Sleep* (2000, 60') de Cristiano Carloni et Stefano Franceschetti

*Epitaph* de Romeo Castellucci (2000, 8')

*Le Pèlerin de la matière* de Cristiano Carloni et Stefano Franceschetti (2000, 45')

Les différents épisodes de la *Tragedia Endogonidia* ont fait chacun l'objet d'une vidéo et sont maintenant édités en DVD.

**DISTINCTIONS**

1996 Prix spécial UBU pour la résistance, suite à l'exclusion de la Societas Raffaello Sanzio de l'aide publique destinée au théâtre de recherche, par le Ministère du Tourisme et du Spectacle de la République Italienne

1997 Prix Masque d'Or meilleur spectacle étranger de l'année pour *Oresteia* au Festival de Théâtre des Amériques, Montréal, Québec

1997 Prix Ubu meilleur spectacle de l'année pour *Giulio Cesare*

1998 Prix spécial UBU pour le Théâtre d'Enfance, conféré à Chiara Guidi pour son « Ecole Expérimentale de Théâtre d'Enfance »

2000 Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales à la Societas Raffaello Sanzio, à Taormina

2000 Prix Ubu meilleur spectacle de l'année pour *Genesi from the museum of sleep*

2000 Prix Meilleure Production Internationale pour *Genesi from the museum of sleep* au Dublin Theatre Festival

2000 Grand Prix de la Critique-Paris pour la mise en scène de *Genesi from the museum of sleep*, décerné à Romeo Castellucci

Le 22 février 2002, Romeo Castellucci a reçu le titre de Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres du Ministère de la Culture Française, par la Ministre Catherine Tasca

## Dante Alighieri

Né à Florence en 1265, Dante Alighieri, mondialement connu sous son seul prénom, comme beaucoup d'artistes italiens d'autrefois, est mort en exil, à Ravenne, en 1321. Issu d'une famille appartenant à la petite noblesse, il aperçoit pour la première fois en 1274 une jeune fille, Béatrice, dont on ne sait rien ; il la revoit deux fois encore par la suite sans jamais faire sa connaissance, sans jamais lui adresser la parole et pourtant c'est pour elle qu'il écrit *La Vita nuova*, et c'est elle qui occupe une place prépondérante dans *La Divina Commedia* ! Il perd sa mère en 1278 et son père en 1282.

De l'éducation qu'il a reçue, on ne sait pas grand-chose, si ce n'est qu'il vit à Bologne, vers 1285 où il poursuit des études supérieures : mais il suffit de lire son œuvre pour se rendre compte que cet homme possède des connaissances encyclopédiques, recouvrant quasiment tout le savoir de son temps.

D'autre part, il est clair qu'il a subi l'influence du philosophe florentin Brunetto Latini, lequel, exilé en France, a écrit son œuvre majeure, une somme des connaissances de l'époque, en français. On sait aussi qu'il fréquente de nombreux poètes, en particulier Guido Cavalcanti et Cino da Pistoia.

La vie politique florentine de l'époque est pour le moins compliquée, comme d'ailleurs dans toute l'Italie. Deux grands groupes se disputent le pouvoir : les guelfes d'un côté, qui soutiennent le pouvoir temporel du pape et qui émettent des revendications nationalistes ; les gibelins de l'autre qui soutiennent l'autorité émanant du Saint-Empire romain germanique, lequel exerce une forte influence en Italie. En fait, plus que d'une simple opposition, il s'agit d'une véritable guerre civile : Dante, partisan des guelfes, participe en 1289 à la bataille de Campaldino, qui oppose les deux factions ; les Florentins y remportent la victoire sur les gibelins de Pise et d'Arezzo. Mais, pour compliquer les choses, le parti guelfe est lui-même victime d'une scission et se divise en deux groupes rivaux, celui des guelfes blancs et celui des guelfes noirs : disons, pour simplifier, que les blancs sont des modérés qui désirent garder leur indépendance tant face au pape que face à l'empereur, les noirs des extrémistes qui considèrent le pape comme un allié dans leur lutte contre l'empire, sachant que la réalité est beaucoup plus compliquée. Dante, qui a épousé entre-temps Gemma Donati, jeune femme appartenant à une famille guelfe jouant un rôle politique fort important à Florence, se range du côté des guelfes blancs.

