

Expansion du Regiebuch. Refigurations du carnet de mise-en scène dans le théâtre contemporain

Luk Van den Dries¹

en collaboration avec Edith Cassiers et Timmy De Laet

CET ARTICLE fait partie d'un projet plus large qui a débuté en janvier 2013, une collaboration entre l'Université d'Anvers et la VUB (Université Libre de Bruxelles). Le titre de ce projet est *L'imagination didascalique : carnets de notes contemporains en tant que documents génétiques de la démarche artistique*². Il s'inscrit dans ce que nous appelons *l'approche génétique dans l'étude du théâtre (et de l'art)*, un domaine de recherche exploré par les études majeures d'Almuth Grésillon et de Jean-Marie Thomasseau, entre autres, ainsi que dans le champ d'études des répétitions de Gay Mc Auley et prolongé par le groupe de recherche Les Processus de Création de l'IFTR (International Federation for Theater Research) dirigée par Sophie Proust et Josette Féral.

L'imagination didascalique tente de tracer, de préciser et d'analyser l'utilisation des documents, des partitions et des carnets de notes réalisés au moment de la création d'une sélection de metteurs en scène contemporains : Luk Perceval, Jan Lauwers, Guy Cassiers, Romeo Castellucci, Jan Fabre, Heiner Goebbels, Ivo Van Hove, sans oublier leurs proches collaborateurs : Grace Ellen Barkey, Claudia Castellucci, Miet Martens, Jan Versweyveld, Annette Kurz et les acteurs et actrices avec qui ils travaillent. L'intention est de faire émerger l'impact (aujourd'hui souvent intermédiaire) des partitions théâtrales sur la genèse et l'esthétique de ces metteurs en scène.

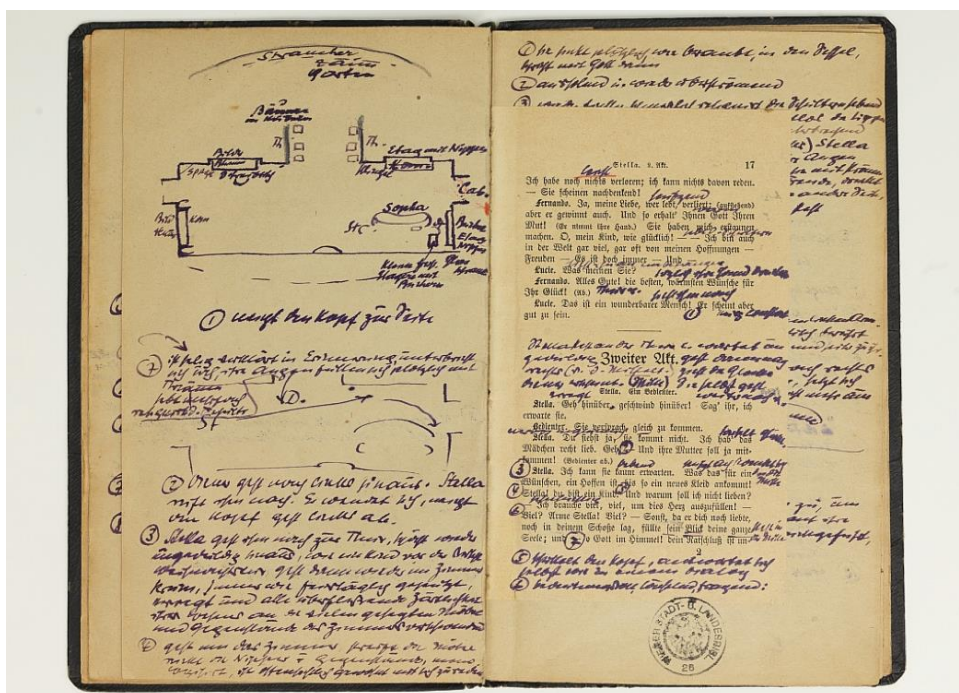
Dans *L'imagination didascalique*, les notes de mises en scène sont approchées telles les traces de la dynamique complexe retrouvée au cours de la genèse d'une création. Le trait le plus caractéristique et marquant est l'hybridation radicale de ces notes. Outre les esquisses, les notes et les réflexions conceptuelles se trouvant en marge des carnets, une diversité de nouveaux formats, souvent empruntée à d'autres domaines artistiques (films, vidéo, musique, arts visuels), sont également introduits dans la genèse de la création théâtrale. Selon les metteurs en scène, différents médias, formats ou techniques serviront leur processus créatif : du dessin au montage vidéo en passant par le *scoring*, la composition ou le *storyboard*.

Ce changement influence non seulement l'esthétique théâtrale, mais il a également un impact significatif, jusqu'ici très peu étudié, sur la nature du processus de création. L'hybridation des documents des metteurs en scène contemporains, mélangeant anciens et nouveaux médias, semble être un facteur déterminant du langage visuel, de la structure narrative et de la musicalité caractéristique commun aux créateurs de théâtre que nous étudions. En d'autres termes, la nature particulière des carnets de notes co-produit l'esthétique de la performance. Je vais le démontrer sur des exemples des carnets de notes de deux metteurs en scène contemporains : Jan Fabre et Romeo Castellucci.

¹ Université d'Anvers – Research Center for Visual Poetics.

