

DEPASSER LA REPRESENTATION*

DOROTA SEMENOWICZ

Akademia Teatralna (Varsovie, Pologne)

ROMEO CASTELLUCCI FAIT PARTIE de la génération des artistes issus des arts visuels, entrés dans les années 80 du XX^e siècle dans le monde du théâtre sans tarder à le révolutionner. De même que Jan Fabre ou Jan Lauwers, ce metteur en scène italien commençait par les performances qu'il créait d'abord à l'école secondaire, puis pendant ses études supérieures à l'Académie des Beaux Arts à Bologne, pour s'approcher finalement du théâtre, mené, comme les deux autres artistes précités, par le désir de trouver des effets visuels et sonores plus raffinés, ainsi qu'une possibilité de construire des entités spatio-temporelles plus complexes. Bien que la théorie de la performance ne constitue pas pour Castellucci une source d'inspiration directe (comme p. ex. la pensée de Jerzy Grotowski, le théâtre de Robert Wilson, Carmelo Bene, ou Federico Tiezzi), les traces de son expérience dans ce domaine sont présentes dans l'ensemble de son projet développé en l'espace de 30 ans, se montrant comme une tentative de mettre de la vie dans le cadre fictif de l'image scénique, autrement dit, une tentative de dépasser les limites de la représentation.

Le dépassement en question définissait justement l'art-performance⁶ dont l'essentiel ne consistait pas tellement en l'objet

* L'article est fondé sur mon livre *To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio* [Ceci n'est pas une image. Romeo Castellucci et Societas Raffaello Sanzio], Kraków-Warszawa, Ha!Art, Fundacja Malta, 2013. La version anglaise de la publication a paru aux éditions Palgrave Macmillan en 2016 sous le titre *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio. From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory*.

⁶ Déjà l'avant-garde de la première moitié du XX^e siècle aspirait à franchir cette limite en décalant l'accent mis sur l'oeuvre vers l'évènement. Les dadaïstes, les futuristes, les surréalistes inscrivaient dans l'oeuvre une attaque mentale et corporelle sur les spectateurs en rendant de cette manière la réaction du public partie intégrante de l'oeuvre. Or, tout en voulant changer la définition de l'art, ils ne touchaient pas à la notion essentielle de l'objet artistique, ni à l'institution de l'art et de l'oeuvre. Le happening, suivi par la performance, est sorti du cadre

artistique en tant que tel (déterminant pendant longtemps la spécificité des arts visuels), ni en la transformation de la réalité environnante par le biais de la scénographie, des costumes ou de la création du personnage (déterminant l'art du théâtre), mais en l'effacement de la limite entre la vie et l'art à travers l'auto-transformation de l'artiste – implication de son propre corps, devenant l'objet d'interventions artistiques qui acquéraient ainsi un caractère authentique et direct. Sous l'influence de l'art-performance, les créateurs de théâtre visaient à sortir du cadre de la représentation pour mettre en place une expérience directe de la réalité scénique – celle du temps, de l'espace et du corps. Comme le montre Hans-Thies Lehman, cela signifiait la délivrance du théâtre de son soin de la probabilité psychologique de l'action et des personnages, ainsi que le déplacement d'accent du personnage vers la présence réelle de l'acteur (sans avoir à la justifier par le biais du monde représenté et du texte), la découverte du potentiel théâtral dans le processus de la création en tant que tel et l'incorporation des réactions et de l'expérience du spectateur dans le spectacle.

INCARNATION DE L'IDÉE

Dans le théâtre de Castellucci, la tentative de dépasser la représentation prenait, en l'espace de 30 ans, des formes variées. Dans ses pièces des années 90, comme *Orestie*, *Giulio Cesare* ou *Genesis: From the Museum of Sleep*, le metteur en scène se concentrait sur l'aspect matériel des corps et sur la présence corporelle dans l'espace. Les corps des acteurs tenaient dans ces spectacles un rôle dramaturgique bien défini en attirant l'attention du spectateur sur leur présence réelle et en le forçant à osciller entre l'ordre de la présence et celui de la représentation⁷. Il était impossible d'ignorer leur aspect concret, efficace indépendamment du personnage incarné par l'acteur. Dans *Giulio Cesare* (1997) cet

de l'objet artistique en faisant le pas suivant vers le dépassement des limites entre la vie et l'art.

⁷ Pour la multi-stabilité de la perception, voir Fischer-Lichte [2008].

effet était produit grâce, entre autres, aux corps anorexiques des actrices jouant Cassius et Brutus. Les spectateurs ne pouvaient détacher leurs regards de ces silhouettes effroyablement maigres et osseuses, cachées uniquement sous des lambeaux de tissu sur les hanches et de petits boucliers asymétriques en métal sur les poitrines. Brutus avait la tête rasée et les yeux effondrés. Son corps misérable et chétif faisait fortement penser aux musulmans des camps de concentration⁸.

