Thèse de doctorat présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur en Arts - Arts du spectacle

de l'**UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE HAUTS-DE-FRANCE**

École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS 473) – Laboratoire de culture, Arts, Littératures, Histoire, Imaginaires, Sociétés, Territoires, Environnement (CALHISTE – EA4343)

par

Amandine MERCIER

TRANSFIGURATION, DISRUPTION DE L'OB-SCÈNE ET ENGENDREMENT DES CORPS

Les scènes contemporaines comme lieu de fabrique des origines

sous la direction du Professeur Amos FERGOMBÉ

soutenance le 10 décembre 2019 à VALENCIENNES

Membres du jury :

ANDRIEU, Bernard, Professeur, Université Paris Descartes, *Pré-rapporteur*
BUTEL, Yannick, Professeur, Université d'Aix-Marseille, *Pré-rapporteur*
FERGOMBÉ, Amos, Professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France, *Directeur de thèse*
HUFTIER, Arnaud, Professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France
LE PORS, Sandrine, MCF HDR, Université d'Artois-Arras, *Présidente du jury et rapporteur*
SICARD, Michel, Professeur, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne

Thèse de doctorat présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur en Arts - Arts du spectacle

de l'UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE HAUTS-DE-FRANCE

École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS 473) – Laboratoire de culture, Arts, Littératures, Histoire, Imaginaires, Sociétés, Territoires, Environnement (CALHISTE – EA4343)

par

Amandine MERCIER

TRANSFIGURATION, DISRUPTION DE L'OB- SCÈNE ET ENGENDREMENT DES CORPS

Les scènes contemporaines comme lieu de fabrique des origines

VOLUME 1

sous la direction du Professeur Amos FERGOMBÉ

soutenance le 10 décembre 2019 à VALENCIENNES

Membres du jury :

ANDRIEU, Bernard, Professeur, Université Paris Descartes, *Pré-rapporteur*
BUTEL, Yannick, Professeur, Université d'Aix-Marseille, *Pré-rapporteur*
FERGOMBÉ, Amos, Professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France, *Directeur de thèse*
HUFTIER, Arnaud, Professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France
LE PORS, Sandrine, MCF HDR, Université d'Artois-Arras, *Présidente du jury et rapporteur*
SICARD, Michel, Professeur, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne

Remerciements

Cette thèse de Doctorat est le résultat d'un travail de recherche de six années. En préambule, nous souhaitons adresser nos remerciements aux personnes et structures qui nous ont apporté leur aide et qui ont ainsi contribué à l'élaboration de cette thèse.

Nos sincères remerciements sont adressés à Amos Fergombé, directeur de recherche de cette thèse, pour son aide précieuse, son écoute, la confiance qu'il nous a accordée et la justesse de ses critiques et remarques.

Nous tenons à témoigner toute notre reconnaissance à Sandrine Le Pors, directrice de notre mémoire de Master : origine de cette thèse, membre de notre comité de suivi de thèse et collègue, dont l'ambition a toujours été de servir et nourrir la nôtre. Nous avons été extrêmement sensibles à ses qualités humaines d'écoute, sa disponibilité, ses encouragements et ses précieux conseils.

Bien plus que des remerciements, c'est une promesse que nous leur adressons, celle de marcher dans leurs pas, en faisant preuve de créativité, d'ouverture, d'écoute, de bienveillance et en agissant avec humilité, respect, dynamisme et passion.

Nous exprimons tous nos remerciements à l'ensemble des membres de notre jury pour leur lecture précise et les passionnants échanges scientifiques à venir.

Nous tenons à présenter nos plus cordiaux remerciements, à l'Université Polytechnique des Hauts-de-France et aux membres CALHISTE pour leur accueil chaleureux, l'excellence de la formation, la qualité et de la rigueur du travail qui y est effectué.

Nous exprimons notre gratitude à toutes les personnes rencontrées lors de nos recherches et qui ont accepté de répondre à nos questions, de nous accueillir en stage, de nous fournir maintes documentations, particulièrement Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, dont nous gardons le souvenir ineffaçable des échanges passionnants partagés, de belles rencontres et d'expériences enrichissantes vécues.

Nous remercions également Arnaud Delcambre pour ces relectures précises et nos correspondances, nos frères et sœurs de thèse : Anne, Jean-Baptiste, Marie, Pénélope et Julie pour nos partages et les petits rats pour leur bienveillance.

Nous adressons nos plus chaleureux remerciements et toute notre affection à nos proches et amis, mais surtout à Olivier Bartosik, Thalie et Vincent de La Chambre d'eau qui sont à l'origine de notre amour pour les Arts de la scène, et également Christophe, Julie, Aline, Beata, Marion, Saka, Jenny, Clémentine et Sébastien, pour leur soutien permanent, leur patience, leurs encouragements et la sincérité de leur amitié.

Nos plus tendres remerciements vont à notre compagnon, Clément Ecrepont, pour sa présence solaire de tous les instants, à notre moon, Régine Mercier, pour sa lumière lunaire éclairante même dans l'obscurité, à notre père Marc Mercier pour ses étoiles dans les yeux et notre sœur Ludivine Mercier pour ses aurores colorées.

SOMMAIRE GÉNÉRAL

PREMIÈRE PARTIE
À LA RECHERCHE DU CORPS DES ORIGINES
À LA RECHERCHE D'UN CORPS PERDU 52

A) *Desnuement* du corps 55

B) *Ek-stasia*, *ex-frida* et *epiphania* du corps 174

C) Déliquescence des corps et fluides de vie 248

DEUXIÈME PARTIE
RÉ-ORIGINER LES ORIGINES DU CORPS
RÉ-*ENGENDREMENTS*, MISES AU MONDE ET *MÉEUTIQUES*
ALLOGÈNES 377

A) Ré-appropriation et ré-attribution des origines 379

B) Revivre les origines 532

TROISIÈME PARTIE
ORIGINES *LABYRINTHIQUES, CONSTELLATIONS* DES CORPS,
***DISRUPTIONS* ET *CONFLUENCES* INVISIBLES DES REGARDS 753**

A) L'*évidement* et *invagination* du corps..... 755

B) Originer dans la *fracture* du corps et des regards,
Résilience et résistance de l'essence humaine..... 906

C) *Palingénésie commotionnelle* du *spectre-acteur*.....1006

TABLE DES MATIÈRES, VOLUME 1

TABLE DES MATIÈRES, VOLUME 1 5

AVANT-PROPOS..... 7

INTRODUCTION..... 29

PREMIÈRE PARTIE
À LA RECHERCHE DU CORPS DES ORIGINES
À LA RECHERCHE D'UN CORPS PERDU 52

A) *Desnuement* du corps 55
1) Éplucher la nudité..... 69
a) Nudité et miroitement dans *Moses und Aron* 70
b) *STILLS*, nudité et *desnuement* de la condition humaine 86
c) *Fissapulation/Fissaducere* du masque dans *L.#09* 103
2) Vulve et phallus : Les portes du monde..... 127
a) Androgynie originelle et primordiale dans *C.#01* 127
b) Corps hypersexués, corps intersexués dans les *dansseins* de Lisbeth Gruwez..... 149

B) *Ek-stasia, ex-frida* et *epiphania* du corps 174
1) Corps pétris, corps bouillonnants 174
a) Tirer sur la corde de la tentation 174
Chasteté, lubricité et cruauté raffinées dans *Parsifal* 174
b) Corps extatique de Lisbeth Gruwez dans *As long as the world needs a warrior's soul (Tant que le monde a besoin d'une âme de guerrier)* de Jan Fabre et *ob-scénité* 203
2) Fantasme de la nudité intégrale 230

C) Déliquescence des corps et fluides de vie 248
1) Spermatogénèse..... 259
a) Spermatozoa de *C.#11*..... 259
b) Lutte frénétique et mortel des spermatozoïdes dans leur assaut de la vie dans *Il combattimento*..... 273
2) Le corps, une fontaine pulsatoire..... 291
a) *Je suis sang*, « Le corps futur sera fluide » 291
b) Consoler l'humain par le corps larmoyant dans *L'Histoire des larmes* 320
3) Corps scatologique..... 340
a) Matière fécale, matière d'écriture dans *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*..... 340
b) Les excréments comme conditions ultimes et réelles de l'être humain dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* 354

Il y a un temps pour vivre et il y aura désormais un temps
pour regarder la vie et pour la penser.[1]

Marie-José Mondzain

[1] MONDZAIN, Marie-José, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 24.

AVANT-PROPOS

> La vie n'est pas seulement à contempler ou à subir. La vie est à prendre, à donner, à transmettre et à perdre, perdre, perdre des nuits entières aux doux abdomens. La vie est histoire comme l'univers entier. C'est l'histoire la plus ordinaire, […] quelqu'un surgi de l'envers d'un théâtre, oh quelqu'un de plus définitivement, avec le souvenir des quelques mots qu'on a sans doute échangés à voix basse. Dites : J'appartiens à l'histoire de l'univers. Je suis un rendez-vous. Nous sommes là pour passer le fleuve des enfers, comme autrefois, comme toujours. La vie est humaine, […] c'est du vieil âge, de la tension, des cancers et de la joie toute fraîche. Serre-moi bien fort contre toi ! Quel bonheur d'être en vie…[2]

La vie, voici le cœur des créations artistiques et scéniques. Un rendez-vous avec elle, voilà l'invitation des structures culturelles. Saisir ce qui en elle nous fait vibrer et tressaillir, ce qui nous anime et nous dépasse, ce qui nous fait nous perdre et nous retrouver, ce qui nous fait nous sentir vivants et nous rappelle notre finitude, ce qui nous met en joie et en peine, nous exalte et nous exulte, nous excite et nous terrifie, tel est le défi des artistes. Plus que cela, il s'agit de recréer ces sensations insaisissables, ces instants éphémères, ces souffles coupés et ces regards suspendus. Revivre l'inouï, l'éblouissement du vivant, le vertige de la mort constitue l'essence de l'art.

Sur les scènes contemporaines, cela se déploie par l'échafaudage du vivant, l'anthropologie de l'*engendrement*[3], la recherche éidétique de notre humanité et se traduit par un éclatement de la dramaturgie, une quête des présences originelles du corps, une exposition des premières fois, une révélation de ce qui est d'ordinaire voilé, une réactivation des forces enfouies. Inévitablement, cela implique une transgression, une *disruption* de l'*ob-scène*, une *fabrique* des origines et une rupture du regard - entendu dans cette thèse d'après son sens étymologique de « re-garder », d'attention portée à un objet, selon tous les sens qui nous sont donnés : le regard de l'œil, de l'oreille, de la peau, du cerveau, du cœur, du corps -.

C'est précisément de ce regard, que nous avons porté sur les corps des créations scéniques contemporaines, et du trouble produit, qu'est née cette thèse. Lors de notre première expérience de spectatrice d'une création de Romeo Castellucci, à

---

[2] BOYER, Frédéric, *Dieu, le sexe et nous*, P.O.L, 2013, pp. 2-8.

[3] Chaque concept inventé, défini ou développé dans cette thèse est indiqué en italique afin de faciliter le saisissement de ses déploiements.

savoir *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, nous avons été saisis par les présences originelles qui n'étaient plus entre autres choses qu'elles-mêmes. Celles-ci y apparaissent et disparaissent subitement. Nous ne savions ni d'où elles étaient apparues ni où elles avaient disparu, mais étions animées par une intuition profonde qu'elles étaient à la fois extérieures et intérieures, qu'elles existaient déjà en nous et sur la scène, que nous n'avions cessé de les percevoir et sentir mais qu'enfin elles étaient figurées au-delà de leurs origines premières. Leurs manifestations puis évanescences avaient provoqué en nous une *commotion* sensorielle dont nous garderions la trace à jamais et qui serait déterminante de nos perceptions futures des corps, de la scène, de l'humain et du monde.

Depuis cette expérience aveuglante et saisissante, nous n'avons eu de cesse de percevoir les scènes contemporaines comme creusets des origines que seul le corps est en capacité de révéler, par figures fugaces issues des dispositifs propices à des altérations de la représentation. Par lui, les artistes repensent la *matrice originelle* et le berceau de l'acte créatif et permettent de « comprendre comment faire commencer le monde[4] ».

Biologiques, culturelles, sociétales, politiques, religieuses, mythiques, mystiques, territoriales, communautaires, langagières, corporelles, mémorielles, à la fois propre à chacun d'entre nous et communes, les origines ne peuvent être que singulières et plurielles, authentiques et partagées. Les origines paraissent comme le lieu à la fois des consentements, des métissages, des renoncements, des effacements, des hybridations. Elles font plus que partie de nous, elles sont nous, que nous le concédions ou non. Elles nous poursuivent et alimentent à la fois la peur ou le rejet de l'inconnu, le désir de savoir ou d'oublier, le besoin de comprendre pour avancer, le souhait de posséder, la nécessité de connaître pour exister. La quête des origines serait alors une action complexe, répétitive voire continuelle et cyclique dont la finalité serait celle de revenir aux lieux de commencements de toute chose et à ce qui les précède. Or, toute chose n'est précisément que parce qu'autre chose a été avant elle. Alors, la satiété de cette quête serait vaine, puisque toute trouvaille d'origine impliquerait nécessairement d'en déceler l'origine première. Toute origine a une origine autre où elle pourrait potentiellement s'originer. C'est d'ailleurs peut être précisément parce que

[4] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, Besançon, *Les Solitaires Intempestifs*, 2005, p. 41.

cette quête est vaine, qu'elle a été si souvent menée et l'est toujours aujourd'hui qu'elle représente une soif insatiable et suppose ainsi qu'aucune vérité ne pourrait être convoitée mais que seules les hypothèses, fictions et mythes seraient en capacité de nous rassasier... au moins pour un temps. En reconnaissant cela, nous acceptons d'emblée la pluralité et la diversité des tentatives d'écriture de cette quête des origines et affirmons l'affluence des champs de connaissances et disciplines que cette quête implique.

Revenir aux origines, les extraire, les mettre en lumière, les examiner, les repenser, les réinsérer et sans cesse recréer à partir d'elles, en faire de nouvelles origines renouvelables et origines en tous temps et tous lieux, c'est cela qu'entreprennent les artistes par *glanage*, bricolage et *fabrique*. Si déplacer la source est possible, s'y abreuver continuellement l'est aussi et de nouveaux desseins du corps s'ouvrent alors dans une redéfinition de l'être humain et du vivant.

Dans le vaste paysage des arts contemporains qui s'offre à nous et pour mener à bien cette investigation, nous avons choisi d'analyser les créations scéniques contemporaines de trois artistes, à savoir, Romeo Castellucci, metteur en scène, homme de théâtre, plasticien, scénographe, auteur, écrivain de plateau et créateur de l'éclairage et du son italien, Lisbeth Gruwez, d'abord danseuse de Jan Fabre avant de s'en détacher pour devenir chorégraphe et danseuse indépendante belge, et Kris Verdonck, metteur-en-scène, scénographe et plasticien belge, qui nous intéressent particulièrement, car ils recréent tous trois une unité, une communauté se rassemblant autour des balbutiements d'un théâtre, attentif aux enjeux de la création, une quête des origines, une certaine Genèse du monde et une organicité du corps. De plus, ils s'inscrivent tous dans la perspective qui est la nôtre et répondent tous à une dramaturgie guidée par une quête et une *fabrique* des origines par le biais d'expériences contemporaines dites « hétérogènes », au sens étymologique du terme[5]. Or, c'est précisément grâce à ce point de friction, c'est-à-dire, sur le carrefour des origines où elles se réunissent et par le caractère « composite » de ces expériences - les unes par rapport aux autres entre chaque artiste mais aussi les unes à l'intérieur des autres pour un même artiste - , qu'elles nous semblent être les plus à même d'appuyer notre thèse.

[5] Le terme « hétérogène » est issu du latin *heterogeneus*, emprunté au grec ancien *heterogenḗs*, lui-même composé de *hétEros*, signifiant « autre » et de *génos* désignant l'« origine ».

La Socìetas Raffaello Sanzio est une compagnie italienne fondée en 1981, à Cesena, ville italienne proche de la côte adriatique. Les fondateurs de cette compagnie ont choisi de la nommer ainsi en rapport à Raffaello Santi (1483-1520), dit Raphaël, dont le surnom « Sanzio » signifie « sanction », grand peintre et architecte de la Renaissance italienne. Son art fait de mesure, de grâce et d'harmonie a profondément influencé la peinture occidentale jusqu'au XIXe siècle, si bien qu'on le considère toujours comme l'artiste en qui la peinture aura trouvé son expression achevée. Toutefois, comme le souligne Romeo Castellucci, « dans ses dernières œuvres, Raphaël semble chahuté par les excès du maniérisme, soumis à des tempêtes intérieures…[6] ». C'est pourquoi, les pionniers de la compagnie ont vu en Raffaello Sanzio, un artiste capable d'aller au-delà des frontières préalablement établies, de bousculer les lois, de perturber les règles. Romeo Castellucci considère qu'« un artiste doit casser la loi pour donner un accès plus haut à l'esprit humain. […][7] » et qu' « il faut réinventer à chaque fois des supports différents pour s'exprimer, même le langage doit être renouvelé. Alors seulement on pourra penser autrement[8] ». L'appellation fût élargie en 1984 pour devenir « Societa Raffaello Sanzio ». C'est en 1990 que le terme latin « Socìetas » remplacera l'italien « Società » à la fois pour la langue latine qu'ils n'auront de cesse d'interroger et surtout dans l'optique de désigner expressément une affinité et l'union des individus vers un but commun. C'est précisément ce vers quoi tend cette compagnie, de chercher, dans la diversité et la pluralité, les points de friction qui reliront toutes les composantes mises en œuvre dans la genèse de leurs projets. Cette friction des arts et des disciplines est d'ailleurs l'une des spécificités de la poïétique de cette compagnie et tient du fait qu'il ne s'agit pas d'un travail individuel mais collaboratif où chaque membre du couple de couples[9] apporte sa pierre à l'édifice. Il

[6] Interview de Romeo Castellucci, propos recueillis par Fabienne Pascaud, Paris, Télérama, n. 3260, 07 juil. 2012.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] La notion de couple a été questionnée à plusieurs reprises d'un point de vue dramaturgique dans les disciplines des arts vivants notamment parce que la figure du couple s'est toujours placée au centre d'un certain nombre de pièces de théâtre, par exemple avec Tristan et Iseult, Andromaque et Hector, Junie et Britannicus, Titus et Bérénice, Phèdre et Hippolyte, Marianne et Cléante, Pélléas et Mélisandre, Chimène et Rodrigue ou encore Romeo et Juliette, pour ne citer qu'eux. Dans *Le théâtre du couple au XXème siècle*[9], Florence Vinas-Thérond interrogeait les différents aspects de la psychologie du couple, l'évolution sociétale du couple au XXe siècle et l'inscription du couple moderne dans le renouvellement des formes dramaturgiques. Toutefois, ce n'est pas tant cette topique théâtrale qui nous intéresse d'explorer au cours de cette contribution que les couples en création, les dynamiques de création à

s'agit bien d'une œuvre à quatre, voire huit mains. De plus, le travail entrepris par cette compagnie fait preuve d'une incroyable ouverture sur le monde. « Toute forme « d'intelligence » du monde devient pour eux le prétexte à une traduction scénique[10] » nous dit ainsi Bruno Tackels. Cette aptitude à « lier » entre elles les disciplines (qu'elles relèvent des sciences, des humanités ou de l'art), ce souci de « comprendre » le monde caractérise la quête artistique de la compagnie fondée sur une critique continue de l'image (*l'eikon*), une recherche sur l'essence du théâtre et sur le regard du spectateur.

La Socìetas Raffaello Sanzio a été créée par un double couple de frères et sœurs[11] : Romeo Castellucci (plasticien, scénographe, metteur en scène) et Chiara Guidi (dramaturge et ex-femme de Romeo Castellucci) d'un côté et Claudia Castellucci (écrivaine et sœur de Romeo Castellucci) et Paolo Guidi (technicien et machiniste, ne travaillant plus aujourd'hui que pour le Teatro Bonci de Cesena et qui était à la fois le mari de Claudia Castellucci et frère de Chiara Guidi et donc doublement beau-frère de Romeo Castellucci). Avant la création de la Socìetas Raffaello Sanzio, ce double tandem avait fondé deux autres petites compagnies théâtrales : « *Il Cantiere* » en 1977 et « *Explo* » de 1978 à 1980.

En plus du lien fraternel et marital qui les réunissait à l'origine, la plupart des membres qui composent la compagnie sont des plasticiens ou amateurs d'Art dont le passage vers la scène relève de l'évidence. À ce titre, Jean-Louis Perrier écrira en 2014, dans son essai *Ces années Castellucci*, « Chez les Castellucci, le théâtre est sorti de terre comme le dessin sous le crayon d'un enfant[12] ». Claudia Castellucci n'était alors âgée que de 4 ans, quand un théâtre s'est arrêté pour la première fois dans son village pour y faire une représentation. Cette première expérience théâtrale marquera le début d'une recherche expérimentale mêlant Théâtre et Arts plastiques. Romeo Castellucci, son frère de 2 ans son cadet, l'accompagnera très tôt dans ces laboratoires théâtraux. Alors qu'ils ne savaient pas encore lire, ils cherchaient ensemble à reproduire les illustrations des livres afin d'en faire des tableaux vivants. Cette recherche intuitive est représentative de la prévalence de la forme sur le contenu et la réinvention des codes

---

l'intérieur de ce couple et le dialogue interdisciplinaire en résultant.

[10] TACKELS Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op. cit.*, p. 26.

[11] En Italie, il n'est pas rare de constater que c'est autour d'un noyau de création composé d'un couple que s'est construite la majorité des compagnies des scènes actuelles notamment celle de Dario Fo et Franca Rame, de Marco Martinelli et Ermanna Montanari du Teatro delle Albe, de Daniela Nicolò et Enrico Casagrande de Motus ou encore du couple de couples : Romeo Castellucci et Chiara Guidi, Paolo Guidi et Claudia Castellucci de la Socìetas Raffaello Sanzio des origines.

[12] PERRIER, Jean-Pierre, *Ces années Castellucci*, Besançon*, Les Solitaires Intempestifs,* 2014, p. 15.

dramatiques que nous retrouverons dans le processus de création de la compagnie à venir.

À l'âge de 6 ans, Romeo Castellucci déménage du village de Piavola[13] à Cesena avec sa famille[14]. Claudia entrera ensuite au collège de Bologne, ville située à une vingtaine de kilomètres de Cesena. Chaque semaine, elle fera découvrir des livres d'art et des disques de musique contemporaine, achetés à Bologne[15], à son jeune frère. Tous deux inventèrent des danses qu'ils qualifient de « symboliques, presque mimées, qui racontaient des choses avec des gestes[16] ». Dans la même période, Romeo Castellucci découvre ses premières scènes de nus et de tortures dans les églises.

> Une douzaine d'années plus tard arrive Romeo, dernier d'une fratrie qui compte déjà Carmen et Claudia. « J'étais un hooligan. Mon rapport à la réalité était brutal. Je n'avais aucun projet de vie, aucun goût, aucune envie de devenir quelqu'un », raconte-t-il, de sa voix voilée, perturbée d'un léger chuintement qui donne à des noms comme Schubert ou Schoenberg un éclat particulier. « Vous savez, Cesena, ce n'est pas exactement Paris. Je cherchais à m'occuper, je faisais des bêtises dans la rue, je cassais. » L'ado n'est pas révolté. « Les rapports avec mes parents étaient froids mais très bons. Tous les deux étaient âgés, et il y avait de la tendresse de ma part. Ils avaient une vie dure. » L'école n'offre pas de solution : « Je n'y croyais pas. J'étais mauvais élève. » Reste les animaux qu'il adore, depuis qu'enfant il fut baigné par les histoires africaines que lui contait son père. Castellucci s'inscrit donc à une École supérieure d'agriculture. Et la quitte au bout d'une semaine. « La pire situation pour un ami des animaux est d'être proche d'eux. Il y avait un rapport industriel à l'animal. C'était une torture ».[17]

Alors qu'il avait entrepris des études en agronomie, il décide de la quitter pour entreprendre une formation dans un lycée artistique.

> Puis son père meurt. Déclic. Romeo a 16 ans, il change tout : sa façon de s'habiller, de manger, il oublie ses amis. Le week-end, il s'intéresse aux livres sur l'art que sa sœur, Claudia, future écrivaine,

[13] Les parents de Castellucci sont enterrés à Piavola.

[14] « « Cesena, tout en part et tout y revient ». Son père, « un soldat, a combattu en Afrique et a été fait prisonnier par les Anglais. Il a passé dix ans dans un camp au Kenya ». Puis il retrouve l'Italie, court le boulot dans les mines de Belgique. « Son espace mental est passé des étendues africaines au trou noir. Il en est ressorti avec la silicose. » Sa mère, elle, est née... au Kansas. « Mon grand-père, émigré aux Etats-Unis, avait la nostalgie du pays. Après avoir fait un peu d'argent dans des fermes, il est rentré dans son village près de Cesena. » La mère y rencontre le père, qu'elle rejoint ensuite en Belgique. « Comme ce n'était pas correct de vivre ensemble sans être mariés, ils ont d'abord officialisé par la Poste.» ». TION, Guillaume, « Romeo Castellucci, à corps et à Christ », in *Libération*, 20/06/2018.

[15] « La première fois que je me suis rendu à l'université, il y avait des manifestations. L'Etat avait fait venir un tank », *Ibid.*

[16] PERRIER, Jean-Pierre, *Ces années Castellucci., op. cit.*, p. 16.

[17] TION, Guillaume, « Romeo Castellucci, à corps et à Christ », *op. cit.*.

> rapporte de la fac de Bologne. Il est piqué, le venin agit d'une façon foudroyante. Du matin jusqu'au soir, tous les jours, « comme un fou », Romeo le désœuvré apprend l'histoire de l'art, l'architecture, la sculpture… « La découverte la plus importante de ma vie !». [18]

Plus tard, une petite troupe d'une vingtaine d'adolescents d'à peine 15 ans se crée autour de ce noyau premier. Parmi eux se trouve Chiara Guidi qui deviendra la femme de Romeo Castellucci. À cette même période, Romeo Castellucci rencontre le théâtre subversif de Carmelo Bene, de passage à Cesena et entreprend la lecture de textes théoriques de Grotowski et Antonin Artaud.

Ils choisissent ensuite de se tourner vers les arts plastiques qu'ils considèrent alors plus inventifs que le théâtre. Bien vite, ils choisiront non pas d'isoler les disciplines en les hiérarchisant mais de les associer pour créer des œuvres uniques inter-voire transdisciplinaires. À la fin des années 70, ils ressentent le besoin de montrer leur travail au grand public. Alors qu'ils ne sont plus que six au sein de la troupe, ils donnent leur première représentation : *Cenno*.

Le spectacle *Cenno* (1980) fût le premier, proposé dans un appartement de Rome et suivi de plusieurs performances expérimentales dont *Diade incontro a Monade* (1981), *Persia Mondo* (1981) (*Monde Perse*), *Popolo Zuppo* (1982), *I fuoriclasse della bontà* (1983) et bien sûr *Santa Sofia. Teatro Kmer* (1986) qui représentât le catalyseur de la compagnie en termes de créations scéniques. Dans l'intervalle de ces activités théâtrales, la Socìetas Raffaello Sanzio se tourne vers les arts visuels et notamment vers les courts-métrages dont les résultats sont exposés.

Les premières propositions scéniques et artistiques ont d'abord lieu dans des galeries d'art ou des locaux désaffectés. Depuis 1995, la compagnie s'est installée au Teatro Comandini, une ancienne école de mécanique et de forgerons, restaurée par la compagnie et située au centre de Cesena.

En outre, l'une des recherches majeures de la Socìetas Raffaello Sanzio porte sur la création de nouveaux modes d'expression au-delà de ceux traditionnellement développés dans les arts dramatiques. C'est à ce titre qu'ont vu le jour les laboratoires sur la *rhétorique*, l'oratoire, le rythme. et la *lingua generalissima*, un langage elliptique inventé, remplaçant le discours dramatique et appliqué dans certaines créations telles que *Kaputt Nekropolis* (1984).

---

[18] *Ibid.*

À la fin des années 1980, la compagnie décide de se pencher sur « l'adaptation libre » de mythes archétypaux non-occidentaux, avec, par exemple, les créations suivantes : *Alla bellezza tanto antica* (1988) (*La beauté si ancienne*), *La discesa di Inanna* (1989) (*La descente d'Inanna*), *Gilgamesh* (1990), *Iside e Osiride* (1990) (*Isis et Osiris*) et *Ahura Mazda* (1991 et première jouée au Teatro Comandini) et amorce une démarche qui leur sera, au fil du temps, bien spécifique, celle d'interroger la présence animale en scène et d'inclure le corps animal sur le plateau. À ce titre, Claudia précise « Pour nous, l'animal est un maître. Il est plus convaincant que le meilleur acteur. Son corps est pure vie, pure communication[19] ». *Le favole di Esopo* (1992) (*Les Fables d'Ésope*) met, par exemple, en scène plus de trois cents animaux. Ce spectacle est aussi emblématique d'une volonté nouvelle de se tourner vers les créations Jeune Public et marque le point de départ d'une réflexion nouvelle qui se poursuivra dans les années futures avec *Hänsel e Gretel* (1993) et *Buchettino* (1995).

En 1992, la Socìetas Raffaello Sanzio décide de se questionner sur le mythe de l'acteur en soulignant son « inexorable passivité » comme ils la nomment, par exemple à travers le spectacle *Masoch* (1993) ou encore dans *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992). À cette même période, la Socìetas Raffaello Sanzio choisit de se mesurer à la grande tradition dramatique européenne en s'inspirant librement de textes dramatiques de célèbres dramaturges tels que Shakespeare par exemple avec *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992) ou encore *Giulio Cesare* (1997).

En 1995, la Socìetas Raffaello Sanzio mène une recherche sur la notion de *tragique* et sur la *tragédie* en tant que genre littéraire remarquable, notamment, par le biais de *Orestea (una Commedia organica ?)*, spectacle qu'il reprendra vingt ans plus tard, qui remporta un « Masque d'Or » en 1996 et dont la tournée internationale fût marquée par le départ de l'un des quatre membres fondateurs, à savoir Paolo Guidi. Ce départ marque une première et réelle rupture au sein du couple des couples créateurs.

Depuis la fin des années 80 et parallèlement à cet engagement créatif commun et au déploiement des représentations théâtrales, des activités créatives diverses et plus personnelles, menées chacune par l'un des membres fondateurs restants, émergent et se développent. Au travers de *Scuola Teatrica della Discesa* (1988) et *Stoa* (2002-2007), Claudia Castellucci interroge à la fois le mouvement et la philosophie. Chiara Guidi,

[19] PERRIER, Jean-Pierre, *Ces années Castellucci*, *op.cit.*, p. 19.

elle, se tourne vers la création d'une école laboratoire et d'un festival explorant les expérimentations théâtrales à la fois pour et par les enfants : *Scuola Sperimentale di Teatro Infantile* (1995-1998). Romeo Castellucci, dont les réflexions se portent davantage vers l'aspect visuel et l'exploration corporelle, se lance dans la production de films, tels que le primé *Brentano* (1995) et participe à l'organisation de plusieurs manifestations et festivals publics tels que la *Festa Plebea* (1994).

L'essor de ces activités individuelles marque non pas une désunion du couple restant mais un éclatement de la pensée, de la démarche et de la pratique artistique en son sein. Il s'agit là d'un premier signe symptomatique qui conduira la Socìetas Raffaello Sanzio à la fois à une ouverture artistique et scénique que ce soit au sein de sa poïétique ou de son esthétique et, paradoxalement, dans un second temps, à son démantèlement. Néanmoins, les thématiques abordées sont communes aux trois membres du double tandem déconstruit et leurs recherches, productions et expérimentations individuelles s'entrecroisent, résonnent, se recoupent et se complètent dans le but de concevoir des créations scéniques collectives à travers lesquelles, nous pouvons néanmoins remarquer, l'empreinte personnelle laissée par chacun de ces artistes.

Avec le tryptique *Genesi. From the museum of sleep* (1999), la Socìetas Raffaello Sanzio aborde des thèmes relatifs à la création et à la fin du monde en convoquant des références bibliques et des évènements historiques et théologiques contemporains.

La même année, la Socìetas Raffaello Sanzio aborde de nouveau la problématique de la déconstruction du langage en jouant avec le rythme, le son. dans le spectacle concert *Voyage au bout de la nuit* (1999), librement inspiré du roman de Louis Ferdinand Céline. L'année suivante, la Socìetas Raffaello Sanzio examinera les origines de l'opéra occidental à partir du huitième livre de madrigaux de Monteverdi en nous présentant *Il Combattimento* (2000).

Bien que leur centre d'intérêt principal et personnel continue de diverger, ils font encore preuve d'une incroyable complémentarité. Cette complémentarité se manifeste à la fois au niveau de la poïétique qu'à la création et sa représentation.

Tout d'abord, Paolo Guidi, en tant que technicien et machiniste, crée l'environnement scénique du spectacle et met en place les équipements techniques de sonorisation, d'éclairages et de machineries de scène nécessaire à sa représentation. Carmen Castellucci, seconde sœur de Romeo Castellucci qui par la suite rejoindra la

Socìetas Raffaello Sanzio, a la responsabilité de penser et créer les costumes et les accessoires qui, bien souvent, apparaissent comme des signes, c'est-à-dire des empreintes ou des indications renvoyant à un autre élément extérieur de référence et contribuant à l'ouverture de l'interprétation et la multiplication des lectures possibles. Claudia Castellucci est en charge de l'écriture. Elle est à l'initiative de l'*actio*. Elle décide de l'action dramatique et pense en amont sa retranscription scénique. Elle interroge ainsi autant le discours que l'activité de l'acteur et son geste au plateau dans son processus d'écriture. Le travail de Chiara Guidi est celui de la *declamatio*. Elle questionne le passage du texte à la scène par la *rhétorique* et se place ainsi dans la continuité de la démarche entreprise en amont par Claudia Castellucci. Romeo Castellucci, lui, de par sa formation de plasticien, pense l'espace et le corps.

Ainsi, Claudia Castellucci, Chiara Guidi et Romeo Castellucci sont comparables à des marionnettistes. La marionnette étant l'acteur, Claudia Castellucci en contrôle la langue et son contenu, Chiara Guidi en maitrise les cordes vocales et le souffle, Romeo Castellucci en manipule le corps, son geste et sa mouvance au plateau. C'est pourquoi, tous les éléments mis en œuvre, du processus de création à sa représentation, sont nourris à la fois par les différents métiers de l'art théâtral mais aussi par les recherches, les aspirations et intuitions de chaque membre de la compagnie.

Ils procèdent ainsi ensemble à une recomposition intérieure de l'art vivant en repoussant les frontières des disciplines les composant. Dès lors, la complémentarité de ce couple de couples se manifeste non pas uniquement dans l'interdisciplinarité caractéristique de leurs créations, ni même dans la transdisciplinarité qu'elles proposent, mais dans la totalité qu'elles représentent. En effet, chacune des créations, précédemment citée, peut ainsi porter l'appellation de *Gesamtkunstwerk*, selon la définition donnée par Jacques Le Rider, Élisabeth Décultot et Michel Espagne dans le *Dictionnaire du monde germanique*, puisqu'elle « ambitionne une synthèse des disciplines artistiques (poésie, chorégraphie, peinture, sculpture, architecture…), conteste les cloisonnements académiques entre les genres et cherche à susciter chez le spectateur des expériences de synesthésie : paroles, sons, couleurs, rythmes, parfums se rencontrent et des "correspondances" apparaissent[20] ». Cette analyse est du moins valable et vérifiable dans les créations précédant le cycle de *La Tragedia Endogonidia*.

[20] DECULTOT Élisabeth, ESPAGNE Michel, LE RIDER Jacques (dir.), *Dictionnaire du monde germanique*, Bayard, Paris, 2007.

De 2002 à 2004, les recherches de la compagnie portant sur la *tragédie*, les sources de celle-ci et les questionnements qui les accompagnent sur les possibilités ou impossibilités de la faire renaître et de la représenter aujourd'hui, atteignent leur paroxysme avec *La Tragedia Endogonidia*, composition dramatique de onze épisodes chacun joué dans une ville européenne différente.

Ce cycle marquera également la fin de la Socìetas Raffaello Sanzio des origines puisqu'en 2006, les trois fondateurs restants, à savoir, Claudia Castellucci, Romeo Castellucci et Chiara Guidi décident, d'un accord commun, de suivre désormais des voies artistiques distinctes et de déployer leurs recherches et démarches artistiques de manière autonome. Depuis le spectacle *Hey Girl !* de 2007, précédé du cycle de la *Tragedia Endogonidia*, et la séparation de Chiara Guidi et de Romeo Castellucci, l'identité et l'unité de la Socìetas Raffaello Sanzio reposent sur un lieu, une gestion et une économie communes. De plus, la Socìetas Raffaello Sanzio apparaît aujourd'hui comme un nom subsidiaire à celui de Romeo Castellucci alors que ceux de Chiara Guidi, Claudia Castellucci ou encore Paolo Guidi tendent progressivement à tomber dans l'oubli[21]. Le socle commun de la Socìetas Raffaello Sanzio ne réside plus dans son identité créative spécifique mais bel et bien dans le partage d'une structure

[21] Lors de notre séjour de recherche au Teatro Comandini, nous nous étions entretenus avec Claudia Castellucci et lui avions alors exposé notre hypothèse de complémentarité que reflétait, au départ, la Socìetas Raffaello Sanzio. À cela, Claudia Castellucci a répondu de la manière suivante :
« La description faite par Amandine est une description idéaliste et systématique qui ne correspond pas à la réalité. La réalité est plus complexe. À mon avis, actuellement, il est compliqué d'utiliser l'appellation « Socíetas Raffaello Sanzio » pour réunir des activités ou des expériences qui sont en train de s'éloigner les unes des autres. Ce que tu as décrit Amandine pouvait correspondre à la réalité avant, mais non plus maintenant. Il y a une séparation du travail et des créations qui, à mon avis, n'est plus le reflet d'une complémentarité. Peut-être que c'est une complémentarité externe, que les personnes voient cela de l'extérieur en regardant nos travaux. Nous trois, nous sommes encore ensemble parce que le lieu est le même et que l'économie est commune. Mais il y a eu une séparation profonde au niveau artistique. Ceci n'empêche pas que moi, par exemple, j'ai décidé de collaborer à la fois avec Romeo et avec Chiara. Mais même ces collaborations sont contingentes. Il n'y a plus de profonde communion artistique. Mon travail, et seulement le mien, est un travail collatéral par rapport à Romeo ou à Chiara. Quand je collabore avec eux, il s'agit simplement d'un travail collatéral. Ceci pour moi n'est pas intéressant, c'est juste une phase de la vie et c'est absolument normal. J'en parle parce que tu as décrit une situation historique et que tu m'as posé la question. C'est juste qu'il faut être clair et avoir conscience qu'à un certain moment, il y a eu cette division.
-Oui, je suis parfaitement d'accord. Je pense que nous pouvons même être plus précis sur cette division puisque j'ai constaté une réelle et nette césure après la *Tragedia Endogonidia* et plus précisément, lors du spectacle *Hey Girl !* Je me trompe ?
-Non, non. Tu as parfaitement raison. C'est précisément ce spectacle qui a déterminé la division et après la *Tragedia Endogonidia* aussi. Les grands cycles de la *Tragedia Endogonidia* ont déterminé la fin de la complémentarité qui était très forte entre Romeo et Chiara. Toutefois, en ce qui me concerne, mon travail a toujours été collatéral, même avant il me semble, quand il y avait une complémentarité entre nous. »
CASTELLUCCI, Claudia, entretien réalisé en 2014.

administrative, gestionnaire et économique. C'est pourquoi, dans cette thèse, nous avons privilégié l'usage du nom du metteur en scène et non celui de la compagnie. Ce choix s'explique également car de cette période, nous n'analyserons que *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco, Giulio Cesare*, *Orestea (una Commedia organica ?), Genesi. From the museum of sleep, Il combattimento,* le cycle de *La Tragedia Endogonidia* et le laboratoire *Scuola Sperimentale di Teatro Infantile*. Le reste du corpus des spectacles sélectionnés, à savoir *Hey Girl !* (2007), *Inferno, Purgatorio et Paradiso* (2008), *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), *Parsifal* (2011), *The Four Seasons Restaurant (2012), ETHICA I. De la nature et de l'origine de l'esprit* (2013), *Le Sacre du Printemps* (2014), *Go down, Moses* (2014), *Giulio Cesare. Pezzi Staccati* (2014), *Uso umano di essere umani* (2014), *Le Metope del Partenone* (2015), *Orestie (une comédie organique ?)* (recréation 2015), *Moses und Aron* (2015), *Democracy in America* (2017), *Tannhauser* (2017), *Die Zauberflöte* (2018), *Il Primo Omicidio overo Cain* (2019), a été créé postérieurement à cette séparation et est propre à Romeo Castellucci.

Étant donné la place prépondérante que Romeo Castellucci accorde au travail de la perception et de la sensation, son théâtre permet aussi d'interroger un concept fondamental en esthétique, celui d'*aisthésis*[22], c'est-à-dire, une perception qui serait totale, puisque ne résultant pas seulement des sens, mais aussi de notre faculté de compréhension, de l'intellect et de l'esprit. Romeo Castellucci, dans sa démarche « d'écrivain de plateau[23] », cherche à redéfinir le théâtre avec ses propres termes, à le re-*fabriqu*er avec ses propres perspectives, à le réinventer avec ses propres idéologies, à le voir avec des yeux nouveaux par rapport au monde dans lequel il tente de se frayer un chemin et d'en déplacer les frontières.

> Il y a toujours quelque chose qui doit se déchirer, c'est un acte violent. On est obligé d'avancer, et le chemin nous éloigne de l'origine. Il y a un vide qui détermine la création, et qu'il ne faut pas chercher à remplir. Dans le cas contraire, on se retrouve du côté des

[22] BLOCH, Véronique, CAMPAN, Véronique, JONGENEEL, Else, MOUREY, Jean-Pierre, NANCY, Jean-Luc, NICOLAS, François, ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, SORLIN, Pierre et ZEMIGAN, Roberto*, Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000.

[23] Le terme « écrivain de plateau » est ici emprunté à Bruno Tackels, ayant consacré tout un ouvrage à ce sujet. « Ceux qui inventent les nouvelles langues de la scène, occupent d'emblée la fonction *d'écrivain*, un écrivain d'un genre particulier, dont le médium et la matière proviennent essentiellement du plateau. », « Le texte provient de la scène, et non du livre. » *:* TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op. cit.*, p. 13-14.

médias, qui proposent des choses sucrées, pour nous endormir.[24]

Romeo Castellucci ne cesse de réinterroger la place du texte, de la musique, de l'espace et du temps, de l'acteur, de la voix, de l'animalité et du corps et « réinvente, de spectacle en spectacle, le geste théâtral depuis ses commencements [25] ».

L'expression de cette enquête constante chez Romeo Castellucci passe, sur scène, par le jeu des matières, des images, par les références, les paroles ou justement, parfois, par l'absence de parole, les effets sonores, les musiques, la scénographie, mais aussi et surtout par le corps (des acteurs et/ou des danseurs, des enfants, des animaux). En effet, la question du corps est omniprésente chez Romeo Castellucci. L'artiste soutient par ailleurs que « l'acteur, mais seulement en tant que corps, est a priori le corps même du théâtre[26] ». Le corps toujours trouble le regard par son ré*engendrement* perpétuel et sa capacité transgressive.

> Une mise en scène, c'est « jeter une pierre le plus loin possible de ton corps ». Peu importe sur la tronche de qui elle retombe, public, intégristes, politiques… Enfin, « le risque est essentiel. Il faut s'exposer à l'erreur. Le spectacle n'est pas un produit ni un slogan, mais un voyage dans l'inconnu, l'obligation de reconfigurer le regard ». Et Castellucci de parler du filtre de saint Paul, à l'origine de la culture occidentale, de l'acte profane d'ouvrir le rideau et des modifications de l'électricité de l'air entre la salle et la scène qui décident de la qualité d'une pièce. « Pendant Hamlet, 70 % des spectateurs partaient. Un massacre. Un de mes meilleurs spectacles ». [27]

De par son parcours, la quête et la *fabrique* des origines par l'*engendrement* des corps de Lisbeth Gruwez entrent à la fois en écho et en dissonances avec celles de Castellucci. Tout comme Romeo Castellucci, le corps est au cœur de sa réflexion et les origines orientent sa recherche corporelle. Elle aussi développe son propre vocabulaire à partir du corps qui est alors perçu comme objet quintessenciel de sa démarche artistique, notamment parce qu'il est l'instrument premier de l'art de la danse mais aussi, parce qu'en l'absence de toutes facticités, subterfuges et artifices, ces artistes parviennent à mettre au jour l'essence de l'Art et du monde, à savoir, la chair du corps

[24] TION, Guillaume, « Romeo Castellucci, à corps et à Christ », *op.cit.*
[25] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op.cit*., p. 94.
[26] CASTELLUCCI, Romeo*, Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 108.
[27] TION, Guillaume, « Romeo Castellucci, à corps et à Christ », *op. cit*.

(quel qu'il soit) et la « chair du monde[28] ». Toutefois, l'art performatif persistant dans chacune de ses créations, le corps ne peut s'exprimer de la même manière que chez les Castellucci. À la différence des Castellucci, les corps des scènes de Voetvolk se démarquent par transgression voire perte de contrôle nécessaire pour mieux reprendre leurs droits.

Lisbeth Gruwez, née le 11 août 1977 à Courtrai en Belgique, est danseuse et chorégraphe de danse contemporaine et fondatrice du collectif Voetvolk. Étant, dès l'âge de six ans, nous confie-t-elle, une enfant « remuante », sa mère décide de l'inscrire à l'école de danse de sa ville, qui ne proposait, à l'époque, qu'une formation classique. Ce qui ne devait être qu'un passe-temps devint rapidement une passion.

En 1991, elle entre à l'Institut Stedelijk d'Anvers avant d'intégrer, en 1997, pour son premier cycle de formation de deux ans appelé « Training » (Entraînement), le « Performing Arts Research and Training Studios » (P.A.R.T.S), ouvert en septembre 1995, à l'initiative de la compagnie de danse Rosas et de la Monnaie, le Théâtre Royal de Bruxelles. Le programme d'études artistique et pédagogique et la formation en danse contemporaine qui y sont donnés ont été soigneusement conçus par Anne Teresa De Keersmaeker, fondatrice de Rosas et directrice de l'école. Cette formation de deux ans a permis à Lisbeth Gruwez d'acquérir les bases techniques de la danse contemporaine, de développer sa conscience corporelle et d'être attentive au dialogue entre tous les autres arts de la scène, notamment, l'art théâtral et musical.

Lisbeth Gruwez se professionnalise en tant que danseuse dans le projet *Away From Sleeping Dogs* (1999) auprès de Iztok Kovac et *The day of heaven and hell* (1998) au sein de la compagnie Ultima Vez, compagnie itinérante bien que basée à Bruxelles et fondée en 1986 par Wim Vandekeybus, danseur et chorégraphe belge de danse contemporaine, metteur-en-scène et réalisateur, dont la volonté de départ était de se tourner vers des danseurs inexpérimentés.

Au bout d'un an, Lisbeth Gruwez choisit de quitter cette compagnie et rejoint, en 1999, le Troubleyn Theater auprès de Jan Fabre qu'il créa en 1986, dont les œuvres sont internationalement connues et qui fait partie de ces artistes les plus avant-gardistes, protéiformes et inclassables de par ses créations polymorphes, ses recherches et sa polyvalence artistique, puisqu'il est à la fois dessinateur, sculpteur, plasticien,

[28] Cette expression est empruntée à Maurice Merleau-Ponty.

performeur, auteur, metteur en scène, chorégraphe et éditeur et de par les genres, les thématiques, problématiques et enjeux qu'il soulève. En tant qu'*iconoclaste*s[29], autrement dit en tant que « briseurs d'image », et bien que Jan Fabre se définisse davantage comme un « guerrier du désespoir et de la beauté » ou encore un « mystique contemporain, un artiste hors du temps, local et universel », la dimension plastique se retrouve chez Jan Fabre et Romeo Castellucci (que nous avons présenté précédemment et qui représentera une référence incontournable tout au long de cette thèse), et dans la place, le statut et les enjeux qu'ils accordent à l'image, aux signes et aux lois de leur convenance. En se réappropriant, en renversant et en déconstruisant une image, Jan Fabre et Romeo Castellucci redonnent ainsi sens à une icône devenue creuse puisque vidée de sa signification. Ainsi l'univers fabrien et castelluccien renferment leur propre iconographie, leur propre langage et leurs propres règles et lois, denses, multiples, polymorphes et changeants, à travers desquels la représentation et la figuration du corps demeure profondément au cœur des réflexions et auquel Lisbeth Gruwez sera sensible. Par ailleurs, Jan Fabre développe, à travers ses œuvres, de grandes thématiques récurrentes telles que la beauté, la métamorphose, l'hybridité, la mort et la résurrection, l'ordre et le chaos, les vanités, le désir charnel, la nuit, le sacrifice, la folie, le carnaval, la lutte. et questionne la place de l'artiste dans nos sociétés, qui, selon lui, comme Prométhée se devrait d'apporter la lumière aux Hommes et d'engager le dialogue. À cela s'ajoutent les figures emblématiques qui hantent ses créations : celle du chevalier, de l'ange, du serpent, du veau d'or, de la tortue et bien sûr, l'incontournable figure du scarabée sacré, insecte millénaire devenu fétiche et le « plus ancien ordinateur du monde » tel que le caractérise Jan Fabre auquel il s'identifie depuis la fin des années 1970. Fasciné par les travaux de son arrière-grand-père, Jean-Henri Casimir Fabre, entomologiste éminent, naturaliste, humaniste, homme de sciences et poète et écrivain passionné par la nature, Jan Fabre voit en la figure du scarabée à la fois un symbole de la mort et de la renaissance, du devenir et de la métamorphose[30] et le met en scène et le décline inlassablement à travers ses créations[31]. D'autre part, et ce dès 1976, les œuvres de Jan Fabre, qu'elles soient plastiques ou scéniques, sont

[29] Le terme *iconoclaste* est emprunté au grec byzantin *eikonoklastes*.

[30] À ce titre, en égyptien, les verbes « devenir » et « se transformer » découlent du mot scarabée « *khéper* ». De plus, « *khéper* » désigne également le couronnement du roi « Neb-khéperou-Rê », c'est-à-dire, le maître des transformations du soleil.

[31] À ce titre, l'une de ses œuvres les plus illustres est l'ornement du plafond de la salle des Glaces du Palais Royal de Bruxelles.

traversées par un « état d'esprit performatif »[32] qui hante l'univers de Lisbeth Gruwez tout au long de son parcours. À ce titre, nous retiendrons tout particulièrement sa co-écriture et son interprétation du solo de *Quando l'uomo principale è una donna* (2004), dans lequel Lisbeth Gruwez incarnait, implicitement, la figure du Christ, en apparaissant, une couronne non d'épines mais de lauriers sur la tête et dansant nue et en transe dans de l'huile d'olive[33]. Dès lors, elle deviendra une des *muse*s de Jan Fabre. Notons aussi, qu'à ses côtés, Lisbeth Gruwez interprétera deux œuvres majeures jouées au Festival d'Avignon, à savoir *Tant que le monde a besoin d'une âme de guerrier* (2000) et *Je suis sang* (2001) et jouera dans le film de Pierre Coulibeuf intitulé *Les Guerriers de la beauté* (2002). « À 18 ans, je rêvais déjà de travailler avec lui », se souvient Lisbeth Gruwez. « Je suis passée le voir à son bureau à Anvers pour lui demander si je pouvais danser pour lui. Il m'a dit de revenir quand j'aurais plus d'expérience. Quatre ans plus tard, il m'a engagée. Grâce à lui, je suis vraiment devenue une artiste. Il m'a donné l'appétit pour travailler. Mais, plus encore, l'honnêteté et l'amour de ce que l'on fait. On a beau avoir du talent, sans le travail, rien n'est possible.[34] » Il est certain que ces expériences artistiques au côté de Jan Fabre fûrent décisives dans la suite de son parcours, dans ses choix et dans la renommée future de Voetvolk. « Il est clair que le soutien de Fabre est important, commente Maarten Van Cauwenberghe. Le fait que Lisbeth ait été l'une de ses interprètes compte aussi pour faire connaître la compagnie. Mais c'est à double tranchant. Le public vient voir la danseuse, pas encore la chorégraphe et metteur en scène. Mais les choses sont en train de changer[35] ».

Elle s'associe aussi, tantôt en tant que danseuse tantôt en tant que chorégraphe, à Grace Ellen Barkey dans *Few Things* (2000), à Riina Saastamoinen dans *Cry Me A River* (2003), au collectif Polydans dans *See-Sick* (2003), à Sidi Larbi Cherkaoui dans *Foi* (2003) des Ballets C. de la B, à Peter Verhelst dans l'installation *Origines* (2004) et à Andy Denys dans *Prayer of a weeping horse* (2006), avant de s'en détacher progressivement et de prendre son envol en tant qu'artiste créatrice autonome. De là est née la volonté de créer sa propre compagnie Voetvolk, en 2007, avec la complicité du musicien et du compositeur Maarten Van Cauwenberghe. Le nom de la compagnie, à savoir Voetvolk,

[32] L'« état d'esprit performatif » est une expression empruntée à Joseph Danan dans *Entre théâtre et performance : La question du texte*, p. 59.
[33] Notons que d'après *La Bible*, Jésus Christ fût crucifié sur une croix en bois.
[34] BOISSEAU, Rosita, Dossier Danse du Théâtre de la Bastille, 2014, p. 18.
[35] *Ibid.*

signifiant « pied du peuple » en flamand ou encore « infanterie », a été soigneusement choisi par les deux fondateurs, puisqu'en son sein, ils s'emploient à « jeter (leurs) nos corps dans la bataille sans artifices techniques ». « *Throw your body into the frontline*[36] » telle est leur devise. Notons aussi que le terme « infanterie » est emprunté de l'italien *infanteria*, dérivé de *infante*, désignant « enfant ». Ces « fantassins », ces « jeunes soldats de l'Art », désormais internationalement connus, parviennent à manier, avec habilité et pertinence, toutes les armes de leur artillerie en conciliant parfaitement danse contemporaine, performance et création musicale dans leurs œuvres, à savoir, *Forever Overhead* (2007), *Birth of Prey* (2008), *HeroNeroZero* (2010), *L'Origine* (2011), *It's going to get worse and worse and worse, my friend* (2012), *AH/HA* (2014), *Lisbeth Gruwez dances Bob Dylan* (2015), *We're pretty fuckin' far from okay* (2016), *Penelope* (2017) et leur dernière création *The Sea Within* (2018). Parallèlement Lisbeth Gruwez, accompagnée de Mélanie Lane, participe à l'installation d'Arco Renz *I !2* (2008). Par ailleurs, elle s'impose en tant que « meilleur actrice fénimine » en étant nommée au Prix du cinéma flamand, au Festival de Cannes pour son rôle principal et sa performance dans le film *Lost Persons Area* (2010) de Caroline Strubbe.

Pour Lisbeth Gruwez, le corps apparaît davantage comme un laboratoire de recherche voire comme une tentative d'interroger les sociétés[37], au sens étymologique du terme, ou plus précisément de créer ou re-créer une humanité qui se donnerait à ressentir et à penser. De ce fait et parce que le corps en est l'outil principal, rayonne et ne feint pas, ni la danse contemporaine ni la performance ne peuvent éviter de se confronter à la *violence* du monde dans le véritable combat qui se joue sur scène. Il s'agit aussi d'être attentif au langage du corps, à l'immobilité, au mouvement et à l'état de celui-ci *l'ici et le maintenant* de la représentation. Comme le précise le chorégraphe Olivier Dubois : « Je suis homme et ainsi fait. Je suis femme et ainsi faite. Mais on ne parle pas d'unité. C'est un état de corps qui est là[38] ». Par ailleurs, la danse contemporaine et la performance permettent à Lisbeth Gruwez de creuser le corps jusqu'à atteindre un état physique et métaphysique extrême du corps. Dès lors, il s'agit d'un corps ivre en extase qui se voit, lui-même, dépassé par une force qui l'habite, l'anime, le secoue et le

[36] http://www.voetvolk.be/
[37] Le terme « société » vient du latin *societas* signifiant « union, association ».
[38] In entretien avec Olivier Dubois in *Let's Dance*, Série documentaire, Arte F, France, 2014.

transcende et que Lisbeth Gruwez avale et digère avant de la livrer au travers de la « transe en danse » des origines.

Kris Verdonck place ses recherches, entre l'homme et la machine, entre le vivant et la matière morte. Ainsi, ses créations oscillent entre les arts plastiques et le théâtre, l'installation et la performance, l'architecture et la danse, le numérique et la robotique et font surgir l'humain là où on ne l'attend pas, puisque précisément dans le non-humain.

À partir du 1er janvier 2010[39], l'*Asbl Stilllab*, la « petite entreprise expérimentale » de Kris Verdonck, telle qu'il nomme, bénéficiant désormais d'une subvention culturelle et structurelle se réorganise, s'installe en résidence au Kaaitheater, se développe et progressivement gagne en notoriété. Les projets sont présentés sur des scènes et dans des musées en Belgique, en France et à l'étranger et, en 2016, Kris Verdonck devient artiste associé à l'Université Paris-Sorbonne. « Cette expansion ne pouvait être consolidée que grâce à une organisation flexible, capable de structurer son travail en permanence. On ne fait jamais du théâtre tout seul : il ne s'agît plus du travail d'un chien fou, mais de la pratique de plusieurs chiens qui jouent ensemble[40] ». C'est dans cette perspective que nait A Two Dogs Company, en référence au poème *Spleen* de Friedrich Torberg : « *Ich möchte alles, was ich fühl, nicht fühlen und ganz allein sein. Nein, nicht ganz allein. Ich möchte gern zwei Hunde sein und miteinander spielen*[41] ». « Ce petit poème, c'est le jeu de deux chiens qui le crée, le plaisir de jouer comme deux chiens, c'est vraiment quelque chose de très joyeux[42] » dit Kris Verdonck. Le choix du nom de la compagnie n'a donc aucun lien avec l'image ou la figure du chien, « ça aurait très bien pu être deux girafes » confie Verdonck, l'essentiel se trouve dans l'idée de collaboration, dans la joie de créer collectivement et de jouer ensemble. Ainsi, la folie et la pratique commune sont les deux caractéristiques fondamentales de l'acte théâtral selon Verdonck. Nous notons toutefois que l'étrange sentiment de mélancolie ou de nostalgie qui se dégage du poème, le *spleen* comme son titre le suppose.

De l'anglais *spleen*, emprunt au latin *splen* et du grec *σπλὴν*, désignant l'organe rate, duquel était supposément sécrétée la bile noire responsable de la mélancolie, le

[39] Procédant à l'analyse de spectacles antérieurs à cette date, nous privilégions le nom du metteur en scène Kris Verdonck plutôt que A Two Dogs Company.
[40] Présentation de la compagnie sur son site officiel : http://www.atwodogscompany.org/fr/a-company
[41] « Je ne veux pas ressentir tout ce que je ressens et être seul. Non, pas tout seul. Je voudrais être deux chiens et jouer les uns avec les autres » in TORBERG, Friedrich, *Spleen*, 1954.
[42] VERDONCK, Kris, entretien et retranscription réalisés par Amandine Mercier, 16/05/2016.

spleen est popularisé par Charles Baudelaire (1821 - 1867) dans son recueil de poèmes *Les Fleurs du mal* (notamment les *Spleen I, II, III et IV*[43]) par la *melancolia splenica*. D'après le dictionnaire *Littré*, le spleen est le « nom anglais donné quelquefois à une forme de l'hypochondrie, consistant en un ennui sans cause, en un dégoût de la vie ». Bien que ce lien soit inconscient, cela signifie que la pensée et pratique artistiques de Verdonck s'ancrent dans la nostalgie et le manque et se déploient dans la nécessité de rompre avec ce qui a été, de sortir l'humain de l'état d'asthénie, c'est-à-dire de l'état d'épuisement et d'affaiblissement dans lequel son propre système de représentations identitaires le plonge. Aussi, chacune de ses créations répond à une inventivité permanente et nécessaire et s'inscrit dans un renouvellement constant du langage et du corps, dans ses transformations et mutations, se déclinant selon des principes de ré-

[43] BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, « Le Confiteor de l'Artiste », Poème III, 1869.
Spleen I : Pluviôse, irrité contre la ville entière, De son urne à grands flots verse un froid ténébreux Aux pâles habitants du voisin cimetière Et la mortalité sur les faubourgs brumeux. Mon chat sur le carreau cherchant une litière Agite sans repos son corps maigre et galeux ; L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière Avec la triste voix d'un fantôme frileux. Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée Accompagne en fausset la pendule enrhumée, Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums, Héritage fatal d'une vieille hydropique, Le beau valet de cœur et la dame de pique Causent sinistrement de leurs amours défunts.
Spleen II : J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans, De vers, de billets doux, de procès, de romances, Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances, Cache moins de secrets que mon triste cerveau. C'est une pyramide, un immense caveau, Qui contient plus de morts que la fosse commune. - Je suis un cimetière abhorré de la lune, Où comme des remords se traînent de longs vers Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers. Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, Où gît tout un fouillis de modes surannées, Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher, Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché. Rien n'égale en longueur les boiteuses journées, Quand sous les lourds flocons des neigeuses années L'ennui, fruit de la morne incuriosité, Prend les proportions de l'immortalité. - Désormais tu n'es plus, ô matière vivante ! Qu'un granit entouré d'une vague épouvante, Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ; Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux, Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.
Spleen III : Je suis comme le roi d'un pays pluvieux, Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux, Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes, S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes. Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon, Ni son peuple mourant en face du balcon. Du bouffon favori la grotesque ballade Ne distrait plus le front de ce cruel malade ; Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau, Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau, Ne savent plus trouver d'impudique toilette Pour tirer un souris de ce jeune squelette. Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu De son être extirper l'élément corrompu, Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent, Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent, Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété. Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.
Spleen IV : Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, Et que de l'horizon embrassant tout le cercle Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ; Quand la terre est changée en un cachot humide, Où l'Espérance, comme une chauve-souris, S'en va battant les murs de son aile timide Et se cognant la tête à des plafonds pourris ; Quand la pluie étalant ses immenses traînées D'une vaste prison imite les barreaux, Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux, Des cloches tout à coup sautent avec furie Et lancent vers le ciel un affreux hurlement, Ainsi que des esprits errants et sans patrie Qui se mettent à geindre opiniâtrement. - Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir, Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

engendrement constant. Ainsi, quel que soit le corps en scène, il s'apparente à un organisme vivant qui peut être soumis à l'articulation et à la recomposition. De même ses œuvres sont toujours inachevées puisque Verdonck en présente régulièrement des combinaisons différentes sous la forme de *VARIATIONS*. Par elles, Kris Verdonck ré-invente son propre monde, redonne naissance et vie à ses créations et aux objets créatifs.

C'est ainsi qu'en novembre 2007, Verdonck réalise l'installation théâtrale *I/II/III/IIII*, qu'il reprendra dix ans plus tard, puis *END* en mai 2008 pendant le Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles. Il présente ensuite un parcours de sept installations sous le nom de *VARIATION IV* lors du festival d'Avignon 2008. En janvier 2010, le cycle *ACTOR #1* propose trois variantes de la métamorphose du chaos vers l'ordre. Lors du Theater der Welt de 2010 à Essen en Allemagne, Verdonck présente un grand parcours regroupant dix installations et projections, rassemblées sous le nom de *K, a Society* et inspirées par le travail de Franz Kafka. En 2011, il entreprend des recherches sur la langue et l'expression par le théâtre avec *TALK* et *EXIT* et présente *EXOTE* et sa toute première exposition solo *EXHIBITION #1*à la Maison de l'art contemporain Z33 à Hasselt. Avec *M,a Reflection* de 2012, Verdonck fait dialoguer l'humain, en l'occurrence Johan Leysen, et son avatar numérique en prenant appui sur les matériaux textuels d'Heiner Müller. En 2013, pour le Kunstenfestivaldesarts, il crée son premier projet musical, *H, an Incident*, en s'inspirant de la vie et l'œuvre de Daniil Harms. L'année suivante, il reprend le personnage de la mascotte d'*H, an Incident*, pour créer le solo *UNTITLED*. En 2015, il expose l'installation vidéo 3D *ISOS*, à l'International Film Festival Rotterdam, dans laquelle les corps humains sont enfermés dans des boîtes. En 2016, l'humain est interrogé dans son absence dans les installations d'*IN VOID*. La même année, l'opéra *BOSCH BEACH*, créé à partir du livret de Dimitri Verhulst et composé par Vasco Mendonça, met en scène des créatures hybrides, fantasmagoriques et in-humaines, à la fois en dehors de l'humain et profondément ancrées en lui. En septembre 2017, Conversations (at the end of the world) explore la vie et le monde après la disparition de l'humain. Enfin, en avril 2019, la nouvelle installation *DETAIL*, exposée dans le cadre de l'exposition Tendencies '19 à BOZAR[44] et la performance *SOMETHING (out*

[44] Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Belgique.

of nothing), présentée au KunstenfestivaldesArts, dévoilent l'humain dans sa fragilité, sa sensibilité la plus profonde et questionnent l'évanescence du corps. En 2020, Kris Verdonck poursuivra ses recherches sur l'état d'être ou ne pas être, entre sujet et objet, présence et absence, corps et figuration et sa fascination pour Samuel Beckett avec le spectacle *ACT*.

Par ailleurs, sa pratique est telle que chaque robot, machine, être numérique devient le prolongement de l'humain et le révèle par son absence. En effet, les interprètes de ses œuvres, en se *contorsion*nant et en procédant tantôt à un dédoublement, tantôt à une démultiplication, tantôt à une dislocation, tantôt à une amputation, proposent une autre relation de l'humain et de ses avatars. Dans ce corps à corps, humain, trans-humain, outre-humain et in-humain ne partagent plus qu'une seule et même enveloppe charnelle, si bien que la frontière entre concepteur et création, entre manipulateur et manipulé, celle entre la bête-machine-robot et l'humain et celle entre la mort et le vivant semble d'estomper, produisant ainsi un véritable trouble chez le spectateur.

Au-delà de cela, en se risquant dans les méandres de l'inconscient, Kris Verdonck souhaite mettre à jour les mystères de nos imaginaires, nos peurs et nos fantasmes, en extraire une retranscription de la mémoire des peuples tout en livrant une vision personnelle et souvent sombre du monde, par le biais de créatures aussi impressionnantes qu'inquiétantes, parfois dépouillées de leur forme, de têtes grimaçantes aux traits déformés, de corps trafiqués, prothésiques et de personnages aux âmes torturées.

Par ailleurs, la volonté de cet artiste est aussi de faire naître les corps et de les exposer au plus grand nombre d'yeux, y compris ceux des personnes qui d'ordinaire n'y sont pas confrontés. C'est ainsi que, par ces installations urbaines et *mappings* sur les murs des villes, il crée un espace d'expériences artistiques au cœur d'espaces publics initialement non destinés au spectacle vivant, transgresse les codes et les frontières de la scène théâtrale fermée, établit une relation particulière avec les spectateurs, re-questionne la pratique théâtrale et artistique, réinvente une communauté de spectateurs et re-pose la question du « sensible ».

Pour toutes ces raisons, son approche du corps se distingue de celle de Romeo Castellucci et de Lisbeth Gruwez. Là encore, un combat au corps à corps se joue sur scène. Bien que sur les scènes de Kris Verdonck, les corps soient régulièrement

robotiques ou numériques, ils possèdent une véritable force expressionniste, puisque perçus comme autant d'identités d'emprunt, et semblent s'envelopper d'une peau, devenir des êtres de chair. Ce sont ces créatures, a priori dépourvues de vie autonome, qui paraissent presque lutter contre leur géniteur et contre le corps humain auquel elles sont associées afin de lui arracher la vie et de s'en détacher ensuite pour vivre indépendamment de lui et s'éteindre sous nos yeux impuissants. Ce sevrage, au sens étymologique[45], c'est-à-dire cette séparation du corps robotiques ou numériques au corps de l'humain géniteur, semble garantir, au moins pour un temps, une autosuffisance du robot, de la machine, du virtuel dans l'art des métamorphoses qui s'opérera alors et hantera chacune des œuvres de Kris Verdonck.

[45] Le verbe « sevrer » vient du latin *separare* qui signifie « séparer » et par extension vers la notion de privation : « priver de... ».

INTRODUCTION

Les modalités et les enjeux de ce que nous nommons *les nouvelles dramaturgies*, envisagées à la fois dans la continuité de celle définie par Lessing et, à bien des égards, dans sa rupture, se déploient dans l'approche des créations contemporaines par une reconsidération du principe de transfiguration, de *disruption* de l'*ob-scène* et d'*engendrement* des corps. En partant du sens étymologique et actuel, des prémices de la dramaturgie jusqu'à son décloisonnement et en interrogeant l'éclatement, l'élargissement et le déplacement de la notion et de la pratique dramaturgique, ces principes deviennent opérants.

Certes depuis Aristote, et récemment encore, puisque longtemps associés à la notion de drame et au champ de la littérarité, le concept et la pratique de la dramaturgie se résumaient à la fois en l'art de composer des œuvres dramatiques et questionnaient la composition purement stylistique du texte dramatique que ce soit de manière structurelle et/ou formelle, et, par extension, consistaient en l'étude de sa construction, de son écriture et de sa poétique et en l'analyse et/ou en l'interprétation de celui-ci.

De même, encore aujourd'hui, les dictionnaires autorisés et études analytiques nous livrent habituellement deux spécifications concentriques que renfermerait le terme « dramaturgie », à savoir celle traditionnelle de la conception et de l'analyse du texte dramatique, de son écriture et de sa poétique et celle de l'interprétation du passage du texte à la scène dans son processus de représentation.

À ce titre, le dictionnaire *Littré* propose une association systématique de la dramaturgie à l'art de composer des pièces de théâtre. Marie-Claude Hubert livre ainsi cette définition : « Dramaturgie. Ensemble des règles qui président à la composition d'une pièce de théâtre[46] ». Quant à Anne Ubersfeld, elle en fait « la construction du texte de théâtre[47] ». Jean-Pierre Ryngaert rappelle que :

> À l'origine, « art de la composition des pièces de théâtre », la dramaturgie étudie tout ce qui constitue la spécificité de l'œuvre théâtral dans l'écriture, le passage à la scène et la relation au public. Elle travaille donc à articuler l'esthétique et l'idéologique, les formes et le contenu de l'œuvre, les intentions de la mise en scène et son accomplissement. La dramaturgie contemporaine repère les

[46] HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2001, Glossaire p. 257.
[47] UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 33.

évolutions formelles et leurs relations aux idées et à la société.[48]

Et pour Patrice Pavis la dramaturgie se définit comme « le rapport de tous les systèmes signifiants utilisés dans la représentation et dont l'agencement et l'interaction forment la mise en scène[49] ». Dans *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Pavis choisit une définition, étendue sur plusieurs pages, de la « dramaturgie nouvelle », définition exposant à la fois l'évolution sémantique et historique de ce terme et les malentendus et apories découlant de la non-maitrise de ce concept composite, méprise, dont parle déjà Joseph Danan dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*[50] et qui semble quelque peu mêlée à une once d'inquiétude concernant l'avenir du texte dramatique. En d'autres termes et pour tenter d'établir une définition plus sommaire, nous proposons d'user de la métaphore suivante : Admettons que les artistes ne créent plus des spectacles mais des objets. C'est alors que ces « artisans » conçoivent, fabriquent, sculptent, façonnent, assemblent divers éléments pour construire ces objets. La dramaturgie est comparable à des opérations à rebours. Il s'agit de démonter ces objets, couches après couches, d'en faire la déstratification, de casser la matière, briser ses liaisons et de répéter le même geste encore et encore pour chacun des objets, afin de les apprivoiser voire de se les approprier au mieux pour en comprendre la structure, le fonctionnement, l'organisation, la cohésion des « matériaux » utilisés et leurs natures, formes, couleurs, textures et d'en déceler la genèse. Il s'agit également de décrypter à la fois le mode opératoire d'une écriture, qu'elle soit dramatique ou de plateau, et l'imaginaire culturel voire politique d'une œuvre. Par conséquent, ce n'est pas uniquement l'étude de l'objet fini que la dramaturgie interroge mais aussi l'exploration du processus de création, de la dynamique instauratrice qui l'accompagne et l'examen de la relation entre l'artiste et l'objet au cours de sa création et de son exécution.

Ainsi, bien que cette notion fût longtemps associée à celle du drame, comme nous le rappelle Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* en nous renvoyant à l'étymologie grecque de ce terme, il est évident qu'à l'heure actuelle, la notion de dramaturgie ne peut plus se résumer à l'art de composer des œuvres dramatiques, elle s'applique de manière plus large au plateau. La pratique des artistes contemporains

[48] RYNGAERT, Jean Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 2011.
[49] PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 357.
[50] DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud, 2010.

induit à changer considérablement la représentation que l'on se fait de la notion de dramaturgie et a réussi à faire évoluer ce concept en termes de composition, de sens mais aussi en termes d'enjeux.

À ce titre, peut-être devrions nous parler d'une *dramaturgie du vestige* naissante, comme le développe le philosophe italien Giorgio Agamben lors de son analyse théorique à propos d'Hölderlin, « par « vestige » nous ne devons pas entendre la survivance du témoignage ou de la poésie dans le sens ordinaire de « ce qui reste pour l'éternité », sur la base des vérités éternelles qu'ils dégagent[51] ». Agamben pose également la question suivante : « De quoi un tel langage témoigne-t-il ? » et situe la réponse dans « ce qui ne peut être énoncé, ce qui ne peut être archivé, [qui est] le langage dans lequel l'auteur parvient à témoigner de son incapacité à parler[52] ». Ce concept semble en effet s'inventer et se réinventer sans cesse avec les praticiens. Ces « praticiens », aux premiers abords, deviennent alors des *Dramaturg.*

Lessing, qu'on pourrait considérer, comme l'un des fondateurs de l'approche dramaturgique, la relie ainsi directement à la scène dans sa *Dramaturgie de Hambourg*[53], en choisissant de penser le théâtre non seulement depuis le texte mais depuis le plateau et en proposant un passage du *dramatourgos* au *Dramaturg,* et non plus seulement en percevant tous les dramaturges comme des *Dramatiker*. En effet, le terme *dramaturg*, issu du grec ancien *δραματουργός, dramatourgós*, désigne à la fois l'auteur de pièces de théâtre (*dramatiker*) et la personne spécialisée, au sein de la compagnie, dans la recherche littéraire et l'histoire théâtrale. C'est d'ailleurs à partir de Bertolt Brecht que la notion de dramaturgie s'élargit et grâce à lui, que le terme *dramaturg* est éclairé sur son double sens dans son *Petit Organon pour le théâtre*. Le rôle du *dramaturg* ne résume plus à celui d'écrivain. Le *dramaturg* est aussi celui qui parvient à faire émerger des nœuds dramaturgiques, c'est-à-dire des situations d'incompréhension ou d'interprétation du texte dramatique en vue de sa future mise en scène. Il apparaît alors comme le « défenseur du texte ». Bernard Dort dépasse d'ailleurs cette notion en considérant que dramaturgie et mise en scène sont en réalité « deux faces d'une même activité », c'est-à-dire que tout metteur en scène est nécessairement dramaturge.

---

[51] *Ibid*, p. 44.
[52] AGAMBEN, Giorgio, *Remnants of Auschwitz : The Witness and the Archive*, New-York, Zone Books, 1999, p. 161-162.
[53] LESSING, Gotthold Ephraim, *La Dramaturgie de Hambourg* (1767-1769), trad., Bruxelles, Klincksieck, 2009.

De Lessing, enfin, il faudrait par ailleurs retenir ses réflexions sur les frontières entre peinture et poésie qui demanderaient à être relues tant elles permettent d'explorer le « devenir-pictural » des arts vivants. Mettant au jour ce qui oppose ces deux arts, Lessing met ainsi en évidence dans le Laocoon[54] le point de convergence entre poésie et peinture : le corps. Et c'est, de la même façon, comme point de convergence, entre dramatisation et picturalité, que le corps, chez les artistes contemporains, nous interroge. Par ailleurs, l'engouement pour la dimension plastique de l'œuvre et la recherche permanente des artistes de faire renaître la langue autrement peuvent aussi nous éclairer sur le glissement de la dramaturgie textuelle à celle du plateau, puisqu'il n'est pas rare de constater que le texte dramatique sur les scènes contemporaines est quasi, voire totalement, absent, au profit du matériau textuel qui semble le plus à même de se rapprocher de cette quête de créer une « *fable de l'œil* » ou alors, si texte il y a, il ne sera pas systématiquement dit par la voix du comédien mais par son corps. Dans ce cas, la notion de dramaturgie est-elle à exclure ? Dès lors, peut-on affirmer avec conviction qu'il s'agisse là de crises[55] de la dramaturgie ? Ne s'agirait-il pas plutôt d'un éclatement, d'un élargissement et d'un déplacement de cette notion et de sa pratique ?

D'Aristote à Samuel Beckett, en passant par l'Abbé d'Aubignac, Lessing ou encore Brecht et que ce soit dans le champ de la recherche ou au sein de l'activité théâtrale, le concept de dramaturgie est aujourd'hui à la fois perçu comme le résultat d'une mutation historique et sémantique décisive et comme une pratique nécessaire et inéluctablement mouvante, puisque pensant et s'opérant sur les scènes contemporaines remarquables dans leurs hybridités et ambigüités, dans leurs capacités et leurs volontés de procéder sans cesse à des effacements voire des transgressions des frontières symboliques entre les disciplines, les pratiques, les formes, les genres, les média et entre les arts, pour faire des créations des œuvres inter-/trans-/pluri- disciplinaires et protéiformes.

C'est aussi la raison pour laquelle, le concept de dramaturgie renferme une extension plurielle et complexe si bien que nous pouvons désormais nous risquer à affirmer : la dramaturgie n'existe plus. Il faut désormais penser les dramaturgies. De

[54] LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766-1768), trad., Paris, Hermann, 1990.

[55] Nous choisissons d'employer ce terme sous son sens pluriel, à savoir, à la fois sous son sens étymologique et sous son sens actuel, c'est-à-dire non pas uniquement comme l'indicateur d'une « période ou d'une situation difficile et de tension », d'un « changement rapide » ou d'une « remise en cause » mais également comme significatif de l'action de « décider », de « faire un choix ».

plus, les dramaturgies contemporaines font se confronter et s'entrecroiser le réel et le fictionnel, l'art et la vie. À ce titre, Jean-Marie Schaeffer écrit à ce propos dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?* :

> Il n'y a pas d'un côté la vie que nous menons et de l'autre les pratiques artistiques. Il existe un lien indissoluble entre les deux […] l'art est un développement naturel de la culture humaine du point de vue à la fois de l'évolution historique et du développement individuel. […] La fiction permet de comprendre à la fois une des sources des pratiques artistiques du point de vue de l'histoire culturelle de l'humanité et du point de vue des individus que nous sommes tous.[56]

Néanmoins, tant il est difficile à la fois d'appréhender les relations dans et par la différence et d'accepter et de s'adapter à l'hétérogène, à l'hétéroclite voire à l'incohérent, le rêve d'une unité ne semble pas abandonné bien qu'autant valorisée que phantasmatique. En effet, – en ayant conscience d'exagérer quelque peu – ces démarches et pratiques plurielles devraient connaître le dénouement suivant où tout à chacun travaillerait sur le même objet. Quels sont alors les effets de ces transgressions et de ces hybridations ? Quel espace commun – quel territoire – d'entre-deux se dessine alors ? Une unité dans la différence est-elle envisageable ? Si oui, laquelle peut-elle être et comment se manifeste-t-elle ? Pourquoi ? Qu'est-ce que la forme nous dit de la pensée ?

Les créations contemporaines ouvrent, toutes et de manière singulière, sur une nouvelle dramaturgie reposant, entre autres, sur la quête et *fabrique* des origines, dramaturgie qui constitue un des paradigmes de la scène contemporaine et rassemble en son sein les dramaturgies multiples. La dramaturgie de quête et *fabrique* des origines ne les nie pas au profit d'*une* catégorisation et d'*une* interprétation et ne minore ni leur pluralité ni leur diversité originelle et inéluctable. Ainsi, les origines se doivent d'être saisies sous le prisme étymologique du terme « origine », qui vient du latin *origo*, qui signifie « la source ». Or, l'étymologie latine du mot « source » est *surrectus* du participe *surgere*, qui signifie à la fois « surgir » et « s'élever ».

[56] SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?,* entretien avec Alexandre Prstojevic, *Vox poetica*, entretiens, http://www.vox-poetica.org/entretiens/schaeffer.htm.

Au travers de la « mise en crise de tout ce qui définit le théâtre[57] », une esthétique du chaos et de l'éclatement devient manifeste. Ainsi des démarches et des œuvres d'artistes tels que Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, se révèlent comme le creuset de ces *nouvelles dramaturgies* contruisant leur univers visuel sur « les ruines du langage », devenant des lieux propices au surgissement de l'image. Les démarches apparaissent comme des laboratoires du glissement de la pensée logique vers une pensée « plastique », du langage articulé vers un langage du corps et de la sensation, de la question de la dramaturgie textuelle vers une dramaturgie fragmentaire, du corps, du génocide, du refus, de l'*engendrement* et des origines. Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, artistes de notre corpus principal, s'interrogent à la fois sur la structure formelle de son œuvre, sur son agencement idéologique mais aussi sur les répercussions que produira cette nouvelle dramaturgie sur le spectateur. Ainsi ils n'apparaissent plus dans une démarche unique de transmissions de savoirs mais adoptent une attitude nouvelle d'orientation, de stimulation et d'imagination. Ils repensent le processus de création. Ils deviennent alors leur propre *dramaturg* en pensant et repensant sans cesse l'organisation de la scène, en collectant les différents éléments nécessaires à l'assemblage de documents mais aussi en tant qu'écrivain de plateau, de conseiller littéraire et artistique. De plus, ces artistes s'accordent avec les mots de Peter Brook lorsque ce dernier se risque à dire que « le théâtre n'est qu'une forme[58] ». Georges Banu tentera d'éclairer cette idée de la manière suivante : « Brook ne cessera pas de rappeler que Grotowski accorde à la forme un sens second. Elle capte, cristallise, sauvegarde l'essence : la vie devient ainsi un champ restreint, certes, mais un champ intense […]. Parce que cela implique l'effort et le travail du dépassement de soi, afin que l'acteur se mette « au service de quelque chose qui n'est pas lui-même et qui le dépasse ». Voilà le but suprême : « réaliser la forme ». Une forme qui, par son autorité, ne se suffit pas à elle-même mais permet de « voir le réel », d'en saisir « le noyau »[59] ». Or, « penser la dramaturgie, c'est d'abord penser le processus de création[60] ». C'est pourquoi le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck est un théâtre naissant qui vient et revient sans cesse au monde.

---

[57] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op. cit.*, p. 15.
[58] BROOK, Peter, *Avec Grotowski*, Préface de Banu Georges, Paris, Actes Sud-Papiers, 2009, p. 9.
[59] *Ibid*, p. 9-10.
[60] Document de travail de dramaturgie de LE PORS Sandrine, Introduction de Master 1, *op. cit.*

> Kafka disait qu'après un incendie, on voyait la structure de la maison brûlée et c'est en ce sens que j'emploie le mot structure. Il faut trouver l'élégance de cette structure, sa dynamique, faite de plein et de vide, et le rythme qui l'impulse, fait d'accélérations et de ralentissements. Au final, il y a une forme que l'on peut appeler le corps du spectacle, celui qui doit embrasser le corps des spectateurs. [61]

À l'instar de ce qu'énonce Peter Brook, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck envisagent l'essence de la forme, de la création artistique et scénique, dans le corps du théâtre qui s'engendre en lui et par lui et continuellement se *fabrique* dans une pensée des origines.

La question du corps est en effet omniprésente chez ces artistes de la chair qui interrogent le corps comme creuset originel du théâtre. Mais de quel corps parlons-nous ?

« Le corps est l'une des données constitutives et évidentes de l'existence humaine : c'est dans et avec son corps que chacun de nous est né, vit, meurt ; c'est dans et par son corps qu'on s'inscrit dans le monde et qu'on rencontre autrui[62] » examine Michela Marzano dans *Dictionnaire du corps.* De la naissance à la mort, de l'enfance au vieillissement, de la sexualité à la procréation, de l'éducation au travail, du mal être à l'exclusion, du concept de liberté à celui de soumission, de la faim à l'obésité ou encore à l'anorexie, le corps se place à la croisée des relations sociales, des modes d'existence, des lieux, des cultures, des pratiques quotidiennes et de l'Art. Dès lors, se pose la question du statut du corps, de sa reconfiguration, de ses enjeux et de ses mutations.

> Vous, moi, que sommes-nous, prétendûment, sinon ces quelques dizaines de kilos organiques, pesables, mesurables, descriptibles, plus ou moins mobilisables, plus ou moins agréables à considérer, auscultables, opérables aussi, restituables quelquefois dans l'intégrité de leur fonctionnement, lieux tout aussi bien de sentiments, d'émois, de désirs.[63]

À l'instar de ce qu'explique le psychanalyste Xavier Audouard, bien que l'anthropométrie et les autres sciences de la mesure du corps permettent de définir le

[61] CASTELLUCCI, Romeo, Entretien avec Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, février 2007.
[62] MARZANO, Michela, *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 19 janvier 2007**,** p. 3.
[63] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », in *Figures de la psychanalyse*, vol. 14, n. 2, 2006, pp. 163-177.

corps comme objet subjectif, sur et dans lequel la réflexivité agit dans la représentation ; en termes de perspectives scientifiques, le corps peut être abordé de diverses façons selon que celui-ci soit, par exemple, propre, vécu, vivant, social, modélisé, représenté, mis en examen, observé ou fantasmé ou encore disséqué. De même, les discours qui s'appliquent à l'examiner varient en fonction du champ de recherches dans lequel ils s'insèrent. Un médecin ne parle pas exactement de la même façon du corps qu'un historien, qu'un sociologue, qu'un philosophe, qu'un théâtrologue. D'après le dictionnaire *Littré*[64] le mot « corps » se définit d'abord par ce qui fait l'existence matérielle d'un homme ou d'un animal, vivant ou mort. Ensuite, le mot « corps » se définit, plus particulièrement, par la partie du corps humain qui est entre le cou et les hanches, le tronc. Mais le corps est aussi considéré par opposition à l'âme comme la partie sensuelle de l'être humain. Par extension de l'idée de corps d'animal à celle d'un objet quelconque, tout ce qui frappe nos sens par des qualités spéciales. En termes de théologie, cela se dit en parlant du sacrement de l'Eucharistie (« Recevoir le corps du Christ »).

Bien qu'il s'inscrive sans cesse dans un schéma de l'incarnation et de l'imitation, de par ses dimensions, sa masse, son volume, sa taille, sa présence, ses caractéristiques, sa reconfiguration, ses enjeux, ses cicatrices, ses mutations, le corps ne peut se circonscrire à aucun modèle unique et demeure indéniablement dans cet état schismatique entre sa réalité prosaïque et le modèle divin, culturel, médiatique et/ou personnel qu'il convoite. Par ailleurs, la question du corps, son statut, sa reconfiguration, ses enjeux et ses mutations ne peuvent être pensées, selon Pierre Bourdieu et Luc Boltanski, indépendamment de la pratique sociale, de la pratique de justification et de reformulation de nos affirmations. En ce cas, le corps n'est qu'un objet créé par le regard.

Selon André Breton, une culture donnée produit le corps dans un ensemble de représentations, de modes de structuration que les sciences humaines et sociales modélisent soit par une observation participante, soit par une métacognition des pratiques corporelles inconscientes. À priori, le corps, perçu en tant qu'objet irréductible, rend impossible l'élimination de sa matière (l'ossature, la chair, le sexe, le sang, les excrétions, les organes, la peau) rendant, de ce fait, son interprétation

[64] Dictionnaire *Littré* en version libre consultable en ligne : www.littre.reverso.net/dictionnaire-francais/.

complexe, puisqu'il appartient à la fois à une extériorité et à une intériorité, à une intention et à une expression, au visible et à l'invisible, au monde des vivants et à celui des morts. Barbara Maria Stafford, historienne de l'art, expose une « activité de visualisation ou d'incarnation[65] » dans sa *Critique du corps*, en appelant aux métaphores somatiques, servant « à découvrir et à montrer la relation inarticulée de l'intérieur et de l'extérieur[66] » et rendant visible la matière du corps là où la mise en texte n'y parvient pas toujours.

D'autre part, la perception et la description de l'intériorité du corps s'appuient à la fois sur l'imagination, le fantasmatique et l'incommunicabilité, puisque cette obscurité intérieure du corps est davantage éprouvée que vue, ressentie que regardée, subie que vérifiée. Le corps possède ainsi ce triple statut d'observant/observé/auto-observé et s'inscrit indéniablement dans un concept de représentation d'une réalité corporelle possible[67]. L'invisible est source de fantasme tout comme l'imperceptible est source d'imagination et l'absence source de représentation. C'est d'ailleurs du rien, du vide, de l'obscurité et de l'absence que naît toute création. Chaque représentation devient donc indépendante de toute autre représentation et ce qu'il en est trivialement dans la réalité. Ce corps imaginaire, mentalisé, réfléchi, idéalement constitué devient l'image d'un véritable corps et influence, façonne ce corps « réel », ses sensations et perceptions.

Selon Bernard Andrieu, le corps se place à la croisée des modèles qui voudraient l'objectiver entièrement et s'exprime en tant qu'objet observable, physique, subjectif, vivant, instable, errant, dynamique, symbolique, imaginaire et interdisciplinaire. Le statut du corps est extrêmement ambigu, il ne peut être réduit ni à celui de la conscience pensante ni à celui d'une simple chose comme l'exprime Maurice Merleau-Ponty : « On existe comme une chose et on existe comme une conscience. L'existence du corps propre au contraire, nous révèle un mode d'existence ambigu[68] ». Il semble donc difficile, voire impossible, d'établir une explication technique parfaite du corps, de rendre compte de l'ensemble des mécanismes qui

---

[65] STAFFORD, Barbara Maria, *Body Criticism : Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine,* Cambridge, MA and London, MIT Press, 1991, p. 17.
[66] *Ibid*, p. 2.
[67] Autour de cette question du corps, l'*habitus* de Pierre Bourdieu est difficile à cerner puisque l'*habitus* s'inscrirait alors dans une sorte de loi sociale enfouie dans le corps (*lex insita*), « inscrite » des pores à l'organisme tout entier, immergée au sein de ce corps.
[68] MERLEAU PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1945, p. 188.

régissent le corps et de leurs organisations au sein même de ce corps, puisque aucun corps n'est totalement similaire à un autre, qu'il s'inscrit dans un concept de représentation et parce qu'un souci d'appellation, de nomination et de désignation demeure dans notre langage ayant encore ses limites et ses exigences. Le caractère ambivalent du corps et la difficulté de le saisir deviennent prégnants lorsque les scènes contemporaines l'accueillent, puisqu'elles s'inscrivent dans une problématique de l'incarnation, de l'*engendrement*, de la transcendance, de la transfiguration, des pulsations des origines, de la dimension plastique du visage et de la corporéité, comme c'est précisément le cas chez Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck.

