



LE MONDE EST UNE SCÈNE

S'IL EST VRAI QUE « LE MONDE ENTIER EST UN THÉÂTRE » COMME LE PRÉTEND SHAKESPEARE, LES ARTS VISUELS NE PEUVENT DÉCIDÉMENT PLUS FAIRE L'ÉCONOMIE DES ARTS DE LA SCÈNE, ENVAHIS EN MÊME TEMPS PAR DES ARTISTES DE GÉNÉRATIONS AUSSI DIFFÉRENTES QUE LE METTEUR EN SCÈNE ROMEO CASTELLUCCI, LE METTEUR EN ESPACE AURÉLIEN BORY OU LE CHORÉGRAPHE PLASTIQUE ERIC MINH CUONG CASTAING. EH BIEN! DANSEZ MAINTENANT? PAR EMMANUEL DAYDÉ

L'an dernier, à la Biennale de Venise, le lion d'or attribué à Anne Imhof pour le Pavillon allemand a été contesté par certains, au motif que les liturgies transculturelles de son installation performative relèveraient plus des arts de la scène que des arts plastiques proprement dits. « L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a faits pour lui », avait pourtant prévenu Dubuffet.

CASTELLUCCI, LA CHAIR ET LE SANG

Ayant mis l'ensemble des possibilités techniques du spectacle vivant au service d'une tragédie pour aujourd'hui, le moine-soldat Romeo Castellucci a donné vie depuis longtemps à un théâtre de l'irréparable intense. La somptuosité de l'équipement visuel et sonore des spectacles de la Societas Raffaello Sanzio, qu'il crée avec sa sœur philosophe Claudia Castellucci et Clara Guidi en 1981, s'appuie tout autant sur l'artisanat théâtral que sur les nouvelles technologies. Refusant la parole ou inventant une langue universelle (la Generalissima), opposant l'humanité à l'animalité (en introduisant sur scène moutons, chèvres et babouins pour *La Discesa di Inanna* ou un taureau blanc pour *Moïse et Aaron*), se partageant entre actions rhétoriques dans des lieux non théâtraux et mises en scène plastiques de grands textes, la Societas invente une dramaturgie visuelle qui plonge le spectateur dans l'effroi, le sublime, le monstrueux et le magnifique. S'il assure avoir été « trouvé » par le théâtre — la forme d'art la plus primitive selon lui, qui « naît le jour même où meurt le dernier dieu » —, Castellucci vient à n'en pas

douter du monde de l'art. Et il y retourne résolument. « Adolescent, j'étais un hooligan. Lorsque ma sœur, poussée par mon père, est partie étudier aux Beaux-Arts à Bologne, je me suis mis à feuilleter un de ses livres d'histoire de l'art et j'ai été comme frappé par la foudre. J'ai totalement changé ma façon de vivre pour me lancer à corps perdu dans l'étude de l'histoire de l'art. En pénétrant dans les églises de petits villages, j'ai vu pour la première fois des peintures de corps nus, torturés, souffrants mais aussi joyeux, capables d'apporter de la jouissance. À l'Académie des Beaux-Arts de Bologne, qui était alors à la pointe de l'avant-garde, j'ai commencé par faire des tableaux, des dessins, des sculptures et des performances. Aujourd'hui encore, je tremble chaque fois que je pénètre dans un musée, car j'ai gardé un rapport charnel avec la peinture classique. L'art actuel — hormis quelques figures isolées comme Teresa Margolles — ne me semble plus dangereux. Qu'entend-on par danger ? Le fait d'être exposé à une violence. Et qu'entend-on par violence ? *Remplir de force la vue*, comme l'a affirmé Roland Barthes. » Pour ce nouveau Caravage, l'esthétique perturbante de la Societas Raffaello Sanzio naît bien plus

de l'ombre obscure de Michelangelo Merisi que de l'harmonie heureuse de Raphaël Sanzio. Au grand scandale, aujourd'hui comme hier, des intégristes religieux (qui refusèrent *La Mort de la Vierge* de Merisi en 1606 comme ils tentèrent de faire interdire *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* de Castellucci en 2011), qui reprochent aux deux hommes de faire entrer le réel par effraction dans la fiction. « Le scandale, c'est d'être né et d'avoir un corps, affirme Castellucci. Le réel n'est pas la réalité mais ce qui échappe au regard. Le réel est notre peau, la réalité est le monde. Le réel s'avère capable de casser la fiction, comme une fracture casse le corps. » Aujourd'hui que l'Italien est demandé, adulé et détesté dans le monde entier, il peut étendre les ramifications de son univers post-tragique en multipliant les collaborations au-delà du théâtre, s'affirmant à l'opéra comme dans le domaine de la performance ou de l'installation, cherchant toujours un moyen « de défoncer les projets qu'on lui propose ». En 2015, en prologue d'Art Basel, il crée dans la Halle 3 déserte de la Messe de Bâle *Le Metope del Partenone*, une performance à la limite de l'insup-