La tragédie de Shakespeare interprétée par Castellucci parlait de la puissance de la rhétorique. Dans la première partie du spectacle, Cassius et Brutus essayaient de créer un nouveau monde à l'aide de la parole. Dans la deuxième partie, il s'avérait que le seul résultat de leurs tentatives était la destruction. Les spectateurs voyaient le monde après la catastrophe provoquée par leur «parole convaincante»: les ruines du théâtre d'Hiroshima ou Nagasaki et de Berlin bombardé. Dans ce monde anéanti, les corps anorexiques de Cassius et Brutus symbolisaient le vide, la solitude, l'humiliation de l'être humain privé de foi par les forces de l'Histoire, qui ne connaît plus l'utopie, ou bien il sait qu'elle est impossible. C'est pour cette raison que, Pindarus et Straton, qui dans le drame de Shakespeare aident les personnages principaux à commettre le suicide, étaient joués dans le spectacle de Castellucci par les mêmes acteurs qui incarnaient Brutus et Cassius dans la première partie de la pièce. Dans sa deuxième partie, Brutus et Cassius fonctionnaient comme figures de la soumission,

⁸ Des cadavres vivants — c'est ainsi que l'on appelait les hommes se trouvant dans un état intermédiaire entre la vie et la mort dans les camps de concentration allemands. Le sujet du camp apparaît déjà au début du spectacle, lorsque le personnage ...vskij (se référant à Constantin Stanislavski, en italien Stanislavskij) interprète la conversation de Flavius et de Marullus avec les citoyens de Rome. «Hors d'ici, rentrez, fainéants; rentrez chez vous» commence-t-il, alors qu'une lumière douce éclaire une pile de chaussures. Flavius et Marullus discutent dans la pièce de Shakespeare avec le savetier et la notion de chaussures apparaît dans la conversation. Il n'y aurait rien de significatif dans cette pile, si ce n'est le bruit du train dans le fond qui clôt la scène. Le peuple écoutant le discours de Marc-Antoine est, lui aussi, représenté dans le spectacle par des chaussures, alors que dans une des scènes de la deuxième partie du spectacle, Brutus s'agenouille, appuie ses mains sur ses genoux et se balance, tel un musulman du camp.

d'une profonde mélancolie menant vers la mort. Ils étaient les créateurs de leur propre monde, condamnés dans cette création à l'échec. «C'était un homme» – dit Marc-Antoine dans le drame de Shakespeare lorsqu'il apprend la mort de Brutus. Ces paroles n'étaient pas prononcées dans le spectacle, elles étaient contournées dans les corps des actrices, sur leur surface. Les corps étant ici porteurs de sens, s'imposaient aussi au spectateur en dehors du réseau de significations, le «touchaient» par leur corporéité en tant que telle, par l'authenticité de leur existence scénique⁹.

Cette stratégie de Castellucci puise ses sources théoriques dans la deuxième moitié des années 80, dans la période nommée *pré-tragique* ou *mythique* par Societas, lorsque le groupe, dans un geste de révolte contre le théâtre littéraire, soumis «à la lettre et à l'auteur», se tourna vers la mythologie mésopotamienne¹⁰. À cette époque-là, le mythe illustre, selon les artistes, l'état du monde antérieur à la tragédie grecque, basée sur la parole, caractérisée par une distance intellectuelle; le monde où le symbole était le seul porteur de sens, le lien direct avec ce qui nous dépassait, ce qui

⁹ Le fait de travailler avec des personnes mutilées, caractéristique pour cette période de l'activité de Romeo Castellucci et Societas, n'a pas de caractère voyeur, thérapeutique ou social. Le metteur en scène soulignait que ses acteurs acceptaient leur participation dans le processus artistique, ils «faisaient de l'art». Le corps de l'acteur – chaque corps – est pour lui une forme, un élément de la composition. Romeo Castellucci, «The Universal: The Simplest Place Possible», entretien mené par Valentina Valentini et Bonnie Marranca, dans *Grehan* [2009: 40].