Les réflexions sur le corps et sur la corporéité (Antonin Artaud, Jean-Luc Nancy, Bernard Andrieu, Paul Ardenne, Odette Aslan, David Le Breton) ont ouvert la voie à de nombreux questionnements sur les créations artistiques. Dans l'art contemporain, où ses questionnements sont prépondérants, l'exploration corporelle comme *koinè* (langage artistique) apparaît comme matière première du geste esthétique et dramaturgique et le corps une effigie à quiconque porte son regard sur lui. Or, les créations scéniques de ces trois artistes se placent au cœur des questionnements récents sur l'interdisciplinarité et alimentent les réflexions constantes touchant au corps et la corporéité. D'autre part, les scènes contemporaines exposent des formes de transformation, de déformation, de mutation, de virtualité, de mutilation, de scarification, de morcellement, de *stigmat*e, d'hybridation, de polymorphie, de mystification ou d'effacement du corps. Ces enjeux traversent les scènes contemporaines et éclairent de manière singulière les pratiques artistiques de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez ou de Kris Verdonck entre autres. C'est pourquoi, cette recherche est attentive aux enjeux contemporains de la représentation du corps dans les créations scéniques et artistiques. De plus, les œuvres instaurées par ces artistes ouvrent à la fois sur une pensée des origines et sur des expériences de la figuration et du « sensible ». Enfin, ces créations participent aux mutations qui caractérisent le devenir de la scène contemporaine et, derechef, agitent les questions terminologiques qui accompagnent ces mutations. C'est pourquoi, nous proposons de re-définir certains points de la terminologie choisie pour aborder cette science, voire de ré-inventer certaines dénominations, notions et concepts afin de, définitivement, ne plus penser les disciplines contemporaines en les opposant, divisant et paralysant mais plutôt en les associant et coalisant, même dans la friction ou *disruption* que cela suppose,

dans un réel esprit de consilience, d'hospitalité et surtout de radicalisation[69], au sens étymologique du terme, c'est-à-dire, d'une volonté voire d'une nécessité de revenir aux « racines ».

Nous proposons d'interroger les modalités des monstrations des corps principalement au travers de l'*engendrement*, la carnation, l'incarnation et la métamorphose de celui-ci jusqu'à sa transcendance. Ainsi, si le corps sert de référent et que le principe de l'anthropie est inévitable, il s'agit de le dépasser. En effet, les défis soulevés par la figuration des origines dans les œuvres de ces artistes mettent en lumière des points nodaux de la dramaticité de ceux-ci, parmi lesquels leur entreprise d'exhibition ou de monstration des corps, leur entreprise de déstabilisation ou d'exacerbation des sens et plus spécifiquement leur refus constant de la figure dans la figure par transfiguration. Par l'analyse de leurs spectacles, nous verrons ainsi comment, dans le vaste champ de leur investigation de l'image scénique, les stratégies obéissant à la convocation des origines varient, selon qu'elles renvoient à l'effraction d'un caractère imprévisible ou fugace selon qu'elles usent du détour, voire du travestissement mais toujours s'opèrent par *glanage*, *bricole* et *fabrique*. Il s'agira donc de souligner le caractère énigmatique du corps et des origines chez ces artistes, vecteurs d'un mystère — scénique, mythologique, onirique, symbolique ou ontologique — qu'il s'agit non pas de résoudre mais de tenir, car, « le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme. [...] Il forme avec lui un système[70] » écrit Maurice Merleau-Ponty. « La chose et le monde me sont données avec les parties de mon corps (...) dans une connexion vivante comparable ou plutôt identique à celle qui existe entre les parties de mon corps lui-même. Mon corps est la texture commune de tous les objets[71] ».

En outre, les œuvres contemporaines, en particulier celles de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, témoignent d'une *disruption* profonde et brutale de l'*ob-scène*. Or, se mettre d'accord sur la définition de ce terme, sur ce qu'il renferme et véhicule est d'ailleurs chose délicate notamment de par les diverses interprétations étymologiques qu'impliquent ce terme, ses contradictions internes et ses analyses plurielles.

---

[69] Le terme « radical » vient du latin *radicalis*, dérivé de *radix*, signifiant « racine », d'où découle le nom féminin « radicalisation » issu du verbe « radicaliser ».
[70] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 272.
[71] *Ibid.*

Comme l'écrit Henry Miller, romancier et essayiste américain, « discuter la nature et le sens de l'obscénité est presque aussi difficile que de parler de Dieu […] Pour commencer, ceux qui ont sérieusement essayé de retrouver le sens du mot sont contraints d'avouer qu'ils ne sont arrivés nulle part[72] ». Selon Tremblay Thierry, « il y aurait [...] impossibilité de discuter l'obscène à partir de la localisation d'un objet, la discussion étant elle-même comprise dans la sphère de son obscénité[73] ». Si on regarde la définition avancée par le dictionnaire *Littré*, il est inscrit « qui blesse ouvertement la pudeur, du latin *obscenus*. *Obscenus* est écrit aussi *obscænus*. Le sens primitif est de mauvais augure ; et, comme on trouve le verbe *obscævare* (de *ob*, et *scævus*, gauche) qui signifie donner un mauvais présage (Plaute, Asin. II, 1, V. 18), on peut croire, avec Freud, qu'*obscænus* est pour *ob-scævinus*[74] ».

En reprenant cette définition, il semble que l'obscène soit cause de désagrément et de sinistre, source d'inquiétude et nécessairement défavorable, nuisible et immoral. Tout comme le terme « obscur » dont il est parenté, il tient toujours en lieu une part cachée, secrète et mystérieuse[75].

L'obscène est en scène dans le sens où corps, textes et actions répondent à cette définition première de l'exagération et de l'outrance dans un monde en décomposition (nudités, organes génitaux à vue, mots crus, champ lexical du sexe, actes sexuels, masturbations, excrétions, scatologie, nécrologie). Dans le même temps, c'est précisément l'excès et la démesure qui permettent une mise à distance de l'obscénité en créant un mode inédit de déréalisation de ce qui est donné à voir et qui, se rend, de fait, supportable. L'obscène se normalise et devient norme.

Selon Georges Bataille, « les corps s'ouvrent à la continuité par ces conduits secrets qui nous donnent le sentiment de l'obscénité[76] ». Il définit l'obscénité comme « le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi, à la possession de l'individualité durable et affirmée[77] ». Selon lui, « il y a au contraire

---

[72] MILLER, Henry, *L'obscénité et la loi de réflexion*, Paris, La Musardine, 2001, p. 7.
[73] TREMBLAY, Thierry, « Réflexions sur l'obscénité. De l'étymologie au silence », in *La Voix du regard*, n. 15, automne 2002, p. 109.
[74] LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*. Paris, L. Hachette, 1873-1874. Electronic version created by François Gannaz. http://www.littre.org.
[75] ARTUS, Estelle, notamment, expose cette parenté dans « Au sortir de l'obscène », in *La Voix du Regard*, n. 15, Automne 2002, p. 130, cité par BERNAS Steven et DAKHLIA Jamil dans *Obscène, obscénités*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 7.
[76] GEORGES, Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 19.
[77] *Ibid.*

dépossession dans le jeu des organes qui s'écoulent dans le renouveau de la fusion, semblable au va-et-vient des vagues qui se pénètrent et se perdent l'une dans l'autre[78] ».

Bien que cette seconde référence étymologique soit plus contestée, il semble également que l' « obscène » tire son origine dans l' « ob-scena ». En ce sens, il s'agit d'un acte excessif et violent dans l'intronisation du regard par ce qui s'impose à la scène mais l'obstrue. Quoiqu'il advienne l'obscène et l'ob-scéne ont à voir avec la production de l'image et sa réception, le corps et sa réception, la corporéité, la figuration et l'incarnation. Le sexe et la sexualité sont bien sûr au cœur de cette problématique tant dans la nudité qu'ils imposent ou suggèrent, leurs monstrations, leurs portées et résonnances. Or, dans les œuvres de ces artistes, les corps sont souvent desnués, sexués ou sexualisés, triviaux, dégradés et déchus. Dans ces formes d'obscénité et d'ob-scénité, il s'agit de dévoiler la crudité de l'homme en montrant ce qui est, originellement, dissimulé, c'est-à-dire de ce qui relève de son intériorité inavouable et interdite au regard. Cela se manifeste par l'exposition de son organicité, de ses entrailles et sécrétions, de ses *stigmat*es et *trauma*, sa monstruosité et son animalité, son évidement, son *invagination*, son morcellement, sa disparition ou sa surexposition. L'*ob-scène* se révèle également dans l'*engendrement*, la naissance et la *mise au monde* par la béance que cela suppose et l'interdit du voir, mais aussi dans le transport, l'extase, l'*errance* et la *violence*

Or, cet en-dehors et cette mise à nu intégrale dégoutent autant qu'elles fascinent mais toujours *fracture*nt le regard. L'obscène et l'*ob-scène* attirent autant qu'ils obstruent. « L'obscène en tant que débordement est marqué par le sceau de l'excès, qui se manifeste essentiellement par la transgression provocatrice d'une angoisse, d'un effroi, qui fait naître le sentiment d'obscénité, le sentiment du péché[79] » exprime encore Georges Bataille. « La transgression ne nie pas l'interdit mais vient au contraire le faire exister en le dépassant, elle « lève l'interdit sans le supprimer » et « maintient l'interdit pour en jouir » car il faut maintenir une connaissance et une conscience de l'interdit afin de pouvoir jouir de son débordement dans le principe inconciliable de sa loi et de sa violation[80] » justifie-t-il. Vincent Estellon dans son *Éloge à la trangression* rappelle en préambule que « *transgressum* provient de *transgredior* (trans-gradior) dont les

[78] *Ibid.*
[79] *Ibid.*, pp.44-45, cité par BAYON Estelle in *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 76.
[80] *Ibid.*

déclinaisons de sens ouvrent l'esprit à des significations beaucoup plus étonnantes. Le préfixe « trans » (à travers, au-delà, par-delà, de l'autre côté, par-dessus) associé à « gradior » (marcher, s'avancer, parcourir) amène déjà à des combinaisons multiples et riches de sens[81] ». De l'étymologie latine, il en retient quatre directions :

> *-passer de l'autre côté, traverser, passer d'une chose à une autre ; [modalité exploratoire]*
> *-surpasser une loi, un commandement, traverser, franchir, dépasser, surpasser ; [caractère insoumis, courageux]*
> *-parcourir d'un bout à l'autre, exposer complètement, [souci de complétude, de connaissance]*
> -cette expérimentation met en réserve la parole, sidère, dans la mesure où transgresser c'est encore *passer sous silence. [le secret, corollaire de la transgression]*[82]

Selon Foucault, « la transgression porte la limite jusqu'à la limite de son être ; elle la conduit à s'éveiller sur sa disparition imminente, à se retrouver dans ce qu'elle exclut (plus exactement peut-être à s'y reconnaître pour la première fois), à éprouver sa vérité positive dans le mouvement de sa perte[83] ».

> La transgression n'est donc pas à la limite comme le noir et le blanc, le défendu au permis, l'extérieur à l'intérieur, l'exclu à l'espace protégé de la demeure. Elle lui est plutôt selon un rapport en vrille dont aucune effraction simple ne peut venir à bout. Quelque chose peut-être comme l'éclair dans la nuit, qui du fond du temps, donne un être dense et noir à ce qu'elle nie, l'illumine de l'intérieur et de fond en comble, lui doit pourtant sa vive clarté, sa singularité déchirante et dressée, se perd dans cet espace qu'elle signe de sa souveraineté et se tait enfin, ayant donné un nom à l'obscur.[84]

Dès lors, il s'agit de procurer une curiosité puis un désir de voir chez le regardeur par la répulsion et le rejet, et inversement. L'obscène et l'ob-scène imposent une traversée du regard dans les limites et les interdits qui s'imposent à lui. Jean Baudrillard dans *Les Stratégies Fatales* démontre la nécessité de l'exhibition pour qu'obscénité s'établisse :

---

[81] ESTELLON, Vincent. « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol », in *Champ psychosomatique*, vol. 38, n. 2, 2005, pp. 149-166.
[82] *Ibid.*
[83] FOUCAULT, Michel, 1963, « Préface à la transgression », in *Dits et écrits*, 1954-1988, t.1, Paris, Gallimard, NRF, 1994, p. 237.
[84] *Ibid.*

> C'est l'acte d'exhibition qui en fait le ressort, et non forcément ce qu'il montre : l'obscénité d'essence sexuelle est pieuse et hypocrite, car elle nous détourne de concevoir l'obscénité dans sa forme générale. Celle-ci caractérise toute forme qui se fige dans son apparition, qui perd l'ambiguïté de l'absence pour s'épuiser dans une visibilité exacerbée. Plus visible que le visible, tel est l'obscène. Plus invisible que l'invisible, c'est le secret. La scène est de l'ordre du visible. Mais il n'y a plus de scène de l'obscène, il n'y a plus que la dilatation de la visibilité de toute chose jusqu'à l'extase. L'obscène est la fin de toute scène. En plus, il est de mauvais augure, comme son nom l'indique. Car cette hypervisibilité des choses est aussi l'immanence de leur fin.[85]

Il en est de même pour Corinne Maier qui compare l'obscénité à un jeu de caché-montré. « L'obscène peut être un jeu [exprime-t-elle] ; voir l'obscène, puis le cacher ; y jeter un coup d'œil, puis le repousser. C'est bien un tel dispositif qu'organisent certaines œuvres. Elles ne visent alors rien d'autre qu'à exhiber ce qu'on ne saurait voir, ce qu'on se refuse à voir, mais en même temps ce qu'on prend plaisir à voir[86] ». Le spectateur est lui absorbé dans une esthétique de l'ultra-visible, instituée par l'obscène et renforcée par l'*ob-scène*. Pour lui, l'image obscène et *ob-scène* renferme son référent et annihile toute dérobée au monde de la métaphore pour n'être que reflet d'une réalité, certes autre, mais réalité tout de même. « L'obscénité ne consiste pas en un dévoilement du sexe mais en une déchirure du voile de la signification, qui fascine[87] » exprime Ange-Henri Pierragi. Serge Tisseron va plus loin dans cette explication :

> Ce qui est grave, ce n'est pas de dire « il n'y a rien derrière l'image », car l'être humain résiste très bien à cela, mais de lui montrer des organes sexuels en action en lui disant « voilà ce qu'ont fait ton père et ta mère, il n'y a rien à voir derrière », autrement dit, « il n'y a pas d'amour », autrement dit, « tu es né de rien ». C'est cela qui est la catastrophe absolue pour chacun. C'est cela qui casse les possibilités de penser. C'est en cela que l'obscène est une machine de guerre. […] C'est d'ailleurs aussi pourquoi la honte par rapport à la pornographie et à l'obscénité est différente. Face à la pornographie, la honte est de voir des choses inconvenantes. Face à l'obscène, elle est d'être menacée dans son appartenance à l'ordre humain.[88]

Face aux œuvres de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, « la conscience tend à envisager le corps fatalement comme un résidu obscène, ob-scaena,

[85] BAUDRILLARD, Jean, *Les Stratégies Fatales*, Paris, Grasset, 1983, p.61.
[86] MAIER, Corinne, *L'Obscène, la mort à l'œuvre*, Paris, Encre Marine, 2004, p.31.
[87] PIERRAGI, Ange-Henri, « Le Gros-plan et l'obscène », art. cit., p.146.
[88] TISSERON, Serge, entretien, *La Voix du regard*, n.15, automne 2002, p.116.

c'est-à-dire en marge de la scène comme lieu d'observation[89] ». Grotesques et extatiques, les corps le sont par l' « *ob-scène* » et l' « en scène » qu'ils explorent. Régis Debray, dans *L'Obscénité démocratique*, livre l'étymologie de l'adjectif latin *obscenus*, duquel le terme « obscène » est créé et encore trop méconnu : « *ob-scenus* : ce qui reste d'un homme quand il ne se met plus en scène (*ob* : à la place, en échange de). Quand s'exhibe ce que l'on doit cacher ou éviter[90] ». En tant que lieu de transcendance du réel, comme c'est précisément des scènes de ces artistes, les corps en scène deviennent obscènes puisque l' « *ob-scène* » se trouve en scène. La scène se trouvant dans l'*ob* est transportée hors d'elle-même par les corps. Il s'agit de posséder l'Autre en se dépossédant soi-même. L'*en dehors* se plaçant dans l'*en dedans*, c'est l'ensemble de la scène qui incarne alors l'extase. De plus, l'extase mise en scène pose le hic et le nunc de la représentation puisque cet état bouleverse automatiquement l'espace-temps en tant qu'état de conscience et de perception modifié, que suspension hors du temps, hors de soi et en soi à la fois. Toujours dans cet autre rapport à l'espace-temps, l'obscène et la mort sont également liés. Corinne Maier écrit d'ailleurs que « L'obscène constitue donc la borne négative, mortifère de l'érotisme, au point d'en marquer la limite : les deux se conjoignent à l'endroit où la mort déploie ses ombres[91] ». En conséquence, l'obscène et l'ob-scéne renvoient à la condition humaine et permettent d'en saisir l'essence de l'intérieur. Les artistes déplacent ainsi le curseur de l'obscénité pour l'intégrer dans un processus de dramaturgies des origines. Enfin, Bernas Steven et Dakhlia Jamil dans *Obscène, obscénités* soulignent que « si l'obscène est une figure de la gourmandise, un fruit désirable, le passage vers un vertige, l'art et la littérature ouvrent désormais des horizons à la politique de transgression sans limite des tabous dans une politique moderne du sensible[92] ». Partant de ce fait, « le sensible est l'espace réel du monde dominé par le pouvoir. L'obscène y joue le rôle d'épate, de viol, de défaite du senti pour promouvoir, dans l'espace communicationnel, le choc pur, la *violence* extrême, dans le banal le plus nu d'un oxymore insoutenable de l'extrême rien[93] ». Il ajoute que « l'obscène n'a pas peur de choquer dans la faillite du verbal face à la politique de dégradation du libre arbitre de la chair. Il s'agit de choquer aveuglément les peurs

[89] VAN DEN DRIES, Luk, *Corpus Jan Fabre*, Paris, l'Arche, 2004, p. 356.
[90] DEBRAY, Régis, *L'Obscénité démocratique*, Paris, Flammarion, 2007.
[91] MAIER, Corinne, *L'Obscène, la mort à l'œuvre,* Paris, Encre Marine, 2004, p.24.
[92] BERNAS, Steven et DAKHLIA, Jamil, *Obscène, obscénités*, Paris, *op. cit.*, p.13.
[93] *Ibid.*

humaines dans une police *liber*ticide de l'obscénité publique et politique. L'obscène est l'inverse du sensible : il broie les sens, il subjugue, il tétanise et paralyse les esprits et les sens face au corps obscénisé, chosifié[94] ».

En outre, traiter un tel sujet c'est également accepter de faire un pas de côté, de se trouver à la croisée de tous les chemins et prendre le risque de la transgression. Du pas de côté, nous en retenons la nécessité et l'originalité. Préférant de nature l'inconnu et les détours, par ce pas de côté, nous sortons des sentiers battus, nous nous absentons des habitudes de pensées académiques, nous prenons de la distance pour nous inscrire dans la chair du monde, nous nous rendons disponibles et ouverts aux traversées insoupçonnées, et, dans le même temps, cela suppose d'œuvrer discrètement ou d'opérer un écart fracassant en réveillant ce qui d'ordinaire sommeille, en formulant ce qui est tu, en dévoilant ce qui est caché. C'est pourquoi, l'impensé et l'inaperçu, l'innommable et l'irreprésentable, l'interdit du voir et du dire, constituent aussi le cœur de nos recherches. Il est, par exemple, fort probable que nous nous confrontions aux « impensés » des artistes et nous refusons toute complaisance à l'artiste. Or, l'exploration des impensés idéologiques d'un artiste ne constitue en rien un acte le dédouanant de son libre arbitre et de sa responsabilité. Il garde sa subjectivité pleine et intacte[95]. Par contre, cette réflexion prouve que la démarche du chercheur n'est ni celle de l'artiste ni comparable à une extase sur la beauté créatrice. Ce dernier crée, de sensibilité, de plasticité, mais aussi d'intuition. Le travail du chercheur consiste lui en l'analyse respectueuse et la compréhension des rouages de ce qui a été créé.

Par ailleurs, il s'agit de rappeler que l'artiste, dans l'acte même de création, devient producteur de geste public. De ce fait, il s'inscrit dans une histoire de la pensée, dans une histoire de l'interaction réciproque entre l'art et le monde, l'art et la société. Son acte de création ne peut donc être gratuit. À nous alors de réfléchir à ce qui fait qu'il déploie une pensée ouverte voire de construction du monde et mettre au jour de possibles inconscients parfois même totalitaires et/ou réactionnaires dans ce qu'il entreprend. En somme, il s'agit de décrypter les soubassements philosophiques d'une

---

[94] *Ibid.*

[95] « On sait bien pourtant que vivre c'est toujours anticiper et informer le donné depuis les possibilités fonctionnelles et les dispositions affectives du sujet percevant. En ce sens l'objectivité ne peut être que construite, et d'une certaine manière gagnée « contre » une forme de partialité initiale. L'objectivité que le cognitivisme contemporain postule au départ de la vie est à cet égard un préjugé qui mériterait d'être interrogé et critiqué, et ce depuis l'idée que vivre, c'est d'abord vivre « pour soi » et « à partir de soi ». Propos recueillis par GRESS, Thibault, Entretien avec Etienne Bimbenet : Autour de *L'Animal que je ne suis plus*, in *Actu-Philosophia*, 11 juil. 2013.

création et non pas de la juger. De plus, la notion de « *fabrique* des origines » ne propose pas une recension des figures mais représente une étude prospective dans le champ pragmatique des arts vivants contemporains de leur conception à leur réalisation et réception.

En outre, les pratiques artistiques et créations de Romeo Catsellucci, de Lisbeth Gruwez et de Kris Verdonck ne peuvent se circonscrire à aucune grille d'analyse figée. Il s'agit là d'un théâtre entre spectacle, représentation et performance et oscillant, suivant les œuvres, plus d'un côté que de l'autre. De plus, il ne se soustrait à aucune forme de classification et puisqu'elles sont perpétuellement marquées par l'idée de transgression voire de chaos. Pour certains, il est source de gêne ou encore méconnu, parfois énigmatique ou incompréhensible ou encore objet de polémiques et contestations, voire censures. Pour d'autres, il suscite éloges et admiration. Pour d'autres encore, il demeure profondément conservateur finalement. Plusieurs configurations sont alors envisageables : il peut surprendre le spectateur restant méfiant face à son esthétique jugée « sclérosante », il peut le perdre, l'égarer, le déconcerter, parfois l'étonner, le tromper, le troubler, voire le choquer. Par conséquent, il faut prendre soin d'identifier, de décrire, de qualifier, d'expliquer et d'analyser sans enfermer ou scléroser. Néanmoins, comme le formule Bruno Tackels, à propos des Castellucci, « il n'en reste pas moins vrai que cette manière de faire du théâtre risque de rester longtemps minoritaire- mais dès son émergence, elle aura été perçue pour ce qu'elle est, une force de déroutement qui pose à neuf les questions les plus repérables[96] ».

Quoiqu'il advienne, ces formes mettent en branle les débats entre écrivains dramatiques contemporains et « écrivains de plateau[97] » et détruisent les classifications voire renversent les hiérarchisations jusqu'à présent établies et qui, bien trop souvent, laissent penser qu'il y aurait, encore actuellement, le spectacle d'une part, la représentation d'autre part, la performance d'une part, le théâtre d'une autre, et qui paraît isoler tous les arts du spectacle vivants les uns par rapport aux autres. C'est pourquoi, humblement, nous ne prétendons pas réconcilier les investigateurs de ces

[96] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.*, p. 110.

[97] Le terme « écrivain de plateau » est ici emprunté à Bruno Tackels, ayant consacré tout un ouvrage à ce sujet. « Ceux qui inventent les nouvelles langues de la scène, occupent d'emblée la fonction d'écrivain, un écrivain d'un genre particulier, dont le médium et la matière proviennent essentiellement du plateau. », « Le texte provient de la scène, et non du livre. » : TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.*, p. 13-14.

différends artistiques et désaccords terminologiques en proposant une hypothèse unificatrice et distillée, mais cherchons à suspendre le présupposé, le prédéfini et le pré-savoir par la notion de *fabrique des origines*. Elle tendrait à rassembler, en ce lieu de l'originaire, l'ensemble des créations scéniques et artistiques contemporaines, allant des processus de création, aux démarches en passant par les expérimentations des artistes contemporains, toutes disciplines confondues, non pas pour en révéler l'unité mais la richesse de la diversité qu'elles représentent face à une question pourtant partagée. En revanche, cela ne suppose aucunement une adhésion systématique à cette notion ni son exclusivité ni même sa véracité. Elle permet par contre de révoquer en doute les pré-acceptations et d'ouvrir les questionnements à cette nouvelle donnée structurante. De même, si la quête des origines est infructueuse et vaine, leur *fabrique* replace l'humain, sa complexité, sa vanité et ses questionnements existentiels au cœur du projet de recherche comme étant partie intégrante de son essence comme le suggère Étienne Bimbenet:

> Comprendre ou décrire l'expérience d'un être humain c'est accompagner le mouvement subjectif qui le fait viser, au-delà de l'empirique, du nécessaire. Encore une fois on peut être cynique et considérer que de telles visées sont vides de sens. Mais cela n'empêche qu'elles sont là et que, même vaines, elles continuent à structurer la vie humaine.[98]

Il ne s'agit aucunement de répondre à cette complexe question éidétique de notre humanité mais plutôt de la tenir et de la mettre en branle dans l'exploration des nœuds et points de résistances que toujours supposent la gestation, l'*engendrement* et l'acte créatif par la transfiguration du corps.

Enfin, nous nous sommes confrontés à une difficulté plus grande encore, celle de nous faire véritablement contemporains de ce théâtre, fugace et vivace puisqu'actuel. À ce titre, la posture à adopter en tant que contemporain est mise en lumière par Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce que le contemporain ?*[99]:

> Le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité.[100][…] Le contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de

[98] Propos recueillis par GRESS, Thibault, Entretien avec Etienne Bimbenet : Autour de *L'Animal que je ne suis plus*, *op. cit.*
[99] AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2008.
[100] *Ibid,* p. 19.

> ténèbres qui provient de son temps.[101][…] Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps.[102]

Il n'est pas aisé de travailler sur une matière actuelle et toujours en mouvement, mais s'il s'est agi de prendre le risque du contemporain, ce ne fut pas non plus sans passion, notamment suscitée par la saisie et l'ouverture sur le monde que de tels travaux de recherche occasionnent.

> C'est la période qui nous permet le mieux de nous saisir dans nos racines et nos ruptures, dans notre modernité effarée, dans notre besoin de comprendre le changement, la transformation qui est le fond de l'histoire en tant que science et en tant qu'expérience vécue. C'est ce passé primordial où notre identité collective, quête angoissée des sociétés actuelles, a acquis certaines caractéristiques essentielles.[103]

En effet, si Jacques Le Goff pensait cela du Moyen-Âge, nous estimons que, malgré la difficulté que cela représente, c'est dans le *hic* et le *nunc* que l'humain et le monde peuvent être saisis mais aussi dans une pensée *spiralée* des origines, qui donc, seraient origines en tous points de cette *spiral*e sans début ni fin. Ainsi, il n'est aucunement question de « rigidifier l'exubérance théorique originaire[104] » comme le craint Georges Didi-Huberman, mais, tout en se méfiant d'une telle posture, pouvant être jugée archaïque, naïve ou dangereuse, de proposer une exploration d'une dramaturgie guidée par la quête et *fabrique* des origines sans tomber dans le piège d'un théâtre originel et fantasmé qui chercherait à recréer l'esprit de l'origine et qui serait perçu en tant que lieu du passé, archaïque, voire antédiluvien. Le théâtre de ces artistes n'a pour intention ni d'être représentatif d'une pensée atrabilaire ni d'une volonté salutaire, mais s'inscrit dans un renouveau constant où l'origine serait origine en tous temps et en tous lieux.

D'autre part, nos recherches se placent au croisement de la réflexion actuelle sur la transdisciplinarité, se conçoivent aux croisements de champs d'investigation de

---

[101] *Ibid,* 4ème de couverture.
[102] *Ibid,* p. 10.
[103] LE GOFF, Jacques Le Goff, *Un Autre Moyen Age*, Paris, Quarto/Gallimard, p. 17-18.
[104] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne*, in Point Critique, p. 148.

différentes disciplines comme la philosophique, la psychanalyse, l'anthropologie, la science de la nature, l'éthologie, les neurosciences, l'histoire, la théologie, la politique, la sociologie, et tant d'autres[105]... et s'inscrivent au carrefour de champs artistiques divers, tels l'art théâtral, l'écriture scénique, la danse, la performance, l'opéra, la projection filmique, le *mapping*, le numérique, la robotique, le transhumanisme ou encore les arts plastiques. C'est donc relier nos travaux de recherche et nos perspectives au réseau complexe des relations entre l'humain et le monde, le monde des vivants et celui des morts, celui du visible et de l'invisible, de la matière et l'esprit et de les ouvrir également aux dialogues des arts et questionner les rencontres, frictions, consiliences[106] et résonnances que cela suppose.

Cette thèse est le fruit de nombreux entretiens et longs échanges avec les artistes et de stages pratiques, d'observations, d'enquêtes et d'archivages menés à leurs côtés, ayant notamment pris la forme d'un séjour de recherches de plusieurs semaines au Teatro Comandini de Cesena, siège de la compagnie de la Societas Raffaello Sanzio, en avril 2014 et d'un stage de danse animé par Lisbeth Gruwez auquel j'ai participé en janvier 2015. Au regard du sujet traité, des artistes, des dynamiques engagées, il nous semblait essentiel de lier la théorie à la pratique pour véritablement saisir l'essence de leur théâtre, de ce qui les anime et les porte. Il s'agissait aussi de ne pas entreprendre une recherche solitaire mais de confronter nos regards à ceux des artistes, des dramaturges, des comédiens et des spectateurs, car, comme le précise Gérard Lenclud :

> La vision humaine n'est jamais celle d'un être solitaire ; elle est d'emblée établie dans un espace intersubjectif ; elle se solidarise avec celle émanant d'autres corps qui connaissent. La multiplicité perspective n'est pas le fait d'un être désincarné, mais l'exercice d'un regard partagé. Autrui est à la source vive du principe de variation de mes points de vue. Les mille regards de ma vision sont autant les siens que les miens. Et l'existence de ces mille regards, nous l'anticipons, ressentant en nous que le monde tel qu'il est, dans son objectivité de monde, est ouvert à une exploration sans fin, faisant par là même autorité sur nous et nous contraignant à s'y soumettre

[105] Si ces démarches peuvent sembler éloignées, elles permettent d'explorer la complexité du corps, de l'humain, du vivant.

[106] Le terme « consilience » est emprunté à WHEWELL, William, in *Edward O. Wilson, L'unicité du savoir*, Robert Laffont, 2000, pp. 16-17 et repris notamment par Jan Fabre pour qualifier sa pratique : « De nombreuses œuvres, écrits, pièces théâtrales, sculptures forment une "consilience" ("une sorte de saut du savoir, lié par les faits et la théorie empirique, par-dessus les différentes disciplines et visant à créer une base commune d'explication. Cette "consilience" est pour moi la dualité de l'âme moyenâgeuse qui écoute, et de la conscience/la pensée du siècle des Lumières » in FABRE, Jan, in Entretien réalisé par Irène Filiberti et Jean-François Perrier, 2005, p. 5.

[…] sous l'expression de « partage du monde ». [107]

Un tel sujet nous permet aussi de mener une réflexion autour de la place, de la figuration et la représentation et des enjeux du corps sur scène et au sein de la société, car ce corps engendré sur le lieu de *fabrique* des origines représente un matériau riche, indéfiniment explorable, et souvent fascinant et invite à réfléchir sur notre perception (*aesthesis*) du monde, sur notre rapport au monde. Intrinsèquement, cette réflexion implique de réinterroger les notions d'éthique, d'esthétique ou encore de politique. En outre, la notion de dramaturgie, au sens large, nous permet d'aborder des questions à la fois en termes de compositions mais aussi en termes d'enjeux idéologiques en nous concentrant sur la focale de la question du corps, puisque la dramaturgie de la quête et *fabrique* des origines travaille à même les corps et à partir d'eux.

Les univers de ces artistes sont à la fois animés de cohérence et de dynamisme inhérent leur permettant de rester en mouvement constant, en commencement ou re-commencement perpétuel à travers lesquels la scène de l'art se révèle comme lieu de *fabrique* des origines. En ce sens, il est sans cesse lieu d'*engendrement* et de surgissement et, subséquemment lieu d'incarnation et de transcendance. Par ailleurs, leur processus de création résulte d'une action singulière de recherche unique (« chercher de nouveau »), de collecte, d'observation et d'analyse, de problématisation, d'expérimentation, de questionnements critiques et d'engagement. Aussi, nous proposons à la fois de répondre au comment se manifeste cette *fabrique* des origines selon « l'amont », pour reprendre les termes de René Passeron, c'est-à-dire la poïétique et « l'aval », autrement dit l'esthétique de l'œuvre mais aussi de répondre au pourquoi du besoin pour les artistes d'y avoir recours et ainsi d'en provoquer la révélation[108]. C'est ainsi, qu'à travers un vaste corpus d'œuvres artistiques et plastiques de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, nous proposons, au sein de cette thèse, de développer les angles saillants de la *fabrique* des origines dans les créations scéniques contemporaines afin d'examiner ses déploiements, lectures et manifestations par le corps, la corporalité et la corporéité, la nécessaire transfiguration qu'elle instaure, la *disruption* de l'*ob-scène* qu'elle engage et l'*engendrement* des corps perpétuel qu'elle permet.

[107] LENCLUD, Gérard, « Le phénomène humain : l'avènement du réalisme », in *Gradhiva*, n. 16, 2012, p. 249.

[108] Le terme « révélation » d'ailleurs est sciemment choisi, puisqu'il s'est formé à partir du verbe latin *revelo*, signifiant dévoiler, découvrir, mettre à nu, lui-même formé à partir du préfixe « re-» indiquant un mouvement de retour en arrière, en sens contraire et de « *velo, as, are* », c'est-à-dire, voiler, couvrir.

Il s'agit également de saisir en quoi ces artistes aspirent tous à replacer l'humain au cœur des créations et à re-questionner le monde et la perception que nous en avons en modelant la « chair du monde[109] » par le biais des origines.

En premier lieu, nous examinons la recherche du corps originel entreprise par les artistes, par son dénudement intégral, son transport extatique et sa déliquescence pour finalement révéler combien cette quête est vaine et que ce corps est, en réalité, à jamais perdu. Ainsi, puisque le corps se dévoile dans une béance ontologique, qui ne peut être palliée que par l'acte créatif et la *fabrique* des origines, les artistes s'engagent dans une tentative artisanale de ré-originer les origines du corps, d'abord par ré-attribution et ré-appropriation de celles de l'animal et de l'enfant, puis par *revivance* des origines dans la gestation et l'*engendrement* des corps de chair, la *mise au monde* des corps de scène, l'accouchement du geste, de l'image et de la langue. L'acte de naître et faire naître témoigne enfin que l'enjeu du geste artistique se trouve non pas dans l'objet corps produit mais dans le processus de création, non pas dans la destination des origines mais le voyage qui y mène, car c'est dans la *fabrique* et l'*engendrement* que cette entité corps, en mouvement perpétuel, indicible, fugace, volatile et transfigurée, qui en « naissant meurt en même temps et vice versa[110] », peut véritablement advenir. Par conséquent, l'expérience artistique et scénique s'ouvre sur une réalité alternative de reconstitution, quasi-métaphysiquement, des origines par le regard, sa *disruption*, *fracture* et *confluence*. La dialectique de cette thèse se déploie donc dans un mouvement ascendant allant de l'état des corps sur les scènes contemporaines, de leur réécriture à leur envol.

> Il est dans l'expérience de l'art et dans la genèse de l'œuvre, un moment où celle-ci n'est encore qu'une *violence* indistincte tendant à s'ouvrir et tendant à se fermer, tendant à s'exalter dans un espace qui s'ouvre et tendant à se retirer dans la profondeur de la dissimulation : l'œuvre est alors l'intimité en lutte de moments irréconciliables et inséparables, communication déchirée entre la mesure de l'œuvre qui se fait pouvoir et la démesure de l'œuvre qui veut l'impossibilité, entre la forme où elle se saisit et l'illimité où elle se refuse, entre l'œuvre comme commencement et l'origine à partir de quoi il n'y a jamais œuvre, où règne le désœuvrement éternel.[111]

[109] Cette expression est empruntée à Maurice Merleau-Ponty.
[110] CASTELLUCCI, Romeo*, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de la matière,* texte original en italien traduit par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 117.
[111] BLANCHOT, Maurice, *Une voix venue d'ailleurs,* Paris, Gallimard, rééd. 2002, p. 65.

PREMIÈRE PARTIE

À la recherche du corps des origines
À la recherche d'un corps perdu

Dans les créations de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, la dramaturgie des origines s'exprime essentiellement par les corps en scène et se révèle dans une traversée graduelle, ondulatoire et tourbillonnaire des qualités de présences, perçant les corps, saisissant et remuant les regards. Cela s'expérimente en premier lieu dans une recherche du corps des origines puis des origines du corps. Que le corps originel soit perdu, nous ne le savons pas encore, et cela d'ailleurs importe peu, puisque la stimulation, l'émulation et l'évulsion se trouvent dans sa recherche et non sa découverte, dans son fantasme et non son assouvissement. Cette exploration menée par les artistes s'opère par l'épluchage du corps et sa déstratification progressive allant du *desnuement*[112] de celui-ci, à sa déliquescence, en passant par son transport extatique et exaltatif, par sa recherche d'ataraxie et de lumière. Par les représentations et figurations de ces corps, les artistes tentent de restituer à l'Homme sa disponibilité originelle et de le libérer de ce poids des origines pour recréer à partir de lui et forcer sa renaissance.

Ces artistes partent de l'état brut du corps, c'est-à-dire un état immédiat et spontané, échappant à toutes élaborations et normes et dévoilant un corps naturel, insensé, déraisonné, non poli, non taillé, démuni d'artifices et lourd de qualité de présences, et pesant sur les regards qui s'y posent. Les corps s'exposent ainsi d'abord dans leurs nudités et exposent des nudités. Dès lors, le corps s'explore du dehors et les regards embrassent l'enveloppe charnelle le définissant dans sa forme.

Les regards sont invités à parcourir l'épiderme et en produire une nouvelle topographie corporelle et originaire. En auscultant ce paysage de la nudité corporelle[113], sur et entre les courbes, les reliefs, dans les déserts, les vallées et les forêts charnels, les regards renouent déjà avec un état originel du corps. Ils perçoivent au plus près un état de nudité première comparable à celle que nous avons potentiellement lors de l'accouplement et de la naissance. L'acte créatif et la *mise au monde* se font dans et par la nudité et sont nudités.

Les grottes originelles corporelles, les sexes, se dévoilent alors aux regards qui, désormais, sont conviés à y pénétrer. En retournant sur les terres perdues desquelles la conception se fait et la vie se donne, la recherche du corps des origines se mêle à

[112] Nous préciserons le choix de cette terminologie dans le chapitre suivant.
[113] Pour poursuivre sur cette métaphore du corps paysage, nous invitons à regarder les œuvres du photographe Carl Warner entre autres.

celle des origines du corps. La nudité superficielle du corps s'accompagne d'une mise en lumière de nudités plus profondes encore si bien que le corps, en se dénudant, se *desnue* totalement.

Le corps nu ayant naturellement exhibé ses orifices réels ou fantasmés, les regards des spectateurs s'y attardent d'abord pour procéder au chemin inverse de la naissance, dorénavant passer de la lumière à l'obscurité, s'enfuir dans les sexes, revivre l'expérience fœtale et retourner sur les lieux et à l'instant où nous n'étions pas encore.

Par extension et continuité dans l'inversion du processus créatif, l'être redevient éclaté, à peine décelables dans le corps des géniteurs, peut-être même, pas encore pensés mais témoins tout de même de l'acte qui crée l'être et des transports qu'il a suscités. De surcroît, il est question de revenir à l'origine de l'origine.

Cet effeuillage, ou parfois ce décorticage, engage dès lors une traversée du dehors au-dedans du corps. À trop enfouir les secrets des origines, le corps lui aussi devient poreux. Sa porosité devient sa principale qualité. Par elle, le corps s'envisage dans chacun de ses interstices et orifices. Par elle, il poursuit son ouverture et son rayonnement. De là, une prospection de tout ce qui se fraye un passage est menée.

Les fluides contenant et propageant la vie sont interrogés, puis les fluides vitaux, humeurs et leurs secrétats, c'est-à-dire selon le néologisme que nous proposons, à la fois les sécrétions et les secrets qu'ils renferment et que les artistes révèlent par leurs créations. Or, parmi ses secrets, sont ceux de la vie. Puisque le devenir des humeurs corporelles est de disparaître et de se régénérer dans le même temps, continuellement, et que, depuis toujours les fluides et flux sont analysés pour comprendre l'Homme, son fonctionnement et organisation, ses troubles et déséquilibres, et son rapport à la Nature, au monde, voire au cosmos, c'est bien qu'en eux réside un mystère des origines. Tout ce qui perle, coule, ruisselle, dégouline, suinte, s'expulse, s'évacue, se crache, se répand, se refoule ou même se perd sur scène, participe à une dramaturgie des origines.

Pour la saisir, nous examinons les traces laissées par les excrétions, suivons le tracé de leur mise en forme, empruntons le couloir orificiel duquel elles sont sorties, entrons dans le vestibule duquel elles ont été sécrétées et réactivons la pompe fluidique.

La visée n'est pas de comprendre comment elle fonctionne mais de saisir ce qu'elle a enseveli en elle d'originaire et d'originel, ce qu'elle a dérobé aux regards et ce qu'elle produit, dans le corps et par la traversée de celui-ci. Conséquemment, puisque

le chemin a été ouvert et emprunter dans un sens, il peut l'être de l'autre.

La traversée du corps, mise à jour par les fluides et flux, va permettre d'en révéler la friabilité de sa chair. Les brèches et failles restent ouvertes tantôt fibrineuses, tantôt exsudatives, bourgeonnantes et infectées par le passage mais toujours cavitaires. Avant qu'elles ne nécrosent, et parce que suffoquant de n'avoir pas trouvé là l'objet de convoitise qu'est le corps des origines, nous choisissons de nous en extraire.

Le corps des origines est sans doute à jamais perdu. L'aboutissement de cette quête est plausiblement futile plus encore que la recherche est vaine. La nourriture n'est pas là, mais cela, nous ne pouvons le comprendre qu'une fois avoir rongé le corps jusqu'à l'os.

A) *Desnuement* du corps

> Commençons par une évidence : la nudité en soi ne signifie rien, ne dit rien, et se réduit finalement à un simple état, celui d'un corps que ne recouvre aucune enveloppe, aucun signe. Mais cette incroyable neutralité s'efface dès lors qu'on la met en perspective avec un lieu, un contexte, en d'autres termes lorsqu'on la met en situation.[114]

Introduire ainsi par cette réflexion de Francine Barthe-Deloizy, c'est partir du postulat que la nudité d'un corps dans le domaine du spectacle vivant, puisque intégrée et mise en scène, perd toute neutralité et dit quelque chose de celui qui la produit, de celui qui la porte et de celui qui la regarde. Aussi, placer un corps nu sur une scène, c'est accepter de créer de nouvelles modalités de production, de représentation et de réception et donc de perturber nos propres schémas représentatifs.

« Y-a-t-il un code plus rigoureux et plus rituel que celui du vêtement ? Il classe, il distingue, il hiérarchise, il garantit les contrats secrets du groupe. Il maintient les distinctions sociales, les statuts culturels et les distances entre classes. On ne peut briser ce code ou porter atteinte à la pudeur sociale sans porter atteinte à un ordre établi[115] » écrit Michel de Certeau. Si le « nu » se définit usuellement par « ce qui n'a pas de

[114] BARTHE-DELOIZY, Francine, *Géographie de la nudité*, Paris, Bréal, 2003, p. 12. Nous vous invitons également à écouter son *Éloge de la nudité (3/5): l'origine du monde*, 10/01/2007, https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/eloge-de-la-nudite-35-lorigine-du-monde.

[115] CERTEAU, Michel de, *La Culture au pluriel*, Seuil, col. Points, 1993 [1974], p. 39.

vêtements, qui est découvert[116] » et la nudité comme l'état d'un corps ou d'une partie d'un corps appliquant la description précédente, nu et nudité n'ont pas toujours répondu à ce signalement ou cette association, ni n'en soutiennent ces qualificatifs dans le monde contemporain. De même, si étymologiquement l'indissociabilité des termes s'explique par le fait d'une racine latine commune : *nudus*, Hegel dans son *Esthétique* tend vers une différenciation de ses mots dans leur définition et application bien qu'il ne l'exprime pas clairement.

Dans son essai, il analyse le besoin de l'homme d'avoir recours aux vêtements à la fois par pudeur et décence et par nécessité de se différencier de l'animal « couvert de peau, de plumes, de poils, d'écailles, etc.[117] », c'est-à-dire plus précisément dans un souci de couvrir son enveloppe charnelle pour y cacher ses porosités, aspérités, pilosités, saillies, tâches, protubérances, irrégularités et organicités. « L'homme qui a conscience de sa haute destination morale doit considérer la simple animalité comme quelque chose d'indigne de lui ; il doit chercher à cacher les parties du corps telles que le bas-ventre, la poitrine, le dos, les jambes, qui servent simplement aux fonctions animales.[118] ». Il s'agit en sommes de pallier à sa nudité primaire et originelle.

> Pendant des millénaires, dans le monde qualifié de primitif comme dans les sociétés les plus « avancées », le refus universel de la nudité originelle s'est manifesté. Le corps nu, absolument nu, rejoint l'ordre de la nature et confond l'homme et la bête, alors que le corps décoré, vêtu ne serait-ce que d'une ceinture, prouve son humanité et son intégration à un groupe constitué. Ces modifications échappent à l'individu seul, elles sont sous la dépendance d'une collectivité homogène.[119]

Néanmoins, Hegel précise que la beauté du nu est possible dans la mesure où la forme choisie pour l'accueillir est lisse, aplanie, imberbe, polie, c'est-à-dire précisément si cette forme obéit à une esthétisation de la nudité. « Ce que fait l'art idéal en général, pour chacune de ces parties isolées en dissimulant les besoins de la vie animale et ses formes trop saillantes, en effaçant les petites veines, les rides, les petits poils, les aspérités de la peau, et en faisant ressortir seulement l'aspect spirituel de la

---

116 Portail *CNRTL*, 2012.
117 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique : cahier de notes inédit de Victor Cousin*, Paris, Vrin, Alain Patrick Olivier, 2005, (1835, posth.), t. I, p. 327.
118 *Ibid.*
119 BARTHE-DELOIZY, Francine, *Géographie de la nudité*, *op. cit*, p. 17.

forme.[120] » De fait, le nu est double puisque non plus seulement considéré comme propre à l'état de nudité et résultat d'une « mise à nu », mais comme effacement, gommage et *desnuement* de ce qui la caractérise.

Bien que régulièrement perçus comme trois variantes d'une seule fonction significative et même si la langue française tend à faire s'équivaloir ces trois formes, pourtant différentes, afin de désigner une action identique, les termes « dénudage », « dénudation » et « dénudement » se doivent d'être distingués dans l'emploi que nous en faisons dans cette thèse.

Le verbe transitif « dénuder », duquel sont issus « dénudage », « dénudation » et « dénudement », est emprunté (av. 1150) au latin *denudare* qui signifie « se mettre à nu, découvrir » et au figuré « dévoiler, révéler ». « Après une première attestation au sens de « mettre à nu », le mot « dénuder » semble inusité » explique *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*. On lui préfère le verbe « dénuer ». Le terme « dénuder » ne s'emploiera alors plus et réapparaîtra à la fin du XVIIIe siècle dans le champ médical (1790) puis se répandra au XIXe siècle sous sa forme pronominale et selon son sens figuré. « À chaque valeur du verbe correspond un emploi du participe passé adjectif et *dénudé, ée*, généralement plus courant[121] ».

Ajouté à des verbes du premier groupe, le suffixe *-tion*[122], très proche des suffixes *-age* et *-ment*, permet de désigner des actions ou le moment où elles se produisent. Par ailleurs, la dénudation témoigne de plusieurs sens spécifiques de l'action de « dénuder » et, de fait, par ces particularités, s'en éloigne quelque peu.

D'abord, le terme « dénudage » répond à une didactique particulière dans l' « action de dénuder et mettre à nu[123] ». Il est principalement utilisé en maçonnerie et en électricité et désigne d'une part, « l'action d'ôter la couche superficielle d'un béton hydraulique[124] » et d'autre part, l' « action d'ôter l'isolant qui recouvre un conducteur électrique[125] ».

D'après le dictionnaire *Littré* ensuite, le terme « dénudation », issu du latin *dénudationem*, de *denudare*, s'utilise d'abord en chirurgie pour désigner un « état d'une

---

120 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique : cahier de notes inédit de Victor Cousin*, *op. cit.*, p. 328.
121 *Le Robert*, *Dictionnaire historique de la langue française*, 1995.
122 DUBOIS, Jean, et DUBOIS-CHARLIER, Françoise, *La Dérivation suffixale en Français*, Paris, Nathan, coll. « Série "Linguistique" », 1999, pp. 24-28.
123 LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française, op. cit.*
124 *Ibid.*
125 *Ibid.*

partie dépouillée de ses enveloppes naturelles[126] ». Par extension, on parle aussi de « dénudation d'un arbre lorsque celui-ci est dépouillé de son écorce ou de ses feuilles[127] ». En géologie, on attribue ce terme à un terrain par « enlèvement des couches qui le recouvrent habituellement[128] ». *Le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales* définit la « dénudation » comme l' « action de dénuder, de dépouiller de l'enveloppe (généralement naturelle), de ce qui recouvre[129] » mais aussi comme « le résultat de cette action[130] ». Tout comme le dictionnaire *Littré*, ce portail appuie sur la particularité chirurgicale d'une part ; en donnant cette première définition : « action d'enlever les téguments, la chair de... [131] », par extension : « action de dépouiller de la peau, des poils, de l'enveloppe naturelle » et par analogie « de ce qui recouvre[132] » ; puis sur celle géologique d'autre part par « enlèvement de la végétation ou des couches superficielles du sol [133] ». Au figuré, il s'agit de se débarrasser du superflu. Attribuée à une chose concrète ou une personne, la dénudation revêt de l' « action de ne pas/plus cacher derrière des apparences trompeuses, de découvrir, de mettre à nu et de laisser voir ». *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*[134], reprend ces spécificités d'usage en expliquant que ce terme, datant de 1374, est « surtout réservé à des emplois techniques (médecine, arboriculture)[135] ». Il précise que lui seul est attesté dans la langue classique au contraire de « dénudé » et « dénuder » qui ne semblent pas en usage. Il indique ensuite que le terme « dénudement », apparu en 1916, est principalement d'usage littéraire alors que le dictionnaire *Littré* lui n'en fait pas mention.

Par ailleurs, *Le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales* donne une définition de « dénudement » très proche de celle de « dénudation » et en fait le « (quasi-) synonyme » en tant qu' « action de dénuder, de dépouiller de l'enveloppe, de ce qui recouvre et comme « résultat de cette action ». Employé au figuré, la définition de ce terme se confond encore avec celle de « dénudation » à ceci près que le « dénudement » s'emploie généralement pour qualifier des choses littéraires ou

126 *Ibid.*
127 *Ibid.*
128 *Ibid.*
129 Portail *CNRTL*, 2012.
130 *Ibid.*
131 *Ibid.*
132 *Ibid.*
133 *Ibid.*
134 *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*
135 *Ibid.*

artistiques. De plus, le portail les distingue par cette subtilité : « *Dénudation* s'emploie plutôt pour l'action de dénuder; *dénudement* s'emploie plutôt pour le fait d'être dénudé[136] ». C'est pourquoi, ces trois termes : « dénudage », « dénudation » et « dénudement », se différencient dans le champ d'application et laissent apparaître de très légères variantes dans le type d'action à effectuer.

Il semblerait donc que ces deux termes soient à privilégier. Néanmoins, ils marquent plus fréquemment le produit d'une action et son résultat concret plutôt que la procédure qui amène à ce résultat. Or, c'est précisément ce processus qui nous intéresse dans cette thèse bien plus que sa finalité. Par ailleurs, l'absence d'un réel terme dans la langue française pour désigner l'action de « mise à nu » du corps est sans doute liée à la volonté de préserver le caractère sacré du corps et au déni de sa nudité. Ne trouvant satisfaction ni dans le terme « dénudation », ni dans celui de « dénudement » et encore moins dans celui de « dénudage », nous proposons l'emploi du terme *desnuement*. Il nous semble davantage porteur de sens tant dans le déni de cet état du corps, de l'action et du moment qui conduit à cet état, et, en l'absence de suffixe, n'implique ni de le penser par rapport au sujet effectuant ou subissant cette action, ni dans l'action elle-même et son aboutissement mais laisse la porte ouverte à l'étude de sa mise en place, pratique et son déploiement. De plus, il renvoie au verbe transitif « dénuer », lui aussi issu du latin *denudare*, altéré par changement de préfixe en *disnudare* au IXe siècle, et privilégié pour son sens propre de « mettre à nu » jusqu'au XVIe siècle. Son sens figuré de « priver de tout bien, démunir » s'est ensuite répandu dans sa forme passive (être dénué.e de) puis son participe passé adjectivé (dénué.e)[137] jusqu'à perdre son sens premier de « mise à nu » que nous tenterons de rétablir.

Le *desnuement* et le nu en résultant, ainsi perçus, cèdent leur place à une représentation du refus de dévoilement d'une nudité véritable et originelle.

> La nudité est une expérience de la nature. Et cette expérience renvoie à un déficit, à un manque. L'homme est né nu, d'où la nécessité pour lui de se vêtir. Le sentiment de manque suscité par la nudité trouve son origine dans la pudeur, l'homme a honte de sa nudité et il doit la cacher. C'est bien là, le sens du récit symbolique de la Genèse. Chassés du Paradis où ils vivaient dans une nudité innocente, Adam et Ève, naissant à la conscience spirituelle, « virent

[136] Portail *CNRTL*, 2012.
[137] *Ibid.*

qu'ils étaient nus et rougirent de leur nudité.[138]

Au contraire de cet état hypothétique de nudité primitive, naturelle et originelle, et dans la continuité de la pensée darwiniste, les zoologues André Guindon et Desmond Morris notamment, considèrent que la nudité est toujours consciente et chargée de sens, psychologique voire sociale, témoin d'une « déculturation » et non d'une « enculturation »[139]. De toutes les façons, la nudité s'origine dans la perte ou le manque. Cela évoque également à la naissance du sentiment de pudeur traduit au chapitre 3 de la Genèse et du tout premier péché subvenu en ce monde.

> 4Alors le serpent dit à la femme : « Vous ne mourrez point ;
> 5 mais Dieu sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront, et que vous serez comme des dieux, connaissant le bien et le mal ».
> 6 La femme vit que l'arbre était bon à manger et agréable à la vue, et qu'il était précieux pour ouvrir l'intelligence ; elle prit de son fruit, et en mangea ; elle en donna aussi à son mari, qui était auprès d'elle, et il en mangea.
> 7 Les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils connurent qu'ils étaient nus, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures.
> 9 Mais l'Éternel Dieu appela l'homme, et lui dit : « Où es-tu ? »
> 10 Il répondit : « J'ai entendu ta voix dans le jardin, et j'ai eu peur, parce que je suis nu, et je me suis caché ».
> 11 Et l'Éternel Dieu dit : « Qui t'a appris que tu es nu ? Est-ce que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais défendu de manger ? »
> 12 L'homme répondit : « La femme que tu as mise auprès de moi m'a donné de l'arbre, et j'en ai mangé ».
> 16 Il dit à la femme : « J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur, et tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi ».
> 17 Il dit à l'homme : « Puisque tu as écouté la voix de ta femme, et que tu as mangé de l'arbre au sujet duquel je t'avais donné cet ordre : Tu n'en mangeras point ! Le sol sera maudit à cause de toi. C'est à force de peine que tu en tireras ta nourriture tous les jours de ta vie
> 19 C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière ».
> 20 Adam donna à sa femme le nom d'Ève : car elle a été la mère de tous les vivants.
> 21 L'Éternel Dieu fit à Adam et à sa femme des habits de peau, et il les en revêtit

---

[138] JULLIEN, François, *De l'essence ou du nu*, Paris, Seuil, 2000, p. 49.

[139] MORRIS, Desmond dit que l'homme est un « singe nu » in *Le Singe nu* (*The Naked Ape*, Londres, Jonathan Cape, 1967), Paris, Grasset, 1968, p. 282.
GUINDON, André, précise qu'« entre l'état de nudité et l'acte de mise à nu, le fait et la conscience du vêtir sont intervenus » in *L'Habillé et le nu : pour une éthique du vêtir et du dénuder*, Paris, Cerf, 1998, p. 153 et p. 157.

> 24 C'est ainsi qu'il chassa Adam ; et il mit à l'orient du jardin d'Éden les chérubins qui agitent une épée flamboyante, pour garder le chemin de l'arbre de vie.[140]

Au-delà du caractère littéral, la nudité première est aussi à envisager selon une conception imagée.

> À l'approche de leur Créateur, voici donc nos *premiers parents* semblables à deux gamins surpris en train de fumer en cachette. […] Quel peut être le *ressenti* de quelqu'un qui réalise avoir trahi la confiance d'un être qui l'aime et à qui il doit tout, et cela, au moment où ce dernier est sur le point de découvrir cette trahison ? Pareille situation ne peut que donner le sentiment de se trouver complètement *nu*, c'est-à-dire *découvert,* au sens premier de ce terme. Sentiment qu'au cours des âges, connaîtront tous les croyants conscients de leurs fautes et ne sachant où cacher leur honte. *« Ils diront aux montagnes : Couvrez-nous ! Et aux collines : Tombez sur nous ! »* (Osée 10:8b).[141]

En effet, la nudité telle qu'elle est envisagée en Occident, territoire d'origine de Lisbeth Gruwez, Romeo Castellucci et Kris Verdonck, répond à des codes trouvant leur point d'ancrage dans la Bible et à des représentations héritées de l'antiquité gréco-romaine que l'Homme a redécouvert à maintes reprises et dont il s'est emparé en donner plusieurs interprétations[142]. Plus loin dans la *Genèse*, un autre passage témoigne de l'interdit que représente l'exposition de la nudité.

> 18 Les fils de Noé, qui sortirent de l'arche, étaient Sem, Cham et Japhet. Cham fut le père de Canaan.
> 19 Ce sont là les trois fils de Noé, et c'est leur postérité qui peupla toute la terre.
> 20 Noé commença à cultiver la terre, et planta de la vigne.
> 21 Il but du vin, s'enivra, et se découvrit au milieu de sa tente.
> 22 Cham, père de Canaan, vit la nudité de son père, et il le rapporta dehors à ses deux frères.
> 23 Alors Sem et Japhet prirent le manteau, le mirent sur leurs épaules, marchèrent à reculons, et couvrirent la nudité de leur père ; comme leur visage était détourné, ils ne virent point la nudité de

[140] *La Bible*, Genèse, 3 :11, trad. Louis Segond.
[141] LEFEBVRE, Roger, *Adam l'homme nu, Et si la nudité des premiers humains nous renvoyait à la nôtre ?*, Science et Foi, 2014, pp. 71-74.
[142] À ce titre, nous renvoyons aux sources suivantes :
GAUDEL, Auguste, « Péché originel », notice de VACANT, Jean Michel Alfred, MANGENOT, Eugène, AMANN, Émile (dir.), *Dictionnaire de théologie catholique*, t. XII/1, 1933, col. 275-600.
RIGBY, Paul, *Encyclopédie saint Augustin, la Méditerranée et l'Europe, IV*e-*XXI*e *siècles*, Paris, Cerf, 2005, pp. 1091-1102.
DELUMEAU, Jean, *Le Péché et la peur, la culpabilisation de l'Occident, XIII*e-*XVIII*e *siècles*, Paris, Fayard, 1983, chap. 14.

> leur père.
> 24 Lorsque Noé se réveilla de son vin, il apprit ce que lui avait fait son fils cadet.
> 25 Et il dit : « Maudit soit Canaan ! Qu'il soit l'esclave des esclaves de ses frères ! ».[143]

La *Genèse* 9, 18 :28 associe la vision de la nudité, du père cette fois, à l'ivresse de celui-ci, étant dans un état second donc, et au châtiment de son fils voyeur de sa nudité et ayant commis un inceste du regard. De même Moïse ne doit pas dévoiler sa nudité : « et tu ne monteras pas à mon autel par des marches, pour que ta nudité n'y soit pas découverte[144] ».

> Héritiers de son crime, nous sommes astreints aux mêmes besoins ; nos habits, en couvrant nos corps, nous apprennent que le péché y a empreint sa difformité et que nous ne rougirions pas si nous étions innocents : nous devons donc couvrir avec exactitude ce qui peut faire naître la honte et la confusion.145

Une précision est toutefois à noter puisque, ce qui est ici condamné est non pas le corps dans sa nudité mais le péché qui lui est associé. La représentation populaire prônant une transmission du péché par voie générationnelle depuis Adam est d'ailleurs remise en cause par Roger Lefebvre dans son ouvrage *Adam l'homme nu, Et si la nudité des premiers humains nous renvoyait à la nôtre ?*.

> Pour Augustin, l'expression *péché originel* ne décrit donc pas un péché qui remonterait aux origines de l'humanité, mais bien un péché qui corrompt la nature originelle des humains. Pour lui, il s'agit donc de l'*état* de l'humanité depuis l'origine, bien plus qu'une faute ou qu'une culpabilité transmissible de génération en génération. Il n'en fait pas moins remonter la responsabilité à la *chute d'Adam.*[146]

Dès lors, une personne ne respectant ces codes a longtemps été considérée comme « sauvage » à contrario de celle portant des vêtements, considérée alors comme civilisée. Le vêtement devient alors le marqueur social d'une culture au détriment de « l'état de pure nature[147] » et apparaît comme facteur d'exclusion, de pénitence voire

---

143 *La Bible*, Genèse, 9 :18, trad. Louis Segond.
144 *La Bible*, Exode 20 :26, trad. Louis Segond.
145 DE LA SALLE, Jean-Baptiste, *Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne*, 1ère éd. 1711.
146 LEFEBVRE, Roger, *Adam l'homme nu, Et si la nudité des premiers humains nous renvoyait à la nôtre ?*, *op. cit.*, pp. 71-74.
147 DUCHET, Michèle, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, Paris, Maspero, 1971, pp. 248 et 335.

d'humiliation. À ce titre, la mise à nu publique a aussi été punitive. Sorcières, femmes adultères, esclaves, condamnées, « tondues » en sont des exemples. Cette forme de nudité a souvent été accompagnée d'une tonte, des cheveux et du pubis, rendant le corps plus nu encore puisque dépourvu des poils qui le recouvrent et en cachent et protègent les orifices. Paradoxalement, la nudité, plus ou moins relative, est très présente dans l'iconographie chrétienne ; d'abord dans les représentations d'Adam et Ève, et ce depuis la période paléochrétienne puis romane, puis celles de Jésus-Christ pour retracer sa Nativité, son Baptême, sa Passion, sa Crucifixion ou sa Résurrection. Car si l'Église a réussi à rhabiller le sexe, elle a dû maintenir le nu. Les Saints et les martyrs sont eux aussi représentés dans cet état corporel. Alors, la nudité se fait témoin de dévotion et d'humanité. Ces représentations influencent d'ailleurs le travail de Romeo Castellucci, mais aussi de Jan Fabre, et, de manière plus subtile, les imaginaires de Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck. Au contraire de ces corps suppliciés, la statuaire antique procédait elle à l'exaltation du corps nu par monstration de sa beauté entière et sa pleine santé. De la même manière, à partir du XVIe siècle, le nu est érotisé et quoique les peintures de nues étaient d'abord destinées à être exposées dans les appartements privés, elles sont ensuite mises à la vue de tous. Qu'elle soit prohibée ou souhaitée, la nudité est révélatrice des représentations collectives et ses fonctions et réceptions dépendent alors de l'espace dans lequel elle s'expose, de la sphère publique ou privée, et se doivent d'être distinguées lorsque nudité paraît dans le monde des Arts. François Jullien, dans son ouvrage *De l'essence ou du nu*, précise que « la nudité dit de l'état de manque, le dépouillement, le dénuement (« nu comme un ver ») : j'en ai « honte », elle fait « pitié ». Tandis que dans le nu, la nudité s'oublie, son sentiment s'inverse en plénitude, le nu porte la présence à son comble, il s'offre à contempler[148] ». Il poursuit en précisant qu' « on peut, en effet, creuser le clivage : tandis que la nudité s'éprouve en mouvement (le bougé de la vie), le nu, lui, procède d'un arrêt, d'une fixité […][149] ».

Parallèlement à cette distinction établie, le corps et la pensée de celui-ci, relevant d'une construction sociale, historique, juridique, éthique, esthétique et culturelle d'une époque et d'une géographie et subséquemment d'un contexte, s'organisent et donnent sens en fonction de ces prédicats. « Le fait que ces codes (de

[148] JULLIEN, François, *De l'essence ou du nu*, *op. cit.*, p. 14.
[149] *Ibid.*

civilité) soient reçus par l'individu dès les premières étapes de la socialisation sans être jamais explicités ni présentés de manière discursive leur donne un caractère d'évidence et d'obligation qui les rend particulièrement contraignants[150] » écrit André Burguière dans la préface de *Nudité et pudeur* d'Hans Peter Duerr.

De ce fait, le nu et la nudité s'opérant sur et par ce corps, leurs expositions, mises en scène et représentations résultent des mêmes principes. « Obscénité et nudité participent en fait d'une construction, dont les partages, sans être tout à fait aléatoires, restent en partie réversibles et en tout cas très largement fluctuants, tout en échappant à une évolution régulière et univoque[151] », dit Arnaud Rykner dans son article « De l'art ou du cochon ? Nudité et obscénité sur les scènes françaises au tournant des XIXe siècle et XXe siècle ». « C'est leur instabilité même qui fait sens [...][152] ». C'est pourquoi, elles n'ont de cesse d'être exploitées et perçues de manière différente, tout comme la question de la nudité peut être posée selon des approches plurielles.[153]

À l'évidence, la nudité sur scène n'a rien à voir avec celle de la vie quotidienne, puisqu'elle n'en exprime ni la même fonction, ni le même impact. La nudité en tant que telle ne représente rien, puisque ce n'est qu'une simple caractéristique physique. Toutefois, c'est le lieu dans lequel elle apparaît, qui lui donne une place singulière. On n'est pas nu sur scène comme on est nu dans notre chambre puisque la sphère privée de la nudité se déplace au profit de la sphère publique, culturelle et artistique et parce que la nudité se place à l'interstice entre la présentation et la représentation et cristallise

---

150 DUERR, Hans Peter, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris, M.S.H., 1998.

151 RYKNER, Arnaud, « De l'art ou du cochon ? Nudité et obscénité sur les scènes françaises au tournant des XIXe et XXe siècles », in *Scènes de l'obscène, Revue d'Histoire du Théâtre*, publiée avec le Concours du Ministère de la Culture, Paris, 2016, p. 133.

152 *Ibid.*

153 Celles-ci sont à la fois anthropologiques avec notamment *L'Image corps* de Paul Ardenne ou *Nudité et pudeur, le mythe du processus de civilisation* d'Hans Peter Duerr, ethnologiques quoique romancées dans le livre d'Hans Staden, *Nus, féroces et anthropophages*, géographiques avec *Géographie de la nudité* de Francine Barthe-Deloizy, esthétiques voire politiques avec *La Performance.* Du futurisme à nos jours de RoseLee Goldberg, *Couvrez ce sein...* d'Hubert Prologeau ou le numéro collectif dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques, *Performance : le corps exposé*, artistiques avec l'ouvrage, lui aussi collectif, À corps perdus in Sexes. *Images-pratiques et pensées contemporaines*, dirigé par Fabrice Neaud, sociologique avec *Nu simplement : nudité, nudisme et naturisme* de Michel Vaïs, *Traité de la nature humaine* de David Hume, et bien sûr philosophiques dont les exemples d'ouvrages sont nombreux, *Le Corps* de Michel Bernard, *De l'essence ou du nu* et *Le nu impossible* de François Jullien, Laine Pascal avec son *Traité de nudité*, *Corpus* de Jean-Luc Nancy, *La Tentation pornographique : réflexions sur la visibilité de l'intime* de Matthieu Dubost, *Nudités* de Giorgio Agamben ou *Histoire de la sexualité* de Michel Foucault, *La pornographie ou l'épuisement du désir* de Michel Marzano ou *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain* de Dominique Baque dont l'essai se veut tout à la fois philosophique, littéraire et sociologique. Néanmoins, si ces ouvrages abordent le nu et la nudité et posent les problématiques que cela suppose, ils ne traitent que rarement strictement et uniquement de cette question.

la notion de transgression. Par ailleurs, bien que dans le domaine public, l'acte de se *desnue*r est interdit et punissable d'après le paragraphe 4 : de l'exhibition sexuelle et du harcèlement sexuel, du code pénal, Article 222-32 : « L'exhibition sexuelle imposée à la vue d'autrui dans un lieu accessible aux regards du public est punie d'un an d'emprisonnement et de 15 000 euros d'amende[154] ». Qu'il soit légal dans le domaine des arts vivants, le nu semble s'étendre avec plus de facilité et d'acceptation dans le domaine public par l'imagerie et la consommation qu'en font les médias (publicité, télévision, internet, portables) que sur les planches de théâtre, pourtant propices pour penser le nu collectivement dans l'espace public, mais aussi en faire l'expérience, non juste dans un souci de consommation des corps, et favorables à la confrontation de la nudité dans sa réalité et proximité d'avec le regardeur. « Le nu scénique n'est définitivement pas une donnée tangible - si l'on peut dire... Il s'élabore à travers les regards qu'on pose sur les corps mis en scène ; et c'est en cela qu'il ne fonctionne pas différemment de l'obscénité elle-même, qui est toujours affaire de point de vue.[155] » Dès lors, les modalités de réception de la nudité sont à envisager différemment selon les deux cas bien que sensiblement liés puisque « c'est toujours l'environnement qui lui sert de mode d'évaluation[156] ». De même, les ouvrages traitant essentiellement de la question du corps, de la mise à nu, que ce soit au sens littéraire ou symbolique, et de la mise en scène de cette mise à nu, dans les arts de la scène sont eux peu nombreux ou datés et ne permettent pas une compréhension fine des modalités de présence et de représentation du nu et de la nudité sur les scènes contemporaines.

À l'exception de Roland Huesca, Professeur d'esthétique et spécialiste de la danse, qui a consacré bon nombre de ses recherches à l'histoire de la nudité et son esthétique sur les scènes de danse de la fin du XXe siècle à aujourd'hui[157], les études et

---

[154] *Code pénal*, Article 222-32, paragraphe 4, 2010.

[155] RYKNER, Arnaud, « De l'art ou du cochon ? Nudité et obscénité sur les scènes françaises au tournant des XIXe et XXe siècles », *op. cit.*, pp. 136-137.

[156] BARTHE-DELOIZY, Francine, *Géographie de la nudité*, *op. cit.*, p. 13.

[157] Roland Huesca a notamment écrit :

HUESCA, Roland, *La danse des orifices. Études sur la nudité*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « La vie des œuvres », 2015.

HUESCA, Roland, « Nudité, dans la peau des sensations », in Aurore Després (dir.), *Gestes en Éclats, Art, danse et performance*, Paris, Les presses du réel, coll. « Nouvelles scènes », 2016.

HUESCA, Roland, « Nudité, corps et figures », in *La nouvelle revue d'esthétique*, n. 8, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, pp. 137-144.

HUESCA, Roland, « Nudités : les "utopiques" du corps et de la peau », in Agôn, Brouiller les frontières, n. 3, *Utopies de la scène, scènes de l'utopie*, mis à jour le : 10/01/2011, URL : http://agon.enslyon.fr/index.php?id=1474.

HUESCA, Roland, « Danser nu : usage du corps et *rhétorique* postmoderne », in *Symposium Canadian*

essais traitant exclusivement de cette question de la nudité et du nu dans les arts de la scène sont rares ou datés[158]. Si entre 1904 et 1912, *Le Nu théâtral*[159] soumet « 30 études de nu photographique d'après nature », il n'est qu'à destination des artistes, « ne doit être mis à l'étalage que sous sa couverture fermée » et les corps, jamais montés sur scène, ne sont théâtraux que dans leur mise en scène. Arnaud Rykner en propose un essai en 2014, en analysant les *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages*[160] de Deburau à Paul Margueritte, de Goethe à Zola, de Diderot à Howard Barker ou Wajdi Mouawad. Pourtant, le dernier ouvrage interrogeant essentiellement le nu au théâtre et portant le titre du sujet examiné date des années 1900[161].

> Le nu artistique est une formule d'actualité. En voulez-vous, du nu ? On en met partout. À la table des jeunes fêtards américains qui se font servir sur un plat les faciles professionnelles Yankees ; sur la scène des music-halls, des théâtricules et même des théâtres ; ne parlons que pour mémoire des publications plus ou moins artistiques consacrées au nu, au nu féminin, s'entend. Il faut s'en réjouir et s'en plaindre. S'en réjouir, quand on est en présence d'une manifestation véritablement artistique, car rien n'est plus beau qu'un beau corps, aux lignes harmonieuses, aux formes élégantes, à la plastique impeccable, et c'est une grande joie pour l'artiste que d'admirer cette première merveille du monde : une belle femme. S'en plaindre, quand, sous le prétexte d'art, cette manifestation tourne à l'obscène et qu'elle n'a d'autre but que d'alimenter les mauvaises passions, d'exciter la lubricité de l'homme, de fouetter ses désirs sensuels.[162]

---

journal of continental philosophy, vol. 10, n. 2, Canada, 2006, pp. 569-586.
HUESCA, Roland, « Nudité, la danse des orifices », in *Quant à la danse, Entrevues*, Paris, 2004, pp. 50-59.
HUESCA, Roland, « Nudités plurielles », *Nouvelles de Danse*, n. 64, Bruxelles, 2015, pp. 8-11.
HUESCA, Roland, Danse des orifices, *Au-delà de la danse*, 2015, janvier-mai 13-16.
HUESCA, Roland, « Le corps redevient érotique », *Théâtre(s)*, 2015.
HUESCA, Roland, « Dance, nudity and transgression figures, », Dancehouse, Vicoria, Australia, 2014.

158 Les revues ou articles traitant cette question sont heureusement plus nombreux. Nous retenons par exemple « Scènes de l'obscène », *Revue d'Histoire du* Théâtre, publiée avec le Concours du Ministère de la Culture, Paris, 2016. ; « Corps Et Nudité - Artistes, Spectateurs : Le Nu Porté Sur Les Plateaux - Théâtre », *Revue Théâtre(s)*, n. 3, 2015 ; CAROL, Anne, « La nudité au XIXe siècle », Rives nord-méditerranéennes, mis en ligne le 15 juin 2009, pp. 2-4 ; RAVAT-FARENC, Christine, « La nudité en scène et à l'écran : émancipation ou réification ? », en ligne, 2017 ; VAIS, Michel, « Le degré zéro du costume : la nudité », in *Jeu,* n. 32, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu inc, 1984.

159 *Le Nu théâtral*, Paris, Librairie d'Art Technique, coll. « Academia », 1904-1912.

160 RYKNER, Arnaud, *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages*. Suivi de Note sur le dispositif, Paris, Orizons, 2014, p. 252.

161 WITKOWSKI, Gustav-Joseph-Alphonse, NASS, Lucien, *Le Nu au théâtre : depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Daragon, 1909, p. 1.

162 *Ibid.*

Dans son « plaidoyer pour le nu[163] », son « réquisitoire contre l'obscène[164] », Gustav-Joseph-Alphonse Witkowski y retrace l'histoire du nu et la représentation de la nudité de l'Antiquité au début du XXe siècle. Néanmoins, s'il examine quelques origines du nu au théâtre, il ne permet d'en analyser ni la conception contemporaine ni sa réception ni d'en saisir toutes les modalités de présence dans le domaine des spectacles vivants.

> Il nous faudrait, comme petit-Jean, remonter au déluge pour retrouver les premières exhibitions scéniques où le nu apparut triomphant aux regards excités des spectateurs. Au reste, les origines du théâtre, de la prostitution et des vieilles religions sont connexes : un principe supérieur domine souverainement ces manifestations sociales ; c'est le culte de l'Amour, autrement dit l'affirmation de la préexcellence de l'instinct de reproduction sur tous les autres instincts. Le théâtre primitif ne comprit guère que des danses sacrées, où les femmes plus ou moins dévêtues invitaient à l'amour fécondant et nécessaire.[165]

En outre, quand Witkowski définit l'apparition du premier nu au théâtre à l'Antiquité, nous l'attribuons, pour des raisons esthétiques, dramaturgiques et politiques, plus tardivement, à Anna Halprin, en 1965, dans *Parades and changes*, pièce qui fût interdite aux USA pendant 25 ans à cause de la nudité qu'elle dévoile et réinterprétée par la chorégraphe Anne Collod en 2008. S'en suivent notamment les spectacles *Sweet Eros* de Terrence McNally, ayant ouvert le Off-Broadway au Gramercy Arts Theatre le 21 novembre 1968 et *Paradise Now* par le Living Theatre au Festival d'Avignon de 1968. Or, les années soixante marquent le point de départ du recours fréquent au nu tant sur les planches de théâtre que sur les pavés des rues. Ces années sont, entre autres, synonymes de critiques et revendications accrues de la société de consommation et du freudo-marxiste et d'un désir de libération de l'*Eros*. La jouissance sans entrave recherchée, bien que majoritairement masculine, passe par la délivrance et l'émancipation des corps, elles-mêmes s'exprimant notamment par leur nudité[166]. Dès lors, la question de la nudité s'accompagne d'une instrumentalisation du corps et en

---

163 *Ibid.*
164 *Ibid.*
165 *Ibid.,* p. 23.
166 Ne pouvant davantage développer cette question dans notre thèse, nous renvoyons notamment aux ouvrages suivants :
DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, 1967, Gallimard, coll. « Folio », 2002.
LE GOFF, Jean-Pierre, *Mai 68, l'héritage impossible*, La Découverte, 2008 [1998].
ROCHEFORT, Florence, « La politisation des corps » et « L'Insurrection féministe », in Philippe Artières et Michelle Zacharini-Fournel (dir.), *68. Une histoire collective (1962-1981)*, La Découverte, 2008.

fait un objet politique. Pour Pascal Lainé, « toutes les libérations auxquelles nous avons assisté depuis le commencement du XXe siècle, du côté de la figuration de la créature humaine ou s'agissant de la chair elle-même, semblent confluer vers cette fête de l'incarnation libérée par miracle[167] ». En conséquence, au Lesbian Theatre et au Gay Theatre, les corps nus se transforment en armes de lutte contre les inhibitions et interdits sociétaux, contre les normes et conventions et des icônes des revendications féministes et homosexuelles dans le cas présent, du militantisme, de l'engagement révolutionnaire et de la libération corporelle et sexuelle. Viennent ensuite Grotowski, Wilson, Kantor, Bausch notamment, qui opèrent progressivement une transition dans l'utilisation du nu, sa représentation et ses enjeux. De ce fait, dans les années 90, les mises en scène du nu coïncident avec une mise en crise des évidences et des traditions existantes dans le domaine des arts vivants. Le corps tient alors le cœur des préoccupations artistiques et sa présence effective et radicale participent à la naissance de singularités esthétiques et dramaturgiques prégnantes et sa réinvention. La forme et le contenu sont alors repensés, les onirismes et imaginaires réinventés. La naissance d'images et de tableaux accompagnée d'une écriture de plateau s'exprime dès lors au détriment d'un système narratif et textuel linéaire stricte. La mise en scène du corps nu et la nudité, passée la naissance, obéissent à ces mêmes mutations et deviennent gestes et actes non plus uniquement états. Le corps nu, originellement libidinal, perd son caractère exclusivement sexuel, érotique, militant ou politique pour être derechef dramatique, symbolique et signe mais aussi faire sens.

La nudité et le *desnuement* à l'œuvre change le paradigme du corps dansé ou normé et souscrivent à un langage renouvelé et inarticulé. Elles sont actives, puisqu'elles agissent sur le corps, sa représentation et sa réception, et variables, puisqu'elles ne s'expriment et s'expérimentent jamais de la même manière, ne témoignent et ne disent jamais la même chose. Par ailleurs, la nudité peut recouvrir plusieurs formes et caractéristiques et ne se limite pas à sa simple définition de l'état d'un corps non recouvert d'un vêtement. « Dans sa célèbre étude du tableau de Titien *l'Amour sacré et l'Amour profane*, Erwin Panofski […] rappelle que la théologie médiévale distinguait quatre significations symboliques de la nudité : *nuditas naturalis*, l'état naturel de l'homme, qui doit engager à l'humilité, *nuditas temporalis*, le manque de

[167] LAINE, Pascal, *Traité de nudité*, Paris, Pauvert, 2005, p. 201.

biens terrestres, volontaire s'il résulte d'un vœu religieux ou provoqué par la pauvreté, *nuditas virtualis*, symbole d'innocence*, nuditas criminalis*, « signe de débauche, de vanité et de l'absence de toute vertu[168] ».

Il s'agit en sommes d'interroger la question de la nudité, du nu et du *desnuement* selon plusieurs usages et modalités d'apparition et de présence, impactant non uniquement le corps mais également l'acteur[169] et le personnage, l'espace, le langage et la parole, perçues et reçues différemment dans les œuvres de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck. Il ne s'agit donc pas de questionner la nudité mais les nudités. Au contraire de la langue française pour lequel seul le mot « nu » ou « dévêtu » existe pour qualifier le corps, la langue anglaise suggère une distinction nette pour désigner deux statuts de nudités différents. D'abord le corps « *nude* » se démarque par une forme de confiance, d'aisance et de chasteté, alors que le corps « *naked* » est remarquable par sa vulnérabilité, son exposition embarrassante puisque sexuée. Dans notre thèse, cette nudité est envisagée de manière plurielle, à la fois comme pouvant être physique, c'est-à-dire lorsque le corps est dépourvu de vêtements, mais aussi selon son sens étymologique de *nudus*, c'est-à-dire qu'elle obéisse à toutes autres formes de nudité entendues comme manque, privation, dévoilement, innocence, faiblesse, vulnérabilité, indigence, ou mise à nu. De fait, les nudités ne sont pas uniquement envisagées comme caractéristiques du corps humain. Il s'agit d'en examiner ses fluctuations opératoires et opérantes entre fiction et réalité, entre acte de vie et acte théâtral, entre signe et sens, entre résistance et consentement, entre effraction et dévoilement, entre extraction et intrusion, entre rupture et union.

1) Éplucher la nudité

« Couvrez ce sein que je ne saurais voir.
Par de pareils objets les âmes sont blessées
Et cela fait venir de coupables pensées. »
Et Dorine, la servante, réplique :
« Vous êtes donc bien tendre à la tentation :
Et la chair sur vos sens fait grande impression !
Certes, je ne sais pas quelle chaleur vous monte

[168] BERTRAND, Régis, « La Nudité entre culture, religion et société », *Rives nord-méditerranéennes*, 30, 2008, pp. 11-24.
[169] En dehors de toute nudité formelle, l'acteur se considère lui-même comme nu devant les spectateurs comme en témoigne Valérie Lang in GAYOT, Joëlle, « Le nu au théâtre, jusqu'où peut-on aller ? », *Les Mercredis du théâtre*, France culture, 05/01/11.

Mais à convoiter moi, je ne suis point si prompte :
Et je vous verrais nu du haut jusques en bas
Que toute votre peau ne me tenterait pas. »[170]

a) Nudité et miroitement dans *Moses und Aron*

Les questions de la nudité, du nu et du *desnuement* sont saillantes dans le théâtre de la Societas Raffaello Sanzio. Qu'elles soient perçues comme motif ou acte, elles se retrouvent au cœur de nombreuses de leurs créations. Les corps nus, entendus comme dévêtus, partiellement ou entièrement, sont présents dans plus d'une vingtaine de spectacles de la compagnie et n'obéissent pas toujours aux mêmes modalités de présence ni aux mêmes enjeux. *Moses und Aron*[171]*, L.#09, C.#01* et *Parsifal*, mettent particulièrement en lumière et, de manière prégnante et différente, ces questionnements tant dans leur apparition, disparition que dans leurs expérimentations.

Moïse est le personnage le plus cité dans l'intégralité des textes bibliques puisque son nom apparaît à 765 fois dans la Bible hébraïque et 79 fois dans le Nouveau Testament. Tantôt perçu comme le médiateur de la révélation, tantôt comme le législateur fondamental et comme l'auteur du Pentateuque, il est le sauveur et le libérateur du peuple juif. Celui-ci, pour fuir la famine, avait suivi Joseph, fils de Jacob en Égypte avant d'être réduit en esclavage par le peuple Égyptien. Alors que l'enfant qui deviendra Moïse vient d'être mis au monde par des parents hébreux de la maison de Lévi, le Pharaon ordonne à son peuple de tuer tous les nouveau-nés mâles et de ne laisser vivre que les filles. Sa mère, pour le sauver, et après l'avoir caché trois mois durant, le place dans une corbeille sur le Nil. C'est la fille du Pharaon qui recueille

[170] MOLIÉRE, *Le Tartuffe*, 1667, acte III, scène II.

[171] *Moses und Aron*, d'après *Moses und Aron* de Arnold Schoenberg (1874-1951), opéra inachevé en deux actes et huit scènes ; livret du compositeur. Mise en scène, décors, costumes et lumières, Romeo Castellucci ; chorégraphie, Cindy van Acker. Thomas Johannes Mayer, baryton-basse, Moses ; John Graham-Hall, ténor, Aron ; Julie Davies, soprano, ein junges Mädchen ; Catherine Wyn-Rogers, mezzo-soprano, eine Kranke ; Nicky Spence, ténor, ein junger Mann ; Michael Plumm, ténor, der nackte Jüngling ; Chae Wook Lim, baryton, ein Mann ; Christopher Purves, baryton, ein anderer Mann / Ephraimit ; Ralf Lukas, baryton-basse, ein Priester ; Julie Davies, soprano, Maren Favela, soprano, Valentina Kutzarova, mezzo-soprano, Élena Suvorova, mezzo-soprano, vier nackte Jungfrauen ; Shin Jae Kim, basse, Olivier Ayault, baryton, Jiang-Hong Zhao, baryton, drei Älteste ; Béatrice Malleret, soprano, Isabelle Wnorowska-Pluchart, soprano, Marie-Cécile Chevassus, mezzo-soprano, John Bernard, ténor, Chae Wook Lim, baryton, Julien Joguet, basse, sechs Solostimmen. Maîtrise des Hauts-de-Seine, Chœur d'enfants de l'Opéra national de Paris ; Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris ; direction Philippe Jordan, Opéra Bastille, 2015.

l'enfant et le nomme Moïse, signifiant « Sauvé des eaux ». Dès lors, fils adoptif du Pharaon, il vit dans l'opulence avant de découvrir sa véritable histoire. Là encore, tout le récit biblique repose sur une quête des origines, puisque c'est en décelant la vérité sur sa naissance que Moïse, chassé d'Égypte après avoir protégé un esclave, est appelé par Dieu pour sauver le peuple hébreu. Réfugié du pays de Madian et gardant les troupeaux de son beau-père, Moïse entend l'appel de Dieu de l'intérieur d'un buisson ardent qui jamais ne se consume. Celui-ci lui divulgue son nom en un tétragramme YHWH, régulièrement mais faussement traduit par « Je suis celui qui suis », « Je suis qui je serai ». Toutefois, cette traduction est trahison puisqu'en hébreu, le verbe « être » n'existe pas comme tel[172]. Que nous dit-il alors pour se nommer ? Dès lors, ce n'est pas ni à Aaron ni à Moses que manque le Verbe mais bien à Dieu. Il demande à Moïse de libérer le peuple hébreu de l'Égypte. Ayant un défaut de langage, il doit, pour se faire, demander l'aide d'Aaron de trois ans l'aîné de Moïse pour en faire son interprète. Tous deux tentent d'abord d'entrer en dialogue avec le Pharaon afin de le persuader de laisser le peuple hébreu quittait l'Égypte mais celui-ci refuse. Ils menacent alors le peuple égyptien de terribles fléaux qui, tous, se réalisent. Ce n'est qu'à partir de la dixième plaie[173] que le Pharaon répond favorablement à la demande. Moïse conduit le peuple hébreu jusqu'à la mer des Joncs, identifiée par la Mer Rouge d'après la traduction grecque des Septante, qui s'ouvre pour les laisser fuir et se referme sur l'armée égyptienne. Il le mène ensuite au pied du mont Sinaï alors que lui le gravit pour y recevoir les dix commandements inscrits sur les Tables de la Loi. En y descendant, il découvre que les hébreux, guidait par Aaron, sont en adoration devant un veau d'or. Pris de fureur, il brise les Tables de la Loi et ordonne le massacre de trois mille adorateurs du veau d'or. Il remonte ensuite au sommet du mont Sinaï pour y recevoir

[172] Cette précision a été apportée par DELCAMBRE, Arnaud, in correspondances personnelles entre le mois de juin et le mois de septembre 2019.
Nous reviendrons sur l'origine de ce tétragramme dans la partie suivante en l'analysant selon la figure de la mère.

[173] Les eaux du Nil se transforment en sang.
L'Égypte est infestée de grenouilles.
La population est attaquée par des mouches et moustiques.
Les vermines se répandent.
Une épidémie de peste attaque le bétail.
Les habitants sont contaminés par la lèpre.
Toutes les récoltes vivraires sont sapées par la grêle.
Les sauterelles dévorent la végétation.
Le peuple est plongé dans les ténèbres pendant trois jours.
Les premiers-nés, qu'ils soient humains ou animaliers, égyptiens meurent durant la nuit.

de nouvelles tables.

Moses und Aron, en français *Moïse et Aaron*, est un opéra inachevé - puisque la musique du troisième acte est restée inaccomplie - d'Arnold Schönberg. Il s'agit d'un livret allemand, tiré de ce livre biblique de l'Exode, créé en 1954. Ainsi, comme l'un des personnages principaux et éponymes de l'œuvre, le compositeur, écrivain et peintre qu'était Schönberg s'était donné la délicate mission de porter la parole de Dieu. La dodécaphonie caractéristique de la musique créée se doit d'être considérée comme un moyen de transmission et non comme un but en soi. Par ailleurs, Schönberg est considéré comme un visionnaire et l'un des précurseurs de la musique contemporaine tant dans sa quête d'un langage inouï, que dans l'expérience musicale profonde qu'il propose. De cette œuvre et cette recherche, en 2015, à l'Opéra Bastille, Romeo Castellucci en offre un concentré à travers une mise en scène, certes respectueuse de la musique et des paroles, mais dans laquelle les images et sensations sont au cœur du processus de création, de la représentation et de sa réception. L'analyse de l'acte II de *Moses und Aron* et de la première partie de l'acte III, dans lesquels la nudité est omniprésente, permet d'envisager le corps nu comme traducteur de l'essence de la partition déployée par Schönberg. La nudité souligne de fait le sous-texte que renferme l'œuvre originelle et devient lieu de projection de la dramaturgie première qu'elle renfermait et les questionnements d'irreprésentabilité, *iconoclastie* et *iconodulie* qu'elle sous-entendait.