Romeo Castellucci.
History of oil painting.
2018, installation à BOZAR, Bruxelles.



portable : « La mort fait partie du spectacle, mais là, c'est différent, il n'y a que la mort », avoue-t-il. Ces « batailles pour la vie » forment six tableaux d'une ville, six états de la douleur, six frises possibles inspirées des métopes du temple grec, sommet artistique du siècle de Périclès confronté à la vulgarité d'une série télévisée américaine. À chaque accident, les performeurs trouvent une mort violente tandis que le véhicule d'aide médicale urgente qui arrive en klaxonnant s'avère impuissant à leur sauver la vie. Loin de cette exposition de corps mutilés, *La Vita Nuova* que Castellucci prépare pour fin novembre pour KANAL, l'ancien garage Citroën de Bruxelles préouvert à l'état brut en musée par le Centre Pompidou depuis mai 2018, se veut un hommage à ce lieu comme symbole de « la nostalgie de la fatigue humaine ». Dans ce grand parking d'automobiles recouvertes de housses grises, une dizaine d'hommes d'origine africaine et à la taille de géants se sont donné rendez-vous, afin de faire naître un nouveau monde, qui refuserait l'aliénation du travail, de la politique et de l'art. « Avant de couper les fils d'une bombe, il faut très bien connaître la bombe », résume Castellucci.

Pour ce grand tragique, l'art baroque, né pendant les dernières grandes épidémies de peste que l'Europe ait connues, demeure issu de la maladie plus que de la vie. Après *La Flûte enchantée* d'après Mozart à La Monnaie de Bruxelles, où il instruisait le procès de la Lumière en invitant, sur le plateau nu du monde sans ombres de Sarastro, cinq femmes aveugles et cinq hommes gravement brûlés, le maître des corps a été appelé par l'Opéra de Paris à mettre en scène en janvier 2019 *Il primo Omicidio*. Dans ce douloureux et méconnu oratorio du compositeur sicilien Alessandro Scarlatti, Castellucci évoque le fratricide biblique avec une grande douceur, « comme une fleur du mal ». *Il primo Omicidio* — « *Le Premier Meurtre* » — raconte comment la violence et le mal font partie de la stratégie de Dieu. « Caïn, le préféré d'Ève, c'est notre père, l'homme de la douleur, dont le nom en hébreu signifie "forger", "créer". On n'arrive pas du tout à comprendre le choix arbitraire de Dieu qui préfère Abel à Caïn. Si ce n'est peut-être dans cette opposition entre les agriculteurs et les éleveurs : en faisant une offrande de sang à Dieu, en égorgeant un agneau, le berger

The Parthenon Metopes,
performance de Romeo Castellucci
dans le cadre d'Art Basel, Bâle, 2015.





Abel tue en premier. Peut-être que le crime est alors un geste nécessaire dans l'économie de Dieu. Caïn serait alors le choisi, celui qui serait poussé par la main même du Seigneur. Je trouve magnifique cette culpabilité en même temps que cette innocence du père de l'humanité. » Le prix Nobel de littérature José Saramago prétendait-il autre chose lorsqu'il faisait dire à Caïn : « J'ai tué Abel parce que je ne pouvais pas te tuer toi ? Le texte de l'oratorio — anonyme mais qui pourrait être de la main de Calzabigi, futur réformateur de l'opéra avec Gluck — insiste sur la mélancolie de Caïn. « Il y a des phrases d'une poésie assez rare et d'autres d'une extraordinaire cruauté, comme celle de Dieu qui dit faire subir la pire punition à Caïn en le condamnant à quoi ? À vivre ! » « Le paradoxe de la culture catholique, qui est la culture la plus charnelle que je connaisse, c'est le rapport au péché, qui s'avère être une occasion unique pour faire de l'art, reprend l'Italien. La peinture à l'huile, c'est peut-être le réel mais c'est sûrement le catholicisme. » En 2002, le Festival d'Avignon invitait Romeo Castellucci à présenter *To Carthage then I came*, trois installations qui