¹⁰ Les spectacles «mythiques» c'étaient, entre autres, *La Discesa di Innana* (1989) et *Gilgamesh* (1990). Cette période est essentielle pour la formation de la pensée théâtrale de Castellucci: c'est ici que puisent leur origine les trois caractéristiques qui décrivent jusqu'aujourd'hui sa stratégie artistique. La première, consiste à mettre en valeur l'aspect matériel de ce qui se trouve sur la scène, donc à construire des significations dans l'actualité du théâtre en tant que telle – dans l'action, dans l'image, et non pas dans les paroles ou dans le caractère du personnage. La deuxième, consiste à intimiser l'expérience du spectateur à l'instar des mystères antiques. La troisième, c'est le montage et la structure multidimensionnelle des spectacles du metteur en scène italien, inspirée dans les années 80 par la théorie du mythe de Claude Lévi-Strauss qui indiquait la multiplicité des codes, et par extension des interprétations, présents dans un seul mythe. De même, dans le projet de Castellucci, il ne s'agit pas de trouver dans le texte une signification absolue. Le texte devient le point de départ, l'essentiel autour duquel les pensées et les images bourgeonnent en construisant son caractère multidimensionnel.

était indépendant de notre volonté. C'était un monde du mystère, mais aussi du matriarcat – soumis à la féminité – et, ce qui en résulte, à la corporéité, au droit de la nature, à ce qui est palpable, primaire, et non culturo-intellectuel [Castelucci 2001: 112-113]¹¹.

Paradoxalement, c'est le pré-tragisme qui mena Societas à la réalisation de la tragédie grecque *Orestie* d'Eschyle en 1995. Selon les artistes, le noyau de la tragédie antique est pré-tragique et pour cette raison dans la pièce du metteur en scène italien les femmes rappelaient les figures des Vénus paléolithiques. Clytemnestre, imposante et nue, tout comme Vénus d'Urbin de la toile de Titien, était allongée sur une chaise longue haute, couverte d'un drap blanc; Cassandre, qui criait enfermée dans une boîte en plastique, était pareillement nue et énorme; Électre était décidément moins grande, mais ses seins, abondants et lourds, ainsi que ses formes arrondies, lui conféraient le caractère d'une figure préhistorique. Castellucci interprétait le drame d'Eschyle comme l'histoire de la transition du matriarcat au patriarcat. Selon sa conception, Clytemnestre représentait les aspects matériels de la vie humaine, les lois de la Terre où la vie commence et prend sa fin, tandis que le patriarcat symbolisait la culture et la vie intellectuelle. Dans ce contexte, il s'avérait que c'était la culture qui tendait à pousser Oreste à violer les lois de la nature et à tuer sa mère.

Déjà dans *Orestie* la conception du pré-tragisme sortit du cadre mythologique et commença à déterminer le théâtre en agissant sur le spectateur de manière directe, par le biais du matérialisme des corps présents sur la scène, et en traçant les grandes lignes de la spécificité des autres pièces réalisées par Societas dans les années 90, y compris *Giulio Cesare* et *Genesis: From the Museum of Sleep* (1999), où Caïn fut joué par un acteur au bras d'enfant (qui suggérait l'innocence de Caïn, son sort inévitable puisque scellé d'avance), alors qu'Ève – par une actrice amputée d'un sein (la plaie résultant de l'ablation du sein symbolisait la douleur causée par la perte du fils).

¹¹ Parmi ses inspirations à cette époque-là l'on peut citer le travail de Johann Jakob Bachofen intitulé *Mutterrecht*.

Les trois spectacles étaient imprégnés par le désir de revenir à un langage directement éprouvable, qui n'exigeait pas de traduction. Cela représentait l'apogée de l'aspiration de Societas (formulée déjà dans le manifeste accompagnant le spectacle *Santa Sofia. Teatro Khmer* en 1986) à introduire l'idée dans la matière du spectacle et à détruire la représentation conçue comme *eidolon* – une image vide, à créer une image vivante où l'existence se présente dans toute son authenticité et agit sur le spectateur à travers cette authenticité. Pour cette raison, dans la scène finale de la pièce *Giulio Cesare* Cassius se couchait sur le sol et son corps était couvert par une plaque en carton portant l'inscription: *Ceci n'est pas un acteur*, faisant penser à une pierre tombale. Les spectateurs n'apercevaient plus l'acteur, ils ne voyaient que la corporéité aux limites de la vie.

C'est de cette sorte d'unité de la signification et de la chose que parlait Walter Benjamin, en situant sa conception du langage dans la séparation du nom et du signe. Le nom, propre au *langage paradisiaque*, est caractérisé par l'unité de la signification et de la chose. Quant au signe, suite au péché originel, il devient le résultat de la distance ou de la différence établie entre la parole et la chose, désormais muette. Dans le domaine de la théorie de l'art, le symbole hérite des propriétés du nom (sa totalité, sa plénitude, son manque de divisions et de différenciation, sa signification qui découle en quelque sorte «de l'intérieur»), alors que l'allégorie s'inscrit dans la catégorie du signe (elle crée une distance et introduit le rôle constitutif de l'individu).