² Pour voir le travail effectué dans le projet de recherche, consulter le lien <http://dighum.uantwerpen.be/didascimagination/>

Mais examinons d'abord la notion de *Regiebuch*. Historiquement le *Regiebuch* est le résultat matérialisé de l'émancipation du metteur en scène dont la fonction n'a émergé qu'à la fin du XIX^e siècle, lorsque le statut privilégié de l'auteur dramatique a commencé à s'éroder. Des documents d'archives tels que ceux de Max Reinhardt ou Bertolt Brecht laissent voir comment les réalisateurs donnent forme à leur vision de la mise en scène en ajoutant des notes, des photographies ou des petits croquis au texte dramatique. Le fait que la plupart de ces annotations se situent littéralement aux marges du script ou sur une page supplémentaire vaguement attachée reflète la façon dont la position interprétative d'un réalisateur est toujours subordonnée au texte qui reste l'épicentre de la création théâtrale. Ce rapport entre le texte et l'annotation change radicalement depuis le moment où le théâtre n'est plus essentiellement axé sur la mise en scène de textes dramatiques mais plutôt sur l'utilisation de la scène pour toutes les formes d'expression théâtrale qu'elle soit verbale, corporelle, visuelle ou auditive.



Notre présente discussion sera donc dédiée à deux metteurs en scène contemporains magistraux, Jan Fabre et Romeo Castellucci, qui ont joué un rôle incontournable dans le développement du théâtre dit post-dramatique, bien que leurs approches respectives soient totalement différentes. La juxtaposition de leurs cahiers de notes mettra en relief non seulement les caractéristiques spécifiques de leur pratique théâtrale post-dramatique mais aussi et surtout comment leurs esthétiques distinctes germent à partir de leurs documents préliminaires à l'élaboration de l'œuvre.

Jan Fabre

L'artiste visuel, metteur en scène et performeur belge Jan Fabre a été l'un des protagonistes de la « Vague Flamande » des années 1980 et a joué un rôle central dans le développement d'une poétique post-dramatique, notamment avec son influente performance d'une durée de 8 heures *C'est du théâtre comme c'était à espérer et*

à *prévoir* (1982). Depuis le début, son travail a transgressé les frontières entre le théâtre, la danse et l'art de la performance. Le langage théâtral qu'il a développé a été inspiré par des éléments de l'art de la performance tels que le « temps réel » et l'« action réelle ». Comme dans la danse, sa base étant la physicalité, les corps des comédiens sont des moyens et des fins en soi. Cette physicalité est combinée avec un langage très visuel. À côté de la mise en scène, Fabre reste un artiste visuel – une influence évidente que l'on retrouve dans les paysages et les corporalités presque sculpturaux qu'il met en scène.

Ce qui est spécifique et particulier aux processus créatifs de Jan Fabre c'est qu'ils débute toujours par des dessins à fortes teneurs corporelles³. Faits la nuit, parfois dans la baignoire ou étant dénudé, ces dessins contiennent souvent des fluides corporels comme du sang, des larmes ou même du sperme, ayant fait office d'encre. Créés avant, pendant et après les répétitions, les dessins sont utilisés comme source d'inspiration pour les séances d'improvisation avec les comédiens, tandis que ces improvisations inspirent à leur tour de nouveaux dessins – s'inscrivant ainsi dans une boucle ininterrompue. C'est ainsi que Fabre décrit dans ses propres mots la place et la fonction des dessins dans son processus de création: "Mes dessins de travail sont une matière sans limites, débordante d'imagination, d'idées et de projets non réalisés."⁴

C'est penser en dessinant et dessiner en pensant. Pour moi, dessiner est une manière d'écrire et écrire une manière de dessiner. Je me détends facilement en dessinant, et j'aime encore et toujours le faire. C'est un travail manuel et très érotique ; une forme de danse avec les poignets aux résultats toujours inattendus.⁵

Fabre emploie différentes techniques de dessin, adaptées à la performance particulière qu'il prépare. Pour chaque projet, il réalise des dessins avec plusieurs types et couleurs d'encre, de papiers et de stylos, de crayons ou de pinceaux ; différents styles de dessins, aux rythmes variés, mise en page, typographie et qualités (non) représentatives. Il y a souvent des analogies dans les caractéristiques structurelles et la matérialité du dessin et de la performance⁶. Les aspects matériels comme la couleur et le trait peuvent influencer la réalité de la performance, comme par exemple avec l'utilisation désordonnée de couleurs vives pour *Sweet Temptations* (1991). Les dessins créés lors des productions de la période *The Blue Hour*, entre 1990 et 1995, sont beaucoup plus serrés, plus formels et disciplinés, faisant écho à l'énergie contenue et à la vitalité des productions correspondantes. Le bleu-stylo apparemment calme représente l'énergie feutrée mais scintillante et vibrante, le

³ CASSIERS, Edith; DE LAET, Timmy; LE ROY, Frederik; VAN DEN DRIES, Luk. "Redrawing Bodily Boundaries: A Look into the Creative Process of Jan Fabre." In: GONZALEZ, Magdalena; AGOSTINI, René (Orgs.) *Aesthetics and Ideology in Contemporary Literature and Drama*, ISBN 978-1-4438-7763-3. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 297-320. DE LAET, Timmy; CASSIERS, Edith; VAN DEN DRIES, Luk. "Creating by Annotating: The Director's Notebooks of Jan Fabre and Jan Lauwers" In: *Performance Research: A Journal of Performing Arts* - ISSN 1352- 8165 - 20 (6), 2015, pp. 43-52.

⁴ FABRE, Jan. *Le temps emprunté*. Arles: Actes-Sud, 2007, p. 372.

⁵ Interview avec Jan Fabre mené par Edith Cassiers, Frederik Le Roy et Luk Van den Dries, paru dans : VAN DEN DRIES, Luk. *Jan Fabre. Het geopende lichaam*. Antwerpen: De Bezige Bij, 2014, p. 272.