posaient la question du début comme énigme du monde. Aujourd'hui, l'installation *History of oil painting*, en contrepoint de la rétrospective du caravagesque flamand Théodore von Loon à BOZAR (voir l'article dans ce numéro), met en scène le concept de « baroque » catholique et son besoin de cacher plus que de révéler, dans la faille, la courbe et le pli. Dans un cube d'un blanc immaculé, qui évoque la morgue, une tresse de cheveux coupés gît sur une table d'opération. Castellucci a acheté cette chevelure à une prostituée, martyre contemporaine, qui en vendant une partie d'elle-même recherche la grâce. « Le réel de cette femme est condensé dans des appels au secours et un numéro de téléphone impossibles à lire, commente Castellucci. La prostituée est aussi le modèle par définition de l'histoire de l'art, comme on la retrouve dans *La Mort de la Vierge* de Caravage. »

AURÉLIEN BORY, LA MÉCANIQUE DU CŒUR

S'il avoue une totale fascination pour Pina Bausch, « figure absolue de l'art, celle qui incarne la chose profonde », et s'il admire chez Romeo Castellucci la cohérence qui vise à la quintessence de son œuvre, Aurélien Bory n'a pris possession de la scène comme espace plastique qu'au terme d'un itinéraire acrobatique. Après des études de physique et un premier travail dans un bureau d'études d'acoustique architecturale, il croit rompre avec la science en devenant jongleur au Centre des arts du cirque à Toulouse puis acteur au Théâtre Tattoo de Mladen Materić. Mais si le principe de l'être — selon Schopenhauer — est mathématique, on n'échappe pas si facilement à l'art combinatoire de l'antigéométrie. Son art de l'espace, le Français l'a ensuite patiemment construit en tirant des lignes dans toutes les disciplines, le cirque, la danse, les arts plastiques et maintenant l'opéra. Soumettant son théâtre physique à l'épreuve du mouvement et à l'influence de la gravité, il cherche toutes les échappatoires possibles pour le corps perdu dans l'espace, qui subit ses lois mécaniques autant qu'il le révèle, le déforme ou le plie. « Nous sommes des êtres de fiction, de représentation. Et on mélange

toujours dans notre regard le réel et nos représentations. Aujourd'hui, c'est la relation de l'humain à l'espace qui est mon véritable sujet », avoue-t-il. Il a ainsi établi le portrait de trois danseuses — dans une trilogie que remonte la Scala Paris — comme autant d'autopourraits de l'artiste en fildefériste au bord du vide. En butte à l'attraction terrestre, Stéphanie Fuster s'est métamorphosée en danseuse de flamenco andalouse, qui éclabousse d'eau un minuscule algeco dans *Questcequetudeviens?*, Kaori Ito a surgi en marionnette japonaise cheminant vers la mort dans la fantomatique forêt de fils noirs de *Plexus*, et Shantala Shivalingappa, la danseuse indienne passée du kuchipudi traditionnel à Pina Bausch, s'est réincarnée en Shiva créateur et destructeur, seigneur de la crémation, qui se couvre le corps de cendre en dessinant au sol dans *aSH*.

C'est toutefois en abordant la scène lyrique qu'Aurélien Bory se rend compte que si le théâtre est régi par les lois physiques de l'espace, il l'est aussi « par la vie et la mort qui règnent sur chaque drame ». Découvrant *Sans objet*, installation plastique créée lors de Nuit Blanche 2014, le chef d'orchestre Raphaël Pichon trouve étrangement musicale cette sculpture mouvante et monstrueuse, qui paraît sonder les mystères de la naissance de la vie en cachant les mouvements désordonnés d'un bras mécanique sous une bâche noire. Après avoir appliqué la théorie des harmonies entre notes et couleurs de Newton au *Château de Barbe-Bleue* de Bartok en 2015, le met-

La Flûte enchantée de Mozart, mise en scène de Romeo Castellucci. La Monnaie, Bruxelles, 2018.

Orphée et Eurydice de Christoph Willibald Gluck remanié par Hector Berlioz, direction musicale de Raphaël Pichon, mise en scène et décors d'Aurélien Bory. Opéra-Comique, Paris, 2018.