Si, comme chez Benjamin, le symbole est associé au temps présent, c'est-à-dire il est lu «maintenant», s'il est l'unité de la chose et de la signification, s'il est contemplé, à ce moment-là, il s'avère que les personnages précités de *Giulio Cesare*, *Orestie* ou *Genesi*, avec leurs corps – porteurs de sens, fonctionnaient comme symboles. Ils ne représentaient pas, mais ils présentaient. Comme l'écrivait Claudia Castellucci dans le manifeste *Santa Sofia*: «lorsqu'ils n'y a aucune représentation, c'est alors que jaillissent les vrais représentations» [Castellucci 2001: 15].

Pour autant les spectacles de Castellucci n'étaient pas faciles à inscrire dans le caractère totalisant du symbole. La détermination

de la relation entre le corps de l'acteur et le personnage devenait impossible dans ces pièces, comme écrivit Erika Fischer-Lichte [2008: 138] à propos de *Giulio Cesare*:

L'aspect physique individuel de l'acteur agissait si directement et fortement sur les spectateurs, que beaucoup d'entre eux perdaient une capacité quelconque de définir la relation entre le corps perçu par les sens et le personnage fictif, incarné par l'acteur donné sur la scène théâtrale.

L'impact de l'acteur «dépendait avant tout de l'exceptionnalité des corps individuels et prodiges que les acteurs du groupe Societas Raffaello Sanzio montraient d'une manière bien particulière, comme existant ici et maintenant» [Fischer-Lichte 2008: 139]. Ainsi, le symbole dans le spectacle était perturbé. L'image des corps échappait à la stabilisation et à l'assimilation. Certes, elle trouvait l'unité avec la signification, mais elle renfermait le regard du spectateur et détruisait «le monde de la belle apparence» auquel le symbole participe, en dévoilant sa nature finie par l'exposition accentuée de son côté physique. La corporéité dans les spectacles de Castellucci résistait, elle n'était pas facile à surmonter – grâce à l'identification iconographique des personnages scéniques ou à l'interprétation symbolico-thématique. Elle privait l'image de sa netteté. Pour cette raison, cette dernière tendait vers l'allégorie que Walter Benjamin associait au signe et au drame baroque allemand, le *Trauerspiel* [Benjamin 2009]¹². De la même manière que l'allégorie baroque «remplissait le néant,

¹² L'histoire dans le spectacle de Castellucci perçue comme une catastrophe, comme une suite d'incessantes disparitions et déclins. Le monde de Brutus et de Cassius tombe en ruine, les personnages restent dans cet espace démolé avec la mort inscrite dans leurs corps. Les spectateurs observent la lente chute des personnages dans l'obscurité. Cette mélancolie a été découverte par Benjamin dans l'époque baroque caractérisée par sa fascination pour l'écoulement du temps, la fragilité de la vie humaine et pour la mort, accompagnée de l'ostentation et de l'exagération dans la présentation de l'histoire en tant qu'un spectacle de «la martyrologie du monde». Dans ce monde, fonctionnant dans un certain état d'effondrement, le philosophe place sa conception de l'allégorie qu'il distingue du symbole, caractérisé par la plénitude. Pour plus d'informations au sujet du symbole et de l'allégorie dans le spectacle de Castellucci, voir Semenowicz [2016: 117-130].

le lieu de sa présentation, en le niant à la fois», la présence corporelle des acteurs dans les pièces de Castellucci construisait et en même temps démasquait le cadre de la représentation, elle créait une fiction théâtrale tout en dévoilant son aspect illusoire.

Cet effet de déchirure du cadre de la représentation dans les spectacles de Castellucci était provoqué non seulement par les corps des acteurs, mais aussi par la présence des enfants sur la scène (dans *Genesi*, plus exactement dans la deuxième partie du spectacle intitulée *Auschwitz*, six enfants de Castellucci apparaissaient sur la scène en provoquant des questions concernant leur présence réelle: Qui sont ces enfants? Qui a donné son accord pour leur participation dans cet événement?), ainsi que des animaux (dans *Genesi* p. ex. deux énormes bergers allemands circulaient sur la scène dans la troisième partie du spectacle)¹³. Leur réalité ne menait pas à l'abolition de la limite entre la scène et le public (cette division étant constitutive, selon Castellucci, pour l'art théâtral, fondé sur la création de nouveaux mondes dans lesquelles les spectateurs peut se voir en tant qu'espèce humaine), ni à la transformation des spectateurs en participants actifs du spectacle, comme cela avait lieu souvent dans la performance, mais à la mise en question de la fiction dans le cadre de l'image théâtrale. Ce procédé créait une distance en la nivelant à la fois, il déstabilisait la perception du spectateur en l'empêchant d'être un témoin passif de l'évènement théâtral.