⁶ COUCKE, Jo; VAN DEN BUSSCHE, Willy; FABRE, Jan. *Tekeningen, Modellen en Objecten. Theater, Performances en Akties*. Brugge: P.M.M.K. Oostende, 1989, p. 12.

proverbial « silence avant (ou à l'intérieur) de la tempête »⁷. En revanche, les dessins de sa trilogie théâtrale antérieure, composée des représentations *Théâtre écrit avec un K est un matou flamand* (1980), *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* (1982) et *Le pouvoir de les folies théâtrales* (1984), étaient beaucoup plus agressifs, organiques et chaotiques. Les dessins de Fabre reflètent les éléments de l'art performatif évoqués dans ces premières productions, conduisant à une énergie extravertie, une vitalité ouverte à la scène et vers l'autre, ce qui est à nouveau clairement reflété dans les mots dont il décrit l'action de dessiner : « Cet 'état primaire' est pour moi comme un vomissement physique et mental d'idées et de pensées, et en même temps un moment de réflexion sur ce que je vais utiliser ou au contraire détruire »⁸.



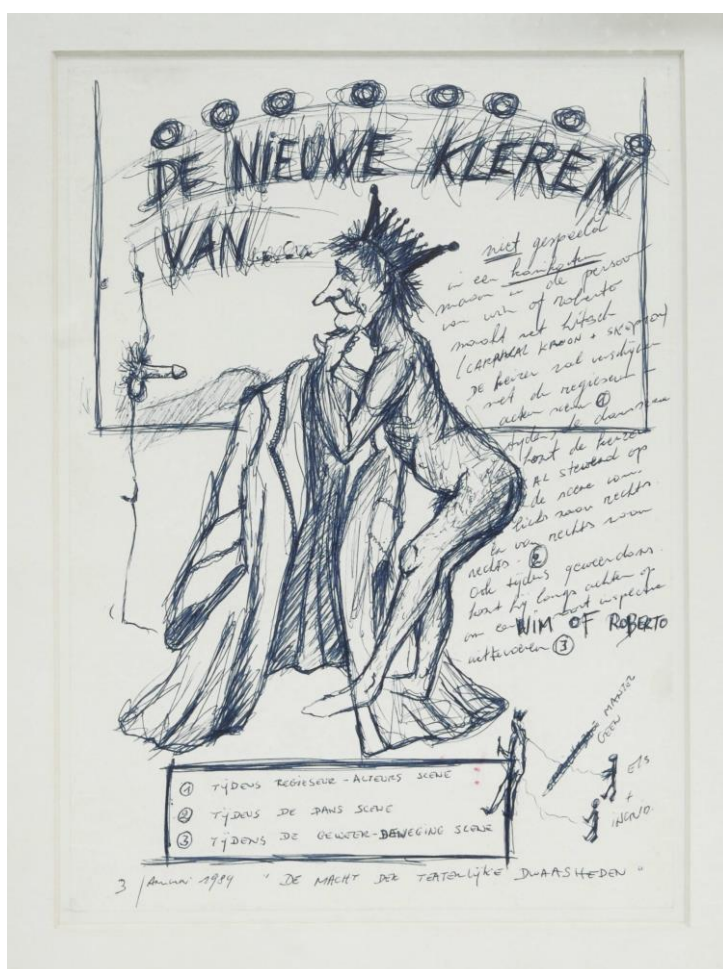
Pour rendre cela plus concret, examinons de plus près l'interaction entre le mot et l'image dans un échantillon exemplaire des notes que le metteur en scène flamand Jan Fabre a construit pendant le processus de création de la pièce *Le pouvoir des folies théâtrales* (1984), spectacle qui a marquée son entrée sur la scène internationale du théâtre. Parmi les différents documents qui guident la création de ce travail, le plus intéressant est probablement l'un des premiers dessins que Fabre a fait très tôt au cours du processus. Le dessin est daté du 3 janvier 1984 et le titre et l'image indiquent que le conte *Les habits neufs de l'empereur*, de Hans Christian Andersen (1937), est une source d'inspiration cruciale. Alors que l'image montre un vieil homme nu portant une couronne et tenant un manteau dans sa main droite, le titre – « les nouveaux habits de ... » – est placé sous la forme d'un éclairage en néon au-dessus de la figure. Le texte, qui semble s'effacer dans le dessin, souligne le

⁷ VAN DEN DRIES, Luk. *Corpus Jan Fabre. Observations of a Creative Process*. Gent: Imschoot Uitgevers, 2006, pp. 24-25.

⁸ FABRE, Jan. *Op. cit.*, p. 371.

contraste ironique entre la prédication glamour du nouvel empereur et la créature assez minable censée le représenter.

Plus important encore, le côté droit du dessin contient des annotations qui illustrent comment Fabre développe une poétique théâtrale selon laquelle la pièce devrait être mise en scène. Il écrit : « ne pas être joué comme une caricature, mais comme la personne de Wim ou Roberto ». Ces remarques montrent clairement que Fabre est plus intéressé à montrer la personnalité singulière de ses interprètes, plutôt que de vouloir représenter un personnage donné. Ceci est corroboré par le dessin sur le côté gauche du document qui montre, de profil, un corps masculin avec un pénis érigé qui est également projeté comme une ombre sur le fond. À cette époque, le processus créatif de Fabre explore en effet la réalité du corps en tant qu'alternative à la fiction du personnage théâtral traditionnel. L'érection apparaît ainsi comme un signe du réel qui indiquerait comment le corps, dans sa corporéité immédiate, ne peut pas mentir.