Bien que le plateau accueille plus d'une centaine de comédiens, chanteurs ou figurants, le spectacle ne met en lumière que peu de personnages, à savoir, Moïse, son frère d'esprit Aaron et le peuple d'Israël. De plus, les personnages complexes des deux frères, à la fois complémentaires et en rupture, se confondent parfois en une entité unique et ambivalente. La parole, sa transmission et sa résonance en sont les éléments d'union ou plutôt de réunion. La parole est ici plurielle, chantée, parlée, psalmodiée (parfois même proche de la voix blanche), écrite (projection), enregistrée (bandes magnétiques sortant d'un magnétophone Revox symbolisant le buisson ardent) et à la fois perçue comme un outil, un effet, un acte et un signe inintelligible. Elle est le point de départ de la création et son point final.

L'opéra a été créé à partir de cette phrase « O Wort, du wort, das mir fehlt[174] »

[174] Extrait de l'opéra *Moses und Aron*.

(« Oh verbe, toi verbe, tu me manques »), énoncée par le prophète Moïse à la fin de l'opéra. Ce dernier ayant reçu la parole divine se doit d'en transmettre le message au peuple d'Israël mais est, dans le même temps, dans l'incapacité de parler.

> 10 Moïse dit à l'Éternel : « Ah, Seigneur, je ne suis pas un homme doué pour parler et cela ne date ni d'hier ni d'avant-hier, ni même du moment où tu as parlé à ton serviteur. En effet, j'ai la bouche et la langue embarrassées. »
> 11 L'Éternel lui dit : « Qui a donné une bouche à l'homme ? Qui rend muet ou sourd, capable de voir ou aveugle ? N'est-ce pas moi, l'Éternel ?
> 12 Maintenant, vas-y ! Je serai moi-même avec ta bouche et je t'enseignerai ce que tu devras dire. »[175]

La figure de Moïse est comparable à celle de l'*infans*, du latin *in fare*, celui « qui ne parle pas encore », issu du verbe grec *fémi*, c'est-à-dire celui « qui ne sait manifester sa pensée par la parole »[176]. Il lui faut alors trouver un autre corps capable d'accueillir sa pensée et de la retransmettre à son tour sans la déformer. La pensée venant d'une corporéité invisible prend corps dans celui de Moïse et se déplace dans un corps distinct pour être ensuite véhiculée. Le corps est ainsi à la fois réceptacle, objet de traduction et de transmutation et se place dans l'entre deux de l'invisible au visible, de l'immatérialité à la physicalité mais toujours en activité.

> 13 Moïse dit : « Ah, Seigneur, envoie quelqu'un d'autre que moi !»
> 14 Alors la colère de l'Éternel s'enflamma contre Moïse. Il dit : « N'y a-t-il pas ton frère Aaron, le Lévite ? Je sais qu'il parlera facilement, lui. Le voici même qui vient à ta rencontre. Quand il te verra, il se réjouira dans son cœur.
> 15 Tu lui parleras et tu mettras les paroles dans sa bouche, et moi, je serai avec ta bouche et avec sa bouche et je vous enseignerai ce que vous devrez faire.
> 16 C'est lui qui parlera pour toi au peuple : il te servira de bouche et toi, tu tiendras pour lui la place de Dieu.[177]

C'est en son frère Aaron que Moise trouve la bouche capable de recevoir et propager la parole du divin. Alors que la tessiture choisie pour Moïse est celle d'un baryton-basse et le style de récitation celui du *Sprechgesang*, c'est-à-dire à mi-chemin

[175] *La Bible*, Exode, 3.11-4.18, trad. Louis Segond.
[176] Nous reviendrons plus précisément sur ces notions dans la suite de la thèse en citant notamment des articles issus de *Les Voix marionnettiques* 30-64, sous la direction de Sandrine Le Pors, Études théâtrales, n. 6061, 2015.
[177] *La Bible*, Exode, 3.11-4.18, trad. Louis Segond.

entre la déclamation parlée et le chant, la voix de son frère est celle d'un ténor, qui étymologiquement « tient » le peuple en haleine par son chant, sa pléthore et l'émotion qui s'en dégage. Cette différence de vocalité souligne le passage de la pensée au Verbe. Ces variations vocales sont également annonciatrices de la déformation future d'un état à l'autre durant le cheminement de la réflexion aux mots que ce soit dans la forme et le fond, l'objectivité et l'exactitude sémantique, la puissance et la résonance, tous délivrés, livrés et reçus.

Le corps n'accueille pas la parole. Le corps premier qui la porte, bien que non nu physiquement, s'efface pour que la parole soit corps. Ce ne serait qu'en procédant à cette nudité que la qualité et le contenu de la parole à délivrer seraient garantis et préservés. Or, tout exercice de transposition d'une pensée suppose une adaptation en fonction du contexte, de la situation, des horizons d'attente, de l'interlocuteur et de l'état du corps qui la porte et de celui qui la reçoit, et selon la parole elle-même, son contenu, sa puissance, son impact, sa résonance. Ainsi la parole nue n'existe pas quand bien même elle serait dite par une voix blanche[178], c'est-à-dire, même si l'interprète « déclamait un texte plus qu'il ne jouait avec sa parole dans une situation de communication présente ou visible. Comme s'il jouait à jouer, ne « vivant » pas ce dont il parle mais s'écoutant presque parler[179] », même si ces voix se tenaient à distance de toute interprétation et étaient interchangeables.

Alors que Moïse éprouvait le manque, en se livrant malgré lui au jeu du passe-parole, Aaron expérimente la parole dans sa perte et son manque. En tant qu'intermédiaire nécessaire, il se montre exégète.

> Aaron : « Nul peuple ne saisit plus qu'un fragment qui exprime la part saissable de l'idée. Aide le peuple à te comprendre en te plaçant à sa portée »
> Aaron : « Pleutre ! Toi qui as le verbe de dieu ! … moi ta bouche, je conserve ton idée à chaque fois que je l'exprime … Ma mission est de le dire plus mal que je le comprends ».[180]

---

178 D'après Guillaume Dulong, philosophe et spécialiste en cinéma, la « voix blanche désigne une vocalisation sans timbre voire atone. Si la variation de ton produit un contexte signifiant pour un discours donné, alors une voix sera dite blanche par analogie, dans la mesure où l'acte phonatoire est tel que les profils sonores du discours ne peuvent être reconnus. Celui-ci paraît inactuel, désincarné, sans contexte pathétique ou intentionnel particulier. Qui l'entend « blanche » n'aperçoit donc pas les contours de la voix, peine à discerner les variations de tons, permettant de l'associer à une cause psychologique affective déterminée, ou plutôt de l'associer à des symptômes visibles déterminés plutôt qu'à d'autres ». DULONG, Guillaume, « Voix blanche chez Green ? », in *Entrelacs*, 11/2014.

179 *Ibid.*

180 Extrait de l'opéra *Moses und Aron*.

En comparaison avec la parole originelle et premièrement délivrée, la parole, n'étant plus prophétique au contraire de son frère, perd de sa puissance et devient contingente et politique. Aussi, si comme le suggérent les versets 17 du Psaume 139 et 33 de Romains 11 : « Les voies du Seigneur sont impénétrables », ces voix sont corporéisées, habitées, traversées et transformées. Ce sont elles qui donnent naissance aux images et icônes et les paroles d'Aaron qui leur offrent forme.

> 2 Aaron leur dit : « Ôtez les anneaux d'or qui sont aux oreilles de vos femmes, de vos fils et de vos filles, et apportez-les-moi ».
> 3 Et tous ôtèrent les anneaux d'or qui étaient à leurs oreilles, et ils les apportèrent à Aaron.
> 4 Il les reçut de leurs mains, jeta l'or dans un moule, et fit un veau en fonte.[181]

Au prononçable mais irreprésentable, Romeo Castelluci entend donner corps. Le buisson ardent devient un magnétophone, le bâton d'airain de Moïse un engin spatial et le veau d'or un taureau charolais. Les anneaux d'or, symboles de l'écoute du divin, fondus pour former l'icône, marquent l'inattention portée au premier commandement : « Tu n'auras pas d'autres dieux que moi. Tu ne feras aucune idole, aucune image de ce qui est là-haut dans les cieux, ou en bas sur la terre, ou dans les eaux par-dessous la terre. Tu ne te prosterneras pas devant ces images, pour leur rendre un culte[182] » et sa désobéissance.

> Moïse : « Descends tout de suite ! En effet, ton peuple, que tu as fait sortir d'Égypte, est tombé dans un grand péché. Très vite, ils ont quitté le chemin que je leur avais montré. Ils se sont fabriqué un veau en métal fondu. Ils se sont mis à genoux devant lui, et ils lui ont offert des sacrifices. Ensuite, ils ont dit : "Voici notre Dieu qui nous a fait sortir d'Égypte." Eh bien, je le vois, ce peuple est un peuple à la tête dure ! Maintenant, laisse-moi faire. Je vais me mettre en colère et je les détruirai ! Ensuite, je ferai naître de toi un grand peuple ».[183]

Toute l'essence de cet opéra repose sur la tension persistante et nécessaire entre utilisation et abandon, manque et besoin, contrôle et dépassement de l'image.

---

[181] *La Bible*, Exode, 32 : 2, 3, 4, trad. Louis Segond.
[182] *La Bible*, Exode, 20:4, trad. Louis Segond.
[183] Extrait de l'opéra *Moses und Aron*.

D'ailleurs, l'opéra commence par cette idée : Moïse : « Unique... éternel... omniprésent... invisible... irreprésentable... Dieu ![184] » et se finit sur ces paroles :

> Aaron : « J'ai dû lui donner une image à contempler »
> Moise : « Ton image s'est effacée devant mon verbe »
> Aaron : « Autrefois, images et prodiges que tu méprisais, étaient refusés à ton verbe et pourtant le prodige ne fut qu'une image quand ton verbe détruit mon image »
> Moise : « L'impérissable l'exprime comme ces tables de façon éphémère, dans la langue de ta bouche [...] Devines tu désormais la toute puissance de l'idée sur les paroles et les images ? »
> Aaron : « Nul peuple ne peut croire ce qu'il ne ressent pas ».
> Moise : « Aaron, ma bouche, a-t-il le droit, de former cette image ? Ainsi, je me suis fait une fausse image, comme toutes les images ! Ainsi je suis vaincu. Tout ce que j'ai pensé n'était que folie... et ne peut ni ne doit être dit ! O verbe, verbe, qui me manque ! »[185]

Or, une image résiste : celle d'une femme nue et, en tant qu'espace de projection, relie le monde du visible à celui de l'invisible, du représentable à l'irreprésentable.

Le premier tableau dans lequel apparaît le corps nu de cette femme se trouve être à l'acte II. Moïse étant parti sur le Sinaï pour y recevoir les tables de la loi, le peuple se sent abandonné et Aaron, censé le guider mais empli de doute, accepte de rétablir les anciennes idoles en érigeant un veau d'or autour duquel se déroule une cérémonie païenne. Celle-ci se transforme en orgie suite à laquelle les sacrifices humains de quatre jeunes vierges, livrées aux couteaux des prêtres, sont exécutés. Ces deux épisodes sont évoqués par Romeo Castellucci plutôt que représentés.

Du fond de la scénographie blanche et laiteuse s'ouvre une fente coupant l'espace en deux horizontalement. Cette fissure est créée par le lever du panneau haut du fond de la scène qui se sépare du panneau bas. Ce lever est accompagné d'un surgissement de mains puis bras qui sortent de l'intérieur de l'ouverture pour glisser le long du pan haut. En outre, si cette faille est droite, lisse et nette, les parties du corps qui en sortent la rendent poreuse. Le fond scène s'éventre véritablement pour donner naissance aux corps et aux images. En effet, cette fissure n'est pas sans rappeler l'ouverture de la mer par Moïse amenant le peuple à la Terre Promise. De plus, de cette faille ensuite, une multitude de corps nus d'hommes et de femmes s'entremêlent et se

[184] Extrait de l'opéra *Moses und Aron*.
[185] Extrait de l'opéra *Moses und Aron*.

confondent.



CASTELLUCCI, Romeo, *Moses und Aron,* 2015.[186]

Ces corps nus forment désormais la ligne d'horizon du peuple les contrebassant : « Il nous conduira vers la terre où coulent le lait et le miel où nous jouirons de ce qu'il a promis à nos pères[187] ». Cet entrelacement des corps nus apparaît comme la promesse d'une *liber*té totale future et évoquent dès lors l'orgie d'ivresse, d'érotisme et sacrée annoncée : « Tu nous as élus, tu nous conduis vers la Terre Promise. Nous serons libres ![188] ». Par ailleurs, de cet enchevêtrement des corps nus semble naître une femme, pareillement nue, allongée de dos, au centre de la fente. La nudité de la femme ramène à notre état originel, celui de l'acte sexuel et de la naissance. La masse lui ayant donné naissance disparaît progressivement et la laisse seule. Éclairé par l'arrière, tandis que le reste est désormais jeté dans les ténèbres, le corps nu de la femme se révèle dans un clair-obscur comme une peinture.

[186] Sauf mention contraire, toutes les illustrations présentées dans cette thèse sont des photographies dont nous sommes les auteurs ou issues de CDE personnelles des captations filmiques des spectacles données par les artistes.
[187] Extrait de l'opéra *Moses und Aron*.
[188] Extrait de l'opéra *Moses und Aron*.



CASTELLUCCI, Romeo, *Moses und Aron,* 2015.

« Si le corps est ouvert sur le plateau, c'est donc à la manière d'un futur tombeau, où grouille encore la vie (…) On livre l'acteur à la nudité, puis on l'épluche, dans un strip-tease funèbre qui fait apparaître le caractère périssable de sa chair. On met en scène des natures mortes en devenir.[189] », écrit Ariane Martinez. Cette relation entre la nudité exposée au plateau et la plasticité du corps nu vaut dans le théâtre de Castellucci qui expose des tableaux vivants plutôt que des actes, sculpte et peint les corps en scène pour en faire des images. Le corps nu perd ainsi instantanément sa qualité sexuelle. En le décontextualisant et en le réorganisant, Romeo Castellucci désexualise le corps nu. L'objet de la vigilance se déplace ailleurs. Le corps nu se fait corps récit, corps de sens et de signes, corps énigme dont on cherche à révéler le secret mais qui toujours se dérobe à nos perceptions.

Le peuple s'exprime alors d'une même voix : « Nous te consacrons nos offrandes et notre amour[190] » et s'agenouille face au public, têtes baissées. La lumière s'assombrit sur le plateau et s'intensifie sur le centre de la fente. Il ne reste que le corps nu de cette femme comme flottant dans les airs tel un ange. Ce corps va progressivement sortir de la fente, se laisser « couler » le long de la paroi, se suspendre d'un bras avant de se laisser tomber violemment au sol.

[189] MARTINEZ, Ariane, « À corps ouvert : défigurations, épluchages, pénétrations », in *Théâtre Public*, n. 193, Montreuil, 2009, p. 55.
[190] Extrait de l'opéra *Moses und Aron*.



CASTELLUCCI, Romeo, *Moses und Aron,* 2015.

Cette chute est comparable à celle de la naissance et est bientôt suivie du sacrifice initialement annoncé. Dès lors, le corps nu de la femme porte à la fois le poids de la naissance et celle de la mort dans leurs dimensions les plus sacrées.

Au moment de la chute de la femme, un compteur est projeté. Le 00 correspond à la naissance de cette femme, le 12 à la levée progressive du peuple et le 40 à l'arrêt du chronomètre. Ces chiffres sont des signes « dé-chiffrables ». Si une lecture numérologique et anagogique est exprimée, le 0 est un chiffre parfait. Il est l'œuf originel fermé et le symbole du néant, du vide absolu, du non manifesté, de l'indéterminé duquel tout est créé. Il symbolise également les idées latentes en attente de l'intervention divine pour être formées. Projeté doublement, le 00 est aussi symbole d'unité et d'éternité et représente le cycle reliant l'origine et la finitude, le commencement et la limite à atteindre, le non-être et la plénitude de l'être. Par ailleurs, en tant que signe numérique, il ne vaut pas par lui-même et tient place des valeurs absentes. Or, l'ensemble de ces interprétations peuvent entrer en analogie avec celles de cette femme nue. Alors que le zéro n'est jamais employé dans la Bible, le chiffre 12 l'est 189 fois[191]. Au contraire du zéro, le douze est le nombre de ce qui est achevé,

[191] Douze prophètes « mineurs » de l'Ancien Testament et douze apôtres (Lc 6,12-16 ; Mt 10,2-4 ; Mc 3,16-19 ; Act 1,13), dans l'*Apocalypse* : douze portes de perles de la Cité céleste (Ap 21,12) ; douze assises du rempart de la Cité céleste (Ap 21,19-20) ; les douze étoiles de la couronne (Ap 12,2) ; l'arbre de vie produit douze fois des fruits (Ap 22,2), douze ans de souffrance hémorragique (Lc 8,40), douze fils d'Ismaël (Gn 25,13-16 et 16,20) et douze fils de Jacob. (Gn 46,8-25), douze grands prêtres des chroniques, douze pierres de l'autel de l'alliance. (Ex 24,4), douze noms gravés sur le pectoral. (Ex 28,21), douze pains de proposition. (Lv 24,5), douze explorateurs envoyés en Canaan. (Dt 1,23), douze pierres choisies par les douze hommes dans le lit du Jourdain pour faire un monument. (Jos 4,3), douze intendants sur Israël de Salomon, chacun devant assurer un mois de service. (1 R 4,7), douze bœufs de

intégral et forme un tout. En tant que nombre cosmique, il régit l'espace et le temps. De plus, il représente la Trinité aux quatre coins de l'horizon (3 x 4). Or, il faut douze rameaux pour confirmer le choix d'Aaron. (Nb 17,21), douze années pour être considérés fils de la loi pour les jeunes Israélites et les pierres précieuses figurant sur le pectoral du prêtre Aaron sont au nombre de douze. Le nombre 40 quant à lui apparaît 89 fois dans la Bible[192]. Il est constamment lié à une forme d'attente ou de préparation, d'épreuve ou de châtiment. Il symbolise également la mort à soi-même et la renaissance spirituelle. Saint Augustin accorde à ce nombre la perfection « parce que la Loi a été donnée en dix commandements, puis c'est à travers le monde entier que la Loi a été prêchée, et le monde entier se compose de quatre parties, orient et occident, midi et aquilon ; donc, en multipliant dix par quatre, on arrive à quarante. Ou bien, c'est par les quatre livres de l'Évangile que la Loi est accomplie ». De plus, il s'avère que quarante est le nombre de chapitres du livre de l'Exode de l'Ancien Testament. Par ailleurs, Moïse avait 40 ans lorsqu'il reçut l'Appel de Dieu. Il garda ensuite le troupeau de Jéthro pendant 40 ans. Enfin, il reste 40 jours et 40 nuits au sommet du mont Sinaï avant de recevoir les tables de la Loi. (Ex 24,18).

Le corps nu de cette femme, littéralement et symboliquement « tombé des nues », reste longuement allongé de dos au milieu de ceux vêtus des hommes comme un animal mort abandonné, donné en sacrifice au plateau de théâtre ou en comparaison du peuple d'Israël se sentant abandonné de Dieu depuis que Moïse est parti sur le Sinaï.

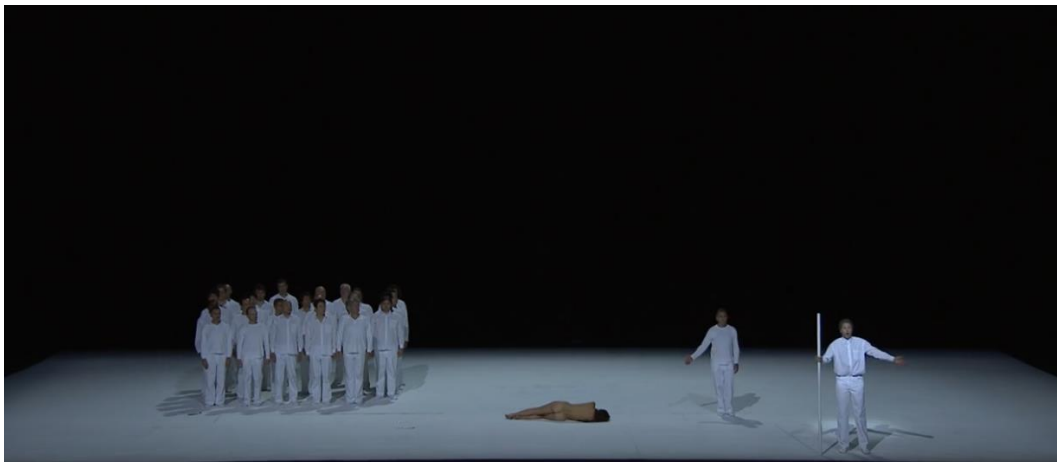
---

la mer de bronze. (1 R 7,25), douze morceaux symboliques faits avec le manteau d'Ahiyya. (1 R 11,30), douze pierres de l'autel d'Élie. (1 R 18,31), sacrifices des douze animaux. (Nb 7,87 et 29,17), trois séries de douze coupes offertes pour la dédicace de l'autel. (Nb 7,84), douze malédictions proclamées par Moïse à tous les hommes d'Israël. (Dt 27,15-26), douze sources aux eaux d'Élim. (Ex 15,27), douze tributs d'Israël. (Ap 7,5-8).

[192] Quarante jours après la naissance, Jésus fut présenté au Temple de Jérusalem pour sa purification légale, selon la loi établie, quarante jours de jeûne de Jésus dans le désert. (Mt 4,2), quarante jours séparent l'Ascension de Jésus de sa Résurrection. (Act 1,3), quarante jours de déluge de Noé (Gn 7,4), marche de quarante jours et quarante nuits d'Élie avant d'atteindre le mont Horeb. Il jeûna pendant 40 jours avant de commencer son ministère public et il resta quarante jours sur le mont Carmel. (1 R 19,8), jugement d'Israël pendant 40 ans. (1 S 4,18), quarante jours de défi entre Goliath et David, Les enfants d'Israël vécurent pendant 40 ans dans la servitude auprès des Philistins. (Jug 13,1), *errance* de quarante ans des Hébreux dans le désert. (Nb 32,13), quarante ans de règne de Joas à Jérusalem. (2 Ch 24,1) et de David sur Israël puis de Salomon à Jérusalem. (1 R 2,11 et 11,42; 2 Ch 9,30), peuple de Ninive dut se repentir pendant quarante jours. (Jon 3,4), quarante ans d'Isaac lorsqu'il épousa Rebecca. (Gn 25,20), quarante jours d'embaumement de Jacob. (Gn 50,3), Ézéchiel supporta l'iniquité de la maison de Juda pendant quarante jours, quarante émissaires de Canaan, quarante années de repentir d'Adam après sa prévarication.

> Le peuple : « L'Éternel n'a pu le protéger ! L'invisible ne secourt personne ! L'invisible ne se montre nulle part ! ». [193]

Par le déplacement de ces comédiens, chanteurs et figurants se crée un jeu de caché, montré, d'apparition et de disparition du corps nu. En marge et isolé, le corps nu se révèle davantage et bien que n'étant ni au centre de la scène ni au cœur de l'action, l'image de ce corps se détache et s'affirme jusqu'à être centrale. Ce corps est ensuite traîné par l'un des anciens du peuple et déposé au centre du plateau, toujours dos public. L'ancien désigne ensuite le corps de la main en un geste de présentation et dit : « N'attendez pas la forme avant l'idée. Mais ensemble elles seront là ![194] ».



CASTELLUCCI, Romeo, *Moses und Aron,* 2015.

Par ce geste d'exposition et ces paroles, ce corps nu représente le tout et renferme en lui l'indicible et l'insaturable, la pensée et la forme, l'invisible et le visible, la vie et la mort. Dans cet entre-deux, il est l'élément clé de la représentation tant dans sa compréhension que dans son expérimentation sensible. Il s'invite comme l'une des réponses aux questions existentielles de l'humanité. De plus, étant toujours de dos, le corps est dévisagé. La nudité de celui-ci et l'absence de visage en font un objet de mirage et miroitement pour le spectateur. Deux phénomènes interviennent alors. D'une part, le mirage par l'étonnement et le doute que crée le corps dans cet intervalle du visible et de l'invisible et, d'autre part, le miroitement à la fois dans le regard attentif

[193] Extrait de l'opéra *Moses und Aron*.
[194] Extrait de l'opéra *Moses und Aron*.

au corps et le phénomène de réflexion qu'il impose. La nudité du corps est la condition permettant la coexistence de ces deux regards. Le spectateur est ainsi invité à se projeter sur scène au moyen de la nudité, de l'intimité dévoilée, de la dé-sexuation et du dé-visagement du corps. Il se reconnaît dans ce corps, se voit lui-même, se propulse sur scène et s'interroge dans son propre rapport au monde. En somme, il s'agit pour lui de choisir l'ici et maintenant, de demeurer monde et refuser Dieu dans son irreprésentabilité ou d'en lire et retenir le contraire.

Romeo Castellucci sanctuarise ensuite un corps nu féminin en le plaçant aux pieds de la représentation du veau d'or, c'est-à-dire ici taureau charolais. L'image de cet énorme charolais, vivant, au sexe proéminent contraste avec celle fragile du corps nu féminin allongé, immobile. Dès l'instant, ces deux corps nus sont porteurs d'un univers gréco-judéo-chrétien, réinterprété et exposé et véhiculent dans leur relation un fort poids symbolique, en particulier en tant que références à l'Apocalypse[195], avant de quitter le plateau par le fond de scène.

Au départ de ces deux figures, un drapeau blanc souillé est brandi. L'image créée par la tâche de souillure[196] renvoie au test de Rorschach et plus largement à la démarche de Romeo Castellucci. Le regard posé sur les tâches est comparable à celui porté les tableaux des spectacles de Castellucci, puisque les interprétations et lectures sont multiples et libres, participent à une rêverie imageante, convoquent un imaginaire tant personnel que collectif et permettent d'interroger sur nos propres rouages psychologiques. De plus, l'encre sert autant l'écriture et donc le verbe, l'image et donc la forme. Dès lors, un passage du blanc au noir s'effectue sur scène et forme un mouvement parabolique. La tache noire se multiplie dans l'espace, sur les objets et les corps jusqu'à ce qu'ils soient tous entièrement souillés et le plateau totalement noir.

Dans leur exode, chaque israélite, initialement vêtu de blanc, s'enfonce et traverse le bassin probatique, présent au centre de la scène et rempli d'encre noire, comme il traverse la mer rouge, ici devenue noire, et en ressort intégralement souillé. Moïse et la femme nue, absents du plateau, ne participent pas à ce « lavement ». Or, ce choix n'est pas anodin, la souillure symbolise ici la dégradation de l'humanité par l'idolâtrie de l'image. Moïse acceptant l'irreprésentabilité et la femme nue étant

[195] Nous analyserons en détail ce passage dans la deuxième partie.
[196] Nous analyserons plus en profondeur les questions des fluides et de la souillure dans le chapitre suivant.

désormais icône, ils restent purs et le pourrissement ne les atteint pas.

La femme nue réapparaît ensuite au plateau, bras dessus dessous d'autres danseuses, elles habillées et voilées, et au centre de la ligne formée. Ce chœur s'avance en balayant du regard l'horizon, à chaque pas, un point de regard fixe avant que celui-ci ne s'arrête en haut à cour.



CASTELLUCCI, Romeo, *Moses und Aron,* 2015.

Chacune des femmes, dont les bras sont toujours entrelacés, place ensuite une main sur son propre sein[197] et une autre sur son sexe. Ce geste n'est pas sans rappeler celui témoin de la pudeur et s'originant dans la Bible. Cet interdit de la nudité est d'ailleurs rappelé dans l'*Exode* 28 : 42-43 :

> 40 Pour les fils d'Aaron tu feras des tuniques, tu leur feras des ceintures, et tu leur feras des bonnets, pour marquer leur dignité et pour leur servir de parure.
> 41 Tu en revêtiras Aaron, ton frère, et ses fils avec lui. Tu les oindras, tu les consacreras, tu les sanctifieras, et ils seront à mon service dans le sacerdoce.
> 42 Fais-leur des caleçons de lin, pour couvrir leur nudité ; ils iront depuis les reins jusqu'aux cuisses.
> 43 Aaron et ses fils les porteront, quand ils entreront dans la tente d'assignation, ou quand ils s'approcheront de l'autel, pour faire le service dans le sanctuaire ; ainsi ils ne se rendront point coupables, et ne mourront point. C'est une loi perpétuelle pour Aaron et pour ses descendants après lui.[198]

[197] Voir aussi MONESTIER, Martin, *Les seins, Encyclopédie historique et bizarre des gorges, mamelles, poitrines, pis et autres tétons des origines à nos jours*, Le cherche Midi, 2001.
[198] *La Bible*, L'Exode 28 : 42-43., trad. Louis Segond.

En associant de la sorte le péché d'idolâtrie à celui originel, Romeo Castellucci fait se répondre le livre de la Genèse à celui de l'Exode, la souffrance de la conscience du regard à voir la forme dans sa nudité à celle de vouloir en créer une, le bannissement du jardin d'Éden à celui de la Terre Promise, l'offense de croquer pour accéder à l'intelligence et celle de craquer pour atteindre la conscience de la pensée. La nudité du corps permet de relier ces deux épisodes et souligne le caractère cyclique et répétitif des motifs et questionnements principaux et originels. De la même manière, perçue comme péché à l'origine de tous, la nudité révélée rappelle que c'est en elle que repose l'histoire de la chute de l'homme et la souffrance de l'humanité. En tant que témoin du péché originel, elle est la marque non pas d'un péché qui remonte aux origines de l'Homme mais celle qui corrompt la nature originelle des humains.

Les jeunes femmes entreprennent ensuite une chorégraphie de gestes liturgiques, cultuels, sacrés, de prière, de pardon et d'offense[199] non sans rappeler la danse sacrée précédant l'orgie et le sacrifice annoncé dans le texte de départ. De nouvelles femmes entrent à cour et déposent des marguerites au sol. Or, ces fleurs blanches, dont le nom signifie « œil du jour », symbolisent l'innocence, la pureté et le printanier commencement. Elles témoignent d'un amour véritable et d'une union harmonieuse. Il est aussi de coutume de dire que la personne qui les offre détient un secret. Une fois souillées, ces fleurs deviennent la marque du deuil puisque ce sacrifice se répète.

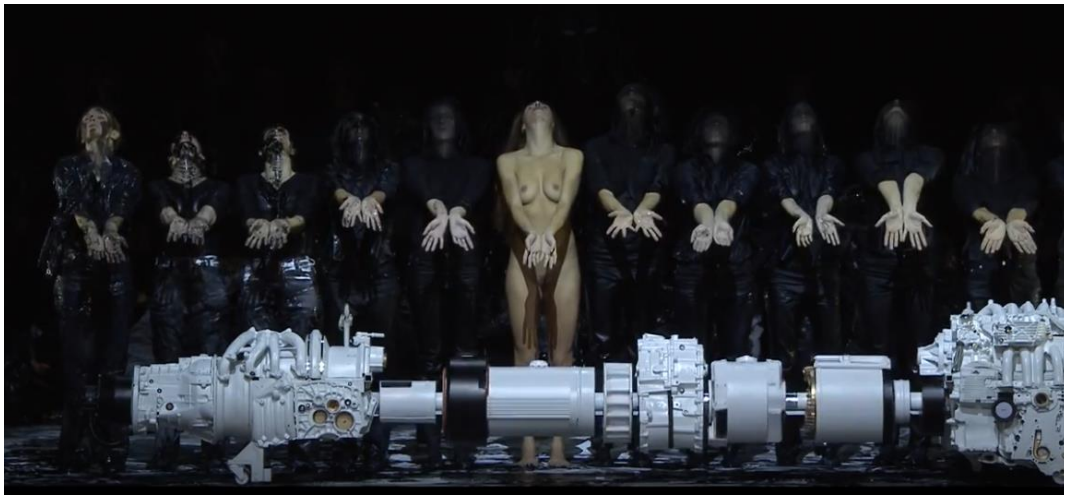
> O dieu d'or, O prêtres des dieux d'or. Le sang de la virginité intacte possède la froideur métallique de l'or que la chaleur n'a pas fécondé. O dieux, ravissez vos pertes, ravissez-nous pour un premier et dernier plaisir. Embrassez notre sang pour qu'en grésillant sur l'or froid il s'en aille en fumée. Or rouge ![200]

L'or rouge, ainsi nommé, est le sang des sacrifices, ici remplacé par l'encre noir déversée sur les jeunes femmes. Dans un cri proche de l'orgasme, les jeunes femmes sont souillées à leur tour. Les danseuses et la femme nue accomplissent un dernier geste d'offrande avant de choir au sol. Ce même mouvement de chute des corps est réalisé par les jeunes femmes aux fleurs. Dans un dernier geste de délivrance, toutes

[199] Nous traiterons dans la deuxième partie de la *rhétorique* et des corps *rhétorique*s.
[200] Extrait de l'opéra *Moses und Aron*.

ces vierges se donnent en sacrifice.

> Les jeunes filles : « Inattaquable vertu de l'or, inaltérable virginité, récompensée en image et modèle. » [201]



CASTELLUCCI, Romeo, *Moses und Aron,* 2015.

Le corps nu mis en scène dans *Moses und Aron* par Romeo Castellucci participe pleinement au *Bühnenweihspiel*, c'est-à-dire au jeu scénique sacré, donné à entendre, à voir, à expérimenter, à partager. Lui aussi s'accompagne d'une théâtralité et d'une esthétique du sacré qu'il développe dans un espace géométrique et ritualisé dont il s'imprègne. Tout comme *Moses und Aron* n'est pas opéra traditionnel, ni même un *oratorio* et s'apparente davantage à un Mystère, dans son sens étymologique *misterium*, signifiant à la fois « représentation » et « cérémonie », le corps nu en porte le poids.

Il devient le lieu d'accueil des croyances, de l'imaginaire et s'en nourrit pour rayonner en tant que corps récit, corps passion, corps naissant, corps sacrifié, corps ressuscité, corps idolâtré. Bien qu'il demeure constant dans sa forme, la charge symbolique conférée le transcende et le place dans l'entre deux mondes, du visible et de l'invisible, celui de l'ordre et du chaos, celui de la vie et celui de la mort et garde en tension constante le fil tissé, et volontairement non coupé ici, entre paganisme et christianisme. La nudité, tant dans sa mise en scène que dans sa réception, renferme en elle des questionnements à la fois originels et eschatologiques.

[201] Extrait de l'opéra *Moses und Aron*.

Au reste, s'il est nu physiquement, il revêt des caractéristiques religieuses, politiques et culturelles. L'image de ce corps nu résiste même en son absence au plateau et impose son omniprésence, ne serait-ce que mentale. C'est pourquoi, en tant qu'élément constant de la représentation, même si non visible matériellement, et carrefour des mondes et des croyances, le corps nu se fait divin. Outre cela, à la fin de l'opéra, lorsque la machine spatiale représentant le bâton d'airain se réactive tel un *deus ex machina*, le choix d'une relation à l'invisible en tant qu'irreprésentable ou d'un retour aux représentations et idoles originelles doit être fait. Qu'est-ce que dit ce corps nu ? Qu'est-il désormais ? Que représente-t-il ? De la même manière, lorsque le mont Sinaï en fond de scène et que le peuple le gravit, s'agit-il d'une image et donc un leurre ou une dernière tentative de se relier à Dieu ? Les lois ne naissent-elles pas de la déviance et les représentations de la transgression ?

Quoiqu'il en soit, en développant une expression de Dieu et un éventail de lectures possibles, Romeo Castellucci opère un retour au texte dans ces blancs, ces manques, ces non-dits et, en conséquence, son essence, et en dévoile les ambiguïtés, ambivalences et contradictions qui font parties d'un tout et nous caractérisent en tant qu'Homme.

Le corps nu apparaît ici comme une surface de projection. La nudité en ce sens peut aussi être perçue comme un outil capable d'interroger notre propre condition humaine. Or, dans *STILLS* de Kris Verdonck, le corps nu est à la fois projeté sur les murs de la ville, surface de projection des écritures de la ville et des revendications du peuple, et participe au dénudage de la condition de celles et ceux qui y portent un regard.

b) *STILLS*, nudité et *desnuement* de la condition humaine

De 2006 à 2015, Kris Verdonck déploie des installations intitulées *STILLS*[202] prenant la forme de projections-vidéos-*mapping* dans le milieu urbain et sur

[202] *STILLS*, concept, direction & sound: Kris Verdonck, Dramaturgy: Marianne Van Kerkhoven, Camera: Vincent Pinckaers, Editing STILL I & II (Rome / Brussels / Budapest / Gijón): Aliocha Van der Avoort, Production STILL I & II (Rome / Brussels / Budapest / Gijón): Margarita Production for stilllab vzw, Production STILL I, II, IV, V, VI & VII (Athens): A Two Dogs Company, Co-produced STILL I & II (Rome): La Notte Bianca Rome (IT), Coproduction STILL I, II, IV, V, VI & VII (Athens): Onassis Cultural Centre - Fast Forward Festival (GR), In partnership with: Notti Bianche

les façades de différents bâtiments d'Europe. Des corps nus sont projetés sur les architectures selon des dimensions de 24 mètres sur 30 puis sur 15 et participent à la création d'une poésie urbaine et corporelle. Le *mapping* vidéo, nommé *vidéo mapping*, selon les hispanophones et *projection mapping* selon les Anglophones, se définit par la technique de projeter de la vidéo sur des volumes. Il s'agit de transformer un objet réel par le biais du virtuel. En lien avec l'architecture et en pensant le son, l'échelle et la conception, projection et réception de l'image, c'est-à-dire le surgissement derrière l'image, cette pratique engendre une modification de l'environnement et du regard qu'on lui porte. D'ordinaire, la trame narrative choisie et l'aspect spectaculaire permettent elles également d'interroger autrement l'espace et en crée une esthétique différente. De même, habituellement, les *mapping* vidéo imposent aux images d'épouser le support pour le faire refléter différemment. Kris Verdonck lui se montre attentif à un autre versant de cette pratique. Par une stratégie de mise en relief dramaturgique et le recours à la nudité, les images de ces installations apparaissent comme une sorte de contre-point aux images plates de la société qui ahurissent par excès et manipulation, et empêchent la prise de recul, le sens critique et le « voir ensemble ». C'est-à-dire que Kris Verdonck brise les « images à caractère fusionnel visant et provoquant un assujettissement[203] » comme le définit Marie-José Mondzain, et se manifestant par la « privation de liberté par une visibilité programmatique d'images au message univoque, de l'Église jusqu'à la publicité[204] ».

Les premiers *STILLS* réalisés en 2006, nommés I et II, sont projetés sur l'une des façades du quartier de l'EUR, construit sous le régime fasciste pour glorifier les idéologies impérialistes et commandé par Benito Mussolini dans le cadre de l'Exposition Universelle de Rome. *STILL I* et *II* créés à l'occasion de La Notte Bianca de Rome, invitent les spectateurs à redécouvrir la ville de nuit dans un état proche du somnambulisme et donc à se promener en rêvant. *STILL I* représente un homme corpulent nu et dont la barbe et les cheveux blancs marquent son âge de senior. *STILL II* met en scène une femme nue et ronde. Kris Verdonck reprend cette création pour la présenter au Kunstenfestivaldesarts de Bruxelles, en 2007, sur l'une des façades du

Europa 2006 (IT), Kaaitheater (BE), With the support of: the Flemish Authorities (BE) & the Flemish Community Commission (BE), Thanks STILL I & II (Brussels): Palais des Congrès, Ville de Bruxelles, 2006-2015.

203 ALCALDE, Maxime, « Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?* », *Marges, 1*, 2003, p. 100

204 *Ibid.*

Mont des Arts, complexe abritant entre autres les archives du Royaume de Belgique et la Bibliothèque Royale.



VERDONCK, Kris, *STILLS,* 2006-2015.
© A Two Dogs Company



VERDONCK, Kris, *STILLS,* 2006-2015.
© Stavros Petropoulos

L'année d'après, durant le festival National Review of Live Art de Glasgow, il présente *STILL III*, mettant en scène un homme nu musclé qui tente de repousser les parois de la cheminée de l'usine dans laquelle il est enfermé. La même année, Kris Verdonck répond à une invitation à participer au LOW Festival de Budapest en reprojetant les *STILLS I* et *II*. En 2010, il les projette à Gijon, en Espagne, sur l'une des façades monumentales datant du régime de Franco, à l'occasion du festival Ciclo Performance organisé par El Teatro de la Laboral.



VERDONCK, Kris, *STILLS,* 2006-2015.
© A Two Dogs Company

Tout d'abord, comme l'indique le titre choisi pour ces installations et sa traduction à caractère polysémique, *still* signifiant « immobile » et « silencieux » en tant qu'adjectif et, adverbialement « encore », « toujours » et « néanmoins », les protagonistes de ces *mapping* sont dans la répétition, la persistance et la résistance contre les représentations identitaires et sociales, mais aussi contre leur propre corps. Tous enfermés dans un espace exigu, ils tentent de repousser les parois qui les emprisonnent en se servant de toutes les parties de leur corps comme levier ou cherchent en vain un passage par lequel se frayer un chemin. Leur corps devient objet de survivance et résistance et potentiel outil de fuite de leur condition. Les dimensions de la projection, l'insertion dans l'architecture et leurs mouvements déforment leur corps, qui se recroqueville, tente derechef de se déployer, pousse, tire, s'écrase, s'étire, rampe, s'adosse, prend appui, glisse, tombe, convulse, se relève, fredonne du Wagner, frémisse. mais toujours respire. Lorsque le corps (s') abandonne et s'immobilise après avoir livré ses derniers efforts infructueux dont les infimes gestes spasmodiques en marquent la fin, seule la respiration différencie ces corps de natures mortes en lui accordant des derniers mouvements thoraciques. La projection s'arrête alors, puis elle recommence. Le caractère répétitif est double puisque à la fois repérable dans les gestes des personnages et par le dispositif de projection lui-même. En découle au reste une dynamique cyclique du procédé et de la condition humaine.

Cette image du corps nu luttant pour sortir d'un espace restreint n'est pas sans rappeler celle du bébé frappant sur les parois abdominales et utérines avant de naître car cherchant à quitter ce milieu naturel et originel désormais inadapté à sa condition. C'est pourquoi, il ne s'agit pas tant de disparaître du cadre mais d'apparaître dans un autre en repoussant les limites qui le définissent ou en en trouvant la faille. Néanmoins, la nudité des corps souligne la fragilité de l'être humain dans son rapport au monde et sa relation d'avec soi et témoigne de la précarité de leur situation.

> Geste pratique, le dénudement permet de mettre directement en contact la peau avec les éléments de la nature, de s'en sentir plus proche et d'endurcir le corps contre la maladie. Geste symbolique, l'abandon du vêtement est une forme de contestation de la civilisation, qui met les individus à égalité d'un point de vue social. En effet, la nudité prive les individus de tout ornement pouvant désigner leur appartenance à une classe sociale. […] C'est aussi une manière de souligner la volonté de retourner à un état primitif, précédant toute forme d'organisation sociale, de retrouver l'innocence paradisiaque, l'harmonie et la paix. En ce sens, le retour à la nature est une utopie.[205]

Souffrant d'être ainsi encoffrés et privés de leur *liber*té de mouvements, les corps nus peinent à la regagner et tentent au minima d'alléger le poids de leur situation. La dureté de cette mise à l'épreuve agrandie est renforcée par l'architecture qui la supporte et le contexte des actes créatifs associés. Subséquemment, la fragilité, la maladresse et l'impuissance des corps tranchent avec l'image idéalisée des « héros du régime », par exemple pour le régime national-socialiste allemand celle d'Arno Breker ou les peintures du réalisme socialiste sous le régime stalinien ou celle de Stakhanov, ouvrier modèle des débuts de l'Union soviétique, dont les exploits inventés, permettaient de stimuler la productivité. Ces géants fragiles projetés contrastent avec la fatuité des bâtisses hégémoniques, démagogiques, religieuses, ou financières sur lesquelles ils sont projetés. Le romancier et poète J. Bernlef explique que « dans l'architecture fasciste, le temps n'est jamais une dimension qui a évolué de manière organique et résulte du passé, mais le temps inexistant de l'utopie ; celle-là même [poursuit-il] qui exprime son absence de fantaisie en ressemblant comme deux gouttes d'eau à un passé lointain, et ne pourra jamais devenir une réelle dimension temporelle,

[205] BARTHÉLÉMY, Zoé, Dans le plus simple appareil : regard sur la nudité en photographie, Mémoire de fin d'études et recherche appliquée, section Photographie, sous la direction de Mme Claire Bras, École Nationales Supérieure Louis-Lumières, p. 42.

mais uniquement un espace imposant dans lequel l'humain n'a plus de place en tant qu'individu[206] ».

Si ces constructions ont au départ été édifiées pour impressionner le peuple, la projection sur leurs façades de personnes bien que gigantesques mais apparaissant dans leur plus simple appareil et composant ce même peuple renforce l'idée de dominance jusqu'ici préservée. Les qualificatifs de « grand » et de « puissant » ne s'accordent plus. De la même manière, si à première vue ces figures semblaient représenter des cariatides, l'image première s'efface car il ne s'agit plus pour elles de porter mais bien de supporter le poids qui repose sur elles. Kris Verdonck évince ainsi toute connotation héroïque et nous replace face à notre condition humaine. À l'instar du titan Atlas épargné par Zeus mais condamné à porter la voûte céleste pour l'éternité, nous en sommes les échouants, croulant sous le fardeau du système politique, économique et sociétal que nous représentons. Malgré le gigantisme les représentant, ces personnages sont bien incapables de porter sur leurs épaules le poids du système inhumain, globalisé et représentatif qui les dirige et inclus pourtant.

L'exposition de corps gigantesques nus devient dès lors un acte politique duquel transparaît une dimension subversive radicale tant la petitesse et la fragilité humaine que ses combats monumentaux pour sortir du système de *survival of the fittest*, c'est-à-dire du concept même de compétition pour garantir sa survie ou assurer son pouvoir et sa dominance sur l'autre. En cela, l'univers de Kris Verdonck s'apparente à celui du réalisateur Federico Fellini dans l'exploration de ce qui est souvent occulté, caché.

Par ailleurs, si « le nombre de communications publicitaires auquel un individu est soumis chaque jour est évalué à environ deux mille cinq cents[207] » comme l'énonce Esther Loubradou dans son ouvrage *La Pub enlève le bas*, nombreuses de ces publicités sont à caractère érotique et certaines envahissent, en dehors de la toile internet, les devantures des commerces et murs des villes, en y affichant des corps, majoritairement féminins, dévêtus ou nus, aux postures suggestives ou illustrant des jeux de mots et

---

[206] BERNLEF, Jan, né Hendrik Jan Marsman, « De Menselijke Maat. Over Albert Speer en Kurt Schwitters », in *Tirade*, 33, n. 320-325, 1989. « De tijd in fascistische bouwwerken is nooit die van de organisch gegroeide, uit het verleden voortkomend, maar de niet bestaande tijd van de utopie, een utopie die zijn fantasieloosheid uit door als twee druppels water op een ver verleden te lijken en zo nooit werkelijke tijd kan worden, maar slechts imponerende ruimte waarin voor de mens als individu geen plaats is ».

[207] LOUBRADOU, Esther, *La Pub enlève le bas. Sexualisation de la culture & séduction publicitaire*, Lormont, Le Bord de l'eau, INA, coll. « Penser les médias », 2015, Préface de Serge Tisseron, p. 157.

sous-entendus évocateurs, parfois même proches de la pornographie[208]. Dans ce cadre, la nudité se banalise dans la sphère sociale. Plus le corps se *desnue*, plus il se déréalise, plus sa nudité est dénaturée, désincarnée, aseptisée. La pudeur n'a donc plus de raison d'exister puisque l'identification, l'*empathie* et le raccord à un référent ne se font plus. Par cette *nûgraphie*, Kris Verdonck, avec *STILLS*, invite le spectateur à se questionner sur cette pratique de l'*Eros* publicitaire en le déplaçant. Il ne s'agit plus ici d'une sexualisation de la culture ou d'une séduction publicitaire mais d'une représentation artistique et poétique des corps, certes nus, mais non plus perçus comme objet sexuel.

La nudité des corps convoque la nôtre, à nos propres corps en tant qu'objet de soumission et de conditionnement et participe au *desnuement* de notre propre condition humaine. Ces *urbanprojections* bouleversent les codes, renversent les icônes du pouvoir, apparaissent comme des revendications d'une incivilité salutaire et, en *hackant* l'espace public, confrontent au réel et invitent au fantasme de corps ordinaires et à leur projection de ce qu'ils pourraient être et faire.

En 2015, Kris Verdonck crée pour l'Onassis Cultural Centre, deux nouveaux *STILLS*, les *IV* et *V*, qui accompagnent les *I* et *II*, pour être projetés sur la façade d'un bâtiment privé près de la place Klafthomonos d'Athènes, place qui est aussi nommée « la place des Lamentations » puisque les fonctionnaires grecs du 19e S s'y rassemblés une fois licenciés après chaque élection. Ces nouvelles séries de *mapping* soulignent le caractère politique de la démarche, tant par le choix des corps mis en scène, qui sont nus et tatoués, par celui du lieu où ils sont mis en scène, c'est-à-dire dans l'espace public, près d'une place chargée d'histoire, mais aussi par la réception de ces œuvres. Étymologiquement entendue, la dimension politique tient au fait que Kris Verdonck parvienne, par ses œuvres, à créer une communauté de citoyens libres et autonomes se rassemblant au cœur de la cité. Le citoyen-passant devient spectateur et membre d'un public composite. Ce dernier est alors perçu comme un agglomérat d'individus se réunissant autour de l'*agora*, c'est-à-dire un espace ouvert et public, utilisé comme lieu

[208] Si l'étymologie du terme « pornographie » ne fait pas polémique : « De pornê, la prostituée, et graphein, acte d'écrire ou de représenter », nous soulignons que cette définition de l'objet pornographique est contestable. Selon Ruwen Ogier par exemple : « Toute représentation publique (texte, image, etc.) d'activité sexuelle explicite n'est pas pornographique ; mais toute représentation pornographique contient celle d'activités sexuelles explicites. », OGIER, Ruwen, *Penser la pornographie*, PUF, 2003, p. 24. Matthieu Dubost dans son ouvrage *La Tentation pornographique : réflexions sur la visibilité de l'intime* appuie cette difficulté de s'accorder sur une définition commune et l'explique par la contemporainéité de ce phénomène, sa massication et son absence d'analyse. DUBOST, Matthieu, *La Tentation pornographique : réflexions sur la visibilité de l'intime,* Paris, Éllipses, 2006.

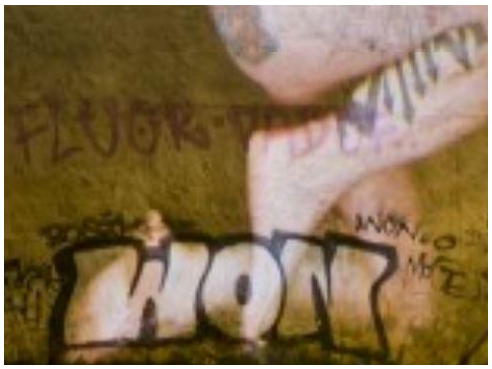
de réunion et de rassemblement, pour les activités ici culturelles, sociales et politiques.



VERDONCK, Kris, STILLS, 2006-2015.
© Stavros Petropoulos

À la différence des derniers corps projetés, ces deux nouvelles séries mettaient en scène une jeune femme et un jeune homme tous deux nus, évoluant dans un espace distinct mais proche puisque projetés sur la même façade et intégralement tatoués. Progressivement le corps des protagonistes projetés va se fondre puis se confondre avec celui du support de la projection. Tandis que les tatouages des corps projetés tapisseront les murs, les graffitis qui étaient jusqu'alors comparables aux tatouages de la ville, vont devenir les tatouages des corps des protagonistes, des corps des humains et de la société. Mur et corps, graffittis et tatouages ne font plus qu'un.









VERDONCK, Kris, *STILLS,* 2006-2015.

VERDONCK, Kris, *STILLS,* 2006-2015.

D'abord, la nudité des corps projetés n'est en réalité que partielle puisque les corps sont « habillés » de tatouages, dessinés et littéraires[209]. De même, la surface de projection n'est pas non plus nue puisque taguée et graphée de tout son long en partie basse. Ainsi, une écriture s'appose sur une autre.

De plus, les tatouages des corps, qu'ils soient ou non littéraires, sont autant de témoins des éraflures corporelles subis, puisque le corps est piqué pour être tatoué, c'est-à-dire que les entailles sont nécessaires pour que l'encre du tatouage soit injectée dans la peau. De la même manière, les murs sont littéralement et étymologiquement éraflés puisque graffés. Pour rappel, « graffiti » est terme italien, dérivé du latin « grafium », qui signifie « éraflure ».

Par ailleurs, les corps projetés sont bleus, c'est-à-dire, dans le champ lexical du tatouage, qu'ils présentent un nombre important et une diversité de tatouages, tant dans la forme, que dans le fond ou le procédé employé. Ils sont quasiment ce qu'on

[209] Le terme littéraire est employé selon son sens étymologique, du latin *litteratura*, dérivé de *littera*, signifiant « lettre », au sens de signe graphique dans l'objectif de transcrire une langue.

appelle des *bodys suit*[210], c'est-à-dire tatoués intégralement, ici de tatouages dessins et littéraires. Comparablement, sur ce mur public, devenu spot des *graffeurs, tagueurs* et *writers*[211] (ce sont les praticiens de l'art graffiti), sont visibles à la fois des *flop*[212], (des graffs simples sans remplissage), des *bombing*[213], (c'est-à-dire des graffes de lettres à l'aérosol), et des *lettrages*[214], (c'est-à-dire de grandes lettres stylisées, colorées formant ou non des mots), accompagnés ou non d'un personnage et d'un dessin.

D'autre part, si on retrouve des *covers up*[215] sur les corps projetés, (c'est-à-dire des recouvrements d'un tatouage), sur le mur, des tags sont *toyés* (c'est-à-dire recouvert par un autre tag). De part et d'autre, ces recouvrements sont souvent le signe d'une volonté de cacher ce qui a été réalisé antérieurement soit parce qu'exécuter par un *scratcheur*[216] (un mauvais tatoueur qui a travaillé « à l'arrache ») ou un *toy*[217] (mauvais graffeur ou un débutant), soit par provocation, déni ou négation du passé.

En outre, il semblerait que des *flashs*[218] (tatouages dont les motifs sont prêts

---

210 Le syndicat national des artistes tatoueurs donne cette définition du *bodysuit* : « Tatouage conçu pour recouvrir au moins la moitié supérieure des bras, le torse, le dos et les cuisses. Il peut être étendu à l'ensemble du corps, on parle alors "d'intégral" ». www.snat.info

211 Le graffeur « désigne la personne qui réalise des graffitis ». Le *writer* est un « terme américain désignant les graffeurs et ceux qui pratiquent l'art du graffiti. On peut le distinguer des tagueurs et graffeurs car il englobe les deux termes ». Dictionnaire : Vocabulaire du graffiti et lexique du *street art*, Slave 2.0, 25/01/2019 : https://www.slave2point0.com/2019/01/25/dictionnaire-vocabulaire-du-graffiti-et-lexique-du-street-art/?fbclid=IwAR0Sf99G1cpin-q5iThZnyJ4woGa-OvMWA3VpPtWtUNIjmpoJuYrF09AzwA#B

212 Le *flop* est un « graffiti tracé juste avec les contours et le plus souvent avec des formes simples et arrondies. Le *flop* est utilisé quand on manque de temps pour faire son graff. Il est caractéristique de la branche vandale du graff ». *Cf. Dictionnaire : Vocabulaire du graffiti et lexique du street art*, Slave 2.0.

213 Le *bombing* est l'acte de « pratiquer le graffiti avec une bombe de peinture ». *Cf. Dictionnaire : Vocabulaire du graffiti et lexique du street art*, Slave 2.0.

214 Le lettrage est un « enchaînement de lettres, de grandes tailles et épaisses avec un style défini. La calligraphie est parfois complexe et rend la lecture difficile. C'est d'ailleurs à travers la question de la lisibilité que les écoles *oldschool* et *wildstyle* se sont « fondées » dans les années 80. On peut parfois voir apparaître un personnage (ou *character*) dans le lettrage pour remplacer la lettre I par exemple ». *Cf. Dictionnaire : Vocabulaire du graffiti et lexique du street art*, Slave 2.0.

215 *Cf. lexique de Devilish Tattoo*, Propriété De FL Distribution, https://devilish-tattoo.fr/

216 *Cf. lexique de Devilish Tattoo*, Propriété De FL Distribution, https://devilish-tattoo.fr/

217 L'action de *toyer* se définit par le fait de « repasser le graff d'un autre par vengeance ou parce qu'on ne trouve pas de meilleur spot. Le "code" des taggeurs, bien qu'implicite, pose des règles comme le fait de ne jamais "toyer" un lettrage complexe par un simple tag ou encore ne pas repasser un graffeur expérimenter et ayant une certaine notoriété. On utilise parfois le mot "toy" pour désigner les *noobs*, les *newbies*, les débutants ». *Dictionnaire : Vocabulaire du graffiti et lexique du street art*, *ibid.*

218 D'après le syndicat national des artistes tatoueurs, « historiquement, une planche de *flashs* est un feuillet proposant plusieurs petits motifs, généralement autour d'un thème particulier, destinés à être choisis et tatoués directement. Différents tatoueurs pouvaient alors mettre à disposition de leurs clients les mêmes planches, non issues de leur propre création : Les motifs étaient donc reproduits parfois à l'infini. Désormais, les tatoueurs sont de plus en plus nombreux à créer leurs propres flashs, de taille variable mais suffisamment petite pour pouvoir être tatoués en une seule séance ». www.snat.info

avant la demande) et *one shoot*[219] (tatouages tracés en une seule fois et sans reprise du trait) aient été réalisés sur les corps projetés, bien qu'ils soient minoritaires. Au contraire, sur le mur, des *vandals*[220] (des graffitis peints rapidement dans un endroit non autorisé) ou encore des *punitions*[221] (c'est-à-dire tagués de manière répétitive dans un même endroit) prennent le dessus sur des réalisations plus fines. Or, les lieux urbains choisis pour les *mappings STILLS IV et V* sont précisément des endroits où l'expression par les *tags* est interdite.

Qu'il s'agisse de tatouages ou de graffitis, ils sont à penser comme une expérience artistique et humaine, une volonté de laisser une trace et/ou un signe de reconnaissance d'un individu, d'un groupe, d'une idée ou d'une valeur. Ils se fondent, se confondent et ensemble fondent une histoire dans leur rapport avec la marginalité ou l'intégration sociale.

Par ailleurs, les lettrages, sur les corps projetés sont à peine lisibles. D'une calligraphie poussée, il est difficile d'en décrypter le sens, comme si ces lettrages corporels n'appartenaient qu'aux propriétaires des corps et donc tatouages. Néanmoins, les lettrages sur la paroi de projections sont eux bien lisibles et compréhensibles. De véritables *tags*, (c'est-à-dire des « étiquettes », des pseudonymes calligraphiés), côtoient des mots anglais comme « past » (passé), « enemy » (ennemi), « won » (avoir gagné), « char » (carboniser), « Fuck all » (« Allez tous vous faire baiser »), comme autant de provocations, revendications ou plaintes émises par le peuple *writers* à l'État, aux passants, à Autrui. Ainsi, cette médiation écrite est reprise pour devenir « média ». La littérature est à la fois dans la peau et dans les murs. Elle est ici à saisir selon son sens étymologique de « lettre » apparente d'une part, mais aussi dans sa caractéristique réceptive puisque proposant une double lecture, en tant qu'action de lire et celle d'interpréter.

En effet, ne pas choisir d'effacer ces lettrages avant le *mapping*, c'est d'abord pour Kris Verdonck être en accord avec ces interpellations et réclamations. De plus,

---

219 *Cf. lexique de Devilish Tattoo.*

220 Le *vandal* est un « graff totalement illégal peint le plus souvent de manière répétée (tags) dans un endroit sans autorisation. Le plus souvent dans les métros, les RER et toutes surfaces urbaines à hauteur de bras. Le *vandal* est de moins en moins présent dans nos villes notamment à cause des peines considérables encourues en cas de flagrant délit ». *Dictionnaire : Vocabulaire du graffiti et lexique du street art.*

221 *Punition* se définit par l'« action de poser un graffiti en permanence malgré les nettoyages répétés par exemple. Punir un mur signifie le peindre tout le temps et le repasser à chaque fois ». *Dictionnaire : Vocabulaire du graffiti et lexique du street art.*.

décider de mettre en scène des corps nus et tatoués sur ces lettrages, c'est accepter qu'ils se lisent désormais communément. Au regard, les graffitis s'imprègnent dans la peau des corps des protagonistes projetés et en deviennent de nouveaux tatouages littéraires. Ainsi, les tatouages projetés sur les murs se confondent avec les graffitis et, ensemble, deviennent les livres ouverts de la ville exposant dessins et écritures des corps et du peuple, de son identité et de celle de chacun le constituant. Le paysage urbain s'unit avec le paysage cutané. Les murs deviennent peau et réciproquement. L'écriture et le langage deviennent doublement corporels. Tatouages et graffitis se transforment en livres ouverts de la ville exposant dessins et écritures des corps et du peuple, de son identité et de celle de chacun le constituant. Le paysage urbain s'unit avec le paysage cutané. Comme l'examine le chercheur brésilien Eni Puccinelli Orlandi, les manifestations langagières, comme les graffitis, les tags, les tatouages, les piercings deviennent des récits urbains. Elles « trouvent leurs sens, ainsi que les paroles désorganisées, dans des conditions de production du langage propres à notre société actuelle : les nouvelles technologies du langage, la publicité, les médias, l'excès du langage lourdement omniprésents dans l'espace public[222] ». Une « indistinction entre le corps du sujet et le corps de la ville[223] » s'opère et la ville devient un « espace politico-symbolique ». L'écriture et le langage se font doublement corporels.

De plus, l'enfermement est lui aussi double puisque représenté en tant qu'espace clos et restreint dans lequel tente d'évoluer les personnages et exprimé par les tatouages et *percings* qui sont, entre autres, les marques d'une lutte contre l'enfermement en soi puisque le corps n'est d'abord autre que soi. L'intériorité de l'être s'exprime par la concentration permanente de son extériorité. David Le Breton, dans son article *La peau entre signature et biffure : du tatouage et du piercing aux scarifications* explique qu'« exister, c'est aujourd'hui être reconnu, ou plutôt recevoir l'onction du regard des autres. Le salut est d'être remarqué, c'est-à-dire marqué et démarqué. La peau devient l'écran proposé à l'appréciation des autres[224] ». Au surplus, le défi est de parvenir à se placer hors de soi pour enfin exister par soi et devenir soi. Le corps est de trop et ne représente dès lors qu'une simple enveloppe charnelle qu'il faudrait écorcher,

[222] ORLANDI, Eni Puccinelli, « La ville comme espace politico-symbolique. Des paroles désorganisées au récit urbain », *Langage et société*, 96, 2001, p. 107.
[223] *Ibid.,* p. 119.
[224] LE BRETON, David, « La peau entre signature et biffure : du tatouage et du piercing aux scarifications », in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n. 57, 2011, p. 79-92.

dépouiller pour que celui-ci soit libéré. La peau en tant que prison d'identité, et ne pouvant être enlevée, doit être modifiée pour que dépassement et franchissement de cette paroi de chair s'opèrent.

La recherche de transcendance comme échappatoire, c'est-à-dire de dépassement ou de franchissement, au-delà du perceptible et des possibilités de l'intelligible, se manifeste par le corps et sa transformation en une autre forme choisie le dépassant. La métamorphose du corps s'apparente alors à le marquer, le signer, le biffer par le tatouage ou le *piercing* par exemple et pour que délivrance se fasse. Le *piercing* et le tatouage apparaissent pour beaucoup comme un moyen de se réapproprier son corps, en se libérant de celui reçu à la naissance et en rompant avec l'image qu'il véhiculait jusqu'alors. Il s'agit de s'auto-miser, se singulariser, d'afficher son identité propre et investie ou de marquer son appartenance.

David Le Breton démontre dans son ouvrage *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles* que « le corps « au naturel » n'existe pas, toute société y inscrit ses marques innombrables[225] ». On y ajoute dit-il « (tatouage, maquillage, scarification, bijou, implant sous cutané, incrustation dentaire…), on soustrait (circoncision, excision, infibulation, épilation, mutilation, perforation, arrachage ou limage de dents…), ou on façonne l'une ou l'autre de ses parties (cou, oreille, lèvres, pieds, crâne) [226] ». Par conséquent, « les tatouages ou les *piercing*s, d'une part, les scarifications, de l'autre, ne sont jamais univoques et leur signification varie selon l'histoire du sujet et les circonstances[227] ».

L'encre utilisée pour le tatouage et la peinture d'aérosol pour les graffitis, deviennent ainsi un moyen d'ancrage d'une inaliénabilité pour l'une et d'impermanence pour la seconde, mais toujours d'une mémoire ou d'un remaniement du corps. « Toute marque corporelle, propice ou rageuse, est polysémique, et nombre d'entre elles sont simultanément biffure et signature, effacement d'un brouillon pour accéder au propre[228] » dit encore David Le Breton. Soit une appartenance à soi se dessine et le tatouage est comparable à une signature ou une marque, soit il témoigne un arrachage à soi et, dans son attaque, le tatouage devient biffure. Dans les deux cas, il résulte d'un

---

[225] LE BRETON, David, *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles, Paris,* Métailié, 2002, p. 149.
[226] *Ibid.*
[227] *Ibid.*
[228] LE BRETON, David, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003, introduction.

changement de peau pour mieux s'y sentir. Outre cela, David Le Breton, dans son ouvrage *L'Adieu au corps* explique que « les technologies contemporaines donnent à l'acteur le sentiment d'un pouvoir d'action symbolique sur son corps et ses origines. Il récuse dès lors que celui-ci soit sa racine identitaire, son « destin », il entend le prendre en main comme un accessoire pour lui donner une marque qui n'appartienne qu'à lui[229] », par exemple par l'ajout d'« un bijou cutané[230] », c'est-à-dire d'un tatouage. De même, Bernard Andrieu précise :

> Être un corps naturel est désormais insuffisant pour être humain. L'identité singulière du corps reçu par la nature fournit dans sa matière des possibilités de normativité nouvelle. Devenir soi-même exige plus qu'une simple transformation du corps naturel. La manière d'être ne traduit qu'un contrôle de l'apparence corporelle, tandis que la matière d'être résoudrait l'opposition entre objet-sujet en matérialisant la forme choisie par le sujet pour se définir. Le corps humain n'est pas seulement biologique car il produit dans la culture des normes adaptées au vécu de son vivant.[231]

Le *piercing* et le tatouage témoignent de la volonté de celui qui les porte de rompre avec son corps d'origine, le corps nu reçu à la naissance, pour en *bricole*r un autre qui sera sien et dont il sera le créateur. Il s'agit également de briser le lien qui unit le corps à ses premiers créateurs, c'est-à-dire de couper le cordon d'avec les parents qu'ils l'ont conçu et mis au monde. « Le corps légué par les parents est à modifier pour devenir soi, ne plus être entaché d'une origine[232] » explique encore David Le Breton. « On retrouve là un fantasme d'auto-génération dans la volonté de rompre symboliquement les amarres, mais renforcée par l'attitude souvent autoritaire des parents. […] " C'est moi qui t'ai faite, je ne veux pas que tu abîmes ton corps. ". [233] »

Le corps tatoué ou percé éradique une filiation, s'arrache du lien d'appartenance ou de propriété des géniteurs et affiche son identité propre, individualisé des figures parentales, indépendante et autonome. Le corps percé ou tatoué est un corps travaillé, corps sculpté, corps construit de ses propres expériences

---

[229] LE BRETON, David, *L'Adieu au corps*, Métailié, 1999.
[230] LE BRETON, David, « Le monde à fleur de peau : sur le tatouage contemporain », *Hermès, La Revue*, 74, 2016, p. 132.
[231] ANDRIEU, Bernard, « La santé biotechnologique du corps sujet », *Revue Philosophique de France et de l'Étranger*, 129/3, 2004, p. 342.
[232] LE BRETON, David, « La peau entre signature et biffure : du tatouage et du piercing aux scarifications », *op. cit.,* p. 79-92.
[233] *Ibid.*

personnelles et témoin d'événements extérieurs. Pour en faire un objet valable, il faut procéder sur lui à des ajouts car la nudité n'est plus supportable et ne vaut plus dans sa simplicité originaire. Le corps témoigne dès lors d'une proclamation personnelle qui se revendique sur et par la peau et se manifeste, dans le cas des tatouages par exemple, dans l'image, l'esquisse ou l'écriture. La parole se fait forme et le langage corporel. Le tatouage n'est ici ni caché ni dévoilé mais exhibé. Il se montre et démontre et le corps qui le porte devient politique[234]. Ces corps enfermés, en état de survie, ne sont pas sans rappeler dans notre imaginaire les fantômes des camps de concentration.

> Paralysés par l'enfermement, soumis à un déni d'identité, privés de tout contact sensoriel, subissant *violence*s physiques, psychiques et humiliations, les prisonniers, les déportés font de leurs peaux un médium de communication, d'expressivité, façon de dire l'impossible à dire. La peau prend la parole quand celle-ci ne peut s'exprimer autrement. Les situations de soumission, d'impuissance, de souffrance appellent en effet le passage à l'acte, la mise à l'épreuve du corps. Seule ressource qu'il reste, le corps devient le support du maintien du sujet, un lieu de résistance, un lieu ultime de survie.[235]

De la même manière, David Le Breton écrit que « face à la paralysie de toute possibilité d'action, l'incision rétablit une ligne d'orientation matérialisée sur la peau, elle ramène brutalement l'individu au sentiment de sa présence. Elle lui rappelle qu'il est vivant à travers la brutale sensation d'existence que signe cette effraction cutanée[236] ». Enfin, Hahn Aloïs parle de la relation entre tatouage et enfermement en disant que « dans ces conditions, le fait de pouvoir disposer de sa propre peau peut constituer une des dernières ressources d'autodétermination, étant donné que le reste du corps est plutôt devenu l'objet du pouvoir et de la force d'autrui […]. Dans une telle situation, le tatouage peut constituer la manifestation d'une contestation où l'individu ne dispose plus d'autres possibilités d'auto-expression[237] ».

Le corps tatoué et la nudité déguisée ou la fausse nudité apparaissent comme une ruse plus forte encore que la simple nudité, puisque relative à des caractéristiques

---

234 Nous traiterons précisément la notion de « corps politique » dans la troisième partie.

235 POLLACK, Michaël, *L'expérience concentrationnaire : essai sur le maintien de l'identité sociale,* Paris, Métailié, 1990, pp. 290-291.

236 LE BRETON, David, « L'incision dans la chair. Marques et douleurs pour exister », in *Quasimodo,* n. 7, (« Modifications corporelles »), Montpellier, 2003, p. 89.

237 HAHN, Aloïs, « Écrire sur soi-même, s'écrire soi-même : le tatouage », in *Sociétés et Représentations,* n. 2, « Le corps à l'épreuve », CREDHESS, 1996, p. 39.

politiques, d'intimité et d'extimité, s'exprimant corporellement par la peau de l'être et revendiquant son identité à la fois personnelle et partagée, c'est-à-dire individuelle et commune. La nudité des corps exposée, qu'elle soit totale, partielle ou maquillée, frappe la rétine, replace face au réel et permet le questionnement sur notre propre corps et son statut dans la société.

> Se tatouer c'est s'opposer à la souffrance, c'est contrer l'offense faite à l'individu, les différentes menaces qui le guettent, les situations qui l'asservissent ; c'est reprendre l'initiative, le contrôle ; c'est devenir acteur et non plus victime en imprimant Sa loi sur Son propre corps ; c'est se « ré-ancrer » pour sauver sa peau. Refaire présence et refaire surface : le tatouage est un moyen de reprendre possession de soi-même, de sa *liber*té, de son existence par la création d'une peau-arme-armure.[238]

La nudité participe ainsi au déshabillage et dépouillement des strates constitutives de notre système et les met à nu pour pourvoir s'en saisir librement et totalement. La question du regard est donc centrale cette œuvre. Un bouleversement s'opère par sa réception[239] et déstabilise par les réflexions et la remise en cause de soi et de l'Autre qu'elle provoque. Les enjeux ici soulevés de la réception de l'œuvre expliquent certainement pourquoi l'installation de *STILLS IV* et *V* n'a malheureusement duré que quelques jours et a dû être retirée suite à des plaintes déposées notamment par un prêtre orthodoxe. Si la censure exercée nous semble regrettable et si l'immixtion de l'Église dans le domaine artistique est contestable, elle est en tout cas révélatrice de l'impact et des résonances qu'elle peut susciter, des questionnements qu'elle éclaire et de la dimension politique qu'elle véhicule.

En réponse à cette interdiction de poursuivre l'installation du *mapping*, La Chambre des Lettres et des Arts de la Fondation Onassis a rédigé une lettre stipulant qu'elle était opposée « à cette logique de traiter ainsi une œuvre d'art. La nudité est un élément d'expression artistique, ce n'est ni vulgaire ni obscène [souligne-t-elle]. Nous sommes désolés que douze ans après *Outlook*, nous débattons encore de la nudité et de son caractère offensant pour une œuvre d'art contemporain[240] ». Elle se

---

238 VIGUIER, Emma, « Corps-dissident, Corps-défendant. Le tatouage, une « peau de résistance » », in *Amnis*, mis en ligne le 30 janvier 2010.

239 Nous reviendrons sur la question de la réception très précisément dans la troisième partie.

240 La lettre a été citée dans l'article de KOSTIANI, Nayia, « Les habitants de Klaithmonos "descendent" les géants nus du toit parce qu'ils ne correspondaient pas à leur esthétique », in *HuffPost Grèce*, 28/05/2015, 08:59, mis à jour le 29/05/2015 à 07:44,

questionne aussi sur ce qui est permis et ou non et précise que « ce qui doit être discuté est comment l'indécent est défini dans une œuvre d'art. Pourquoi ces questions ne concernent que l'art contemporain et il n'y a pas de problèmes équivalents " d'insultes publiques " dans les œuvres anciennes ou de la Renaissance ? Il est temps de discuter de la *liber*té d'expression artistique dans le domaine public.[241]»

Or, c'est bien plus la réception de la nudité et son acceptabilité qui pose problème que l'œuvre elle-même. Fokianaki, dans son article « Les géants nus ont été enlevés après une plainte du corps ecclésiastique », déclare que « malheureusement, la timidité et l'hypocrisie à Athènes sont réelles. Avec tout ce que l'on rencontre dans le centre-ville ... à savoir des *sex shops*, des autocollants et des affiches de téléphones roses, des bars… avec différents types de services, et les gens qui vivent dans la rue, errant, souffrant de la faim, les gens ennuient encore une œuvre d'art qui dévoile un peu de nudité ... La Grèce, votre grandeur[242] ». En réponse à celui-ci, des commentaires divergents d'internautes ont été laissés :

> Kely
> 28/05/2015, 17:19
> « Je ne suis pas surprise. Les obscurantistes de l'Église ont toujours considéré le corps nu comme honteux. D'un autre côté, pour une raison ou une autre, les plus grands scandales, orgies et défections morales ont été faits et faits en son sein (église) ».
>
> Intervention
> 28/05/2015, 17:10
> « Mme Fokianaki, êtes-vous sûre que c'est "un signe de conservatisme" comme vous l'avez écrit dans votre article ? Parce que si vous omettez l'insulte à la beauté civile que certains appellent « l'art », la nudité publique principalement interdite pour la protection des jeunes enfants n'est pas posée. Je serais reconnaissant que vous l'abordiez la prochaine fois pour un peu plus de sérieux dans le contenu et la rédaction de vos articles. Merci. »
>
> Thanasis
> 28/05/2015, 18:06
> Pourquoi les jeunes enfants courent-ils un risque avec la nudité ? La nudité est parfaitement naturelle …

https://www.huffingtonpost.gr/2015/05/28/culture-oi-katoikoi-ths-klaythmonos-katevasan-tous-gymnous-gigantes-ths-steghs-epeidh-den-tairiazan-me-thn-aisthitikh-tous_n_7458358.html. Trad. personnelle.

241 *Ibid.*

242 FOKIANAKI, « Les géants nus de l'abri ont été "enlevés" après une plainte papale », in *OEMA*, 28/05/2015, 12:12, https://www.protothema.gr/culture/article/479884/katevikan-oi-gumnoi-gigades-tis-stegis-meta-apo-kataggelies-politon/. Trad. Personnelle.

Comme analysé précédemment, alors que la nudité sur les écrans, dans les publicités et les médias est acceptée voire entendue comme légitime et banalisée, celle dans l'Art pose encore problème. Or, si sa réception est si complexe, c'est justement parce que sa mise en scène et le dispositif dans lequel elle s'intègre, ne sont en rien comparables à ceux exploités sur les écrans et dans les rues quotidiennement. Il ne s'agit plus de faire du corps nu un objet de vente et de vision, mais un objet de réflexion et de regard. Il ne renvoie pas à un produit de vente ou de désir mais à nous-même. Il n'est pas considéré comme allant de soi mais pose questions. Semblablement pensé, mis en scène et reçu, il permet de renouer avec l'origine première de la publicité, c'est-à-dire, de l'« état de ce qui est public » et questionne profondément cet état et ses modalités de représentations et réception. Le nu, ainsi considéré, se fait outil d'expression, de dénonciation, d'engagement et de résistance. Enfin, par les commentaires postés, la question du nu en tant qu'état originel et naturel de l'Homme est reposée. Qu'est-ce que dans ce cas le nu dénaturé et dé-originé ?

Les tatouages dépassent le simple jeu d'un caché/montré du corps mais prennent la place de la partie qui se trouve dessous. Cela va au-delà du simple habillage de la nudité et en dévoile des caractéristiques différentes. Le procédé est-il le même pour l'utilisation du masque *fissapulé* par un corps nu, comme c'est le cas dans *L.#09* de Romeo Castellucci ? Ne révèle-t-il pas une autre origine du corps ?

c) *Fissapulation/Fissaducere* du masque dans *L.#09*

De 2002 à 2004, la Societas Raffaello Sanzio présente un cycle de onze épisodes, intitulé *Tragedia Endogonidia* et dont chaque spectacle a été représenté dans une ville européenne. Le titre des épisodes répond au même schéma : La première lettre de la ville dans lequel il est représenté, suivi d'un point puis d'un croisillon (nommé aujourd'hui *hashtag*), remplaçant le N de « numéro », et enfin du chiffre correspondant à son ordre d'apparition au sein du cycle. Dans l'ordre sont présentés : *C.#01* à Cesena et *A.#02* à Avignon en 2002, *B.#03* à Berlin, *Br.#04* à Bruxelles, *Bn.#05* à Bergen, *P.#06* à Paris en 2003, *R.#07* à Rome, *S.#08* à Strasbourg, *L.#09* à

Londres, *M.#10* à Marseille et *C.#11*, de nouveau à Cesena en 2004. Le titre du cycle lui est formé selon un oxymore. En effet, la *Tragedia* renvoie à la *tragédie* et, subséquemment, à la mort d'un ou plusieurs personnages tandis que le terme *Endogonidia* lui convoque le caractère cyclique de la création en tant qu'auto-conception ou production infinie[243].

L.#09[244] correspond au neuvième épisode de ce cycle et a été présenté à Londres du 13 au 16 mai 2004 pendant le *LIFT, London International Festival of Theatre* et est composé de quatre tableaux. Les rideaux s'ouvrent sur un espace nu et une scénographie intemporelle dans laquelle une tapisserie d'époque beige aux formes géométriques revêt le mur de fond. Francesca Proia, actrice incarnant le personnage de « Toi-même, avant », est pendue par les poignets au centre de la scène. Elle a de longs cheveux lisses blonds et porte une robe d'époque à l'anglaise du XVIIIe siècle, beige elle aussi. Le corps de l'interprète ainsi vêtu semble se confondre avec la tapisserie de fond. Or, dans la pratique du Feng Shui, elle est la couleur Yin propre au repos puisque reconnue pour la neutralité, l'absence de créativité, la stabilité et le conservatisme qu'elle suppose. Elle représente la première couleur de l'état le plus naturel. Ken Wilber lui, dans *A Theory of Everything : An Integral Vision for Business, Politics, Science and Spirituality*[245], associant une couleur à une vision du monde, attribue au beige le niveau 1, c'est-à-dire celui propre à une vision archaïque et instinctive[246]. Par ailleurs, elle est la couleur qui se rapproche le plus de la couleur « chair » dans le monde occidental.

Dès lors, La Societas Raffaello Sanzio entrevoit, en l'absence même de toute nudité réelle, une forme de nudité mentale du corps en scène et de l'espace qu'il occupe

---

243 Nous en proposons une analyse précise dans le chapitre suivant.

244 *L.#09*, de La Tragedia Endogonidia, mise en scène, scénographie, lumières et costumes : Romeo Castellucci, composition dramatique, sonore et vocale : Chiara Guidi, trajectoires et écritures : Claudia Castellucci, musique originale et élaborations acoustiques : Scott Gibbons, avec Francesca Proia, Agata Castellucci, Cosma Castellucci, Demetrio Castellucci, Eva Castellucci, Sebastiano Castellucci, Teodora Castellucci, Chiara Guidi, Sergio Scarletta et Stephen Cornford, Jym Darling, Simon Donger, Nunzio Giannone, Dirk Lambrecht, assistance technique : Simon Donger, Eugenio Resta, Giorgio Ritucci, LIFT, London International Festival of Theatre, Laban Theatre, Londres, 13-16 mai 2004.

245 WILBER, Ken, *A Theory of Everything: An Integral Vision for Business, Politics, Science and Spirituality*, Colorado, Shambhala Publications, 2000.

246 « Even if every society on earth were established fully at second tier, nonetheless every infant born in every society still has to start at level 1, at beige, at sensorimotor instincts and perceptions, and then must grow and evolve through purple, magic, red and blue myth, orange rationalism, green sensitivity and into yellow and turquoise second tier (on the way to transpersonal). All of those waves have important tasks and functions; all of them are taken up and included in subsequent waves; none of them can be bypassed; and none of them can be demeaned without grave consequences to self and society. The health of the entire *spiral* is the prime directive, not preferential treatment for any one level ». *Ibid.*

ou qui l'occupe, puisque se confondant l'un dans l'autre, et un caractère primitif. Seuls les mouvements de tournoiement imposés au corps le distinguent de la tapisserie en tant qu'objet autonome, puisqu'attachés par les poignets, ce corps semble inerte comme abandonné à son sort et dépendant de l'attraction exercée par la ficelle qui le suspend. Le corps se donne en sacrifice au plateau et se remet à ses lois ou ses non-lois. Cette image est aussi annonciatrice des sacrifices à venir.



CASTELLUCCI, Romeo, *L.#09,* 2004.
©Adrien Kear

L'actrice va ensuite se décrocher, rester de dos et tourner sa tête progressivement en à-coup tel un automate jusqu'à porter son regard vers le public. Celui-ci découvre alors avec surprise et effroi son visage entièrement peint en noir. « L'impossibilité de saisir chez l'autre les mouvements de son visage, la déréalisation qui l'entoure à cause de ses traits enfouis sous le masque ou le bandage, rend la rencontre difficile, prive celle-ci des repères les plus élémentaires[247] » écrit David Le Breton. Plus que son visage, ce sont ses yeux qui frappent car brillants et lumineux au contraire du

[247] LE BRETON, David, *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992, p.161.

visage sombre et chargés d'expressivité à l'inverse du visage qui, comme s'il était véritablement masqué, reste inexpressif. « Les yeux vivants du comédien qui nous regarde à travers le masque sont effroyables, ils ne font partie ni du comédien, ni du masque…[248]», écrit Otomar Krejca. Ce regard est autre et s'enfoui dans un univers d'entre deux mondes. Ce funambulisme est d'autant plus vrai que la présence du masque pose dès lors des questions relatives au caché/montré, au visible et à l'invisible, de vie et de mort. Ainsi maquillait, le visage de l'interprète ne se *desnue* pas mais se voile. « Le visage révèle autant qu'il masque[249] » déclare David Le Breton. Néanmoins, il ne se résume jamais à une « figure » puisque rayonnent en lieu chair et esprit.

L'actrice va ensuite lever l'index droit vers le ciel en un geste d'orateur de déclamation, narration employée pour demander à l'assistance d'attendre un moment et le silence avant l'entrée en matière d'un discours. Or, si cette femme reste muette vocalement, son corps ne l'est pas ni même le masque qui l'accompagne. La tapisserie du fond de scène se lève alors pour laisser place à des murs nus et blancs. Le déshabillage de la scène annonce alors celui à venir de la comédienne. Une fois le panneau de fond totalement remonté, un éclair éblouissant foudroie la scène et la comédienne qui tombe au sol. Dans cette même lumière, le spectateur découvre comme dans un cauchemar prémonitoire l'assassinat du personnage de « Toi-même, après », interprété par la fille de Romeo Castellucci et Chiaria Guidia, Eva Castellucci, vêtue de la même manière que son bourreau « Toi-même, avant ». Elle va ensuite déboutonner sa veste, détacher les liens de sa robe, la laisser glisser sur ses chevilles, en sortir nue, retirer sa veste et la placer sur la robe au sol. La lenteur et précision des mouvements, la blancheur intégrale de la scénographie et du corps nu, le grondement sourd du plateau, laissent percevoir ce déshabillage comme une cérémonie où le dévoilement du corps s'effectue en un mouvement sacré. Plus que les corps nus, les vêtements déposés deviennent eux aussi des offrandes.

D'un geste du pied, l'actrice pousse son costume qui sort de scène à jardin en glissant doucement au sol. Bien que conscients du mécanisme qui tire les vêtements en coulisse, le spectateur se demande si des forces invisibles sont responsables de cette disparition, comme si un Dieu a accepté l'offrande réalisée ou comme si les fantômes du personnage habitent la toilette, précédemment occupée par le corps, et quittent le

[248] KREJCA, Otomar, « Le regard du masque » in *Le masque : du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 1985, p. 206.
[249] LE BRETON, David, *Des visages. Essai d'anthropologie*, *op. cit.,* p. 10.

corps en même temps que son déshabillage. Une situation de dérèglement s'opère alors. Le corps, précédemment vêtu, dans le dévoilement de sa nudité, entre en conflit avec lui-même, sa représentation et ses modalités de présence puisque tentant à la fois de s'extraire de lui-même et de s'y introduire.

Pourtant, le corps nouvellement nu adopte rapidement des comportements primaires voire primitifs. Elle frotte son pied sur le socle blanc puis gratte le sol de sa main comme un animal le ferait pour marquer son impatience et son passage. Elle se frotte les yeux comme un enfant éprouvant une gêne. Ce geste est également significatif d'un trouble de la vision ou d'un éblouissement éprouvé à la fois par le personnage et le spectateur. Elle ouvre la bouche dans un cri silencieux tel un nouveau-né. Agenouillée, elle regarde son ventre[250] se gonfler et se dégonfler comme si le cœur d'un bébé y battait et voulait en sortir. Elle se couche ensuite au sol et se recroqueville, dos public, comme le bébé blotti dans sa poche amniotique. Le dévoilement corporel impose une délivrance de l'instinct premier et permet au corps de renouer avec ses origines et de les revivre. De plus, dans le schéma proposé par La Sociétas Raffaello Sanzio, les personnages de « Toi-même, avant » et « Toi-même, après » sont à la fois deux entités différentes et une seule. Ainsi, l'un naîtrait de l'autre et réciproquement, l'un vivrait ou survivrait dans l'autre.

La naissance, la *co-naissance* et la *re-co-naissance*[251] serait triple et unique à la fois tout comme l'origine serait autant plurielle que perçue comme une expérience exceptionnelle. C'est pourquoi, étendue au sol, elle frappe ensuite le sol trois fois à deux reprises. Une voix off féminine chuchote alors « Who is it ? » et répond « It's me. ». Ces trois coups rappellent les trois coups de théâtre traditionnellement battus par le brigadier et marquant le début du spectacle. Le véritable début de la représentation commence à ce moment précis, lorsque la nudité est complète tant corporellement que fictionnellement.

La nudité est d'abord découverte de dos. Or, être nu de dos n'implique pas le même état représentatif et réceptif qu'être nu de face. Dans cette deuxième configuration, le corps expose de manière prégnante sa sexuation et se place dans une position d'ouverture, de prise de contact, d'allant. De dos, il cache ses attributs sexuels en même temps qu'il devient anonyme. Son absence d'identité claire renforce sa

[250] Voir aussi RABEUX, Jean-Michel, *Le Ventre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.
[251] Nous développerons le concept de cette invention langagière dans la suite de la thèse.

pudeur et le ferme au regard. Or, le corps en scène dans ce spectacle, bien qu'il soit de dos, il est au sol et jambes entre-ouvertes. Dans cette position *contorsion*née, quasi-pantintique, le schéma représentatif s'inverse. Le corps semble alors disponible et s'offre aux spectateurs. Un jeu du caché-montré, du perceptible-invisible, s'opère et détourne notre attention de la nudité première dévoilée. De plus, la femme cherche à la cacher. Elle manipule ses propres mains, telles des marionnettes, pour les déplacer sur son corps. Dos public, agenouillée, jambes écartées, les mains, comme autonomes, glissent le long de ses cuisses, sur son sexe puis sur ses fesses pour y cacher la raie. Elle entoure ensuite sa ceinture et le bas de son corps de ses bras en en cachant chaque sillon et béance. Elle déplace difficilement son corps en maintenant cette position pour prendre le masque accroché au socle blanc.

> Le masque de théâtre, qui est aussi celui des danses sacrées, est une modalité de la manifestation du *Soi* universel. La personnalité du porteur n'en est généralement pas modifiée ; ce qui signifie que le *Soi* est immuable, qu'il n'est pas affecté par ces manifestations contingentes. Sous un autre aspect pourtant, une modification par l'adaptation de l'acteur au rôle, par son identification à la manifestation divine qu'il figure, et le but même de la représentation. Car le masque, notamment sous ses aspects *irréels* et animaux, et la *Face divine* et plus spécialement la face du soleil, que traverse le rayonnement de la lumière spirituelle.[252]

Par sa simple présence, ce masque invoque les personnages « Toi-même, avant » et « Toi-même, après » rassemblés dans un *Soi* universel. Par ailleurs, « dans la pensée dualiste des iroquois, les danses masquées révèlent toute du deuxième Jumeau Créateur, le Mauvais Frère, qui règne sur les Ténèbres. […] Dans les rites pratiqués, les hommes masqués représentent la *création manquée* entre parenthèses nain, monstre, etc.) »[253]. Cette pensée dualiste est également visible dans ce spectacle que ce soit dans les costumes, la scénographie, l'ambiance sonore et lumineuse et dramaturgiquement comme cela est démontré au fur et à mesure de l'analyse. Par ailleurs, dès la plus haute antiquité, « l'institution des masques est associée à des rites agraires, funéraires, initiatiques. Les danses en procession masquées évoquent, […] les *éléments des origines* et l'organisation du monde, ainsi que de la société. Elles font plus que de les rappeler ;

[252] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1969 1ere éd., 1982 2nde éd. revue et enrichie, p. 614.
[253] *Ibid.*, p. 615.

elles les répètent, afin *d'en manifester la permanente actualité et de le réactiver, en quelque sorte, la réalité présente, en la rapportant en ce assez temps fabuleux où l'a conçu le dieu, avec l'aide des génies*[254] ».