ENTRE LA CONSCIENCE ET LA PERCEPTION

Romeo Castellucci rend le public actif non seulement en le forçant à osciller entre l'ordre de la représentation et celui de la présence. Il y aboutit aussi grâce à sa stratégie qui consiste à se référer à la mémoire et aux fantasmes du spectateur qui, avec son regard,

¹³ Dans *Genesi* les chiens n'avaient pas la fonction du signe, ils n'avaient aucun rôle précis attribué. Ce n'était pas le cas du spectacle *Gilgamesh*, où les bergers allemands «jouaient» (à côté de deux acteurs et de deux sculptures) en incarnant les personnages de Gilgamesh et d'Enkidu, ou dans *Orestie* où les singes «jouaient» les rôles des Érinyes.

met en marche toute la dramaturgie du spectacle en ajoutant une force émotionnelle au discours mené sur la scène. C'était le cas du spectacle *Genesi: From the Museum of Sleep*, abordant le sujet de la relation entre la création et la destruction, entre le début et la fin, composé de trois parties: *Bereshit* (premier mot du Livre de la Genèse qui veut dire: *Au commencement*), *Auschwitz* et *Abel et Caïn*. Si la première partie du spectacle se référait à la création du monde et à la naissance d'Adam et Ève, la deuxième fonctionnait comme symbole de la fin de ce monde, comme une conséquence extrême et inimaginable de la création de l'homme, le négatif de la Genèse, le point où elle s'achève¹⁴. Auschwitz n'arrivait pas dans le spectacle après son début; il arrivait avec son début. Il n'était ni son but, ni son accomplissement, c'est-à-dire le début de la fin, mais il était identique, équivalent au début. Le mal et le crime étaient en même temps la cause et la conséquence, ils étaient secondaires et primaires. Le début fut déduit du désastre constituant, selon Paul Ricoeur [1986: 163], «un événement irrationnel après la création achevée». Ce n'est qu'au moment de la chute de Caïn que le monde devient le nôtre. Comme le disait Castellucci à propos de la troisième partie du spectacle: «Caïn est l'Élu et nous sommes tous ses fils» [Castellucci 2000: 29].

Cependant, la deuxième partie du spectacle ne rappelait aucunement la vision la plus stéréotypée d'Auschwitz, consolidée et sanctionnée par sa multiplication abondante (les cadavres nus, entassés, les détenus vêtus d'uniformes à rayures, les crématoriums) et tout ce qu'était Auschwitz (elle ne ressemble pas au camp d'extermination, ni au camp de concentration, ni au camp de travail). Dans l'espace blanc de la scène il n'y avait que six enfants, vêtus de blanc, qui bougeaient selon un schéma bizarre en jouant à un jeu qu'ils étaient les seuls à connaître. Les spectateurs attendaient

¹⁴ Nous vivons sur les ruines du monde détruit par la Shoah. Comme l'écrit Georges Bataille: «Comme toi et moi, les responsables d'Auschwitz avaient des narines, des bouches, la voix, la raison humaine, ils pouvaient se mettre en couples et engendrer des enfants; de la même manière que les pyramides ou Acropole, Auschwitz est un fait, un signe de l'homme. L'image de l'homme est désormais inséparable de celle d'une chambre à gaz», *Sartre*, dans *Oeuvres Complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988 cité après Didi-Huberman [2012: 37].

impatiemment que quelque chose arrive, comme si la scène était baignée dans une aura de désastre fatal. Chaque mouvement des enfants, chacun de leurs gestes, était marqué par une parole étant devenue le symbole de la cruauté, de la mort et de la guerre. Leur présence devenait de plus en plus inquiétante, lorsque le charme féérique de cette image, soigneusement élaboré par le metteur en scène, commençait à être transpercé par des éléments «symptomatiques»: le bruit du train, des wagons miniatures, une étoile de David brodée sur le costume d'un des enfants...

La deuxième partie du spectacle *Genesi* fut ainsi construite sur la confrontation de l'image stéréotypée de la cruauté avec la délicatesse de la scène et l'innocence des enfants. De cette manière, l'image scénique créée par Castellucci ne permettait pas aux spectateurs de rester figés dans un état d'immobilité ou de contemplation passive. Le spectateur ne reconnaissait pas cette image. Il voyait quelque chose qui portait le titre *Auschwitz*, sans ressembler à Auschwitz qui lui était connu. Ainsi, dans la construction du spectacle cette partie fonctionnait comme une sorte de lien permettant d'assembler les deux autres parties (tout en les écartant et les rejoignant, en les séparant et en y appartenant à la fois), en étant elle-même une construction bien particulière dont l'horreur consistait en un manque d'identité entre l'image et la parole. La mémoire du spectateur était essentielle dans ce spectacle. C'était elle qui bâtissait la tension de l'image scénique, rendait son impact immédiat et concret et donnait de la force émotionnelle au discours sur la relation de l'homme avec Dieu.