Je voudrais aussi faire remarquer les ajouts qui révèlent une forme de stratification ; c'est à dire que ce dessin, au lieu d'être un instant momentané, est en fait un travail en cours auquel s'ajoutent des pensées, des idées et des raffinements. On voit clairement que les noms des interprètes – Wim ou Roberto – au milieu à droite du dessin, sont écrits à un moment différent des annotations à l'extrême droite de la page : ils sont écrits d'une autre façon, voire avec un autre stylo. Ceci suggère que Fabre dessinait initialement la figure de l'empereur et utilisa ensuite le même document pour réfléchir sur le rôle dans la pièce ainsi que sur le mode de jeu. Une autre annotation

qui semble confirmer ceci est située dans le coin droit du dessin. En essayant d'imaginer le costume de l'empereur nu, Fabre écrit d'abord *onzichtbaremantel* (manteau invisible), puis supprime *onzichtbare* (invisible) et le remplace par *geen* (aucun). Ces différentes étapes indiquent comment Fabre utilise l'annotation pour arriver à l'essence de la façon dont il imagine l'empereur : non plus déshabillé et avec son manteau dans la main droite, mais nu, comme dans le conte de fées original.

Le paradoxe de ce dessin en particulier est que, bien qu'il se présente clairement comme une accumulation de notes et de croquis, il exprime en fait comment Fabre réduit l'expression théâtrale à son minimum. Corps réels, actions réelles, temps réel : tels étaient les piliers du *credo* artistique que Fabre désirait mettre en scène dans les années 1980. En intégrant le cadre représentatif du théâtre avec la présence physique des artistes, Fabre visait à saper les conventions de l'imaginaire et du jeu de rôle qui régissaient encore la plupart des pratiques théâtrales à cette époque, notamment en Belgique.

Romeo Castellucci

Orientons maintenant notre regard vers l'étude des carnets de notes de Romeo Castellucci et essayons d'en extraire leur relation avec la nature esthétique de son œuvre. Le théâtre du metteur en scène italien Romeo Castellucci et de sa compagnie la Societas Raffaello Sanzio est connu pour l'univers énigmatique et parfois sombre qu'ils présentent sur scène, incitant les spectateurs à céder à un monde où les actions semblent n'avoir aucune cause raisonnable et où les « acteurs » évoquent faiblement, peu ou pas du tout des personnages théâtraux. L'absence manifeste d'une narrative cohérente ou d'un récit transparent dans le théâtre de Castellucci masque le fait que le langage continue de jouer un rôle clé dans son imaginaire dramatique, celui-ci se révélant uniquement lorsque l'on dissèque de plus près son processus créatif. Outre la dramaturgie visuelle avec sa corporalité concrète et souvent choquante pour laquelle son œuvre a été remarquée, c'est avant tout et essentiellement par l'écriture que Castellucci développe et établit sa recherche artistique. Presque toutes ses performances sont génétiquement issues de petits cahiers⁹ dans lesquels il écrit des idées, des observations, des remarques et des commentaires, devenant progressivement un ensemble lâche de pensées privées qui trouveront, ou non, leur entrée dans des œuvres éventuelles. Comme Castellucci lui-même l'a expliqué lors d'un entretien avec Michelle Kokosowski:

Quand je prépare une œuvre, je commence avec un petit cahier de notes que je recueille jour après jour. C'est un exercice quotidien. Sur ces pages, je note toutes les sensations que la journée m'apporte. Le cahier est plein de notes, de sensations, d'idées et constitue la matière première pour le travail à suivre. En le feuilletant, on en voit immédiatement son aspect

⁹ Les archives de la Societas Raffaello Sanzio sont en cours de traitement par le projet de recherche ARCH-Archival Research & Cultural Heritage. Notre propre recherche sur les cahiers de Castellucci a grandement bénéficié du travail d'archivage effectué par la professeure Eleni Papalexiou (conseillère pédagogique, conservatrice), le docteur Avra Xepapadakou (conseiller en documentation, conservateur) et leurs équipes. Nous souhaitons exprimer notre gratitude pour l'accès à ces documents. Pour plus d'informations, consulter le site du projet de recherche ARCH : <http://www.arch-srs.com/>

chaotique, une collection de morceaux, quelques pensées juste jetées sur le papier.¹⁰

Ce n'est pas par coïncidence que Castellucci appelle ces cahiers ses « livres de chaos »¹¹. Il est frappant de noter lorsque l'on réunit les différents cahiers de Castellucci que ses observations et ses idées suivent toujours un même schéma : plutôt que des textes longs, ses notes sont toujours très courtes, ne contenant souvent qu'un ou quelques mots, qu'il écrit les uns après les autres comme s'il voulait faire une liste de thèmes, de sujets ou d'images à tenir à l'esprit lors de la création. Voici un extrait du carnet de notes de *Purgatoire*, pièce réalisée en 2008 :

- Fugue
- Vol
- 1920
- Discothèque
- Solitude, Palais dans une grande ville
- Isolement dans une maison dans les montagnes
- Course de vitesse
- Maison de passe, 1920
- Club de fétichistes
- Fétichiste du caoutchouc
- Une histoire de vieille femme dans une ville
- Une histoire de ...
- Torture pas visible, la télévision est allumée

Ces notes montrent l'imagination artistique au travail, suivant une logique associative centrée sur le lieu, le temps et l'atmosphère, plutôt que de vouloir construire une histoire avec un début, un point culminant et une fin claire. Évidemment, ces listes primordiales ne sont que l'initiation à ce qui finira par s'épaissir dans une structure plus élaborée et plus complexe qui deviendra l'œuvre théâtrale. Castellucci en est tout autant conscient qu'il y a une seconde étape dans laquelle « Je relis mes notes plusieurs fois et je découvre que certaines font surface plus intensément que d'autres. Grâce à un processus de parthénogenèse, des lignes et des constellations se créent. J'ai simplement à suivre ces constellations »¹². Dans une citation plus récente, il dit : « [...] alors des minuscules constellations [...] commencent à émerger, à s'organiser entre elles. C'est une technique très impersonnelle ; je laisse les choses émerger comme dans une caméra obscure, lorsqu'une photo sort sans qu'une prise aie eu lieu. »¹³.