> Les masques raniment, à intervalles réguliers, les mythes qui prétendent expliquer les origines des coutumes quotidiennes. D'après les symboles, l'éthique se présente comme une réplique de la cosmogénèse. Les masques remplissent une fonction sociale : les cérémonies masquées sont *des cosmogonies en acte qui régénèrent le temps et l'espace : elles tentent par ce moyen de soustraire l'homme et les valeurs dont il est dépositaire à la dégradation qui atteint toute chose dans le temps historique. Mais ce sont aussi de véritables spectacles cathartiques, au cours desquels l'homme prend conscience de sa place dans l'univers, voit sa vie et sa mort inscrites dans un drame collectif qui leur donne un sens.* [255]

Positionné et manipulé de cette façon, le masque est mis en valeur et met en évidence sa dimension sacrée et ses symboliques originelles. « Le masque ne s'utilise ni ne se manipule jamais impunément : il est l'objet de cérémonies rituelles. […] Le masque vise à maîtriser et à contrôler le monde invisible.[256] » De plus, ce masque blanc est typique des comédies grecques[257]. Il est, d'après Françoise Frontisi-Ducroux, « une épure de visage, intensément tendu vers le contact, la communication et le dialogue[258] ». Il expose une large grimace rieuse. Dès lors, le masque est pensé doublement voire triplement. Il l'est d'une part par le visage entièrement peint de la comédie, de surcroît par le masque qu'elle manipule et enfin, par l'origine du terme grimace, *grimâ*, désignant un masque. Avant de le saisir, elle va le pointer du doigt et faire un geste de la main comme pour lui demander de venir à elle. Alors que non encore porté ni manipulé, elle lui confère dès lors une vie autonome. De plus, elle semble trouver la réponse aux manques qu'elle ressent dans le masque. Il devient ses sous-vêtements, son identité, son regard et sa voix. Elle va manipuler le masque selon les mêmes techniques que celles de la marionnette. Par exemple, elle utilise le principe du focus en faisant précéder le regard à l'action ou en opérant une fixité du regard. Dans un gromelot grave et sourd,

---

254 *Ibid.*

255 *Ibid.*, p. 616.

256 *Ibid.*, pp. 616-617.

257 L'esthétique de ce masque est également très proche des productions artistiques expressives d'Amleto Sartori, succédant au masque neutre pensé par Jacques Lecoq et créé par Sartori, s'originant dans le « masque noble » inventé par Jacques Copeau et le mime Étienne Decroux. Ces productions ont elles-mêmes inspirées celles d'Erhard Stiefel ensuite.

258 FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, 1995, p. 5.

le masque est détaché du socle. Elle le regarde de près longuement comme pour lui parler silencieusement, les yeux dans les yeux, pupilles pleines dans pupilles vides en attente de complétude. Elle incline ensuite le masque vers le public afin qu'il pose son regard sur les spectateurs. Elle tourne son propre visage vers le fond de scène si bien que le regard du masque reste le seul accessible aux spectateurs. Sans son regard, le seul qui témoignait jusqu'alors de son expressivité, elle semble effacer sa propre présence pour mettre en lumière celle du masque. « L'image cesse d'être totalement autonome. Elle n'est plus radicalement séparée de celui qui la regarde. Le spectateur voit soudain un visage s'offrir à lui, en un face-à-face qui établit des conditions inattendues du regard, qui introduit dans le rapport image-spectateur cette réciprocité visuelle qui si souvent a été mise à l'œuvre. L'image, de regardée, peut devenir à son tour regardante.[259] » Paradoxalement, le masque ne cache pas, ne dissimule pas. Il révèle au contraire des tendances intérieures et inférieures, qu'il s'agit de mettre en branle et en fuite. Ici, ce sont les regards qu'il met en fuite.

Les enjeux du regard se diversifient puisqu'il s'agit d'attribuer un triple regard et donc une triple projection aux spectateurs. Ils créent une image mentale d'un corps fabriqué à partir du masque et dans le même temps une image disparaissant du corps premier l'accueillant. Il s'agit de créer dans l'oubli. Par ailleurs, le regard du masque les invite à se regarder eux-mêmes et la boîte blanche dans laquelle évoluent ces personnages favorise les projections multiples. Comme l'écrit Roland Barthes dans son *Empire des signes*, « Ainsi la boîte joue au signe : comme enveloppe, écran, masque, elle vaut pour ce qu'elle cache, protège, et cependant désigne : elle donne le change, si l'on veut bien prendre cette expression dans son double sens, monétaire et psychologique ; mais cela même qu'elle renferme et signifie, est très longtemps remis à plus tard, comme si la fonction du paquet n'était pas de protéger dans l'espace mais de renvoyer dans le temps (…)[260] ». Elle s'agenouille encore et reprend la même position que précédemment mais en plaçant cette fois le masque sur ses fesses. Ainsi « masqué », le corps s'expose davantage que d'ordinaire aux regards. Le micromouvement, le moindre geste, le plus petit frisson, le plus faible souffle, l'immobilité et le silence se font objets de regard et porteurs de sens. Le masque emprunte le corps de la comédienne pour se doter d'une puissance de vie supplémentaire. La tête toujours baissée de la comédienne,

[259] *Ibid.*, p. 79.
[260] BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Essais, Points, 1970, p. 61.

jamais plus visible durant la manipulation, disparaît de la vision et de l'imaginaire du spectateur et les jambes de la femme deviennent celles du masque. La polysémie du terme *prosôpon*, signifiant d'abord « visage », puis « masque » et enfin « personne », entendue comme « personne grammaticale », prend ici tout son sens.

> De visage, *prosôpon* en vient par synecdoque à désigner la « personne » tout entière porteuse du visage (Lallot 2004 : 23). L'acception, ou l'extension, « masque » de théâtre (voir Aristote 1980 : V, 1449a 36) entraîne à son tour celle de « personnage » d'un drame, puis d'un récit. *Prosôpon* a pour équivalent le latin *persona*, qui « renvoie à son tour au masque qui fait résonner (*personare*) la voix, avant de désigner le personnage, la personnalité et la personne grammaticale » (Lallot 2004 : 23).261

Un corps hybride et difforme émerge et remplace le corps humain féminin pourtant toujours présent sur la scène. « Le masque est aussi un instrument de possession : il est destiné à capter la force vitale qui s'échappe d'un être humain ou d'un animal au moment de sa mort. Le masque transforme le corps du danseur qui conserve son individualité et, s'en servant comme d'un support vivant et animé, incarne un autre être : génie, animal mythique ou fabuleux, qui est ainsi momentanément figurée, et dont la puissance est mobilisée. [262] » Le masque, en possession d'un corps inconnu de chair et d'os, est d'autant plus doté d'une vie autonome. Non plus uniquement perçu comme une excroissance ou une prothèse greffée à un corps pré-existant, il est élément central du corps monstre et pantétique, et gagne en autonomie par rapport à sa manipulatrice. Par ailleurs, le corps nu, en tant que corps objet neutre, accentue cette vie indépendante. Tout comme « il faut considérer que le masque porté n'a pas pour fonction de cacher le visage qu'il recouvre [mais qu'] il l'abolit et le remplace[263] », l'usage du masque se déplace progressivement. Il ne s'agit plus pour lui de cacher la nudité mais de la supprimer puis de la remplacer. La femme se déplace ensuite vers le fond de scène en donnant l'impression que le masque lui se déplace à reculons. Elle se relève en accrochant le masque à un élastique au niveau de sa ceinture et marche jusqu'au fond de la scène dans un tumulte strident. Ses mouvements de bassin conduisent à la mobilité du masque posé juste au-dessus

261 ILDEFONSE, Frédérique, « La personne en Grèce ancienne », in *Terrain*, n. 52, 2009, pp. 64-77.
262 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* p. 616.
263 FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, *op. cit.*, p. 40.

des fesses. Dès lors, il ne s'agit plus d'une manipulation comprise en son sens étymologique, c'est-à-dire de l'action de *manipulare*, conduire par la main mais de ce que nous nommons une *fissapulation* en tant que *fissaducere*, la conduite par les fesses.

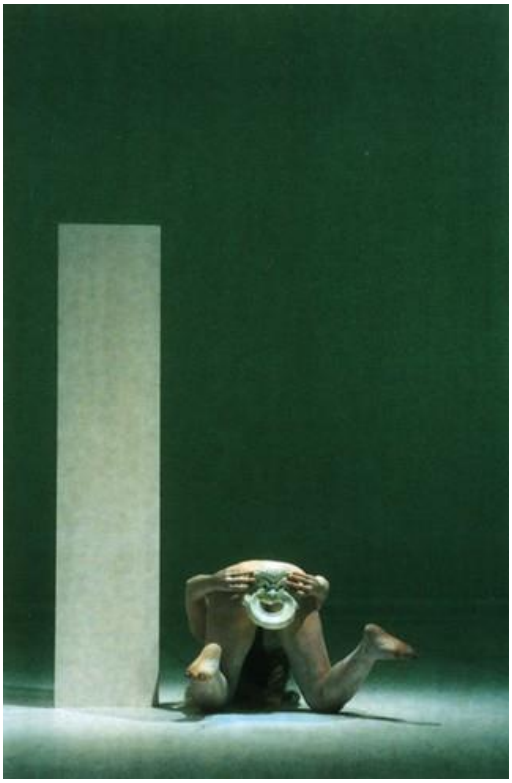
Le sexe, féminin notamment, n'est jamais directement visible par soi-même. Il s'agit d'un objet mystérieux et inconnu visuellement. En l'exposant, l'interprète de Castellucci brise les interdits du voir. Tel un monstre marin, ou Méduse, dont les tentacules seraient les bras et jambes, la vulve de l'interprète pétrifie quiconque oserait la regarder. « C'est l'image la plus agressive et la plus passive. C'est ce que les gens ont le plus peur de voir, ce dont ils ont le plus peur de parler, ce qu'ils ont le plus passionnément envie de regarder, ce dont ils ont le plus passionnément envie de parler, et c'est la chose qui à la fois manque et est omniprésente ...[264] » dit Zoe Leonard. Comme si regarder ce sexe ferait sombrer le spectateur au cœur des origines, des siennes, de celles de l'Humain et le forcerait à pénétrer les profondeurs du corps. Or, c'est précisément la pensée que nous avons des yeux. Visage et sexe se répondent, se complètent, se confondent. Il faut les faire se fusionner pour redonner au corps son unité et offrir une image de l'humanité. Dans ce spectacle, cette confusion devient réellement fusion. Le sexe offre une visagéité originale et originelle tandis que le visage se sexue.

Le focus mis en place sur le sexe et l'apposition du masque à l'endroit du perceptible transforme le sexe en visage, la vulve en bouche ou en œil capable soit, de nous avaler, soit de nous regarder en train de regarder. Cette image n'est pas sans rappeler le mythe grec de Baubô[265], depuis considérée comme vulve mythique et comme personnification du sexe féminin.

---

264 LÉONARD, Zoe, *Secession : Zoe Leonard, Wiener Secession*, 1997, p. 16, cité dans Catherine COUANET, Catherine COUANET, *Sexualités et photographie*, Paris, p. 75.

265 Ces trois artistes, entre autres, évoquent ce mythe dans leur ouvrage :
DEVEREUX, Georges, *Baubô, la vulve mythique*, Paris, Jean-Cyrille Godefroy, 1983, pp. 27-38.
OLENDER, Maurice, « Aspect de Baubô », in *Revue de l'histoire des religions*, n. 202 (1985), pp. 3-55.
REINACH, Salomon, « Le rire rituel », in *Cultes, Mythes et Religions*, t. IV, E. Leroux, 1912.



CASTELLUCCI, Romeo, *L.#09,* 2004.
©ARCH-SRS

En fond de scène, elle ôte le masque de ses fesses et l'accroche au mur. Toujours dans des grésillements sonores bruyants, elle pose sa main sur la bouche du masque comme pour l'empêcher de crier quand elle lui reprend sa vie prêtée. Après lui avoir offert un dernier regard, elle retourne au-devant de la scène, se ré-agenouille dos public, se recroqueville et disparaît derrière un tulle s'abaissant. « Ainsi, outre l'éloignement concret de la scène, l'utilisation de tulles de de toile métallique ou de gaz participe fréquemment de cette mise à distance au moins symbolique que le nu réclame. D'une part le regard posé sur la nudité s'en trouve ainsi brouillée ; d'autre part ce prolongement naturel du regard qu'est le toucher (voir notamment Merleau-Ponty) s'en trouve définitivement interdit.[266] » Avant que ce voile ne soit posé, que le regard du spectateur devienne brouillé et diaphane, il sera mobilisé, secoué, retourné. Ce dernier regard de l'actrice sur le masque se charge d'un souffle de vie, ultime souffle expiré par les yeux de l'être en vie et inspiré par celui qui en est dépourvu. Le regard transporte ainsi en lui l'énergie vitale et nous la renvoie.

[266] RYKNER, Arnaud, « De l'art ou du cochon ? Nudité et obscénité sur les scènes françaises au tournant des XIXe et XXe siècles », *op. cit.,* p. 141.

Derrière le tulle, apparaît comme dans un rêve, un nouveau corps, totalement nu et dont le visage est masqué d'une cagoule blanche, non sans rappeler le *facies nigra.*

> Si ce rêve de théâtre passe par l'interposition d'un tulle c'est que ce dernier favorise notamment un processus d'introversion : en floutant le visible, la vision au travers sert une vision au-dedans, c'est-à-dire une vision du dedans ou d'en dedans [...]. C'est bien la nature du regard qui change ainsi, non plus posé directement sur ce qu'il y a à voir, mais comme intériorisé ou pour ainsi dire involuté, parce que, ce qui se regarde, c'est ce qui est initialement barré, ou, comme le dit Lacan, "ce qui se regarde, c'est ce qui ne peut pas se voir[267]". L'image produite, incomplète, tremblante, instable, est en quelque sorte différée pour pouvoir être mentalement complétée.[268]

Au reste, si le précédent corps s'apparentait davantage au corps marionnettique ou celui de la poupée, de par l'intemporalité des éléments scéniques choisis, l'absence de traits du visage à cause du maquillage, la gestuelle mécanique, le regard appuyé et les mouvements saccadés et la manipulation ou fissapulation du masque, ce corps ci, quasi-voilé par la tulle et bien que totalement nu, expose son caractère onirique et intime dans le même temps en s'enfonçant dans les Enfers d'une tentative vaine de *mise au monde*.

> La gaz ou la toile métallique agit au moins partiellement comme le maillot (ou le fard) qui couvre le corps des femmes (et des hommes) dans les tableaux vivants : elle barre, interdit et désigne en même temps ; de même, elle floute pour mieux faire voir par projection intime. Elle ouvre non pas tant un quatrième mur qu'une quatrième dimension et donne accès à une autre scène, scène de rêve et scène intime.[269]

Dans l'ombre, la femme se place sur la boîte blanche, au visuel proche de celle d'un caveau, et entreprend une danse chorégraphique aux mouvements répétitifs de débats et d'ébats. Dans une lumière éblouissante, un second bloc noir descend sur le premier comme pour s'accoupler à lui. Le noir et le blanc, le yin et le yang se combinent bientôt. Main tendue au ciel, jambes écartées, la femme reçoit cette union et la semence en résultant symbolisée par la lumière pulsée. Il s'agit ici de coupler l'inanimé à l'animé.

---

[267] LACAN, Jacques, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire XI (1964), Paris, Seuil, coll. « Points », 2002, p. 205.
[268] RYKNER, Arnaud, « Traversées du regard : toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle », in Florence Baillet, Mireille Losco-Lena, Arnaud Rykner (dir.), *L'œil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIXe et XXe siècles sur les scènes européennes. Études théâtrales et études visuelles - Approches croisées,* n. 65, Academia, Louvain-la-Neuve, 2017, p. 66.
[269] *Ibid.,* p. 67.

Les deux cubes vont ensuite s'emboîter et fusionner dans une lumière blanche et intense proche dans notre imaginaire de la première lueur de l'univers libérée par le choc des particules. Le bloc noir supérieur se relève ensuite et la femme réapparaît de derrière le caveau blanc. Elle retire son couvercle doucement en le plaçant à la perpendiculaire. Alors que des chants liturgiques graves se font entendre, elle immerge son corps dans le caveau jusqu'en dessous de la poitrine, comme une entrée aux enfers, y fait un tour sur elle-même, pour en ressortir souillée de noir. Le corps s'habille alors d'encre.



CASTELLUCCI, Romeo, *L.#09,* 2004.
©ARCH-SRS

Elle s'avance en avant-scène et place ses fesses sur le tulle en tentant d'en laisser leur empreinte. Dans un halo de lumière, le corps de la femme s'efface et sort en coulisse à cour après un dernier regard adressé au plateau. L'entreprise de la Societas Raffaello Sanzio Cleaning entre ensuite en scène pour faire disparaître toutes les traces de cette *mise au monde* dans le chaos, de cette descente aux enfers dans l'union, de ce nouveau sacrifice opéré. Ils effacent les empreintes laissées par le corps nu, s'étant uni

et s'étant ensuite autodétruit. Ils débarrassent l'espace et ne laissent que le cadavre sanglant d'une petite fille gisant au sol comme dernière image du tableau.

En plus du port ou de la manipulation des trois premiers masques, à savoir le masque noir du visage peint, le masque de comédie grecque et la cagoule, l'équipe de nettoyage est également équipée de masques respiratoires hygiéniques et les enfants-adultes du quatrième tableau portent des masques hospitaliers anciennement propres à l'entubage. La présence du masque associée à la nudité des corps permet un retour au primaire. La nudité, d'une part, renvoie aux caractéristiques premières de l'être, le masque, d'autre part, nous agite d'une façon primaire même en-dehors de tout récit dramatique. Marie-Madeleine Mervant-Roux, se penchant sur les neurosciences, analyse ce phénomène de la manière suivante : « Avant l'âge de 4 mois, explique Kaplan, le bébé ne fait pas la distinction entre un visage vivant et un masque[270] », alors qu'à « 6 mois le bébé distingue ce qui est vivant de ce qui est inanimé[271] ». De plus, la nudité alliée au masque, et réciproquement, permet de créer un dialogue entre la scène et la salle par projections multiples, réflexions (au sens de *reflection*) et miroitements. Ces corps en scène, « devenus transparents à la présence divine […]. Une nouvelle forme de l'identité prend corps à ce moment : elle définit l'individu humain par ses pensées les plus intimes, ses imaginations secrètes, ses rêves nocturnes, ses pulsions pleines de péché, la présence constante, obsédante, dans son for intérieur, de toutes les formes de tentation. Là se trouve le point de départ de la personne et de l'individu modernes[272] » analyse Jean-Pierre Vernant.

En conséquence, le masque et la nudité s'apparentent à un retour premier de l'être et, dans le même temps, ils en opèrent sa métamorphose. Répondant aux mêmes jeux et enjeux de caché/montré et envisagé comme questionnements premiers du monde du visible et de l'invisible, le sexe se doit d'être parallèlement interrogé autant comme corps indépendant receveur et accouchant, comme objet de métamorphose, comme critère premier d'identification et comme lieu de l'origine.

> Vous, doctes à la haute et profonde science, Vous qui devinez et qui savez Comment, où et quand tout s'unit, Pourquoi tout s'aime et se

[270] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « La face et le lointain », in *Ligeia, Art et frontalité. Scène, peinture, performance*, n. 81-84, janvier-juin 2008, p. 34.
[271] *Ibid.*
[272] VERNANT, Jean-Pierre, « L'individu dans la cité », in *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », série « Histoire », p. 231.

> caresse ; Vous, grands savants, instruisez-moi ! Découvrez-moi ce que j'ai là, Découvrez-moi où, comment, quand Et pourquoi pareille chose m'arriva.[273]

Si on remonte aux origines de la notion de nudité, la Grèce antique et le Christianisme partagent l'existence de deux formes qui s'opposent tant en termes de perspective de Nature que de Culture. D'une part, la nudité, envisagée comme propre à l'état de nature, est honteuse et doit être cachée. Par surcroît, elle est le fruit d'une construction par l'Homme, induisant une construction de l'Homme et devient marqueur de civilisation. Désormais artificielle, elle peut être dévoilée et tend à créer un corps idéal et idéalisé. Ce corps nu ment puisqu'il n'est jamais réellement nu, se voit toujours soumis aux codes de la représentation et artifices que la société lui attribue et dont il s'habille. En clair, le nudisme habille la nudité. Le corps nu exposé est alors lui aussi résultat d'une construction du regard dénaturant nécessairement la nudité première[274].

Par des jeux de caché/montré, de cadrage, de focus, de distorsion, de déstructuration, de frontalité, d'éclairage et de mises en espace et en explorant les corps sous le prisme d'une dramaturgie des origines, nos trois artistes transcendent les nudités corporelles et procèdent à une transformation du corps et du regard que nous lui portons et à leurs réifications. Ils libèrent le corps de ses carcans et leur permettent de revenir à leur simple état de présence, de renouer avec leur état premier de nature, jusqu'à alors abandonné, rejeté voire censurée. La nudité en scène est montrée « telle qu'elle est », devient directe, vivante et tend vers son état originel. C'est justement cette quête d'une monstration d'une telle nudité qui semble être à l'origine des crises de réception.

La « crise » et les « conflits » d'Avignon de 2005[275] révélaient, en réalité, cette

---

[273] Propos de Burger, cités par SCHOPENHAUER, Arthur, in *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Félix Alcan, t. 3, Chap. XLIV, Métaphysique de l'amour, p. 342-371.

[274] Si l' « objet » représenté est le même dans la pornographie, le sujet inhérent diffère. C'est pourquoi, nous sommes loin des images pornographiques qui, elles, procèdent à une mise à disposition du corps par le regard. Par un coït mécanique, le corps s'expose sans protection, se laisse pénétrer, fouiller, décorporéiser. Le voir prime sur le faire. Le sexe est vu, l'amour non pratiqué.

[275] À ce titre, nous renvoyons à la lecture de :
CHALAYE, Sylvie, « Avignon 2005 : crise et renouvellement », *Africultures*, 2005/4 (n. 65), p. 199-203.
MONDZAIN, Marie-José, « Après Avignon, le théâtre à vif. », rencontre organisée par France Culture au Théâtre de la Bastille le 15 octobre 2005.
PY, Olivier, « Avignon se débat entre les images et les mots », in *Le Monde*, 30 juillet 2005.
TALON-HUGON, Carole, « Avignon 2005, le conflit des héritages », in *Du Théâtre*, Hors-série n.5, juin 2006 et Avignon 2005, le conflit des héritages, Actes Sud-Papiers, 2017.

problématique. Si certains spectateurs et critiques considéraient que la nudité participait à une « une situation-limite sans texte contenu dans le corps, corps nu offert en partage, le corps qui dit ses humeurs, ses hantises et son possible sauvetage[276] » ou à une « recherche pour dépouiller l'humain sur le plateau et l'offrir dans son aspect archaïque, peut-être primitif[277] », d'autres pensaient qu'il s'agissait d'un « trop-plein de propositions spectaculaires allant dans le même sens, enfonçant les mêmes portes ouvertes, en faisant un usage abusif des mêmes signes : ceux de la nudité systématique, de simulations véristes des actes sexuels, de la fellation à la sodomie[278] ». « Autant la nudité était tolérable lorsqu'elle était occasionnelle autant elle perdait tout sens à se répandre (…) La nudité n'était pas un état naturel du théâtre[279] » vociféraient-ils. Quoiqu'il en soit, tous s'accordaient pour admettre que cet état n'était pas naturel sur et en scène puisque profondément *ob-scène*. C'est en cela que le problème de réception se posait. Cela signifie que, dans les créations de nos trois artistes, les différents dévoilements du corps et plus particulièrement la nudité se trouvaient sans cesse dans un entre-deux : entre la représentation et la performance, entre l'acteur et son personnage, le représentable et l'irreprésentable, entre l'inconnu et le reconnu, l'étrange et le familier, l'intime ou le spectaculaire, la scène et la salle, entre imaginaires et projections individuelles et collectives.

Cette nudité en scène peut être accompagnée d'une forme de sexualité, présente comme telle sur scène ou dans la parole, suggérée ou représentée métaphoriquement et symboliquement[280]. Or, la sexualité au plateau, telle soit réelle ou insinuée, physique ou résultant d'associations et projections mentales, apparaît, elle aussi, comme témoignant d'une dramaturgie des origines.

« Le sexe n'est pas tout dans la vie, pourtant que serait la vie sans sexe ? Et au fait, comment tout cela a-t-il commencé ? [281] », se questionne Pierre-Henri Gouyon

---

[276] BANU, Georges, TACKELS, Bruno (dir.), *Le Cas Avignon*, L'Entretemps, 2005, p. 207.
[277] *Ibid.*, p. 240.
[278] *Ibid.*, p. 155.
[279] *Ibid.*, p. 194.
[280] Nous n'interrogerons pas les mises en scène d'actes sexuels réels en scène dans cette thèse.
[281] De Pierre-Henri Gouyon, nous vous invitons également à consulter les sources suivantes :
GOUYON, Pierre-Henri, *Les harmonies de la Nature à l'épreuve de la biologie*, Paris, INRA, 2001.
GOUYON, Pierre-Henri, *Génétique et Évolution*, DVD, Paris, Gallimard, coll. « CIRCO », 2007.
GOUYON, Pierre-Henri (dir.), LERICHE, Hélène et CIVARD-RACINAIS Alexandrine, *Aux Origines de l'Environnement*, Paris, Fayard, 2010.
GOUYON, Pierre-Henri, BENASAYAG, Miguel, *Fabriquer le vivant ?,* Paris, La Découverte, 2012.
GOUYON, Pierre-Henri, GIRAUD, Tatiana, « Évolution du sexe, évolution des sexes », in *Pour une biologie évolutive*, ATALA Cultures et sciences humaines, n. 15, 2012, pp. 73-87.

dans *Aux Origines de la sexualité*[282]. Ce biologiste évolutionniste y démontre que l'origine de sexualité se confond avec l'origine de la vie. Dès la toute première apparition de la vie, dans cette « soupe primitive », la sexualité s'applique. Il s'agit certes d'une sexualité débridée par fusion de cellules mais tout de même d'une sexualité, si ce terme « sexualité » est entendu par l'accomplissement d'un échange. L'échange de matériel génétique entre deux organismes qui en produisent un nouveau. Alors, la sexualité se définit d'abord par la mise en commun d'une cellule ou d'un organisme vivant avec un autre pour créer une nouvelle chose à partir de cette fusion. Dans ce sens large, la sexualité se trouve dans l'origine de toutes choses vivantes.

> La sexualité est l'événement le plus émouvant de la vie. Il n'y a pas toujours eu ça dans la vie. Comme il n'y a pas toujours eu la vie, pas toujours eu tout ce à quoi on ne tient finalement pas tant que ça. […] Sans la sexualité, il pouvait bien se passer des choses, mais au fond il ne se passait rien. Imaginez quand même que durant des milliards et des milliards d'années il n'y a pas eu de sexe. […] La vie quand même, imaginez, mais pas de sexualité. Il s'est bien passé des choses alors. Des moments où la matière bleuissait, s'animait très lentement, dissipait un peu la nuit tout autour, les étoiles, les souterrains dans les galaxies. La matière, le réel, dites-vous, sans sexe ni raison-quelque chose tout de même mais toujours pas d'interlocuteur, pas ce sentiment triste d'être en vie, ni de mauvaises dents, ni les yeux vivants de quelques enfants. […] Le commencement de l'humain, la multiplicité humaine […].[283]

Comme le poétise Frédéric Boyer, l'acte sexuel est le fondement du commencement lui-même, l'activité centrale de tous êtres.

Au XVIIe siècle, on cherche à classer les êtres vivants par systèmes de nature et notamment par le système sexué de l'inné. Dès lors, on associe les résultats des études menées sur le mode de reproduction des végétaux à notre propre sexualité alors même que le système reproductif est différent et que l'hermaphrodisme domine chez les plantes. Au XIXe siècle, Darwin soumet une première approche biologique de la sexualité reposant essentiellement sur la sélection naturelle, dont on découvre qu'elle repose sur la transmission de l'information génétique. Par principe de divergence, une même forme en produit de nouvelles via le sexe. La diversité produite par le sexe est alors à la base de tout le processus évolutif. Cela signifie qu'on ne produit pas

GOUYON, Pierre-Henri, GAUCHEREL, Cédric et DESSALLES, Jean-Louis, *Le Fil de la Vie. La face immatérielle du vivant*, Paris, Odile Jacob, 2016.

[282] GOUYON, Pierre-Henri, *Aux Origines de la sexualité*, Fayard, 2009.

[283] BOYER, Frédéric, *Dieu, le sexe et nous*, P.O.L, 2013, pp. 2-8.

d'hérédité, on la transmet. Un individu se ne reproduit pas alors il produit. Néanmoins, la sexualité reste un mystère pour Darwin. Mystérieuse, la sexualité l'est encore. « Autour du sexe, on se tait[284] » dit Michel Foucault. Si la sexualité humaine semble intuitive et naturelle[285], elle ne l'est pas en réalité. En effet, elle rassemble en elle, à la fois des facteurs archaïques, l'essentiel de la sexualité humaine provient de ce qui existe déjà chez l'animal, mais aussi des constructions culturelles détournant cette activité originelle. Comme le démontre Serge Wunsch, enseignant, chercheur, docteur en neurosciences et spécialiste en sexologie, dans sa synthèse transdisciplinaire[286] : *Comprendre les origines de la sexualité humaine*, « la sexualité humaine est devenue continue, et ne dépend plus du contrôle physiologique de la reproduction. Reproduction et sexualité sont dissociées[287] ». L'Homme s'invite à vivre librement la sexualité indépendamment de la fécondité par exemple, car guidé par une recherche hédonique. L'une des différences entre l'Homme et l'animal repose justement en sa sexualité, puisque l'Homme en développe des facteurs biologiques[288] et culturels qui lui sont propres, conduisant à une diversité de sexualités particulières. Si cette spécificité et complexité sexuelles n'ont pas de rôle dans la fonction purement reproductrice, elles sont en partie dûes à l'érotisme[289], à la sensualité et la quête de plaisir[290]. Le caractère instinctuel de la sexualité, ainsi que celui de la reproduction[291], se rendent partiels au profit d'une forme d'apprentissage[292]. « Le comportement de reproduction est

---

284 FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 10.

285 Sur cette problématique, nous vous renvoyons également à l'ouvrage : *Se reproduire : est-ce bien naturel ? (*GRIEF, 1991).

286 Il s'agit de la seule synthèse existante permettant de comprendre l'évolution des comportements sexuels dans le phylum animal pour expliquer l'intimité des humains.

287 WUNSCH, Serge, *Comprendre les origines de la sexualité humaine,* Esprit du temps, Questions d'avenir, 2014, p. 58.

288 *Ibid.,* cette évolution dans la pensée et pratique sexuelle est également observable biologiquement dans l'affaiblissement de l'influence hormonale n'inhibant plus la sexualité chez l'hominidé. Cette analyse est expliquée aux pages 69 et 70 de son ouvrage.

289 Si des formes d'érotisme ont pu être observées chez les Pan Paniscus (bonobos) dans leurs pratiques sexuelles, elles sont sans commune mesure comparables au développement que nous en avons fait en tant qu'être humain et l'instinct reproductif y demeure. Ces comportements sont examinés précisément dans la synthèse de WUNSCH, Serge, *Comprendre les origines de la sexualité humaine, op. cit.,* pp. 51-53.

290 Nous aborderons davantage cette notion d'hédonisme dans le chapitre suivant.

291 Nous différencions ici la « reproduction » dans le sens de « procréer » entendu comme le simple acte sexuel et le « désir d'enfanter ». Si un individu humain peut ressentir le besoin ou l'envie de s'accoupler, cela n'exprime pas nécessairement le désir d'avoir une progéniture. À ce titre, nous convoquons aussi l'article de TOURAILLE, Priscille. « Du désir de procréer : des cultures plus naturalistes que la Nature ? », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, n. 1, 2011, pp. 52-62.

292 « Au fur et à mesure qu'apparaissaient ces questions, des chercheurs et des sexologues ont proposé des explications : les apprentissages sont un complément de l'instinct, ils améliorent le comportement sexuel ; la fonction de l'amour est d'unir la femme et l'homme, afin que les deux parents s'occupent des enfants ; le baiser sert à augmenter l'excitation sexuelle pour faciliter le coït vaginal (Zwang 1998) ; les

constitué d'éléments innés et instinctuels élémentaires combinés à des capacités apprises.[293] » L'apprentissage de la sexualité, explique-t-il, se réalise par stimulation des zones érogènes du corps au contact des pairs.

> Pour toutes les grandes confessions, il s'agit avant tout d'un principe naturel et, au nom de ce principe, toute connaissance, toute information et toute éducation sont exclues, car si la sexualité est naturelle, il n'y a aucun besoin de l'expliquer ni d'en faire l'apprentissage. Or, notre connaissance récente nous dit au contraire que la sexualité est fondamentalement apprise et nécessite une bonne compréhension pour être vécue harmonieusement.[294]

De l'instinct, il ne reste que des caractéristiques primitives de l'organisme humain intégrant les structures biologiques et les mécanismes physiologiques ainsi que des réflexes autonomes comme ceux de la lubrification vaginale, l'érection ou l'éjaculation. Cela remet en cause toute la théorie d'Arthur Schopenhauer selon laquelle l'instinct est profondément ancré chez l'Homme et oriente ses pulsions sexuelles. Selon lui, « toute passion, quelque apparence éthérée qu'elle se donne, a sa racine dans l'instinct sexuel, ou même n'est pas autre chose qu'un instinct sexuel plus nettement déterminé, spécialisé ou, au sens exact du mot, individualisé[295] ». Schopenhauer développe une pensée plus eugéniste[296]. L'acte sexuel n'est que le dernier accomplissement de la passion amoureuse entre deux êtres, guidés par une forme d'*eugénisme naturel*, et n'a alors pour objectif que la procréation.

> L'instinct sexuel en général, tel qu'il se présente dans la conscience de chacun, sans se porter sur un individu déterminé de l'autre sexe, n'est, en soi et en dehors de toute manifestation extérieure, que la volonté de vivre. Mais quand il apparaît à la conscience avec un individu déterminé pour objet, cet instinct sexuel est en soi la volonté de vivre en tant qu'individu nettement déterminé. En ce cas l'instinct sexuel, bien qu'au fond pur besoin subjectif, sait très habilement prendre le masque d'une admiration objective et donner ainsi le change à la conscience ; car la nature a besoin de ce stratagème pour arriver à ses fins. Mais si objective et si bien revêtue de sublimes couleurs que cette admiration puisse nous paraître, cependant cette passion amoureuse n'a en vue que la procréation

caresses sensuelles sont des préliminaires aux activités érotiques… », WUNSCH, Serge, *Comprendre les origines de la sexualité humaine, op. cit.*, p. 54.

[293] *Ibid.*, p. 45.

[294] BRENOT, Philippe, préface de WUNSCH, Serge, *Comprendre les origines de la sexualité humaine, op. cit.*, p. 7.

[295] SCHOPENHAUER, Arthur, *Métaphysique de l'amour sexuel*, Auguste Burdeau (trad.), in Yannis Constandinidès, Mille et une nuits, 2008, p. 7.

[296] Le terme « *eugénisme* » est issu du grec : eu (« bien ») et gennaô (« engendrer »), ce qui signifie littéralement « bien naître ».

> d'un individu de nature déterminée ; et ce qui le prouve avant tout, c'est que l'essentiel n'est pas la réciprocité de l'amour, mais bien la possession, c'est-à-dire la jouissance physique.[297]

Dans cette phase ultime, la fusion des corps de l'acte sexuel demeure dans l'être créé. La création d'un être idéal et parfait, puis la conservation de l'espèce « pure » et la perpétuation d'une homogénéité relative sont alors respectées selon Schopenhauer. C'est par cette recherche eugéniste que Schopenhauer justifie l'attirance des contraires. L'individu, imparfait, choisit inconsciemment, puisque par instinct, qu'il prend pour de l'amour, un autre individu contraire capable par fusion de corriger ses propres défauts par compensation. Selon lui, l'acte sexuel tend alors à assurer la perfection de l'Humanité entière. À l'opposé de toutes ces réflexions, Serge Wunsch affirme que le comportement sexuel n'est plus un « comportement de reproduction » mais est aujourd'hui « érotique »[298].

> Chez l'être humain, les capacités cognitives complexes telles l'imagination et la symbolisation permettraient l'élaboration et l'apprentissage d'une diversité de désirs. En raison de ces évolutions particulières, le comportement sexuel n'est plus centré sur l'exécution innée des réflexes copulatoires, mais sur la stimulation apprise des zones érogènes génitales dans le but d'obtenir des récompenses sexuelles. Le comportement de reproduction a évolué vers un comportement érotique.[299]
> […]
> Les processus élémentaires qui sont à l'origine des apprentissages sexuels, c'est-à-dire le système de récompense associé aux zones érogènes (pénis et clitoris), deviennent alors les principaux facteurs à l'origine du comportement sexuel.[300]

La culture et l'organisation sociétale structurent alors notre sexualité. Elle transmet des autorisations et interdits qui façonnent notre sexualité, tant dans sa pensée que dans sa pratique. Paradoxalement donc, « chez l'être humain, on observe que l'anatomie et la physiologie de la reproduction sont innées, tandis que le comportement permettant la reproduction est acquis. Ainsi, la reproduction, pourtant fondamentale à la survie de l'espèce, devient chez l'être humain une conséquence

---

[297] SCHOPENHAUER, Arthur*, Métaphysique de l'amour sexuel, op. cit.,* p. 8.
[298] Ces termes sont empruntés par WUNSCH, Serge, dès l'introduction de son ouvrage : *Comprendre les origines de la sexualité humaine*, *op. cit.,* p. 10 et expliqués p. 71.
[299] *Ibid*., p. 71.
[300] *Ibid*., pp. 309-311.

indirecte de la recherche des récompenses érotiques[301] ». Selon Arthur Vernon, passionné des questions de sexualité humaine, cette recherche hédonique globalisée conduit à la désacralisation du sexe pour que la *liber*té de ses expressions et manifestations soit réelle. Le souci originel du « survivre » fait place aujourd'hui à celui du « mieux vivre ». « Les règles sociales ne doivent donc pas être les mêmes lorsqu'on est dans la plaine en train de lutter pour sa survie, que lorsqu'on a atteint un certain niveau de connaissances scientifiques et qu'on essaie d'améliorer les conditions de son existence[302] » explique Arthur Vernon dans *La Vie, l'Amour, le Sexe*. De plus, le plaisir sexuel étant le mécanisme le plus puissant de tous, naturel, accessible et sain, l'Homme doit le privilégier en orientant ses comportements pulsionnels, passionnels et érotiques à son accomplissement et en occultant les contraintes sociales qu'elles incombent. Alors, la sexualité est célébration d'un érotisme laïque et déculpabilisé.

Castellucci, Gruwez et Verdonck, tentent de renouer avec cette pensée originelle de la sexualité en n'en niant aucunement l'*Eros* qui l'accompagne mais, au contraire, en la mettant en lumière. Par les corps, ils libèrent les Érotes et en dévoilent les mécanismes, incarnations, ascensions et transcendances. Or, comme l'énonce Freud, c'est précisément « l'*Eros* qui maintient toute cohésion dans le monde[303] ». André Green, psychiatre et psychanalyste français, invite à saisir la sexualité comme « chaîne érotique » répondant à la fois aux attentes, aux pulsions, aux motions pulsionnelles, aux dynamiques engagées, aux plaisirs et leurs corrélats, aux fantasmes conscients et inconscients, aux sublimations et images subliminales crées. À l'un des bouts de cette chaîne se trouve la pulsion, matrice subjective participant à la quête de plaisir, à l'autre, la sublimation reliant pulsion et culture. On peut concevoir, écrit André Green, « une chaîne érotique qui part de la pulsion pour s'épanouir jusque dans les arborescences luxuriantes du fantasme et de la sublimation, en passant par le désir et le souvenir. Si on relie le vaste champ des représentations inconscientes (et conscientes) aux représentants psychiques de la pulsion, on peut alors établir un vaste réseau de phénomènes psychiques qui peut se parcourir en tous sens[304] ».

En 1976 puis en 1984 déjà, Michel Foucault présente son *Histoire de la*

---

[301] *Ibid*., pp. 309-311.
[302] VERNON, Arthur*, La Vie, l'Amour, le Sexe*, Milly-la-Forêt, Tabou, 2012, p. 8.
[303] FREUD, Sigmund, « Psychologies des masses et analyse du Moi », in *Œuvres complètes*, t. XVI, p. 31.
[304] GREEN, André, *Les Chaînes d'Éros, Actualité du sexuel*, Poche Odile Jacob, 1997.

sexualité[305], publiée en quatre tomes : *La Volonté de savoir* (1976), *L'Usage des plaisirs* (1984), *Le Souci de soi* (1984) et *Les aveux de la chair* (2018, posthume). À l'origine, le projet était composé de six tomes : *La Volonté de savoir, La chair et le corps, La croisade des enfants, La femme, la mère et l'hystérique, Les pervers* et *Populations et races*. Prenant le contrepied des thèses de l'époque, il développe une réflexion inédite sur l'histoire de la sexualité. Son analyse traite du statut discursif de la sexualité globalisée, des mises en discours ou en silence du sexe, des pouvoirs mis en place dans les processus de sexualité, des aveux qu'elle impose, des formes hédoniques qu'elle suppose et des provocations à la fois politiques, économiques et techniques à traiter du concept du sexe et de la sexualité. Il reprend deux procédures historiques productrices de la « vérité du sexe » et, à partir d'elles, établit une distinction entre *ars erotica* et *scientia sexualis*[306]. « L'important, [explique Foucault] c'est que le sexe n'ait pas été seulement affaire de sensation et de plaisir, de loi ou d'interdiction, mais aussi de vrai et de faux, que la vérité du sexe soit devenue chose essentielle, utile ou dangereuse, précieuse ou redoutable, bref, que le sexe ait été constitué comme un enjeu de vérité. »[307]

C'est principalement cette « vérité du sexe » qui est fruit de notre intérêt ici, car elle est liée au plaisir, à l'art de l'érotisme, à la libération du corps et, indéniablement, à la « vérité du et par le corps » traité dans la suite de cette thèse. « Là seulement le sexe sauvage aurait droit à des formes de réel, mais bien insularisées, et à des types de discours clandestins, circonscrits, codés[308] » écrit Foucault. Or, il semble que c'est précisément dans cette recherche que s'engagent nos trois artistes et dans la nature expressive qu'elle impose (pulsions, affects, corporéités, représentations des choses et des mots, énergies et flux). Cette vérité, ils la recherchent également dans le manque qu'elle peut révéler. Religion et/ou plaisirs peuvent en être les réponses pour l'être humain.

D'après Frédéric Boyer, déjà cité, la réalisation de l'acte sexuel permet au reste l'acquisition de la « Connaissance » créatrice divine.

> La sexualité a ouvert le chemin de la connaissance- et je dis, a ouvert

[305] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
FOUCALT, Michel, *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.
[306] Michel Foucault développe ces notions dans *Histoire de la sexualité I*, *op. cit.*, pp. 76-97.
[307] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 76.
[308] *Ibid.,* p. 11.

> le chemin de la connaissance de Dieu. Il faut être deux au moins pour connaître Dieu, […] il faut être des suites de personnes, des générations, des familles entières, des peuples ; ou comme je dis, pour se souvenir de Dieu dans la connaissance, il faut être un plus un plus un plus un… -pour oublier Dieu également-pas seulement au pied des arbres, un peu partout et de plus en plus. Dieu peut bien avoir créé l'univers, tout le vivant, sexué ou non, c'est quand il a créé l'homme qu'il a pensé au sexe- alors que la plupart des gens pensent sans trouver le sommeil, mais à quoi servons-nous ? Dieu a pensé, Vous serez deux. Il y a pensé comme un enfant y pense dans son lit. Vous serez deux et vous apprendrez tous les deux à vous asseoir l'un contre l'autre. [309]

Pierre Deberge, dans *L'Amour et la sexualité dans la Bible. Aux origines de l'identité sexuelle*, soumet une lecture originale-car déformée puis oubliée, mais en réalité originelle- de *La Bible* et interroge les résonnances et frictions entre l'amour, la sexualité et le religieux. Cette révision biblique témoigne d'une recherche originelle de l'identité sexuelle, permet de redonner des repères à la compréhension des visions opérées, pratiques faites et débats alimentés aujourd'hui. Au-delà de la morale judéo-chrétienne, répressive et obscurantiste, par laquelle s'est construite notre propre sexualité, Pierre Deberge reconvoque les textes bibliques en les faisant « porteur d'une révélation qui concerne la vérité de l'être humain dans son rapport à Dieu, à lui-même et aux autres[310] ». Il s'appuie alors sur l'Ancien Testament pour souligner les diversités de positionnement sur l'amour, la sexualité et les genres, sur la culture méditerranéenne du IerS pour démontrer le caractère émancipateur des enseignements de Jésus et conclut par le fait que les textes bibliques ne rejettent pas le plaisir sexuel mais en régule les pulsions afin de garantir une cohésion de la communauté et que seul Dieu peut répondre au manque ressenti par l'être humain. Bien que l'œuvre de Pierre Deberge soit contestable et contestée, elle met tout de même en lumière le caractère le plus prégnant de l'être humain, celui du manque, et sa quête de le combler. Cette recherche, ne pouvant se résoudre que par la foi pour Deberge et les croyants, trouve réponse pour l'Homme dans le plaisir, y compris sexuel. Néanmoins, devenu désir, cette forme de plaisir est nécessairement source d'autres manques par son arrêt, abandon ou par le déclin de la passion comme l'exprimait Platon dans *Le Banquet*. L'ultime solution aux

[309] BOYER, Frédéric, *Dieu, le sexe et nous*, *op. cit.,* pp. 2-8.
[310] DEBERGE, Pierre, *L'Amour et la sexualité dans la Bible. Aux origines de l'identité sexuelle*, Bruyères-le-Châtel, Nouvelle cité, coll. « Racines », 2011.

manques de l'Homme en est alors sa dernière Délivrance : la mort. Or, le sexe et la Mort entretiennent également une étroite relation, dialoguent entre eux et se regardent.

Le philosophe André Comte-Sponville écrit en 2012 trois essais sur l'amour et la sexualité, questionnant le sexe, l'amour, l'érotisme et la spiritualité et qu'il rassemblait en une œuvre intitulée *Le sexe ni la mort* en référence aux maximes de La Rochefoucauld : « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement. »[311] D'après André Comte-Sponville, la sexualité échappe également aux regards, les fuit ou se fait évitement. L'Homme s'interdit de le regarder, le redoute ou, à force de trop le voir, finit par le regarder aveuglement. Outre cela, le sexe a cette capacité d'éblouir ou d'hypnotiser. Alors, il est comparable au soleil où l'amour qui en émane « s'y réchauffe ou s'y consume ». Il en est de même pour la mort. L'Homme, devant en répondre, se présente en « animal érotique, le seul qui mette le désir plus haut que le plaisir, ce qui fonde une partie importante de sa relation au monde et marque son univers[312] » et le caractérise en tant qu'être à la fois vivant et mortel.

> Le sexe ni la mort ne dépendent ordinairement de nous : il est rare qu'on les choisisse, impossible qu'on leur échappe. Ils marquent bien plutôt notre dépendance essentielle, sans laquelle nous ne serions pas. Vivre, c'est dépendre : de son corps, donc du monde ; de soi, donc des autres. Je n'ai pas choisi de naître, ni d'être mortel ; ni d'avoi un corps, […] ; ni d'avoir un sexe […]. Par quoi le sexe et la mort touchent à la nécessité (d'être mortel et sexué) autant qu'à la contingence (de vivre et d'être soi). C'est comme un destin à la première personne. Reste à le vivre, à l'assumer, enfin à y conquérir, si l'on peut, une marge de *liber*té. […] C'est notre part d'ombre. Elle fait peur aux Lumières.[313]

Par l'apposition du masque, c'est-à-dire de l'inanimé, sur le sexe, c'est-à-dire la porte du vivant, le spectateur ne peut plus nier la vie et la mort qui le constitue mais au contraire les regarde. Cette œillade transcende l'être humain, le rend plus humain encore, plus vivant et donc plus mortel, au plus près à la fois de sa naissance et de sa finitude. En tant que « mortels nés de mortels, sexués nés de sexués : [Les Hommes] sont faits pour mourir et pour désirer, ou plutôt […] incapables d'échapper ni au sexe ni à la mort. […] C'est par quoi tout commence, ou recommence ; c'est par quoi tout

[311] Le metteur en scène, auteur, comédien, directeur artistique, plasticien et cinéaste libano-canadien Wajdi Mouawad présentera en 2008 une pièce intitulée *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*.
[312] COMTE-SPONVILLE, André, *Le sexe ni la mort*, Albin Michel, 2012, chap 2.
[313] *Ibid.*

s'achève ; c'est par quoi tout change et continue[314] ». C'est précisément dans ce commencement perpétuel voire cyclique, dans ces métamorphoses et prolongements, que le sexe se déploie chez nos artistes et par ces biais que ses présences ou suggestions en scène sont envisagées.

2) Vulve et phallus : Les portes du monde

a) Androgynie originelle et primordiale dans *C.#01*

> Les alternances de sexe sont assez rares dans les mythologies, mais nullement exceptionnel. Ce n'est point la réalité physique du sexe, à vrai dire, qui intéresse un symbolique, c'est la signification dont le sexe est affecté dans l'imagination des peuples. Or, chaque être, du point de vue des symboles, tient à la fois du masculin et du féminin, comme du soleil et de la lune, du yang et du yin, de l'esprit et de lames, du feu et de l'eau, du principe actif et du principe pathétique, de la conscience et de l'inconscient. Le sexe indique non seulement la dualité de l'être, mais sa bipolarité et sa tension interne. Quant à l'union sexuelle, elle symbolise la recherche de l'unité, l'apaisement de la tension, la réalisation plénière de l'être. C'est pourquoi les poèmes mystiques empruntent le langage érotique, pour tenter d'exprimer l'ineffaçable union de l'âme avec son Dieu.[315]

C.#01[316] est le premier spectacle de la *Tragedia Endogonidia* et questionne la nudité non en tant que finalité du corps mais comme manœuvre[317] nécessaire à la métamorphose corporelle et transformation sexuelle fantasmées. Elle pose dès le départ question sur le sexe, le genre et l'identité, leurs représentations et réceptions et ravivent nos propres interrogations originelles.

Si Michel Dorais introduit sa pensée par « une conviction [qu'il] n'arrive plus à

---

[314] *Ibid.*

[315] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 881.

[316] *C.#01*, de La Tragedia Fnudit, mise en scène, scénographie, lumières et costumes : Romeo Castellucci, composition dramatique, sonore et vocale : Chiara Guidi, trajectoires et écritures : Claudia Castellucci, musique originale et élaborations acoustiques : Scott Gibbons, piano : Francesca Bacchetta, avec Maurizio Carra, Agatha Castellucci, Demetrio Castellucci, Teodora Castellucci, Diego Donna, Radu Marian et Riccardo Ballani, Roberta Busato, Michela Ciappini, Marco Galafassi, Laura Gatelli, Emmanuela Goidanich, Nicola Toffolini, Samatha Turci, Simon Witte, direction technique : Istvan Zimmermann, collaboration technique : Michela Altana, assistance scénographique : Raffaele Baraldi, Federico Fiumi, Federico Lepri, Teatro Comandini, Cesena, 25-26 janvier 2002.

[317] Le verbe « manœuvrer », issu du latin *manu*, « avec la main » et *operari*, « travailler », est ici sciemment choisi puisque la transformation sexuelle s'effectue par la traction manuelle d'une corde comme nous le verrons.

taire, [dans] notre façon dualiste de concevoir la sexualité [devenue] étriquée, réductrice, désuète. Les catégories de sexe bricolées par nos ancêtres et reprises tant bien que mal par nos contemporains n'arrivent plus à rendre compte de la diversité humaine[318] »[319], l'une des premières questions posées aux parents et par les parents lors de l'annonce d'une grossesse ou d'une naissance est de connaître le sexe de l'enfant. Les superstitions avancées pour thèses dans la détermination du sexe ne manquent ni de pluralité ni d'originalité. Celle-ci varie d'une superstition à l'autre en fonction soit de la taille de la poitrine, de la position du ventre, du choix de l'alimentation, de la fréquence des nausées, d'un calcul sur le calendrier chinois et/ou soit des tests de la bague, de l'ail ou de la clé. Bien que la pertinence et la fiabilité des résultats obtenus ne soient ni assurées ni raisonnées, la multiplicité de ces superstitions, leurs transmissions et leurs applications aujourd'hui démontrent au moins de l'intérêt tout particulier accordé à la question de la reconnaissance du sexe de l'enfant. Néanmoins, s'il est reconnu en tant que postulat d'un attribut biologique, il ne l'est ni de tous ni même de l'enfant lui-même et si la reconnaissance est un fait, elle s'accompagne en plus, et non nécessairement dans le même temps, d'une acceptation ou d'un refus tant d'un point de vue biologique que dans la représentation, mentale et corporelle, personnelle, individuelle et collective, psychologique, sociale et politique, qu'elle suppose.

Que ce soit par prise de sang, échographie, amniocentèse ou écoute du rythme cardiaque, les pratiques médicales cherchent à attribuer au plus tôt le qualificatif de féminin ou masculin à l'enfant non encore né quitte d'ailleurs à devoir ensuite le cacher aux parents refusant de le connaître avant la *mise au monde* pour, dit-on, « garder la surprise », ou ne souhaitant pas le révéler à leur proche pour « maintenir le secret jusqu'au bout ». Quelle surprise peut représenter le dévoilement d'un sexe en tant que sexe biologique ? La question de reconnaissance du sexe n'en cacherait-elle pas d'autres ? Quel est ce secret de Polichinelle qu'il faut déceler avant même qu'il ne sorte du tiroir ?

Bien que le désir de connaître et l'emploi de l'expression « le sexe de l'enfant »

---

[318] DORAIS, Michel*, Éloge de la diversité sexuelle,* VLB, 1999, introduction.

[319] Pour développer ces problématiques, nous invitons, entre autres, à consulter les ouvrages suivants :
CHILAND, Colette*, Changer de sexe*, Paris, Odile Jacob, 1997.
CZERMAK, Marcel, FRIGNET, Henry*, Sur l'identité sexuelle : à propos du transsexualisme*, Paris, Association Freudienne Internationale, 1996.
FAUTRAT, Pascal*, De quoi souffrent les transsexuels ?*, Paris, Archives contemporaines, 2001.
MILLOT, Catherine*, Horsexe. Essai sur le transsexualisme*, Paris, Point hors ligne, 1983.
SIRONI, Françoise*, Psychologie(s) des transsexuels et des transgenres*, Poche Odile Jacob, 2011.

soient aujourd'hui pratiques courantes, elles soulèvent toutes deux bien plus qu'une question sur le sexe, entendu comme sexe biologique attribué à l'enfant à sa conception, mais posent, dès le départ, la question du genre à la fois dans la catégorisation scientifique et sociale, dans le rôle ou le comportement sexuel, la sexualité et la *fabrique* identitaire qu'il implique mais aussi de la construction de la représentation de cet être à venir et en devenir.

Le dialogue véritable suppose la reconnaissance de l'autre à la fois dans son identité et dans son altérité.
Proverbe africain

Issues de stéréotypes, de *stigmat*isations, de fantasmes, les représentations de l'Autre, autre que soi et de soi-même, relèvent de l'imaginaire et du réel et tantôt s'opposent ou résonnent mais toujours se répondent et dialoguent. L'étymologie même du terme « représenter » c'est-à-dire « replacer devant les yeux » marque *de facto* d'une part la qualité répétitive (re-) de cette pratique, la nécessité d'une prise de recul et/ou d'un hors de soi pour que naisse la représentation d'autre part, et place enfin le regard au cœur des sujets. L'origine des débats sur ces questions peut d'ailleurs se trouver précisément en ce lieu de l'entre-deux, entre l'expérience première et celle déjà vécu, entre l'en dedans et l'en dehors de soi, entre l'action de regarder, d'être regardé et de se regarder. Toute représentation, qu'elle qu'en soit le lieu de naissance et d'application et la forme adoptée pour la révéler, s'apparente à une figure du seuil. Troubles, indécisions et vertiges s'en dégagent et de là naissent les malentendus aux contenus, formes et intensités différents. Il s'agit ici de questionner les identités et leurs représentations sur le plan historique et principalement artistique[320].

Définie comme la qualité qui fait qu'une chose est la même qu'une autre ou que deux ou plusieurs choses ne sont qu'une, et, pas nécessairement paradoxalement, par la conscience qu'une personne a d'elle-même, la notion d'identité apparaît comme complexe et induit une pluralité de sens ou nuances et engendre un éventail de

[320] La question des identités et des représentations a été largement abordée en sociologie, sociologie historique ou en psychologie sociale que ce soit par exemple dans les études de Jean-François Bayard, Howard Becker, Pierre Bourdieu, Claude Dubar, Erving Goffman, Edmond Marc Lipiansky, Michael Pollak ou Anselm Strauss. Du côté de l'anthropologie et de l'ethnologie, Fredrik Barth, Françoise Héritier, Claude Lévi-Strauss ou Pierre Maranda ont eux aussi soulevé ces questions. Dans le domaine de la philosophie, on peut en plus rappeler les travaux de Stéphane Chauvier, Stéphane Ferret, John Locke ou Thierry Ménissier.

problématiques.

L'identité naît de formes de similitude et dans le caractère unique et se manifeste dans le collectif et dans l'individu. De la même manière, elle s'associe tantôt à la nature, tantôt à la culture, à la raison, à la pensée ou à la croyance et aux origines et s'exprime par la quête, la reconnaissance, la réappropriation et la crise. De plus, elle se manifeste dans l'acceptation de la différence attribuée par soi-même ou désignée comme telle par l'Autre. Elle n'est donc pas nécessairement revendiquée ainsi par les deux partis. Au reste, l'identité se caractérise par une volonté de « typifier ».

Le terme identité est lui-même pluriel, d'où l'emploi ici d'un « s » pouvant mieux témoigner d'une certaine impossibilité à l'appréhender de manière aisée. Comment dès lors dépasser une vision réductrice de l'Autre et inventer d'insolites rapports entre soi et autrui et entre soi et soi-même ? La complexité des identités interroge les formes de sociabilité, la dimension anthropologique et éthique. Dans la perception de l'Autre et des autres s'opèrent la rencontre, la découverte de l'Autre et de soi-même et bien entendu un questionnement sur les représentations instaurées par ces artistes-créateurs, notamment ici pour nos analyses celles proposées par Romeo Castellucci et Lisbeth Gruwez, comme miroir, propice à révéler des paradoxes des identités ainsi que des formes de figuration et d'incarnation à travers la représentation ou transformation du sexe. Il s'agit enfin de mettre en évidence ce qu'un tel motif éveille ou réveille et ce qu'il peut dire de nous et de notre relation à l'Autre, à nous-même et au monde.

La recherche, dans le ventre de la mère, du bourgeon génital et son identification participent à celles de l'enfant avant même le ressenti de cette appartenance au genre prédéfini vécu ou exprimé par lui et de la représentation tant particulière que globale que cela suppose. Le caractère sexué du corps, non nécessairement déterminant dans sa sexuation, apparaît alors dans sa représentation et ce qu'elle véhicule comme l'un des mécanismes premiers de cette *fabrique* identitaire que ce soit dans son acceptation ou son refus, dans son ressenti d'appartenance ou de dépendance.

Dès lors, le sexe en tant que lieu de l'*engendrement* originaire, puisque premier donneur et receveur de la semence reproductrice et accoucheur « naturel », se transforme en outre comme étant le lieu d'*engendrement* de représentations et de réceptions. Qu'en est-il alors des représentations et du/des statut-s d'un corps ayant

perdu ou doublé ce caractère ? En d'autres termes qu'en est-il du corps asexué ou intersexué ou encore hyper-sexué ? En quoi la représentation et l'exposition de tels corps participent-elles à une quête voire une contre-quête des origines ?

Le titre choisi pour ce cycle est *Tragedia Endogonidia*. « La *tragédie endogonidia* met en question l'idée même de théâtre : son nom évoque une mécanique de croissance et de reproduction génitale autonome, propre à certains êtres vivants élémentaires[321] » écrit Romeo Castellucci dans son ouvrage *Itinera*. La mise en image de cet intitulé, précédemment brièvement exposé, permet de mettre en exergue l'antithèse qui le compose d'une part et les métamorphoses corporelles que cela suppose dans les œuvres créées en son sein. Si la *tragedia* renvoie à la *tragédie*, à l'épopée *tragique* conduisant à une fin inévitable portée par la mort du héros, le terme *endogonidia* convoque lui une caractéristique d'immortalité. « Le mot « *endogonidie* » est l'exacte antithèse du mot « *tragédie* » : celle-ci présuppose l'inévitable destruction de celui qui affronte la splendide solitude du héros, lequel, immédiatement a pour horizon sa propre mort.[322] » En effet, en microbiologie, l'*endogonidie* se réfère aux êtres vivants simples capables de s'auto-reproduire en se divisant continuellement et se séparant d'eux-mêmes. Cette immortalité par auto-réplication est rendue possible par la co-présence, au sein d'un même organisme, de gonades mâles et femelles permettant à l'être de se reproduire sans partenaire et sans coït. En outre, si le corps est intersexué, sa survie et immortalité sont possibles non par acte sexuel, puisque assurées par parthénogenèse, mais par morcellement.

Il ne s'agit plus de s'unir pour créer mais de se séparer. « Cela signifie une reproduction qui a rassemblé toute la sexualité en un troisième sexe et qui s'en remet pour cela au principe de division réitérée de l'individu. Il faut s'unir d'abord puis se séparer de soi-même pour pouvoir créer et permettre de devenir nouveau.[323] »

C'est dans l'union de ces deux termes que repose toute la dramaturgie de Castellucci, une forme de tension qu'il ne s'agit pas de résoudre mais de tenir. Au surplus, les épisodes sont marqués par une variation constante, comme un organisme qui change, évolue, se développe et contamine son environnement. De même, le cycle, comme son nom l'indique, s'inscrit dans une reproduction répétitive des spectacles où

321 CASTELLUCCI, Romeo, *Itinera, Trajectoires de la forme*, *Tragedia Endogonidia*, Actes Sud, 2008, p. 14.
322 *Ibid.*
323 *Ibid.*

chaque épisode marque une phase de transformation et donne naissance à la suivante. Dans le même temps, la série est perçue comme un système ouvert aux représentations et aux créations, qu'elles viennent de l'artiste ou du spectateur. Par ailleurs, si le lieu de ce spectacle est le premier du cycle, il en est aussi le dernier. La boucle est bouclée, le cycle complet et le retour aux origines rendu inévitable.

C.#01 est composé de quatre tableaux. Ce sont le premier et dernier qui sont intéressants ici. *C.#01* commence par la projection de la plaque de Pioneer. Il s'agit d'une plaque métallique dorée, envoyée dans l'espace à bord de deux sondes, premiers objets créés par l'Homme destinés à quitter le système solaire, lancées respectivement en 1972 et 1973, à destination d'êtres extraterrestres, sur laquelle est gravé un message pictural de l'Humanité et représentant un homme et une femme nus entourés de plusieurs symboles censés expliquer l'origine du message et celles de l'Homme. Bien que Romeo Castellucci s'exprime dans son refus d'être dans la communication, comme c'est le cas pour la plaque de Pioneer, son souhait de placer l'image au cœur de ses créations entre en adéquation avec la réalisation de cette plaque. De plus, sur la plaque, l'élément choisi pour son caractère universel et communicable est le corps dans sa nudité. Or, c'est également ainsi que l'envisage Castellucci. L'homme et la femme nus gravés sur la plaque en tant que représentations de l'humain et projetés, questionne le fait que, pour Castellucci, ce sont nous les héros *tragique*s de la *tragedia* qui se joue devant nos yeux.

Une fois la projection terminée et le tulle levé, le spectateur découvre dans un éblouissement une scénographie dorée et un plateau nu sur lequel juste une poussette et un homme nu recroquevillé dans un coin occupent. Le doré omniprésent rappelle dans un premier temps la plaque de Pioneer initialement projetée. De plus, l'or, utilisé dans l'entièreté de l'espace, symbolise la pureté, la lumière céleste et le principe divin dans la matière. Il est associé au dieu solaire *Ra*, à la chair du soleil et au blé dans l'Égypte ancienne et comme étant la couleur et la matière des sources de vie. « Le caractère *kin* primitif évoque des pépites souterraines. Il serait le produit de la gestation lente d'un embryon, ou de la transformation, du *perfectionnement* de métaux vulgaires. C'est *l'enfant des désirs* de la nature.[324] » Pour les Aztèques, il est considéré comme l'excrément du dieu Soleil[325] et la *peau neuve* de la terre. « Il est le symbole du renouveau

[324] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 705.
[325] CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des symboles*, Librairie Générale Française, Paris, 1996.

périodique de la nature. Pour cette raison, Xipe Totec, Notre Seigneur l'Écorché, divinité de la pluie printanière et du renouveau, est également le dieu des orfèvres. Les victimes offertes à ce dieu sanguinaire étaient écorchées et ses prêtres se revêtaient de leur peau, teinte en jaune comme la feuille d'or.[326] » Il représente aussi l'Immortalité et la fécondité chez les Grecs[327]. Par exemple, dans la mythologie grecque existe le jardin des Hespérides dans lequel poussent les pommes d'or d'immortalité. Par ailleurs, aux origines du christianisme, le Christ était représenté ressuscité sous la forme d'un jeune homme aux cheveux d'or. Chez les orthodoxes, c'est d'ailleurs ce métal qui sert de fond aux tableaux médiévaux et icônes. « Pour les Dogons et les Bambaras, l'or est la quintessence du cuivre rouge, lui-même la vibration originelle matérialisée de l'Esprit de Dieu, parole et eau, verbe fécondant.[328] » Par ailleurs, la psychosociologue Christine Marsan explique que le mythe de l'Androgyne, interrogé dans la suite de cette partie, symbolise « par excellence, la réunification, des contraires et la manière idéale de transmuter la matière brute (*materia prima*) en or physique et / ou symbolique[329] ». Au-delà de ses symboliques, l'omniprésence de l'or sur les pans de la cage de scène encourage la désarticulation de l'ordre visuelle en favorisant la perte de perspective. Ainsi parée, la cage de scène apparaît comme un immense miroir dans lequel les acteurs et surtout les spectateurs se miroitent. Bien plus qu'une simple scénographie, il s'agit d'un espace de réflexion, compris dans les deux sens du terme, dans lequel les images se reflètent et réveillent nos propres images, mentales, collectives, imaginaires et réelles, réminiscences et actuelles. Enfin, l'éclairage des corps en scène participe au fait que l'espace devient une extension de la chair de ceux-ci. La peau des corps et la peau de la scène, bien que toutes deux nues, s'habillent des regards et des projections des spectateurs.

L'homme nu recroquevillé en fond de scène à jardin, la tête enfouie dans le coin, apparaît à la fois comme un fœtus attendant de naître et comme le héros impuissant de cette *tragédie* en attente de son sort *tragique*. À l'instar de Tadeusz Kantor qui disait dans la *Classe Morte* que « dans les deux COINS, comme des modules géométriques dessinés à la craie au tableau, se tapit le souvenir de punitions endurées…

---

326 SOUSTELLE, Jacques, *La vie quotidienne des Aztèques, à la veille de la conquête espagnole*, Paris, 1955.
327 FONTANA, David, *Le langage secret des symboles*, Solar, Paris, 1995, p. 66.
328 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 706.
329 MARSAN, Christine, « L'Androgyne : une figure archétypale de notre civilisation renaissante », in *Les cahiers psychologie politique*, n. 7, juillet 2005.

Les W. C. scolaires où l'on apprenait à reconnaître le goût de la *liber*té… Les ÉLÈVES vieillards au bord de la tombe, les absents…[330] », l'homme ici attend fatalement la punition divine qui le purgera de toutes passions terrestres. De plus, ainsi positionné, ce protagoniste et sa nudité sortent des modalités de représentation et se font étrangers aux spectateurs. Tadeusz Kantor racontait encore :

> J'ai découvert une idée infiniment simple jamais réalisée.
> En 1963 pendant le travail de réalisation au Théâtre Zéro je pensais au jeu « en sourdine », en marche... C'est cela : en marge ! DANS UN COIN !!...
> Essayons d'introduire dans une chambre où se trouvent plusieurs personnes quelqu'un dont le comportement serait « anormal ». Plaçons-le au milieu de la pièce. Immédiatement tout le monde percevra ce phénomène comme une *représentation*. En revanche si le même phénomène se produit dans un coin, les mêmes personnes le regarderont avec une certaine gêne, peut-être même de la crainte. Placé « au milieu » le phénomène aux spectateurs une représentation factice, « sans danger ». Ce même phénomène situé maintenant dans un coin, devient vrai et réel. La barrière et l'étrangeté sont nées !
> La scène est (elle l'a toujours été) placée « au milieu », « dans l'axe » du spectateur afin qu'il puisse regarder, percevoir la *représentation* ! Mais il suffit de placer dans le coin le LIEU du soi-disant JEU, de ne pas le mettre « dans l'axe », pour qu'un phénomène étrange soudain se produise. Le spectateur voit disparaître de son champ visuel quelque chose qui devrait lui être « présenté », selon l'usage. Disons plus exactement : simulé et démontré. Dans le coin celui-là se parera d'un exhibitionnisme gênant, d'un procédé honteux, celui-là qui n'est pas destiné à être vu par le public, totalement autonome, indépendant, n'exigeant point la présence d'un spectateur... ÉTRANGER ![331]

Face au coin, l'homme se relève ensuite doucement les bras en croix comme s'il acceptait son sort *tragique* futur. Cette image n'est pas sans rappeler celle du martyr Jésus-Christ qui, selon les récits néotestamentaires, fut exécuté par le supplice de la croix. Les deux bras de la croix représentent l'Esprit par son axe vertical et la Matière selon l'axe horizontal. En effectuant ce geste, l'homme regroupe en lui l'un et l'autre et les incarnent en un corps apparaissant dans son plus simple appareil. La croix représente également la croisée de deux axes, symbolise la destinée humaine et renvoie aux origines du monde et à l'organisation du chaos dans un espace orienté et

[330] KANTOR, Tadeusz, *La Classe morte*, 1974.
[331] KANTOR, Tadeusz, Cracovie 1974 cité in BABLET, Denis, *Des voies de la création théâtrale*, CNRS, coll. « Arts du spectacle », vol. 11, p., 1998.

structuré[332]. Dans cette même position, il tente de faire épouser son corps aux deux pans formant le coin avant de s'en détacher en se cambrant en arrière, créant un trou mandorle entre lui et le coin.

Il comble la béance formée en apposant encore son corps nu, donc son sexe, sur les murs. Il laisse glisser son corps sur les pans et se replace dans une position fœtale. Une lumière dorée jaillie du coin, l'expulse en arrière dans un éclair et illumine son corps d'une lumière chaude. Le doré de la lumière attribue un caractère sexué à cette apparition. En effet, l'or est aussi assimilé à la semence dans la mythologie grecque et ses représentations. Par exemple, selon le mythe de Danaé, Zeus réussit à entrer dans la tour dans laquelle est enfermée sous la forme d'une pluie d'or qui asperge, ruisselle et pénètre le corps de la princesse. De cette union naît un fils, Persée. La lumière dorée est ici semblable à l'éjaculation olympienne de laquelle le corps est recouvert. Le corps de l'homme recroquevillé opère aux mêmes correspondances. Dans le noir, il se dirige ensuite vers la poussette. La poussette symbolise le retour au sein maternel et à un idéal de protection que semble convoquer ce personnage. Comme son ancêtre le berceau, elle incarne le souvenir des origines utérines et provoque une nostalgie inconsciente du confinement sécurisant et du balancement apaisant du ventre de la mère.

De cette poussette en sort une femme nue, cagoulée, portant à son bras gauche un brassard rouge. Ce corps n'étant pas présent avant cette scène, il semble naître du sein maternel que représente la poussette. De plus, l'homme est désormais absent de scène comme s'il s'était sacrifié pour donner vie à la femme ou plutôt, comme si l'homme avait donné son corps pour créer celui de la femme. En effet, en observant de plus près, il apparaît que le corps féminin est créé à partir de celui de l'homme puisque l'homme a enfilé une combinaison, couleur peau, à la poitrine et au sexe féminin apparent pour en faire naître son corps.

[332] Pour aller plus loin, nous renvoyons à GUÉNON, René**,** *Le symbolisme de la croix*, Paris, Guy Trédaniel, 1996.



CASTELLUCCI, Romeo, *C.#01,* 2002.

La nudité devient alors doublement cutanée et poreuse, puisque c'est la fausse peau de la combinaison qui la matérialise. La *nudité-costume* se fait épiderme de la nudité première du corps de l'interprète. De même dans l'opéra *Tannhaüser*, la nudité est à la fois une seconde peau et un tissu sur-cutané du corps, puisqu'elle coule ou s'enfile par les chanteurs comme un costume.



CASTELLUCCI, Romeo, *Tannhaüser*, 2017. ©Wilfried Hösl



CASTELLUC
CI, Romeo, *Tannhaüser*, 2017.
©Wilfried Hösl

Outre cela, dans *C.#01*, plus qu'une transformation sexuée, il opère à un don de son propre corps pour en créer un autre de sexe opposé. C'est l'homme, initialement enceint de la femme qui lui a donné naissance. Désormais, homme et femme ne font plus qu'un. Or, ces procédés créatifs et états corporels ne sont pas sans rappeler l'androgynie originelle. Dans la première Genèse de la Bible est écrit :

> 26 Puis Dieu dit : « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance [...] ».
> 27 Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu, il créa l'homme et la femme.
> 28 Dieu les bénit, et Dieu leur dit : « Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre, [...] ».[333]

Cela indique plusieurs choses. Tout d'abord, Dieu, en tant que créateur de l'homme (*ish*) et de la femme (*ishshâh*) est supposé androgyne puisque, s'il a, d'après ses propos, créé l'homme et la femme à son image et par principe de ressemblance, c'est qu'il avait déjà, en lui, les deux sexes, à la fois mâle et femelle. Il est à la fois le premier Père et la première Mère. En outre, ce texte révèle une ambiguïté reposant sur cette phrase : « Il créa l'homme et la femme », qui peut être interprétée de manière différente.

La conjonction de coordination « et » peut soit indiquer un ajout ou un choix. Premièrement, puisque aucune temporalité n'est précisée par cette conjonction, le fait que l'homme et la femme aient été créés dans le même temps, indépendamment l'un de l'autre, est induit. Or, différentes versions de la Genèse de la tradition juive font

[333] *La Bible*, Genèse, 1 :26, trad. Louis Segond.

référence à Lilith, traduit par Lamia selon Jérôme, qui serait la première femme d'Adam, arrivée avant Ève et conçue de la même manière qu'Adam.

> Lorsque le Saint béni soit-il créa le premier homme unique, il dit : « Il n'est pas bon que l'homme soit seul. Il lui créa une femme de la terre comme lui et l'appela Lilith ».
> Ils en vinrent immédiatement à se quereller. Elle disant : « Je ne me couche pas au-dessous ; et lui disant : Je ne me couche pas au-dessous mais au-dessus, car tu es destinée toi à être au-dessous et moi au-dessus ».
> Elle lui dit : « Nous sommes tous deux égaux parce que nous sommes tous deux de la terre.
> Mais ils ne purent s'entendre, et lorsque Lilith vit cela, elle prononça le Nom intégral et s'envola dans les airs de l'univers ».[334]

Ève remplace ensuite Lilith refusant de revenir auprès de son époux. L'existence de Lilith reste jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle, puis sera diabolisée, « représentée comme un démon de la terre associant forces nocturnes et forces génitrices, les premières étant sans destination productive, les secondes étant porteuses de la série des êtres à venir[335] ». Or, elle aussi apparaît comme une figure androgyne.

> Le fait qu'elle soit en mesure de recevoir la semence tout en la sécrétant révèle son caractère androgyne. Ne recevant pas la semence par voie vaginale mais par voie buccale, Lilith consume ainsi les forces génitrices de ses pères sans pour autant être en mesure de procréer (l'estomac reçoit ce que l'utérus aurait dû conserver pour une maturation possible du fruit de l'acte sexuel).[336]

Enfin, elle sera oubliée jusqu'à son retour à la seconde moitié du XXe siècle.

Par ailleurs, l'autre interprétation, cette fois-là plus fréquente, est de considérer que l'homme a d'abord été créé puis ensuite la femme. Après la création de l'homme, Dieu façonna devant lui une femme à partir d'os, de tissus et de sécrétions animales mais celle-ci dégoûta Adam[337]. Pour ne pas réitérer cet échec et d'après la tradition hébraïque, Ève est finalement créée à partir d'Adam[338].

---

334 *Zohar 34b*, *Gen.* 2, trad. MOPSIK Charles, *Le Zohar*, t. I, Lagrasse, Verdier, 1981, p. 193.
335 ROUSSEAU, Vanessa, *Lilith : une androgynie oubliée*, Archives de Sciences sociales des Religions, 2003, pp. 61-75.
336 *Ibid.*
337 *Genesis Rabbah*, 158 et 163-164 / Mid.Abkir 133-135 / B. Sanhédrin 39.A / Avot dé-rabbi Natan, p. 24.
338 Nous tenons tout de même préciser que d'après la *Genesis Rabba* : 161, Ève apparaît parée de bijoux et déjà apprêtée pour être un objet de désir pour Adam.

> 21 Alors l'Éternel Dieu fit tomber un profond sommeil sur l'homme, qui s'endormit ; il prit une de ses côtes, et referma la chair à sa place.
> 22 L'Éternel Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme, et il l'amena vers l'homme.
> 23 Et l'homme dit: « Voici cette fois celle qui est os de mes os et chair de ma chair! On l'appellera femme, parce qu'elle a été prise de l'homme ».
> 24 C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère, et s'attachera à sa femme, et ils deviendront une seule chair.[339]

Bien que cette version soit plus ancienne, elle n'apparaît qu'en troisième place des récits justifiant la création d'Ève. Là encore, une nouvelle ambivalence est à relever et repose sur la traduction de l'expression אַחַת מִצַּלְעֹתָיו, « une de ses côtes ». Alors que Jérôme sous-entend une subordination de la femme par l'homme dans sa traduction « côte »[340], le mot hébreu *tsalotav*, pluriel du mot *tséla*, ici originellement employé, désigne plus fréquemment le « côté » ou le « flanc » dans la Bible. Cette seconde traduction invite à reconsidérer la création originelle biblique et à donner une interprétation novatrice à « il créa l'homme et la femme ». Ève naîtrait d'un côté ou d'une face d'Adam en se séparant de lui. Cela signifie que le premier être créé ne serait pas l'homme duquel naît ensuite la femme mais un être unique androgyne réunissant l'homme et la femme à la fois.

Par ailleurs, l'*androgynie primordiale* et la représentation dyadique qui l'accompagne, entrent en adéquation avec l'androgynie originelle[341] précédemment attribuée au Créateur qui aurait pleinement fait l'homme et la femme à son image et selon une ressemblance parfaite.

> Le mot « côté » enseigne qu'il faut prendre l'extirpation de cette côte comme une limitation et délimitation du champ d'investigation humain en corps et en esprit. La femme serait ainsi frontière, limite, horizon et « aide en face de l'homme » : l'*ezer kenegdo* est le premier nom accordé à Ève. Cette créature tirée de lui est l'élément qui se présente « à lui devant comme identique » ; telle l'advenue d'un possible monde réflexif du sujet. La femme devient reflet de ce que réfléchit l'adâm mâle, elle devient son « ob-jet » : ce qui donne

[339] *La Bible*, Genèse, 2 :21, trad. Louis Segond.
[340] Une autre interprétation talmudique envisage la création de la femme à partir de la « queue » (*zanav*) de l'homme qui prolongeait au départ sa colonne vertébrale à la manière des animaux.
[341] Nous proposons aussi à ce sujet à l'ouvrage de BRISSON, Luc, *Le sexe incertain. Androgynie et Hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des Mythes », 1997.

consistance à sa forme.[342]

Le Traité du Talmud de Babylone[343] est très clair à ce sujet. Il précise que Dieu pensait au départ faire deux êtres humains de sexes différents mais qu'il préféra en créer un seul avec deux visages, l'un femme regardant vers l'arrière et l'autre mâle dont le regard est tourné vers l'avant. Il changea d'avis et effacera le visage féminin pour en faire un corps de femme.

> Lorsqu'Adam fut placé dans le jardin d'Éden et qu'il reçut la Loi, il lui manquait une composante : la sexualité. L'Adam créé, à la fois homme et femme, n'effectua le passage de la virtualité à la réalité, de l'être androgyne en son principe à un couple sexuellement différencié, qu'au terme d'un troisième geste créateur.[344]

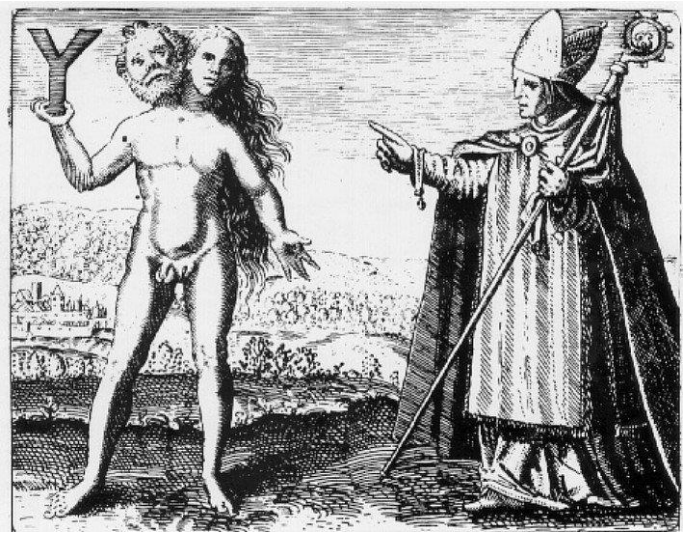
Par ailleurs, il est précisé qu'avant la création d'Ève, Adam dût assister à un défilé de coïts animaliers imposé par Dieu pour lui permettre de distinguer l'accouplement de l'union et se finissant par l'advenue de l'alter *ego* féminin.

> C'est une sorte de rite initiatique que Dieu propose en liant l'union et l'accouplement à ce qui était consubstantiel en Adam : Ève. « L'Amour » naquit donc pour la tradition judéo-chrétienne d'un double constat : celui d'une unité originelle (même chair, même séparation) et celui (par là-même) d'une césure fondamentale génératrice d'un « face à face » dans l'union et de la recherche de ce qui manque à l'absolue symbiose du principe mâle et du principe femelle.[345]

Si le principe d'androgynie divine perçue comme androgynie originelle et celle primordiale, est présent dans le corpus juif, il est omis par la tradition chrétienne. Pourtant, sa représentation sous forme d'entités bisexuées est présente dans de nombreuses gravures représentant notamment le *Rebis hermétique*, issu du *res bina* ou « nature double ».

---

[342] ROUSSEAU, Vanessa, *Lilith : une androgynie oubliée*, *op. cit.,* pp. 61-75.
[343] *Le Talmud de Babylone* traduit en langue française et complété par celui de Jérusalem et par d'autres monuments de l'antiquité judaïque, 1831, trad. abbé Luigi Chiarini, Ulan Press, 2012.
[344] ROUSSEAU, Vanessa, *Lilith : une androgynie oubliée*, *op. cit.,* pp. 61-75.
[345] *Ibid.*



MAIER, Michael, *Symbola Aureae Mensae*, 1617, gravure, 21,5 x 16,7 cm, Musée National de Francfort, Allemagne.

De même, l'androgynie originelle et primordiale peut s'expliquer par le caractère impartageable et indistinct du monde avant la chute et l'existence du Paradis. Les phénomènes de scission et de polarisation ensuite exposées, à savoir par exemple le Ciel et la Terre, la lumière et l'obscurité, le jour et la nuit, participent pareillement à celle du corps sexué. Au contraire des représentations, le principe de l'androgynie révèle davantage d'une spiritualité plutôt que d'une existentialité et, de fait, d'une neutralité plutôt que d'une sexualité, c'est-à-dire ni féminin, ni masculin ni même hermaphrodite. Originellement, l'androgyne en résultant n'est alors ni mâle ni femelle, mais à la fois le symbole d'un être aux polarités fusionnées dans une Unité quoiqu'encore non manifestées, et d'un être manifesté ayant opéré sa réintégration au sein de l'Unité primordiale. Dès lors, l'androgynie divine s'exprime par transcendance.

Dans la suite du tableau, à l'instar de l'*endogonidie*, des récits bibliques précédemment analysés et mythes ci-après exposés, la femme marque par ses gestes sa volonté de sectionner ses polarités en tentant de s'éventrer, en étirant ses deux côtés et en essayant de les séparer. Elle appose également ses mains, en formant une mandorle, sur son sexe et jette cette forme faite de vide en l'air comme pour marquer la coupure d'elle et son sexe et que le caractère sexué de son corps doit être oublié ou pensé autrement, au-delà d'elle-même et de ses modalités de représentations. De même, elle tente de se dépouiller. Après une gestualité papale, à la manière d'un chef d'orchestre, elle tombe au sol sur le dos, bras en croix et jambes écartées. La béance entre ses cuisses

laisse apparaître son orifice sexuel. Cette image renvoie bien sûr à *L'Origine du monde* de Gustave Courbet[346] et à *Étant donnés* de Marcel Duchamp[347].

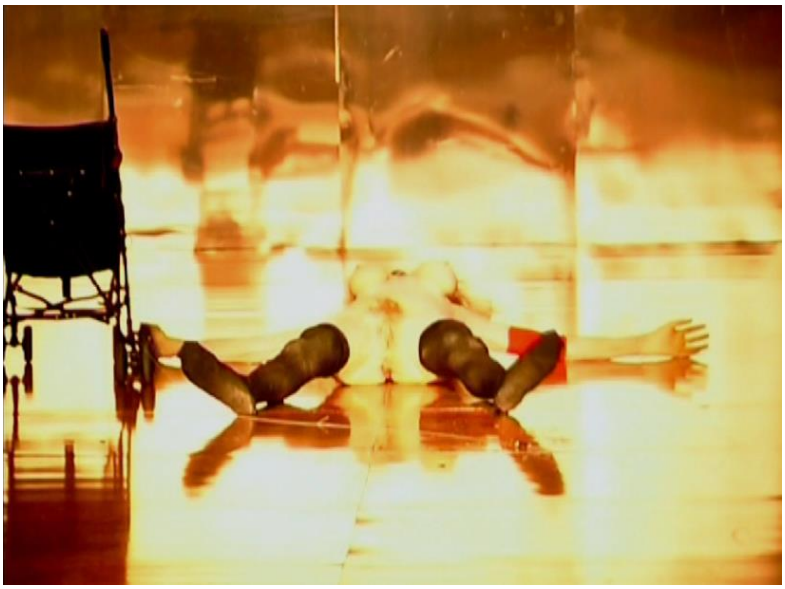
En 2000, Jan Fabre écrit la pièce *Étant donnés*, qu'il met en scène en 2004 et qui donne suite au monologue *Elle était et elle est*, même (écrit en 1975 ; première 1990). « Ces deux textes ont ceci de commun qu'ils ont une œuvre de Marcel Duchamp pour titre et pour source d'inspiration. Le père du ready-made et de l'art conceptuel a créé des œuvres riches en signifiance sinon en nombre, énigmatiques et foisonnantes de pulsions sexuelles et de désirs androgynes.[348] » Le mythe de l'androgyne réapparaît dans cette image et se combine avec un jeu du regardant et du regardé. « Le spectateur voit quelque chose qu'il ne s'attendait pas à voir, qu'il n'a pas le droit de voir (?), mais qu'il continue à regarder, rivé par l'étonnement et l'excitation. L'essence de tout voyeurisme. […] Elle est regardée sans contact visuel direct. Le voyeurisme est souligné par sa réserve physique, son inaccessibilité.[349] » Le personnage ou impersonnage de ELLE dans la pièce de Jan Fabre met des mots sur ce phénomène du regard.

> ELLE :
> « Et je sais aussi
> Que ce qu'il y a de plus hypnotisant
> C'est ma chatte glabre
> Ce qui permet de voir ses formes articulées
> Cette ouverture béante
> Ressemble à une…
> Bouche verticale qui parle […]
> Attends un instant
> Cette ouverture béante
> Attire les regards
> Des spectateurs
> Comme un aimant […]
> Je le soupçonne
> D'aspirer et de masser tous les regards
> Car tous les yeux
> De ces voyeurs
> Reluquent pendant des heures
> Et reviennent à chaque fois. »[350]

L'effet est le même chez Castellucci.

---

[346] COURBET, Gustave, *L'Origine du monde*, 1866, Musée d'Orsay, 46 cm x 55 cm.
[347] DUCHAMP, Marcel, *Étant donnés : 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage*, 1946-1966, 242.6 x 177.8 x 124.5 cm, Philadelphia *Muse*um of Art, PA, USA.
[348] TRATSAERT, Hendrik, postface de FABRE, Jan, *Étant donnés, Lonrai*, L'Arche, 2001, p. 59.
[349] *Ibid.*
[350] FABRE, Jan, *Étant donnés, Lonrai*, L'Arche, 2001, pp. 48-49.



CASTELLUCCI, Romeo, *C.#01,* 2002.

Au même moment, un arc mécanique placé à jardin se déclenche et envoie des flèches de manière répétée qui se plantent sur le pan à cour. Les flèches, d'apparence phallique, sont éjectées du côté droit de la femme, la survolent dans leur trajectoire, avant de pénétrer la paroi. Elles sont ensuite cassées à leur extrémité. « La flèche symbolise aussi la pensée, qui introduit la lumière et l'organe créateur, qui ouvre pour féconder, qui dédouble pour permettre une synthèse... C'est aussi le trait de lumière, qui éclaire l'espace clos, parce qu'on l'ouvre. Ce sera le rayon solaire, élément fécondant, lui aussi et séparateur des images.[351] » C'est pourquoi, elle est l'attribut d'une puissance divine qui peut soit prendre la forme d'une pluie fertilisante, à la manière de celle abordée précédemment, soit celle d'une foudre punitive. Par exemple, Adam et Ève sont chassés à coup de flèche dans un manuscrit de miniatures italiennes du XIIe siècle. En tant que symbole d'unification et du destin[352], elle marque en plus le choix opéré d'entre deux polarités, la rupture d'ambivalence à ce sujet et la fin d'une projection dédoublée. Peut-être est-ce en cela que repose toute la *tragédie* initialement annoncée.