Il participe d'ailleurs activement à la vie politique de sa ville natale de 1295 à 1301, occupant des fonctions administratives ou chargé de missions diplomatiques. C'est durant cette période que la lutte entre les blancs et les noirs s'intensifie, au point que le Conseil qui dirige Florence décide, pour calmer les esprits et restaurer un climat plus serein dans la cité, d'exiler les chefs des deux factions. Mais les noirs, grâce au soutien du pape Boniface VIII, reviennent d'exil dès 1301 et prennent le pouvoir. En 1302, alors qu'il est en mission diplomatique auprès du pape, Dante, en tant que guelfe blanc, est condamné à un exil de deux ans et à une forte amende. Comme il est dans l'impossibilité de payer celle-ci, il est condamné à mort s'il rentre à Florence, ce qui équivaut à un exil définitif.

À partir de ce moment, il séjourne dans diverses villes d'Italie du nord, notamment à Vérone et effectue un voyage en France où on retrouve sa trace à Paris entre 1307 et 1309. En même temps, il change d'opinion politique : pensant qu'un empereur éclairé pourrait élaborer une union européenne qui éviterait guerres et conflits, il embrasse la cause des gibelins. En 1310, Henri VII de Luxembourg accède au trône impérial, avec pour objectif déclaré de placer l'Italie sous son autorité : Dante alors envoie des lettres à de nombreux princes et hommes politiques italiens pour les exhorter à reconnaître l'autorité de Henri VII, afin de mettre fin une fois pour toutes aux conflits qui déchirent les cités et les principautés italiennes, insistant cependant sur la nécessaire séparation de l'Église et de l'État, ce qui apparaît également dans un ouvrage qu'il rédige à cette époque, *De monarchia*, dont le titre français est *la Monarchie universelle* ; mais l'empereur meurt en 1313, alors qu'il séjourne à Pise, ce qui ruine les espoirs du poète.

En 1316, le Conseil de la cité autorise Dante à revenir dans sa ville natale mais à des conditions telles que le poète refuse énergiquement : il ne reviendra que si Florence le rétablit dans sa dignité et lui rend les honneurs qui lui sont dus. Il passe donc la fin de sa vie à Ravenne, où il meurt en 1321. C'est là qu'il est enterré.

En France, on ne connaît guère *La Vita nuova*, ni les œuvres dites mineures, comme le *De vulgari eloquentia*, inachevé, qui constitue pourtant un essai linguistique important ; en revanche, *La Divine Comédie* est connue de tous les lettrés du XIX<sup>e</sup> siècle et elle a été traduite trente-sept fois, totalement ou en partie, depuis 1921 !

Dante a sans doute commencé à écrire Comédie vers 1307, alors qu'il était en exil et il ne l'a achevée que peu avant

sa mort. Ce n'est que dans l'édition de 1555 que le titre devient *La Divine Comédie*, sans doute parce que le parcours relaté par le poète se termine bien, par la vision de Dieu en qui se dissout toute volonté individuelle.

Dans *La Divine Comédie*, Dante raconte en vers - en toscan, la madre lingua qui va devenir l'italien, grâce à lui - le voyage imaginaire qu'il effectue, guidé par Virgile puis par Béatrice, de l'enfer au paradis en passant par le purgatoire ; chacun des lieux visités constitue une partie de l'œuvre, *L'Enfer*, *Le Purgatoire*, *Le Paradis*, et chacune de ces parties est divisée en trente-trois chants. Le vers utilisé est la terza rima, c'est-à-dire que Dante utilise des tercets, groupes de trois vers dont le premier rime avec le troisième, alors que le deuxième fournit la première et la troisième rime du tercet suivant, et ainsi de suite.

Tout au long de son voyage, Dante rencontre des personnages mythologiques, historiques ou contemporains de son époque ; chacun d'eux est la personnification d'une faute ou d'une vertu, religieuse ou politique et le poète décrit en détails le châtement subi ou la récompense accordée. Le poète latin Virgile qui représente la raison, est son guide à travers l'enfer et le purgatoire, mais c'est la douce et vertueuse Béatrice qui le conduit au paradis. Qu'on ne s'imagine pas pour autant que *La Divine Comédie* est une œuvre religieuse : elle est en réalité une somme des conceptions politiques, scientifiques et philosophiques de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ; complexe malgré sa simplicité apparente, elle peut se lire à différents niveaux et être interprétée de différentes façons.