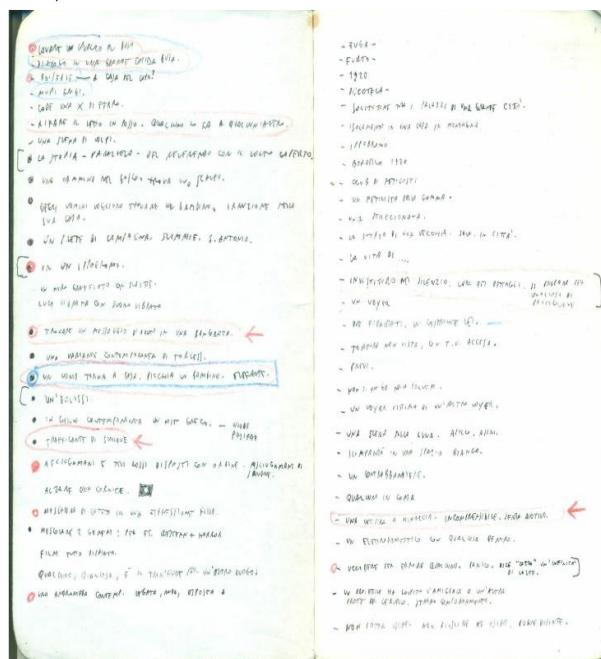
¹⁰ KOKOSOWSKI, Michelle. "Pigrims of Matter. Romeo Castellucci in his own Words." In: *Janus*, 6/00, 2000, p. 26. Toutes les traductions ont été faites par l'auteur de l'article.

¹¹ CASTELLUCCI, Romeo et al. *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. London and New York, NY: Routledge, 2000, p. 235-236.

¹² KOKOSOWSKI, Michelle. *Op. cit.*, p. 26. La "Parthenogenesis" est une forme de reproduction asexuée qui peut être trouvée dans certaines espèces, telles que les amphibiens et les reptiles. La référence de Castellucci à ce terme indique à quel point il cherche à établir des liens entre des catégories apparemment incommensurables (telles que l'animé et l'inanimé) afin de composer son propre univers théâtral idiosyncratique.

¹³ CASTELLUCCI, Romeo. "Gather and Burn". In: *Performance Art Journal* 107 (36). 2014, p. 22.

La référence de Castellucci à l'idée de « constellation » comme principe directeur dans le remaniement de ses notes est ici pertinente car elle évoque la caractérisation particulière de l'image de Walter Benjamin qui dit : l'espace dans lequel le passé rencontre le présent, le temps d'un éclair, pour former une constellation »¹⁴. Pour Castellucci ce genre d'éclair, une explosion de reconnaissance dans une conjoncture donnée entre un certain nombre d'éléments apparemment indépendants, est l'étape prochaine de son processus de création¹⁵. De nouveau, cette deuxième phase se réalise uniquement au niveau du carnet de notes par la relecture de ces notes et l'assemblage de différentes idées ou observations qui seront marquées et identifiées à travers les symboles, les couleurs et finalement organisées, structurées.



Travaillant toujours sur une base purement textuelle, Castellucci rassemble ses idées en groupes thématiques, réunissant des mots et des expressions disséminés dans son carnet, ceci en utilisant des annotations supplémentaires afin de tracer des lignes entre eux¹⁶. Selon Romeo Castellucci et d'autres membres importants de la Societas Raffaello Sanzio, ces premières étapes de prise de notes et d'annotations et de restructuration du matériel constituent les étapes les plus fondamentales du processus de création. Chiara Guidi appelle ce stade la « dramaturgie intuitive », qui est à la racine de tout ce qui est à venir¹⁷ : « Sur la base de cette dramaturgie, les

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Harvard University Press, 1999, p. 463. Il est peut-être significatif que Benjamin donne cette définition d'« image » dans ce qui est connu sous le nom de « Notebook N (sur la théorie de la connaissance, théorie du progrès) », inclus dans le projet *The Arcades*. Contrairement à Castellucci, Benjamin considérerait les notes comme un format qui lui permettait d'exprimer ses pensées, sans qu'il soit nécessaire de les structurer selon un cadre global et totalisant. Pour une discussion perspicace de Notebook N et spécifiquement l'idée de l'image propose par Benjamin, voir WEBER, Samuel. *Benjamin's abilities*. Harvard University Press, 2008, p. 48- 52.

¹⁵ Le concept de la « constellation » en tant que principe (auto)organisateur pour découvrir une structure plus profonde dans la collection lâche de notes revient dans un autre texte dans lequel Castellucci décrit son processus de travail : voir note 11.

¹⁶ Pour une analyse plus approfondie de la fonction de l'annotation dans les cahiers et les processus créatifs du réalisateur, voir DE LAET; CASSIERS; VAN DEN DRIES. *Op. cit.*, 2015.

¹⁷ CASTELLUCCI, Romeo. *Op. cit.*, 2007, p. 214.

images libérées commencent à s'épanouir.»¹⁸. Toute la radicalité du théâtre de la Societas Raffaello Sanzio s'établit précisément dans cette phase : des idées conçues en dehors des contraintes de la *techné* du théâtre. Chiara Guidi décrit ainsi la particularité de ce processus: « Dans cette liberté totale, il nous est possible d'imaginer sans limite, donnant libre cours à une dramaturgie à 360 degrés. Nous ne sommes alors absolument pas contraints aux limites matérielles que comporte le théâtre »¹⁹.