En effet, une fois la scission opérée, c'est-à-dire à l'instant où le corps mâle s'est séparé de celui femelle et/ou réciproquement, les deux côtés se distinguent, s'autonomisent et non plus sécables. Il ne reste en eux et sur eux que la trace de la

[351] VIRI 194 in CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* p. 445.
[352] « Mon désir serait satisfait d'apprendre quel est le destin qui m'attend : flèche prévu frappe avec moins de force. », DANC, *Paradis*, chant 17, 25-27.

fusion passée et le sexe unique attribué. Par exemple, dans *C.#01*, alors que la femme portait un brassard rouge au bras gauche, l'homme qui revient en scène en place un identique sur son bras droit. Ce brassard apparaît à la fois comme mémoire d'une intégration passée et comme témoin d'une désunion punitive. Sur ce brassard est indiqué le chiffre 3. Celui-ci peut à la fois être significatif du symbole de la Trinité mais aussi du troisième Reich au vu du design choisi (rouge, cercle blanc, inscription au noir en son centre). Ici il est perçu comme marqueur du Troisième sexe. Dans *Le Banquet* de Platon, le troisième orateur Éryximaque, médecin, traite de la distinction des deux éros avant qu'Aristophane expose le mythe de la genèse de l'humanité.

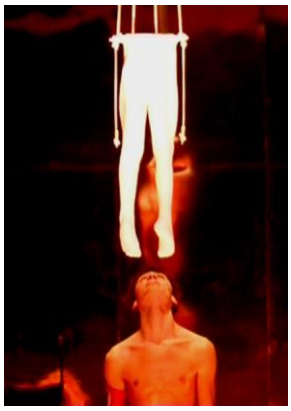
> Mais, d'abord, il vous faut apprendre ce qu'était la nature de l'être humain et ce qui lui est arrivé. Au temps jadis, notre nature n'était pas la même qu'aujourd'hui, mais elle était d'un genre différent. Oui, et premièrement, il y avait trois catégories d'êtres humains et non pas deux comme maintenant, à savoir le mâle et la femelle. Mais il en existait encore une troisième qui participait des deux autres, dont le nom subsiste aujourd'hui, mais qui, elle, a disparu. En ce temps-là en effet il y avait l'androgyne, un genre distinct qui, pour le nom comme pour la forme, faisait la synthèse des deux autres, le mâle et la femelle. Aujourd'hui, cette catégorie n'existe plus, et il n'en reste qu'un nom tenu pour infamant.[353]

Par ailleurs, il explique que leur forme était celle d'une boule avec un dos et des flancs, quatre mains et quatre pieds, « deux visages sur un cou rond avec, au-dessus de ces deux visages en tous points pareils et situés à l'opposé l'un de l'autre, une tête unique pourvue de quatre oreilles[354] ». Chacun possédait deux sexes, soit deux mâles, soit deux femelles, soit un de chaque. Leur orgueil néanmoins déclencha la colère de Zeus qui décida de les séparer. Chacun est voué à devoir retrouver sa moitié pour s'y unir de nouveau. Dès lors, hétérosexualité et eau trouvent dans ce mythe justification. Par ailleurs, le désir de transsexualité s'explique par le mal-être et manque ressenti lors de la scission du corps unique, initialement androgyne. Dans *C.#01*, ce phénomène est interrogé dans le tableau suivant.

[353] PLATON, *Le Banquet*, 380 av. J.-C, Paris, Flammarion, coll. « GF », trad. Luc Brisson, 2007, 189d8, p. 114.
[354] PLATON, *Le Banquet, op. cit.,* 190a.



CASTELLUCCI, Romeo, *C.#01,* 2002.



CASTELLUCCI, Romeo, *C.#01,* 2002.



CASTELLUCCI, Romeo, *C.#01,* 2002.

La lumière générale du plateau évolue progressivement en rouge, comme laquée par les reflets des pans dorés. Cette atmosphère rappelle l'environnement de l'intérieur du ventre de la mère. Les parois empourprées brillantes de la scène renvoient à l'aspect fibreux et sanguinolent de la membrane hémo-placentaire c'est-à-dire précisément là où les organes génitaux de l'enfant se décident dès la fécondation et se sculptent. D'une trappe carrée, située au plafond et éclairée du dedans, descend, suspendue à des câbles, une peau translucide représentant les pieds, les jambes, le sexe féminin, les fesses, le bassin et s'arrêtant juste avant le nombril. Cette peau, habitée par le vide et la lumière, se présente sur scène comme une apparition. L'homme la regarde et se place en dessous. Il appose les pieds de la peau sur ses épaules et tourne sur lui-même dans cette position comme dans une tentative de renouer avec le corps féminin. Après un sourire esquissé, face public, il tire violemment sur les câbles provoquant ainsi le retournement de la peau par son intérieur, à la manière du repliement d'un gant. De ce dépouillement, un liquide luisant et rouge se déverse des entrailles de la peau et se répand sur l'homme et le plateau. Ce sang[355] tombé en quantité, forme une flaque au sol, recouvre le corps du héros *tragique* sacrifié et colore la peau, désormais retournée, jusqu'à imbibition et ruissellement. Or, ce repliement de la membrane dermique laisse apparaître un corps jusqu'alors inconnu, renversé, tant dans sa verticalité que dans son intériorité et dans sa sexuation. Le sexe apparent est désormais masculin. La disparition de cette peau renouvelée, par la trappe, marque la fin de ce tableau. De ce passage du sexe féminin au masculin, le spectateur retient l'image d'un

[355] Nous traiterons plus précisément des humeurs corporelles dans le chapitre suivant.

corps bisexué. Cette association des genres représentée par la combinaison du sexe féminin et masculin en un corps se retrouve dans des créations artistiques de l'époque romaine, notamment dans *Les Idoles de Glozel*.



« Anonyme », *Idoles de Glozel*, de -350 à 200, pierre, Musée de Glozel, Ferrières-sur-Sichon, France.

Chez Castellucci, la tentative de retrouver l'autre côté du premier soi, voire de renouer avec le troisième sexe, quitte à le recréer, passe par la transsexualité fabriquée du corps. Autrement dit, la transformation et/ou le renouvellement passe par l'acte de « changer de peau », de « faire peau neuve ». Ces expressions peuvent ici être comprises tant dans leur sens figuré que littéral puisqu'ici le changement de sexe ou sa quête s'opère par renversement de la peau. Son retournement donne naissance à l'autre sexe qu'elle contenait pourtant en son sein aux origines. De plus, chirurgicalement, l'intervention du changement de sexe pour passer d'un sexe féminin à masculin, comme c'est le cas dans le spectacle, consiste à créer un pénis autour du clitoris en se servant de la peau déjà existante puisqu'en roulant celle de l'avant-bras autour du clitoris pour former le pénis, celle des grandes lèvres pour réaliser le scrotum entourant les testicules de silicone, celle des petites lèvres pour former l'urètre, puis de couper ce nouveau pénis pour y greffer un cathéter vésical servant de canal urinaire. Or, il semble ici que la réintégration du troisième sexe par la trans-sexuation du corps soit atteinte. En effet, à l'instar d'Aristophane qui expliquait les raisons de la forme sphérique des premiers êtres humains, « c'est que, au point de départ, le mâle était un *rejeton* du soleil, la femelle un *rejeton* de la terre, et le genre qui participait de l'un et de l'autre un *rejeton*

de la lune, car la lune participe des deux. Et si justement eux-mêmes et leur démarche avaient à voir avec le cercle, c'est qu'ils ressemblaient à leur parent[356] ».

Dans le tableau suivant, une éclipse lunaire, signe que le troisième sexe est de nouveau atteint voire même dépassé, se manifeste. En outre, dans la suite du tableau, l'homme fait un *playback* des plus convaincants sur un solo initialement interprété par une soprano si bien que cela semble réel et chanté à la manière d'un castrat. Or, la voix des castrats, cette « voix des anges[357] », n'est ni celle d'une femme ni celle d'un homme ni même celle d'un enfant mais un intermédiaire et qui, comme les anges, sont dépourvues de caractères sexués. Il s'agit d'une voix inconnue jusqu'alors, sortant de l'intérieur mais venue de l'au-delà. Il dessine ensuite à l'aide d'un fil un X en avant de scène, signe d'une rencontre réussie entre le féminin et le masculin, puisque visuellement le Y se retrouve dans le X, puis le brûle. Le feu marque la transcendance du corps sexué vers un au-delà qui, comme le phénix, renaît de ses propres cendres, de sa propre peau immolée.

L'excès de classification, de distinction, de « typification » et donc, nécessairement de division, de fragmentation, d'her*métis*me et d'isolement sont pratiques et normes de notre société. Cela conduit à une désintégration du corps social et à une dislocation du corps humain, de la pensée et des sens. Si la réalité est pensée comme binaire et que cette dichotomie, ici des genres[358], modélise la manière de penser, de raisonner et de nous comporter, il s'agit pour Romeo Castellucci de créer une autre réalité qui ne sépare plus mais unit. De la même manière que Michel Cassé, Emmanuel Caron ou Étienne Klein entre autres, pensaient qu'il fallait désormais tendre vers une réconciliation des paradoxes et inclusion des contraires, Romeo Castellucci replace le « tiers inclus », le mythe de l'Androgyne et de l'*Unus mundus* au cœur de son spectacle. La *Tragedia Endogonidia* répond d'une part à la création d'une réalité inhabituelle et unifiée de laquelle émerge toute chose et à laquelle tout retourne. D'autre part, Romeo Castellucci présente, sur scène, une représentation d'un Être primordial, envisagé comme réunifié.

---

356 PLATON, *Le Banquet*, *op. cit.,* 190b, p. 115.

357 « La Voix des anges » fait ici référence au titre traduit du roman historique d'Anne Rice *Cry to Heaven*, publié en 1982 et retraçant le parcours de deux castrats tentant de réussir dans le monde de l'opéra en Italie au XVIIIe S.

358 Nous aurions également pu convoquer l'ouvrage de HÉRITIER, Françoise, *Hommes et femmes I et II*, Odile Jacob, 1996 et 2002.

> Issu des eaux primordiales et du chaos, l'androgyne symbolise le principe de vie par excellence avant qu'il ne se sépare pour créer la matière, segmentant la réalité physique, la vie et l'esprit. Il est à la fois la représentation de l'Être primordial comme celle de l'Être réunifié vers lequel nous tendons comme pour envisager une issue paradisiaque et expiatoire à notre condition humaine souffrante et violente. C'est ainsi qu'à chaque époque particulièrement chaotique, lorsque le sens s'est perdu dans les méandres des *violence*s guerrières, resurgit cet archétype de l'Androgyne comme une figure universelle permettant de recréer de la vie là où elle semble perdue, caduque et nauséabonde.[359]

Christine Marsan poursuit sa réflexion en expliquant que « la figure de l'androgyne illustre, dans l'imaginaire, la possibilité d'exprimer l'intégration des contraires (*coïncidentia oppositorum*), de repenser la différence et la diversité car c'est ce qui peut couper court au cycle infernal de la *violence*[360] ». Dans cette *tragédie*, Romeo Castellucci repense l'être plutôt que de le laisser s'éteindre en s'inspirant des sociétés primitives, seules en capacité de nous ressourcer aujourd'hui, c'est-à-dire en privilégiant le corps « naturel », le ressenti et la perception. « C'est auprès des civilisations dites archaïques que notre civilisation cherche à puiser son limon et retrouver la source matricielle d'une nouvelle vie.[361] »

> C'est reconnaître qu'au milieu des cendres, refleurissent les germes de quelque chose de nouveau qui a besoin de repasser par les eaux primordiales pour reprendre de la vigueur et apporter le limon d'une nouvelle impulsion et d'un autre élan de société. Il jouerait le rôle de l'androgyne réunifiant et conciliant la *concindia oppositorum*.[362]

En conclusion, le principe d'*endogonie* et de *tragique* se retrouvent dans ce héros *tragique*. À l'instar de plusieurs héros mythologiques, par exemple, Tirésias, Cénée, Hermaphrodite, Amazones, Héraclès, Achille, il convoque des images d'androgynie, d'inter-sexuation, de bi-sexuation, de trans-sexuation, de travestissement voire de trans-identité. Il s'agit pour Castellucci de revenir aux origines de la Grèce antique[363].

---

[359] MARSAN, Christine, « L'Androgyne : une figure archétypale de notre civilisation renaissante », *op. cit.*
[360] *Ibid.*
[361] *Ibid.*
[362] *Ibid.*
[363] Nous renvoyons également, entre autres, aux œuvres suivantes :
BRISSON, Luc, *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Revue Philosophique de Louvain, 1999.
ELIADE, Mircéa, *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1962.
ELIADE, Mircéa, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, Folio Essais, Notes, 1957.

Par ailleurs, le sexe, en tant qu'élément constitutif de l'Homme, tant par l'accouplement et *mise au monde* qu'il implique que par les questions de genres, classifications et identités qu'il suppose, est ici interrogé comme origine/s de l'être. En outre, il répond par ce biais à la pensée artaudienne du Neutre. Du reste, il représente à la fois le tenant et l'aboutissant de l'être manifesté.

> Neutre. Féminin. Masculin. Il y a dans ce neutre un recueillement, la volonté à l'affût de la guerre, et qui va faire sortir la guerre, de la force de son ébranlement. Le Neutre parfois est inexistant. C'est un Neutre de repos, de lumière, d'espace enfin. Entre deux souffles, le vide s'étend, mais alors c'est comme un espace qu'il s'étend. Ici c'est un vide asphyxié. Le vide serré d'une gorge, où la *violence* même du râle a bouché la respiration.[364]

Lisbeth Gruwez opère le principe d'*endogonidie* dans ses dessins. Toutefois, si le mouvement n'a pas de sexe, la danse elle en a un ?

b) Corps hypersexués, corps intersexués dans les *dansseins* de Lisbeth Gruwez

« La danse est célébration, la danse est langage. Langage en-deçà de la parole : […] car là ou ne suffisent plus les mots surgit la danse.[365] » S'il en est ainsi de la danse, il semble en être de même pour les arts plastiques. Si Lisbeth Gruwez est connue pour ses œuvres chorégraphiques, elle ne l'est pas pour celles plastiques. Or, ce sont ces dernières qui sont à l'origine des premières citées et mises en lumière. En effet, Lisbeth Gruwez a toujours sur elle de grands carnets noirs sur lesquels elle dessine et écrit ses pensées et idées afin de les fixer sur papier avant que celles-ci ne s'envolent et se matérialisent sur scène. De ces « gribouillages », terme qui doit être compris dans son sens premier étymologique d'être agité par des mouvements incontrôlés, sont d'abord nés des dessins de ces futures chorégraphies, comme si, pour faire dialoguer les arts, elle devait, elle aussi, passer par cette phase transitoire pour donner vie à de l'inanimé. Par conséquent, le geste premier n'est pas dansé mais dessiné. Or, il est intéressant de

---

Collectif, L'Androgyne. *Cahiers de l'Hermétisme*, Paris, Dervy, Albin Michel, 1986.
DELCOURT, Marie, *Hermaphrodite : Mythes et Rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique,* Paris, PUF, 1958.

[364] ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre de Séraphin*, Mexico, 5 avril 1936.

[365] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 337.

constater à quel point ce processus de création est révélateur de sa démarche et de ses recherches originelles et déjà le témoin de scènes primitives accomplies par Lisbeth Gruwez lors de la genèse de ces œuvres et ce de manière inconsciente.

Comme l'écrit Marie-José Mondzain dans son ouvrage *Homo spectator*, « c'est l'homme qui le premier [...] a inscrit une trace hors de lui. Il a tendu le bras, s'est appuyé sur la paroi, a enduit sa main de pigments, l'a retirée. Il a vu alors l'image de sa main, la première image de lui-même. Le message de cette lointaine humanité est précieux. Sans séparation, il n'y a pas d'image et l'homme est sans regard. Le spectateur est l'œuvre de nos mains[366] ». Or, Lisbeth Gruwez obéit à ce même processus.



GRUWEZ, Lisbeth, *100% Lisbeth Gruwez*, 2014.

Lors du *100% Lisbeth Gruwez* organisé au Tandem Arras-Douai, du 5 au 7 novembre 2014, Lisbeth Gruwez offre une performance artistique d'*Action painting* et *hand/body-painting* durant laquelle, denudée, elle utilise l'entièreté de son corps au service de sa création. À l'instar de Jackson Pollock, Willem De Kooning, Franz Kline, Elaine Hamilton ou Sam Francis, Lisbeth Gruwez permet dans cette performance de placer les gestes, les mouvements et actes physiques de peindre au centre de sa pratique. La peinture finale, jamais totalement achevée, devient le témoin du corps vivant, de ses pulsions, de ses mouvements irréfléchis mais ressentis. Si la manière de dessiner dans

366 MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator. De la fabrication à la manipulation des images*, Montrouge, Bayard, 2007, introduction.

ses carnets est différente, sa pensée première et sa poïétique restent les mêmes et si le corps est perçu comme source génératrice de l'impulsion créatrice, il est voué à être dépassé, transcendé voire à disparaître en tant qu'enveloppe charnelle. La pratique du dessin lui permet de passer d'un horizon psychique à une esthétique, de sortir d'elle-même pour se voir fantomatiquement danser, de faire naître les images futures de sa performance, d'accomplir, ce que Marie-José Mondzain appelle, une « chorégraphie des apparitions et des disparitions[367] » pour ensuite sculpter le regard des spectateurs. Pour que cette *mise au monde* ait lieu, « il a fallu libérer la pensée du corps, (dit Marie-José Mondzain), […] non pas en faisant de la pensée une entité hors du corps et indépendante de lui. Au contraire, c'est en plaçant la pensée dans le corps et dans les gestes de ce corps que l'homme qui naît à l'humanité invente la vie des choses en leur absence[368] ». C'est précisément dans l'invisible et dans l'absence que Lisbeth Gruwez trouve le souffle premier et intérieur de ces créations. Les traits tracés dans ses carnets fixent les vides et vertiges de l'invisible tout en en saisissant la part visible du corps et du mouvement.

> Comme il arrive qu'un lecteur à demi distrait crayonne aux marges d'un ouvrage et produise, au gré de l'absence de la pointe, de petits êtres ou de vagues ramures, en regard des masses lisibles, ainsi ferai-je, selon le caprice de l'esprit, aux environs de ces quelques études d'Edgar Degas. Ceci ne sera donc qu'une manière de monologue, où reviendront comme ils voudront mes souvenirs et les diverses idées que je me suis faites d'un personnage singulier... Cependant qu'au regard naïf, les œuvres semblent naître de l'heureuse rencontre d'un sujet et d'un talent, un artiste de cette espèce profonde, plus profond peut-être qu'il n'est sage de l'être, diffère la jouissance, crée la difficulté, craint les plus courts chemins.[369]

Edgar Degas dessinait ses mémoires dansantes de spectateur et les systèmes Benesh, Conté, Eskohl-Wachmann ou la notation Laban utilisaient les dessins et croquis comme outils et chorégraphiques et comme transcription universelle du mouvement[370]. Or, les dessins de Lisbeth Gruwez ne sont en rien comparables à ces dessins et partitions. C'est pourquoi, en faire la réelle distinction en les nommant

---

[367] *Ibid.,* p. 51.
[368] *Ibid.,* p. 12.
[369] VALERY, Paul, *Degas Danse Dessin*, Folio Essais, 1998.
[370] Voir à ce propos l'ouvrage de LOUPPE, Laurence (dir.), *Danses tracées*, textes de Daniel Dobbels, Jean-Noel Laurenti, Laurence Louppe, Valérie Preston-Dunlop, René Thom, Paul Virilio. Paris, Dis voir, 1991.

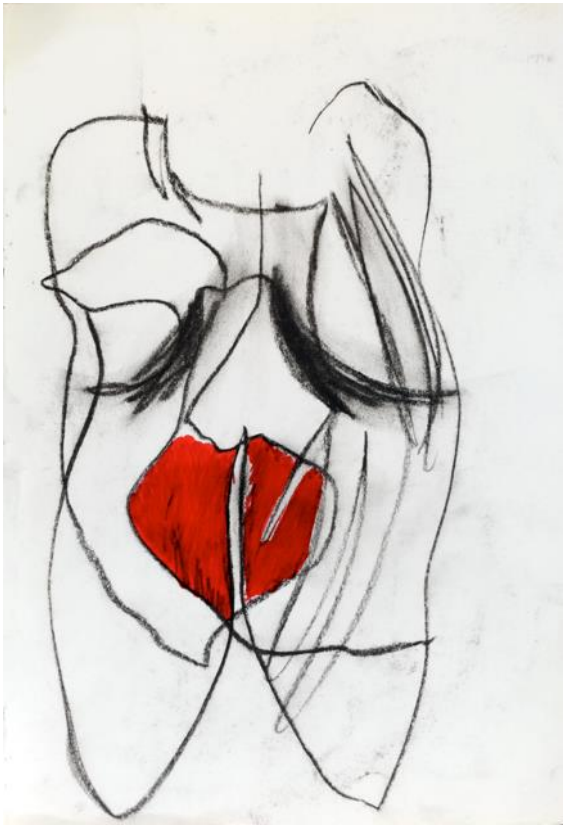
dansseins semble permis. Étymologiquement, le terme « danse » désigne une chaîne ou une file puisque ce terme est emprunt d'une racine romane signifiant « tirer en longueur », se rapportant au latin *tendere* « tendre », *tensus* « tendu ». Le terme « dessin » lui vient étymologiquement de « dessein ». Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que la distinction s'établit et marque une dissociation entre le geste et l'intention. Relier ces deux termes, d'après leur origine, sous le terme de *danssein*, afin de définir les œuvres ci-après analysées est possible. Ainsi formé, ce terme allie danse et dessin en une discipline unique quoique répétitive et plurielle dans sa réalisation, sa forme et son contenu. Cette association met en valeur le caractère non plus seulement filaire de cette pratique mais le maillage qu'elle implique. *Dansseiner* c'est créer une maille, une boucle complète qui s'imbrique dans la boucle précédente et c'est accepter le caractère cyclique de la pratique où intention et conception se rejoignent en un lieu qu'est celui du corps. Il s'agit ici de danser sur le papier.

La manière même de *dansseiner* est comparable aux mouvements dansés de Lisbeth Gruwez dans ses chorégraphies. Les lignes des dessins forment tantôt des courbes, tantôt des droites, tout comme le créent les trajectoires chorégraphiques ou les postures corporelles de Lisbeth Gruwez. Elle effleure le papier ou l'écrase ou le froisse tout comme son corps glisse, saute, s'élève, appuie, pèse, s'entrechoque ou chute au sol. De même, son geste est parfois ample, parfois bref, parfois lent, parfois vif, parfois souple, parfois saccadé. Elle trace parfois un trait unique ou alors le repasse tout comme ses gestes se répètent où se distingue. Elle essaie, raye, hachure mais ne gomme pas, comme lorsqu'elle suit son intuition, garde la trace de ses expérimentations pour créer ses chorégraphies finales. Les tentatives sont autant de gestes premiers, dessinés ou dansés, qui se superposent, se dédoublent et dont les empreintes restent observables et font partie de l'œuvre finale.

Dans ses *dansseins*, danse et dessin se réunissent en un geste à la fois premier et perpétuel. Par conséquent, la création n'est jamais totalement achevée. Il y a nécessité de repasser sur le geste premier pour le reproduire encore et encore, le transformer, le compléter, y revenir, le recommencer autrement. Il s'agit, en outre, dans ces *dansseins* d'interroger le manque qu'ils supposent et affirment dans les phénomènes de présences corporelles plurielles qu'ils convoquent. Les corps représentés dans les *dansseins* sont les témoins d'apparitions et de disparitions, d'opacités et d'évanescences, de stabilités et d'instabilité, d'intériorités et d'extériorités, de cachés et montrés, d'ajouts et de pertes,

de grossissements ou rétrécissements, de globalisations, de dédoublements et de morcellements ou fragmentations. Ils conduisent au dépassement des contours et de l'enveloppe charnelle tout comme le geste y invite. En conséquence, les corps façonnés créent un trouble chez le spectateur. Ce bouleversement est renforcé par la difformité, la monstruosité, l'hybridité et la béance des corps mais aussi par l'ambiguïté sexuelle qu'ils exposent.

Nombreux sont les *dansseins* de Lisbeth Gruwez qui mettent en scène des corps nus hyper- ou trans-, inter- ou multi- sexués. Dans plusieurs de ses *dansseins,* les appareils génitaux ou attributs genrés soit se multiplient, soit se sur-affirment soit se confondent. Corps masculins et féminins se dévorent mutuellement ou individuellement, se digèrent et créent un autre corps d'une corporéité nouvelle et non identifiable. Les représentations du corps ne répondent plus ni au masculin, ni au féminin mais les rassemblent et les dépassent. De plus, le flottement du geste, la suspension du mouvement inachevé et le trouble du regard participent à ceux du genre et de l'identité. L'analyse de dix *dansseins* de Lisbeth Gruwez, exposés dans l'ordre suivant dans ses cahiers de création : 2, 7, 4, 11, 18, 20 et 29 ainsi que son *Action painting* au *100% Lisbeth Gruwez,* est ici particulièrement éclairante.

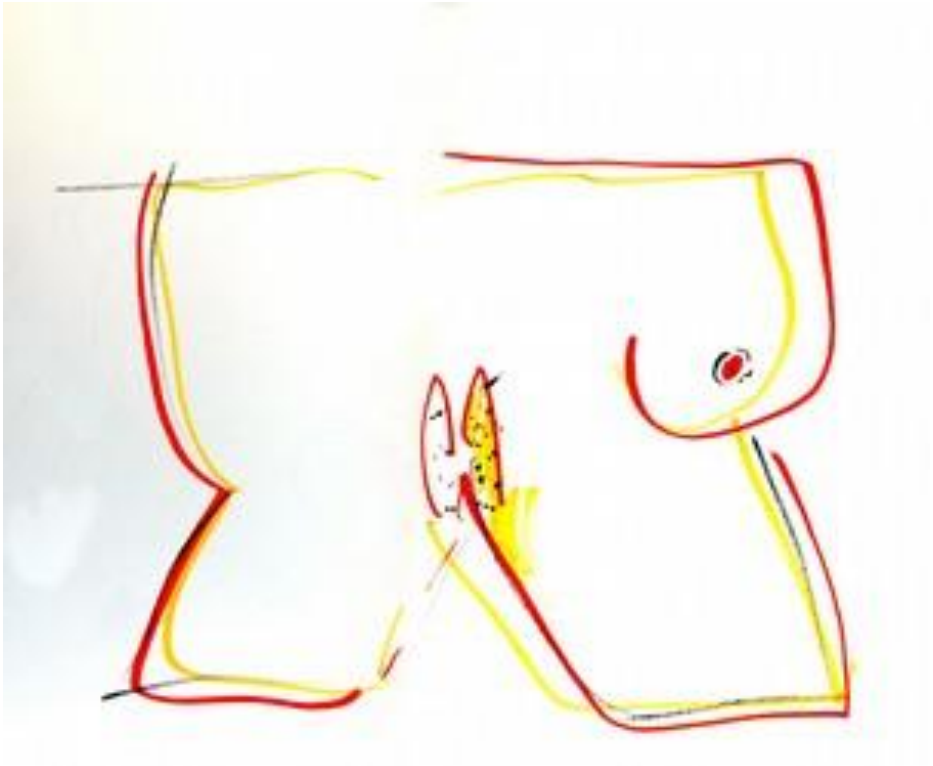


Dessin 2 de Lisbeth Gruwez
©Lisbeth Gruwez

Ce deuxième *danssein*, réalisé sur papier avec du fusain noir et du feutre rouge, représente à la fois le visage et le corps d'une femme dont les contours se confondent. Au premier plan, le visage est formé de deux paupières closes marquées par des arcs de cercle, un nez représenté par un crochet et une bouche pulpeuse, à la commissure anormalement verticale, créée par deux demi-cercles rouges. Au second plan, le corps de la femme est représenté par son tronc. Les arcs de cercle en deviennent la poitrine, le crochet le nombril et les demi-cercles rouges les lèvres vaginales[371]. Il semble que ce soit le visage qui est intégré au corps, dans le corps. Le rouge des lèvres buccales, renforcé par le rouge à lèvres, est d'ailleurs intimement lié historiquement et symboliquement à celles vaginales. Lèvres buccales et lèvres vaginales se confondent. La vulve se fait bouche. Chez les Bambaras, le symbolisme de la vulve « s'apparente à celui de la source, et aussi à celui de la gueule : elle prend et donne, avale la virilité et

[371] Ce *danssein* nous renvoie déjà à l'une des œuvres de SAINRAPT, Sophie, *Clitoris II*, dessin, encre, 25x18 cm, dessin lavis noir et pourpre, 2009, dont nous reparlerons dans le paragraphe suivant.

rejette la vie, elle unit les contraires, ou plus exactement les transmute l'un en l'autre[372] ». Ces lèvres n'en formant alors qu'une, il s'agit là d'embrasser son propre corps, de lui attribuer souffle et parole, de le dévorer voire de l'hyper-sexualiser. De plus, le rite de *l'ouverture de la bouche* chez les Égyptiens garantissait la réception d'une nouvelle vie. En outre, « la bouche dessine aussi les deux courbes de l'œuf primordial, celle qui correspond au monde d'en haut avec la partie supérieure du palais, celle qui correspond au monde d'en bas avec la mâchoire inférieure. Elle est le point de départ ou de convergence de deux directions, elle symbolise l'origine des oppositions, des contraires et des ambiguïtés[373] ». Alors, une forme d'auto-accouplement et d'enfantement, puisque le visage apparaît dans le ventre du corps féminin qui l'accueille, peut être lue. Or, ces questionnements et troubles de perception se retrouvent dans les chorégraphies de Lisbeth Gruwez examinées précisément ultérieurement.



Dessin 7 de Lisbeth Gruwez
©Lisbeth Gruwez

[372] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 1030.
[373] *Ibid.,* p. 141.

Le septième *danssein* est réalisé aux feutres rouges, jaunes et noirs. Le tracé des lignes ne semble pas terminé puisque jamais elles ne se rejoignent jamais parfaitement. Elles se frôlent, marquent des écarts mais ne se touchent pas, comme étant significatives d'une séparation des deux parties. Du côté gauche, un buste raccourci et aplati est représenté. Du côté droit, ce même buste est repris mais est marqué par la représentation d'un sein. Est-ce le signe d'une amputation corporelle ou s'agit-il d'une fusion ? Le centre du *danssein* ne correspond pas au censé centre du corps. Le nombril se voit ici remplacé par l'entre-deux cuisses surmonté de deux formes coniques allongées, pointées vers le haut, ponctuées de points noirs et dont le droit est rempli de jaune. Les deux parties se rencontrent précisément en ces deux formes. Éxaminées séparément, il peut s'agir de formes ithyphalliques. Perçues ensemble, elles forment des lèvres vaginales. Cette représentation du corps de la femme est proche de celles proposées pour la déesse Lajja Gauri. Cette déesse hindoue de l'abondance et de la fertilité, génitrice de toutes choses et Mère des Dieux, expose sa *yoni*, autrement appelée « l'antre de la déesse », pour qu'un culte lui soit consacré.



« Anonyme », *Lajja Gauri*, pierre d'un temple, dates et dimensions non précisées, Alampur *Muse*um, Hyderabad State.

Cela dévoile également une auto-sexualité involontaire et inconsciente mais constante. La philosophe et psychanalyste féministe française Luce Irigaray explique que « la femme « se touche » tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs le lui interdire, car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment. C'est pourquoi, en elle, elle est déjà deux – mais non divisibles en une (s) – qui s'affectent[374] ». Les points noirs en représentent la pilosité. La pilosité ou son absence dit quelque chose de la nudité ou fausse nudité des corps dessinés. En effet, le nu s'entend également dans l'état du corps ou d'une partie du corps dépourvu de cheveux ou de poils.

En l'absence de pilosité, le corps serait réellement nu, alors que le poil, lui, l'ornerait. À l'opposé, Francine Barthe-Deloizy explique que c'est justement « l'exhibition du système pileux [qui] suggère un état primitif[375] ». Si le poil est arraché, épilé ou non représenté, le corps sera faussement nu car fabriqué et, dès lors, créateur de sens[376]. Cela implique la construction d'un schéma représentatif inusité différant de celui originel. France Borel développe dans ce sens que « l'ornementation fonctionne à double sens. Elle cache et souligne. Malicieuse, elle s'empare du regard pour mieux le détourner[377] ». Dans la volonté de rendre une présence originelle absente, le manque, caractéristique du nu, n'est en réalité pas créé puisque le corps se pare d'un habillement culturel. La soustraction de caractéristiques brutes, naturelles et originelles conduit à l'inverse d'une recherche de nudité véritable et intégrale et modifie le regard que nous lui portons.

De plus, par ce *danssein*, Lisbeth Gruwez recrée un corps androgyne à partir de deux parties. Elle dessine l'homme et la femme à partir d'un corps unique tout comme Dieu aurait sculpté Adam et Éve à partir d'un même corps comme analysé précédemment. Par ailleurs, Pline l'Ancien, rapportant les propos de Calliphane et Aristote au sujet des androgynes dans son *Histoire naturelle*, précisait que « chez eux la mamelle droite est faite comme celle de l'homme, et la mamelle gauche comme celle de la femme[378] ». Or, c'est précisément ce que représente le *danssein* de Lisbeth Gruwez.

---

374 IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 24.
375 BARTHE-DELOIZY, Francine, *Géographie de la nudité : être nu quelque part*, *op. cit.*, p. 27.
376 Il en sera de même pour toutes formes d'ornements, de peintures, de tatouages, de scarifications, de piercings, de bijoux, etc. qui transformeront et transfigureront le nu corporel.
377 BOREL, France, *Le Vêtement incarné : les métamorphoses du corps*, Calmann-Lévy, 1992, p. 29.
378 PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, texte français, Paris, Dubochet, Émile Littré, 1848-1850, livre sept, II. Formes singulières de certaines nations, paragraphe 7.



Dessin 4 de Lisbeth Gruwez
©Lisbeth Gruwez

Le quatrième *danssein*, réalisé sur papier aux feutres, offre des nuances de vert, de jaune, de bleu et de noir. Hormis le noir, ces couleurs sont complémentaires et le bleu et le jaune, en tant que couleurs primaires, créent le vert. L'association et le mélange des couleurs primaires, créant une nouvelle couleur, reflètent dès le départ l'hybridation des corps premiers et la naissance d'un autre corps. De plus, les couleurs primaires étant toujours présentes dans la colorimétrie visible sur le *danssein*, elles marquent la traçabilité persistance des éléments premiers en tant que non seulement témoins mais aussi sources des éléments créés. Au premier regard, le buste d'une femme est visible, sans bras ni tête, commençant par une poitrine généreuse soulignée par deux tétons et se finissant par une courbure de fesses et de cuisses. Néanmoins, les contours de ce buste laissent également percevoir un sexe masculin. La forme arrondie du buste supérieure et la poitrine forment désormais le gland de la verge[379] et la couronne du gland, la courbure naissante des fesses et cuisses, les bourses du sexe. Or, si sein et gland se confondent ici dans leur représentation, ils se retrouvent en la

379 ABOUDRAR, Bruno-Nassim, « *De la verge, et sa représentation dans les beaux-arts et les sciences de l'homme* », *Savoirs et clinique*, n. 7, janvier 2006, pp. 71-82.

symbolique de fécondité et de naissance. Le sein d'une part est lié à « la fécondité et au lait, qui est la première nourriture, il est associé aux images d'intimité, d'offrande, de don et de refuge. Coupe renversée, de lui comme du ciel, découle la vie. En outre, il est réceptacle, comme tout symbole maternel, et promesse de régénérescence. Le retour dans le sein de la terre marque, comme toute mort, le prélude à une nouvelle naissance[380] ». D'autre part, le gland se rattache à la symbolique de l'œuf en tant qu'objet d'abondance, de prospérité et de fécondité. « Émergeant de son enveloppe grenue, il symbolise la naissance, la sortie du sein maternel ; puis, à une seconde phase, lors de l'érection, la manifestation de la virilité ; enfin par couple, il n'est plus que l'image sexuelle de l'homme. Mais au sens spirituel, comme dans les attributs religieux, il désigne la puissance de l'esprit et la vertu nourrissante de la vérité, cette vérité qui vient de deux sources : la nature et la révélation.[381] »

De plus, la tâche blanche ajoutée au sommet du buste/sexe n'est pas sans rappeler la semence. Située à cet endroit, elle peut soit être associée au lait si la figure paraît comme étant un buste féminin, au fluide biologique spermatozoïque dans le cas d'une vision d'une figure phallique. S'inspirant des études anthropologiques et ethnographiques de Françoise Héritier[382], Salvatore D'Onofrio[383] a examiné ce qui composait la *Magna Graecia* en Grèce ancienne, c'est-à-dire le lait, le sang et le sperme, la représentation aristotélicienne de ces fluides et les rites les concernant en Italie du Sud et en Sicile. Selon ces observations, sperme et lait étaient à la fois reliés dans la *Magna Graecia* et s'alimentaient qualitativement. L'éjaculation masculine et la propagation des spermatozoïdes dans le corps de la femme à la suite des coïts auraient une influence sur le lait et ses propriétés nutritives et « thérapeutique ».

De plus, s'il est donné par la mère, la source première du lait serait masculine.

> Le lait maternel a des propriétés différentes, en Sicile, selon qu'il puise son origine symbolique dans l'épaule ou dans le cœur. L'épaule est ici associée à l'os et à une partie masculine et solide du corps, donnant un lait doux, gras et nourrissant, tandis que le lait de cœur, issu d'un organe instable et siège des émotions, assimilé ici à la chair, est salé, léger et plus pauvre en nutriments. Ce dernier

380 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* p. 857.
381 *Ibid*., p. 479.
382 HÉRITIER, Françoise, « Le sperme et le sang. De quelques théories anciennes sur leur genèse et leurs rapports » in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 32, 1985, p. 111-122.
383 D'ONOFRIO, Salvatore, *Les fluides d'Aristote. Lait, sang et sperme dans l'Italie du Sud*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des Mythes », vol. 42, 2014.

> risque surtout de transmettre à l'enfant les chocs émotionnels de la femme allaitante et de le rendre malade. Le lait peut se gâter, voire empoisonner, à cause de ces coups de frayeur, mais aussi par effet de contamination si l'allaitante est menstruée.[384]

Sa situation haute peut de même s'expliquer par les croyances antérieurement attribuées à la semence. « Selon Galien, la semence provenait du cerveau. Cette théorie sera répandue au Moyen-Âge. La moelle épinière s'étend du cerveau au phallus et de là provient la semence [...]. La semence symbolise la puissance de vie, et la vie humaine ne peut descendre que de ce qui caractérise l'homme, son cerveau, siège de ses facultés propres.[385] »

Par principe de recouvrement et transparence, restent visibles, quoiqu'à peine perceptibles, des lettres et un œil renversé au niveau du plexus solaire du buste représenté. Dans toutes les traditions égyptiennes, l'œil est symbole de fécondité. De plus, « selon Platon, et saint Clément d'Alexandrie, l'*œil de l'âme* est non seulement unique, mais sans mobilité : il n'est donc susceptible que d'une perception globale et synthétique[386] ». Or, dans ce *danssein*, il s'agit bien de combiner deux corporéités appartenant à la fois l'homme et à la femme en un corps unique. L'œil participe à l'union des deux partis symboliquement et spirituellement. D'ailleurs, pendant l'accouplement, « la femme s'unit à son mari par les yeux comme par le sexe[387] ». Par surcroît, ce *danssein* suscite des représentations corporelles originelles. En effet, l'aspect phallique du corps féminin, devenant phallocentrique au fur et à mesure que le pouvoir patriarcal prend de l'ampleur, se retrouvent dans les sculptures pariétales comme le montre ces statuettes féminines paléo- et néo-lithique.

---

384 PALERMITI, Emmanuelle, « Salvatore D'Onofrio, Les fluides d'Aristote. Lait, sang et sperme dans l'Italie du Sud », in *Archives de sciences sociales des religions*, 2015.
385 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 859.
386 *Ibid.,* p. 687.
387 DIETERLEN, Germaine, *Essai sur la religion des Bambaras*, Paris, 1951.



« Anonyme », *La Vénus de Lespugue*, -23 000, ivoire, 15cm, MNHN-HA-19030, Muséum national d'Histoire naturelle, Paris.



« Anonyme », *La vénus de Tursac*, - 25 000 ans, galet de calcite ambrée, 81 mm x 39 mm, retrouvée à Tursac (fouilles de 1959), Musée d'Archéologie nationale de St Germain-en-Laye, France.



« Anonyme », *La Vénus des Milandes*, paléolithique, 77,3 mm x 39,0 mm, Castelnaud-la-Chapelle, Dordogne, France.

Le onzième *danssein*, fait de feutres rouges et noirs et fusain, illustre littéralement cette dernière citation. Dans ce « danssein », l'œil remplace le sexe ou le sexe devient œil. Il est noir et brillant. Ainsi, le sexe nous regarde[388]. La forme rhomboïdale de la vulve se retrouve d'ailleurs dans l'œil. Tous deux adoptent sont des mandorles[389]. La verticalité de cette forme s'apparente à la vulve alors que son horizontalité la transforme en œil. Celui-ci est porté par deux jambes difformes, anormalement gonflées et en marche. Bien que fixées sur le papier, elles semblent en mouvement. L'œil-sexe danse. De plus, si les traits sont différents, les dévoilements

388 Louise Bourgeois, plasticienne, poussera cette association de sexe et œil à son paroxysme en créant une vulve en latex qu'elle intitulera *Le Regard*, 1966, latex et tissu, 12,7 X 39,3 X 36,8 cm, Robert Miller Gallery, New York.

389 La mandorle, symbole de fécondité, a été reprise par le christianisme en tant que symbole de la naissance du Christ, en partie par la voie d'une association lexicale : un autre nom pour la mandorle est vesica piscis. Cf. Esther Mary Harding, *Woman's Mysteries : Ancient and Modern* (Boston : Shambhala, 1971), 58. Sur la ressemblance de la forme de la mandorle et de la vulve, et sur la symbolique correspondante de l'embryon dans l'utérus, voir l'entrée « Mandorle », dans BIEDERMANN, Hans, *Dictionnary of Symbolism*, trad. James Hulbert (New Yors : Facts on File, 1992), 215. Cité par SWOBODA, Tomasz, *Histoires de l'œil*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

corporels dessinés et leurs associations sont proches des œuvres plastiques de l'artiste Sophie Sainrapt, notamment celles issues de *Sophia Erotica, Les rires d'Eros* et *Nues face au monde.*



Dessin 11 de Lisbeth Gruwez
©Lisbeth Gruwez



SAINRAPT, Sophie, *Assiette érotique*, 2010, faïence, céramique décorée à l'or, illustrant les poèmes érotiques de Georges Bataille, diamètre 25 cm, coll. personnelle.



Dessin 18 de Lisbeth Gruwez
©Lisbeth Gruwez



SAINRAPT, Sophie, *Clitoris*, 2009, papier, dessin lavis noir et pourpre, encre, 25x18 cm, coll. personnelle.

En comparaison à ces dessins, Sophie Sainrabt explique :

> Le sexe féminin est devenu pour moi une forme, un symbole, un signe, un graphisme. Le sexe de la femme est un œil qui apparaît

> partout dans mes œuvres. Je le représente parfois horizontalement. C'est un œil qui nous regarde. C'est une ouverture, la porte des mille et une nuits parce qu'elle s'ouvre au plaisir. La représentation de l'érotisme dans les œuvres des hommes est différente. Pour eux, le corps est non seulement sujet en peinture. Il est également objet de regard. Moi je suis active. Je suis active. Je projette mon propre érotisme. Je suis une femme qui regarde le sexe de la femme et qui n'a pas honte de le montrer.[390]

En réalité, d'après ses propres propos, elle regarde son propre sexe, le sexe de la femme, qui, en échange, la regarde elle dans son acte créatif de représentation et reproduction.

Les talons qui les terminent semblent incorporés à leurs jambes. L'une d'elle rouge laisse apparaître par transparence un pied en pointe comprimé. La couleur rouge recouvre la quasi-totalité de la jambe gauche comme si le sang s'y était répandu. Il en est de même pour le *danssein* 18. Celui-ci rappelle encore des créations pariétales.



« Anonyme », *La Vénus de Monpazier*, paléolithique, limonite, de quartz et d'argile, 55 mm x 14 mm découverte en 1970, BRGM, France.

Que ce soit dans la représentation de *La Vénus de Montpazier* ou celle de Lisbeth

[390] Cité par une interview de SAINRAPT, Sophie, « Le sexe de la femme est un œil qui apparaît partout dans mes œuvres », in *Actualités, Culture, International, Opinions, Social, Société, Spiritualités*, 15 décembre 2014.

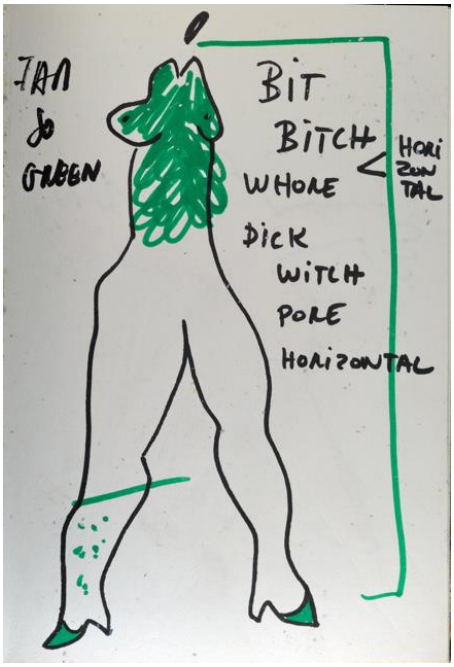
Gruwez, le corps semble se *contorsion*ner si bien que l'avant et l'arrière anatomique du corps se rendent visibles ensemble sur une même face. C'est pourquoi, l'appareil génital n'est pas clairement identifiable si bien qu'une confusion s'opère. S'agit-il du sexe ou de l'anus ? L'intérieur de ce trou, noir chez *La Vénus de Montpazier* et rouge chez Lisbeth Gruwez, marque la béance du corps. Selon Sigmund Freud, cette béance est significative du « sexe faible féminin » puisque représentative d'une « cavité » se devant d'être comblée par le sexe fort. En l'« absence » de phallus, le « vide » reste vide et la « faiblesse du sexe » est[391]. De plus, la pilosité est encore représentée. Le sang semble ici s'écouler de l'orifice représenté.

> Partant de l'assimilation sicilienne du poil au sexe de la femme qui aurait pour propriété de faire bouillir et de produire le sang de l'homme, il montre en quoi dans ce système le poil est au sang ce que l'os est à la chair. Poils et cheveux sont ici considérés, de même que les os, comme des liquides solidifiés, selon une perspective déjà présente en Grèce ancienne. La symbolique du sang en Sicile est avant tout liée à la filiation ; mais quand ce sang, fondateur du lien social, entre comme les poils et les cheveux parmi les ingrédients de mixtures magiques, en vertu de l'ambivalence ordinaire des fluides, il est considéré comme issu des menstruations féminines et propre à conjoindre, tandis que le cheveu et le poil, masculins cette fois, sont utilisés pour disjoindre.[392]

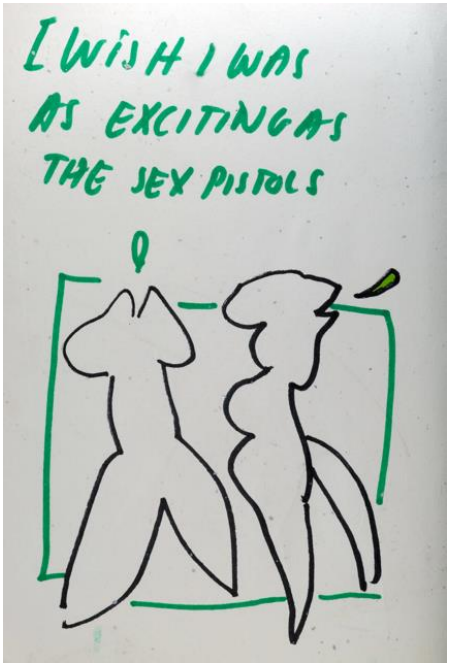
Cela n'est pas sans rappeler les menstruations. La jambe gauche concernée devient impure car souillée par le sang. Cette impureté[393] s'explique « parce qu'en passant de la nuit utérine au jour il renverse sa polarité, et passe du sacré droit au sacré gauche[394] ». De même, les autres aplats de rouge semblent marqués les parties endolories. Tout le côté de la jambe gauche souffre de cette douleur et semble s'atténuer puis s'échapper à la cheville pour revenir aux orteils portant le poids du corps et le talon faussement présent. La douleur par le dessin est ici marquée. Les traits et les aplats sont aussi importants que la douleur est intense. Une phrase est inscrite en en-tête du *danssein* 11 et à l'air d'être appropriée aux deux : « omdat ik lit werd bant meule nar », traduisible ainsi « parce que je suis devenu un ami ». Lisbeth Gruwez semble derechef marquer la réconciliation entre deux parti-e-s. Peut-être sont-ce les parti-e-s

[391] Nous développerons cette notion dans les parties suivantes.
[392] PALERMITI, Emmanuelle, « Salvatore D'Onofrio, Les fluides d'Aristote. Lait, sang et sperme dans l'Italie du Sud », *op. cit.*.
[393] Nous reviendrons plus amplement sur cette notion dans les chapitres suivants.
[394] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* pp. 831-832.

d'elle-même qu'elle cherche à ré-accorder.



Dessin 20 de Lisbeth Gruwez
©Lisbeth Gruwez



Dessin 29 de Lisbeth Gruwez
©Lisbeth Gruwez

Les *dansseins* 20 et 29 reprennent le même procédé de confusion et fusion des corps que pour le *danssein* 4 mais le développent.

Le vingtième *danssein*, fait de feutres noirs et verts, représente une femme pénis et interroge la question des genres. Le corps de la femme est ici privé de ses bras et de sa tête. Seules les marques de sa sexualité double sont visibles (seins, tétons, gland, méat urétral, pilosité). Du méat urétral est expulsée une goutte de semence, qui se retrouve dans les trois « dansseins » ici analysés. Des graphies sont également visibles et laissent par exemple apparaître des mots tels que « *bitch* », « *dick* », « *witch* » (salope, bite, sorcière). Néanmoins, le doute de genre persiste puisque le sexe d'entre les cuisses est manquant. Ainsi, par ce corps pourtant unique représenté déclenche une oscillation entre un corps asexué et hypersexué.

Le 29eme dessin, réalisé en feutre noir et vert clair, indique « *I wish I was as excitingas the Sex Pistols* » (Je voudrais être aussi excitante que les Sex Pistols). Un cadre vert en arrière-plan, dont les figures décentrées dépassent et débordent, focalise notre regard. Le sexe de ces corps est absent. Le corps, à première vue, apparaît donc asexué.

Or, deux lectures sont possibles. Ces corps sont autant des sexes. L'hyper-sexualisation atteint son paroxysme en ces corps. Enfin, la couleur verte des semences éjaculées répond à des symboliques de nombreux mythes fondateurs. Le vert est l'éveil des eaux primordiales et de la vie. « Vishnu, porteur du monde, est représenté sous la forme d'une tortue au visage vert et, selon Fulcanelli, la déesse indienne de la matière philosophale, qui naît de la mer de lait, a le corps vert, tout comme la Vénus de Phidias.[395] » Khisr, premier fils d'Adam, selon certains, et né du vagin de la terre, selon d'autres, en atteignant la source de vie s'y baigna et en ressortit avec un manteau vert. « La montée de la vie part du rouge et s'épanouit dans le vert. Les Bambaras, les Dogons, les Mossis, considèrent le vert comme une couleur secondaire issue du rouge.[396] » « On voit souvent dans cette représentation celle de la complémentarité des sexes : l'homme féconde la femme, la femme nourrit l'homme ; le rouge est une couleur mâle, le vert est la couleur femelle.[397] » Usant tantôt du rouge, tantôt du vert dans l'ensemble de ses *dansseins*, Lisbeth Gruwez passe d'un genre à un autre voire en l'absence de tout genre. En accordant le rouge aux représentations genrées femelles et le vert à celles mâles, elle crée par ses *dansseins* des figures corporelles intersexuées et androgynes troublant nos schémas représentatifs genrés. Ses *dansseins* étant les sources premières de ses chorégraphies, elle affirme que le corps dansant n'a pas de sexe et se passe de sexualisation ou plutôt la déplace.

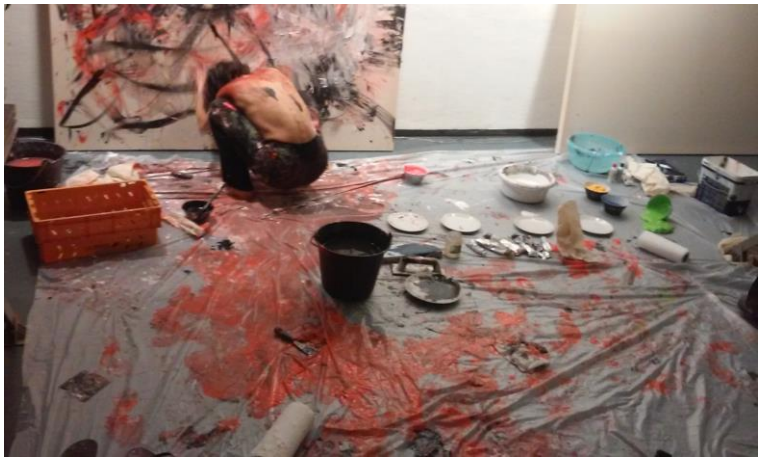


GRUWEZ, Lisbeth, *100% Lisbeth Gruwez*, 2014.

[395] *Ibid.*, p. 1002.
[396] ZAHAN, Dominique, *Sociétés d'initiation Bambara*, *Le N'Domo*, *le Kore*, Paris, La Haye, 1960.
[397] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* p. 1002.



GRUWEZ, Lisbeth,
100% Lisbeth Gruwez,
2014.



GRUWEZ, Lisbeth,
100% Lisbeth Gruwez,
2014.

Durant son *Action painting*, danse et peinture se confondent. En tant que spectateurs, nous avions l'impression que cette performance témoignait d'une nécessité de rechercher au fond d'elle un être authentique, inscrit hors du temps et de l'être lui-même, c'est-à-dire définissable au-delà de la forme, appartenant tant à l'*engendrement* qu'à la dégradation et dansant au bord du vide. Or, cette quête danse-transe-originelle[398] renvoie à la philosophie existentiale de Martin Heidegger sous le prisme du *Dasein*.

> Si la question de l'être doit être posée expressément et être accomplie dans une pleine transparence d'elle-même, alors

[398] Shigeko Kubota présente un *Action painting* questionnant à l'extrême l'élément originel corporel créateur avec *Vagina painting, Perpetual Fluxfest*, New-York, 1965.

> une élaboration de cette question exige l'explication du mode de visée de l'être, du comprendre et du saisir conceptuel du sens, la préparation de la possibilité du choix correct de l'étant exemplaire, l'élaboration du mode authentique d'accès à cet étant. Or viser, comprendre et concevoir, choisir, accéder sont des comportements constitutifs du questionner, et ainsi eux-mêmes des modes d'être d'un étant déterminé, de l'étant que nous, qui questionnons, nous sommes à chaque fois nous-mêmes. Élaboration de la question de l'être veut donc dire : rendre transparent un étant — celui qui questionne — en son être. En tant que mode d'être d'un étant, le questionner de cette question est lui-même essentiellement déterminé par ce qui est en question en lui — par l'être. Cet étant que nous sommes toujours nous-mêmes et qui a entre autres la possibilité essentielle du questionner, nous le saisissons terminologiquement comme DASEIN. La position expresse et transparente de la question du sens de l'être exige une explication préalable adéquate d'un étant (le Dasein) au point de vue de son être.[399]

Cet *Action Painting* et les *dansseins* de Lisbeth Gruwez transpirent plusieurs modalités d'existence de la réalité humaine du *Dasein* avancé par Heidegger, défini par la « temporalité », le « souci », l' « être-jeté », l' « être-dans-le monde » (*In der Welt sein*), l' « être-avec » (*Mitsein*) et l' « être-pour-la-mort » (*Sein zum Tode*). D'abord, les formes, figures et corps dessinés sont les résultats d'une projection mentale et s'inscrivent irrémédiablement dans une temporalité passée, présente et future. Ensuite, ils questionnent l'être et ses modes d'apparition dans un souci d'en comprendre ses tenants et aboutissants. Par ailleurs, livrés de cette manière, ils sont comme jetés sur papier. Produits de créations accidentelles[400], puisqu'intuitives et pulsionnelles, ils donnent néanmoins sens à leur existence, à celle de Lisbeth Gruwez et la nôtre. Alors, bien qu'en marge du monde, ils en font partie et s'y engagent. Dès lors, ils acceptent ou subissent le regard et le jugement de l'Autre. Par ailleurs, nés d'une pulsion intérieure et d'une nécessité de surgissement, ils embrassent la vie et la mort dans le même temps tandis que Lisbeth Gruwez peint et danse avec elles. L'*Action Painting* et les *dansseins* esquissent alors le *Dasein* de Lisbeth Gruwez qui prend forme dans la danse ou ses expressions multiples.

---

[399] HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, trad. Emmanuel Martineau de la dixième ed., Paris, Authentica, 1985, introduction.

[400] Nous employons ici le terme « accident » selon son sens étymologique, du latin *accidens*, tiré du verbe latin *accidere*, signifiant « survenir ».

De plus, durant cette performance, Lisbeth Gruwez danse contre la toile et fait de la peinture un corps dansant. En employant ses mains, bras, jambes, pieds et son buste, dos, visage comme instruments de peinture, elle attribue un caractère dansant à la matière et son résultat d'apposition. Lisbeth Gruwez fait de la peinture une continuité de ses propres membres, lui donne corps et lui confère ainsi une vie. La matière appliquée, étalée, jetée par l'instrument du corps accompagne ses mouvements et danses et s'en emparent pour terminer sa danse seule sur la toile. La peinture, rouge, blanche et noire, éclabousse, glisse, imbibe la toile et s'égoutte tandis que le corps de Lisbeth Gruwez se trempe et suinte et s'y colle, s'y frotte, s'y caresse. La peinture se fait alors implicitement corps sexuel et le corps de Lisbeth Gruwez, au service de cette sexualisation déplacée, lui se fait sensuel.

Si le geste n'a pas de sexe, l'analyse de la danse a toujours été interrogée comme étant le trait d'union entre biologie et société qu'elle qu'en soit la forme et le contexte, en outre parce que le corps se place au cœur du processus et de la pratique chorégraphiques. En répondant aux normes et exigences esthétiques et sociales imposées, il s'est de surcroît conformé aux caractéristiques et catégorisations genrées et identitaires. Dès lors, le corps dansant a été pensé sexué voire sexualisé. À partir de l'instant où il se trouve en mouvement, le corps « est la cible première des processus de construction des différences entre les sexes[401] ». Martha Graham, considérée comme l'une des fondatrices de la danse contemporaine, définissait le bassin-vagin comme étant le centre premier moteur et impulseur du geste et du mouvement dansés.

La pensée d'une corporéité inéprouvée précède son expérimentation et sa mise en application. Les corps représentés dans les « dansseins » de Lisbeth Gruwez sont marqués par une générosité des formes et des informités, une mise en lumière des appendices et protubérances et une hyper-sexualité. Les représentations des corps sont à l'opposé de celui qu'offre Lisbeth Gruwez, mince, plat, musclée et toujours vêtue depuis la création de Voetvolk. Il s'agit alors de dépasser la forme et de privilégier la manière de voir la forme et non la forme elle-même. La recherche de Lisbeth Gruwez consiste à métamorphoser les corps des danseurs en corps asexués et désexualisés voire à les transcender. Sa danse devient instrument d'acculturation en façonnant de nouvelles corporéités. C'est pourquoi, la scène de Lisbeth Gruwez apparaît comme un

[401] MARQUIÉ, Hélène, « Corps dansant, sexe et genre », in PEYRE, Evelyne; WIELS, Joëlle. *Mon corps a-t-il un sexe ?,* La Découverte, 2015, pp.160-170.

laboratoire donnant vie aux « dansseins » et corps aux vertiges et projections imaginatives. « Une révolution qui ne se produit pas d'abord dans les structures matricielles de l'imaginaire n'a pas la moindre chance d'affecter les structures sociales, car elle est privée du rayonnement sourcier qu'il faut à la pensée pour agir.[402] », disait la poétesse et essayiste belge Claire Lejeune. L'expérimentation engagée permet cette révolution en invitant à un dépassement des classifications s'exprimant par et dans ces autres corporéités. La quête de ces corporéités participe aux troubles de la perception et des schémas représentatifs et affecte les structures sociales pré-établies.

Une analyse différente des corps androgynes, inter- et trans-sexués peut être menée, en particulier avec les représentations des *femmes pénis*. En adopter une lecture freudienne en associant cette figuration des corps à la mère phallique et castrée examinée par Sigmund Freud, neurologue autrichien et fondateur de la psychanalyse, comme étant l'origine du sadisme et du masochisme est envisageable. Le psychanalyste Gérard Bonnet reprend cette théorie et analyse le sadisme comme perversion en expliquant que « le pervers maintient que la femme possède un pénis et il entretient cette illusion de toutes les façons possibles, tout en acceptant la solution contraire grâce au déni ou au désaveu[403] ». Il développe que « si la différence des sexes prend une telle importance dans toute économie psychique, c'est parce qu'elle est symboliquement le signe par excellence de l'altérité, de la différence radicale[404] ». Or « cette altérité, le sujet humain en fait l'expérience dès les premières relations, lorsqu'il est assailli par tous les messages énigmatiques en provenance de l'autre. Le message représente l'altérité et il incarne une *violence* primaire qui n'est jamais totalement surmontable[405] ». C'est pourquoi, dans les *dansseins* de Lisbeth Gruwez, les corps seraient doublement instruments de plaisir. Dans *Parsifal* de Romeo Castellucci, cette instrumentalisation atteint son paroxysme et les notions de sadisme et de masochisme sont au cœur de la mise en scène des corps.

Aborder la nudité, le sexe et la sexualité sans questionner le désir et le plaisir qui l'accompagnent et l'orgasme par lequel il se manifeste semble chose impossible. L'orgasme vient du grec *ὀργασμός*, *orgasmós*, de *ὀργᾶν*, *orgân*, signifiant « bouillonner

[402] LEJEUNE, Claire, *Âge poétique, âge politique*, Montréal, L'Hexagone, 1987, p. 61.
[403] BONNET, Gérard, « Quand le sadisme devient une perversion », in *Revue française de psychanalyse,* vol. 66, n. 4, 2002, pp. 1043-1053.
[404] *Ibid.*
[405] *Ibid.*

d'ardeur ». Il est à rapprocher du grec *ergon*, travail (ces termes procèdent de la racine indo-européenne *werg*, que l'on retrouve dans les langues germaniques : *werk, work*) et *organon*, outil, ainsi que du latin *urgere*, pousser, presser, qui a donné urger et urgent. Il arrive en réponse physiologique d'une phase d'excitation sexuelle ayant atteint son paroxysme.

Comme évoqué précédemment, l'humain est le seul animal qui, par modification de son environnement y compris de son propre corps, recherche le plaisir dans toutes choses qu'il entreprend[406]. Serge Wunsch, déjà cité, expliquait que « notre culture valorise ainsi la recherche des plaisirs autres que physiques : l'hédoniste est qualifié d'artiste, d'esthète, de mélomane, de gourmet ou de gastronome raffiné. Par contre, celui qui recherche les plaisirs sexuels set souvent considéré comme un pervers lubrique, obsédé ou dépravé, se débauchant dans le vice et la luxure[407] ». Les activités multi-hédoniques en sont le paroxysme puisque liant plusieurs plaisirs à la fois[408]. « De nombreuses séquences comportementales, chez l'être humain, semblent n'avoir pour seul objectif que l'obtention du plaisir : le jeu, le rire, l'écoute musicale, la contemplation esthétique, la gastronomie, les jeux érotiques, ou la recherche de sensations multisensorielles (simultanément visuelles, olfactives, somesthésiques…).[409] » Or, cette quête de plaisirs pluriels contient en elle l'expression d'un désir sexuel. Giulia Sissa, historienne du monde grec antique et philosophe italienne, rappelle que, si aujourd'hui oublié, il existait chez les Anciens un art d'aimer par l'érotisation et la sensualité s'opérant dans un jeu dialectique où l'être est attentif aux sensations de soi et d'autrui. Le plaisir est à penser non uniquement par l'être mais par l'autre. Entre technique et nature[410], la sensualité naît par l'oubli de la sexualité : « Oui, les Anciens étaient sensuels. Autant que nous, autrement que nous. D'abord à Athènes et ensuite à Rome éclot une véritable culture érotique qui réunit l'art d'aimer, la recherche du plaisir, la civilité du désir, l'amour homosexuel, l'ironie phallique et l'importance exemplaire du féminin.[411] » D'après Giulia Sissa, ces questions sont

406 La masturbation humaine en est un exemple car, si elle est présente chez les animaux, ce sera pour sa qualité exutoire.
407 WUNSCH, Serge, *Comprendre les origines de la sexualité humaine, op. cit.*, p. 53.
408 Il s'agit alors d'associer par exemple le plaisir sexuel avec celui de la nourriture, de l'ivresse, de la connaissance, du sacré, etc.
409 WUNSCH, Serge, *Comprendre les origines de la sexualité humaine, op. cit.*, p. 53.
410 Elle revient notamment sur la « nature » du sexuel, entendue à la fois comme données biologiques mais aussi comme construction sociale et dérivation de ces données premières.
411 SISSA, Giulia, *Sexe et Sensualité, La culture érotique des Anciens*, Neuilly-sur-Seine, Odile Jacob, 2011.

encore très contemporaines, voire plus que jamais, et il faut ré-apprendre cet art aux sens et aux corps désirants, sans figer de manière rigide les rôles, les genres[412] et les identités pour sortir de l'impasse qui occulte la dimension subjective, l'ouverture pour et par l'autre, que la sensualité suppose. Giulia Sissa traitait également du plaisir qu'il peut y avoir à être soi-même, un corps, une chose. En 1971, Lévi Strauss, suivant sa théorie sur l'existentialisme, parlait déjà de « cette entreprise auto-admirative où, non sans jobardise, l'homme contemporain s'enferme en tête-à-tête avec lui-même et tombe en extase devant soi[413] ».

Cette extase à soi, pour soi, devant soi, si elle n'est pas communicable est une réalité culturelle explique Robert Muchembled[414]. Au reste, l'extase peut être envisagé comme mystique. En ce sens, elle se change en source de transport, de transcendance et de rencontre avec l'au-delà. Son expérience demeure ineffable, inénarrable et irreprésentable. Examinée comme telle, comment est-il alors possible sur scène de représenter l'irreprésentable ? De rendre visible l'imperceptible ? D'exprimer l'inénarrable ? De graver cette expérience par le biais d'une autre, elle éphémère, puisque relevant des Arts vivants ? Le plaisir sexuel se déplace vers la sphère du visuel et le regard en devient le cœur, l'origine et la fin. Comme l'énonce l'écrivain, historien et critique d'art Victor Ieronim Stoichita, dans *L'oeil mystique, peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*[415], représenter l'extase mystique, revient à ne pas produire l'image de la vision mais de la contenir dans le regard tendu du corps voyant. Il s'agit pour les artistes de théâtre convoqués d'opérer de la même manière que les peintres flamands et espagnols en créant « un récit dramatique dont le vrai héros est le regard[416] » et d'invoquer une « confrontation visuelle avec le sacré[417] ».

Le corps, le plaisir et les sensations de cette expérience de l'intime et de l'ultime se donnent à voir, s'offrent aux regards et offrent aux regards la potentialité de découvrir l'antre du corps, de se redécouvrir et d'exister par lui. Qu'ils soient

---

412 Pour sortir des débats académiques sur les problématiques de nature de la sexualité et de sexualités naturelles et pallier à l'invention tardive du terme « homosexualité », elle proposera le jeu lexical suivant : « homosensualité ».

413 LEVI-STRAUSS, Claude, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 572.

414 L'ouvrage de MUCHEMBLED, Robert se concluant sur les valeurs du narcissisme dans les plaisirs sexuels, nous invitons à consulter : *L'Orgasme et l'Occident, Une histoire du plaisir du XVIe siècle à nos jours*, Histoires, Points, 2008.

415 STOICHITA, Victor, Ieronim, *L'oeil mystique, peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, Le Félin, coll. « Les marches du temps », 2011.

416 *Ibid.*

417 *Ibid.*

individuels ou partagés, naturels ou mystiques, l'extase et l'orgasme conduisent toujours à une autre relation à soi, à l'Autre que soi, à l'Homme, transcendent notre rapport au monde et toujours témoignent d'une recherche originelle. Wilhem Reich[418], psychiatre et psychanalyste, voyait en l'orgasme, une formule de la vie originelle. Le rythme de l'orgasme s'organisant en deux temps : expansion jusqu'à l'acmé puis contradiction, se manifeste également par une tension mécanique et une charge énergétique. Selon Reich, cette décharge énergétique et relaxation mécanique sont comparables aux caractéristiques vitales de tous êtres, c'est-à-dire dans les actions internes unicellulaires conduisant à la mitose, dans les poussées du fœtus dans l'utérus, dans les réflexes corporels d'un nouveau-né en train d'allaiter[419]. Cette décharge orgasmique a à voir avec le fait que l'orgasme est aussi une libération des énergies accumulées dans le corps et ses organes, de ce « stase libidinal », c'est-à-dire une stase énergique croupissante, comme l'explique Wilhem Reich.

Par ailleurs, l'extase peut appartenir à tous autant qu'elle peut y échapper. Il s'agit pour nos artistes de la saisir avant qu'elle ne s'évanouisse[420]. L'orgasme est une histoire de corps caché qu'il s'agit de montrer sur scène, de désirs interdits qu'il s'agit de révéler, de chairs contenues qu'il s'agit de libérer[421]. L'orgasme devient matériau artistique et forme au plateau et non moyen ni finalité. La représentation de l'orgasme en scène conduit à la fois sur les voies du corps et de l'esprit, du ravissement et de la décrépitude, de la jouissance et de la cruauté, de la tentation et de la lubricité, de la domination et de la soumission, de la déchéance et de contemplation, de la transe et de la délivrance. Cet orgasme est envisagé tant dans ses manifestations intérieures et

---

418 REICH et FREUX sont deux analystes considérant que la sexualité est le centre de la vie sociale et psychique de l'individu.

419 REICH, Wilhelm, *La Fonction de l'orgasme*, Paris, L'Arche, 1997.

420 Nous rappelons que d'autres artistes et performeurs du spectacle vivant ont eux aussi placé l'orgasme au cœur de leurs œuvres, entre autres Barbara Hammer avec *Multiple Orgasms* (1976), *Valie Export* avec sa performance *Genital Panic* (1969) et son film de 8mm et 30 secondes : *Orgasm* (1976), Hannah Wilke qui produit des iconographies corporelles et vaginales avec *What Does This Represent ? What do you Represent ?* et *So Help Me Hannah*. (1978 et 1984) ou encore le « cunt art » de Judy Chicago. Néanmoins, les artistes convoqués dans cette thèse ne répondent ni aux mêmes questionnements, ni aux mêmes manifestations, ni aux mêmes enjeux. Jan Fabre proposera un dialogue entre « Le Vagin » et « Elle » dans *Étant donnés* (2000).

421 Nous ne traiterons pas dans cette thèse de la pornographie, puisque le désir y est absent et le plaisir inexistant et qu'ils deviennent les paramètres d'une fausse jouissance-spectale. De plus, la pornographie « se resymbolise dans un cri (P. Pat Califia) ou se désymbolise dans un fantasme (Ch. Ackerman, E. Lemoine-Luccioni) » in RUBINO, Franscesco, *Cent millions d'orgasmes, Essai sur la pornographie,* L'Harmattan, 2015.

extérieures, par pénétration et expulsion, opacité et béance, exposition et *ex-peau-sition*[422] et comme transport, rayonnement et contamination.

B) *Ek-stasia*, *ex-frida* et *epiphania* du corps

1) Corps pétris, corps bouillonnants

a) Tirer sur la corde de la tentation
Chasteté, lubricité et cruauté raffinées dans *Parsifal*

> Les Grecs ne plaçaient pas le ridicule dans le fait d'aller « contre la nature », ou contre le salut de l'âme, comme le proclameront les chrétiens, mais contre la hiérarchie sociale telle qu'ils la concevaient. Leurs déviances ne pouvaient avoir le même sens que celles que la médecine du XIXe siècle mettra tant de soin à cataloguer : sadisme, masochisme, fétichisme n'ont d'existence que par ce qui les distingue du « bon coït » hétérosexuel à visée reproductive.[423]

La notion de sadisme fut introduite par le marquis de Sade, dans ses écrits *liber*tins et où elle s'apparentait au plaisir de faire souffrir autrui. Ce terme fût ensuite recensé dans le *Dictionnaire universel de la langue française*, réédition posthume de 1834, de Pierre-Claude-Victor Boiste, lexicographe et poète français. En 1862, Charles-Augustin Sainte-Beuve l'emploie dans son commentaire précis du *Salammbô* de Gustave Flaubert. La notion de masochisme, elle, est amenée par Léopold von Sacher-Masoch et développée dans son ouvrage *La Vénus à la fourrure*[424]. « Sade et Masoch sont aussi de grands anthropologues, [écrivait Gilles Deleuze], à la manière de ceux qui savent engager dans leur œuvre toute une conception de l'homme, de la culture et de la nature – de grands artistes, à la manière de ceux qui savent extraire de nouvelles formes, et créer de nouvelles manières de sentir et de penser, tout un nouveau

[422] NANCY, Jean-Luc (dir.), « Expeausition », in *Corpus, Paris, Métailié*, « Suites Sciences Humaines », 2000.
[423] JOURNET, Nicolas, BEDIN, Véronique (dir.), Regards sur la sexualité d'hier à aujourd'hui, ici et ailleurs, Auxerres, Sciences humaines, 2013, p. 15.
[424] VON SACHER-MASOCH, Leopold, Venus im *Pelz* (*La Vénus à la fourrure*), Stuttgart, J. G. Cotta, 1870, trad. Raphaël Ledos de Beaufort, Paris, Charles Carrington, 1902.

langage[425] ». Cette notion, ainsi que celle de sadisme, est reprise et popularisée, en 1890, par le psychiatre austro-hongrois Richard Freiherr von Krafft-Ebing dans son étude des perversions sexuelles intitulée *Psychopathia Sexualis*.

Dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*, paru en 1905, Freud en fait l'analyse fine et l'examine, avec le masochisme, comme « la plus fréquente et la plus significative de toutes les perversions[426] ». Gérard Bonnet, ayant consacré plusieurs de ses ouvrages sur les défiances et perversions sexuelles[427], rappelle dans son article « Quand le sadisme devient une perversion » que « dans le vocabulaire psychanalytique, le terme sadisme désigne à la fois une tendance primaire, une pulsion partielle et une perversion caractérisée. Dans la plupart des cas, les deux premières s'intègrent dans la vie psychique, mais il arrive qu'elles donnent naissance à une perversion[428] ». En partant des théories de la séduction généralisée exposées par Jean Laplanche dans son ouvrage *Nouveaux fondements pour la psychanalyse* et son *Vocabulaire de la psychanalyse*[429], Gérard Bonnet y examine l'acte sadique pervers en le distinguant de la pulsion et l'exprime en tant qu'expressions du psychisme à la différence de Freud, qui lui, l'originait dans le fantasme originaire et la tendance primaire du sujet en réaction à la castration et la phallicisation maternelle[430].

Dans son obsession du primat du phallus, Freud considérait que seul l'appareil génital masculin, parce qu'apparent, jouait un rôle tant dans l'intelligence que dans la sexualité, sa découverte et expérimentations premières, au contraire de celui féminin demeurant non-découvert. Il établissait une opposition entre les sexes, non basée sur le féminin et masculin mais décrite par le sujet castré, « victime d'une infériorité d'organe », et le possesseur d'un pénis. « On ne peut apprécier à sa juste valeur la signification du complexe de castration qu'à la condition de faire entrer en ligne de

---

425 DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, avec le texte intégral de *La Vénus à la fourrure*, trad. Aude Wilm, Minuit, coll. « Arguments », 1990, p. 16.

426 FREUD, Sigmund*, Trois Essais sur la théorie sexuelle,* Gallimard, 1987, p. 68.

427 BONNET, Gérard, *Voir être vu, Études cliniques sur l'exhibitionnisme,* Paris, PUF, 1981.
BONNET, Gérard*, Les perversions sexuelles,* Paris, PUF, « Que sais-je », 3eme éd., 2001.
BONNET, Gérard*, L'irrésistible pouvoir du sexe,* Paris, Payot, 2001.

428 BONNET, Gérard. « Quand le sadisme devient une perversion », *Revue française de psychanalyse*, vol. 66, n. 4, 2002, pp. 1043-1053.

429 LAPLANCHE, Jean et PONTALIS-LEFEVRE, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1968.
LAPLANCHE, Jean, *Nouveaux fondements pour la psychanalyse,* Paris, Presses universitaires de France, 1987.

430 Nous invitons également à consulter l'ouvrage de CALLIGARIS Contardo, *Hypothèse sur le fantasme*, Paris, Le Seuil, prog. ReLIRE, « Philosophie Générale », 1983.

compte sa survenue à la face du primat du phallus[431] » écrivait-il pour expliquer l'« imbécillité physiologique » de la femme directement liée à son « infériorité sexuelle ». Au-delà de ces théories misogynes, il soumet également une représentation implicite de la mère pourvue d'un pénis et fait ainsi mention de l'existence d'un pénis maternel dans lequel l'enfant cherche à s'identifier. « La fille refuse d'accepter la dure réalité exagère opiniâtrement son attitude virile persiste dans son activité clitoridienne et cherche son salut dans une identification avec la mère phallique ou avec le père[432] ». Le garçon lui ne reconnaîtrait d'existence que par un sexe unique, c'est-à-dire celui qu'il connaît, le sien. C'est pourquoi, il considérerait le sexe de sa mère comme équivalent au sien à savoir pourvu d'un pénis au risque de provoquer sa propre disparition.

La psychanalyste Sylvie Faure-Pragier examine ces notions sous un angle distinct en retranscrivant les entretiens réalisés avec son patient Klim, journaliste de 27 ans pratiquant le sadomasochisme extrême avec sa femme Monique, et en analysant avec précision leurs échanges. Le premier de ces entretiens commence par ces paroles de Klim : « Je viens vous voir parce que j'ai châtré ma femme ». Il explique alors l'avoir « attachée, enfermée, tatouée, scellée d'un anneau, cousue et excisée[433] ». Le phénomène de castration ici exposé dépasse celui proposé par Freud en tant que phallus absent. Par l'infibulation et l'excision, Klim aborde un degré bien supérieur de castration féminine perçue comme la dernière étape du sadomasochisme qu'il pratique avant le meurtre envisagé de sa compagne. D'abord, « la revendication ancienne du meurtre et de la possession sexuelle comme jouissance absolue[434] » est propre au discours patriarcal. Ensuite, ces mutilations génitales, d'une extrême *violence*, tant physique que symbolique, marquent à la fois son dégoût envers le sexe qu'il décrit comme « un cloaque nauséabond, un petit trou qui sent mauvais[435] » et son désir profond voire nécessaire de faire disparaître toute trace phallique. La suture des lèvres de la vulve efface toute béance invitant tant à la pénétration, qu'à la naissance. Elle dissimule toute mémoire phallique, ne serait-ce que fantasmagorique, et désorigine le sexe de l'Origine première. Elle participe en outre à l'occultation voire l'ablation, avec

---

431 FREUD, Sigmund, « L'organisation génitale infantile » in La vie *sexuelle*, Paris, Bibliothèque de psychanalyse, 1969, pp. 113-116.
432 FREUD, Sigmund, « La féminité » in *Nouvelle conférence sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1952, pp. 150 385.
433 FAURE-PRAGIER, Sylvie, *La perversion ou la vie,* Paris, PUF, 2000, p. 11.
434 Propos de Linda NOCHLIN à propos de *La Mort de Sardanapale* (1827), cité dans *Femmes, Art et Pouvoir* (1989), Nîmes : Jacqueline Chambon, 1993, p. 24.
435 FAURE-PRAGIER, Sylvie, *La perversion ou la vie,* Paris, PUF, 2000, p. 11.

la clitoridectomie, du clitoris, c'est-à-dire de ce qui serait le dernier témoin d'une forme d'hermaphrodisme. Déjà en 1564, André Vésale, anatomiste et médecin, caractérisait le clitoris comme une déformation hermaphrodite[436]. « Chaque être, pour les Dogons et les Bambaras du Mali, naît avec deux âmes de sexe opposé. Le clitoris contient l'âme mâle de la femelle, d'où l'origine de l'excision qui, supprimant l'ambivalence naturelle, confirme la femme dans son sexe. Chez l'homme, c'est le prépuce qui contient son âme féminine. La circoncision chez lui correspondrait alors à l'excision, précisant et confirmant son caractère viril[437] ».

« Les hommes se sentent menacés par ce qui aurait une apparence phallique chez la femme, c'est pourquoi ils insistent pour que le clitoris soit enlevé[438] » écrivait Marie Bonaparte, pionnière de la psychanalyse française et proche de Freud, tant par leur relation que par leurs travaux. En outre, les traductions de nombreux ouvrages de Freud[439], elle étudia anatomiquement la « frigidité » féminine en concluant sur l'éloignement entre vagin et clitoris ne permettant pas l'atteinte de l'orgasme total. « D'autres hommes, qui restent fixés à la « mère phallique » de leur imagination d'enfant, aiment trouver quelque chose de mâle dans la femme. [explique Marie Bonaparte] Tels les hommes de ces tribus d'Afrique qui désirent que les nymphes et le clitoris soient étirés jusqu'à ce qu'ils acquièrent quelque ressemblance avec l'appareil génital mâle[440] », il s'agit pour Klim d'oublier le fantôme de sa mère et de ce qu'elle représente. « Lorsqu'il évoque le caractère masochiste de ses pratiques sadiques, il les associe à sa mère ; c'est d'elle et non de sa femme, partenaire sans existence réelle dans son récit, qu'il me parle avec haine[441] ».

Par surcroît, cette figure de la « mère phallique » représente, pour Klim, d'abord de manière inconsciente, le trait d'union entre l'enfant désormais adulte, sa femme en

---

436 VÉSALE, André, *Observationum anatomicarum Gabrielis Fallopii examen*, Venise, Francesco de'Franceschi da Siena, 1564, p. 143.
437 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 262.
438 BONAPARTE, Marie, « Notes sur l'excision », in *Revue française de psychanalyse XII*, 1948.n. 2, p. 227.
439 *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927.
Délire et rêves dans la Gradiva de W. Jensen, Paris, Gallimard, 1931.
Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient avec M. Nathan, Paris, Gallimard, 1930.
Ma vie et la psychanalyse, Paris, Gallimard, 1930.
L'Avenir d'une illusion, Paris, Denoël & Steele, 1932.
Essais de psychanalyse appliquée avec Mme E. Marty, Paris, Gallimard, 1933.
Cinq psychanalyses avec R. Loewenstein, Paris, Denoël & Steele, 1935.
Métapsychologie avec Anne Berman, Paris, Gallimard, 1940.
440 BONAPARTE, Marie, « Notes sur l'excision », in *Revue française de psychanalyse XII*, *op. cit.*, p. 227.
441 FAURE-PRAGIER, Sylvie, *La perversion ou la vie,* Paris, *op. cit.*, p. 12.

l'ombre de sa mère qu'il perçoit et ce que Freud nommait le « pénis vestigial », c'est-à-dire le clitoris. Or, si la tendance, encore malheureusement actuelle, est de mentionner aux filles et femmes qu'elles ne possèdent pas de pénis, c'est-à-dire de les identifier par le manque, il s'agit de rappeler que le clitoris a la même origine embryonnaire que le pénis, en possède des caractéristiques communes et est bien plus sensible. En effet, le clitoris est aussi érectile et présente une structure comparable à celle du phallus. Le corps caverneux du pénis correspond aux piliers du clitoris, le corps spongieux aux bulbes vestibulaires, enfin, le clitoris possède également un gland et un prépuce. Dans la pratique sadique de Klim, la suture des lèvres vulvaires provoque la coupure du lien tissé entre clitoris, femme, mère et lui-même. Par cette pratique, il se détache de toute union y compris d'avec lui-même et de tout corps. Cette césure nécessaire lui permet d'engager un principe d'identification innovant et de s'auto-castrer à travers l'ablation génitale de sa femme. « Ses pratiques ne lui permettent de jouir qu'en s'identifiant à sa femme, à laquelle il fait ce qu'il aimerait subir. C'est lui qui rêve d'être châtré. Ce désir lui est venu à l'âge de 8 ans. Depuis, il presse, puis écrase sa verge entre ses cuisses ; dans la masturbation, il se regarde « dépourvu de sexe ». Il attache son pénis, l'étrangle par des liens compliqués et douloureux[442] ». Par cette pratique sadique de castration, il se crée mentalement et spirituellement un corps inusité et se redonne naissance, opération qu'il avait déjà tentée d'effectuer de manière physique et anatomique. « Pour atteindre l'orgasme, il doit s'imaginer être châtré, au couteau, au sabre, aux ciseaux. Souvent encore il fait des rêves excitants de castration. Il a tenté de réaliser celle-ci, s'entaillant le pénis, n'osant aller plus loin à cause du sang[443] ».

Il semble que la pratique du sadomasochisme permette le dépassement de soi et la sortie de son propre corps à condition d'atteindre une forme d'évanescence et de transcendance. L'anéantissement de ce qu'était l'origine de l'être en devient sa condition de renaissance. Par ailleurs, le clitoris étant à vocation uniquement érogène, son obstruction en prive la libération du plaisir. Or, c'est précisément en frustrant le plaisir de sa partenaire que l'acteur sadique trouve son propre plaisir. C'est par principe de castration, de tensions et frictions que naissent corps et plaisir sadique.

Ce procédé est comparable à celui employé dans *Parsifal*[444], de son écriture par

---

442 *Ibid.*
443 *Ibid.*
444 *Parsifal,* d'après *Parsifal* de Richard Wagner, spectacle de la Societas Raffaello Sanzio, Cesena, mise en scène, scénographie, lumières et costumes: Romeo Castellucci, chorégraphie: Cindy Van Acker,

Wagner à sa mise en scène par Romeo Castellucci.

Parsifal est Bühnenweihfestspiel, c'est-à-dire un « festival scénique sacré », selon l'appellation de Richard Wagner, célèbre compositeur, chef d'orchestre, directeur de théâtre et écrivain allemand. Composé le 26 juillet 1882 au second festival de Bayreuth, il est constitué de trois actes et créé à partir de l'épopée médiévale de Parzival de Wolfram von Eschenbach et sur les aventures de Perceval ou le Conte du Graal de Chrétien de Troyes. Il réunit plusieurs personnages : Amfortas, prêtre-roi du Graal et Klingsor, magicien, ex-chevalier du Graal interprétés par Thomas Johannes Mayer et Tomas Tomason des barytons-basses dans la version de Romeo Castellucci ; Titurel, ancien roi, père d'Amfortas et Gurnemanz, doyen des chevaliers du Graal et compagnon d'armes de Titurel, tous deux interprétés par Victor von Halem et Jan-Hendrik Rootering des basses ; Kundry, à la fois servante du Graal et servante tenue en servitude par Klingsor, incarnée par Anna Larsson, mezzo-soprano ou soprano ; deux chevaliers, ténor et basse, des écuyers, sopranos et ténors, les Filles-Fleurs de Klingsor, interprétées par des sopranos et enfin Andrew Richard, ténor incarnant Parsifal.

Cet opéra relate l'histoire de la marche de ce personnage en quête de la Sainte Lance et de la délivrance de la communauté du Saint Graal. Sur le Montsalvat, la garde du roi Titurel et les chevaliers du Graal veillent sur le Saint Graal, ayant recueilli le sang du Christ et garantissant la vie de la communauté, et la Sainte Lance ayant provoqué la blessure de laquelle le sang s'est écoulé. Dans un domaine voisin, le sorcier Klingsor s'est retiré dans son château après avoir été rejeté par la communauté du Graal. Par le passé, étant désireux d'y appartenir, il avait choisi de se châtrer lui-même pour garantir le devoir de chasteté auquel il ne pouvait se soustraire seul. Cette castration conduit à son bannissement et sa haine de l'ensemble de la communauté. Après avoir ensorcelé Kundry, il s'en sert, avec les Filles-Fleurs, comme objets de séduction et de désir pour attirer des gardiens du calice et en faire ses prisonniers, qui combattent ensuite contre leurs premiers frères d'armes après avoir eux aussi été envoûtés. Titurel maintenant âgé et en fin de vie donne ses pouvoir à son fils Amfortas pour qu'armé de la Sainte Lance,

---

dramaturgie: Piersandra Di Matteo, vidéo 3D: Apparati Effimeri, Orchestre symphonique, chœurs et chœur de jeunes de La Monnaie, dir. Hartmut Haenchen, Winfried Maczewski et Benoit Gians, Avec Andrew Richards, Anna Larsson, Victor van Halem, Jan-Hendrick Rootering, Thomas Johannes Mayer : Willem Van Der Heyden, Friedemann Röhlig, Ilse Eerens, Angélique Noldus ; Gijs Van Der Linden, Guillaume Antoine, Hendrickje Van Kerkhove, Anneke Luyten, Tineke Van Ingelgem, Margriet van Reisen, *Opéra royal de la Monnaie, Bruxelles, Belgique, 2011.*

il aille détruire le magicien Klingsor. Il faillit également à sa mission en se laissant charmer par Kundry et en cédant au plaisir charnel. Klingsor s'empare de la Sainte Lance et frappe Amfortas. Ce coup provoque une blessure à jamais refermable dont Amfortas est condamné à souffrir éternellement sans rémission sauf si un jeune être innocent et ignorant du péché de chair s'empare à son tour de la Sainte Lance. Or, Parsifal est un jeune homme pur, ignorant et vierge puisque toujours tenu éloigné du monde par sa mère Herzeleide. Il part en quête de la Sainte Lance pour sauver la communauté du Graal. Dès l'origine, il s'agit d'une œuvre traitant du pouvoir et de la castration, de la mère et de l'enfant, des femmes et des objets de désir dans laquelle le corps féminin est à la fois recherché et repoussé, convoité et défendu.

Albert Karl Theodor Reuss avant d'être occultiste tantrique et chef de l'Ordo Templi Orientis, était chanteur et journaliste. En tant que chanteur professionnel, il a participé à la première représentation de *Parsifal*. De cette expérience, il donne sa lecture de l'œuvre dans son *Parsifal und das Enthüllte Grals-Geheimnis* (Parsifal et le secret du Graal dévoilé) en 1914. Dans cet ouvrage, il qualifie *Parsifal,* non comme un oratorio, un opéra ou un concert, alors que cette œuvre se trouve justement à la croisée de ces genres, mais comme une liturgie musicale au service du culte phallique et en théorise sa « religion du futur » nommée « Religion Sexuelle », axée sur le nécessaire accomplissement rituel de l'acte sexuel. Dans ses interprétations, la lance devient un phallus, le sang du Christ, son sperme et le Saint Graal est un réceptacle sacré contenant le liquide biologique vital[445]. C'est pourquoi, que ce soit dans sa lecture première ou ses interprétations plus atypiques, les phénomènes de castration, tensions et frictions sont présents dans *Parsifal* dès sa création et Romeo Castellucci les met en lumière par la mise en scène d'un sadisme raffiné et par la rencontre des corps naissants, évanescents et transcendants. Parsifal devient Perce-si-Phalle. La mise en évidence de cette lecture est plus appuyée dans le tableau correspondant à l'Acte II

[445] REUSS, Theodor, *Parsifal und das Enthüllte Grals-Geheimnis*, München**,** I.N.R.I., 1993.