Sans Objet d'Aurélien Bory. 2009.

teur en espace, à la demande de l'Opéra-Comique, transforme *Orphée et Eurydice* de Gluck en un mythe optique. Désirant se détacher de l'*Orphée* humain de Pina Bausch comme de celui, trop humain, de Castellucci, ce piéton de l'air veut traverser le miroir. « Pourquoi Orphée se retourne-t-il, faisant mourir une deuxième fois son épouse Eurydice ? se demande Bory. Il n'y a pas d'explication, sinon que cela fonde le mythe. Je me suis dit, si Orphée se retourne, alors l'espace entier doit se retourner. Et j'ai voulu le retourner par un dispositif de pure optique, parce qu'Orphée se retourne par le regard. » L'opéra de Gluck était aussi un chef-d'œuvre révolutionnaire, qui voulait arracher l'opéra à la pure virtuosité pour en faire un miroir de l'âme. Bory se passionne alors pour le *Pepper's ghost*, une technique illusionniste qui a connu ses heures de gloire au XIX^e siècle. Brevetée en 1862, cette magie théâtrale qui transforme les horizontales en verticales se retrouve contemporaine de la version d'*Orphée* remaniée par Berlioz en 1859 et de la toile pré-impressionniste que fit Corot en 1861, après avoir vu l'opéra sur scène. Posant au sol cet *Orphée ramenant Eurydice des*

enfers fuligineux et voilé, qui montre le chanteur de charme juste avant qu'il ne se retourne, Bory le fait disparaître dans un trou noir, identifié aux Enfers. Manipulant la gigantesque vitre sans tain, qui réfléchit ce qui se passe sur scène sans masquer ce qu'il y a derrière elle, le chorégraphe réussit à faire apparaître le cadavre d'Eurydice ou les bêtes des Enfers dans le trouble nébuleux de Corot, comme s'ils surgissaient au-delà du miroir. « Le monde des morts est pour le monde des vivants un inaccessible, reprend Bory. Les Enfers grecs reflètent le monde réel mais sans la physique. C'est le même monde, mais sans aucune substance, aucun corps. J'ai eu l'idée de mettre sur le plateau un au-delà, au sens littéral. » Pour Gluck, l'Amour est une puissance de vie très forte tandis qu'Eurydice est une puissance de mort, très heureuse aux Champs-Élysées, ce « riant séjour de la félicité ». Tirailé entre ces deux pulsions, Orphée trouve sa résolution dans le chant, qui appelle les pleurs car « il réveille la conscience de notre finitude ».

Dans le cadre de la grande exposition de la Cité des Sciences sur les robots en avril prochain,



School of moon / Sous influence
d'Eric Minh Cuong Castaing.
Lycée Éliisa Lemonnier, Paris,
dans le cadre de Nuit Blanche, 2018.

Aurélien Bory poursuit le travail entrepris avec *Sans objet* en imaginant avec *TROBO* une installation cinétique, où deux robots industriels tentent de mettre dans l'ordre de grandes lettres composant le mot ROBOT sans jamais y parvenir. Dans cette chorégraphie d'objets inhumains, l'approximation s'oppose à la grande précision de machines calculatrices d'espace.

ERIC MINH CUONG CASTAING, LA DANSE EMPÊCHÉE

« Faire danser les enfants, c'est se plier au réel », confirme Eric Minh Cuong Castaing. Hanté lui aussi par les corps sensibles, invisibles et empêchés, le jeune chorégraphe fait hurler de joie les corps pluriels, en empathie avec des danseurs hors norme, qu'il va dénicher au cœur de la réalité sociale, selon une démarche qu'il qualifie de « *in situ in socius* ». S'il se situe résolument dans le champ de l'art et non dans celui du spectacle vivant, c'est parce que ses performances doivent se produire

« dans des lieux où l'on questionne — Rimbaud aurait dit «insulte» — la beauté ». Pour *L'Âge d'or*, récompensé par le prix Audi Talents 2018, il trouve la présence dans l'immédiateté en pratiquant une danse d'aura avec des enfants atteints de violents troubles moteurs, dont les corps raides, portés par des danseurs professionnels, se prolongent soudain en des mouvements infinis et gracieux, au milieu de rires sonores qui marquent l'excitation d'un rêve impossible. « Un corps qui ressent et qui se donne a

une certaine façon de lire le monde », résume-t-il. Dans *School of moon*, créé en 2016 et repris lors de Nuit Blanche 2018 sous le préau d'une école, d'autres enfants, guidés par la voix à l'oreillette du chorégraphe, voient leurs mouvements et leurs jeux ralentis, comme s'ils étaient transportés dans un animé de science-fiction sur le satellite de la Terre. Sous le clair de lune d'un unique projecteur, ces danseurs d'une nuit se retrouvent sous l'influence de petits robots japonais malhabiles, qui ne remplacent pas notre humanité mais qui la révèlent, et que les enfants imitent et bercent tendrement tels des nouveau-nés du futur. Né en 1979 en Seine-Saint-Denis, de parents vietnamiens ayant fui le communisme et qui désiraient s'insérer dans la société française, Eric Minh Cuong Castaing vit une enfance baignée par la guerre du Vietnam — ou plutôt par la documentation de la première guerre médiatisée, à laquelle il aurait eu la chance d'échapper. Diplômé de l'école de l'image des Gobelins à Paris, il travaille pendant plusieurs années comme créateur dans le cinéma d'animation, en tant que premier assistant réalisateur. « Je pensais que c'était pour moi une manière d'être artiste. Mais, dans le dessin animé, on n'est jamais qu'un élément dans une chaîne de production de 500 personnes, et on doit respecter un format imposé — comme ne pas mettre les doigts

L'Âge d'or, film & performance
d'Eric Minh Cuong Castaing. 2018.