A travers cet exemple l'on peut voir que Castellucci met en mouvement une forte intensité psychique (une forte émotion) liée à l'expérience historique pour parler d'une relation plus abstraite. Sa stratégie rappelle le mécanisme de déplacement décrit par Sigmund Freud dans son *Interprétation du rêve*: «L'analyse nous apprend, en effet, que les contenus représentatifs ont subi des déplacements et des substitutions, tandis que les affects n'ont pas changé» [Freud 1973: 392]. Le déplacement est le processus pendant lequel un affect perturbant et non désiré se déplace et s'associe à une autre représentation moins gênante pour pouvoir se manifester dans le rêve.

Dans *Genesi* nous assistons au mouvement inverse: Castellucci utilise un affect fort pour passer à un contenu d'impact moins puissant. C'est ainsi qu'il rend le thème gnostique plus tangible et accède à la dimension inconsciente du spectateur¹⁵. Du fait de la relation ambiguë entre le titre et l'action scénique, de la présence controversée des enfants sur la scène, Auschwitz devenait l'objet de l'expérience des spectateurs: il était la cause de leur incertitude, révolte, colère et émoi à la fois. Les émotions contradictoires étaient à l'origine de la violence qui distinguait cette expérience théâtrale de celle qui est subie lors d'un spectacle ordinaire. L'affect rendait la distance impossible en perturbant la réception critique du spectacle. Les sens s'échappaient au spectateur restant sous l'impact de l'image. La réflexion n'était possible qu'au moment où Castellucci relâchait sa prise dans laquelle il tenait les spectateurs. Comme le remarqua Rachel Halliburton dans sa critique du spectacle dans *The Independent*: «Le metteur en scène emmène les spectateurs dans un espace où une réflexion prolongée est le seul moyen de s'échapper à la désorientation éprouvée individuellement» [Halliburton 2001]. Ce n'était qu'après l'évènement que le spectateur apercevait la possibilité offerte par le spectacle. Les idées, les conceptions, les questions critiques étaient initiées par le spectateur uniquement comme une conséquence, un souvenir du spectacle.

Une stratégie similaire fut utilisée par Castellucci dans *Purgatorio* (2008), la deuxième partie de la trilogie librement inspirée de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri, qui était construit autour de l'image absente d'un père qui viole son fils, l'acte de violence n'étant pas directement montré. Bien qu'il soit exclu du champ visuel du spectateur, il définissait la structure dramaturgique de tout le spectacle provoquant un fort impact émotionnel sur le public¹⁶. Comme *La Divine Comédie* se réfère aussi bien à la tradition littéraire qu'à la religieuse, nous pouvions voir dans

¹⁵ Cette stratégie provoque une crise de perception qui est semblable à celle éprouvée devant la peinture *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte: nous voyons la pipe, mais la phrase qui se trouve en bas le dénie.

¹⁶ A tel point qu'à Avignon un des spectateurs criait violemment à l'acteur jouant le père «Ca t'a plu, monstre?!».

les personnages de la mère, père et fils, donc dans la famille représentée sur la scène, la famille divine. Le viol indiquerait, en effet, la violence du Père contre le Fils, voire la brutalité et la cruauté, inhérentes à la relation entre le Créateur et sa Création. Le thème du mal inhérent à la perfection divine était déjà présent dans *Genesi* (et *Inferno*, 2008), mais c'est seulement dans *Purgatorio* que le metteur en scène forçait le spectateur à juger l'acte de Dieu. Le public se trouvait ici forcé de prendre une position précise parce que l'acte du père, universellement condamné, est impardonnable. Comme dans le poème de Dante le Purgatoire est le lieu de jugement, d'expiation et de punition divine, dans le spectacle le spectateur prenait la place du Créateur. De nouveau un affect fort était utilisé pour passer à un contenu d'impact moins puissant: une émotion liée à la réalité sociale, donnait la force au discours gnostique. Et de même que dans *Genesi* le titre du *Purgatorio* ne fonctionnait pas comme une simple explication de l'image, il ne confirmait pas ce que le public s'attendait à voir, tout en générant une confusion chez le spectateur. Le fait que Castellucci introduise un contexte différent dans lequel l'image et le titre retrouvaient leur contiguïté, ne pouvait pas atténuer cette confusion car la réinterprétation de la *Divine Comédie* semblait être une attaque sur la tradition religieuse et culturelle. Au contraire, cette réinterprétation était la source de l'impact émotionnel encore plus fort.