« [...] mit seinem "Pfeil" in die schneeweisse Brust schoss, sodass das rote Blut das weisse Gefieder des toten Schwanes färbte, ist ein symbolisches Gleichnisdafür, dass der unwissende rohe Parsifal mit seiner widernatürlichen (sexuellen) Tat (Pfeil) der imGralsgebiet herrschenden 'heiligen' Ekstase eine Wunde schlug, sie verletzte. », p. 4.

« Der "Speer" ist, zugegebenermassen - (auch seitens Professor Guhrs ist dies zugestanden) - dasSymbol des Phallos, und gleich wie man z.B. mittelst des Bildes (Symboles) "Amor schiesst einenPfeil (ebenfalls zugegebenermassen Symbol des Phallos) auf zwei Liebende ab" - andeutet eineAufforderung und Anregung Amors zu einer geschlechtlichen Vereinigung der zwei Liebenden, sosoll der Wurf des Speeres auf Parsival andeuten, dass Klingsor Parsifal zwingen wollte, einennackten "Lustakt" zu vollziehen, der eben als "Nur-Lust-Akt" wieder ein "Sündenfall" gewesenwäre! », p. 6.

analysé ci-après en détail.

Durant l'acte II, les chevaliers déchus prisonniers de Klingsor tentent d'arrêter Parsifal arrivant au château mais n'y parviennent pas. Le château se métamorphose alors en un jardin luxuriant dans lequel les Filles-Fleurs, possessions de Klingsor, amantes des chevaliers, assistent désemparées à leur échec, souffrance et fuite. Elles tentent de séduire Parsifal pour venger leurs amants et le conduire à sa perte mais la tentative reste vaine car Parsifal, ne connaissant rien aux jeux de séduction, résiste à leur charme et tentation sans même en avoir conscience. Kundry, réveillée par Klingsor dans un hurlement, intervient pour séduire à son tour Parsifal qui lui apporte le salut, en l'appelant par le nom donné par sa mère « Parsifal », ce qui pétrifie instantanément l'adolescent en le plongeant dans un rêve ou souvenir douloureux maternel où Herzeleide « cœur douloureux », sa mère est décédée de chagrin suite à son départ. Il s'effondre, dévoré par le remords et se laisse tenter par Kundry l'invitant à lui faire connaître l'amour, en lui offrant un baiser. Ce dernier le transperce : « Amfortas ! La blessure ! ». La compassion pour la souffrance du roi du Graal apparaît comme une révélation de la connaissance. Il comprend qui est Kundry, condamnée à l'éternité, autrefois nommée Hériodiade, servante du Graal ayant ri du Christ tombant sous la croix sur le chemin du Golgotha, et la rejette. Elle lui demande un dernier baiser qui la délivre de sa malédiction. Il refuse car sait que ce baiser les condamnerait tous deux à la damnation éternelle. La délivrance ne s'opérera que dans le remords et la pénitence de Kundry si elle accepte de le mener à Montsalvat et à Amfortas. Kundry refuse et demande le soutien de Klingsor qui jette violemment la Sainte Lance contre Parsifal. Celui-ci parvient à arrêter le parcours de la lance dans les airs, s'en empare, fait le signe de croix, le château disparait, le jardin se fait désert. Parsifal laisse derrière lui Kundry effondrée et part trouver Montsalvat. L'opéra s'achève dans une extase mystique grandiose où l'acte sexuel n'est pas accompli mais l'union sacrée réalisée.

> Face à Parsifal, j'ai cherché à oublier tout ce que je savais. Je me suis mis dans la situation de celui qui ne sait rien. J'ai fermé les yeux et j'ai écouté une fois, vingt fois et puis cent fois cette musique, cette chose. Encore et encore. Puis j'ai dormi. J'ai refait tout le Parsifal dans un état d'amnésie, du début à la fin. Un titre comme celui-ci requiert une vision venue du plus profond, à laquelle on se rattache tout entier, et non une stratégie illustrative. En un certain sens, je peux dire que pour être fidèles, il nous faut d'abord oublier Parsifal, le perdre, et puis enfin le retrouver. Neuf. À travers cette écoute répétée, je suis arrivé à la dilatation de la matière, à la multiplication

> des facettes du prisme, à la tension maximale de la peau, au jeu des articulations du livret. La musique, comme le courant d'un fleuve, transportait en moi les images universelles et anonymes de l'esprit. J'ai vu des choses. J'ai vu le visage, la face immense du Philosophe qui, plus que les autres, a considéré la Musique comme une partie essentielle de la vie et qui, mieux que les autres, a su aimer/ haïr le Musicien[446].

Pour Castellucci, l'objet tant convoité par Parsifal, c'est-à-dire le Graal, symbolise le manque et dépouille l'œuvre originelle de ses notions idéologiques premières comme le sont le christianisme, la légende païenne du Graal, le renoncement schopenhauerien. Il choisit de n'en extraire que la dimension métaphysique. Il propose une sorte d'apologie mystique par et dans le vide. Par exemple, il n'y a pas une goutte de sang dans la coupe du Graal. De même, il invite au déni de salvation et au retour à l'ordre par le chaos, la marche et l'*errance*.

Pour l'acte II, il transforme le château initial de Klingsor en un royaume glacé, lacté et aérien, abstrait, presque immatériel. « J'ai vu une chambre blanche, propre, et un magicien maléfique qui dirigeait la musique des émotions[447] » écrivait Romeo Castellucci. Pour ce faire, il choisit une scénographie entièrement blanche et un plateau vide que seuls les corps occupent. L'atmosphère onirique et lactée en est renforcée par le rideau de tulle placé en avant-scène. Un lustre ancien penché, comme flottant dans les airs, est suspendu au centre du plateau. Des cordages à cour descendent du plafond comme des serpents en attente de mordre les corps et rappelant le serpent albinos avec lequel joue Kundry dans la suite du tableau. À ce titre, le serpent-corde tire son origine dans l'enseignement traditionnel hindou qui inculque que « lorsque vous prenez une corde pour un serpent, celui-ci n'existe qu'en tant qu'idée dans votre mental. Il se peut que cette idée vous cause beaucoup d'inquiétude et que vous dépensiez beaucoup d'énergie mentale pour prendre une décision et agir… sur un fait imaginaire et trompeur. Lorsque vous voyez la corde, vous voyez le Soi c'est-à-dire vous ne voyez plus le mental, l'illusion, mais seulement le substrat, le SOI, la corde : c'est l'absolu, la simple réalité ».

Or, l'œuvre de Parsifal est pétrie de références spirituelle, chrétienne et bouddhiste, ne serait-ce que dans le choix du renoncement et de la compassion perçue comme moyen de rédemption. « J'ai vu la danse d'un serpent albinos, comme la

[446] CASTELLUCCI, Romeo, *Dossier dramaturgique Parsifal*, 2011.
[447] *Ibid.*

métaphore de Sa musique (celle de Wagner) et j'ai vu que son venin pouvait devenir médecine » exprime Romeo Castellucci. Kundry, la tentatrice, en robe de mariée, joue avec un réel serpent albinos, telle la Pythie. Ce serpent est présent dès le premier acte, suspendu à un trapèze devant une immense photographie de Nietzsche. Il s'avère que Friedrich Nietzsche dans son poème philosophique *Ainsi parlait* Zarathoustra et sous-titré *Un livre pour tous et pour personne* y consacre un chapitre intitulé « La Morsure de la vipère »[448]. Ces cordes pendantes peuvent aussi être considérées comme des manifestations divines. Dans les civilisations d'Amérique centrale, ainsi tombantes du ciel dans les créations mayas et mexicaines, elles symbolisent la semence divine tombant sur la terre pour la rendre fertile[449].



CASTELLUCCI, Romeo*, Parsifal*, 2011.



CASTELLUCCI, Romeo*, Parsifal*, 2011.

Dans le *Parsifal* de Castellucci, le magicien Klingsor se dédouble. À la différence des personnages du docteur Jekyll et de M. Hyde[450] qui se retrouvent en une double personnalité, lui n'en dévoile que le côté mauvais qui le ronge depuis sa castration et bannissement de la communauté des chevaliers du Graal. Les deux personnages l'habitant se confondent et n'en forment qu'un tant par leur costume identique, que par leur gestes, déplacements et actes similaires. D'abord devenus chefs d'orchestre, ils sont vêtus d'un costume deux pièces en queue de pie et d'une chemise blanche à jabot. Tous deux sont moustachus et dégarnis et brandissent une baguette. Placés dos à dos sur une stalle blanche, éclairée par une douche de lumière, au centre de la scène et faisant face au véritable chef d'orchestre, les doubles Klingsor chef d'orchestre

448 NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*, trad. Henri Albert , Société du Mercure de France, 1903, sixième éd., vol. 9, p. 93-96.
449 Dans l'ancien calendrier mexicain, le mois de Toxcatl, signifiant « corde », correspond au premier mois de la saison des pluies.
450 STEVENSON, Robert Louis, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (*L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*), 1886.

coordonnent le jeu des instruments que les spectateurs sont désormais et jouent avec les émotions. Le Klingsor dos public va ensuite se détacher de l'autre et y laisser « son » bras. La prothèse du bras restante, suspendue dans les airs, comme témoin du dernier geste, marque un second dédoublement du personnage pourtant déjà double. Cela peut également être analysé par un syndrome de dédoublement de personnalité dont Kundry serait victime.

Ils enfilent ensuite un tablier blanc et des manchettes. Comparables à des bouchers, ils lèvent les Filles-Fleurs étendues au sol. Elles sont toutes identiques, blanchâtres, blondes au carré et quasi-nues car ne portant qu'un string blanc. Les bouchers Klingsor manipulent les Filles-Fleurs en les *ligotant et en les suspendant dans les airs*. Les Filles-Fleurs apparaissent à la fois comme morceaux de viandes accrochés dans la chambre froide d'une boucherie humaine *attendant d'être consommée et comme objet de pure contemplation spirituelle*. Ce tableau n'est pas sans rappeler les peintures d'abattoirs d'Annibale Carrache et de Lovis Corinth mais aussi *Le Bœuf écorché* de Rembrandt[451], *Bœuf écorché* de Chaïm Soutine[452] et surtout les œuvres de Francis Bacon et en particulier celles intitulées *Crucifixion*.



Francis BACON, *Trois études pour une crucifixion*, 1944, Huile et pastel sur panneaux de bois, 95x73,5 + 73,5 + 73,5 cm, National Gallery, Tate Britan, Londres, Angleterre.

Dans son triptyque *Trois études pour une crucifixion*[453], le panneau de gauche

[451] REMBRANDT, *Le Bœuf écorché*, Paris, Musée du Louvre, 1655.
[452] SOUTINE, Chaïm, *Bœuf écorché*, Grenoble, Musée des Beaux-Arts, vers 1924.
[453] BACON, Francis, *Trois études pour une crucifixion,* 94 x 73 cm, Musée Solomon R. Guggenheim, New York, 1962.

représente des hommes aux corps difformes qui semblent dans l'attente et dont les regards sont tournés au premier plan pour se poser sur des mollets et pieds dépecés formant une mandorle. Au centre, un corps disséqué en souffrance est étalé sur un lit ensanglanté. À droite, une carcasse de viande est pendue.



Francis BACON, *Crucifixion*, huile et pastel sur toile, 197,5 x 147 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Allemagne.

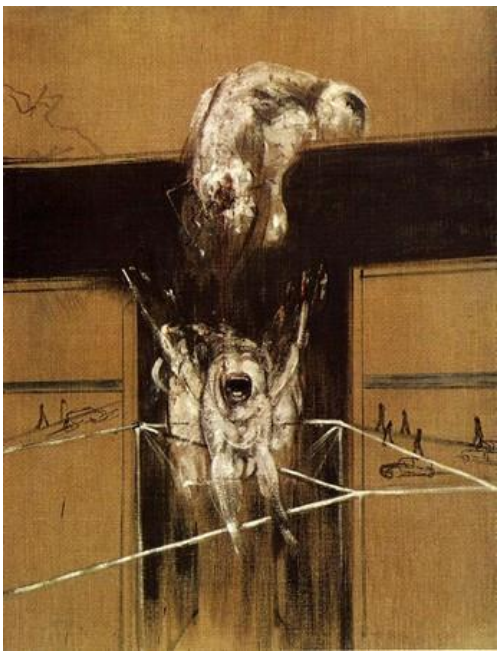
Les motifs sont repris dans son autre triptyque *Crucifixion*[454]. Sur le panneau gauche, un corps agonisant sur un lit, accompagné d'une femme témoin ou passante et au centre, une carcasse pendue par les pieds et bras attachés sont encore représentés. Les peintures *Crucifixion*[455] de 1933 et *Fragment pour une crucifixion*[456] de 1950, inspirées des *Crucifixions* de Cimabue[457] et Picasso[458], représentent des formes lumineuses et spectrales non figuratives mais allusives en position de croix. « J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, [disait Bacon] et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion… C'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve

[454] BACON, Francis*, Crucifixion,* 197.5 x 147 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, 1965.
[455] BACON, Francis*, Crucifixion,* 60,5 x 47 cm, Londres, 1933.
[456] BACON, Francis*, Fragment pour une crucifixion,* 140 cm × 108.5 cm Stedelijk Van Abbe*muse*um, Eindhoven*, 1950*.
[457] CIMABUE*, Crucifixion,* 448 x 390 cm, Santa Croce, Florence, 1287-1288.
[458] PICASSO, Pablo, *Crucifixion*, 50 x 65.5 cm, Paris, Musée Picasso, Paris, 1930. « J'ai eu envie de faire des formes […] influencées par les choses que Picasso avait faites à la fin des années vingt […] une forme organique qui se rapporte à l'image humaine mais en est une complète distorsion ». Francis Bacon in SYLVESTER, David, *Entretiens avec Francis Bacon*, 1976, trad. Michel Leiris, Flammarion, 2013, a, p. 27.

toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal… [459]».



Francis BACON, *Crucifixion,* 1933, 60,5x47cm, Tate Britain, Londres, Angleterre.



Francis Bacon, *Fragment pour une crucifixion,* 1950, 140 x 108,5 cm, Stedelijk Van Abbemusuem, Eindhoven, Pays-Bas.

Dans toutes ces œuvres de Bacon, les corps exposent leur chair et entrailles dans ce qu'il y a de plus animal. Gilles Deleuze, dans son ouvrage *Francis Bacon, Logique de la sensation*, l'exprime étant « l'ombre [qui] s'échappe du corps comme un animal que nous abritions. Au lieu de correspondances formelles, ce que la peinture de Bacon constitue, c'est une zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité, entre l'homme et l'animal[460] ». Il poursuit en expliquant que « l'homme devient animal, mais il ne le devient pas sans que l'animal en même temps ne devienne esprit, esprit de l'homme, esprit physique de l'homme présenté dans le miroir comme Euménide ou Destin[461] ». Il soutient sa pensée en écrivant que « ce n'est jamais combinaison de formes, c'est plutôt le fait commun : le fait commun de l'homme et de l'animal. Au point que la Figure la plus isolée de Bacon est déjà une Figure accouplée, l'homme accouplé de son animal dans une tauromachie latente[462] ».

---

459 BACON, Francis, in *Entretiens avec Francis Bacon*, trad. de Michel Leiris, Paris, Flammarion, 2013, p. 55 et p. 92.
460 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, 1981 réed. 2002, chap. « Le corps, la viande et l'esprit**,** le devenir-animal », p.18.
461 *Ibid.*
462 *Ibid.*

Il en est de même pour les Filles-Fleurs de Castellucci dont la force « chaosmique » interne qui s'en dégage semble habitée par une forme d'animalité alors que les corps restent identifiables mais non nécessaire identifiés humains. De plus, sur ces peintures, les corps se tordent, se déforment, s'écrasent, s'étirent, s'épluchent et se morcellent. Les corps des Filles-Fleurs de Castellucci eux aussi, par la tension des cordages, se renversent, se distendent, se distordent et créent des béances. Par ailleurs, que ce soit chez Bacon ou chez Castellucci, les corps perdent leur visage pour ne garder qu'une tête faisant partie d'un tout corporel. Gilles Deleuze décrit le phénomène en tant qu'inversion de la Figure, puisqu' « étant corps, n'est pas visage et n'a même pas de visage. Elle a une tête, parce que la tête est partie intégrante du corps. Elle peut même se réduire à la tête[463] ». Il détaille en soulignant qu'en tant que « portraitiste, Bacon est peintre de têtes et non de visages. Il y a une grande différence entre les deux. Car le visage est une organisation spatiale structurée qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps, même si elle en est la pointe[464] ». « Ce n'est pas qu'elle manque d'esprit, [explique-t-il] mais c'est un esprit qui est corps, souffle corporel et vital, un esprit animal, c'est l'esprit animal de l'homme : un esprit-porc, un esprit-buffle, un esprit-Chien, un esprit-chauve-souris... C'est donc un projet très spécial que Bacon poursuit en tant que portraitiste : défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage[465] ».

Si chez Bacon, « le visage a perdu sa forme en subissant les opérations de nettoyage et de brossage qui le désorganisent et font surgir à sa place une tête[466] », chez Castellucci, le nettoyage passe par le lavement, blanchissement et l'uniformisation des corps-figures voire silhouettes des Filles-Fleurs. En cela, les images créées par ces deux artistes sont proches des portraits de peintre britannique Glenn Brown. Dans les deux cas, les corps exposés sont comparables à de la viande humaine, la chair disparaît et se change en viande. « On a souvent distingué la chair et les os, et même des « parents de la chair » et des « parents de l'os ». Le corps ne se révèle que lorsqu'il cesse d'être sous-tendu par les os, lorsque la chair cesse de recouvrir les os, lorsqu'ils existent l'un pour l'autre, mais chacun de son côté, les os comme structure matérielle du corps, la chair

463 *Ibid.*, Félix Guattari a analysé ces phénomènes de désorganisation du visage : les « traits de visagéité » se libèrent, et deviennent des traits d'animalité de la tête. Cf. *L'inconscient machinique*, Recherches, p. 75.
464 *Ibid.*
465 *Ibid.*
466 *Ibid.*, p. 18.

comme matériau corporel de la Figure[467] » écrit à ce titre Deleuze. Or, en poussant la réflexion, la représentation de viande pourrait convoquer les scènes de chasse rupestres dépeintes par les hommes préhistoriques sur les parois des cavernes. En effet, sur ces peintures pariétales étaient représentées des animaux tels que des mammouths, bisons, chevaux, cerfs, bouquetins envisagés comme viandes autant consommées que vénérées. Pour Bacon et Castellucci, le vivant devient inanimé, le sensible insensible, le sacré profane. Néanmoins, ces corps restent dotés/voire gagnent d'une/en puissance expressive et originelle. En outre, les corps ainsi suspendus semblent en chute permanente puisque même si le mouvement est arrêté, sa dynamique est maintenue. Or, cette trajectoire vers le bas accompagne un mouvement de dégradation vers les souterrains de la terre et ceux de l'humain, vers l'excrémentiel et l'immonde ou le hors du monde. Enfin, ces corps, de par leur mise en scène, transpirent une forme de *violence* poétique. Or, selon Bacon, « Tous les accouplements sont violents[468] ». Si cette phrase est à interpréter par la relation complexe que Bacon entretenait avec ses parents, elle doit l'être également dans le rapport du père à la mère et de la scène primitive qui les unit au regard de l'enfant. D'après Freud, cette relation intime peut être interprétée par l'enfant comme une « agression du père envers la mère lors de la réalisation d'un coït sadique[469] ».

Par ailleurs, étymologiquement le terme « accouplement » est à concevoir comme la jonction de deux choses ensemble. Pour Bacon, si la peinture se joint à la toile pour créer corps et matière, ces derniers sont nécessairement nés de la *violence* que suppose cette juxtaposition voire cette fusion. Il en est de même pour Castellucci dans les relations qui se tissent entre drame, corps et regard. Les liens de la luxure, comme ceux de la mort, sont ici réfrigérants et s'en ressent une atmosphère érotique et macabre à la fois d'une *violence* poétique et primitive. Or, le masochisme peut de surplus être considéré comme le résidu de la pulsion de mort restée à l'intérieur de la psyché.

[467] *Ibid.*, p. 18-19.
[468] Cf. de l'interview avec Bacon tirée du reportage du journaliste David HINTON, 1985.
[469] FREUD, Sigmund, « Les théories sexuelles infantiles » (1908), dans *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.



CASTELLUCCI, Romeo*, Parsifal*, 2011. ©B. Uhlig



CASTELLUCCI, Romeo*, Parsifal*, 2011. ©B. Uhlig

Par ailleurs, ce tableau vivant bisse les premières périodes des performances de Stelarc[470] intitulées *Bodies Suspensions*.



STERLAC, *Bodies Suspensions,* 1978, 175 x 120cm.

[470] Stelios Arcadioù, de son vrai nom, est un artiste australien, né en 1946 à Chypre.

Il est principalement célèbre pour ses performances corporelles où il ne cesse de questionner l'obsolescence du corps. Sterlac demandait à ce qu'on accroche son corps avec des crochets entrant dans sa peau et que l'on actionne ensuite les poulies afin de placer le corps en suspension. Il questionnait ainsi les limites et les contraintes du corps par rapport à sa masse pondérale et à son positionnement dans l'espace. Or, bien que Romeo Castellucci ne se place pas du côté de la performance, de par l'omniprésence de corps blessés, usés, handicapés voire *stigmat*isés, comme analysés précisément dans les parties suivantes, lui aussi interroge les limites du corps en le poussant dans ses retranchements. Patrice Pavis analyse cette performance « dans la position d'un voyeur occasionnel qui revit esthétiquement les mouvements de l'acteur et oscille entre sadisme et masochisme ». « Sadique [dit-il] nous le sommes en assistant à cette pendaison ; masochiste, nous le devenons autant que l'acteur, du fait d'une perception qui n'est plus esthétique et distanciée, mais esthétique, corporelle et contagieuse comme la peste évoquée par Artaud. Le réel de la souffrance fait irruption dans l'œuvre d'art ; l'art corporel casse les conventions de la représentation et de l'identification psychologique[471] ».

La pratique du *bondage* sur la scène de Castellucci place le regard et la réception au centre de la représentation. Les analogies entre les photographies des expériences de Bodies Suspensions de Sterlac et les tableaux de bondage dans Parsifal de Castellucci sont plus flagrantes en considérant l'analyse des dernières performances de Sterlac et Havve Fjell datant pour *Shadow Suspension* de 2013 et de 2018 pour *Twisted Body Suspensions*.

[471] PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 1996, section 25.



STERLAC et Havve FJELL, *Shadow Suspension,* 2013. ©Luna Duran



STERLAC et Havve FJELL, *Shadow Suspension,* 2013. ©Luna Duran



STERLAC et Havve FJELL, *Twisted Body Suspensions,* 2018. ©Piero Viti

Dans ces deux performances, il ne s'agit plus d'un corps unique suspendu mais de six et cinq corps formant un ensemble voire un corps composite et composé de plusieurs corps. Si pour les performances de Sterlac, la chair des corps devenue viande est transpercée physiquement par les crochets, elle l'est dans notre imaginaire dans

Parsifal de Castellucci. Dans *Parsifal*, les bouchers « saignent » métaphoriquement les corps les Filles-Fleurs. De plus, « l'ombre animal » envisagée par Deleuze se manifeste chez Sterlac et Castellucci tant psychiquement par projections mentales que matériellement par ombres projetées sur les parois de la scène. Par ailleurs, ses images « d'étals de boucher » s'inscrivant dans un premier temps dans l'horreur et se situant dans le registre de la castration dans l'inconscient, s'apparentent progressivement à des pratiques hédonistes où la jouissance, l'extase et la beauté de corps transparaissent. Ces images questionnent le lien entre sublimation et perversion. Or, la pratique sadomasochiste du *bondage*, signifiant en anglais « captivité », peut s'affilier à cette analyse. Le désir dans ce spectacle est ligoté, la béance empêchée et le corps déformé.

L'hypothèse de Timothy Taylor dans *La Préhistoire du sexe*, fondée sur la découverte de statuettes avec sangles représentées, est que cette pratique du bondage remonte à la préhistoire[472]. Celle-ci consiste à attacher le corps de son partenaire par des cordages ou bandes de cuir dans une démarche de soumission/dominations. Le sujet *bondagé* est contraint d'accepter ce que lui impose son partenaire. C'est précisément ce qu'expose le tableau de l'Acte II de *Parsifal* mis en scène par Castellucci.

Si l'historiographe romain Flavius Josèphe origine cette pratique à Phérosas, frère d'Hérode Ier Le Grand, qui demandait à ses esclaves de l'enchaîner[473], le Japon procédait déjà à des supplices de ligotage, qui sont d'ailleurs enseignées au XXe siècle aux *taihojutsu* (policiers) dans le but d'immobiliser les sujets. Cet exercice donne naissance à une discipline artistique érotique appelée le *shibari* (lié) ou le *kinbaku* (ligotage)[474]. Selon l'anecdote l'empereur Élagabal avait pour habitude d'atteler des femmes totalement nues comme des chevaux et de les faire tirer les chars ainsi harnachées[475]. Tout comme cette pratique se retrouve aujourd'hui dans celle sadomasochiste du pony-play, le fantasme du bondage est très certainement lui-même né de la mémoire individuelle et collective des punitions voire tortures infligées aux peuples[476].

> Si notre conception est exacte, c'est-à-dire si nous devons voir dans le fait de tromper et de combattre les démons assaillant la

472 TAYLOR, Timothy, *La Préhistoire du sexe*, Bayard, 1998.
473 NACHT, Sacha, *Le Masochisme*, Paris, Denoël, 1938.
474 GIARD, Agnès, *Les objets du désir au Japon*, Drugstore, 2009.
475 BAYNES, Norman Hepburn, SYME, Ronald, *Histoire Auguste*, VIe siècle, « Vie d'Antonin Élagabal », XXIX, 2.
476 LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme, dans Les Temps Modernes*, 1964, 1985, Hachette Littératures, coll. « Textes du XXe siècle ».

> parturiente le reflet des pulsions négatives projetées sur le monde extérieur, nous devons pouvoir trouver également d'autres traces de cette origine.[477]

De même, il est inspiration de bon nombre de disciplines artistiques et culturelles. « Que le masochisme cherche ses garants historiques et culturels dans les épreuves d'initiation mystico-idéalistes n'a rien d'étonnant. La contemplation du corps nu d'une femme n'est possible que dans des conditions mystiques[478] » écrivait Deleuze. Dans les récits mythologiques grecques, les personnages d'Andromède, d'Hésione ou Thétis sont exposées capturées, ligotées, enchaînées[479].

En outre, ce tableau peut mobiliser d'autres photographies telles que celles de Seiu Eto ayant capturé les premiers clichés des femmes punies en 1919, suivi de Charles-François Jeandel, Irving Klaw, Nobuyoshi Araki, Peter Czernich, Gilles Berquet et Bernard Corvaisier. Cette pratique représentée de manière plus ou moins développée, se retrouve également dans le film de Pedro Almodóvar intitulé *Attache-moi !* datant de 1990*,* mais aussi dans les films : *Les Amants crucifiés* de Kenji Mizoguchi de 1954, *Belle de jour* de Luis Buñuel en 1967, *L'Enfer des tortures* de Teruo Ishii datant de 1969, *Le Corrupteur* de Michael Winner en 1972 ou *The Chaser* de Na Hong-jin de 2008. Le roman érotique français *Histoire d'O,* publié en 1954 par Pauline Réage et adapté en film par Just Jaeckin en 1975 peut être mis en parallèle avec *Parsifal*. Dans le roman, une femme appelée O est conduite par son amant René dans un château pour y être esclave sexuelle. Comme dans le château de Klingsor, les femmes y sont dressées, *bondagées*, fouettées et échangées entre les hommes. Dans les deux cas, la seule échappatoire semble être la soumission totale, le plaisir de devenir à leur tour dominante d'une autre victime, la délivrance d'être aimées.

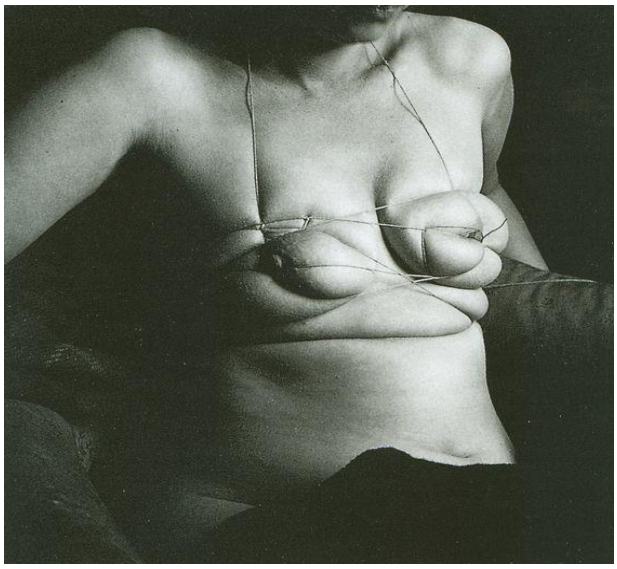
Le peintre, photographe, dessinateur, graveur et sculpteur surréaliste franco-allemand Hans Bellmer a également expérimenté le *bondage* dans ses œuvres, d'abord par le dessin, puis la photographie en ligotant Unica Zürn, avant de laisser cette influence s'exprimer dans le processus de création de ses poupées.

---

[477] REIK, Theodor, *Le rituel. Psychanalyse des rites religieux*. (1928,1931,1946). Paris, Denoël, 1974, p. 65.
[478] DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, *op. cit.*, p. 21.
[479] Ovide, *Les Métamorphoses*, 8 ap. J-C, livre IV, vers 670-740 et livre XI vers 210-215 et livre XI vers 252-264.



BELLMER, Hans*, Untitled,* 1958.



BELLMER, Hans*, Untitled,* 1958.



BELLMER, Hans, *La Poupée*, 1935.

Par cette pratique, il exprime une réflexion insolite sur le corps et la corporéité. Il y traduit la fantasmagorie et la polymorphie du corps dépassant l'enveloppe corporelle qui le contient, qui le maintien. Le *bondage*, par compression de la peau et redéfinition des parties, lui permet de créer un autre corps qui dépasse et déborde et se rend malléable et disponible aux déformations. Le corps se *contorsion*ne et se désarticule, se démembre et se remembre, se détruit et se recrée, se libère et se révolte sous la contrainte de la corde. De plus, pour sa toute première poupée, Bellmer contraignait le spectateur à s'enfoncer dans l'intérieur du corps et observer son intimité en l'invitant à regarder son dedans par le nombril, c'est-à-dire en plaçant l'œil face à la cicatrice de la chute du cordon ombilical autrement dit en dirigeant le regard face au lieu de l'origine. De plus, des objets sont visibles dans le ventre de la poupée comme autant de fœtus en gestation. Selon le même principe qu'une visionneuse, le spectateur peut choisir de changer l'objet à regarder en appuyant sur le sein de la poupée. Ce procédé est comparable à l'enfant réclamant de la nourriture par la pression du sein de sa mère. Que ce soit par les dessins, photographies ou poupées, le corps de la femme est dévoilé tant par son caractère féminin que maternelle, dangereux que sécurisant, accouchant qu'accoucheur, créateur que destructeur, dans la possession sensorielle, contenue et explosée, qu'il incarne. En cela, les créations de Bellmer entrent en similitude avec celles de Castellucci, s'originent et s'expriment en un même lieu. Enfin, les déformations des zones corporelles causées par les cordages participent aux

transgressions anatomiques du corps et notamment des parties propres à la sexualité. La prise de contrôle du corps conduisant à sa perte s'apparente à des formes de déviations de la libido dont la perversion est caractérisée comme l'exprimait Freud.

En outre, la corde utilisée pour le bondage dans *Parsifal* renvoie à ses symboliques secrètes et magiques et donc aux premiers attributs de Klingsor magicien. En Afrique par exemple, « les sorciers l'utilisent comme un instrument de magie : elle est censée devenir serpent [...][480] ». Les sorciers nordiques enfermaient les vents dans les nœuds des cordes pour garantir la sécurité des marins. Or, André Breton, dans son ouvrage *Art magique*, affirme que les œuvres d'art, en particulier celles issues du courant de la peinture moderne, s'originent dans la magie en tant que création tout comme le monde. En considérant ces analyses applicables à toutes formes de disciplines artistiques, l'opéra *Parsifal* mis en scène par Castellucci trouve doublement ses origines en la magie.

L'utilisation de la corde rappelle aussi le personnage d'Ocnos de la légende grecque qui était cordier et voué à tresser éternellement une tresse aux Enfers alors qu'une ânesse, symbolisant sa femme, en dévorait le bout. Cette légende peut être lue comme châtiment perpétuel d'une perversion de couple mais nécessaire pour garantir son existence. Le caractère pervers et sadique du personnage de Klingsor se matérialise dans les cordages. Par ailleurs, le bondage exprime le désir encore réprimé par Klingsor qui ne libère les Filles-Fleurs que lorsque Parsifal entre en scène et en vue de le séduire.

Parsifal arrive ensuite au château. Les Filles-Fleurs, peintes de blanc, presque invisibles dans ce décor nuageux tentent de charmer Parsifal par la danse et la *contorsion*. Elles effectuent une chorégraphie à la manière des automates avec des mouvements brusques et des parties du corps tendus opérant des déplacements semblables à ceux des aiguilles d'une horloge. Ce sont les corps des Filles-Fleurs qui s'expriment désormais et traduisent la parole de Klingsor désormais muet. Autrement, ce sont les victimes qui détiennent le langage et non le bourreau. « En règle générale, le bourreau n'emploie pas le langage d'une *violence* qu'il exerce au nom d'un pouvoir établi, mais celui du pouvoir, qui l'excuse apparemment, le justifie et lui donne une raison d'être élevé. Le violent est porté à se taire et s'accommode de la tricherie...[481] ». À la différence des sirènes mythologiques d'Ulysse, ce sont les corps qui chantent et séduisent en

[480] HOLAS, Bohumil, *Le culte de Zie, éléments de la religion Kono*, Haute-Guinée Française, Dakar, 1954.
[481] BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1957, p. 209-210.

premier lieu. Klingsor, chef d'orchestre, guide ces chants dansants alors que de véritables chants vocaux accompagnent ses danses en s'échappant des coulisses de l'avant-scène en *off*. L'objectif est pourtant le même, à savoir, conduire à la perte des Chevaliers par la séduction. De plus, si les Filles-Fleurs ne sont pas dotées d'ailes comme le sont les sirènes, le magicien Klingsor leur donne chez Castellucci le pouvoir de voler tout de même en les suspendant dans les airs avant de les faire choir en relâchant la corde. Par ailleurs, il est dit que Parthénope, la sirène à la voix virginale de jeune fille, tomba amoureuse d'Ulysse et se jeta dans la mer en se voyant dédaignée par lui. Dans sa tentative vaine de séduire Parsifal, Kundry n'est-t-elle pas soumise à un sort comparable ?

L'une de ses Filles-Fleurs est installée, jambes écartées, sexe public, sur une stalle. Cette image renvoie au tableau *L'Origine du monde* de Gustave Courbet de 1866[482]. Cette œuvre contient en elle un double sens : l'érotisme et la maternité. La pensée maternelle est souvent contestée puisque la construction de ce tableau répond à des « stratégies anti-narratives[483] ». Ainsi exposé, le sexe « est là, entre les cuisses, il existe pour ce qu'il est au corps, il est encore responsable de son statut de sujet[484] ». Cette œuvre implique une production de sens. Kate Linker, insistant sur l'importance du sens écrit que « le sujet est à la fois dans ou parallèle au discours, est construit pour et par le discours. […] La constitution d'une identité où l'homme est celui qui regarde, la femme celle qui est regardée avec un mode de vision qui travaille un mode de domination et de contrôle appliqué à la tradition du féminin tel qu'il a pu être intégré à l'histoire de l'art[485] ». Il en est de même pour l'œuvre de Courbet.

> Le sexe anonyme et universel devient celui de toutes les femmes. Sans aucune forme d'exhibitionnisme habituellement accordé à la représentation des parties génitales, s'énonce au contraire une forme de pudeur. Le paradoxe est d'arriver à cette intégrité tout en se dévoilant plus profond de son corps. Car il ne suffit pas de montrer le sexe, voir le sexe tout seul ne signifie rien. En revanche inscrit dans un contexte où la forme a une fonction critique

---

482 COURBET, Gustave, *L'Origine du monde*, 1866, Huile sur toile, H. 46 ; L. 55 cm, © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay), Hervé Lewandowski.

483 Terme emprunté à Linda Nochlin définissant l'œuvre de Manet.

484 ZABAUNYAN, Elvan, BESSE, Christelle, FONTAN, Arlette, GAILLARD, Françoise, BERTINI, Marie-Joseph, *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, Policrom, Barcelone, Espagne, Dis voir, 2003, p. 12.

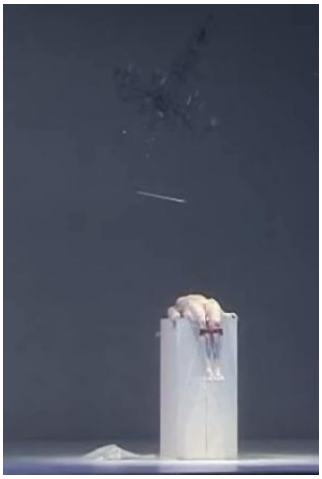
485 LINKER, Kate, « Representation and Sexuality », première parution in *Parachute* n.32, automne1983, pp. 12-13. Aussi, in Art after Modernism, Rethinking Representation, New York : The New *Muse*um of Contemporary Art, 1984, pp. 391-415 ; citations ici extraites des pages 391/392.

politique le sens se révèle plus explicitement, il est plus libre[486].

De plus, le personnage peint par Courbet est acéphale tout comme l'est la Fille-Fleur dans ce tableau. Ne sont discernables que des demies-cuisses écartées et un sexe féminin. Le psychiatre et psychanalyste français Jacques Lacan, qui avait d'ailleurs consacré plusieurs études sur le sadisme, fût le dernier propriétaire de ce tableau. Une anecdote précise qu'il l'aimait tellement qu'il ne pouvait pas le regarder. De même, cette œuvre pourtant célèbre n'a été que peu vue car jugée obscène. « Ce qui est obscène c'est le "défaut d'articulation" entre tête et sexe[487] » disait Jean-Luc Moulène à propos de cette peinture. Si le visage, qui est d'ordinaire centre d'attirance des regards, est cachée, coupée de la vision, voilée. Alors le nu se fait objet de tous les regards. « De nos jours, beaucoup d'artistes attirés par les formes elles-mêmes, par un torse, des bras ou des jambes, négligent la tête. Ils la suppriment délibérément de leur image, où figure seul le fragment qui les intéresse. Cette omission volontaire permet de concentrer l'attention, spontanément attirée par l'expression du visage, sur la plastique ; par-là s'est trouvée rénovée notre idée du nu[488] ». Le corps devient fragmenté, impersonnel et donc objet. Ce morcellement éloigne le corps de son aspect originel.



CASTELLUCCI, Romeo, *Parsifal* , 2011.



CASTELLUCCI, Romeo, *Parsifal,* 2011.

[486] ZABAUNYAN, Elvan, BESSE, Christelle, FONTAN, Arlette, GAILLARD, Françoise, BERTINI, Marie-Joseph, *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, Policrom, Barcelone, Espagne, Dis voir, 2003, p. 28.
[487] MOULENE, Jean-Luc, DURAND, Régis, « Document 1 », in *Entretiens*, Paris, Jeu de Paume, 2005, p. 32.
[488] NATKIN, Marcel, cité par BOUQUERET, Christian, *Paris 1920-1940 : capitale photographique*, collection de Christian Bouqueret, La Martinière, 2009, p. 111.

« J'ai vu briller le sexe féminin de la mère comme le centre glacé et immobile du drame[489] » écrivait Romeo Castellucci. Il s'agit pour Castellucci de mettre en lumière ce que nous refusons de regarder en considérant le sexe comme au cœur du drame et ainsi, de donner à voir l'Origine de notre venue.

> Nous transportons avec nous le trouble de notre conception. Il n'est point d'image qui nous choque qu'elle ne nous rappelle les gestes que nous firent. L'humanité ne cesse de résulter d'une scène qui met aux prises deux mammifères mâle et femelle dont les organes urogénitaux, à condition que l'anormalité les gagne, dès l'instant où ils sont venus nettement difformes, s'emboîtent. Dans le sexe masculin qui croît, puis qui gicle, c'est la vie elle-même qui déborde subitement dans la semence fécondante, très en deçà des traits qui définissent l'humanité. Que nous ne puissions pas distinguer la passion animale de posséder comme un animal le corps d'un autre animal de la généalogie familiale puis historique le nous trouble. [...] Or, cette « chose regardée en même temps », nous ne pouvons en aucun cas la voir.[490]

Il procède par cette exposition à une exhibition intime du corps et de la mémoire et interpelle la nôtre et celle collective. Par le même procédé, la béance du corps de cette Fille-Fleur est censée attirer Parsifal dans la découverte du plaisir charnel. Néanmoins, une *dramaturgie du détour* est ici employée puisque la réminiscence des souvenirs de sa mère est convoitée pour provoquer le rapprochement à la fois d'idées et des corps. Toutefois, cette tentative est vaine et Parsifal ignore cette avance. Par son rejet, Parsifal répond au « maintien de l'homme » développé par le psychanalyste Theodor Reik et ayant consacré un ouvrage sur le masochisme[491] dans lequel il stipule que « l'interdit porté contre la réalisation des désirs hostiles à l'égard de la femme que l'homme primitif s'impose à lui-même dépasse le moment de l'accouchement parce que ses désirs inconscients n'ont pas cessé d'exercer leur pression. La tentation n'a pas disparu, elle s'est seulement déplacée et les mesures de protection prises contre elle doivent évoluer avec elle. Le maintien de l'homme dans sa situation de malade alité a pour but de protéger la femme de ses désirs sexuels ainsi que de son hostilité latente[492]».

---

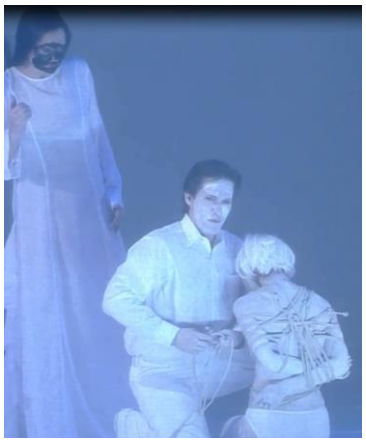
489 CASTELLUCCI, Romeo, *Dossier dramaturgique Parsifal*, *op. cit.*.
490 GUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'Effroi*, Gallimard-Folio, 1994, pp. 9-10.
491 REIK, Theodor*, Le masochisme*, Paris, Payot,1953, (réimpr. 2000).
492 REIK, Theodor, *Le rituel. Psychanalyse des rites religieux*. *op. cit.*, p. 68.

Même si Theodor Reik considère que le sujet *bondagé* a le sentiment d'être ainsi davantage désirée, il semble qu'ici, la Fille-Fleur trop instrumentalisée retire toute humanité du regard que lui porte Parsifal et anéantit dans le même temps la ruse mise en place. Le médecin, psychiatre et psychanalyste allemand Karl Abraham avançait quant à lui une analyse différente du ligotage. Elle n'est plus associée comme une pratique d'attraits et attirances charnels mais comme moyen de ne pas y succomber.

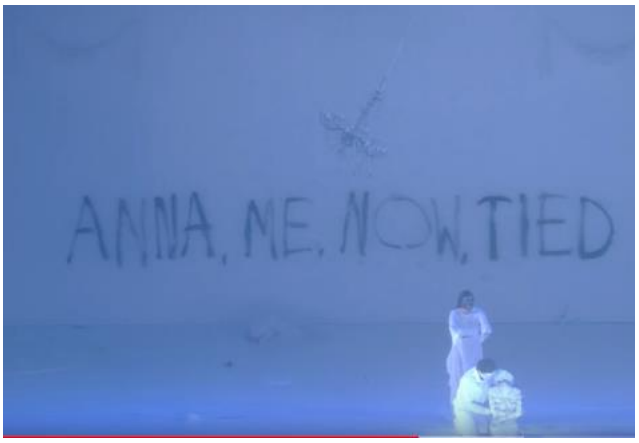
> J'ai parmi mes patientes une jeune veuve qui se protège contre l'envie de sortir de chez elle, c'est-à-dire de s'exposer inconsciemment aux tentations sexuelles, en verrouillant la porte et en en cachant la clé. Elle est ensuite obligée d'emporter cette clé dans une autre pièce. Le processus du déplacement se traduit dans un second temps par les démarches suivantes : elle attache la clé à quelque chose, par exemple à la porte ; puis les nœuds sur la ficelle passée autour de la clé deviennent de plus en plus nombreux et compliqués. Plus tard la clé finit dans une boite qui est à son tour verrouillée et ligotée, et ainsi de suite, si bien que chaque fois que ma patiente doit ouvrir sa porte au facteur ou à un ami en visite elle se trouve dans une situation plutôt difficile. Enfin la clé est confiée à la vieille cuisinière qui reçoit en même temps l'ordre exprès de veiller à ce qu'elle ne tombe pas aux mains de sa maîtresse, laquelle est dévorée par le désir inconscient de sortir et de se faire "draguer" par un homme. On dirait vraiment à lire cette description que la malade purge une peine de prison. Ce type de processus met en lumière non seulement le déplacement qui se produit au niveau de la satisfaction substitutive et des mesures de protection, mais aussi l'intensité du besoin de punition, intensité qui correspond à la *violence* de la tentation et qui subit comme elle un déplacement. Nous constatons en outre que la gratification d'une pulsion interdite peut, en même temps, satisfaire le besoin de punition.[493]

Les jambes de cette Fille-Fleur initialement écartées sont alors refermées et attachées par un lien rouge pour ne plus se rouvrir. Parsifal détache ensuite les cordes d'une des Filles-Fleurs alors que sur le fond scène est écrit : « Anna, moi, maintenant, lié ».

[493] ABRAHAM, Karl, « Psychanalyse d'un cas de fétichisme du pied et du corset », in *Œuvres complètes*, t.1, 1912, Paris, Payot, 1965, pp. 91-98.



CASTELLUCCI, Romeo, *Parsifal*, 2011.



CASTELLUCCI, Romeo, *Parsifal*, 2011.

L'acte de défaire la corde est aussi synonyme pour Parsifal de couper symboliquement les liens de séduction et unions sexuelles précédemment espérées par Klingsor avec les Filles-Fleurs. En effet, la corde en tant que composée de fils torsadés renvoie à l'enlacement des corps et au rapport sexuel. Par ailleurs, la corde, celle de l'arc principalement, « est comme féminine ; elle vient d'une tension : la voici qui s'approche tout contre l'oreille comme si elle allait parler, embrassant son amant chéri, c'est la Corde : tendue sur l'arc elle vibre, telle une jeune femme, salvatrice, dans la mêlée (*Rig-Veda*, 6, 75)[494] ». Par cet acte, Parsifal marque son détachement et sa résistance à la tentation et libère les Filles-Fleurs de leur condition d'objet et instrument de séduction. D'autre part, la corde est semblable au personnage de Parsifal dans ses symboliques et ambivalences. Elle sert de lien et emprisonne en même temps, elle pend et retient, elle propulse et attache, elle vibre et aliène, unit et sépare d'un bout à l'autre. Enfin, le détachement de la corde est de surplus à envisager comme une coupure du cordon ombilical procédé par l'enfant lui-même désormais adulte.

Il marque à la fois matériellement et symbolique la scission d'avec sa mère Herzeleide depuis qu'il l'a abandonné en quittant le foyer. Le psychologue et psychanalyste autrichien Otto Rank examine la pratique du bondage comme processus de mémorisation fœtale. « C'est ainsi qu'en se faisant ligoter, le masochiste essaie de rétablir, en partie tout au moins, la situation voluptueuse de l'immobilité intra-

[494] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 287.

utérine[495] ». Ce n'est que par ce détachement et renoncement qu'il accepte ensuite le baiser d'une autre femme que sa mère, celui de Kundry. Sa rupture signe également la naissance à la lumière, envisagée ici comme celle de la connaissance, et plus précisément celle des désirs charnels. Les Filles-Fleurs dans leur nudité renferment en elles ambivalences et tensions puisqu'elles sont à la fois *simulacre*s de la séduction, reliques de la tentation, objets de contemplation, signes d'une maternité exhibée et aux instruments de damnation.

Parsifal après avoir appris de la bouche de Kundry le décès de sa mère accepte de recevoir son baiser. Ce seul baiser, initialement échangé, est doublement exécuté puisque à la fois réalisé par les deux interprètes en direct derrière le tulle et projeté sur celui-ci en décalé. Néanmoins, l'étreinte charnelle ne s'arrête pas sur la projection vidéo et s'ancre comme une union sexuelle vécue dans un ailleurs imaginaire.

Le principe de nudité incite ici à penser autrement les investigations corporelles selon des modalités plurielles d'exaltation du corps et répondant aux procédés de perversion, sadisme ou masochisme de degrés et niveaux différents. Ce n'est qu'en passant par différents états et étapes que le corps[496] peut se retrouver soi-même dans sa polymorphie intérieure et extérieure. De plus, sans cette nudité les forces mises en jeu sont moins opérables et rayonneraient avec moins de puissance. Le corps comprimé et contraint se libère et prend de nouvelles formes. Il participe à la recherche d'une corporéité originale. Dès lors, le corps atteint une forme d'extase le conduisant à l'incarnation et la transcendance. Néanmoins, cette re-naissance n'est permise qu'à condition d'en connaître et atteindre ses origines premières et renouer avec elles. Le corps nu se *desnue* au-delà même de son enveloppe charnelle et explore une forme de nudité plus prégnante encore car s'exprimant à la fois en dehors et en dedans même du corps qui l'illustre. Cette apparence du corps, devenue état et condition d'existence,

---

495 RANK, Otto, *Le traumatisme de la naissance : influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective,* trad S. Jankélévitch, postface Dr Claude Girard, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », n. 22, 2002, p. 292.

496 Pour aller plus loin dans le développement, nous proposons, entre autres, la lecture des ouvrages suivants :

BAQUE, Dominique, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, du regard, 2002.

BAUDRILLARD, Jean*, De la séduction, Paris, Denoël/Gonthier, 1979.*

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*.

FREUD, Sigmund, *Pulsions et destin des pulsions*, 1915.

FREUD, Sigmund*, Au-delà du principe de plaisir, 1920, Paris, Payot,* coll. « Petite Bibliothèque Payot *»,* 2010.

FREYMANN, Jean-Richard, *La Naissance du désir*, ERES, coll. « Hypothèses », 2005.

favorise la pénétration dans son intériorité et son intimité, c'est-à-dire dans ce qui précisément cache la nudité la plus extrême et sensible. C'est pourquoi, les corps nus s'exposent tant par leur chasteté que par leur lubricité, par leur sensibilité que par leur cruauté et en rendent compte dans ce qu'il y a de plus fin et de plus précis. Seule l'épuration de cette approche semble répondre au mieux à la quête d'ascétisme et de salvation des corps.

Comme déjà vu, les corps des femmes sont ici marqués par des considérations ambivalentes et fluctuent comme des objets de *séduction, de tentation, de contemplation,* de damnation et de salvation. Elles apparaissent bien plus comme des reliques voire pantins ou poupées à l'instar de celles de Bellmer. Or, dans *As long as the world needs a warrior's soul* de Jan Fabre, Lisbeth Gruwez opère à ces mêmes propriétés même si l'analyse qui en est faite diffère de celle exposée pour Parsifal de Castellucci. En enroulant son corps nu de cellophane et accouchant une Barbie*,* elle procède à un rejet des normes corporelles fixées par la société. De plus, Lisbeth Gruwez se libère de cette nomenclature « poupéeisante » par l'extase du corps. À ce point, si l'œuvre Parsifal commence par « Réveillez-vous », il s'agit pour Lisbeth Gruwez d'opérer un réveil du corps. La danse dépasse ainsi le corps. De plus, si l'extase dans le sadisme est proche de la mort, il en est de même dans le spectacle de Jan Fabre. « Cul nu et ventre nu : l'odeur de cul et de ventre ensalivé était l'odeur même de la mort[497] » écrivait Roland Barthes à propos de Sade. Dans la danse extatique qu'offre Lisbeth Gruwez, cul nu et ventre nu transpirent l'orgasme, la vie et la mort.

b) Corps extatique de Lisbeth Gruwez dans As long as the world needs a warrior's soul[498] (Tant que le monde a besoin d'une âme de guerrier) de Jan

[497] BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1980, pp.34-35.

[498] As long as the world needs a warrior's soul (Tant que le monde aura besoin d'une âme guerrière), d'après Dario Fo, *Moi, Ulrike*, je crie et autres textes écrits par les acteurs, mise en scène, chorégraphie, scénographie : Jan Fabre, dramaturgie et assistanat à la mise en scène : Miet Martens, paroles :Zack de La Rocha, Killing in the name of et Léo Ferré, Le Chien, danse : Cédric Charron, Anny Czupper, Els Deceukelier, Frans Joseph Goof, Lisbeth Gruwez, Saskia Hofman, Erna Omarsdottir, Frank Pay, musiciens : Diederik Peeters, Maarten Van Cauwenberghe, Jurgen Verheyen, costume : Daphne Kitschen, lumières : Sven Van Kuijk, son et direction technique : Dre Schneider, musique : Lewis Allan (*Strange Fruit*), Rage against the Machine (*Killing in the name of*), J.J. Cale (*Sabotage*), Léo Ferré (*Le Chien*), chargé de production : Hilde Vamhoutte, régie : Kris Van Aert, production : Troubleyn Anvers, Festival Theterformen, Hanovre, 14 juin 2000.

Fabre et ob-scénité

Dès l'âge de 18 ans, Lisbeth Gruwez exprimait le souhait de travailler avec Jan Fabre. À sa sortie de l'Institut du Ballet d'Anvers, elle s'est présentée à lui avec le désir d'intégrer sa compagnie. Celui-ci lui a demandé de revenir une fois qu'elle aurait « fait ses armes ». Elle a donc suivi un cycle de formation de quatre ans auprès d'Anne Teresa De Keersmaeker et un passage chez Wim Vandekeybus. Elle s'est ensuite présentée à l'audition pour *As long as the world needs a warrior's soul* et a insisté : « Tu m'as demandé de rappliquer et je suis là, tu ne peux pas me refuser, c'est impossible, il faut que je reste. Il a bien rigolé et il a dit ok[499] » se rappelle Lisbeth Gruwez.

« Faire ses armes », elle le fera aussi doublement par la suite voire de manière littérale puisque, en 2006, elle crée sa propre compagnie : Voetvolk qui signifie « infanterie », c'est-à-dire « ceux qui font la guerre à pieds et jettent leur corps dans la bataille. À travers nos créations, il s'agit de contrôler l'incontrôlable, comme la chute, le sentiment de danger ou l'extase, et en tirer une danse parfaitement sculptée[500] » explique Lisbeth Gruwez. C'est pourquoi, elle se définit elle-même comme « un projectile » alors que nous la désignons comme « une arme dansante, une dynamite d'extase ».

Or, comme son titre l'indique, le spectacle *As long as the world needs a warrior's soul* signifiant *Tant que le monde aura besoin d'une âme guerrière*, se devait d'être interprété par des armes dansantes ou des « Guerriers de la Beauté » comme les nomme Jan Fabre, dont Lisbeth Gruwez. Dans cette création, Jan Fabre livre une croisade à la Beauté par une guerre théâtrale, dansante et poétique des corps et des fantômes et fait de chacun de ses « petits soldats » dansants des héros *tragique*s de la contestation et de la révolte. « Je me révolte, donc nous sommes » écrivait Albert Camus dans *L'Homme révolté*. Si révolte et révolution sont à entendre comme conditions de l'existence humaine, la révolte elle, au contraire de la révolution, ne se planifie pas et s'origine dans la qualité première de l'être humain. Les corps révoltés agissent simplement et sont dans l'action pure et vraie comme le sont les « Guerriers » de Jan Fabre dans cette lutte dansée voire originelle. « No method, no guru, no teacher » répète-t-il mais il s'agit

[499] PONS, Marie, « La Flamboyante », in *LM Magazine*, 31 octobre 2014, http://www.lm-magazine.com/blog/2014/10/31/lisbeth-gruwez/.
[500] *Ibid.*

alors pour cet artiste d'être dans la maîtrise du chaos. La terroriste Ulrike Meinhof dont les extraits de son journal ont inspiré Dario Fo pour l'écriture de *Moi, Ulrike, je crie,* point de départ de ce spectacle *As long as the world needs a warrior's soul*, était elle aussi une femme se dépassant et se situant en dehors d'elle-même et pleinement dans les valeurs qu'elle défendait puis incarnait. Par ailleurs, un autre état corporel se révèle au côté de la révolte voire dans elle : l'état extatique des corps. Cet état apparaît alors comme le trait d'union de deux conditions originelles de l'existence humaine et comme le révélateur de l'image de la révolte en veille dans le corps, comme le tunnel de transit pour porter cette révolte en dehors.

> Et qu'est-ce que cette fièvre, capable de saisir et d'agiter jusqu'à l'après-midi toute créature, sinon la manifestation, souvent explosive, de l'instinct de vie, qui n'aspire qu'à rejeter toute la dualité temporelle, pour retrouver d'un bon l'unité première corps et âmes, créateur et création, visible et invisible se retrouve et se soude, hors du temps, en unique extase […].Toutes les danses […] recherchent une libération dans l'extase, que celle-ci se limite au corps qu'elle soit plus sublimée - dans la mesure où l'on veut bien admettre qu'il y a des degrés, des façons, des mesures d'extase[501].

L'« extase », venant du latin *ecstasis* et grec *ékstasis* signifiant « transport » marque, dès le départ, la qualité de transporter un être hors de la vie des sens et subséquemment, hors de son propre corps puisqu'en rupture des sens qui l'habitent voire en délimite l'enveloppe. De la même manière que Jan Fabre dans sa recherche de la Beauté, cette extase s'exprime par une contemplation intense du en dedans et du en dehors et se manifeste par une vision, un ravissement ou une jouissance intense parfois également violente, furieuse et désordonnée. Par ces procédés, les corps en scène chez Jan Fabre atteignent un état de soustraction des caractéristiques du monde sensible pour en révéler les modalités intelligibles et métaphysiques et expérimentent une réalité transcendante et essentielle. Le.la danseur.se n'est alors plus « chez soi » et est dans le même temps « hors de soi », risque de s'oublier pour mieux revenir « en soi ». L'extase alors joue de la polarisation du vivant entre l'âme (*psychae*) et le corps (*soma*) et, dans *As long as the world needs a warrior's soul*, le.la danseur.se se doit de réunir ces deux pôles pour ensuite les désunir et les

[501] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 337.

dépasser.

Pour les Alexandrins, Plotin, Proclus, Jamblique, l'extase était un art capable d'être enseigné. Jan Fabre lui, durant la phase de création, propose des exercices laboratoires et/ou de training visant à atteindre cet état. L'un de ces exercices performatifs vise notamment, par une acuité profonde de la conscience et une écoute fine du corps, à un réveil de celui-ci et de son rayonnement. Jan Fabre pousse ses interprètes à aller au-delà de ses limites physiques et mentales en brisant leurs croyances premières. En les conduisant à produire puis re-re-re-produire des exercices intenses, difficiles et répétitifs, il amène ses interprètes à questionner leurs réactions dans des situations extrêmes et à observer ce qu'il se cache en dedans et en dehors d'eux-mêmes, à puiser à l'intérieur d'eux-mêmes pour exister autrement en l'extérieur, à réveiller des ressources et des états jusqu'ici inconnus.

> Ces exercices nous apprennent à ne pas s'arrêter quand on a l'impression que ça n'est plus possible, qu'on est à bout. […] [Ces exercices] nous enseignent à ne pas faire semblant, à ne pas mentir avec l'état actuel des choses, la réalité traversée. On apprend alors que notre corps et notre esprit sont bien plus performants et plus endurants que ce qu'on croyait. […] On apprend à embrasser différents états sans les juger. […] En laissant le corps s'exprimer librement comme ça vient, on dévoile une vérité pure à celui qui regarde. L'honnêteté vis-à-vis de ce que qui est vécu devient un outil précieux. […] Pour Jan Fabre, l'essence et la beauté d'un performeur, c'est son humanité[502].

L'extase peut également être d'origine mystique et est d'ailleurs plus communément entendue en ce sens.

> Au point de vue intellectuel, on appelle extase un état dans lequel toute communication étant rompue avec le monde extérieur, l'âme a le sentiment qu'elle communique avec un objet interne qui est l'être parfait, l'être infini, Dieu… L'extase est la réunion de l'âme à son objet, c'est une union parfaite, dans laquelle l'âme se sent exister pleinement, par cela même qu'elle se donne et se renonce, car celui à qui elle se donne est l'être et la vie elle-même[503].

Or, le mystique et plus particulièrement le religieux sont au cœur de la pensée

[502] JOUANNEST, Camille, Jan Fabre masterclass, in *Danse Aujourd'hui*, 11 décembre 2018.
[503] BOUTROUX, Émile, *La psychologie du mysticisme*, extrait de la « Revue Bleue, revue politique et littéraire », Paris, quatrième série, t. XVII, 39e année, 1er semestre, 1 janvier – 30 juin 1902, pp. 321-327.

fabrienne. Saint Thomas définissait l'extase (*εκστασις, extra stare*) comme « une sortie de l'esprit hors de lui-même. Les mystiques la désignent aussi par les mots : *excessus mentis*. Dans l'extase, l'âme sort de son milieu ordinaire, s'élève au-dessus de ses modes communs de connaître et de sentir, et, conséquemment, atteint d'autres objets que ceux qu'elle est accoutumée d'atteindre ou atteint les objets qui lui sont propres selon un degré, une mesure qui dépasse le degré, la mesure où s'arrête son ordinaire activité[504] ». S'il s'agit bien d'être en dehors de soi dans l'extase, pour Saint Thomas, l'âme se libère non du corps uniquement mais également de l'esprit et du soi. Elle se manifeste en trois formes : naturelles par ivresse, sexualité, fascination ou douleur, démoniaques ou divines par une extase mystique ou spirituelle et garantit le salut par le corps extatique. De plus, les témoignages de Sainte-Thérèse, Saint-Augustin ou Sainte-Catherine par exemple révèlent différents stades d'extase : appréhension, effroi, agonie, engourdissement, relâchement, lévitation et dépossession, paliers pouvant être atteints sans nécessairement passer par les précédents nommés. Or, les désignations et descriptions de ces phases sont éclairantes quant à l'analyse du spectacle *As long as the world needs a warrior's soul*. Les corps des danseur.se.s, en particulier celui de Lisbeth Gruwez, répondent en effet aux mêmes états dans l'expérience extatique qu'ils convoquent.

De ce spectacle, trois tableaux significatifs de la qualité extatique des corps en scène et du caractère originel qu'elle sous-tend par la naissance d'abord, l'accouplement ensuite et le faire naître enfin, sont analysés sous le prisme du corps de la danseuse Lisbeth Gruwez.

Dans *As long as the world needs a warrior's soul,* Lisbeth Gruwez, isolée et remarquable dans sa différence de prestation et physicalité, semble obéir à un phénomène de transe différent des autres protagonistes. Bien qu'il semble nu le corps de Lisbeth Gruwez revêt en fait d'une fausse nudité. Plus que cela, ce corps s'est en réalité paré d'une enveloppe corporelle vierge, fine et transparente recouvrant la première de chair et qu'il s'agit de rompre pour se libérer. En effet, le corps de la danseuse est entièrement recouvert de film de papier cellophane. Le premier corps de chair libéré disparaît alors pour laisser place à un autre corps plastique et contraint. Ce nouveau corps expérimente la danse par la contrainte des mouvements limités[505] mais

[504] S. Thomas, *Sum. Theol, II*, I, q. xxxviii, a.3.

[505] Voir aussi PERRIN, Julie, « Le nu féminin en mouvement », in BIET, Christian, ROQUES, Sylvie,

aussi et dans le même temps, il se doit de se libérer par la danse de cette carapace, si chère à Jan Fabre. En effet, ce n'est pas anodin que scarabées, tortues et hommes en armure peuplent les créations de cet artiste. Pour Jan Fabre ce sont précisément les carapaces de ces êtres qui en sont les squelettes premiers ou en tout cas devraient le devenir. Profondément influencé par la théorie du corps sans organes d'Antonin Artaud, Jan Fabre cherche quant à lui à renverser les caractéristiques et les propriétés du corps humain en faisant du squelette son extériorité et de la chair qui le compose son intériorité et itou son origine. Ce n'est qu'en atteignant cet état que le corps charnel peut prétendre exister en corps inorganique et désorganisé au contraire de la discipline organisée du corps promu par la société. Dans *As long as the world needs a warrior's soul,* c'est précisément en jetant le corps dans l'extase, qu'il peut rentrer dans cette carapace, dans les profondeurs de lui-même, pour en ressortir plus vivant et plus humain, danser avec ses tripes, faire de ses viscères ses pieds, de ses humeurs son langage, de ses cris ses paroles, de son souffle ses yeux et, du bout de ses doigts, laisser battre son cœur. Il s'agit en somme de réappréhender un langage direct et instinctif contraire à celui normalisé dans la société.

Pour Lisbeth Gruwez, il lui faut retrouver l'état corporel premier par la danse en redevenant larve, en renaissant d'elle-même ou naissant véritablement pour la première fois en tant que danseuse, insecte, animal, femme et Homme. Jan Fabre étant passionné d'entomologie et se proclamant même héritier du célèbre entomologiste éponyme Jean-Henri Fabre, la métaphore suivante est permise : ainsi enroulé dans du cellophane le corps de Lisbeth Gruwez est semblable à celui d'une larve dans son cocon. Tout comme la chenille devant accomplir plusieurs mues avant de se changer en chrysalide puis son imago, Lisbeth Gruwez doit pareillement muer sur scène. Alors que ces partenaires recouverts de ketchup et de chocolat semblent eux s'enterrer dans l'humus pour que le développement s'opère, Lisbeth Gruwez, tissée dans sa structure non de soie mais de plastique, se tortille, se meut, saute, convulse, expulse pour que nymphose se fasse. Elle se bat pour la vie par une danse de la nativité unique.

Performance : Le corps exposé, Communication n.92, Paris, du Seuil, 2013, pp. 173-182.



FABRE, Jan, *As long as the world needs a warrior's soul*, 2000.

Or, ces procédés d'éclosion et extraction mis en scène sont en tout point comparables aux stades de l'extase mentionnés plus tôt puisque le corps de Lisbeth Gruwez passe de contemplation, à catalepsie puis lévitation.

La contemplation d'abord, est remarquable dans différents éléments chorégraphiques de Lisbeth Gruwez est dans l'exploration corporelle qu'elle fait de son propre corps. Par des torsions, *contorsion*s, contractions et convulsions corporelles, Lisbeth Gruwez va déformer son propre corps et le regard porté. Elle va en conséquence procéder à une double activité du voir intérieur et extérieur, du geste du dedans et du dehors, et inviter à en faire de même en tant que spectateur. Ces actions, non juxtaposées, se fondent et se confondent par une pénétration réciproque du regard de l'interprète et de celui du spectateur. Par ailleurs, cette contemplation est plurielle puisque s'opérant de soi à soi, de l'Autre à soi, de soi à l'Autre dans le même temps.

La catalepsie, elle, va se manifester par des suspensions complètes du corps de Lisbeth Gruwez, des pauses dans ses mouvements, des contractions et abandons musculaires, des retenues gestuelles. Par ailleurs, le reste de la chorégraphie effectué sur demies-pointes ainsi que ses nombreux sauts montre son désir de s'élever, de transformer ce corps premier en en défiant les propriétés de poids et de pesanteur par exemple, de sortir de cette carapace qui la maintenait au sol pour non plus danser mais flotter.



FABRE, Jan, *As long as the world needs a warrior's soul*, 2000.

Ce phénomène de lévitation lors de l'extase était déjà exprimé par Sainte Thérèse : « Lorsque je voulais résister, je sentais sous mes pieds des forces étranges qui m'enlevaient ; je ne saurais à quoi les comparer. Nul autre de tous les mouvements qui se passent dans l'esprit n'a rien qui approche d'une telle impétuosité. C'était un combat terrible, j'en demeurais brisée. Quand Dieu veut, toute résistance est vaine : il n'y a pas de pouvoir contre son pouvoir ». « Souvent, [dit-elle encore] mon corps en devenait si léger qu'il n'avait pas de pesanteur. Quelquefois, c'était au point que je ne sentais plus mes pieds toucher à terre[506] ». Or, en regardant le corps de Lisbeth Gruwez dans ce tableau, la vision d'une poupée de plastique capable ou contrainte de voler ne peut échapper.

Trois autres images, cette fois-ci s'apparentant à l'accouplement, ont retenu notre attention dans la démonstration de l'état extatique du corps. Or, si toutes trois mettent en scène des actes de copulations, elles ne répondent pas aux mêmes caractéristiques et enjeux et déplacent notre perception des corps extatiques d'une scène à l'autre.

[506] *Saint Thérèse, Vie.c.xx.*



FABRE, Jan, *As long as the world needs a warrior's soul*, 2000.



FABRE, Jan, *As long as the world needs a warrior's soul*, 2000.



FABRE, Jan, *As long as the world needs a warrior's soul*, 2000.

La première image qui retient notre attention s'apparente pleinement à l'extase par, à la fois, le fait de chercher à rentrer en soi pour mieux en sortir et par le caractère sexuel qu'elle peut recouvrir. En effet les danseur.se.s sur scène, habillé.e.s de sous-vêtements, s'enduisent les uns les autres ainsi qu'eux-mêmes de ketchup et de chocolat fondu. Ces deux éléments aspergeant les corps ne sont pas sans rappeler les humeurs corporelles telles que le sang ou encore les excréments[507]. Ce qui devait alors demeurer à l'intérieur des corps s'en voit alors expulsé et projeté à l'extérieur jusqu'à coller la chair et la remplacer. Ces éjaculations conduisent à la danse, transe et convulsions des corps. Avec leurs doigts notamment, les interprètes cherchent à creuser des sillons dans ces liquides pour retrouver la chair puis tentent de la pénétrer comme si les doigts essayaient en vain de se frayer un chemin pour s'enfoncer dans la peau. Ces gestes marquent une volonté de s'autopénétrer après avoir reçu la semence ou l'avoir donné. Le corps devient alors celui qui reçoit, donne, pénètre et engendre à la fois[508]. Ces actes n'ayant pas réellement lieu, ils sont suggérés et donc résultats d'une vision. C'est pourquoi, l'individu est à la fois en dedans et en dehors de soi, receveur et créateur, sensible et transporté.

Dans le deuxième tableau, Lisbeth Gruwez est habillée d'une chemise et d'un pantalon blancs et mime seule l'acte sexuel par ses mouvements de bassin et la position de ses mains devant elle. Le trou formé par sa bouche grande ouverte est comblé par une motte de beurre dont la matière lubrifie les lèvres qui l'entourent. Or, « le mot celtique du beurre (irlandais : *imb* ; breton : *amann*) est apparenté aux désignations indo-européennes de l'*onguent* et de l'*onction*, ce qui permet de soupçonner un mot qui a perdu une forte valeur religieuse primitive » [509]. En Inde, il a une valeur sacrée et est essentiel dans la réalisation des sacrifices :

> Voici le nom secret du Beurre,
> langue des Dieux, nombril de l'immortel.
> Proclamant le nom du Beurre,
> soutenons-le de nos hommages en ce sacrifice !…
> Comme dans les rapides du fleuve
> elles volent vertigineuses, surpassant le vent,
> les juvéniles coulées de Beurre qui gonflent les ondes,

[507] Nous traiterons des humeurs corporelles dans les parties suivantes.
[508] En entomologie, cette pratique est répandue chez les hétéroptères de la famille des Cimicidae, plus communément appelés punaises, qui, par leur appareil buccal piqueur et suceur, rejettent leur sperme chez leurs congénères en transperçant leur abdomen.
[509] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*

tel un coursier fauve qui rompt les barrières…
les coulées de beurre caressaient les bûches flambantes,
le Feu les agrée, satisfait[510].

Le beurre est une substance oblatoire. Considéré comme le nombril de l'immortalité, il représente la coulée de la vie. De plus, il est censé ranimer le feu en y reconcentrant toutes les énergies sacrées. Par ailleurs, par transposition, la bouche gobant le beurre devient sexe béant et la *«* nudité du visage plus grande que celle des corps[511] ». « Cette sainte avait les yeux levés au ciel, en extase. Toutes ses douleurs parurent suspendues, toute sa vie se rassembla sur sa bouche ; ses lèvres s'entrouvrirent » écrivait François-René de Chateaubriand dans *Atala* ou *Les Amours de deux sauvages dans le désert*. Le corps chez Fabre prend alors un caractère grotesque dans son sens étymologie de *grottesca*, désignant une grotte, donc, une cavité. Jan Fabre met en valeur l'origine du corps par l'orifice portant la même première source étymologique : l'*oris*, la bouche, l'ouverture et tente d'en dévoiler les mystères. « C'est dans le sexe féminin que l'orgasme nous reste le plus énigmatique, le plus fermé peut-être jusqu'ici, dans sa dernière essence, jamais authentiquement situé[512] » disait Jacques Lacan. Il s'agit alors de les exposer par expeau-sition également l'intimidité du corps, comme le définit Jean-Luc Nancy dans son *Corpus*[513] en tant qu'« expeau-sition ». Contrairement à la pensée première, elle ne désigne pas que l'intimité est mise à vue comme portée au-dehors ou extraite de son retranchement. L'expansion est elle-même l'intimité et le retranchement ne s'y traduit ni s'y incarne. Le corps, perçu en tant que point de départ de soi à soi et être-exposé de l'être, est profondément extatique.

Le troisième tableau met en scène Lisbeth Gruwez vêtue d'une culotte noire et dont le torse nu est « coupé » par une bande de scotch placée sur la poitrine au niveau des tétons[514]. Placée de dos devant un autre danseur, elle entreprend avec lui des mouvements rapides de bassin en avant et arrière et mime ainsi l'acte sexuel en chorégraphiant les gestuelles d'un coït quasi-animal. Or, pour l'acte sexuel, l'Homme use de sa partie la plus charnelle, qui est aussi la plus animale de lui-même pour vivre

[510] Rig-Veda 4, 58, VEDV 250-251 cité dans CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 119.
[511] DELEUZE, Gilles, *Cinéma I*, Minuit, p. 141.
[512] LACAN, Jacques, *Le Séminaire X*, « L'angoisse », 1962-1963.
[513] NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2006.
[514] Ce caché-montré de la nudité par une bande de scotch se retrouvera dans le solo de Lisbeth Gruwez : Quando l'uomo principale è una donna.

une expérience humaine, intime et nécessairement bestiale, avec un autre être et avec soi dans le même temps, avec un autre animal et celui qu'il est et demeure. Cette bestialité est visible dans la position dorso-ventrale adoptée, dans la lordose de Lisbeth Gruwez et dans le « nouage » suggéré. Aux vues des réactions corporelles et vocales du « personnage » de Lisbeth Gruwez et la semblante dépossession du corps et de l'esprit, cet accouplement donne davantage l'impression d'un rapt et d'un viol. Comme si le Diable procédait à un accouplement mental par *contorsion*s, à une prise en possession de l'âme et du corps, par *alienatio a sensibus.* Se dessine un désir corporel de l'interprète masculin de se fondre en sa partenaire, de sombrer en son corps puis de s'éveiller pour s'en extraire. Comme l'extase, cet acte procède d'une dépossession temporaire de l'esprit voire d'une dé-spiritualisation par la décorporation de l'âme sous la domination d'une pulsion somatique. Or, si la vie animale s'exprime dans la pulsion, c'est la vie élémentaire qui se manifeste dans l'extase.

Par ailleurs, « le réflexe orgastique se présente comme un léger mouvement ondulatoire qui part de la tête et suit en fait l'onde respiratoire avec un léger mouvement de bascule postérieure de la tête, un abaissement très doux de la cage thoracique et de l'abdomen simultanément à une légère élévation des épaules en avant et en bas, tandis que le pelvis se porte légèrement en avant ; c'est à la fin de cette onde expiratoire que se produit la sensation d'excitation génésique[515] » explique Wilhem Reich. Les descriptions prescrites sont fort proches de celles pouvant être données du corps de Lisbeth Gruwez dans ce tableau. La pulsion se dévoile par la virulence de l'ébranlement alors que l'extase se saisit par sa profondeur. En ce sens, les corps des danseurs atteignent un état extatique dans et par l'acte sexuel.

L'état extatique des corps semble plus frappant dans le faire naître mis en scène dans ce spectacle. Le corps cellophané de Lisbeth Gruwez précédemment traité était d'ailleurs annonciateur de la *mise au monde* futur dans ce spectacle de poupées Barbie aseptisées et inorganiques elles aussi et asexués. En 2000, la même année que la représentation du spectacle *As long as the world needs a warrior's soul* à Avignon, Jan Fabre écrit la pièce *Étant donnés*, dans laquelle le vagin de « ELLE » « la rappelle au bas-monde, aux désirs sexuels, aux pulsions qui sont le moteur caché des actions et des pensées du monde[516] » et s'exprime comme ci-après :

[515] REICH, Wilhelm, *La Fonction de l'orgasme*, *op. cit.*
[516] TRATSAERT, Hendrik, postface de FABRE, Jan, *Etant donnés*, *Lonrai*, *op. cit.*, p. 60.

SON VAGIN :
« Tu es un moulage
D'au moins deux femmes
Tu es une réplique
Tu es une poupée
Et une poupée, ça sert à …
(Il rit doucement)[517]
[…] Les poupées sont des imitations d'êtres humains
De petites ou de grandes machines
qu'on peut habiller
et mettre dans un petit berceau
Ou que l'on peut déshabiller
et avec lesquelles on peut
baiser[518]
[…] Dieu a créé l'homme
Et le *bricole*ur a créé la poupée[519]
[…] C'est un Pinocchio féminin que tu veux être
Une poupée féminine
En chair et en os que tu veux devenir […]
Tu es une caricature
de séduction pompeuse
Tu es une petite poupée originelle […]
Les femmes collectionnent les poupées
Et les hommes se servent des poupées
à d'autres fins
Ils y déposent leur semence[520] ».

La poupée ici accouchée est une reproduction tronquée de la Femme, qui, bien que dépourvue de vie dès sa naissance, prend momentanément prend sa place en devenant signifiant. La poupée est création bricolée, objet de bricolage et de pénétration des regards, des fantasmes d'enfantement, des pulsions créatrices et des sexes. Elle est créature et lieu de création à la fois.

De la même manière, Lisbeth Gruwez accouche d'une poupée avant que celle-ci soit donnée en sacrifice. Or, si la *mise au monde* est extatique, l'extase est sanctifiante.

[517] *Ibid.*, p. 45.
[518] *Ibid.*, p. 48.
[519] *Ibid.*, p. 50.
[520] *Ibid.*, p. 54.



FABRE, Jan, *As long as the world needs a warrior's soul*, 2000.

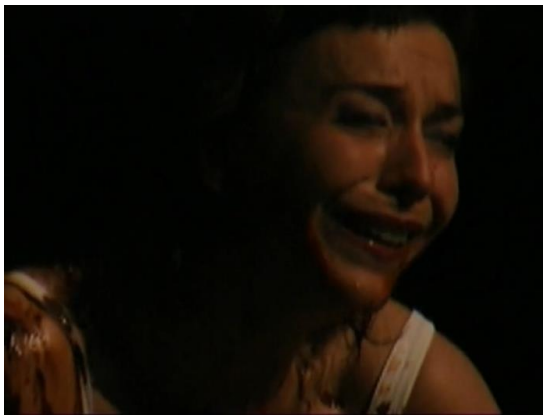
Dans ce tableau, l'extase profonde semble atteinte et se manifeste par souffrance, engourdissement, abandon, délivrance et jouissance, stades précédemment mentionnés comme palier d'accession à l'extase. Or, ces phases s'expriment tant sur le corps de Lisbeth Gruwez que sur son visage et s'y confondent.



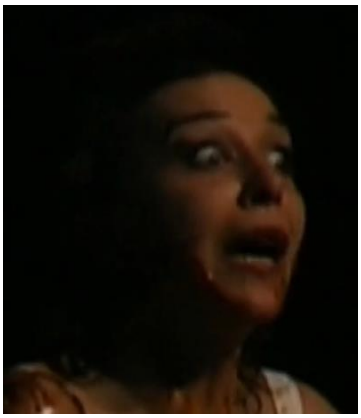
FABRE, Jan, *As long as the world needs a warrior's soul*, 2000.



FABRE, Jan, *As long as the world needs a warrior's soul*, 2000.



FABRE, Jan, *As long as the world needs a warrior's soul*, 2000.



FABRE, Jan, *As long as the world needs a warrior's soul*, 2000.

Si l'accouchement est souvent synonyme d'épuisement et de douleurs dans sa réalisation, l'extase peut aussi s'exprimer par la souffrance avec d'abord un stade d'appréhension puis d'effroi voire d'agonie. « Puis viennent les suprêmes angoisses du trépas. Mais il y a dans cette agonie de la souffrance un si grand bonheur que je ne sais à quoi le comparer. C'est un martyr ineffable à la fois de douleur et de délices » dit Sainte Thérèse dans son témoignage de l'état extatique. « Souvent [ajoute-elle] le corps, infirme et travaillé de grandes douleurs avant l'extase, en sort plein de santé et admirablement disposé pour l'action[521] ». L'atteinte de l'extase se manifesterait par la souffrance, tandis que l'après extase serait marqué par la régénération des corps et des âmes. Dans *As long as the world needs a warrior's soul*, cet état se lit dans la posture corporelle et sur le *faciés* de Lisbeth Gruwez. Bouche ouverte, criante, haletante, crispée, gémissante et frémissante, elle danse facialement par « grimaces » successives[522], proches du système de codage de l'expression faciale appelé « *Facial Action Coding System* » utilisé dans les milieux socio-médicaux.

> Les danses rituelles de l'Inde font intervenir toutes les parties du corps, en des gestes symbolisant des états d'âme distincts : mains, ongles, globes oculaires, nez, lèvres, bras, jambes, pieds, hanches, qui se mobilisent au milieu d'un déploiement de soieries et de couleurs, ou parfois dans une quasi-nudité. Tous ces figures expriment et appellent une sorte de fusion dans un même mouvement esthétique, émotif, érotique, religieux ou mystiques,

[521] *Sainte Thérèse, Vie, chap. xx.*

[522] Une autre forme d'art de défiguration dans la danse du visage a été explorée par la chorégraphe Marlène Monteiro Freitas Marlène dans son spectacle *Guintche* (2010).

> comme un retour à l'être unique d'où tout émane où tout revient, par un incessant aller et retour de l'énergie vitale[523].

De la même manière que la danse indienne, sont alors mis en évidence, sur le visage de Lisbeth Gruwez, des yeux plissés, un nez remonté, des sourcils froncés en dedans et relevés en dehors, des joues contractées. Lisbeth Gruwez souffle profondément, suffoque, crie, s'étouffe, s'asphyxie, se gratte et transperce par ses ongles. Son visage est alors comparable à un masque.

> Carl Einstein a défini le masque comme une extase immobile. Jean Laude suggère plus modérément qu'il pourrait être le moyen consacré de conduire à l'extase, du moment qu'il retient en lui le dieu ou le génie. Selon M.U. Beïer, […] certains masques Yoruba manifestaient l'expression d'un vivant déjà réunis par l'extase avec les Bazimu. Des traits du visage, proéminents et bombés (particulièrement les yeux), des formes rondes et turgescent vente comme jaillissant sous l'effet d'une poussée intérieure, l'on pourrait dire qu'ils sont des expressions de la concentration et de la réceptivité, pareil à celle qui apparaît sur le visage d'un fidèle en adoration, soit qu'il s'apprête à recevoir son Dieu dans son âme, soit aussitôt après que l'union mystique avec son Dieu vient d'être consommée[524].

Le corps lui se tend, se raidit, se crispe, pousse et expulse. Dans le même temps, il se découvre, s'étonne et se transforme. Cet état est proche de l'ascétisme, emprunté du grec *askêsis* « exercice », ayant pour dessein l'union intime et profonde avec Dieu et se traduit par la mortification, la pénitence ou la prière.

Durant la phase ascendante vers l'extase, alors que l'âme se détache progressivement du corps, celui-ci ressent la perte, le manque futur de l'être n'étant plus en lui. Survient alors un engourdissement du corps qui s'alanguit, s'engourdit tandis que l'esprit s'exténue et se dissout. Or, cet état est extrêmement proche de celui décrit par les femmes accouchantes et observables chez Lisbeth Gruwez dans ce tableau après l'expulsion puis la délivrance. Le corps s'abandonne ensuite.

L'extase se manifeste de manière implosive et par dissolution intérieure, détente des membres, relâchement des muscles, liquéfaction des fluides et évaporation des pensées. Dès lors, l'état corporel est proche de l'état d'ivresse et de sommeil voire de celui de l'hypnose. Les Dieux de ces états sont d'ailleurs Dionysos, Bacchus et Éros,

[523] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 337.
[524] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 614-618.

autrement surnommés « Lysios » ou « Lysimeles » et désignent originellement des « dissolvants ». L'âme et le corps ayant atteint cette ultime phase se dissolvent pour ne plus rien ressentir et n'existaient qu'en dehors d'eux-mêmes. L'état du corps de Lisbeth Gruwez s'apparente alors aux descriptions données par Sainte Thérèse lorsqu'elle relate que « l'âme, dans ces ravissements, semble quitter les organes qu'elle anime. On sent [exprime-t-elle] d'une manière très sensible que la chaleur naturelle va s'affaiblissant, et que le corps se refroidit peu à peu, mais avec une suavité et un plaisir inexprimables ...[525] ». Cette froideur ressentie dans le ravissement la conduit à considérer que le corps en cet état « reste comme mort, et souvent dans une impuissance absolue d'agir. Il conserve l'attitude [écrit-elle] où il a été saisi : ainsi, il reste sur pied ou assis, les mains ouvertes ou fermées, en un mot dans l'état où le ravissement l'a trouvé...[526] ». Selon elle, cet état, résultant de la volonté du Seigneur, provoque un suspend des sens, ennemis de l'extase, par l'âme. Cela impose une inertie corporelle dans laquelle « les yeux demeurent presque tout le temps fermés, quoiqu'on ne voulût pas les fermer ; et si quelquefois ils s'ouvrent, ils ne distinguent ni ne remarquent rien, ainsi que je l'ai déjà dit. En cet état, le corps a perdu tout pouvoir d'agir[527] ». Le corps se répand, s'absorbe, se déglutit, se régurgite et se perd. Il est, par conséquent, réduit et, dans le même temps, augmenté à/en sa plus simple entité comme entité absolue.

Sainte Catharinse Senensis décrivait le corps en état extatique sensiblement de la même manière. « Ses yeux ne voyaient pas, ses oreilles n'entendaient pas, son odorat ne percevait aucune odeur, son goût aucune saveur, son toucher n'avait plus de sensibilité tant que durait le ravissement[528] » décrivait-elle. Ce même état semble comparable au moment T de la sortie de l'enfant par le sexe, c'est-à-dire lors de l'expulsion, et ressentit tant par la mère accoucheuse que par l'enfant accouché. Or, c'est précisément cette présence/absence qu'adopte Lisbeth Gruwez dans ce tableau. À la suite de celui-ci, elle se laisse porter par la délivrance corporelle. À l'instar de l'état extatique, la perte de quelque chose en soi s'effectue. Cet appauvrissement corporel conduit en réalité à son enrichissement par la création d'autre chose au-delà de soi si bien que le corps, l'esprit et l'âme semblent tous trois se trouver en dehors même du

525 *Sainte Thérèse, Vie, chap. xx.*
526 *Ibid.*
527 *Ibid.*
528 *Vie de Sainte Catharinse Senensis,* Acta SS., die 30a Aprilis, t. xii, p. 945.

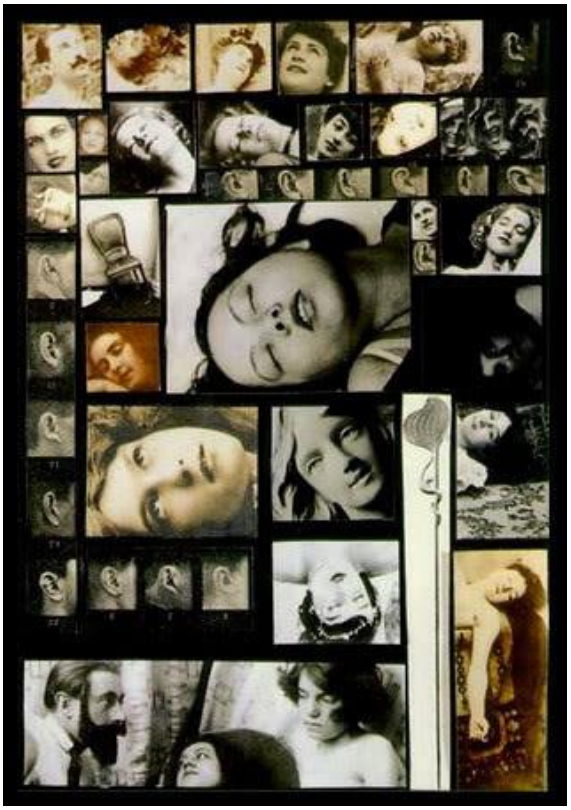
monde créé. L'âme se libère alors et est libérée du corps et de l'esprit, et, par le corps et par l'esprit. Corps et esprits sont tant actants que acteurs.

La retombée de l'extase et sa réminiscence s'apparentent elles à la jouissance au même titre que la *mise au monde* pour certaines femmes ou son après. Il est en effet possible d'atteindre une forme de jouissance lors de l'accouchement. Debra Pascali-Bonaro a réalisé en 2008 le documentaire *Orgasmic Birth, The best kept secret* dans lequel onze femmes témoignent de leur expérience de *mise au monde*. Certaines femmes vivent une réelle félicité non pas uniquement dans l'après naissance mais pendant l'accouchement. Il ne s'agit pas alors d'une sexualisation de l'accouchement mais d'une « extatisation » de celui-ci non nécessairement orgasmique. De plus, si le caractère cyclique de l'accouchement, puisque se répétant par d'autres femmes, est manifeste, l'extase n'est pas une fin en soi de la vie mystique, ni même son point culminant, ni encore son résumé mais n'en représente qu'une étape. Or, Lisbeth Gruwez semble incarner cet état de volupté tant corporellement que facialement. Ses gestes et expressions, apparentées à l'état de jouissance, sont d'ailleurs souvent très proches voire associées à ceux précédemment cités telle que la douleur et créant ainsi le trouble chez le spectateur. La douleur en est extatique et l'extase douloureuse.