À VOIR

ROMEO CASTELLUCCI

- *La Flûte enchantée*, opéra de Mozart. Création à la Monnaie et reprise à l'Opéra de Lille. Du 30 avril au 18 mai 2019
- *History of oil painting*, installation. BOZAR, Bruxelles. Jusqu'au 13 janvier 2019
- *La Vita Nuova*, performance. KANAL-Centre Pompidou, Bruxelles.
Du 28 novembre au 2 décembre 2018 / Grande Halle de la Villette, Paris. Du 19 au 24 novembre 2019
- *Il Primo Omicidio*, oratorio d'Alessandro Scarlatti. Opéra Garnier, Paris. Du 22 janvier au 23 février 2019

AURÉLIEN BORY

- Trilogie Aurélien Bory à La Scala-Paris : *aSH*, pièce pour Shantala Shivalingappa. Du 16 février au 1^{er} mars 2019 / *Plexus*, pièce pour Kaori Ito. Du 5 au 17 mars 2019 / *Questcequetudeviens?*, pièce pour Stéphanie Fuster. Du 19 au 31 mars 2019
- *Sans objet*, installation. Théâtre Firmin-Gémier/La Piscine, Châtenay-Malabry. Les 9 et 10 novembre 2018
- *TROBO*, installation dans le cadre de l'exposition *Robots*. Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris. Avril 2019
- *Orphée et Eurydice* de Gluck/Berlioz. Création à l'Opéra-Comique et reprise à l'Opéra de Lausanne. Du 2 au 12 juin 2019

ERIC MINH CUONG CASTAING

- *L'Âge d'or*, ASSITEJ Festival, Tokyo. Janvier 2019 / Tanzhaus NRW, Düsseldorf. Mars 2019
- *School of Moon*. Festival RVBN, Bron. Le 5 avril 2019
- *Phoenix*. Centre des Arts, Enghien-les-Bains. Le 12 avril 2019 / Festival des Arts numériques de Saint-Orens. Le 23 mai 2019



dans la bouche par exemple. » Ayant besoin de se connecter à des communautés, il se rapproche tout d'abord du hip-hop, où il subit le regard des autres en tant qu'Asiatique minoritaire. « L'affirmation d'une virilité, d'une tonicité, d'une brutalité ne me correspondait pas. Ma seule façon d'exister a toujours été dans le croisement, la collaboration, l'hybridité. L'étranger a un statut de naïveté qui rejoint celui de l'artiste. Aux Gobelins, j'étais celui qui se mettait devant la glace pour danser. Et dans le 93, j'étais le garçon qui dessinait. » Intéressé par les écritures chorégraphiques en temps réel, il passe du manga au hip-hop puis au butō et enfin à la danse contemporaine. Lorsqu'il croise ses pratiques dansées avec celles de l'animation, Eric Minh ne se satisfait pas de voir ses danseurs suivre l'image. Préférant l'inverse — que ce soit l'image qui puisse suivre le danseur, dans son rythme biologique et

son improvisation —, il se tourne alors vers les nouvelles technologies. Outre son usage des capteurs infrarouge, le chorégraphe se sert de la vidéo à la manière d'un calligraphe. Attiré par les mouvements non humains, il se passionne, après les robots, pour les drones, ces regards mécaniques qui incitent à changer de mouvement dès lors qu'on se sent surveillé. Avec *Phoenix*, songeant à la photo d'une petite fille vietnamienne brûlée au napalm sur la route de Trang Bang, Cuong Castaing imagine créer un ballet en temps réel et en double espace pour quatre danseurs, dont l'un serait en coprésence via Skype à Gaza, sous le regard panoptique, à la fois empêché et tout-puissant, d'une machine de guerre volante. Et si la vie, tout entière, était unifiée par un œil unique, et que celui-ci n'était ni un reflet dans un œil d'or ni l'œil de Dieu regardant Caïn, mais la caméra d'une machine de mort ? ■