De cette manière, dans *Genesi* et dans *Purgatorio le temps et l'espace* de l'évènement théâtral englobaient, selon les mêmes lois, la scène et le public. Castellucci inscrivait dans le cadre de la scène aussi bien l'esprit que le corps du spectateur. Dans *Purgatorio* l'on était capables de ressentir la douleur et la honte résultant du viol, même si celui-ci ne fut pas montré sur la scène. La présence des enfants dans *Genesi: From the Museum of Sleep* inquiétait, puisque nous savions ce que l'on avait fait aux gens à Auschwitz. Il en va de même pour *Sul concetto del volto nel Figlio di Dio* (2010), dont le début s'étend entre la sainteté chrétienne du tableau *Salvator mundi* d'Antonello de Messine et la torture du corps humain déchu. Le visage énorme du Christ placé au fond de la scène domine le tableau vivant: le décor réaliste d'un salon

bourgeois où le fils prend soin de son vieux père qui n'arrête pas de déféquer. Le spectateur ressent la douleur du corps dévasté par sa propre physiologie. De nouveau le corps du spectateur se trouve localisé dans la représentation.

Dans *Sul concetto...* Castellucci non seulement fait appel au corps du spectateur, mais aussi, comme dans *Genesi et Purgatorio*, à son esprit. L'image du Christ d'Antonello est le reflet concentré des désirs, des fantasmes et des projections liées à l'idée de l'Incarnation, étant le fondement de la doctrine de la religion chrétienne: Dieu devint un homme, l'un de nous et c'est par amour pour nous qu'il souffrit, désormais, son regard miséricordieux nous accompagne dans l'humiliation, la persécution ou l'échec. Dans le spectacle de Castellucci le fait de se sentir protégé par Dieu, d'éprouver sa présence, fut transposé en la sensation de rester réellement sous le regard du Christ. L'image scénique et le fantasme sont ici identiques et constituent la source d'un malaise chez le spectateur, l'image devenant surprésente: le fils de Dieu nous regarde vraiment, il nous contrôle. Nous avons l'impression qu'il surveille nos réactions à ce qui se passe sur la scène, que nous sommes mis à une sorte d'épreuve.

Chaque fois, le regard du spectateur est crucial dans le spectacle. Dans *Purgatorio* l'image du viol construisant toute la dramaturgie de la pièce ne fonctionnait que pour les spectateurs qui avaient reconnu les cris du garçon violé, dans *Genesi* — pour ceux qui savaient ce qu'avait été Auschwitz, dans *Sul concetto...* — pour ceux qui connaissaient la doctrine chrétienne. En inscrivant le regard du spectateur dans la couche fictive de l'image, Castellucci rend l'image vivante et tangible. Cette animation se construit sur le fondement de ce qui se trouve à notre portée: l'histoire, le tabou social, nos visions et peurs intérieures. Les idées abstraites revêtent ici des dimensions humaines et, par conséquent, elles acquièrent un aspect concret et une force affective.

Pour autant dans le théâtre de Castellucci il ne s'agit pas d'universaliser l'expérience de la subjectivité, dislocation et d'aliénation ce qui serait proche d'une position post-structuraliste du relativisme absolu, mais de rendre le spectateur conscient de son acte de voir. Le metteur en scène change la trajectoire connue

de la pensée du spectateur, le force à regarder consciemment et activement dans le monde qui nous agresse avec l'abondance des images. Leur surprésence ne nous permet pas de se nous positionner vers une image précise qui est toute de suite déstabilisée par les autres. En effet, les producteurs de la sphère iconique cherchent les images suffisamment fortes afin d'immobiliser le spectateur dans une émotion précise et prédictible ce qui implique la passivité du regardant.

En revanche, dans le théâtre de Romeo Castellucci rien n'est simplement donné ou exposé à voir. Les corps évoqués dans *Orestie* et *Giulio Cesare*, *Auschwitz* dans le deuxième acte de *Genesis: From the Museum of Sleep*, le viol dans *Purgatorio*, la peinture *Salvator Mundi* d'Antonio da Messina dans *Sul concetto del volto nel Figlio di Dio*, mais aussi la figure de Pol Pot dans *Santa Sofia. Teatro Khmer* (1986), ou dernièrement la femme dans le coma dans *Orphée et Eurydice* (2014) ne produisent pas l'histoire (la narration), mais l'événement en tant qu'actualité même. La temporalité s'effondre dans un présent, se déplaçant dans «un lieu intemporel [...] une autre localité, un autre espace, une autre scène» [Lacan 1973: 66], où les éléments de la réalité construisent et forment le rêve du spectateur, mais aussi le réveillent de son sommeil, ce qui rappelle le Séminaire XI de Jacques Lacan où est analysée la fonction de l'éveil et, plus précisément, la relation entre le Réel et la réalité dans cet éveil à l'exemple du rêve raconté par Freud [Lacan 1973: 63-75]¹⁷. Un père, épuisé après les heures de veille près de son fils mort, s'endort dans la chambre d'à côté. Dans son rêve, le fils vient vers lui et lui demande d'un ton de reproche: «Père, ne vois-tu pas que je brûle?». Réveillé par ces mots, le père découvre que le vieil homme en charge de garder le corps de l'enfant s'est assoupi et le bras de l'enfant a pris feu. Le parent se réveille donc pour constater que le trauma du rêve se poursuit dans l'état de veille. D'un côté, l'élément de la réalité le réveille, de l'autre, il forme son rêve. Une fois réveillé, le père ne peut pas trouver la paix et dire: «C'était juste un rêve». La