« Tout de toi m'est plaisir morbide ou pétulant » écrivait Charles Baudelaire dans son poème *Le Possédé*. Si on tend à dissocier douleur et plaisir, ces deux états peuvent en réalité être liés. Pour Socrate, jouissance et souffrance étaient incontestablement liées et révélatrices d'un même phénomène. Par son expérience d'enchaînement et de grattage à sang de la chair, il explore l'idée hédoniste que le plaisir ouvre inévitablement la voie à la douleur. Pour contrer les arguments futurs naissants et prenant exemple d'une pratique sexuelle normale donnant uniquement du plaisir sans pensée ou visée douloureuse, Socrate témoigne que tous plaisirs sexuels et leurs accomplissements amènent inévitablement à la douleur par le manque si ce n'est celui ressenti immédiatement après la pratique elle-même. Il rappelle également que s'il s'agit de plaisirs purement spirituels tels que la contemplation ces derniers finissent toujours par susciter le tourment par l'ennui.

Par analogie, le terme d'extase s'emploie en pathologie et en psychologie (on parle d'extase hystérique en 1721). Freud a confirmé cette thèse socratique en l'appliquant à la sexualité et en mettant en lumière son exemple phare de la malédiction d'*Eros* comme critère fondamentalement *tragique* de la sexualité puisque répondant à

un désir sexuel ne pouvant jamais être totalement assouvi. Freud développe cette pensée d'association entre plaisir et douleur en l'exprimant par une idée physiologique et morale selon laquelle, l'homme en couple demeure dans la douleur, puisque devant, soit subir la frustration de la fidélité, soit la culpabilité de l'infidélité, après avoir goûté au désir puissant et insatiable sexuel que l'homme ne serait pas en capacité de contenter avec une seule femme. S'il développe une perversion sexuelle sadomasochiste ce serait par besoin de compenser cette souffrance inconsciemment infligée. Dans sa préface *La Vénus à la fourrure*, Gilles Deleuze s'exprime contre cette conception en séparant tendances sadiques et masochistes. S'il ne s'agit pas de nier la manifestation parfois commune entre plaisir et douleur, il s'agit toutefois de la distinguer. De même, que ce soit dans l'état extatique ou celui de naissance, plaisir et douleur peuvent être liés voire se confondre. Le corps de Lisbeth Gruwez obéit à ces mêmes procédés dans *As long as the world needs a warrior's soul*. Cela se remarque davantage sur son visage et dans la danse faciale qu'elle entreprend. En conséquence, il semble que ce ne soit plus par apprentissage, par *mathein*, mais en l'éprouvant, en l'expérimentant, par *pathein*, que son corps reçoit le mystère extatique. À l'instar des figures féminines représentées en état extatique dans les peintures, sculptures et dessins, Lisbeth Gruwez en offre des variations. En l'observant dans ce tableau vivant de *As long as the world needs a warrior's soul*, reviennent en mémoire les tableaux sur toile des Marie-Madeleine en extase de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1606), de Artimesia Gentileschi (1610), de Guido Reni (1628-29), la statue de *L'Extase de Sainte-Thérèse* de Gian Lorenzo Bermini (1647-1652) ou dernièrement des dessins et collages *Extases* d'Ernest Pignon (2008-2014). Ces variations d'attitudes extatiques toutes représentées en un tableau synoptique, certes fragmenté et éclaté mais recomposé et guidant le regard l'embrassant en une fois, comme le propose Lisbeth Gruwez, ne sont pas non plus sans rappeler le photomontage *Le phénomène de l'extase* de Salvador Dali exposé dans la revue surréaliste *Minotaure* en 1933.



DALI Salvador, *Le phénomène de l'extase,* 1933, photomontage, 27x 18,5 cm, publié dans *Minotaure*, n. 3-4.

En partant de la photographie, du même titre, de Gyula Halász surnommé Brassaï, Dali étale et accole trente-deux découpages photographiques de différents visages de femmes en extase, trois visages masculins, un groupe de deux femmes et un homme, seize oreilles, deux objets et quatre sculptures, déployés en une mosaïque *spiral*ée, comparable à un jeu de l'oie comme il le nomme lui-même, mais formant tout de même une gestalt, une « image tableau ». « La photographie nous offre mille images fragmentaires aboutissant à une totalisation cognitive dramatisée[529] » explique Dali. De plus, « certaines images provoquent l'extase, qui provoque à son tour certaines images. […] Parfois les images provoquées par l'extase répètent des images transfigurées d'extase[530] ». Dans cette *fabrique* d'images kaléidoscopique, Dali tente de traduire les phénomènes et étapes de l'état extatique comme s'y essaie Jan Fabre. Les yeux fermés ou le regard fixe ou vide, chez l'un comme chez l'autre, les cris chez Jan Fabre et la mise en valeur des oreilles chez Dali, l'inertie du corps de Lisbeth Gruwez pour Fabre

[529] DALI, Salvador, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style », in *Minotaure*, n.3-4, 1933, p. 76.
[530] *Ibid.*, p. 69-76.

et les statues chez Dali, ramènent à la subtilisation de l'ouïe et de la vue durant l'extase, à l'état sophro-liminal atteint pendant l'extase, à l'entre-deux vécu et visible entre présence et absence et entre vie et mort. Par ailleurs, la volute chez Dali et le focus sur la bouche de Lisbeth Gruwez (valable tant lors de la représentation originale du spectacle que dans sa captation vidéo) et la répétition des « grimaces » chez Lisbeth Gruwez ainsi que la durée de ce tableau dans le spectacle, rappellent le caractère infini accordé à l'extase comme ne pouvant prendre fin et la projection mentale hors de soi que cela suppose. Ce transport dans l'hors de soi suppose que l'extase conduit un déplacement hors du cadre spatio-temporel connu, reconnaissable et pré-établi.

> Tout à coup, dans un demi-sommeil, l'action fulgurante d'un big-bang, explosion, projection à une vitesse folle, chaos, cosmos, terre, existence, fusée tirée d'on ne sait où vers on ne sait où. Vitesse du son ? Non, bien plus. De la lumière ? Non, trop lente. C'est une propulsion instantanée à travers la matière, atomes et cellules, un coup de canon dans le vide, coup de semonce, coup de semence, avec pour seul résultat d'être là. Là, mais où ? Plus de où. Trouée dans le où. Et voilà une grande certitude sans rien ni personne[531].

Ce transport hors du temps, hors du lieu, hors de soi tend à associer l'état orgasmique de l'acte originel sexuel à la mort. Dès le XVIe siècle, Ambroise Paré, chirurgien et anatomiste français, désignait lui-même l'orgasme comme « petite mort », comme une « syncope soudaine et forte[532] » causant la « défaillance des facultés et vertu, et principalement de la vitale[533] ». L'individu l'expérimentant était considéré comme malade demeurant « sans aucun mouvement[534] ». C'est pourquoi, les anciens ont appelé cet état : « petite mort ». Ambroise Paré précise que « le malade s'effraye par une crainte de voir son sang, ou pour quelque peur qui est cause que les esprits se retirent subitement, et en grande abondance au cœur, qui est cause de cesser son mouvement dont s'ensuit cessation des autres facultés[535] ». Il ne s'agit pas ici d'associer l'orgasme à la mort réelle de l'être comme c'est le cas dans l'épectase mais de comparer les états, corporels, psychiques et spirituels, que ces deux phases impliquent, c'est-à-dire dans les frissons, le relâchement, l'abandon et l'évanouissement qu'elles

---

[531] SOLLERS, Philippe, *Une vie divine*, Paris, Gallimard, NRF, p. 256.
[532] PARE, Ambroise, *Œuvres complètes, chapitre XIV : « Syncope et défaillance du cœur »,* p. 450.
[533] *Ibid.*
[534] *Ibid.*
[535] *Ibid.*

provoquent.

D'un point de vue physique, physiologique et neurologique, l'atteinte de l'orgasme se caractérise par différentes phases : l'excitation d'abord qui produit la vaso-congestion génitale ; le plateau ensuite, par stimulation continue, qui conduit une augmentation du volume des organes génitaux, une accélération du rythme cardiaque et de la respiration, une augmentation de la température corporelle, une tension musculaire ; l'orgasme enfin où l'activité physiologique est généralisée et maximale et visible par contractions rythmiques des muscles et organes génitaux et se clôturant par un abandon complet voire un évanouissement. La résolution suivra avec un retour à des niveaux « normaux » physiologiques. Durant ces étapes, l'ensemble du cerveau est mobilisé, notamment par le nerf hypogastrique, celui pudendal et vague. D'abord les parties sensorielles génitales s'activent, puis le système limbique, qui induit le réveil des émotions et de la mémoire, le noyau accumbens et la glande pituitaire qui libère la dopamine pour l'un et les endorphines et ocytocines pour l'autre, le cervelet qui contrôle les muscles, enfin le système de récompense et de plaisir. La correspondance entre l'état orgasmique et mortel est, en grande partie, explicable scientifiquement et dû au rôle essentiel de l'hypophyse dans la sécrétion d'endorphine, un neuropeptide proche de la morphine, tant d'un point de vue cellulaire, que dans leurs mécanismes d'action et leurs effets. L'endormissement qu'il provoque conduit à un état de rupture et de vide du corps à la fois identifiable dans l'extase, dans la mort et, ici, incarné par Lisbeth Gruwez.

De plus, cette comparaison des états d'orgasme et de mort semble explicable d'un point de vue psychologique et philosophique. En effet, ces états incluent des expériences de décuplement de la jouissance de la vie. C'est précisément dans l'acmé d'excitation et dans la phase finale que « se sentir en vie[536] » est le plus prégnant, puisque cet état réveille la cause primitive du vivant. L'érotisme, selon Philippe Forest, est comme une approbation de la vie jusque dans la mort. « Par l'expérience érotique [analyse-t-il], l'individu s'échappe du domaine de la vie ordinaire pour renouer avec un certain envers du monde auquel il s'est autrefois arraché – dans son enfance et dans celle de l'Humanité – mais auquel continue à le lier une précieuse nostalgie, et vers lequel il se retourne afin d'éprouver le violent et vacillant sentiment de l'intime à

[536] Cette pensée nous rappelle l'analyse du « Dasein » d'Heidegger exposée dans les chapitres précédents.

l'intérieur duquel se perd toute notion d'être soi, de manière à se retrouver rendu à la bouleversante et confuse continuité d'un état originel[537] ».

C'est donc dans la relation entre *Eros* et *Thanatos* que l'Homme saisit ce qui le caractérise dans son origine et sa finitude. À ce titre, Jean-Marie Nicolle reprend en 2008 l'expression de Paré et accorde la vie à la petite mort et la perte de celle-ci à la seconde mort. « On peut y voir aussi la représentation de la condition humaine entre deux morts : la « petite mort » de l'acte d'amour d'où renaît la vie et la seconde mort, la mort réelle, d'où l'on ne revient plus et par laquelle on disparaît définitivement[538] » démontre-t-il. La petite mort est, selon lui, la première de l'être humain et définit sa condition autant que la deuxième véritable.

Bien que Georges Bataille Écrivain français du XXe siècle, dont les œuvres mêlent mysticisme et érotisme et s'inspirent tant de la littérature, que de l'anthropologie, l'histoire de l'art, la philosophie, la sociologie et l'économie, considère que c'est justement dans l'orgasme que l'homme « embrasse la totalité[539] » et ne se retrouve plus seulement « en dehors[540] », il reprend cette assimilation de l'orgasme, bien qu'inatteignable selon lui, à la mort dans ses œuvres[541].

> L'essence de l'homme fût-elle donnée dans la sexualité - qui en est l'origine et le commencement - lui pose un problème qui n'a d'issue que l'affolement.
> Cet affolement est donné dans la "petite mort". Pourrais-je vivre pleinement, la "petite mort" ? sinon comme l'avant-goût de la mort finale ?
> La *violence* de la joie spasmodique est profondément dans mon cœur.
> Cette *violence*, en même temps, je tremble de le dire, est le cœur de la mort : il s'ouvre en moi[542] !
> C'est que l'érotisme et la mort sont liés.
> Qu'en même temps, le rire et la mort, le rire et l'érotisme sont liés...[543]

> […] ce qui me paraît être le terme de mes débordements sexuels : une incandescence géométrique (entre autres, point de coïncidence de la vie et de la mort, de l'être et du néant) et parfaitement fulgurante[544].

---

537 FOREST, Philippe, *L'érotisme comme approbation de la vie jusque dans la mort*, Paris, M-Éditer, 2010, p.20.
538 NICOLLE, Jean-Marie, *L'indispensable en culture générale*, 2008.
539 BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes, in L'Histoire de l'érotisme*, *VIII*, Gallimard, p. 102.
540 *Ibid.*
541 Il reprendra cette association notamment dans les œuvres suivantes : *Histoire de l'œil* (1928), *Madame Edwarda* (1937), *Le Petit* (1943), *L'Abbé C.* (1950), *Le Bleu du ciel* (1953), *L'Expérience intérieure* (1954), *L'Érotisme* (1957) ou *Le Mort* (1967).
542 BATAILLE, Georges, Œuvres complètes, in *L'Histoire de l'érotisme, VIII*, *op. cit.*, p. 100-160.
543 *Ibid.*, p. 100-160.
544 BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil*, 1928, 1ere ed. ; J.-J. Pauvert, 1967.

L'orgasme selon lui s'articule en ce paradoxe qu'il expose clairement dans la préface à *Madame Edwarda* et qui est la thèse principale de son essai sur *L'Érotisme*. Or, l'écriture de Georges Bataille, inspirée d'ailleurs de Sade, est très proche de celle de Jan Fabre. Dans un orgasme du Verbe et des corps, tous deux exposent une célébration de la vie et une fête des morts dans le même temps, ponctuées par la sexualité et l'érotisme, suggérées ou assumées et hantés par des fantômes, cadavres et vivants. Leurs œuvres révèlent une écriture de la crudité, de l'excès, tant dans sa forme que dans son propos, transgressive et antithétique. Dans un chaos organisé, ils associent désir et répulsion, beauté et monstruosité, sublime et horreur, régénération et dégradation, fascination et dégoût, création et déconstruction, sacré et profane qui finissent par se confondre. Tous deux exposent une fête orgiastique et dionysiastique.

> Il faut dire que nous étions tous ivres et renversés par l'audace des uns des autres. Le garçon nu était sucé par une jeune fille. Simone, debout et retroussée, frottait ses fesses à l'armoire où l'on entendait Marcelle se branler avec un halètement violent. Il arriva soudain une chose folle : un bruit d'eau suivi de l'apparition d'un filet puis d'un ruissellement au bas de la porte du meuble. La malheureuse Marcelle pissait dans son armoire en jouissant. L'éclat de rire ivre qui suivit dégénéra en une débauche de chutes de corps, de jambes et de culs en l'air, de jupes mouillées et de foutre. Les rires se produisaient comme des hoquets involontaires, retardant à peine les ruées vers les culs et les queues. Pourtant on entendit bientôt la triste Marcelle sangloter seule et de plus en plus fort dans cette pissotière de fortune qui lui servait maintenant de prison. Une demi-heure après, quelque peu dessoûlé, l'idée me vint d'aider Marcelle à sortir de l'armoire. La malheureuse jeune fille était désespérée, tremblant et grelottant de fièvre. M'apercevant, elle manifesta une horreur maladive. J'étais pâle, tâché de sang, habillé de travers. Des corps sales et dénudés gisaient derrière moi, dans un désordre hagard. Des débris de verre avaient coupé et mis à sang deux d'entre-nous ; une jeune fille vomissait ; des fous rires si violents nous avaient pris que nous avions mouillé qui ses vêtements, qui sont fauteuil ou le plancher ; il en résultait une odeur de sang, de sperme, d'urine et de vomi qui faisait reculer d'horreur, mais le cri qui se déchira dans la gorge de Marcelle m'effraya davantage encore[545].

Comme Lisbeth Gruwez dans *As long as the world needs a warrior's soul*, le personnage de Marie dans *Le Mort* de Georges Bataille, succombe à une orgie déréglée par une relation délirante, érotique et scatologique. Le deuil est ici lubrique et la

[545] BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, pp. 99-100.

lubricité s'endeuille. De même, comme dans le spectacle de Jan Fabre, *Le Mort* transgresse le sacré dans la perversion du religieux en s'ouvrant sur une allusion à l'Assomption. « Un vide se fit en elle, qui l'éleva comme un ange. Ses seins nus se dressèrent : un lugubre frisson la porta dans l'église de rêve où l'épuisement, le silence et le sentiment de l'irrémédiable l'achevèrent[546] » y écrit Georges Bataille. La figure du Diable commettant le rapt et viol imaginés de Lisbeth Gruwez se retrouve dans le personnage du comte de Bataille dans *Le Mort* (autant que chez Sade d'ailleurs) comme en témoigne cet extrait : « Le comte banda. Sa queue était longue et rougeâtre. Son corps nu et cette queue avaient une difformité de diable. La tête dans les épaules anguleuses et trop hautes, était blême et railleuse[547] ». Par ailleurs, nudité, crudité, souillure, excrétions[548], bestialité et *violence*, verbales et corporelles, sont au cœur des œuvres de ces deux artistes.

> À ces moments, l'envie de me vomir me vient. Il me faudrait me mettre nu, ou mettre nues les filles que je convoite : la tiédeur des chairs me soulagerait[549].
> Un homme diffère d'un animal en ce que certaines sensations le blessent et le liquident au plus intime. Ces sensations varient suivant l'individu et suivant les manières de vivre. Mais la vue du sang, l'odeur du vomi, qui suscitent en nous l'horreur de la mort, nous font parfois connaître un état de nausée qui nous atteint plus cruellement que la douleur. Nous ne supportons pas ces sensations liées au vertige suprême. Certains préfèrent la mort au contact inoffensif[550].
> Elle s'accroupit et chia sur le vomi[551].
> La jeune fille dénudée, j'enfonçais dans sa chair baveuse et couleur de sang ma queue rose ; elle pénétra cette caverne d'amour, tandis que je branlais l'anus avec rage : en même temps se mêlaient les révoltes de nos bouches. L'orgasme du taureau n'est pas plus fort que celui qui, nous cassant les reins, nous entre-déchira sans que le membre reculât, la vulve écartelée noyée de foutre[552].

Dans cette défaillance langagière et corporelle, ils créent une poétique du regard par pulsion scopique et injonction à regarder. « Regarde, dit-elle, je suis belle. Accroupie, le con au niveau de la tête du monstre, elle en ouvrit ignoblement la

---

[546] BATAILLE, Georges, *Le Mort*, dans *Romans et récits*, p. 375.
[547] *Ibid.*, p. 85.
[548] Nous traiterons des excrétions dans le chapitre suivant.
[549] BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 31.
[550] *Ibid.*, p. 15.
[551] *Ibid.*, p. 398.
[552] *Ibid.*, p. 147-148.

fente[553] » dit par exemple Marie dans *Le Mort*. « Tu dois me regarder : regarde ![554] » redit Madame Edwarda dans l'œuvre éponyme. Dans un regard fusion et pénétrant, ils contraignent, lecteurs et spectateurs, d'être voyeurs d'expériences obscènes et *ob-scène*s, puisque dépassant les limites du nommable, du montrable et de la conscience. Les mots et les corps n'ont alors plus de prise sur le réel et place le lecteur ou spectateur hors de la scène.

> À d'autres, l'univers paraît honnête. Il semble honnête aux honnêtes gens parce qu'ils ont les yeux châtrés. C'est pourquoi ils craignent l'obscénité. Ils n'éprouvent aucune angoisse s'ils entendent le cri du coq ou s'ils découvrent le ciel étoilé. En général, on goûte les « plaisirs de la chair » à la condition qu'ils soient fades. Mais dès lors, il n'était plus de doute : je n'aimais pas ce qu'on nomme les « plaisirs de la chair », en effet parce qu'ils sont fades. J'aimais ce qu'on tient pour « sale ». Je n'étais nullement satisfait, au contraire, par la débauche habituelle, parce qu'elle salit non seulement la débauche et de toute façon, laisse intacte une essence élevée et parfaitement pure. La débauche que je connais souille non seulement mon corps et mes pensées mais tout ce que j'imagine devant elle et surtout le ciel étoilé[555].

L'obscénité dans les spectacles de Jan Fabre et notamment dans *As long as the world needs a warrior's soul*, est donc plurielle par le grotesque, l'extase et la *violence* des corps, l'ex-peau-sition de la chair et des orfices, la libération de *l'en-dehors* devenant *l'en-dedans* et la traversée des regards.

Dans *As long as the world needs a warrior's soul*, la nudité, qu'elle soit ou non physique, marque une célébration du corps extatique. Les chairs sont malaxées et les corps remués de l'intérieur. En scène et en salle, les corps et les esprits bouillonnent, entrent en effervescence, s'imprègnent, s'agitent ou sont agités, profondément secoués et saisis de sentiments violents et insaisissables. Cela conduit à une écriture et réécriture profonde des corps qui se voient contraints de muer pour renaître et s'exposer/s'ex-peauser autrement dans l'*ob-scène*.

Cette métamorphose s'opère par adoption d'une forme dépassant la première. Après analyse précise du corps extatique, nous en concluons que celui-ci se place entre transcendance et immanence. Immanent, il l'est puisqu'il existe en tant que corps en résidant dans ce qui le définit et habite sa propre forme. La transcendance, issue du

---

[553] BATAILLE, Georges, *Le Mort*, *op.cit.*
[554] BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda*, o*p. cit.*
[555] BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 137.

latin *transcendens*, de *transcendere* qui signifie « franchir, surpasser », évoque l'idée de dépassement ou de franchissement, au-delà du perceptible et des possibilités de l'intelligible ou de l'entendement. Normalement, c'est précisément l'attribut que l'on accorde à un Dieu omniprésent bien qu'invisible. Or, le corps atteignant l'extase devient transcendant et se rapproche du divin puisque, lui aussi, dépasse ses propres limites pour être hors de lui et exister dans l'au-delà. Ce corps dansant et extatique touche à ce qu'il y a de plus humain et de plus Divin à la fois. En ce cas, la réponse, si elle existe, de l'énigme du monde se trouve peut-être en l'intériorisation extatique du mystère du monde lui-même.

Qu'il s'agisse d'un ravissement, d'un dépassement, d'un transport, d'un hors-soi, d'une union ou désunion de l'âme à son objet, que ce soit par ivresse, sexualité, fascination, jouissance ou douleur ou psychologique, physique, spirituelle, mystique, orgasmique ou jouée, l'extase questionne la mémoire, non pas seulement du corps, mais de l'humain et donc, nécessairement, de l'acte créatif et de leurs origines.

> Toute œuvre intellectuelle commence par l'extase ; après seulement s'exerce le talent de l'arrangeur, la technique des enchaînements, des rapports, de la construction. Or, qu'est l'extase, sinon un essor loin de soi-même, un oubli de vivre, soi, afin que vive dans la pensée et le cœur l'objet de notre ivresse ? La mémoire même participe de ce don. Il est une mémoire basse, mémoire de perroquet et non d'inventeur : celle-là fait obstruction, fermant les voies de la pensée au profit des mots et des formules closes. Mais il est une mémoire amorcée en tous sens et en état de perpétuelle découverte. Dans son contenu, il n'y a rien de « tout fait » ; ses acquis sont des semences d'avenir ; ses oracles sont des promesses. Or une telle mémoire est elle aussi extatique ; elle fonctionne au contact des sources d'inspiration ; elle ne se complaît point en elle-même ; ce qu'elle renferme est intuition encore, sous le nom de souvenir, et le moi dont elle est l'hôte se donne par elle à l'exaltante Vérité tout autant que dans la recherche[556].

Pour que l'extase se produise, il faut activer la mémoire. Le déclenchement de ce processus est rendu possible par l'outil corps qui naît, s'accouple, renaît et ravivent nos propres origines. Pascal Quignard rappelle dans *Le Sexe et l'effroi* que « nous transportons avec nous le trouble de notre conception. Il n'est point d'image qui nous choque qu'elle ne nous rappelle les gestes qui nous firent[557] ». Or, l'acte créateur qui a

[556] SERLILLANGES, Antonin-Dalmace*, La vie intellectuelle,* préface de l'ed. de 1937.
[557] QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p.9.

fait est d'abord sexuel donc obscène. De plus, ce premier acte qui nous a conçu est fondamentalement *ob-scène*, puisque nous sommes tous issus d'une scène à laquelle nous n'avons pas assisté, pour laquelle nous ne nous sommes pas mis en scène mais dans laquelle nous n'étions alors que résidu. Par ailleurs, l'extase définit l'être humain pour Marc-Alain Descamps. « L'extase est la vocation naturelle de l'homme, elle est le nouveau stade de l'Évolution. Par elle, l'humanité pourra échapper aux dangers d'une civilisation fondée sur la méfiance, la haine et la guerre, pour accéder à de nouvelles valeurs[558] » déclare-t-il dans *Corps et extase*. Or, comme la nudité, l'acte sexuel et l'extase sont intimement liés à la révolte et la résistance*,* deux principes qui sont les conditions premières de l'existence humaine et la définissent.

2) Fantasme de la nudité intégrale

Le corps n'est pas le seul à pouvoir se *desnue*r en scène ou se présenter nu au spectateur. Interroger la nudité en scène, même si celle-ci concerne les corps dans notre étude, c'est également se questionner sur la potentielle nudité du plateau et de la relation qu'elle entretient avec celle des corps qui l'occupent. La nudité du plateau a en effet à voir avec les corps en scène, qu'ils soient ou non nus, vivants ou inanimés. Le plateau nu est, nécessairement, en attente des corps. Un corps qui foule les planches d'un plateau nu est un corps qui s'abandonne à la scène en se jetant dans le vide. Sa nature et son existence dépendent de celles de l'espace qu'il réussit à lui conférer pour que, bien que dépouillé, l'espace ne soit plus hanté de dépouilles mais de fantômes. De plus, il est dans l'acceptation de ce régime de présence particulier. Ainsi lancé dans le précipice, le corps ouvre son parachute et suit le courant sans se laisser porter mais en emportant avec lui les flux de vies. Bien que non physiquement nu, il s'expose seul et nu, puisque tout entier, aux regards et aux fantômes. Entrer dans cet espace est comme monter sur le ring, pour reprendre l'allusion du peintre Léon Gischia, et accepter le combat de l'existence et la résistance.

Au contraire de la scène, parler du plateau, c'est parler d'une réalité concrète, matérielle, définie par une forme de technicité. Partant de cette considération et de l'origine même du terme « plateau », un « plateau nu » désignerait tout ce qui serait en

[558] DESCAMPS, Marc-Alain, *Corps et extase,* G. Trédaniel, 1992.

dehors du regard du spectateur, tout ce qui ne serait pas montré, puisqu'avant le XIXe siècle, le « plateau » ne qualifiait que le plancher se trouvant en coulisses et ne disposant pas de décors. Le plateau semble déterminé par une frontière entre le champ du visible et de l'invisible mais également par une marge entre le monde du vivant et celui des morts. Lorsque ce que nous appelons aujourd'hui « plateau », c'est-à-dire la partie des planches visibles ou non par le spectateur, sur lesquelles évoluent les comédiens, est vidé lui aussi de décors et que les corps qui l'occupent sont nus, comme c'est le cas chez nos trois artistes, le dévoilement est triple. Or, c'est ce dévoilement sur plusieurs niveaux qui caractérise la forme nouvelle d'esthétique des créations des trois artistes interrogés et marque les enjeux de leur pratique.

> Étienne Souriau, dans une étude intitulée « Le Cube et la sphère[559] », montrait en 1950 que l'exposition de l'univers dramatique repose sur deux modèles, véhiculant chacun un système de représentation particulier. « Le Cube », fragment découpé d'une portion de réel que la scène expose dans son cadre clair, repose sur trois caractéristiques essentielles : son réalisme, son orientation, son « architecture donnée, contraignante ». La « sphère », espace sans limites entre scène et salle, recherche, au lieu du fragment, « le centre dynamique, le cœur battant, l'endroit où l'aventure aiguise et exalte le mieux son pathétique[560] ». Le décor se limite en général au strict nécessaire, la scène n'est pas reliée à une architecture donnée, mais s'organise autour d'un « sol utilitaire », « d'un plateau quelconque ». L'une des distinctions centrales est donc celle des limites du plateau, l'un partant d'un centre et débordant dans un sentiment d'infini, englobant le public dans son espace fictionnel, l'autre, ayant une forme et des limites précises et immuables[561].

Mis à part les spectacles *Conversations (At the end of the world), Untitled, Pellet* et *Patent Human Energy*, soit quatre créations sur une cinquantaine à son actif, l'ensemble des créations de A Two Dog Company se développe sur ou dans un plateau nu. Les onze spectacles de Voetvolk se jouent eux aussi sur un plateau nu. Enfin, sur les quatre-vingt créations de La Societas Raffaello Sanzio, plus des trois quarts se présentent sur un plateau nu. « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est

[559] SOURIAU, Étienne, « Le Cube et la sphère », *Architecture et dramaturgie*, Actes du colloque du Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre, 1e session, Paris, 1948, pp. 65-73.
[560] *Ibid.*, p. 66.
[561] CARRE, Alice, « Entrer sur un plateau nu », in *Agôn*, 2012, n. 5 : L'Entrée en scène, Dossiers, Sur le seuil, mis à jour le : 28/11/2015, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2356.

suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé[562] » écrit Peter Brook dans *L'Espace vide*[563]. Par ce choix de « plateau vide », ces artistes ébranlent l'étude d'Étienne Souriau, puisqu'ils se placent dans un bannissement du décor, et dans un refus de l'espace « classique », délimité précisément et immuablement, et de son exploitation. Dans leurs recherches d'une page blanche[564] par un espace lisse, filtré, immaculé et épuré, ils procèdent également à une forme de purification de la scène. Le décor se pense comme ancré dans une scénographie immatérielle de lumières, de sons, d'éléments fugaces et de corps qui retentissent dans l'espace et le font exister et résonner autrement. Le plateau, dès lors qu'il se caractérise par sa nudité, dans le non-vêtu, brouille ses propres limites, bascule dans le non fini et non défini puisque répondant à « une sorte d'indistinction essentielle[565] » et offre une ouverture et une étendue à l'imaginaire du spectateur. Cela bouleverse considérablement l'espace qui, désormais, « fout le camp[566] » et les corps censés occuper cet espace désormais infini, et, de surplus, la pensée du théâtre que s'en font les artistes et le reconsidère comme un « théâtre qui fait confiance à l'homme[567] ». « Pas de théâtre sans un espace "qui fout le camp", pas de tension *tragique* dans cette aire fragile dont les entours basculent ailleurs, se retournent de toutes parts comme un ourlet défait[568] » disait Roland Barthes.

De plus, « la scène nue n'a de sens que sur fond de combat, conquête imposée au prix de rejets et d'attaques. […] La scène vide ne se charge de sens qu'au terme d'un affrontement qui ne laisse personne indemne, ni les comédiens, ni le public, quand elle n'est pas réduite à une solution de secours sagement répertoriée[569] » dit Georges Banu. Choisir un plateau nu, c'est accepter le caractère politique que cela suppose. Les coulisses ne sont donc plus celles du plateau mais de la vie qu'il s'agit désormais de ne plus laisser dans l'obscurité mais d'éclairer. « Cette abolition ou ce déplacement des limites du spectacle, toujours en mouvement, semble être la marque d'une nouvelle réflexion sur le statut du théâtre, de son rapport avec le spectateur et de son rôle,

562 BROOK, Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1977, p. 25.
563 *Ibid.*
564 DORT, Bernard, « Blanc… jusqu'au vertige », in *La Représentation émancipée*, Paris, Seuil, 1983, p. 83.
565 Cette formule est empruntée à BARTHES, Roland, « Avignon, l'hiver », *France Observateur*, 15 avril 1954, in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 71.
566 Cette formule est empruntée à BARTHES, Roland, « Avignon, l'hiver », *Ibid.*
567 *Ibid.*
568 *Ibid.*
569 BANU, Georges, « Vidée, la scène vide ? », in *La Scène mise à nu*, *Théâtre(s),* n.26, 2e semestre 2007, p. 21.

profondément subversif, le politique étant abordé non pas de front, mais par le biais d'une convocation intime du spectateur[570] ». Opter pour un plateau nu, c'est aller à l'essentiel et se concentrer sur le corps des interprètes et sur ce qui l'accompagne (textes, environnements sonores et lumineux, projections d'une part et spectateur d'autre part), choisir de les associer pour les faire résonner et coexister ensemble au moment T furtif et éphémère de la représentation.

Par ailleurs, la nudité, qu'elle soit charnelle, scénique ou mentale, replace la pensée des origines au cœur du processus créatif et de la représentation. Alice Carre dans son article « Entrer sur un plateau nu », écrivait que « l'entrée en scène [en particulier nue] questionne une double limite, spatiale et temporelle : c'est un double commencement, naissance d'une durée qui sera celle de la représentation, et naissance de l'espace au moment où l'acteur y pénètre[571] ». Le plateau nu tend à casser ces limites, à effacer ses propres contours et rendre l'espace illimité, en faire « un espace de contact entre le public et l'acteur, entre le théâtre et l'assemblée populaire, entre l'espace privé et le collectif[572] ». En même temps que les pourtours de l'espace deviennent instables et flous, l'espace entre la scène et la salle s'ouvre et se fait lieu de dialogue, de partage, de télépathie par transports de pensées, créations et projections d'images mentales, alors que le plateau se rend lui transitoire.

Comme l'exprimait Roland Huesca pour le noir en scène, il semble que la nudité du plateau elle aussi « convie le regard à ne plus s'ouvrir sur un quelconque contexte, une quelconque mémoire, il l'oblige à perdre les jouissances des acquis. Sans paysage, sans territoire à investir ou à conquérir, la figure, en sa nudité, prend congé d'un éventuel climat narratif, historique ou social pour s'en tenir simplement au seul fait de sa présentation. L'espoir naît alors d'atteindre, et de faire atteindre, cet horizon où un monde se manifeste et se dévoile en nous, sans considérer pour autant ce « nous », géographiquement situé, comme le principe fondateur de toute chose[573] ». Si le plateau désigne une parcelle définie d'évolution des corps, la nudité de celui chez ces artistes tend à briser cette délimitation et, au contraire, à atteindre le « fini-illimité[574] », à « illimiter l'espace[575] » pour offrir une pluralité de combinaisons possibles. « Il est

[570] CARRE, Alice, « Entrer sur un plateau nu, *op. cit.*
[571] *Ibid.*
[572] *Ibid.*
[573] HUESCA, Roland. « Nudité, corps et « figure ». L'exemple chorégraphique, *op. cit.*, pp. 136-143.
[574] DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986/2004, p. 140.
[575] Cette formule est empruntée à RÉGY, Claude, dans « Le théâtre qu'on fait dépend du lieu où on le

important de pouvoir illimiter l'espace » explique Claude Régy. « Il faut que l'on puisse, pour l'image, […] disposer d'une vraie profondeur de champ. […] Les ombres qui se créent dans le fin fond de la scène donnent l'impression que ça vient justement du début de l'humanité, ou de quelque obscurité originelle[576] ». C'est précisément ce phénomène de jaillissement de vie émergeant des ténèbres qui s'opère sur les plateaux nus de nos trois artistes et est accentué par la nudité des corps qui les hantent.

Les quelques décors, accessoires et objets scéniques y restant ou y étant abonnés, ainsi que les corps, créent un tête-à-tête entre le monde des vivants et celui des morts. En ce sens, le plateau nu est comparable aux Enfers, puisqu'alors cimetière des corps. Comme l'énonce Jean Genet, le cimetière créé n'est pas « un cimetière mort mais vivant, c'est-à-dire pas celui où il ne reste que quelques stèles. Je parle d'un cimetière où l'on continue à creuser des tombes et à enterrer des morts. Je parle d'un Crématoire où l'on cuit nuit et jour, des cadavres[577] » et précise :

> Si je parle d'un théâtre parmi les tombes c'est parce que le mot de mort est aujourd'hui ténébreux, et dans un monde qui semble aller si gaillardement vers la luminosité analyste, plus rien ne protégeant nos paupières translucides, comme Mallarmé, je crois qu'il faut ajouter un peu de ténèbres. Les sciences déchiffrent tout ou veulent, mais nous n'en pouvons plus ! Il faut nous réfugier, et pas ailleurs qu'en nos entrailles ingénieusement allumées... Non, je me trompe : pas nous réfugier, mais découvrir une ombre fraîche et torride, qui sera notre œuvre.[578]

Ces Enfers sont risibles dit Rabeux :

> On y ressuscite dans le ridicule, on y fait beaucoup de bruit pour rien, on y chante plutôt faux, danse plutôt mal, saigne plutôt trop, hurle plutôt souvent. Vous n'y comprendrez rien, vous comprendrez qu'il n'y a rien à comprendre. Je vous donne d'avance raison. Ces Enfers-là sont un carnaval bien dérisoire, sans queue ni tête. Si vous y prenez une seconde de plaisir estimez-vous heureux, si vous pénétrez dans notre rêve corps et âme c'est que quelque

---

fait », entretien réalisé par Chantal Guinebault Szlamowicz, Scénographie, l'ouvrage et l'œuvre, in *Théâtre Public*, n. 177, 2005.

[576] RÉGY, Claude, dans « Le théâtre qu'on fait dépend du lieu où on le fait », entretien réalisé par Chantal Guinebault Szlamowicz, Scénographie, l'ouvrage et l'œuvre, in *Théâtre Public*, n. 177, 2005, pp. 11- 12.

[577] GENET, Jean, L'Étrange mot d'..., in *œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968., p. 14, cité par FERGOMBÉ, Amos, « La bétonnière ou le monstre des Enfers carnaval », mise en scène de Jean-Michel Rabeux, dans *Il Corpo del monstro*, sous la direction Emanuela Ettorre, Rosalba Gasparro, Gabriella Micks, Liguori, Naples, 2002, pp. 251-263.

[578] *Ibid.*, pp. 251-263.

> chose ne tourne pas rond chez vous. Méfiez-vous. Si vous avez ri pour ces bêtises, pleuré pour ces riens, méfiez-vous de vous. Vous devenez dangereux.[579]

Dès lors, il s'agit d' « un enfer temporaire auquel finalement les âmes et les visiteurs échappent. Tout ce qui s'y passe, y compris les gestes qui y sont accomplis, vaut pour l'Enfer quoique sur le mode mineur et surtout avec deux différences qui ne sont pas sans influence sur les gestes. Le Purgatoire est une succession de lieux dans le même plan, il est parcouru au cours d'une marche, non d'une ascension ou d'une descente. C'est un lieu ouvert, dont on ne voit pas les frontières, dont on sort, d'où on s'échappe[580] ». En entrant sur scène, ils s'y ensevelissent, tandis que les spectateurs participent au creuset de leur fosse mortuaire. Ensemble, ils ressuscitent sur et par la scène. Le plateau nu devient espace cérémoniel et rituel. C'est pourquoi, la mise à distance avec la scène semble délicate voire impossible.

Cela signifie également que plus un plateau expose de la/sa nudité, plus il s'« *abille* », selon le moyen français du verbe « habiller », c'est-à-dire qu'il « se prépare, s'apprête » à ce que se déposent sur lui nos regards et s'habite par notre imaginaire. De même, il semble en réalité habité par des énergies, des forces ou des fantômes provenant tant de la scène que de la salle. Suivant ce même raisonnement, plus les corps en scène sont nus, plus ils sont en réalité chargés de présences. Dans cet espace de contact, cette puissance autre renvoie à notre propre nudité, donc à notre propre humanité et à nos propres origines.

L'intérêt porté à la réception du spectateur et à l'espace de contact s'explique par le fait que la nudité, la sexualité et l'orgasme sont des modalités extrêmes du corps qui cristallise toutes les transgressions qu'elles soient scéniques, esthétiques ou dramaturgiques ou encore politiques. Au théâtre, la nudité, la sexualité et la jouissance, qu'elles soient rejetées ou souhaitées, sont toujours question de résonnance, réception et conception de l'humain.

Le corps est toujours construction, il est compris dans un dispositif, répond à un mode d'apparaître et donc nécessairement toujours en évolution, jamais totalement soit et toujours autre. De plus, l'acceptation de la présence de plusieurs niveaux

[579] RABEUX, Jean-Michel, programme distribué aux spectateurs avant la représentation.
[580] LE GOFF, Jacques, « Les gestes du Purgatoire » in *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Quarto/Gallimard, p. 561, cité par FERGOMBÉ, Amos, « La bétonnière ou le monstre des Enfers carnaval », *op. cit.*, pp. 251-263.

d'existence en un même être est complexe voire pénible. « Car, pour tout un chacun, il n'est pas aisé de se percevoir et de se vouloir comme multiple tout en cherchant à s'inscrire dans une dynamique sociale à laquelle il adhère et pour laquelle il s'engage[581] ». Au théâtre, le corps, de par ses nudités, ses sexualités et acmés d'excitation se voit considérablement transformé. Les nudités, les génitalités et petites morts au plateau agissent alors, comme une caisse de résonance, se répercutant sur « l'état initial » du comédien, son corps, celui du spectateur et de la représentation elle-même. Le spectateur envisage souvent l'occurrence du nu, du sexe et de l'orgasme comme des objets troubles et troublants qui à la fois créent un problème de signes et de sens, de catégorisation et de perception, de réception et d'intériorisation.

En effet, « les marques corporelles, comme les vêtements, indiquent que le corps ne parle que s'il est habillé d'artifices, alors que la nudité originelle procède d'un non-dit culturel. Toute intervention sur le corps constitue donc un signe et l'expression d'une humanité[582] ». Les enjeux de ces trois artistes (et de Jan Fabre dont les créations sont analysées dans cette partie), tendent justement dans cette recherche de retrouver une nudité, une sexualité et une acmé excitative originelles afin de chercher en elles les réponses des grands mystères de l'humanité, une humanité dont le corps serait en fuite. En conséquent, ces trois niveaux participent à une certaine quête de vérité, ou vérités, par et dans le corps mise en lumière sur plusieurs niveaux.

> En amont, toute une imagerie de l'humain hante déjà le plateau avant même que le danseur ait commencé son travail. Aussi, le désir naît ici de l'en dégager pour tenter de l'envisager autrement, ou du moins pour s'efforcer de s'en persuader. Car si ces surfaces de peau exhibées portent en elle une vérité du corps, elles dénient à chacune d'elles la capacité d'incarner le corps en sa vérité mais tentent seulement d'ouvrir des brèches dans l'ordre des certitudes, d'en montrer le caractère non maîtrisable[583].

« ... Rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable ; Il doit régner partout, et même dans la fable : de toute fiction l'adroite fausseté ne tend qu'à faire aux yeux briller la vérité[584] » écrivait déjà Nicolas Boileau.

---

581 HUESCA, Roland. « Nudité, corps et « figure ». L'exemple chorégraphique », *op. cit.*, pp. 136-143.
582 BARTHE-DELOIZY, Francine, *Géographie de la nudité. Être nu quelque part*, *op. cit.*, p.18.
583 HUESCA, Roland. « Nudité, corps et « figure ». L'exemple chorégraphique », *op. cit.*, pp. 136-143.
584 BOILEAU, Nicolas, *Au marquis de Seignelay. Rien n'est beau que le vrai*, Épîtres IX, Imprimerie générale, 1872, vol. 1 et 2, p. 309-315.

Que ce soit chez Lisbeth Gruwez, Romeo Castellucci ou Kris Verdonck, il ne s'agit plus de dévoiler une « vérité du corps[585] » mais des vérités par le corps. Cette perpétuelle recherche d'un corps sincère, qui ne ment pas, et contient en lui une part de vérités et surtout les dévoile, passe d'abord par la nudité des corps, et se renforce ensuite par la sexualité et l'orgasme, tant au sens propre qu'au sens figuré.

> La nudité du corps est, dans l'optique traditionnelle, une sorte de retour à l'état primordial, à la perspective centrale : c'est le cas des prêtres du Shintô purifiant leur corps nu à l'air pur et glacial de l'hiver ; celui des ascètes hindous vêtus d'espace ; celui des prêtres hébreux pénétrant nus dans le Saint des Saints, pour signifier leur dépouillement à l'approche des Mystères divins ; c'est l'abolition de la séparation entre l'homme et le monde qui l'entoure, en fonction de quoi les énergies naturelles passent de l'un à l'autre sans écran : d'où la nudité rituelle, peut-être légendaire, des guerriers celtes au combat ; celle de certaines danseuses sacrées ; voire de certains sorciers, surtout réceptifs, dans ce cas, aux forces intérieures[586].

Guerriers, c'est ce vers quoi doivent tendre les interprètes de Jan Fabre. Danseuse sacrée, Lisbeth Gruwez le devient. Diseurs de sorts, à venir et passés, le sont les spectacles de Romeo Castellucci et Kris Verdonck. Tous ces artistes procèdent, par la nudité, le sexe et/ou l'orgasme, à ranimer les forces du corps, de l'Homme et du monde.

> Le dévoilement des Dâkinî bouddhiques, c'est celui de la vérité, qu'on dit nue en Europe également, en parlant de la pure connaissance. Abü Ya'gqüb Sejestani donne une signification analogue à la nudité du Christ en Croix : dévoilement de l'ésotérisme. La nudité de Kâli, c'est la puissance du temps, dépouillé de l'Univers, après la dissolution de celui-ci ; c'est aussi la représentation du fait, qu'elle est au-delà de la Mâyâ, comme vêtement formel, non affectée par elle ; la nudité rituelle de la Yoginî c'est, dans le Tantrisme, le symbole de la Prakriti, de la Substance cosmique, face à laquelle l'Esprit (l'Essence) demeure immobile et serein[587].

Cela signifie que, dans un premier temps, la recherche des « vérités du corps » peut s'exprimer par la nudité des corps, en tant que corps nu physiquement et, par la nudité, en tant que représentation d'un manque, et/ou d'un dévoilement de l'être, et de la « structure intérieure » du comédien mais aussi celle du plateau et de ce que nous

---

585 Cette expression est empruntée à Romeo Castellucci.
586 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 680.
587 *Ibid.*

faisons ensuite de ces nudités. L'interprète ou le plateau se présente en son évidente nudité, mais ils convoquent également à voir, ce qu'ils représentent. L'interprète est lui-même et ce qu'il représente, comme l'explique Romeo Castellucci :

> L'acteur devient nu : son action consiste toujours à ôter. Les vêtements marquent une résistance, donnent à quoi se raccrocher, freinent la vitesse invisible du corps de l'acteur. Les vêtements sont toujours « costumes », écriture mondaine ; ils relient à l'époque, au parallèle. Le sexe génital ne fait jamais semblant : c'est un monument ponctuel de vérité, dans l'effroi d'un « lieu nu ». Le sexe est anti-*tragique*. L'acteur anti-*tragique* vit dans l'inéluctabilité (*tragique*) du don de soi, et dépasse le *tragique* du don de soi en se déshabillant complètement.[588]

Par ailleurs, le corps s'exprime à travers cette nudité, en tant que représentation d'un manque, c'est-à-dire que son corps est profondément marqué par une insuffisance, une absence de ce qui lui est nécessaire et qui lui fait ici défaut mais aussi parfois par le non-partage entre scène et salle. Cette lacune laisse une impression de vide ou d'incomplétude que les actes sexuels tentent de combler par pénétration, remplissage et les orgasmes de colmater par transport et complétude.

> La sexualité est cette évidence de départ sans laquelle il n'y aurait pas d'histoire, pas d'envie de se mêler aux histoires d'autrui. […] La sexualité vint au monde quand il fut donné au premier homme de mesurer du regard, de parcourir le monde du regard, de passer en revue tout ce qui vit, tout ce qui grouille, pour y trouver quelqu'un, pour y rencontrer comme un vis-à-vis, quelqu'un de semblable et de reconnaissable au premier regard, de ce regard d'une infinie bonté, d'une infinie douceur, mais d'une infinie solitude, d'un impossible manque, d'une incertitude totale, d'une inquiétude aussi, de la toute première inquiétude de l'homme finalement, d'une solitude amusée sans doute, puis terriblement infinie, d'une solitude infatigable, d'une solitude fière. C'est une grande peine, c'est un grand mystère que d'avoir débuté dans la vie par une aussi retentissante déception, par un aussi brutal désenchantement[589].

Claudia Castellucci traduit d'ailleurs parfaitement cette expérience dans *Le principe de ressemblance est la vérité prouvée du théâtre*[590]:

---

588 CASTELLUCCI, Romeo*,* CASTELLUCCI, Romeo, *Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio. op. ci.,* p. 53.

589 BOYER, Frédéric, *Dieu, le sexe et nous*, *op. cit.*, pp. 6-7.

590 CASTELLUCCI, Claudia, *Le principe de ressemblance est la vérité prouvée du théâtre*, 1998, in CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, traduit de l'italien par Karin Espinosa*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 174.

J'ai le monde, en moi.
[…]
J'ai tout en moi
quand, en toi, je me vois
sans moi.
Mais ce n'est pas une possession.
C'est une pauvreté.
Ce n'est pas une richesse.
C'est la nudité.

Ces « vérités par le corps » ne prennent effet si elles s'appliquent à la mise à nu de l'interprète lui-même, en tant qu'être humain, avec sa propre identité, son propre visage, sa propre personnalité, sa propre histoire. « Je connais des cas humains vraiment merveilleux et douloureux, parce qu'ils sont précieusement gardés dans leur cachette, mais voilà que si quelqu'un les exposait sur un plateau tout court, la merveille s'effondrerait immédiatement dans un effet de moquerie de bienfaisance des handicapés[591] » écrit Romeo Castellucci. Cela implique que l'interprète ne doit pas être jeté sur scène comme une bête de foire, dans sa nudité la plus profonde, dans une forme sexuelle brute et accomplissement orgasmique non simulé, c'est-à-dire « sans pudeur, dans leur biographie toute nue et en dehors de la discipline mimétique »[592]. En ce sens, cette forme de nudité est très proche de la pensée deleuzienne au moment précis où l'interprète n'est ni lui, ni l'autre, c'est-à-dire où il n'est ni nu, ni déguisé mais où sa nudité le déguise de soi-même.

> Là je me masque de mon propre visage, je me déguise de mes propres habits. En d'autres termes je me masque et me déguise de moi-même. « De moi-même » au sens de « avec » moi-même. Mon visage est devenu son propre masque. Mon corps est devenu son propre déguisement[593].

Paradoxalement, cette quête des « vérités par le corps » est amenée par le refus de la figure dans la figure. « [Le comédien] doit juste continuer d'« habiter » son corps de manière authentique puisque ce sont les qualités intrinsèques de ce dernier qui sont considérées. Le corps est […] une matière brute qu'il est bon de conserver dans son

591 *Ibid.*
592 CASTELLUCCI, Romeo, *Éthique et esthétique*, lettre de Romeo Castellucci à Frie Leysen, directrice du Kunsten Festival des Arts de Bruxelles, à propos d'une conversation à ce sujet, Cesena, 1999.
593 DELEUZE, Gilles, cours de cinéma 78 du 05/02/1985, transcription : Désirée Lorenz.

état essentiel[594] ». Il ne s'agit donc pas de « l'utiliser comme une argile à modeler, à en travestir les attributs[595] ». Ce rejet peut être associé à la « puissance du neutre[596] », « neutre » également invoqué par Antonin Artaud et, différemment, par Maurice Blanchot ou par Roland Barthes. Ce dernier, dans le cours qu'il donnait au Collège de France en 1977-1978, rappelait que le Neutre, aussi entendu comme Neutre(s), « ne renvoie pas à des "impressions" de grisaille, de "neutralité", d'indifférence[597] », mais il convoque « des états intenses, forts, inouïs[598] ». D'après la formulation barthésienne : « Le Neutre est ce qui prend la place entre la marque et la non-marque, cette sorte de tampon, d'amortisseur, dont le rôle est d'étouffer, d'adoucir, de fluidifier le tic-tac sémantique, ce bruit métonymique qui signe obsessionnellement l'alternance paradigmatique : oui/non, oui/non, oui/non, etc. […] Est Transition (Mixte, Ambigu, Neutre) tout ce qui est duplicité des contraires, conjonction d'extrêmes […][599] ». Contrairement à Barthes, Maurice Blanchot questionnait le « neutre » selon les modalités suivantes :

> Le neutre : qu'entendre par ce mot ? Il n'y a alors rien à entendre. Car peut-on interroger le neutre ? Peut-on écrire : le neutre ? qu'est-ce que le neutre ? qu'en est-il du neutre ?
> Neutre, ce mot apparemment fermé mais fissuré, qualificatif sans qualité, élevé (selon l'un des usages du temps) au rang de substantif sans subsistance ni substance, terme où se ramasserait sans s'y situer l'interminable : le neutre qui, portant un *problème* sans *réponse*, a la clôture d'un *aliquid* auquel ne correspondrait pas de question[600].
> […]
> Comment penser le neutre ? Est-ce qu'il y a un temps, temps historique, temps sans histoire, où parler, c'est l'exigence de parler au neutre ? Qu'est-ce qu'il arriverait, à supposer que le neutre fût essentiellement cela qui parle (ne parle pas) quand nous parlons ?[601]

La neutralité de Blanchot se répète, se dérobe et s'alimente d'un envoûtement intime pour le manque d'origine et de fin. « Les quatre vents de l'absence d'esprit soufflant de nulle part : la pensée déliée jusqu'au fragmentaire. Dehors. Neutre.

---

[594] PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci*, Prospero european review, 2011.
[595] *Ibid.*
[596] Ce terme est emprunté à Romeo Castellucci.
[597] BARTHES Roland, *Le Neutre*, Cours au Collège de France (1977-1978), texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil/IMEC 2002, p. 32.
[598] *Ibid.*
[599] Cité par Bernard Comment : *Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, pp. 112-113.
[600] BLANCHOT, Maurice, « Rêver, écrire », in *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 447-450.
[601] *Ibid.*, p. 249.

Désastre. Retour[602] » écrit-il dans une autre œuvre. « Rien n'est ce qu'il y a, et d'abord rien au-delà » concluait-il. Si le « Neutre » blanchotien et celui artaudien différent en tout point, compris entre désastre et retour et entendu comme fantôme du rien, ils résonnent. Antonin Artaud poétise le « neutre » :

> Il y a dans mon Neutre un massacre ! Vous comprenez, il y a l'image enflammée d'un massacre qui alimenta ma guerre à moi. Ma guerre est nourrie d'une guerre, et elle crache sa guerre à soi.
> Neutre. Féminin. Masculin. Il y a dans ce neutre un recueillement, la volonté à l'affût de la guerre, et qui va faire sortir la guerre, de la force de son ébranlement.
> Le Neutre parfois est inexistant. C'est un Neutre de repos, de lumière, d'espace enfin[603].

Le « Neutre » d'Artaud traverse un corps, féminin et masculin, ni féminin ni masculin à la fois, par un corps ne répondant à aucune classification genrée, âgée, culturée, à aucune représentation corpoïsée, c'est-à-dire dépossédé de tout ce qui le caractérisait jusqu'à présent, ou alors les possédant tous dans leurs extrêmes manifestations mais s'en libère pour ne plus avoir d'apparence. De lui parle la langue, vocale ou corporelle, toujours neutre jamais neutralisée. Le « Neutre » forme un vide, du corps et de la voix, qui se remplit d'un vide inéprouvé. En conséquent, le « Neutre » est le lieu du massacre et de l'origine. De ce corps « neutre », s'expulse un cri de guerre réveillant sa propre guerre intérieure. Le « Neutre » d'Artaud, qu'il soit corporel, vocal ou humain ébranle quiconque l'incarne ou le reçoit, l'acte ou le « spectre ».

Si, au premier abord, penser qu'aucun corps n'est neutre, puisqu'il porte, pour qui est attentif et sait observer, notre propre histoire personnelle et affective, ces trois artistes en cherchent cette forme de « neutralité ». Chez nos trois artistes, les corps répondent à ces caractéristiques du « neutre » précédemment citées et dépassent le « neutre », en tant que « *ne uter* », dans la définition sommaire que donnée habituellement, c'est-à-dire « ni l'un ni l'autre ». Ils sont l'incarnation du « ni » et, dans le même temps, le trait d'union. Ils sont le vide qui sépare ses propositions et les unit. Ils sont le rien et le tout, le vide actif qui comble le vide laissé. Ils empêchent justement que la puissance s'évanouisse et en raniment le feu. C'est ainsi que le vide se fait plein, la « puissance du neutre » se ravive.

---

602 BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, *Paris, Gallimard,* coll. « Blanche », 1980*,* p. 72.
603 ARTAUD, Antonin, *À la grande nuit*, 1927.

De la même manière, Romeo Castellucci explique sa pensée du « neutre » en comparant les œuvres du peintre et sculpteur Alberto Giacometti, avec sa quête chez et dans l'acteur :

> L'homme debout de Giacometti, son « sans rien faire », répété un nombre infini de fois, pourrait être l'image de cette puissance du neutre […] Contre la figure dans la figure. […] Les figures de Giacometti se rapprochent beaucoup de ce que je reconnais être la structure de l' « acteur ». C'est quand une maison brûle qu'on en voit la structure, le motif qui la soutient, il s'agit alors d'inscrire le « comme si » du théâtre, son fait de fiction, dans une dimension ambivalente ou amphibologique. Mettre le miroir-ardent- face au miroir, l'envoyer en résonance pour en prouver la sincérité »[604].

Par ailleurs, Grotowski, comme Artaud, considérait les *acteurs* comme « des martyrs brûlés vifs qui nous font encore signe de leur bûchers ». Chez Castellucci il s'agit de brûler l'interprète pour n'en garder que la structure. Chez Jan Fabre, il faut la régurgiter pour en faire une carapace et la briser ensuite. Chez Lisbeth Gruwez, elle est souffle et impulsion et ressurgit dans la danse. Chez Kris Verdonck, elle devient soit architecture soit robot ou s'y confond. Le corps « neutre » ne perd pas en rayonnement mais, au contraire, gagne en puissance. Le corps « neutre » ne cache pas le corps mais le met en lumière et se dévoile dans son rythme, son souffle, son frisson intérieurs. Alors le signifiant du corps s'amplifie. Alors, « le retour du corps est un acte de vérité objective. […] C'est le retour d'un exil, ce que le corps-oublié accomplit pour décrire son cercle parfait, qui coïncide avec les sommets de la circonférence ; comme la soudure de la nostalgie, qui entend ramener la fin à l'origine, dans la douloureuse étreinte d'un miroir temporel. On ne *revient* qu'en la vérité, parce que ce geste, lourd de conséquence, traduit toujours les intentions, de celui qui le veut, on revient au lieu initial »[605].

Chez ces trois artistes, ce corps, parce que nu, sexué, sexualisé, exalté, jouissif, selon la définition donnée plus tôt, « cogne » à la rétine du spectateur. Le sujet concerné par cette nudité, sexualité et transport orgasmique, est alors authentique et paradoxalement transparent. Il s'efface progressivement, pour ne laisser parler que son propre corps. Même si l'interprète reste présent.e sur scène, il.elle se cache sous ce

---

604 CASTELLUCCI, Romeo, *Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio. Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 101.
605 *Ibid.*

corps, qui est le sien, afin de le laisser s'exprimer seul. Il s'agit d'une « *absence substantielle* de l'acteur sur le plateau »[606], d'un abandon volontaire pour faire de ce corps, une matière dramatique à part entière, qui « s'accroche » aux spectateurs. « Leur corps s'avance donc seul en scène et ne trouve d'autre justification que d'être une présence pure »[607]. La présence du comédien, ne se mélange plus avec celle du corps, qui semble demeurer seul sur scène comme pure présence, du latin *pūrus* « sans tache, sans souillure, propre, net, pur », puisque vide et rempli de vide. Blanchot applique cette notion de pureté à un rayonnement permettant le sens.

> Ce n'est pas seulement la position naturelle ni même d'existence qui en effet serait à suspendre pour que, dans sa pure lumière désaffectée, puisse apparaître le sens ; c'est le sens lui-même qui ne porterait sens qu'en se mettant entre parenthèses, entre guillemets, et cela par une *réduction infinie*, finalement restant hors de sens, comme un fantôme que le jour dissipe et qui cependant ne manque jamais, puisque le manque est sa marque[608].

Dans une lettre, Edmund Husserl évoque les conditions d'accomplissement de l'intuition pure d'une œuvre d'art qui ne peut s'accomplir qu' « au sein d'une stricte mise hors circuit de toute prise de position existentielle par l'intellect, ainsi que de toute prise de position par le sentiment et le vouloir, laquelle présuppose une telle prise de position existentielle. Bien mieux : l'œuvre d'art nous transporte (quasiment nous y contraint) dans l'état d'une intuition esthétique pure qui exclut de telles prises de position[609] ».

Il s'agit pour l'acteur en scène de se détacher de l'intellect et de la volonté de produire quelque chose pour n'être que « pure » présence. Par effacement et dépouillement de l'interprète, le corps de celui-ci s'ouvre, se rend disponible et disposé à accueillir la scène et la salle en lui, à être à l'écoute du réel. Il se libère de sa propre relation au monde, de sa prison mentale et comportementale pour renaître à la scène et s'y donnait.

> C'est le fil de l'acrobate tendu entre la terre et le ciel, le chemin étroit nécessitant pour celui qui l'emprunte, une présence réelle, une

606 *Ibid.,* p. 173.
607 CASTELLUCCI, Romeo, « L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro », in CASTELLUCCI, Romeo, GUIDI, Chiara, CASTELLUCCI, Claudia, *Epopea della polvere. Il teatro della Socìetas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milan, Ubulibri, 2001, p. 87.
608 BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 448.
609 HUSSERL, Edmund, « Lettre à Hofmannsthal », trad. E. Escoubas, *La part de l'œil*, n. 7, 1991, p. 13.

> attention juste et un lâcher prise de l'esprit, pour laisser naître en soi un corps d'affect ou un corps d'accueil […] Ainsi, il contient en lui l'interrogation éternelle de l'être humain le « qui suis-je ?» où plus profondément sont inscrits, en creux, les démons qui me constituent qui par leurs absences, leurs effacements permettent la mise en lumière de la tyrannie des feux de l'esprit; l'immersion et la noyade que contient le monde des émotions et, l'assèchement, le plus souvent empoisonné, que nous chuchotent nos sentiments, qui nous cantonnent dans un réel structuré sur la projection, pour découvrir l'être et le don d'amour pur que contient le présent et la seule présence à l'acte de vie[610].

Paradoxalement, il en résulte une forme de nécessité existentielle dans les projections mentales que s'en font les spectateurs. C'est pourquoi, « les vérités par le corps », « le corps neutre » et « la pure présence » sont liés à une forme de « nudité intégrale », dans son sens premier mais aussi à travers sa signification artistique, dans le sens de l'exactitude, dans le choix des corps présents sur scène.

Entendue et explorée comme chez ces trois artistes, cette « nudité intégrale » expose des corps et des présences exemptés d'altération, de corruption, de souillure et dont les liquides et énergies ne sont pas viciés. Ce n'est qu'ainsi que le corps peut se laisser traverser de part en part des vérités de la vie tant convoitées. Enfin, la « nudité intégrale » témoigne du caractère cyclique de l'Humanité et du corps qui la porte.

> 20 Job se leva alors, déchira son manteau et se rasa la tête. Puis il se jeta par terre, se prosterna
> 21 Et dit : « C'est nu que je suis sorti du ventre de ma mère, et c'est nu que je repartirai »[611].

La « nudité intégrale » renvoie à notre condition humaine dans notre naissance et mortalité. Le sexe en est le point de départ, l'embrassement avec la mort sa finitude. L'orgasme lui réunit l'*Eros* et le *Thanatos* en un transport de l'être.

« Pour appréhender la richesse de la nature humaine, il devient nécessaire de disloquer les habitudes en proposant d'autres types de perceptions et de formes dont le foisonnement enrichirait nos systèmes de représentation[612] ». Or, cette « nudité intégrale » favorise une sortie des territoires connus et reconnus souvent communs et permettent une entrée dans des espaces inexplorés. Or, « la fabrication d'un territoire,

---

[610] Den facteur de masques de théâtre écrit cela en parlant du masque neutre.
[611] *La Bible*, Job, 1. v. 20.22, Version Louis Segond, 1910.
[612] HUESCA, Roland. « Nudité, corps et « figure ». L'exemple chorégraphique », *op. cit.*, pp. 136-143.

d'un endroit habitable pour l'humain, traverse l'histoire de la danse et du spectacle, comme celle des hommes[613] ». Le basculement dans cette nudité fait entrer dans l'histoire des corps et du théâtre et est toujours une conquête de soi, de l'Autre et de l'humanité. Alors, le corps s'échappe et n'existe pas/plus. Il est en propre recherche de lui-même, s'égare pour mieux se retrouver et se dissoudre.

De la même manière, plus aucune nudité n'est perçue même en présence de corps desnués. À ce titre, si dans la Bible est mentionné en *Genèse* 3, 21 : « Le seigneur Dieu fit pour Adam et sa femme des tuniques de peau dont il les revêtit », il n'est en revanche pas précisé de quelle peau il s'agit. En les revêtant entièrement (puisqu'il s'agit de tuniques) de peau, qui peut être humaine, c'est-à-dire en les recouvrant de chair, Dieu a ainsi caché leur nudité primaire. Cela peut donc signifier que la nudité originelle était distincte que celle entendue aujourd'hui. La chair est précisément ce qui fait de l'Homme un être jamais réellement nu puisque toujours vêtu d'une enveloppe corporelle. Éric Peterson, théologien moderne, parle lui d'un « vêtement de grâce » habillant originellement Adam et Ève : « Avant la chute, l'homme existait pour Dieu de manière telle que son corps, même en l'absence de vêtement, n'était pas "nu". Ce "ne pas être nu" du corps humain même en l'absence apparente de vêtements s'explique par le fait que la grâce surnaturelle entoure la personne humaine comme un vêtement. L'homme n'était pas simplement dans la lumière de la gloire divine : il était vêtu par la gloire de Dieu. Le péché prive l'homme de la gloire de Dieu et dans sa nature un corps sans gloire devient maintenant visible[614] ». Dès lors, il s'agit pour nos trois artistes, de chercher la nudité ailleurs.

Les corps, dans leurs créations, sont les porteurs d'une *tragédie* humaine en manque de héros, les témoins d'une société en perte d'elle-même, dans laquelle les corps ne sont plus célébrés mais cachés, les corps de chair s'effacent au profit des corps numériques et virtuels, ils ne trouvent plus leur beauté dans la nature mais dans la chirurgie et ne se reconnaissent plus dans la communauté mais dans l'éloignement.

> C´est en s´exposant nue, ou, pour mieux dire, dans son dénuement même que la chair, non sans paradoxe, manifeste le mieux sa vocation, en chacun de nous, à nier et dépasser sa nature matérielle. Ainsi, le grand âge et ses *stigmat*es ne sauraient rien retrancher de cette beauté « essentielle » de la chair. La nudité est par nature

613 *Ibid.*
614 Propos cités par AGAMBEN Giorgio, *Nudités*, Paris, Rivages, 2012, p. 85.

> innocente, et belle par vocation, car l´humain se célèbre lui-même dans la chair aussi bien que par les idées et les mots.[615]

Ces trois artistes au contraire recréent cette communauté et dévoilent la puissance et la beauté des corps, des chairs et des voix, dans toutes leurs particularités et singularités. Outre cela, l'enjeu est de dépasser les formes et codes de structuration corporelle, esthétique et sociale qui nous habitent et nous dirigent. La représentation se fait alors ex-peausition, le regard devient contemplation, la mise en scène célébration voire culte, la réception une exploration souterraine des origines. Cette « nudité intégrale » permet ainsi de faire éclater les vérités.

La première nudité s'efface puisqu'elle se déplace, se transforme en autre chose, dévoile de nouvelles possibilités et ouvre des territoires inexplorés. Il s'agit en somme d'accueillir et « laisser surgir des flux et des forces encore inexplorées et prendre l'épiderme à témoin[616] » et « de faire voir ce qui fait voir, et non ce qui est visible[617] » en créant un monde à côté de celui déjà existant. Or, « (s') inventer c'est déconstruire et se déconstruire, imaginer des modes d'existence singuliers, explorer les frontières, s'ouvrir, repousser les limites de son univers d'opinions et d'actions. Sensibles à un ensemble d'éventualités, réelles ou virtuelles, les configurations de soi passent par de multiples agencements[618] ».

Par conséquent, porter des nu.e.s au plateau reviendrait à porter aux nues[619] et s'y perdre puisqu'il s'agit à la fois de louer la chair par adoration et de s'élever par suspension. « Le corps le plus gracieux est le corps nu que ses actes entourent d'un vêtement invisible en dérobant entièrement sa chair, bien que la chair soit totalement présente aux yeux des spectateurs[620] » écrivait Jean-Paul Sartre. « L'obscène apparaît lorsque le corps adopte des postures qui le déshabillent entièrement de ses actes et qui révèlent l'inertie de sa chair[621] ». « Notre chair n'est rien d'autre que cela qui, s'éprouvant, se souffrant, se subissant et se supportant soi-même et ainsi jouissant de soi selon des impressions toujours renaissantes, se trouve, pour cette raison,

---

615 LAINE, Pascal, *Traité de nudité*, *op. cit.*, quatrième de couverture.
616 HUESCA, Roland. « Nudité, corps et « figure ». L'exemple chorégraphique », *op. cit.*, pp. 136-143.
617 LYOTARD, François, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 113.
618 HUESCA, Roland. « Nudité, corps et « figure ». L'exemple chorégraphique », *op. cit.*, pp. 136-143.
619 Le terme « nues » est alors employé selon son origine latine nūba, et son altération nubes, signifiant « nuages ».
620 SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Gallimard, 1976, p. 441.
621 *Ibid.*

susceptible de sentir le corps qui lui est extérieur, de le toucher aussi bien que d'être touché par lui. Chair et corps s'opposent comme le sentir et le non-sentir[622] ». Or, si l'on considère comme recevables ces propos de Michel Henry, il faut désormais pour en saisir l'origine première, traverser la chair, pénétrer l'enveloppe charnelle, pour faire l'exploration entière du corps et le découvrir dans sa « nudité intégrale ». Il s'agit en sommes de franchir la barrière-peau pour dévoiler l'intériorité du corps.

Dans des déshabillages, déshabillage de couches successives, les corps se *desnue*nt et *desnue*nt à la manière de Rabeux :

> C'est un cabaret, les filles s'y déshabillent
> C'est pas que leur peau, les filles qu'elles déshabillent
> Elles déshabillent l'homme, les filles, jusqu'aux démons
> Elles déshabillent l'âme, les filles, jusqu'aux bas-fonds
> C'est une comédie, les filles t'enlèvent la peau
> Dessous, dessous, dessous, elles te caressent les os
> Dedans ton corps, les filles, elles te mâchent le cœur
> Elles te croquent les yeux, tes belles perles de mateur
> Une comédie de la nuit des corps qui t'prend au cœur
> Une comédie pour rien qu'en rire
> Rien que ta peur, rien que ta mort, rien que l'amour
> Rien que ta peur
> Des spectateurs[623]

Nu de l'extérieur et de l'intérieur du corps, il peut prétendre à la réelle nudité n'étant autre que l'invisibilité, elle-même rendue possible par le visible. En effet, comme l'écrit Jean-Michel Durafour à propos de *L'Homme invisible* :

> Ce nu est donc aussi l'évanouissement instantané du nu, l'authenticité du nu donnée dans son événementialité réflexive : la mise à nu du nu. […] Ce nu, à la fois excessif (de la peau, des viscères) et modeste (on n'y voit rien), prend la place du nu usuellement défini comme « image d'une figure humaine visible ne portant pas de vêtements ». Ce qui est mis à nu, comme un fil électrique peut l'être, c'est l'image elle-même. L'homme invisible n'est pas dans l'image, il est l'enroulement de l'image sur elle-même. Il dépose tout contre la planéité de la surface de l'image, de l'image qui n'est que surface. Il est l'imageance de l'image. Face à la nudité invisible de cet homme, qui ne nous met jamais mal à l'aise (je ne peux pas le voir me retourner éventuellement mon regard et me surprendre à le scruter), qui nous regarde sans rien nous retourner, l'homme invisible est la pure réversibilité, l'équivalence entre le dedans et le dehors, le lointain et le proche (détricotant la

[622] HENRY, Michel, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Seuil, 2000, pp. 8-9.
[623] RABEUX, Jean-Michel, Chanson extraite de *Déshabillages* (comédie mortelle), 2003.

> critériologie de la perspective artificielle et de l'analogie traditionnelle), un corps plat, un corps-image, non plus une image représentant (matériellement) un corps mais un corps se présentifiant formellement comme non distinct de son image.[624]

C) Déliquescence des corps et fluides de vie

Certes la fascination pour la nudité au plateau demeure mais le désir d'aller au-delà d'elle se fait plus prégnant. Il ne s'agit pas encore d'y révéler ce qui serait invisible à l'œil nu, car caché à l'intérieur de l'enveloppe corporelle, mais plutôt d'examiner ce qui suinte sur elle, par et travers elle et se manifeste en sécrétions passant *du dedans au dehors* du corps par porosité et orificialité. En cela, cette exploration corporelle se place en rupture avec l'esthétique du nu mais dans la continuité de celle du *desnuement* et des enjeux qu'elle soulève dramaturgiquement. D'un côté, elle se désengage de l'épure et du dénuement simple. De l'autre, elle opère une remontée aux sources en déployant le corps du dedans. Par conséquent, le recours aux flux et fluides corporelles prolonge la quête du *desnuement* et procède également d'une dramaturgie des origines.

La notion de déliquescence des corps et des fluides de vie constitue un objet d'approches et d'études multiples dans des champs, disciplines et pratiques divers. Elle représente un motif privilégié dans la réécriture du corps par l'examen des relations entre le dedans et le dehors du corps, entre l'invisible et le visible, l'intime et l'*extime*, le montrable et le tabou, le monde des vivants et des morts, entre ce qui se dérobe à l'ordre du langage et ce qui le réorganise. Elle se fait carrefour des discours et explorations et provoque également une déstabilisation du regard qui s'y porte que ce soit volontairement, inconsciemment, fantasmagoriquement ou par surprise. Par ailleurs, ce qui jusqu'alors était propre à soi et soustrait au regard s'invite dans le champ du visible et du sensible et se partage en se manifestant sur les scènes de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez, Jan Fabre et Kris Verdonck par exemple. On ne peut plus esquiver le corps ni ce qui fait le corps. Ce qui était rejet ou dégoût, s'offre au plateau. Ce qui était signe de décrépitude voire de survivance devient origine pulsionnelle et physiologique et embrasse le vivant.

Les processus d'exhibition et de mise en scène des flux et fluides corporels

[624] DURAFOUR, Jean-Michel. « Effraction du nu. À propos de L'Homme invisible de James Whale », *Corps*, vol. 8, n. 1, 2010, pp. 99-104.

s'étant complexifiés, les sens, signes et significations en découlant se sont étoffés et infléchis. Une croyance humorale en revanche perdure, celle de penser le corps à partir des flux et fluides qu'il crée et rejette sans cesse. Le liquide séminal, le lait[625], le sang[626], les larmes[627], la sueur, l'urine, la lymphe, le flegme, la bile, les excréments[628], sont donc des outils de penser et à penser pour saisir le corps[629]. Claude Galien ou Hippocrate de Cos avant lui, avaient déjà établi une analogie entre micro- et macro- cosme en tentant d'élaborer une concordance entre l'Homme et la Nature[630], puis l'Homme et l'Univers. Il en découle la théorie des humeurs, popularisée par le *Corpus hippocratique* et plus

---

625 Lire aussi GELARD, Marie-Luce, « Les Pouvoirs du lait en contexte saharien : « Le Lait est plus fort que le Sang » », in *Corps*, n. 8, 2010, p. 25-31.

626 Sur le motif du sang, nous invitons à consulter également les ouvrages suivants :
GEORGES, Zimra, « Le mystère du sang », *Topique*, vol. 113, n. 4, 2010, pp. 43-56.
KARADIMAS, Dimitri, *Poils et sang, L'Herne*, Paris, Cahiers d'anthropologie sociale, 2010.
MOULINIE, Véronique, *La Chirurgie des âges. Corps, sexualité et représentations du sang*, Paris, de la Maison des sciences de l'homme, 1998.
ROUX, Jean-Paul, *Le Sang: Mythes, symboles et réalités*, Fayard, 1988.
VERNIER, Bernard, « Le sang, l'inceste et la parenté », in *Corps*, n. 8, 2010, p. 17-24.

627 Lire aussi LIGNEREUX, Cécile, « Bonne humeur contre belle humeur : la valorisation des larmes au xviie siècle », in *Corps*, n. 8, 2010, p. 33-39.

628 Sur le motif des excréments, nous invitons à consulter également les ouvrages suivants :
ALLEN, Valerie, *On Farting : Language and Laughter in the Middle Ages*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.
BLOCH, R. Howard, *The Scandal of the Fabliaux*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1986, pp. 50-54 et 84-86.
BOUTEILLE-MEISTER, Charlotte et AUKRUST, Kjerstin, *Collectif, Corps sanglants, souffrants et macabres : XVIe-XVIIe siècle*, Presse Sorbonne Nouvelle, 2010.
DALANT, Moira*, Théâtralité aux limites, ou qu'est-ce-que le sublime moderne : la mort et la merde dans le théâtre et l'art contemporain,* Molinié, Georges (dir.), Paris, Ecole doctorale Concepts et langages, Laboratoire STIH, Université Paris 4, soutenue le 22 mars 2013.
GILLINO, Alice, *« De la scatologie à l'eschatologie », in L'insensé, Avignon Spectacles, 24 juil. 2011.*
Guerrand, Roger-Henri, *Les Lieux. Histoire des commodités*, Paris, La Découverte, 2005 [1985], p. 16-17.
MCDONALD, Nicola F., *Medieval Obscenities*, York, York Medieval Press/Boydell Press, 2006.
MONESTIER, Martin, *Histoire et bizarreries sociales des excréments. Des origines à nos jours*, *Le Cherche-Midi,* 2001.
MORRISON, Susan Signe, *Excrement in the Late Middle Âges : Sacred filth and Chaucer's fecopoetics*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.
NAYAR, Sheila J., « *Coprus* [*sic*] *Christi :* the Scatological Tales of the Fabliaux », in *Holly A. Crocker(dir.), Comic Provocations : Exposing the Corpus of Old French Fabliaux*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, *op. cit.*, p. 33.
PERSELS, Jeff et GANIM, Russell (dir.), *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art. Studies in Scatology*, Aldershot, Ashgate, 2004.
VIGARELLO, Georges, *Le Propre et le sale. L'Hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, « Points », 1985, p. 66.

629 Voir aussi :
COUSINIE, Frédéric, *Esthétique des fluides : Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVIIe siècle, du Félin*, coll. « Les marches du temps », 2011.
GODELIER, Maurice et PANOFF, *La production du corps. Approches anthropologiques et historiques*, Amsterdam, Archives contemporaines, 1998.

630 Lire aussi : PHELOUZAT, Nicole, « Beaux temps et bonnes humeurs », in *Corps*, n. 8, 2010, p. 49-56.

précisément dans le sixième volume *De la nature de l'homme*. Ensuite considérée comme le fondement de la médecine antique, cette théorie établit un classement des quatre éléments fondamentaux du corps et les lie aux quatre humeurs corporelles en fonction des qualités et valences qu'elles représentent. La prédominance ou le déséquilibre d'un élément détermine le tempérament. En conséquence, une production conséquente de bile jaune, l'humeur du feu, chaud et sec, produite par le foie, soumet l'individu à la colère et à la *violence* ; celle de l'atrabile ou de la bile noire, l'humeur de la terre, froide et sèche, sécrétée par la rate, rend l'Homme triste, mélancolique et anxieux ; celle de la pituite autrement nommée phlegme ou lymphe, l'humeur de l'eau, froide et humide, rattachée au cerveau, cause l'apathie de l'être qui demeure calme et imperturbable ; enfin celle du sang, l'humeur de l'air, chaud et humide, produit par le foie également mais reçu par le cœur, fait de l'Homme un « sanguin », qui, contrairement à aujourd'hui, qualifiait un individu jovial, chaleureux, d'humeur gaie. Platon dans sa *République*, puis Aristote dans son *Problème XXX*, reprennent cette théorie des humeurs et la dérivent en humeur du *thymos*. Le *thymos* représente le centre des affects, des émotions et des passions et se traduit en trois humeurs différenciées. L'euthymie d'abord est celle de la joie et de la sérénité. Ensuite l'athymie détermine l'absence de vigueur, l'atonie voire l'accablement et le désespoir. Enfin la dysthymie provoque la fébrilité, le dérèglement et l'agitation. Ils analysent ainsi les perturbations de l'humeur par celles des humeurs. Au reste, Aristote oppose et hiérarchise les sécrétions vaginales de celles urétrales selon le genre dont ils proviennent. Le foutre est éthéré car porteur de toutes les valeurs nobles de l'humanité tandis que la cyprine est bas car informe, prolifère et magmatique[631].

> L'âme elle-même hérite des constructions aristotéliciennes, et se divise en fonctions – elle est appétitive dans le foie, sensible dans le cœur, intellective dans le cerveau. La première appartient au règne vivant dans sa totalité, elle est le moteur de la reproduction et de l'appétit vital ; la deuxième n'appartient qu'aux animaux, et sous-tend la perception et la sensation ; et la troisième, enfin, est la propriété de l'animal pensant, de l'humain qui contemple le divin. Certains animaux participent du monde de la rationalité, mais nul autre que l'humain ne contemple l'éternité. Ainsi s'explique la vie mentale et mortelle le long de la grande échelle des êtres ; et voici

[631] Voir aussi :
D'ONOFRIO, Salvatore et DEFORGE, Bernard, *Les Fluides d'Aristote: Lait, sang et sperme dans l'Italie du Sud*, *op. cit.*
« Entretien avec Françoise Héritier », in *Corps*, n. 8, 2010, p. 5-12.

> pourquoi, si l'on pèche par corps et passions déséquilibrés, l'âme invisible en souffrira, d'autant plus qu'on est convaincu de son immortalité.[632]

L'hypothétique nature invisible de l'origine des maux de l'âme se confirmerait déjà dans le visible des humeurs[633].

Ces conjectures physiologiques humorales semblent se confirmer au XIVe siècle lorsque la dissection humaine se légalise, c'est-à-dire même après une connaissance anatomique plus précise qui, en réalité, fait naître plus de mystères qu'il n'en résout. « Ainsi le corps nouvellement ouvert ne fait que confirmer les parcours humoraux[634] » précise l'historienne de philosophie Noga Arikha[635].

À la fin de la Renaissance, la nécessité de rebâtir l'image du corps se fait ressentir pour correspondre à une appréhension nouvelle de l'âme. « Car le portrait psychosomatique de l'âme tripartite, divisée en facultés ou fonctions corporelles, commence à se craqueler. Le corps, en s'ouvrant, outrepasse ses propres frontières[636] ». De plus, « engendrée dans la même foulée chrétienne, l'idée de l'âme comme enveloppe immortelle du corps mortel aide à pourvoir aux besoins des patients dont les secrétions viscérales deviennent visibles à la surface épidermique lors de la maladie, c'est-à-dire lors d'un déséquilibre humoral[637] ». En ce sens, connaître le corps c'est également se confronter à la création divine, étudier la matière et sa mise en forme c'est analyser l'œuvre du grand Architecte.

> Si l'on en croit par exemple Hildegarde de Bingen et le Cause et cure qui lui est attribué, il n'y a que dans l'Adam d'avant la Chute qu'un tel équilibre avait pu se trouver ; mais lors du péché originel, la mélancolie s'était coagulée tandis que la lumière en lui s'éteignait. Et ces spéculations de l'abbesse sur l'apparition des humeurs en l'homme ne sont pas sans lien avec des questions que l'on se posait à Salerne sur le caractère équilibré d'Adam avant la chute, dans le cadre de l'enseignement médical que reflètent les fameuses questions salernitaines. À cause du péché originel, les humeurs sont

---

632 ARIKHA, Noga, « La quête de l'équilibre : âme, vertus, humeurs », in *Corps*, n. 8, 2010, p. 57-63
633 Lire aussi :
BERGE, Christine, « Fluides organiques et pesée de l'âme ou le calcul des humeurs en réanimation », in *Corps*, n. 8, 2010, p. 65-72.
ARIKHA, Noga, « La quête de l'équilibre : âme, vertus, humeurs », *op. cit.*, p. 57-63.
634 ARIKHA, Noga, « La quête de l'équilibre : âme, vertus, humeurs », *op. cit.*, p. 57-63
635 Lire aussi : GELARD, Marie-Luce, SIROST, Olivier, « Introduction. Humeurs ou substances ? », in *Corps*, n. 8, 2010, p. 13-15.
636 ARIKHA, Noga, « La quête de l'équilibre : âme, vertus, humeurs », *op. cit.*, p. 57-63
637 *Ibid.*

> en déséquilibre dans le corps humain, comme le dirent aussi, chacun à sa manière, Anselme de Cantorbéry ou Alexandre Neckam.[638]

Au XVIIe siècle, « les esprits deviennent corpuscules, et les organes du corps-machine sont maintenant reliés par un mécanisme, complexe mais explicable[639] ». Ressources naturelles, les fluides garantissent l'entretien et le fonctionnement de la machine qu'est le corps et s'en expulsent quand ils ne sont plus en capacité de l'alimenter ou de la réguler. Née alors une pensée dualiste dont émarge le matérialisme d'un côté et l'hyper-cartésien de l'autre. « D'un côté, ce sont les organes qui vont livrer leurs secrets, un par un ; de l'autre, l'organisme ne peut être compris qu'au sein d'une approche holistique[640] ».

Au XVIIIe siècle, un entre-deux se dessine : L'âme et le corps ne sont plus simplement liés. L'âme devient corps et le corps pénètre le cerveau. Par conséquent, « les humeurs doivent jaillir au-delà de la barrière épidermique sans causer la mort, se faire visibles pour assurer une vie meilleure : elles deviennent nerfs, nouveau factotum explicatif qui donne son nom aux maladies de l'âme-corps[641] ». La psychiatrie était née.

Au XXe siècle, le corps redevient mécanisme et perd son opacité. Il se livre désormais entièrement en devenant transparent, visible, lisible, compréhensible. « Sa surface épidermique est désacralisée – le corps n'est plus enveloppe de l'âme, la peau elle-même est la totalité du sujet incorporé. Le cerveau est objet, divorcé de la subjectivité, vidé de son âme lui aussi[642] ». Un tournant crucial se prépare alors et se déclare au XXIe siècle. C'est par prises de sang, analyses d'urine, examens des selles, prélèvements fluidiques divers que les maux s'expliquent à présent.

> Je suis 40 000 milliards de cellules. En leur sein, des centaines de millions de réactions chimiques à chaque seconde. Des chiffres à donner le vertige.
> Je suis un holding auprès de laquelle la plus sophistiquée des multinationales fait pâle figure. Mon mur d'enceinte (4m² de peau) est truffé de capteurs (détecteurs de chocs, de température...). Je suis doté d'une climatisation (les pores), d'un service de renseignements (les cinq sens), de communications rapides (les nerfs), plus lentes (les hormones), d'une défense immunitaire et enfin d'une direction

638 MOULINIER, Laurence, *Le sang au Moyen Âge, entre savoir et questionnements, science et imaginaire. 1453*, Rencontres européennes, oct 2003, Castillon-la-Bataille, France, Bordeaux, *Confluence*s, pp.53-73, 2004.
639 ARIKHA, Noga, « La quête de l'équilibre : âme, vertus, humeurs », *op. cit.*, p. 57-63
640 *Ibid.*
641 *Ibid.*
642 *Ibid.*

> générale (le cerveau) chargée d'abriter les conflits et de veiller au remplacement du personnel (la procréation). […Le corps humain…] offre la vision d'un univers quasi inconnu et pourtant le plus proche qui soit. Une certitude : aucun de ceux qui auront effectué ce voyage ne pourront, à l'avenir, se regarder comme avant.[643]

Quel que soit l'époque, pour l'Homme, la régulation et la dérégulation de la vie, la santé, le caractère, les passions, sensations, perceptions, cognitions, sa cohabitation avec l'Autre et la Nature et sa place dans le monde semblent donc régis par les humeurs et leurs équilibres. Tout ce qui fait l'Homme serait donc dans les humeurs. De valence et visée différentielle, les humeurs détermineraient, dès l'origine, l'Homme par les états, les expressions et les manifestations du corps. Dans l'hypothèse, « c'est un système parfaitement intelligible, bien plus que ne l'est le corps lui-même. Et surtout, il se départit du sens commun : aucun contresens à penser le monde du point de vue de ses éléments constitutifs, de définir le corps comme microcosme obéissant aux mêmes règles que le macrocosme du monde, de mettre en rapport ce microcosme aux astres, à tout ce que perçoivent les sens[644] ». En réalité, « les données microscopiques ont envahi le monde intérieur, sans indiquer comment les remettre en rapport avec notre réalité macroscopique[645] ».

> Ce qui se lit en surface n'est pas toujours la réflection du monde intérieur. Certes, les sciences de la vie et de l'esprit nous ont rendus plus visibles et lisibles que jamais ; nous commençons à nous connaître, et à comprendre ce qui met en branle le mouvement volontaire. Mais nous nous trompons lorsque nous affirmons que nous avançons vers une mappe achevée de notre intérieur, ou vers le miroir objectif et impeccable qui nous représenterait à nous-mêmes, vierge des traces de l'imagination finaliste, folkloriste ou cartésienne. Les corrélations entre micro et macro, cerveau et esprit, hormones et émotions, mental et physique sont aujourd'hui comprises en termes de causalité; mais nous oublions que cette causalité n'est pas plus élucidée qu'elle ne l'était dans un passé où elle ne se posait pas.[646]

Aussi, « si nos humeurs sont à la surface, c'est que nous avons perdu de vue le monde invisible qui les sous-tendra toujours[647] ».

---

643 GIORDAN, André*, Mon corps, la première merveille du monde,* Psy-Santé, 1999.
644 ARIKHA, Noga, , « La quête de l'équilibre : âme, vertus, humeurs », *op. cit.*, p. 57-63
645 *Ibid.*
646 *Ibid.*
647 *Ibid.*

Au reste, ces supposées prédispositions d'antan ne sont pas si éloignées de nos considérations contemporaines puisqu'elles continuent d'être véhiculées dans maintes expressions encore utilisées aujourd'hui telles que « avoir nos humeurs », « se faire de la bile », « avoir des coups de sang », « broyer du noir », « faire preuve de flegme », etc[648]. De même le terme de « thymie » est encore employé dans la psychiatrie moderne. En outre, par de là l'indigence des explications théoriques des Anciens, nous ne pouvons nier la solide intuition qui les a menés vers une telle recherche. En effet depuis, il a été prouvé neurologiquement que de nombreux dérèglements de l'humeur sont d'origine organique et physiologique, c'est-à-dire que le corps et le psychisme sont liés et reliés par elle comme zone de contact, de conflits, d'adversités et de réconciliations. Au reste, « l'activité de l'organisme est une activité finalisée, car celle-ci consiste précisément dans le fait de se débarrasser du moyen, une fois le but atteint[649] » explique Hegel. « La bile, le suc pancréatique, etc., ne sont ainsi rien d'autre que le propre processus de l'organisme, que ce dernier fait s'évanouir [hors de soi] dans une figure matérielle. Le résultat du processus est le rassasiement, le sentiment de soi, qui, à l'encontre du manque précédent, éprouve la complétude[650] » développe-t-il. « La tendance formatrice est ainsi, elle aussi, de même que l'excrétion, une manière de se faire soi-même extérieur à soi, mais en tant qu'insertion façonnante de la forme de l'organisme dans le monde extérieur[651] » conclut-il. Cela implique que l'organisme fait sien le monde extérieur par la sécrétion. De fait, les fluides imposent toujours un passage du dedans au dehors du corps voire se transportent au-delà en acceptant que n'être plus du tout forme.