Les mots, les notes et les annotations servent une fonction essentiellement instrumentale qui aide à activer et à déployer l'imagination artistique, au-delà des contraintes scéniques. Malgré l'importance de l'écriture dans son œuvre, et celle de sa compagnie, Romeo Castellucci lui-même prétend avoir une relation plutôt ambivalente avec la parole et le langage : « le monde est toujours parlé en dehors de moi. Il n'a plus de contact avec mon corps. Parler n'est pas une expérience heureuse et ne l'a jamais été. Les mots expriment toujours un détachement, une froideur. Bien que je parle, je ne suis pas moi-même. Ce n'est pas ma place »²⁰.

Même si Castellucci semble exprimer une attitude négative vis-à-vis du langage, en insistant sur la désincarnation qu'il prétend engendrer, l'idée même qu'il existe un certain « détachement » ou une certaine « froideur » au cœur des mots est aussi ce qui lui permet de découvrir des constellations de sens avec la myriade de notes qu'il dépose sur le papier. Le fait qu'il décrive sa quête de mise en constellations comme « une technique profondément impersonnelle » suggère que les mots établissent la distance nécessaire pour lui permette d'effectuer la transition du domaine pratiquement illimité des idées au début naissant de la création scénique. En outre, le sens du détachement qui, selon Castellucci, s'assimile au monde des mots, peut être lié à un autre principe clé qui est au cœur de sa poétique et que l'on retrouve aussi dans ses carnets.

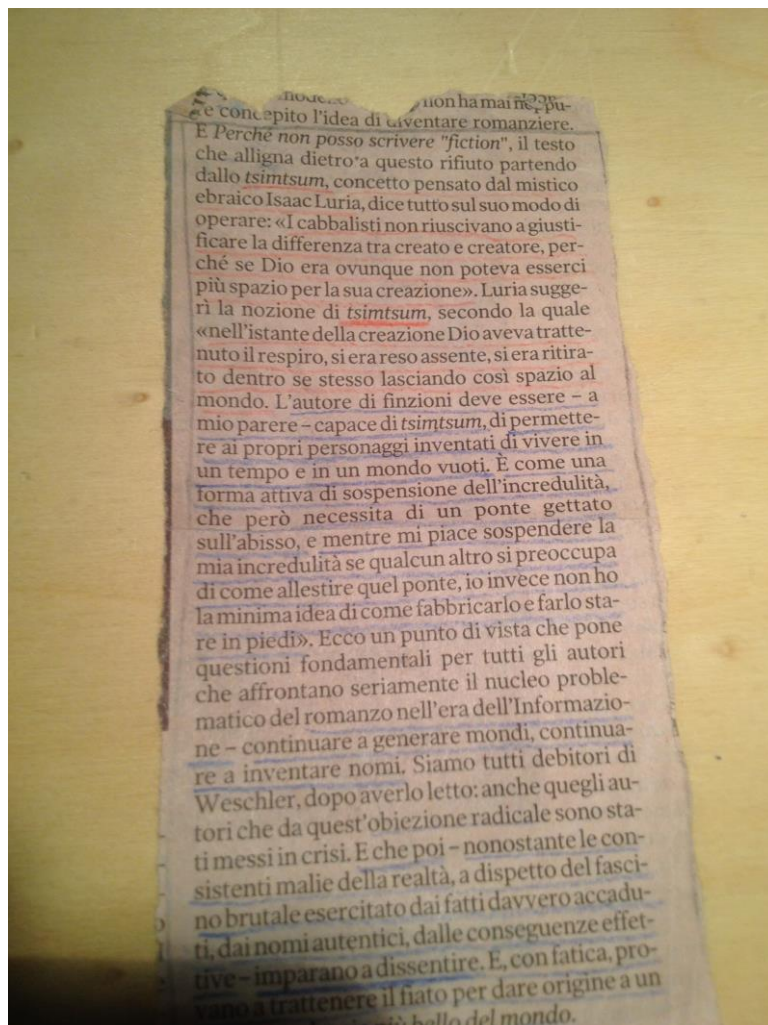
Dans les archives de Societas Raffaello Sanzio, on rencontre un cahier en particulier qui ne porte pas de titre, marqué seulement par un sceau japonais rouge, qui a été catalogué sous la rubrique « divers ». Alors que ce cahier anodin se glisse facilement dans les fissures des abondantes archives, il contient un document qui attire toute notre attention : agrafé à l'intérieur du cahier, il y a un petit article découpé d'un journal italien, la critique d'un roman littéraire qui se retrouve affublé d'une myriade d'annotations, ajouté par Romeo Castellucci. Immédiatement frappante est en effet la manière dont Castellucci a retravaillé l'article en le lisant : il s'approprie l'article en le soulignant de différentes couleurs, bleu et rouge, aimantant le centre d'attention vers le mot *tsimtsoum* par une ligne rouge plus épaisse. *Tsimtsoum* est une notion d'Isaac Luria, un mystique hébraïque du XVI^e siècle. *Tsimtsoum* signifie l'idée que Dieu a rejoint une région au sein de lui-même pour créer le monde. Par cet acte de *retrait* ou *contraction* (le sens littéral du mot *tsimtoum* hébreu), Dieu a fait naître un vide dans lequel il peut créer autre chose que lui-même. Nous pourrions considérer *tsimtsoum* comme une sorte de vide total au sein de la lumière infinie²¹.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ KOKOSOWSKI, Michelle. *Op. cit.*, p. 28.