¹⁷ L'analyse est fondée sur la paire conceptuelle aristotélicienne Tuché (de τύχη) et Automaton (αυτόματον).

réalité devient une manifestation du Réel qui ne peut être saisie que dans l'expérience d'une rupture entre la perception et la conscience, entre le sommeil et la veille, dans la suspension que Lacan appelle «souffrance».

Romeo Castellucci utilise la réalité d'une manière semblable. Dans son théâtre, l'élément de la réalité ne permet pas que l'on s'endorme tout en dévoilant ce qui se cache à l'intérieur du spectacle: une autre réalité dont nous-mêmes sommes la source. Ces éléments non seulement déchirent la représentation (les corps anorectiques s'imposent au spectateur en dehors du personnage incarné par l'actrice, l'image d'Auschwitz brise l'ordre du Livre de Genèse, le viol brise l'image de la famille bourgeoise dans *Purgatorio*, la scène du soin donné par un fils à son père déféquant perturbe notre contemplation de l'image de Christ), mais aussi le Sujet/spectateur même. Ils deviennent le catalyseur d'un mouvement intérieur du public: une question même, un déplacement de la pensée – tout comme dans le rêve décrit par Freud. C'est le théâtre où il n'est plus possible de séparer l'intérieur de l'extérieur, le visible et l'invisible, le conscient et l'inconscient. Comme le metteur en scène a dit en 2013:

Le théâtre est une épiphanie du spectateur. [...] Je pense qu'il s'agit d'une certaine force psychologique ou psychique qui n'appartient pas à la scène. [...] Qui se soucie-t-il de ma psyché? Je parle d'un véritable artiste, voire du spectateur qui reste anonyme et qui doit être pris dans la contemplation. Qu'est-ce que le spectateur contemple-t-il? Il me semble que la découverte réside dans le fait que le spectateur se voit lui-même regardant¹⁸.

La force déstabilisante du théâtre de Romeo Castellucci ne provient pas de la fiction, mais de la réalité sociale dont il puise, non pas de la scène, mais du public même. C'est pourquoi il met le spectateur dans une position inconfortable, inquiétante qui exige son attention continue. Le projet développé par le metteur en scène italien en l'espace de plus de trente ans se présente donc à la fois comme un projet esthétique, compris en tant que tentative de créer un nouveau langage théâtral à la recherche

¹⁸ Voir l'entretien avec Romeo Castellucci dans Semenowicz [2016: 157].

d'un croisement entre la vie et l'art, et comme un projet éthique et même politique parce que pour devenir un sujet éthique il faut avoir un choix, une certaine liberté ce que fait Castellucci en prenant le spectateur dans un processus infini de négociation.

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, WALTER (2009): *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion.
- CASTELLUCCI, CLAUDIA & ROMEO (2001): *Les Pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- CASTELLUCCI, ROMEO (2000): «Affrontare il mito», entretien par Franco Quadri, *La porta aperta*, 3, gennaio-febbraio, pp. 8-33.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2012): *Obrazy mimo wszystko*, Kraków, Universitas.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2008): *Estetyka performatywności*, traduit par M. Borowski et M. Sugiera, Kraków, Księgarnia Akademicka.
- FREUD, SIGMUND (1973): *L'Interprétation des rêves*, traduit par I. Meyerson, Paris, Presses Universitaires de France.
- GREHAN, HELENA (2009): *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*, London, Palgrave Macmillan.
- HALLIBURTON, RACHEL (2001): «From Genesis to revelation», *The Independent*, 5 juin.
- LACAN, JACQUES (1973): «Tuché et Automaton», dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil.
- RICOEUR, Paul (1986): *Symbolika zła*, traduit par S. Cichowicz et M. Ochab, Warszawa, Instytut Wydawiczy Pax.
- SEMENOWICZ, DOROTA (2013): *To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio*, Kraków-Warszawa, Ha!Art, Fundacja Malta.
- (2016): *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio. From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory*, London, Palgrave Macmillan.