²¹ Voir sur la notion de contraction dans la philosophie d'Isaac Luria : FREEDMAN, Daphne. *Man and the Theogony in the Lurianic Cabala*. New York: Gorgias Press, 2006, p. 27-30.



Il est révélateur que le terme *tsimtsoum* ai attiré l'attention de Castellucci, qui a considéré le court article dans lequel le terme apparaissait assez important pour l'inclure dans l'un de ses cahiers²². La dynamique de « rétrécissement » ou de « contraction » qu'exprime l'idée de *tsimtsoum* est une caractéristique récurrente que l'on retrouve dans presque tous les cahiers de Castellucci. Pour ne citer qu'un exemple, dans une de ses notes pour *Inferno* (2008), qui est la première partie d'une trilogie basée sur *La Divina Commedia* de Dante, Castellucci esquisse ses idées pour les costumes en marquant ce qui doit être laissé de côté : « *no tute, no nero, no T-shirt, no coloriforti* »²³. Nous pourrions appeler cela un processus d'élimination, dans la mesure où la forme finale n'est atteinte que par la contraction ou la diminution des possibles, plutôt que par une exploration plus affirmative de ce que, dans ce cas, les costumes pourraient être. Comme Castellucci transforme l'élimination des idées, initialement considérée comme un processus négatif, en un principe de travail constructif, son processus créatif peut être compris comme la quête de ce que Georges Bataille décrit comme « l'informe » – une notion que Bataille a développé très brièvement comme une entrée pour son dictionnaire critique. Pour Bataille, l'informe ne désigne pas l'absence de forme, mais constitue plutôt « son envers

²² Ce cahier est numéroté 1002.03 et fait partie du projet de numérisation ARCH: Recherche archivistique et patrimoine culturel : Les archives du théâtre de la Societas Raffaello Sanzio, Université d'Athènes - Aristeia II, coordonné par Eleni Papalexiou.

²³ Pas de just au corps, pas de noir, pas de T-shirt, pas de couleurs fortes.

performatif, se révélant par la défaite ou le démontage de la forme »²⁴. Selon Yve-Alain Bois et Rosalind E. Kraus, la notion de l'informe de Bataille est ce qu'ils appellent une « opération » : « elle n'est pas un motif stable auquel nous pouvons nous référer, un thème symbolique, une qualité donnée; c'est un terme qui permet d'opérer un déclassement, dans le double sens de l'abaissement et du désordre taxinomique »²⁵. Konstantina Georgelou ajoute que « l'informe est un concept dynamique qui se perçoit seulement à travers l'expérience 'd'atteindre les limites de la forme', et par cette atteinte, la forme se transforme »²⁶. Cette opération paradoxale par laquelle la forme ne peut exister sans la défaite de la forme - ou ce que nous pourrions également décrire comme sa « contraction » - semble être au centre de l'imagination artistique de Castellucci, mais elle pose aussi la question de savoir comment procéder.

La recherche de la forme au sein du non-forme ou du contracté peut être utilement alignée sur ce que la spécialiste théâtrale française Lydie Parisse appelle la « *via negativa* » des pratiques théâtrales. Selon Parisse, cette « *via negativa* » implique un renversement littéral de la relation entre sujet et objet : au lieu de diriger le matériel afin d'y imposer sa volonté autonome, l'artiste se laisse former par lui-même, s'ouvrant ainsi à l'énergie non formée du tout qui répercute dans son corps et son esprit²⁷. Contre-intuitivement, le premier pas pour donner forme et sens au matériel créatif étant potentiellement présent, est de se retirer pour que ce renversement devienne possible. Cette vision, qui va à l'encontre de l'idée typiquement romantique que l'art est l'expression du génie individuel de l'artiste, est ce que Castellucci semble avoir en tête lorsqu'il décrit son processus créatif comme « une sortie de la personnalité »²⁸, ou quand il prétend que « mes créations ne m'appartiennent pas. Je leur dis adieu dès lors que je les vois s'éloigner »²⁹.

Le langage semble faciliter le détachement que Castellucci recherche à la fois dans son processus créatif et dans son œuvre. Dans l'univers théâtral de Castellucci, chaque acte créatif éclôt par les mots, comme le démontrent clairement ses cahiers. Sa dépendance à l'égard du langage en tant que moyen de création est cependant influencée par le détachement qui soit disant provient des mots, une sorte de détachement que nous avons reliée à la notion d'informe, de *via negativa* et de vacuité. Dans ses performances, les mots ont tendance à ne pas se référer à un sens significatif mais plutôt à se transformer en matière obsolète.

La stratégie artistique que Castellucci adopte le plus souvent dans son usage du langage sur scène s'inscrit précisément dans ce processus de la *via negativa*, étroitement liée à cette ambivalence de la matière envers la signification. Les mots sont utilisés pour être détachés de leur force créatrice, pour être perversis dans une inversion théâtrale. Cette inversion du langage théâtral prend de nombreuses formes dans l'œuvre de Castellucci : l'une d'entre elles consiste à ancrer la langue rhétorique dans ses racines physiques, comme il le fait dans la pièce de Shakespeare *Giulio Cesare* (1997) qui commence avec un acteur faisant pénétrer une caméra endoscopique dans sa gorge pour exposer ses cordes vocales ; ou bien quand Ciceron, un autre personnage de cette pièce, est joué par un acteur avec une laryngectomie. Dans les deux exemples, le discours

²⁴ BATAILLE, Georges. *Visions of Excess. Selective Writings* (1927-1931). University of Minnesota Press, 1985, p. 31.

²⁵ BOIS, Yve-Alain ; KRAUS, Rosalind E. *Formless. A User's Guide*. MIT-Press, 1997, p. 18.

²⁶ GEORGELOU, Konstantina. *Performless. The operation of l'informe in postdramatic theatre*. Utrecht: Zuidamuihof, 2011, p. 41.

²⁷ PARISSE, Lydie. *La parole trouée: Beckett, Tardieu, Novarina*. Lettres Modernes Minard, Archives, 2008, p. 292.

²⁸ KOKOSOWSKI, Michelle. *Op. cit.*, p. 60.

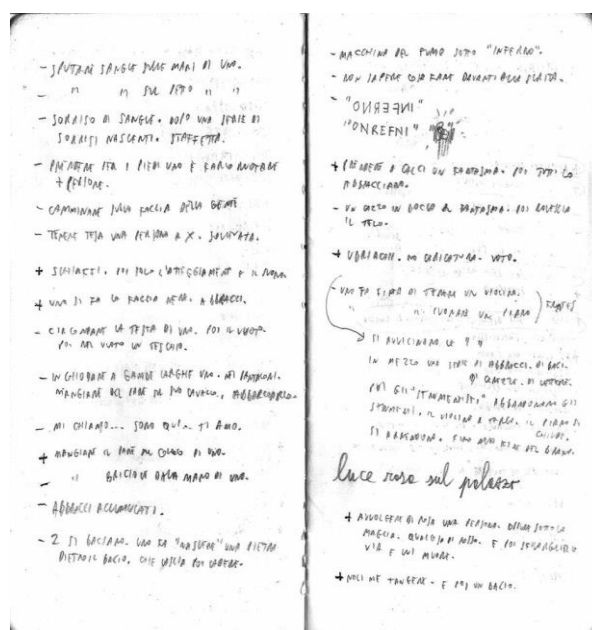
²⁹ Ibidem.

est « problématisé », la parole devient un *Fremdkörper* dans le corps de l'acteur et provoque un choc dans la perception du spectateur. Comme l'explique Eleni Papalexiou:

Then the voice of the actor transformed into the exact opposite of speech. In this scene, the spectators witnessed the heroic encounter of an internal battle. [...] Through that castrated voice, almost reduced to silence by the actor, who himself was only capable of uttering some gargling noises, the titanic combat of the voice against the word was taking place.³⁰

Une autre stratégie que l'on remarque consiste à amener la langue jusqu'au niveau de l'inconnu, une entité incompréhensible, comme dans l'épisode #04Bruxelles de la *Tragedia Endogonia* (2003) lorsqu'il confronte un enfant avec l'autorité de l'alphabet.

Dans ses carnets de notes on retrouve un écho de cette obsession avec la matérialité du langage, dans la manière presque graphique par laquelle il transforme les mots dans une conception purement visuelle. Les mots deviennent forme, lignes et couleurs. Plus vous les regardez, plus ils se vident de leur sens, comme un code qui a perdu sa clé, une série de points et de lignes, un balbutiement répétitif dénaturé par son rythme. Ces inversions théâtrales du langage sont également utilisées de façon purement littérale : la langue est retournée, inversée, utilisée dans sa forme négative. Les mots sont écrits en miroir, en réflexion, en négation, comme par exemple l'utilisation de lettres neons inversées pour *Inferno* (2008).



Cette obsession de la matérialité et des qualités graphiques du langage peut être lue comme une

³⁰ PAPALEXIOU, Eleni. "The Dramaturgies of the Gaze: Strategies of Vision and Optical Revelations in the Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio". In: RODOSTHENOUS, George (Ed.). *Theatre as Voyeurism : The Pleasures of Watching*. Palgrave Macmillan, 2015, p. 55. « Puis la voix de l'acteur s'est transformée en l'exact antipode du discours. Dans cette scène, les spectateurs ont assisté à la rencontre héroïque d'une bataille interne. [...] A travers cette voix castrée, presque réduite au silence par l'acteur, qui lui-même n'était capable que de faire entendre des gargouillis, le combat titanesque de la voix contre le mot avait lieu. »

poursuite de la négativité. Le théâtre de Castellucci fonctionne à travers des signes d'absence, de tout ce qui a existé ou a été créé. La présence théâtrale réside dans le vide et émerge, paradoxalement, de la ruine de la forme³¹. C'est ici que l'acte créateur commence et que l'imagination prend forme. Ou, dans les mots de Bachelard qui semblent presque être écrits pour Castellucci : « Seul un philosophe iconoclaste peut entreprendre cette lourde besogne : détacher tous les suffixes de la beauté, s'évertuer à trouver, derrière les images qui se montrent, les images qui se cachent, va à la racine même de la force imaginative. Au fond de la matière pousse une végétation obscure. »³².

Conclusion

Pour conclure: les carnets de notes s'inscrivent dans un mouvement continu et font partie intégrante de la dynamique transitoire d'un processus créatif, où l'émergence de l'idée est essentielle. Nous avons tenté de démontrer comment les notes de régisseurs ne sont pas les sources de leur réalisation mais plutôt des traces révélant les dynamiques complexes de la créativité durant la genèse de la performance.

Aujourd'hui, les carnets de notes de régisseurs sont des carnets qui s'étendent bien au-delà du paratextuel ou de la didascalie. Ils contiennent des indices conçus dans des formats variés, et à partir de médias multiples, capturant non seulement les prises de décisions menant à la représentation, mais aussi les erreurs, les ratés, les abandons.

Recebido em: 14 de maio de 2018

Aceito em: 16 de julho de 2018

³¹ DE LAET ; CASSIERS. *Op. cit.*, 2015, p. 20.

³² BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves*. Paris : Librairie José Corti, 1942, p. 8.