> Son image de frontière, celle de signe, sa valeur expressive ou identitaire peuvent mobiliser une extrême focalisation. Enveloppe narcissique protégeant du monde, elle se donne souvent comme objet premier, outil immédiatement disponible, lieu d'inscription et de manifestation majeures. […] Il se révèle alors, comme jamais, à l'origine d'une véritable effervescence imaginaire, transitant du visible au ressenti, de l'expressif à la pratique, de la frontière à sa porosité. Objet « fuyant », toutefois, qui montre tout autant son extrême plasticité, son indétermination, son ambiguïté. Ce qui met au défi toute tentative peut avoir beaucoup à suggérer sur l'expérience corporelle elle-même. Son interrogation est d'autant

[648] SIROST, Olivier, « Les pédagogies de la bonne humeur », in *Corps*, n. 8, 2010, p. 41-47.
[649] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Philosophie de la Nature*, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1863.
[650] *Ibid.*
[651] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Philosophie de la Nature*, *op. cit.*, p. 687.

plus troublante.[652]

Par extension, cela signifie que les organes qui sécrètent et éjectent les fluides et le corps dans lequel ils se créent et duquel ils s'expulsent, ne s'envisagent plus uniquement comme corps-surface, formé, objet, mais répondent à des dynamiques internes et externes les dépassant que nous nommerons dans notre étude : les flux. C'est pourquoi, phénoménologies, signifiances, imaginaires, physiques, métaphysiques, mystiques et physiologiques des fluides se lient à ceux des flux. Gaston Bachelard expliquera sensiblement cette relation :

> Mes flux et fluidité qui coulent un vide indivisible, succession de changement qualité datif qui se fonde et qui se pénètre sans contours précis sans aucune tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres. Le mouvement n'est plus passage d'un point à l'autre les progrès continuaient fluidité, la matière redevient elle aussi flux plutôt que choses, flux indivis et, continuité ininterrompue qui, à nouveau, s'écoule sans que l'on puisse sinon par la pensée, séparer la chose de son entourage, l'organique et l'inorganique, inerte vivant, l'individu du fluide bienfaisant qui nous baigne océan de vivre sommes immergées.[653]

Allan Kardec, fondateur de la philosophie spirite, associe la fluidité du corps au fluide magnétique et propose ainsi une autre expression du flux comme Principe Vitale :

> Nous appelons Principe vital le principe de la vie matérielle et organique, quelle qu'en soit la source, et qui est commun à tous les êtres vivants, depuis les plantes jusqu'à l'homme. La vie pouvant exister abstraction faite de la faculté de penser, le principe vital est une chose distincte et indépendante. Le mot vitalité ne rendrait pas la même idée. Pour les uns, le principe vital est une propriété de la matière, un effet qui se produit lorsque la matière se trouve dans certaines circonstances données; selon d'autres, et c'est l'idée la plus commune, il réside dans un fluide spécial, universellement répandu et dont chaque être absorbe et s'assimile une partie pendant la vie, comme nous voyons les corps inertes absorber la lumière; ce serait alors le fluide vital qui, selon certaines opinions, ne serait autre que le fluide électrique animalisé, désigné aussi sous les noms de fluide magnétique, fluide nerveux, etc.[654]

---

[652] VIAGRELLO, Georges et ROQUES, Sylvie, « La fascination de la peau », in BIET, Christian, ROQUES, Sylvie, *Performance : Le corps exposé*, Communication n.92, Paris, du Seuil, 2013, pp. 86-87.
[653] BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1904, p. 10.
[654] KARDEC, Allan, *Le Livre des esprits*, Paris, Dentu, 1867, p. 5.

De même, « Tout ce qui, dans la nature, coule lourdement, douloureusement, mystérieusement [est] comme un sang maudit, comme un sang qui charrie la mort. [formule Gaston Bachelard] Quand un liquide se valorise, il s'apparente à un liquide organique[655] ».

Au demeurant, pour que ce transport se fasse du *in* au *out* et jusqu'au *ex-out* du corps, il faut penser également le passage. Le corps est perçu comme une passoire, percé de part en part, laissant passer du dedans au dehors, et à l'inverse par insistance, les fluides de vie. Ainsi, si les orifices naturels du corps se sont dévoilés dans l'étude antérieure sur la nudité car visibles par elle, il s'agit désormais de les penser comme n'appartenant plus à la nudité mais propre au *desnuement*. Les orifices sont comparables à des couloirs qui, selon l'étymologie du terme, font couler par coulisse (rainure par laquelle on fait glisser) et, de fait, nous dévoilent les coulisses du corps. De même, nous questionnerons à la fois les orifices naturels, qu'artificiels, symboliques et mentaux. Anthropologiquement d'abord[656],

> Des orifices sont parfois artificiellement créés, dans des logiques médicales : fistule des dialysés ou dans des pratiques esthétiques et identitaires : piercing. Au Burkina-Faso l'ombilic des bébés est considéré comme un orifice naturellement ouvert à la naissance, qu'il faut fermer et protéger, tandis qu'un bébé souffrant d'omphalocèle est perçu comme ouvert. La dimension symbolique de la fermeture des orifices du corps concerne aussi le cadavre. Le désir d'obstruction du « cul du coucou » dans les traditions orales françaises telles que des chansons populaires ou des légendes aux origines médiévales et les dévotions à certains saints témoigne de la volonté de prévenir ou de mettre un terme à l'adultère.
>
> Des orifices symboliques apparaissent en divers endroits du corps dans les cultes afro-brésiliens ; certains étaient fermés et d'autres ouverts dans une logique de communication avec les *orixà* lors des rituels de possession. En Mongolie, c'est au contraire la crainte de la perte de l'âme qui détermine certaines pratiques, lorsque des orifices s'ouvrent spontanément tels que la fontanelle et les pores de la peau, en particulier chez les accouchées ou lors de l'ivresse. La communication avec des êtres surnaturels comme les anges se fait au travers d'orifices constamment ouverts comme les yeux, les oreilles ou le nez. Dans d'autres cas, les yeux sont le lieu de passage entre deux mondes, en particulier entre le virtuel et le réel chez les internautes.[657]

[655] BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 73.
[656] Lire aussi MECHIN, Colette ; BIANQUIS-GASSER, Isabelle ; LE BRETON, David, *Le Corps et ses orifices*, Paris, L'Harmattan, 2004.
[657] « Orifices du corps : Traversées anthropologiques », *Bulletin Amades*, n. 48, 2001.

Cela signifie que, comme le corps, l'orifice peut être analysé selon une articulation entre les différentes sciences humaines et naturelles et participe à l'étude de l'être

En psychanalyse ensuite, des phénomènes de humain par examen de ses caractéristiques physiques d'une part, soit anatomiques, biologiques, morphologiques, physiologiques, évolutifs, et elles culturelles, entendues par sociales, religieuses, psychologiques, géographiques et qu'en ce sens, il peut y répondre de manière artificielle et/ou symbolique.déspécification originelle, pulsionnelle et fonctionnelle des orifices sont à noter. Le psychiatre et psychanalyste Marcel Czermak explique qu'à considérer les orifices « échelonnés comme ça, temporellement et graduellement organisés, cela supposerait qu'il y ait une organisation naturelle de nos orifices, ce qui n'est pas[658] ». Reprenant les propos de Lacan, il rappelle que « les pulsions ne se raccordent à nos orifices que par faveur anatomique[659] » et que « comme on le sait, une faveur, ce n'est pas une obligation. Ce n'est pas parce qu'il y a un trou anatomique, que cela fera le trou du sujet. Et du coup, nous voyons ces sujets, comblés, pleins, qui n'ont plus qu'un seul orifice ou qui n'en ont plus du tout[660] ». C'est pourquoi, certaines personnes souffrent du syndrome de Cotard, s'exprimant par la négation d'organes ou, au contraire, du mono-orifice, c'est-à-dire l'impression de l'existence d'un orifice unique regroupant les fonctions de tous les orifices absents. Ainsi, « nous considérons qu'ils [les orifices] sont naturels, mais à y regarder de près, ils peuvent être complètement subvertis et on peut essayer de bouffer à travers la peau[661] ». Cela signifie que l'orifice a la capacité de dépasser sa nature première et sa réalité concrète pour répondre à des fantasmes ou projections mentales. C'est en ces triples manifestations et présences que l'orifice sera questionné. Enfin, par extension et, paradoxalement, retour aux sources, nous reviendrons d'une part à l'origine du mot « orifice », de *os, oris* qui signifie « bouche » et *facio* « faire ». D'autre part, nous ne considérerons plus uniquement le corps comme pourvu d'une dizaine d'orifices et de milliers de pores, mais ferons du corps un orifice global. Le corps sera donc analysé comme étant une bouche géante suçant et aspirant le dehors et crachant ou vomissant le dedans.

---

658 CZERMAK, Marcel, « Déspécification des trous du corps », in *Figures de la psychanalyse*, n. 10, 2004, p. 87-91.
659 *Ibid.*
660 *Ibid.*
661 *Ibid.*

Finalement, bien qu'étudiés longuement et pleinement par les sciences naturelles et sciences humaines et sociales et selon des contextes historiques, sociétaux et culturels variables, les fluides, flux et orifices corporels demeurent des objets-limites de la représentation contemporaine, une source de troubles, chocs et polémiques. Même si désacralisés, les fluides, flux et orifices sont toujours agités et agitent à leur tour une force parodique et provocatrice dans une non mise à l'écart des instances éthiques, politiques ou religieuses, puisque le corps est toujours mécanisme d'intercession extérieure qu'il s'agit pour les artistes analysés de défaire. Passé ce constat, il reste la difficulté de traduire la matière organique d'un fluide par le biais d'un autre ou d'une autre matière - dans les cas où il ne s'agit pas d'art performatif-, et de répondre aux limites perspectives induites dans le fait même que le fluide est intérieur ou soustrait au regard une fois extériorisé, sa création et son déploiement restent discrets.

Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez, Jan Fabre et Kris Verdonck se saisissent de ces problématiques en proposant des représentations de l'irreprésentable par l'invisible fluidique. Ils font des fluides corporels le motif premier de la représentation et exaltent en scène ce qui en est l'essence, c'est-à-dire, la liquidité, la fluidité et l'écoulement du corps. Ils procèdent ainsi à une hyper-proximité et traversée, réelle ou virtuelle, vers un au-delà de la surface et de la forme. C'est « la promesse sous l'indication d'un autre état de la perception : une perception plus qu'humaine, une perception qui n'était plus taillée sur les solides, qui n'avait plus le solide pour objet, pour conditions, au milieu. Une perception plus fine et plus basse une perception moléculaire[662] » écrit Gilles Deleuze.

Il s'agira donc d'interroger les fluides, flux, influx, reflux, fluxions, flexions et fluctuations du corps et de la scène, dans les créations de ces artistes. Tant par leurs présences que par leurs absences, fluides, flux, influx, reflux, fluxions, flexions et fluctuations répondent à une esthétique et une dramaturgie particulière, celle des origines, que nous analyserons comme répondant d'une recherche du corps originel ou de ce qui, en lui, ferait origine.

[662] DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, *op. cit.*

1) Spermatogénèse

a) Spermatozoa de C.#11.

Le spectacle *C.#11*[663] est le dernier épisode de la *Tragedia Endogonidia*. À l'origine, il ne devait y en avoir que dix. Celui-ci a été ajouté ultérieurement pour que la boucle soit bouclée. Celle-ci peut ainsi se ré-enclencher. Il s'agit donc à la fois de la fin d'un cycle et du début d'un nouveau non réalisé mais mentalisé. Ce dernier épisode du cycle est considéré par son metteur-en-scène comme un théâtre cinématographique, où les tableaux projetés et mis en scène reprennent l'atmosphère des épisodes précédents. Comme les précédents, celui-ci s'intéresse principalement à la représentation plutôt qu'au référent. En ce sens, son approche est proche de la métaphore de l'*Ouroboros* qui détient les clés des mystères des origines oubliées et qu'il s'agit de mettre à jour. Ce symbole de l'*Ourobos* témoigne des pensées de mouvements, de continuité, d'autofécondation et d'éternel retour. Deux conceptions opposées se dessinent face à ce serpent qui se mord la queue : Soit, en dessinant une forme circulaire, il « rompt avec une évolution linéaire, marque un changement tel qu'il semble émerger à un niveau d'être supérieur, le niveau de l'être céleste ou spiritualisé, symbolisée par le cercle ; il transcende ainsi le niveau de l'animalité, pour avancer dans le sens de la plus fondamentale pulsion de vie[664] ». Soit, « il ne cesse de tourner sur lui-même, s'enferme dans son propre cycle, évoque la roue des existences, […] est condamné à ne jamais échapper à son cycle pour s'élever à un niveau supérieur : il symbolise alors le perpétuel retour, le cercle indéfini des renaissances, la continuelle répétition, qui trahit la prédominance d'une fondamentale pulsion de mort[665] ». De plus, le premier et le dernier épisode de ce cycle *C.#1* et *C.#11*, ont tous deux un titre quasi-similaire puisque composé des mêmes chiffres et des mêmes lettres.

La lettre « C » d'abord signifie que ces deux spectacles sont joués dans la même

---

663 *C.#11*, de *La Tragedia Endogonidia*, mise en scène, scénographie, lumières et costumes : Romeo Castellucci, composition dramatique, sonore et vocale : Chiara Guidi, trajectoires et écritures : Claudia Castellucci, musique originale et élaborations acoustiques : Scott Gibbons, avec Ofelia Batolucci, Sonia Beltran Napoles, Claudio Borghi, Cosmo Brigida, Cosma Castellucci, Romeo Castellucci, Gianni Piazzi, Sergio Scarlatella, Alceo Tesei, assistance technique : Sonia Brunelli, Fausto Giorgi, Federico Lepri, Eugenio Resta, Giorgio Ritucci, Teatro Comandini, Cesena, 16-22 décembre 2004 et analyse du passage VTS 01-4 12.12-14.11 et VTS 01-5 00.00 à 2.13/ 7.38 à 7.49/ 18.39 à 18.48 du DVD.

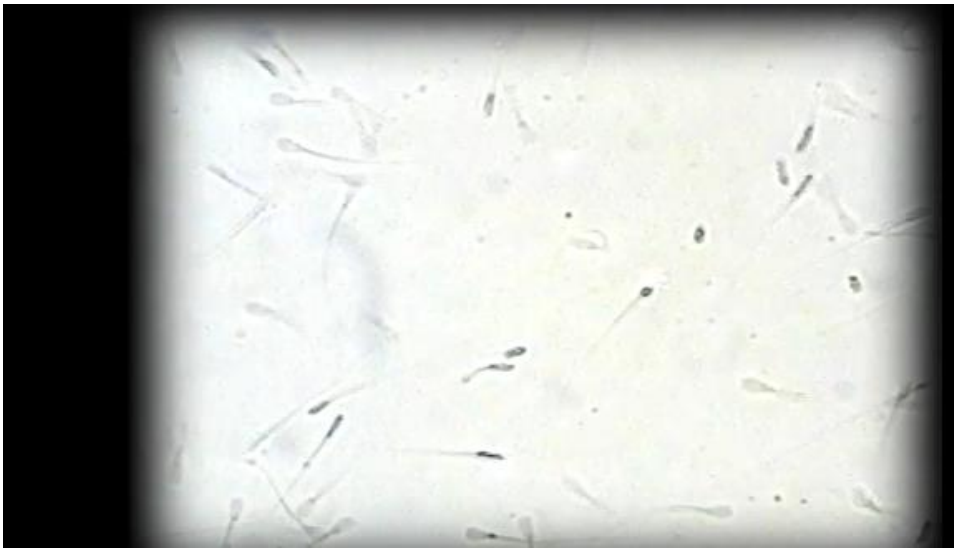
664 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, p. 716.

665 *Ibid.*

ville, celle de Cesena, qui est aussi la ville natale de Romeo Castellucci et le siège social de la Societas Raffaello Sanzio accueillant le Teatro Comandini. Il s'agit en somme de partir du lieu de ses origines, origines natales et créatives, pour y revenir. De plus, le chiffre est le même, le 1 formant ensuite le 11. Or, le 1 est le symbole de l'origine absolue, de la création et du commencement et de l'aboutissement. Il est le chiffre associé au Dieu créateur dans les religions monothéistes et l'Unité qu'il incarne comme le Tout, la perfection, le début. L'Ancien Testament dit « Écoute, Israël, l'Éternel est notre Dieu, l'Éternel est un[666] ». Il est également le germe, la racine et la base. De plus, ce chiffre est symbole de verticalité. De surcroît, le chiffre 1 représente l'homme dans sa verticalité corporelle et phallique comme possédant la capacité de se tenir debout ou de faire tenir debout. Le nombre 11, composé de ce même chiffre, en recoupe donc doublement les symboliques autant qu'il entre en lutte intérieure avec elles et marque la fin du cycle présenté et son renouvellement. C'est un canal permettant le passage d'un cycle à un autre. De plus, en tant que nombre indépendant du chiffre 1, il renferme de nouveaux sens et symboliques dignes d'intérêt ici. Le 11 renferme les mystères de la fécondité. D'après les traditions ésotériques africaines, la femme mère a onze orifices et le liquide biologique masculin, pour atteindre l'ovule maternel et le féconder, met onze jours. Or, cette symbolique entre en résonnance avec la deuxième partie du spectacle *C.#11* dans lequel sont projetés, sur un écran blanc, des spermatozoïdes.

La source de la projection est située derrière les spectateurs, assis sur des coussins, face à l'espace scénique, le deuxième du spectacle dans lequel ils ont été conduits, appelé *Sala Bianca* par les comédiens, puisque peint de blanc et voilé d'un écran. Le film projeté sur celui-ci est en noir et blanc et granuleux comme les vieux films classiques. Ce film est placé en prologue de la captation vidéo de ce spectacle et dure 6 minutes 30. Ainsi, ces présences spermatozoïques sont centrales et introduisent le spectacle autant qu'elles préparent le spectateur et orientent sa perception et ses interprétations.

[666] *Deutéronome*, VI, 4.



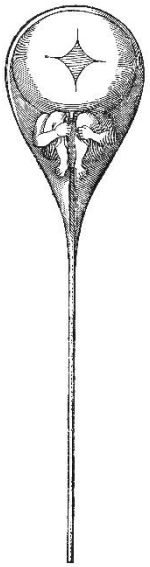
CASTELLUCCI, Romeo, *C.#11,* 2004.

D'abord, dérivé de *zoïde* avec le préfixe *spermato-*, le spermatozoïde désigne littéralement « graine animée » et *speiro* dont il est issu signifie semer, et éparpiller. Ces spermatozoïdes vivants, cytoplasmiques, quasi-translucides nagent, se déplacent, se meuvent comme si cela était une épreuve, se tortillent, se rencontrent et se séparent sous le microscope qui retranscrit cette image vivante.

> Vus au microscope, ce sont des corpuscules longs, filiformes, semblables à des têtards et qui, une fois dans un milieu fluide, exécutent des mouvements vifs, ondoyants, des frétillements, à l'aide desquels ils se déplacent en totalité. Dans le sperme primitif, non dilué, tel qu'on l'extrait directement des canalicules séminifères, les spermatozoaires sont presque dépourvus de mouvement, parce que le milieu où ils se trouvent alors est trop épais pour en permettre. […] Sous le microscope, on voit dans le sperme dilué les spermatozoaires grouiller en quantité innombrable : cela rappelle le mouvement d'une fourmilière.[667]

Le biologiste et physicien néerlandais Nicolas Hartsoeker, constructeur d'instruments d'observation tels que le microscope est l'un des premiers à avoir observé à travers lui ses propres spermatozoïdes. En 1694, il présente les résultats de ces études par le dessin.

[667] BUCHNER, Ludwig, *Lumière et vie : trois leçons populaires d'histoire naturelle sur le soleil*, deuxième partie, 1883, p. 274.



HARTSOEKER, Nicolas, *Essay de dioptrique*, dessin de spermatozoïde, , Paris, Jean Anisson, Imprimerie Royale, 1694.

Celui-ci représente un spermatozoïde contenant dans sa tête un *homunculus*, petit individu replié en position fœtale. Cette représentation s'accorde alors aux théories des animaculistes, autrement nommés spermatistes, en opposition aux ovistes, qui pensaient que l'*homunculus* était préformé non dans le spermatozoïde mais dans l'œuf. Ces pensées animaculistes considérant que « ce n'est plus la première femme qui renfermait toutes les races passées, présentes et futures, mais c'est le premier homme qui en effet contenait toute sa postérité[668] » ont longtemps étaient considérées comme valables et le sont encore aujourd'hui. Tendons à redonner au père la primauté de la maternité, la possessivité générationnelle, elles sont notamment à l'origine de la domination patriarcale. Ces croyances seront examinées et contestées dans la suite de cette thèse.

Chez Castellucci, cette projection spermatozoïque se répète ensuite sur le plafond blanc de la scénographie de ce spectacle au milieu du deuxième tableau et à la fin mais également dans la lampe ronde du plafonnier.

[668] In *Revue scientifique*, 1943, vol. 81, p. 385.



CASTELLUCCI, Romeo, *C.#11,* 2004.

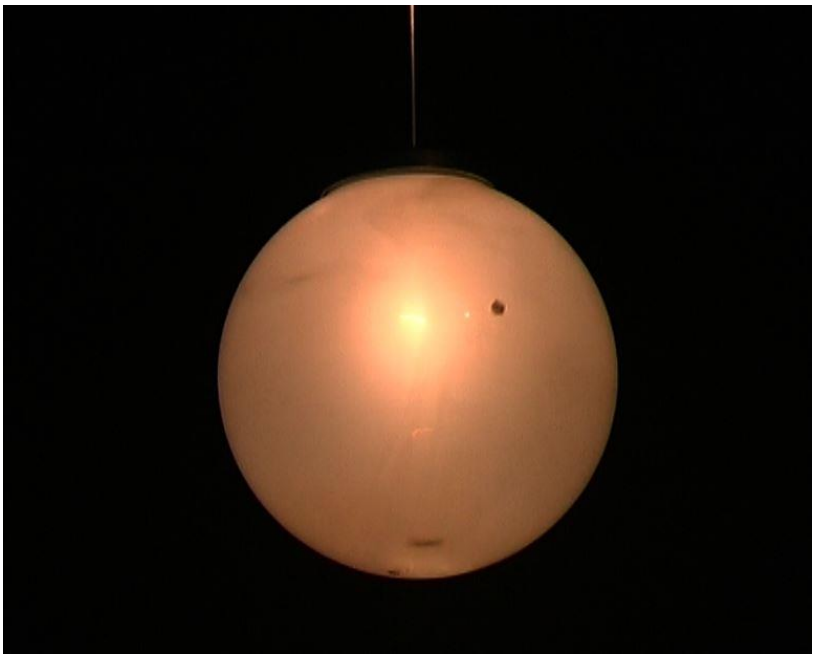
Dans cette danse de la nativité, les projections offrent une vision interne du corps et invitent à plonger dans le lieu premier de la création. D'abord, car si petite soit-elle, en tant que cellule haploïde, le spermatozoïde contient en lui la moitié du matériel génétique de l'individu, sa filiation et son lignage d'appartenance. Ensuite, car cette image des spermatozoïdes tentant de se frayer un chemin n'est pas sans rappeler celle du parcours entrepris par ces trois cent millions de spermatozoïdes pour atteindre l'ovule. Or, ce parcours est un premier combat à la vie. Une centaine survit pour assister à cette première rencontre avec l'ovocyte et un seul procède à cette première pénétration[669] dans la matière, dans le corps.

Dans ce spectacle, la lampe ronde et lumineuse du plafonnier devient l'ovule convoité. Dans le bouddhisme, la lampe est le « symbole de la transmission de la vie, la chaîne des renaissances. […] En Occident, la lampe est parfois prise comme symbole de sainteté, de vie contemplative, […] comme signe de la Présence réelle de Dieu » [670]. Cette forme de lampe est d'ailleurs présente au début de spectacle comme lampe de chevet du jeune garçon qui lui porte son regard comme le fait l'homme âgé et costumé ensuite en levant les yeux au ciel vers le plafonnier. De plus, une croyance berbère

[669] Conscients que cette représentation de spermatozoïdes pénétrant l'ovule et l'ensemençant soit erronée scientifiquement nous y reviendrons dans le chapitre suivant.
[670] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, p. 558.

repose sur le fait qu'à chaque naissance, une lampe s'allume. Dans cette lampe se meuvent quelques papillons de nuit, non sans rappeler les spermatozoïdes, qui s'entrechoquent sur la paroi de la lampe comme si, après avoir réussi à y pénétrer, ils y étaient désormais pris au piège. « Comme les papillons se hâtent à leur mort dans la flamme brillante, lit-on dans la *Bhagavad Gîtâ* (11, 29) ainsi les hommes courent à leur perte…[671] ».

Les papillons sont au surplus symbole de la résurrection, de l'âme, du souffle vital, notamment chez les Aztèques. De même selon eux, un papillon est l'incarnation de l'âme d'un guerrier tombé sur le champ de bataille. Outre la forme sphérique de la lampe, la comparaison faite avec un ovule se confirme par sa qualité lumineuse. De fréquentes recherches scientifiques, en particulier celle de Teresa Woodruff, directrice du Women's Health Research Instituteet chef de la Division of Obstetrics and Gynecology-Fertility Preservation à l'Université Northwestern, prouvent d'abord que de la lumière émanait des ovules, ensuite que certains plus lumineux que d'autres étaient plus susceptibles de devenir un fœtus sain, enfin qu'une explosion d'étincelles était observable lors que la rencontre du sperme et de l'ovule.

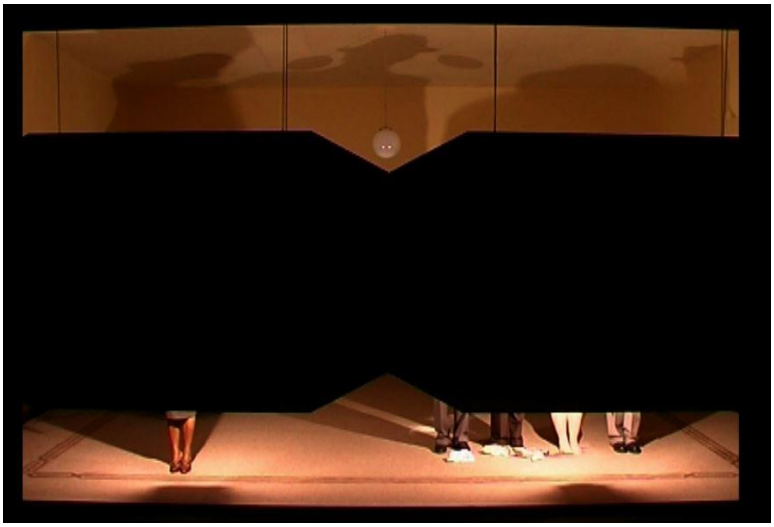


CASTELLUCCI, Romeo, *C.#11,* 2004.

[671] *Ibid.*, p. 727.

À la fin de ce deuxième tableau, la projection initiale des spermatozoïdes sur le plafond se répète. Contrairement à la première projection, notre regard est davantage guidé vers son observation attentive. Notre vision se voit empêchée de regarder l'ensemble du cadre de scène puisqu'un filtre noir, en forme de sablier, placé horizontalement, coupe la scène en son centre. Ce jeu de caché-montré convoque un déplacement du regard s'accentuant désormais sur les marges du cadre de scène, c'est-à-dire en haut et en bas de celui-ci. Le focus est donc à la fois porté sur les ombres projetées au plafond et sur les pieds des comédiens.

De plus, ce bandeau laisse apparaître deux formes triangulaires qui se font face. Or, le triangle est le symbole du sexe. Le triangle dont la pointe est en bas symbolise le sexe féminin et est justement visible sur scène sous la lampe ronde, alors que le triangle, pointe vers le haut, symbole du sexe masculin, lui fait face. Symboliquement sur scène, se dessine un utérus dans lequel repose un ovule et un pénis s'apprêtant à le pénétrer.



CASTELLUCCI, Romeo, *C.#11,* 2004.



CASTELLUCCI,
Romeo, *C.#11,* 2004.

Il s'agit mentalement de pénétrer la chair, de repasser par le lieu de l'origine qu'est le vagin en refaisant le chemin inverse, de retourner dans le ventre de la mère et d'être à la fois voyeur de ce qui nous a créé et acteur de notre propre conception, que, jusqu'alors, nous ne pouvions ni observer, ni ressentir, ni revivre. Cette scène renvoie donc à notre propre création et à notre propre intériorité. Ainsi, la projection des spermatozoïdes conduit à nous projeter dans le corps de la mère et dans notre corps, à l'origine de celui-ci et du notre, et à procéder la reprojection mentale de cette expérience. Or, « le retour à l'origine par la fusion du masculin (dehors) et du féminin (dedans), de la chair et de l'esprit se reproduit aussi à un autre niveau dans l'union sexuelle du couple qui n'est plus qu'un nœud d'organes[672] ».

> Va-et-vient de ton ventre et de mon ventre écoulés l'un dans l'autre comme un jet gluant d'entrailles mêlées où nous ne sommes plus ni un homme ni une femme, seulement un couple de nœuds, de fibres, de ligaments, un enroulement de nos organes.[673]

Par cette projection, s'esquisse la vision d'un fœtus asexué. Par ailleurs, au désir sexuel du coït amenant à l'éjaculation s'ajoute un désir corporel de retrouver le corps maternel et d'y retourner. « Le coït n'est rien d'autre que la libération d'une tension

[672] SAIGAL, Monique, *L'écriture : Lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard*, Chantal Chawaf, et Annie Ernaux, 2002, pp. 86-87.
[673] *Ibid.*, pp. 86-87.

pénible et, simultanément, la satisfaction de la pulsion de retour au corps maternel et à l'océan, ancêtre de toutes les mères[674] ». Cette nage solaire spermatozoïque participe à la recherche de cette mère originelle et les métaphores imagées de l'eau et de la lumière replongent dans la cavité utérine. Le liquide biologique rappelle l'eau amniotique qui elle-même évoque un souvenir de l'océan comme mère première.

> Il me bourrait. Il me fixait à lui […] Il pénétrait dans mes entrailles. Il m'apportait abondance, aspersion […] En toi, […] j'étais revigorée, comme l'eau dans la terre, je circulais.[675]

La projection dépasse alors les seuils de l'intimité, se place précisément au cœur du corps et en dévoile son origine. De la même manière, elle met en lumière la fragilité humaine dans son existence et la petitesse qui le caractérise en tant qu'être humain avant même qu'il ne soit.

Cette vision est renforcée par la dernière scène de la pièce qui expose, sur-expose autant qu'elle dissimule, soit un potentiel coït soit un avortement, jamais montré mais suggéré ou deviné. En effet, à cour en avant-scène, trois hommes, dont on ne discerne que les pieds, se placent au côté d'une femme, visible des pieds aux mollets. Les hommes lui retirent ses chaussures, ses collants et sa culotte alors qu'elle se débat en suppliant « Je vous en prie. Je vous en prie. C'est seulement un enfant, seulement un enfant. S'il vous plaît. Pitié ».

Immobiles, tous côte à côte et face à la scène, on découvre ensuite du sang couler doucement sur le mollet gauche de la femme. Cette scène étant accompagnée de chants liturgiques enregistrés, le sang visible s'accompagne de projections religieuses. D'abord, « la mise en scène du sang, [dans le cas de Saint-Janvier à Naples], par un jeu de monstration et d'occultation soulignant l'alternance entre état liquide et état coagulé, s'interprète comme une opposition entre vie et mort, et comme une métaphore du cycle menstruel. La présence au premier rang de l'église de vieilles femmes ménopausées, dites « parentes » du saint et réputées descendre de sa nourrice Eusébia, exprime une même alternance entre fécondité et stérilité[676] ».

---

[674] FERENCZI, Sandor, *Thalassa : Psychanalyse des origines de la Vie Sexuelle*, Petite Bibliothèque Payot, 1924, p. 112.
[675] CHAWAF, Chantal, *Retable : La Rêverie, Des femmes : Antoinette Fouque*, 1974, p. 103.
[676] PALERMITI, Emmanuelle, « Salvatore D'Onofrio, Les fluides d'Aristote. Lait, sang et sperme dans l'Italie du Sud », o*p. cit.*.

> Le rituel calabrais des *Vattienti*, qui se flagellent cuisses et mollets pendant la semaine sainte jusqu'à faire ruisseler leur sang, met en scène les fluides à la fois dans leur réalité physiologique et dans une symbolique religieuse. […] Le rituel dédouble la figure du Christ : le *Vattente*, homme mûr en âge de procréer et « fécond » selon l'ambivalence de l'écoulement du sang qui évoque les menstruations féminines, se flagelle accompagné d'un jeune adolescent, l'*Acciomu* (déformation d'ecce homo), qui incarne la part inféconde dans ce dédoublement. Le *Vattente* se situe dès lors à la frontière du féminin et du masculin et la forme particulière de fécondité qu'il incarne renvoie à la Vierge fécondée de manière miraculeuse.[677]



CASTELLUCCI, Romeo, *C.#11,* 2004.

Sang et sperme deviennent lieux de l'origine créative et de finitude comme ils le sont aussi envisagés dans bon nombre de croyances expliquées. Selon les rites de paternité des Gourmantché de Haute-Volta, le sperme est tant lié à l'*engendrement* qu'à l'achèvement de l'être. D'après le *markiagu*, un coït rituel et notoire, ayant lieu aux retours des couches de la femme, est indispensable à la finition de l'enfant né. *Mar* signifie procréer, engendrer, *kia* commencer et *Gu* donne la localisation. Ce rite est donc un retour au lieu de l'*engendrement* et du commencement se manifestant par la re-pénétration et d'une expulsion dans le lieu d'où a jailli la vie.

Ce retour au coït fécondant touche derechef au sacré. L'enfant même physiquement né ne l'est considéré que lorsque ce coït suivant l'accouchement est effectué. En effet, la mère ne peut regarder l'enfant sorti que lorsque son « deuxième

[677] *Ibid.*

plus soi-même que soi-même », le placenta, ne soit lui aussi expulsé, soit qu'après la délivrance. En posant son premier regard sur l'enfant, la mère capture ses yeux. Dès lors, les yeux de l'enfant restent captifs de ceux de la mère. Seul le sperme du père, la « pluie du mari », peut les libérer. La semence expulsée dans le corps de la mère est symboliquement objet de lavement des yeux de l'enfant pour permettre la ré-ouverture de ces orifices et leurs fonctionnalités de vision autonome. « Les yeux de ton mari, les yeux de ton enfant, tout est en place », disent les sages-femmes gourmantchées. C'est en quelque sorte le père qui donne le regard à l'enfant et donne à voir. C'est également lui qui comble rituellement la place vide au regard, le manque, la béance laissés par la naissance de l'enfant et le premier regard porté. Il libère en somme les yeux de l'enfant d'une capture du sexe maternel. Ainsi, si le rite procède d'une séparation complète de l'enfant à la mère, le père les rassemble en ce lieu de l'*engendrement* et du regard. Si le père décède avant l'accomplissement de ce rite, c'est son frère aîné qui doit s'accoupler à sa belle-sœur (devenant sa femme). Le cas échéant, l'enfant est condamné à la cécité.

Chez les Anga, le sperme est au centre du processus d'initiation puisque, pendant plusieurs années, les novices doivent boire la semence des plus aînés afin de remplir leurs propres testicules de sperme et de continuer leur accroissement. Ils peuvent ensuite transmettre cette même semence à leurs progénitures et aux générations futures. Ainsi, le principe d'héritage est assuré. De plus, dans cette civilisation, le soleil intervient dans la conception de l'enfant en sculptant l'embryon pour lui attribuer sa forme finale et en donnant leur sperme aux hommes[678]. Contrairement aux Anga pour qui le bébé est conçu à partir du sperme et du sang et se développe *in utero* dans le ventre de la mère et partage avec elle son sang, chez les Baruya, c'est le sperme également qui crée et fait grandir le fœtus. Le corps de la mère n'est alors réduit qu'à un état de réceptacle devant recevoir le sperme en amont et pendant la grossesse pour permettre la croissance du fœtus[679].

Un autre tableau de *C.#11* renvoie à la genèse physiologique et entre en résonnance avec la projection des spermatozoïdes. Un acteur va se dénuder, s'agenouiller dos au public, tandis qu'un autre va l'enduire de poudre blanche et un cheval blanc le rejoindra. Le corps de l'acteur, plutôt que de présenter son pénis et ses

678 GODELIER, Maurice, *La production des grands hommes. Pouvoir et domination masculine chez les Baruya de Nouvelle-Guinée*, Paris, Fayard, 1982, p. 109.
679 *Ibid.*, p. 91-116.

testicules, parties corporelles considérées premières de cette puissance sexuelle et lieu d'expulsion et de formation de la semence, va en dévoiler une autre origine potentielle : Le dos.



CASTELLUCCI, Romeo, *C.#11,* 2004.



CASTELLUCCI, Romeo, *C.#11,* 2004.

Selon les sociétés maure et musulmanes, qu'elles soient africaines, orientales ou européennes, et mêmes les pensées islamiques, le dos est le lieu de la spermatogénèse. Comme l'examine Corinne Fortier, ethnomusicologue, spécialiste de la société maure, chargée de recherche au CNRS, Laboratoire d'Anthropologie Sociale, dans les *Cahiers*

d'études africaines[680], le sperme est considéré non comme une humeur, réservée à l'appellation du sang, de la bile, du flegme, de l'atrabile, mais comme une « substance vitale » comme le lait et le sang également. Hommes et femmes s'entendent dans le « sens commun » de cette substance tant dans sa participation au principe de filiation, à l'alliance matrimoniale et à la « parenté de lait » que dans la localisation dorsale de son élaboration[681] explique Corinne Fortier. D'abord, le père qui donne naissance à un fils réengendre par la même occasion son propre père. « Celui qui n'engendre pas, n'a pas été engendré » *(man lam yalid, lam yûlad)* témoigne un dicton arabe. De plus, toutes les autres expressions arabes s'accordent sur le fait que la colonne vertébrale est le lieu de production et de stockage du sperme comme en témoigne les exemples proposés par Corinne Fortier : « Vingt hommes sont issus de son dos » *(margat min* ẓw*ahru 'ashrîn râjal),* « On ne doit pas mourir sans laisser au moins une personne de son dos » *(mâ imût h*w*ad vi* ẓw*ahru h*w *ad).* Par ailleurs, l'expression : « Je me suis réchauffé le dos » *(dafayt* ẓw*ahri)* est employée pour signifier subtilement que l'homme a eu un rapport sexuel avec une femme. « Il a le dos entravé » *(mah*w *kûm* ẓw*ahru)* signifie que l'homme est impuissant. De même que si un homme n'a pas réussi à avoir de progénitures, on dit que « son dos est coupé » (*magtwu 'ẓwahru*) signifiant que sa source fécondante est asséchée. L'appareil génital mâle ne se limite plus alors au pénis, qui n'est que le prolongement des deux dernières vertèbres dorsales, mais devient l'ensemble du dos. Moelle et sperme sont alors reliés.

Selon le dictionnaire arabe *Lisân al-'arab, ẓwahr* désigne à la descendance et *swulb* en est son synonyme reprécise Corinne Fortier. Ce deuxième terme évoque en outre la colonne vertébrale, des épaules jusqu'au coccyx. Les Touareg emploient eux aussi le mot *rur* pour désigner le « fils de » et celui de *ruri* pour signifier le bas de la colonne vertébrale, autrement dit le coccyx. C'est en cet os que l'essence originelle de l'Homme sommeille avant d'être expulsée et qu'elle est conservée même après le décès de

[680] FORTIER, Corinne, « Le lait, le sperme, le dos. Et le sang ? », in *Cahiers d'études africaines*, n. 161, EHESS, 2001, pp. 97-138.

[681] Outre ces cultures, durant la fête sicilienne des morts, des petits gâteaux durs appelés « os des morts » sont donnés à manger aux enfants jusqu'à leur puberté pour leur permettre de maintenir un lien avec les ancêtres défunts. Par ailleurs, « du bouc expiatoire de la Bible aux cornes divines de Dionysos ou d'Hathor en passant par les cornes des casques étrusques ou celtes, l'ambivalence du motif finit par trouver un élément de réponse dans la représentation grecque des cornes comme humeur extérieure solidifiée et comme solidification du cerveau illustrant aussi le pouvoir générateur de la semence ». PALERMITI, Emmanuelle, « Salvatore D'Onofrio, Les fluides d'Aristote. Lait, sang et sperme dans l'Italie du Sud », *op. cit.*, 2015.

l'homme qui le porte en son corps : « Dans l'homme il y a un os que la terre n'engloutit pas. De cet os, on reconstitue l'homme le jour de l'au-delà[682] », « La poussière mangera l'homme tout entier, sauf l'os du sacrum[683] ». L'*a*s*a*s autrement nommé *ajbal-dhanab*, c'est-à-dire la dernière vertèbre, impérissable et indécomposable, contient l'âme qui investit les corps futurs. Le coccyx est donc ce qui relie la fin du début, l'élément primordial de la création et de la résurrection. Platon considérait également que le sperme s'écoulait de l'épine dorsale tout comme le pense la civilisation turque et les égyptiens avant eux. Or, il semble que ces différentes civilisations ne se soient pas influencées l'une l'autre dans ces principes de conception et gestation mais qu'au contraire que cette représentation se soit créée de part et d'autre du globe de manière autonome. Par ailleurs, dans la religion chrétienne, à la résurrection, c'est précisément cette extrémité caudale de l'épine dorsale qui poursuit sa croissance dans le nouveau corps. En cela, la qualification « d'invariant[684] anthropologique », déterminé par Françoise Héritier, est applicable dans la relation entretenue entre os et sperme.

Ainsi, l'écran et le plafond blancs sur lesquels se font les projections tout comme le dos de l'acteur sont doubles surfaces de projection puisque comprenant celles des spermatozoïdes ou de la poudre blanche d'une part et celles de nos projections mentales, personnelles, symboliques, mythiques ou mystiques d'autre part. De ces projections multiples, en résulte une aspiration profonde et nécessaire de revenir en l'endroit de l'intra-utérin, une quête de reconquérir les lieux de l'origine de l'humanité. « Dès sa naissance, l'homme est dominé par une tendance régressive permanente visant au rétablissement de la situation intra-utérine, et qu'il s'y cramponne obstinément, sur un mode magique-hallucinatoire[685] ». Une sorte d'*endogenie* est atteinte à travers cette répétition puis ce redoublement où l'origine et la destination sont une et où l'acte de re-naître est centrale. Le titre de *Tragedia Endogonidia*, cycle se concluant sur cet épisode, est donc sciemment choisi.

Ces re-projections spermatozoïques sont également visibles dans un autre spectacle *Il combattimento*, qui reprend les procédés énoncés précédemment mais en

---

682 Hadith tiré du *Musnad d'Ahwmad ibn Hw anbal* (164-241 H. / 780-855 J.C.), fondateur du rite hwanbalite.
683 Hadith de Muslim (210-261 H. / 861-873 J.C.).
684 HÉRITIER, Françoise, *De la violence I*, séminaire de Françoise Héritier, avec les contributions de Étienne Balibar, Daniel Defert, Baber Johansen, et al., Paris, Odile Jacob, 1996, Exposés présentés dans le cadre de son séminaire au Collège de France, janvier-mars 1995 ; rééd. 2005, pp. 149-151.
685 FERENCZI, Sandor, *Thalassa : Psychanalyse des origines de la Vie Sexuelle*, *op. cit.*, p. 65.

déplace les enjeux. Ce premier travail de Romeo Castellucci sur le répertoire lyrique, antérieur à *C.#11*, dévoile cette fois une lutte frénétique et mortelle des spermatozoïdes dans leur assaut de la vie et se font les héros *tragique*s de la *tragédie* humaine que nous vivons.

b) Lutte frénétique et mortel des spermatozoïdes dans leur assaut de la vie dans *Il combattimento*

Il Combattimento[686] est considéré comme la première aventure lyrique de Romeo Castellucci qui choisit de mettre en scène l'œuvre de Claudio Monteverdi : *Le combat de Tancrède et Clorinthe*, qu'il adjoignit au Huitième Livre des madrigaux, édité en 1638. Cet épisode est lui-même extrait du poème en vingt chants de *La Jérusalem délivrée* du poète italien Le Tasse, nommé Il Torquato Tasso, écrit en 1624. *Il Combattimento*, tiré du chant XII (vers 51 à 67), était perçu comme une œuvre théâtrale et lyrique novateur dans sa composition, son genre et les émotions qu'il véhiculait. À l'origine, cette création peut être représentée sous de multiples formes, qu'elles soient mimées, dansées, jouées ou chantées. Par des motifs rythmiques et expressifs, Monteverdi met en voix et en musique quelques caractères et émotions premiers de l'Homme : la tempérance (*temperanza*), l'humilité (*umiltà*) et la colère (*ira*), sous fond historique de la Première Croisade (1095-1099) et par le biais d'un drame qui mêle mort et *Éros*, guerre et amour, foi et désillusion, féminin et masculin. Cela implique que la *fabula* de cette œuvre et les mises en scène qui s'en suivent sont marquées par un caractère à la fois spirituel, vocal et corporel. « Ce qui nous a amené à Monteverdi, c'était l'exercice de la transformation continuelle et la culture de l'emblème[687] » explique Romeo Castellucci.

« Comme chacun sait, l'élément archaïque du *Combattimento* s'appuie, pour ce qui est du plan musical, sur sa propre historicité exemplaire et, sur un autre plan, sur la poésie de Tasso. C'est bien là, dans la "fabula", que je trouverai la clef de pénétration de la carapace de ce "représentatif à quatre violes"[688] ». De même Claire Diez,

686 *Il Combattimento*, mise en scène, décors et costumes : Romeo Castellucci, musique : Claudio Monteverdi, Scott Gibbons, ensemble Concerto : Roberto Gini, dramaturgie : Chiara Guidi, direction musicale : Roberto Gini, avec Lavinia Bertotti (soprano), Mario Cecchetti (ténor), Vincenzo di Donato (ténor), Salvo Vitale (basse) et les musiciens de l'Ensemble Concerto et Michèle Altana, Claudio bornais, Gregory Petitqueux, Claudia Zannoni, Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles, 5 mai 2000.
687 *Il Combattimento*, *Dossier dramaturgique du spectacle*, 2000.
688 *Il Combattimento*, *Dossier dramaturgique du spectacle*, 2000.

dramaturge du KunstenFestivaldesArts où fût joué *Il Combattimento*, écrit qu'« entre les exécutions de Roberto Gini, les mêmes madrigaux sont « liquéfiés » par Gibbons : mêmes affects, mêmes mélodies mais perçues par l'oreille d'un embryon.

La musique de Monteverdi parle des combats de la vie. Affronter l'original à son propre éloignement dans les limbes et à une mémoire culturelle complétement vierge contribue à valoriser ses incroyables frémissements[689] ». Romeo Castellucci, par cette œuvre, lui aussi envisage de recréer « une réaction chimique des sentiments[690] ».

> Avec Monteverdi, le Tasse et leur *Combattimento*, tout cela devient évident et se joue sur la dernière ligne de défense de l'esprit (et donc du corps ?). J'ai l'intention de respecter, avec la plus grande déférence, chaque note et chaque virgule de l'œuvre originale. Ce n'est qu'en maintenant scrupuleusement la forme archaïque du *Combattimento* qu'il sera possible de jouir complètement de l'étrange émotion *rhétorique* qui, à l'époque de la première exécution, arracha des larmes au public : Monteverdi dispose toujours, et aujourd'hui plus que jamais, du juste nombre de fréquences nécessaire pour atteindre le cœur de notre imagination esthétique, de nos sentiments - dans l'attente de la transformation, dans l'attente de quelque chose qui revienne pour donner forme à la passion. Entre un madrigal et l'autre, et entre les madrigaux et la cantate du *Combattimento*, je pense exploiter des sons contemporains et la musique "granulaire" du compositeur américain Scott Gibbons. Ces morceaux auront une fonction contrapuntique ; ils créeront un effet de dilatation analytique et sensorielle entre une cantate et la suivante. Cela donnera un diptyque réactif, où Monteverdi apparaîtra d'une douceur calculée presque inconcevable. Je prévois une réaction chimique des sentiments, une amplification de "l'effet Monteverdi" qui rayonne à travers des sphères concentriques, des sphères envoûtantes inexorablement, comme un courant d'amour, le corps désarmé du spectateur.[691]

Si Romeo Castellucci soutient être dans le respect profond de l'œuvre initiale, il en retranscrit la dramaturgie par l'emploi des éléments suivants sur scène :

> Elementa par Romeo Castellucci :
> - Jérusalem comme Pharmacie.
> - La croisade comme projet aporétique de l'homme face à la force et à la foi.
> - Le Faune Barberini est sincère.
> - St. Paul tombé est sincère.
> - Une Èglise Èpiscopale revêtue de caoutchouc.

[689] DIEZ, Claire, dramaturge du KunstenFestivaldesArts, Programme de salle, 2000.
[690] *Il Combattimento*, *Dossier dramaturgique du spectacle*, 2000.
[691] *Il Combattimento*, *Dossier dramaturgique du spectacle*, 2000.

- Une vraie banque de sperme en azote.
- Spermatozoïdes bien vivants.
- Spermicide au chlore.
- Un microscope biologique de 5OO X à plan réchauffé
- Le besoin de pureté d'une " chambre aseptique ".
- Silicone, forex, méthacrylate, soie, moteurs électriques, fleurs, encre, animaux empaillés.
- Deux ténors
- Un soprano
- Une basse
- Un avaleur de sabres
- Un spéculum
- La reproduction d'une grenouille en bronze d'un sismographe chinois du IVe siècle
- Alginate de sodium pour empreintes buccales
- Un garde-robe en latex Armoiries épiscopales
- Trois pantographes hydrauliques pour "lire" les parois de la scène
- Une turbine électromagnétique de 80 HP Un cheval "marian"
- Vagins artificiels pour emploi vétérinaire
- Huile mécanique
- La Foi
- Une ligature hémostatique pour rêver
- Une genouillère hérissée de piquants en Nylon
- Une lumière circulaire à 80 Km/h
- La nécessité finale de perdre la pureté clinique
- Le visage d'un Christ hiérosolymitain qui tourne sur lui-même jusqu'à devenir, enfin, ce Dieu Invisible
- La découverte "chimique" de la vérité de la part de Tancredi comme l'accomplissement de l'œuvre (l'œuvre en tant qu'opéra, acte musical, alchimique ("opus"))
- Une conscience de la Forme Le besoin d'une Pharmacie de l'Amour

Ainsi, Romeo Castellucci transpose, dans une chambre d'hôpital, le mythique duel de Tancrède, chevalier chrétien, contre la vierge Clorinde, grimée en soldat païen, sarrasin, dont il est amoureux bien que cet amour ne soit pas réciproque. Dans cette mise en scène, le symbole central croisé « latin » devient croix grecque puis croix de la Croix Rouge. Romeo Castellucci procède ainsi à une inversion de la signification de la croisade et un renversement sémantique par détournement du signe qui la caractérise.

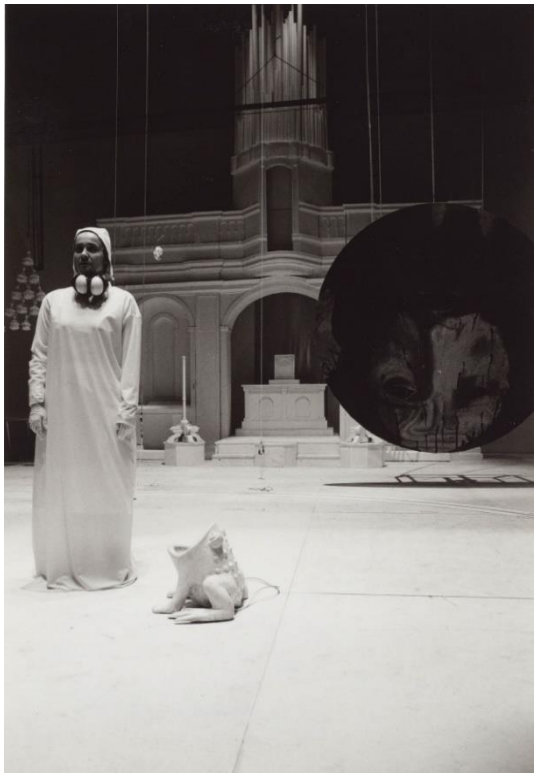
La « réaction chimique » désirée par Romeo Castellucci va donc s'opérer selon plusieurs niveaux et modalités et devenir physique. D'abord, il va procéder à une étude de la matière première, historique, textuelle et musicale, qui lui est donnée pour en transformer les éléments qui la composent. S'inspirant de la création de Claudio Monteverdi, il est également influencé par sa biographie. Le père de Monteverdi tenait une pharmacie dans laquelle il défiait la religion en réalisant des expériences

scientifiques et dangereuses. Il va ainsi précipiter les personnages de la *fabula* dans un intérieur biologique et immerger les spectateurs dans ce laboratoire humain.

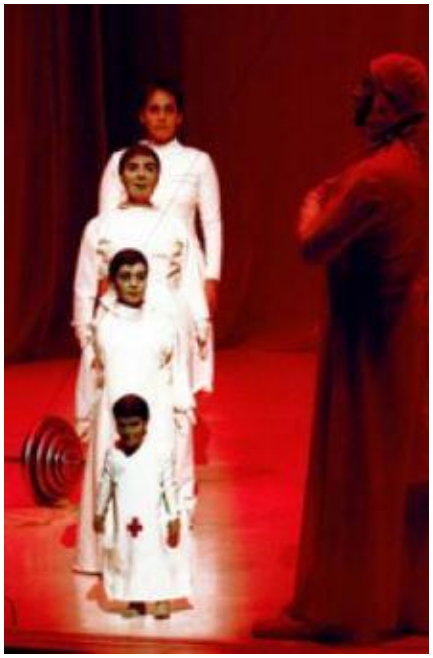
Pour retranscrire au mieux la dimension à la fois universelle, épique et intime de l'œuvre originelle, l'objet d'étude de Castellucci est le vivant selon ses formes les plus primaires. Ainsi, les expéditions militaires des croisades deviennent sur scène des explorations corporelles, le pèlerinage religieux prend la forme d'un pèlerinage dans la matière, l'assaut de Jérusalem et les luttes à mort des croisés prennent la forme de combats pour la vie ou la survie de gamètes mâles. Lieu irréel et stérile, blanc et noir, de naissance et de mort, la scène apparaît comme salle de coupe et cabinet de curiosités où chacun des protagonistes, par rituels alchimiques, cherche à se découvrir autant qu'il tente de saisir l'autre. De la même manière, Tancrède et Clorinde ne se reconnaissent qu'à la fin après avoir perçu leurs intériorités dans ce qu'elles ont de plus intimes et primaires. Personnages fictionnels et réels se rassemblent dans leur tentative de survie, fantômes et vivants s'associent dans ces expériences cliniques frissonnantes et frémissantes, les combattants retirent leur armure tandis que le théâtre lève ses rideaux et voiles, l'histoire et l'Histoire se confondent en un lieu commun : celui des origines.

Dans l'œuvre originale le Narrateur (*testo*) commente l'action mais n'y participe pas et annonce en prologue le thème de l'histoire à venir. S'ensuit la représentation d'une poursuite à cheval dans laquelle Tancrède et Clorinthe vont s'affronter. Le Narrateur va détailler ensuite les phases de cette lutte. Chez Castellucci, la chapelle baroque est toute peinte de noir, le Narrateur est un croisé fanatique, l'hôte un avaleur d'épées, pénétrant le corps et la chair du langage. Si l'Apocalypse décrit une épée à deux tranchants sortant de la bouche du Verbe[692], il s'agit ici de l'enfouir à nouveau. La représentation du Christ est elle aussi avalée dans une *spiral*e tournoyante jusqu'à se déformer et s'enfouir dans un liquide noir.

[692] « 16 Il avait dans sa main droite sept étoiles. De sa bouche sortait une épée aiguë, à deux tranchants ; et son visage était comme le soleil lorsqu'il brille dans sa force », *Apocalypse*, 1, 16, version Louis Segond, 1910.



CASTELLUCCI, Romeo, *Il Combattimento*, 2000.
©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Il Combattimento*, 2000.
©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Il Combattimento*, 2000.
©SRS

Clorinde paraît sur scène avec un harnais tombant en lambeaux. Elle expose ensuite une serviette hygiénique usagée, dont les chanteurs tentent lentement, mais comme en transe, de s'emparer. Solennellement, ils placent ensuite le sang menstruel dans un calice.

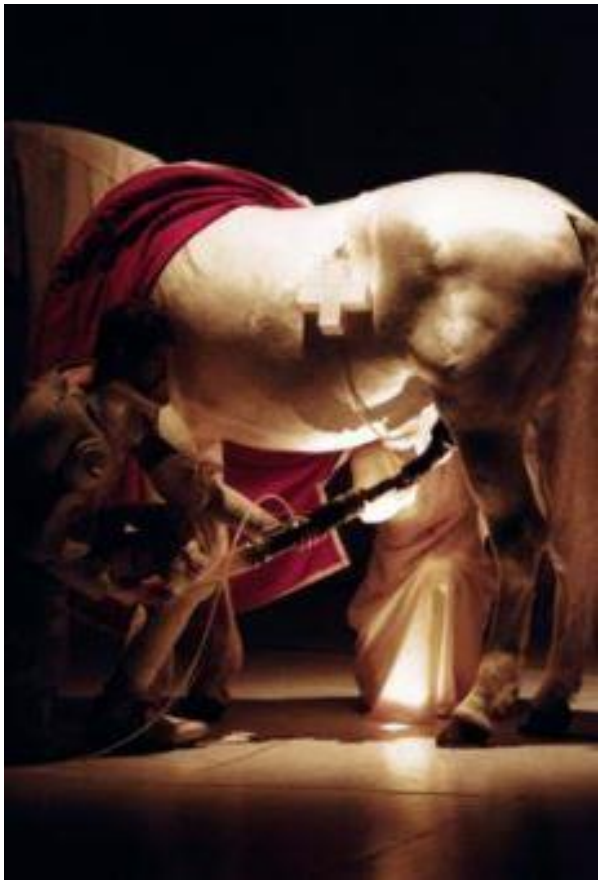


CASTELLUCCI, Romeo, *Il Combattimento*, 2000. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Il Combattimento*, 2000. ©SRS

Un cheval blanc, un drapé rouge posé sur son garrot et une croix blanche accrochée sur son flanc, arrive sur scène. Le cheval est ici l'icône de la guerre, monture des combattants, parlant pour et prenant la place de tous les hommes morts aux fronts. Il est davantage représentatif et représentable. Il est également symbole de virilité, de fertilité et de puissance. Le personnage de Tancrède, vêtu d'une armure, se met à ses côtés et s'abaisse au niveau de ses parties intimes. Il détourne ensuite sa verge pour la glisser dans un vagin artificiel et récolte sa semence dans une fiole. Ce prélèvement de sperme ne sert pas à inséminer les juments comme c'est d'ordinaire le cas mais est déposé entre deux lamelles de microscope, placé sur la platine et sous l'objectif du microscope présent au plateau. Tancrède pose ensuite ses yeux sur les oculaires et sa vision est nôtre par reprojection directe.



CASTELLUCCI, Romeo, *Il Combattimento*, 2000. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Il Combattimento*, 2000. ©SRS

Les spermatozoïdes frétillent, se déplacent de part et d'autre de la lamelle avant d'être noyés par Tancrède. Cette éclaboussure d'eau sur les spermatozoïdes apparaît comme une double éjaculation sur scène, d'abord animale puis humaine. En effet, l'eau ou la source sont régulièrement associées au sperme en tant qu'élément fertilisant et fécondant. Dans la société Maure par exemple, le terme *nutfâ* est utilisé pour désigner à la fois le sperme et le premier stade du développement embryonnaire, tous deux sont

décrits comme liquide et comparés à de l'eau. De même dans les mythes, croyances et représentations, le corps de la femme est comparé à la terre en attente d'être irriguée[693]. Non encore fécondée, la femme est caractérisée par une terre inculte. Stérile, elle est terre aride. Par extension, l'ovule est un terreau fertile et nutritionnel ou un œuf à féconder en attente de la petite graine à déposer et faire germer. Bien que biaisée, cette représentation, de la conjonction des deux gamètes donnant un rôle prépondérant au spermatozoïde, est partagée et appuyée dans les discours scientifiques.

Par ailleurs, la noyade des spermatozoïdes par Tancrède conduit à la chute et la mort des gamètes. Tout comme ses coups d'épée causent la chute du peuple sarrazin et le trépas des guerriers païens. Par ailleurs, « l'épée, c'est aussi la lumière et l'éclair : la lame brille ; elle est, disaient les Croisés, un fragment de la Croix de la Lumière. […] Les anges qui chassèrent Adam du Paradis portaient une épée de feu[694] ». Ainsi, si la projection diffusée est identique à celle de *C#11*, la lecture en diffère. L'interprétation s'examine par la nature et la science. L'enfouissement dans les origines de l'être est ici une plongée érotique et spirituelle au cœur des origines corporelles. Ainsi, la découverte du corps féminin se fait par le biais sensuel du chant et l'érotisme du langage d'une part et du corps d'autre part. « Clorinde, morte, son chant n'a plus de corps. De l'au-delà, sa voix pure prend le théâtre des humains en pitié. Sa Jérusalem est céleste, la douleur de son Tancrède appartient au monde des mortels[695] ».

> Entendrais-je une voix qui par sa douceur, résorberait le trop-plein de sécrétions, le débordement de mes organes ? Mon sang, ma salive, ma bile, ma sueur refluaient…, rien n'était dispensé de ces tubes, ces replis, ces poches d'angoisse qui font partout obstruction à la vie.[696]

Bien qu'apparemment hors-sujet, cet extrait de l'ouvrage de Monique Saigal est significatif de l'état intracorporel et des ressentis potentiels de Clorinde. Si son corps n'est plus, il en reste les traces charnelles des cordes vocales et du souffle d'une part, des entrailles et des humeurs d'autre part. Les menstruations dont elles sont issues,

---

693 Dans le *Coran* est indiqué : « Vos femmes sont pour vous comme un champ de labour » (II, 223). Corinne Fortier précise qu'en arabe classique, le terme bâyra, dérivé de bâr, est employé pour parler d'une « activité commerciale non florissante (tijâra bâyra), une femme qui n'a pas trouvé de mari (mra bâyra), ou encore une terre inculte (trâb bâyra) ».

694 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 408.

695 DIEZ Claire, dramaturge du KunstenFestivaldesArts, *op. cit.*.

696 SAIGAL, Monique, *L'écriture : Lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard*, *Chantal Chawaf, et Annie Ernaux*, *op. cit.*, pp. 96-97.

sont directement visibles sur la serviette hygiénique exposée.

« Tout ce qui, dans la nature, coule lourdement, mystérieusement soit comme un sang maudit, soit comme un sang qui charrie la mort » écrivait Gaston Bachelard. « Quand un liquide se valorise, il s'apparente à un liquide organique. Il y a donc une poétique du sang. C'est une poétique du drame et de la douleur, car le sang n'est jamais heureux[697] ». Le sang est à la fois naturel et signe de douleur et de mort. Exhibé sur la protection hygiénique, le sang dévoile l'aspect le plus primaire et naturel du corps. En tant que menstrues, le sang est de surcroît le témoin de la souffrance humaine, puisque qu'elles s'accompagnent souvent de douleurs, et de l'absence de vie, puisqu'en absence de fécondation, la surface vascularisée de l'endomètre va s'évacuer par le vagin en saignement. Les Bambara considèrent que ce sang comme « vide, devenu résidu puisqu'il n'a pas contribué à la formation de l'enfant dont chaque femme porte le germe[698] ». Ainsi mis en scène dans *Il Combattimento*, il répond à une poétique du drame et du *tragique* et manifeste la *violence* des combats des croisades. « Le sang coule, l'excitation augmente, la *violence* croît... on se fouaille de plus en plus profondément, le sang coule plus encore. On hurle, on tombe, on se fait fouler aux pieds. On meurt. Le sang coule toujours plus. Qu'importe, c'est le sang du martyre, le gage de l'entrée immédiate au paradis[699] ». Non comme répandaison souhaitée mais comme écoulement naturel et menstruel du corps, le sang est pareillement considéré comme impureté, pollution féminine et source de contamination dans plusieurs cultures et croyances.

> Le sang menstruel fonctionne à l'envers du sang corporel : quand celui-ci coule bien, c'est la vie, quand il ne circule plus c'est la mort, or, quand le sang menstruel s'épanche, c'est signe qu'il n'y a pas eu création de vie ; quand il est tari, c'est qu'une naissance s'annonce. Mais l'accouchée elle-même est réputée impure pendant une période plus ou moins longue après ses couches. Parfois elle devait même (ou doit encore) se retirer pendant tout ce temps dans une maison d'accouchement. Ainsi en était-il en Corée, chez les Falachas d'Éthiopie, chez les Tsiganes ou en Mongolie. Les Dogons disent que "les règles purgent les femmes de leur mauvais sang et de leurs mauvaises paroles " mais ils ne sont pas rassurés pour autant et la femme leur paraît toujours dangereuse car vaguement impure.[700]

[697] BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, Essais sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 84.
[698] STAMM, Anne, « L'ambivalence du sang symbole de vie, symbole de mort », in *irevues.inist*, p. 163.
[699] DE FELICE, Philippe, *Foules en délires et extases collectives*, Paris, Albin Michel, 1947.
[700] STAMM, Anne, « L'ambivalence du sang symbole de vie, symbole de mort », in *irevues.inist*, p. 163.

Dans le langage courant, on dit d'une femme ayant ses règles qu'elle est indisposée. Or, par indisposition, cela signifie qu'elle subit une légère altération de sa santé, c'est-à-dire qu'elle est malade. Dans les religions sémitiques, la femme ayant ses règles doit en réalité en répondre. Si elle a ses règles, elle a aussi des règles à respecter pour ne pas « contaminer sa maladie et son impureté » à son entourage et ne pas « souiller » les cultes.

> La femme qui aura un écoulement de sang restera 7 jours dans la souillure de ses règles. Si quelqu'un la touche, il sera impur jusqu'au soir.
> Tout lit sur lequel elle couchera pendant ses règles sera impur et tout objet sur lequel elle s'assiéra sera impur.
> Si quelqu'un touche son lit, il lavera ses vêtements, se lavera dans l'eau et sera impur jusqu'au soir.
> Si quelqu'un touche un objet sur lequel elle s'est assise, il lavera ses vêtements, se lavera dans l'eau et sera impur jusqu'au soir.
> S'il y a quelque chose sur le lit ou l'objet sur lequel elle s'est assise, celui qui y touchera sera impur jusqu'au soir.
> Si un homme couche avec elle, si la souillure des règles de cette femme vient sur lui, il sera impur pendant 7 jours et tout lit sur lequel il couchera sera impur.
> La femme qui aura un écoulement de sang pendant plusieurs jours en dehors de ses règles, ou dont les règles dureront plus que d'habitude, sera impure pendant toute la période de son écoulement, comme pendant ses règles.[701]

Durant leurs menstruations, les femmes étant en état d'impureté corporelle et rituelle, ont l'interdiction de toucher, de prier, d'entrer dans un lieu de culte, de le pratiquer, ni de jeûner.

> Les menstruations étaient entourées de plusieurs restrictions, et étaient la principale raison pour laquelle les femmes étaient regardées comme impures et impies. Les femmes ayant leurs règles devaient être évitées sous peine de contracter la lèpre, par contamination par contact avec elles, ou avec le fluide menstruel ou avec leurs vêtements. Les restrictions liées aux menstruations ont ensuite été étendues à toutes les femmes pubères à toutes les occasions. Il était interdit aux femmes de passer au-dessus de tout objet ou structure, ou de passer au-dessus de la tête d'une personne. Ainsi, une femme ne pouvait pas s'asseoir sur la selle d'un homme, aller en canoë, ou s'asseoir sur une chaise ou sous le porche d'une maison si un enfant était également en dessous. Car autrement elle contaminait l'objet ou la personne. Et la contamination ne pouvait

[701] *La Bible*, Léviatique, 15, 9-25.

> être enlevée qu'en tuant la femme, ou en détruisant l'objet, ou en pratiquant le rituel *ha'a tahe tahe*.[702]

Le philologue, historien et anthropologue italien Piero Camporesi, dans son ouvrage *La sève de la vie*[703], expliquait que le sang répondait à une *coïncidentia oppositorum*. Cette coïncidence des contraires, théorie philosophique s'originant dans l'école pythagoricienne, démontre l'attirance des contraires comme le sang peut le faire. Il est à la fois associé à la naissance et à la mort, à l'apparition de la vie et à sa perte et fascine autant qu'il terrorise.

Au contraire de ces croyances comparant le sang menstruel à la souillure, de nombreuses autres cultures accordent un pouvoir particulier à ces fluides. D'abord, ils sont les témoins d'une capacité créative. Coulant pour la première fois, ils attestent du passage de la jeune fille « stérile » à la femme potentiellement « féconde ». L'écoulement du sang chez la femme peut de même être le signe de l'accomplissement du premier acte sexuel par déchirure de l'hymen. Les menstrues deviennent énergies fluidiques. La tradition tantrique stipule que le moment le plus propice à l'illumination spirituelle correspond à la période de menstruations, lorsque son énergie rouge sexuelle est maximale. Elle attribue aux menstrues des propriétés rajeunissantes. Pour les taôistes, ce sang représente la contribution primaire du chi féminin. Alors que dans la Perse antique la déesse Jaki était responsable du cycle menstruel, chez les Incas, c'est Mama Kilya, déesse lune qui est gardienne des menstruations et à l'origine de tous les phénomènes naturels cycliques et est vénérée. Dans l'Égypte ancienne, le port d'une amulette de pierre rouge, symbole du fluide menstruel d'Isis, était recommandé. Cette pratique se retrouve dans le folklore italien, à Calabria, où les femmes portent une petite fiole contenant quelques gouttes de leur sang menstruel. En les donnant à boire à un homme, celui-ci serait lié à elle à jamais. Les gnostiques créent eux aussi des jus d'amour à partir de ces rajas (sécrétions féminines). Les Tibétains mélangent le sang menstruel féminin et la blanche semence masculine pour créer un élixir guérisseur. De même les alchimistes, reconnaissaient l'énergie de *l'elixir rubeus* créé à partir du fluide menstruel. Dans les traditions tantriques de « Main-Gauche » boire le sang menstruel, appelé le *yoni puspa* ou « fleur de vulve », permettait l'atteinte de la libération totale. C'est pourquoi, les hommes issus de cette croyance embrassent le yoni pendant le puja.

[702] SUGGS, Robert Carl, *Marquesan sexual behavior*, Harcourt, Brace & World, 1966.
[703] CAMPORESI, Piero, *La sève de la vie*, 1990.

Ce même rituel s'originerait au paléolithique. Comme les taôistes, les Égyptiens, les Perses et les Celtes combinaient le sang menstruel et le vin avant un rituel sacré. Si aujourd'hui le vin rouge est entendu comme symbole du sang du Christ dans la religion chrétienne, il était autrefois utilisé pour symboliser le sang menstruel[704] de la Femme Sainte, Grande Déesse de *grâce*, nommé *Charis* et qui donne ensuite le nom de ce sacrement : L'Eucharistie.

> L'Eucharistie revêt toujours la forme d'une communion au sang. Le sang, celui de Charis, la mère de Tout, est reçu des femmes qui prennent ainsi une part active au Mystère. Il s'agit évidemment du sang menstruel ; tous boivent à la coupe et communient ainsi à Charis.
> Le Parfait apporte ensuite un grand calice, dans lequel il fait verser à la femme le contenu du petit calice ; après quoi il dit : « Que Charis, antérieure au tout, incompréhensible et inexprimable, remplisse ton homme intérieur et multiplie en toi sa gnose en semant le grain de sénevé dans la bonne terre ». Alors se produit le miracle de la transformation : le grand calice déborde du sang qu'on y verse du petit.
> Le sang se mêle au sperme ; le serpent se baigne dans le calice. Alors Charis transmet à la femme le don prophétique.[705]

Castellucci renoue avec l'origine du sacrement de l'Eucharistie. L'évangile de Matthieu retentit alors autrement :

> 26 Pendant qu'ils mangeaient, Jésus prit du pain ; et, après avoir rendu grâces, il le rompit, et le donna aux disciples, en disant : Prenez, mangez, ceci est mon corps.
> 27 Il prit ensuite une coupe ; et, après avoir rendu grâces, il la leur donna, en disant : Buvez-en tous ;
> 28 car ceci est mon sang, le sang de l'alliance, qui est répandu pour plusieurs, pour la rémission des péchés.[706]

Une fois les menstruations versées dans le calice, le sang recouvre de nouvelles symboliques et devient eau de vie, sang de vie autant que chair de vie. « Le sang-mêlé à l'eau-qui coule de la plaie du Christ, recueilli dans le Graal, est par excellence le breuvage d'immortalité[707] ». Le calice devient réceptacle à la création alors que le sang devient sacrificiel et le plateau sur lequel est posé le calice se transforme en autel. Les

[704] Le pain blanc représente alors bien plus que le corps du Christ mais sa semence divine.
[705] HAUC, Jean-Claude, *Les Macchabs vites*, Cadex, 1988, p. 149.
[706] *Évangile* selon Matthieu, 26, v. 26-28, version Louis Segond 1910.
[707] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 844.

chanteurs en libèrent la force et la puissance surnaturelle. « Ce qui déserte le corps en même temps que le sang, c'est la force vitale, la chaleur indispensable à la vie, les esprits nécessaires à l'animation de la personne et l'âme elle-même finalement[708] » écrivait Henri De Mondeville, médecin et chirurgien de Philippe Le Bel. « Faire couler le sang d'autrui, c'est répandre la substance même de la personne[709] ».

> Ce sera la rébellion de la force du sang. Le sang de la mort peu à peu en moi se métamorphose en ce sens rouge vif de la vie qui s'oxygène, circule, apporte la preuve de son existence entre parenthèses. Mouvements, chaleur, électricité et, lumières, ma maison énergétique me rendrait tout ce que la souffrance et le deuil m'avait enlevé, elle referait l'énergie en moi, comme si elle était les cellules de mon corps.[710]

Tout comme la relation exposée plus tôt entre sperme et eau, les Dogons assimilent le sang à l'eau[711]. Le sang irrigue le corps, il en est la force active, lui donne la vie et en est la garantie. « L'eau extraordinaire, l'eau qui étonne le voyageur, sera donc du sang innomé, du sang innommable[712] » écrivait Gaston Bachelard. Le sang est le véhicule de la vie, sa nourriture et son image. Aussi, il est à l'origine de la vie et de la naissance. Toute naissance est sanglante. Il est en outre annonciateur du retour et du renouveau et symbolise la conception cyclique du temps et de la vie[713]. Le sang ferme la boucle en coulant par la bouche vaginale de la femme, dont le terme « boucle » est d'ailleurs issu : latin *buccula*, diminutif de *bucca* signifiant « bouche ». Il est pareillement le symbole des origines, des identités et des transmissions, comme des boucles qui se referment, reprennent et se répètent dans les générations antérieures et futures.

Par ailleurs, l'assemblage scientifique des liquides biologiques des protagonistes provoque une réaction chimique créative en tous points et en tous pôles, c'est-à-dire tant dans la pensée de la scène que de la salle, dans la création, la représentation du spectacle et sa réception. Par la projection spermatozoïque et la présence de la serviette

---

708 DE MONDEVILLE, Henri, cité par POUCHELLE, Marie-Christine, « Le sang et ses pouvoirs au Moyen Age », in *Mentalités*, n.1, p. 21.
709 POUCHELLE, Marie-Christine, « Le sang et ses pouvoirs au Moyen *Â*ge », in *Mentalités*, n.1, p. 30.
710 SAIGAL, Monique, *L'écriture : Lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf, et Annie Ernaux*, 2002, p. 98.
711 Par ailleurs, l'expression litotique hassâniyya « ball ad-dam » veut dire littéralement « mouiller le sang », « liquéfier le sang ».
712 BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, Essais sur l'imagination de la matière*, Paris, 1942, p. 85.
713 Par exemple, dans la mythologie grecque, le sang d'Attis donne naissance aux violettes et celui d'Adonis aux anémones. Des plantes herbacées portent d'ailleurs son nom et sont également appelées « gouttes de sang ».

périodique, sperme et sang se lient dans notre lecture de la scène. Celle-ci dépasse le simple statut de sécrétions biologiques qu'on leur accorde d'ordinaire. La littérature islamique par exemple témoigne de deux grandes pensées conceptrices, l'une reposant sur l'union des deux fluides sexuels, l'autre accordant au sperme la primauté et l'exclusivité de la fécondation. Chez les Bambara et dans la culture chinoise, le souffle remplace le sperme. « En nous s'ébattent le souffle et le sang comme le vent et la pluie dans l'univers. Le souffle est yang, c'est-à-dire mâle, le sang est yin, c'est à dire femelle. C'est l'âme du sang qui arrive la première à la conception, c'est celle du souffle qui arrive la dernière et part la première[714] » écrit Jean-Paul Roux. « Il a créé l'homme d'une goutte de sperme[715] » est écrit dans le *Coran*. « Il est créé à la fois, de la semence de l'homme et de la semence de la femme. La semence de l'homme est épaisse et forme les os et les tendons. La semence de la femme est fine et forme la chair et le sang[716] » expliquait Suyûtî. C'est à partir du mélange de ces deux fluides que l'embryogénèse s'opère.

Au contraire de cette théorie « duogénétique[717] », le verset coranique VII, 172 indique : « Dieu frotta le dos d'Adam, et toute sa descendance lui apparut, en particulier David ». Aucune intervention féminine n'est mentionnée si bien que Dieu semble avoir créé seul toutes les créateurs et Adam serait l'unique concepteur de tous les hommes. Selon cette pensée première « monogénétique », la femme n'est pas actrice de la création. Elle a été dotée, par le mâle premier, d'un utérus servant de dépôt et réceptacle à la semence de ses successeurs. Dans la société Maure, le ventre de la femme permet la solidification du sperme par la chaleur qu'il diffuse et participe ainsi à la corporéité de l'enfant bien que le sperme en reste le déterminant primordial. Comparable à un appareil de cuisson, le ventre de la mère transforme l'eau reçue, autrement dit le sperme, en chair. Il garantit la mise en forme de la semence masculine en lui offrant l'espace dont elle a besoin pour se développer et la chaleur nécessaire à son durcissement. Une distinction entre les filiations patrilinéaires et matrilinéaires est d'ailleurs clairement établie. Chez les Touareg, rappelle Corinne Fortier, les « gens de dos » *(kel-aruri)* sont affiliés au père, les « gens du ventre » (*kel-tasa)* ou (*kel-ébategh)*, à la

714 ROUX, Jean-Paul, *Le sang, Mythes, symboles et réalités*, Fayard, coll. « Histoire », 1988, p. 47.
715 *Coran*, XVI, 4, Masson 1967, t. 1 : 323.
716 *Suyûtî* 1994 : 275.
717 Les termes de « monogénétique » et « duogénétique » sont proposés par DELANEY, Carol, *The Seed and the Soil. Gender and Cosmology in Turkish Village Society, Berkeley*, Los Angeles et Oxford, University of California Press, 1991.

mère. Chez les Baloutches, la parenté paternelle se nomme *peskom* renvoyant au dos (*pusht)* alors que celle maternelle est désignée par *meskom* associé au ventre (*lap*). Cette forme de distinction se retrouve dans la religion bouddhiste. Dans le *Livre tibétain des morts*, texte du bouddhisme tibétain, le *bindu* en sanskrit, désignant également le point de départ, le zéro, est une énergie subtile prenant la forme de « gouttes essentielles ». L'une d'elle, appelée *rakta*, c'est-à-dire le sang, est rouge, féminine et en lien avec l'ombilic. L'autre, nommée *amrita*, soit immortalité et ambroisie, est blanche, masculine et en lien avec la tête. Cet *amrita* n'est autre que l'essence spermatique. Si ces pensées sont révélatrices d'une forme de primauté masculine, elles traduisent néanmoins la présence première et indispensable de ces humeurs ainsi que le caractère sacré qu'elles supposent dans la création humaine.

Ces substances biologiques se retrouvent par ailleurs dans les stades de développement de l'embryon qui passe d'un état liquide par une goutte de sperme (*nutfâ*), à un caillot de sang (*alaqa*), pour devenir chair (*mudgha*). La dernière phase est action divine et constitue à insuffler l'esprit dans le corps embryonnaire. Ainsi, la conception de l'enfant se pense par intervention masculine, féminine et surnaturelle. Elle est régie par complémentarité et fusion des corps sexués et entremise d'un a-corps asexué. Elle relève alors à la fois d'un principe de corporéité et de transcendance. En conséquent, sang, sperme et sacré participent à la création.

S'il s'agit de procéder à la rencontre mentale entre spermatozoïde, ovocyte et divin dans *Il Combatimmento*, il s'agit également de faire des gamètes mâles et femelles des acteurs créatifs et d'en proposer une vision constructive et sacrée. Les seconds, d'ordinaire minimisés, ne sont plus uniquement pénétrés par les premiers pénétrants mais comme engagés dans la dynamique créative.

Au contraire des pensées monogénétiques et en développant celles duogénétiques, Romeo Castellucci ré-utilise une réalité biologique naturalisant des idées reçues pour en proposer une lecture non biaisée. Encyclopédies, dictionnaires, articles scientifiques et sociologiques et surtout les ouvrages jeunes publics, nombreux s'accordent sur cet imaginaire du spermatozoïde vigoureux et de l'ovule attentiste.

> « Un seul y pénétrera pour le féconder » (Fleurus, p. 85), « celui qui atteint l'ovule rompt l'enveloppe et pénètre à l'intérieur » (Sorbier, p. 106), « grâce à sa tête foreuse, il perce la peau de l'ovule et le pénètre. Avec sa queue, le flagelle, il se propulse dans l'utérus de la femme. Il doit donner 1000 coups de fouet pour avancer de 1 cm »

> (Dokéo), il doit « ouvrir une brèche dans l'ovule », « un seul parvient à pénétrer dans l'ovule, provoquant la fécondation. » (*Il était une fois la vie, p.* 216). L'ovule, quant à lui, « attend » (le verbe est récurrent), passivement, sorte de Belle au bois dormant ne se réveillant qu'une fois fécondé : « dès que la fécondation est faite, l'ovule se transforme » (Dokéo, p. 22), « tous les mois, la femme émet une graine de vie, l'ovule, qui attend d'être fécondée par un des spermatozoïdes produits par l'homme » (Fleurus, p. 16).[718]

La mise en abyme par retranscription facile des comportements sexuels de l'homme pénétrant la femme à l'échelle du micro explique ces représentations similaires du spermatozoïde pénétrant l'ovocyte. « Ce n'est pas seulement l'ovule qui est pénétré par le spermatozoïde. Dans ce qu'on décrit comme la fécondation, donc la rencontre des gamètes, on rejoue le geste par lequel l'homme pénètre la femme. On s'est imaginé les gamètes comme des espèces d'individu en petit[719] ».

> L'ovule est vu comme gros et passif. Il ne se déplace pas, ne chemine pas, mais est passivement "transporté", "balayé", voire même "dérive" le long du tube utérin. À l'inverse, les spermatozoïdes sont présentés comme étant petits, "aérodynamiques" et toujours actifs.[720]

En réalité, biologiquement, le spermatozoïde ne peut « entrer » seul dans la zone pellucide entourant l'ovocyte. Les forces de poussée de la tête et du flagelle des spermatozoïdes sont trop faibles pour franchir cette barrière et sont plus dirigés sur les côtés que vers l'avant. Puisque «la propension la plus forte des spermatozoïdes, par un facteur dix, consiste à s'échapper en tentant de s'extraire de l'ovule », cela implique que «la surface de l'ovule doit être conçue pour capter les spermatozoïdes et prévenir leur fuite »[721]. Un emboîtement antérieur des molécules ZP3 de cette matrice de l'ovocyte avec les protéines de la surface des spermatozoïdes est nécessaire. Or, cet assemblage ne peut pas s'effectuer si l'on admet le spermatozoïde comme étant la clé

---

[718] DETREZ, Christine. « Il était une fois le corps... la construction biologique du corps dans les encyclopédies pour enfants », *Sociétés contemporaines*, vol. 59-60, n. 3, 2005, pp. 161-177.
[719] HOQUET, Thierry, *Des sexes innombrables, Le genre à l'épreuve de la biologie*, Seuil, coll. « Science ouverte », 2016.
[720] MARTIN, Emily, « The Egg and the Sperm: How Science Has Constructed a Romance Based on Stereotypical Male-Female Roles », in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1991 ou «L'ovule et le spermatozoïde. Comment la science a construit un roman d'amour basé sur des rôles féminins et masculins stéréotypés », in *Les sciences du désir. La sexualité féminine, de la psychanalyse aux neurosciences*, *ouvrage* collectif, GARDEY, Delphine, VUILLE, Marilène (dir.), Le Bord de l'eau, coll. « Objets d'histoire », 2018.
[721] *Ibid.*

active permettant l'ouverture de la serrure passive qu'est l'ovule. Pour qu'emboîtage se fasse, il faut que tous les récepteurs soient actifs, y compris les ZP3. Par ailleurs, il semble que la situation inverse soit plus correcte, c'est-à-dire que la clé soit en réalité l'ovule et la serrure le spermatozoïde puisque tous deux répondent à des caractéristiques biologiques en témoignant.

Du point de vue du macro, les récepteurs des spermatozoïdes possèdent des sortes de poches alors que les ZP3 sont des ligands comparables à des clés rassemblées en polymère. C'est pourquoi, si les spermatozoïdes sont actifs dans la première phase, c'est-à-dire dans leur participation à la dynamique du déplacement et du mouvement vers et sur l'ovule, leur contribution est secondaire voire mineure dans la phase d'emboitage. Les ovocytes sont eux actifs dans cette dernière phase d'accrochage et d'ouverture avant la fusion. Ainsi, le spermatozoïde ne va pas pénétrer l'ovocyte mais gamètes mâles et femelles vont se coupler. Il ne s'agit pas tant d'une fusion mais d'un enveloppement du mâle par le femelle. Alors que longtemps, voire encore aujourd'hui, relégué au second plan dans l'embryogénèse, le corps féminin y participe biologiquement et intimement, quoique secrètement et mystérieusement, et ne se résume plus ainsi uniquement en le lieu de la gestation.

De la même manière, dans *Il Combattimento*, gamètes mâles et femelles, puisque interagissant mutuellement, s'incarnent tous comme chevaliers. Tancrède et Clorinde, représentants des cavaliers opposés dans ces croisades, se rencontrent, d'égal à égal, sur le champ de bataille. En comparaison avec la théorie première bien que biaisée des spermatozoïdes pénétrant l'ovocyte et créant la vie, Tancrède pénètre Clorinthe de son épée et lui redonne vie en la baptisant à sa mort.

> Il touche son beau sein de la pointe de son fer
> qui s'y plonge et boit avidement son sang ;
> Et son corsage, orné de broderies d'or fin,
> Dont la douce tendresse enserrait sa poitrine,
> Il l'emplit d'un flot tiède. Elle se sent déjà
> Mourir et, défaillant, son pied vacille et cède.[722]

Dans *Il Combattimento*, les guerriers n'étant pas parvenus à enfoncer leur épée[723]

[722] *Il Combattimento*, Chant douzième, 64, 3-4.

[723] Nous rappelons que les tranchants de l'épée peuvent aussi signifier « un dualisme sexuel : ou les tranchants sont mâle et femelle […] ou sont fondus rituellement par couples et par un couple de fondeurs, au cours d'opérations qui sont des mariages ». CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1969 pour la première éd., 1982

dans le corps de l'Autre sont eux-mêmes tués. Dans la nature, les spermatozoïdes n'ayant pu pénétrer l'ovule meurent. Dans *Il Combattimento*, le champ de bataille devient hécatombe. De la même manière, l'anthropomorphisation conduit à envisager le vagin féminin comme un milieu hostile et mortifère. Par conséquent, dans *Il Combattimento*, le mythe de croisade devient mythe créateur en s'incarnant dans la nature. De la même manière, les spermatozoïdes offrent une vision paroxystique des croisades. Associés aux sécrétions vaginales, ils deviennent les héros *tragique*s de l'humanité.

> Le frémissement de ces petits êtres [peut] signifier sur un plan universel - un plan qui appartienne à nous tous - l'armée mystique des croisades à l'assaut de Jérusalem : et là, Jérusalem est condensée dans la présence, pareillement céleste, du gamète féminin, qui mérite lui aussi, comme la Ville Sacrée, que l'on s'immole en une grande hécatombe suicide. Cette tentative de fécondation, toujours frustrée, met en acte toute *tragédie* humaine possible, jusqu'à la plus petite. Elle représente le théâtre et la dramaturgie humaine au minimum du concevable possible. Sans doute tout est déjà là. Il y a quelque chose de grandiose, d'épique et de pitoyable en cela.[724]

L'organicité et les humeurs apparaissent comme les révélatrices de cette *tragédie* dionysiaque et humaine et dans sa lutte existentielle, de ce qui le constitue, l'anime, lui donne vie et la lui reprend. « Les traces de la lutte des êtres subsisteraient dans la mémoire des humains au moment de l'acte sexuel. […] Dans le rapport sexuel sont donc explicités des traces mnésiques de cette catastrophe subie, et par l'individu et par l'espèce »[725]. C'est donc en rapprochant au plus près l'acte créatif de l'acte premier que l'œuvre peut proposer un déchiffrement, une élucidation, une traduction de la langue et du corps original oubliés. Si Romeo Castellucci considère que « Monteverdi est assez antique pour appartenir au futur[726] », c'est qu'il a l'intuition profonde que la compréhension fine du passé et la vision de nos fantômes, favorisent notre perception du futur et sa transformation possible. La confrontation avec les mythes permet de remémorer nos origines fœtales, donc nos origines corporelles et vocales et humaines. Ce va-et-vient entre mythes et réalités, entre intériorité et extériorité fonctionne comme

pour la seconde éd. revue et enrichie, p. 407-408.

[724] *Il Combattimento*, notes dramaturgiques du spectacle, 2000.

[725] SAIGAL, Monique, *L'écriture : Lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf, et Annie Ernaux*, 2002, p. 87.

[726] *Il Combattimento*, notes dramaturgiques du spectacle, 2000.

un miroir reflétant nos propres origines en tant qu'être vivant mais mortel, résultant du hasard, poussé par des forces extérieures et créatrices autant que *tragique*s et destructrices.

Avec *Il Combattimento* et dans la lutte biologique qu'elle dévoile, Romeo Castellucci tente de liquéfier tant la musique, que le texte et surtout le corps. Or, cette quête est semblable à celle de Jan Fabre qui cherche à faire du corps un fluide. Cette tentative est notamment perceptible dans *Je suis sang,* dans lequel Lisbeth Gruwez danse et dans *L'Histoire des larmes*.

2) Le corps, une fontaine pulsatoire

a) Je suis sang, « Le corps futur sera fluide »

En 2001, à l'occasion de la 55e édition du Festival d'Avignon, Jan Fabre a créé le spectacle *Je suis sang*[727], premier volet d'une trilogie sur le corps, regroupant vingt-deux acteurs, danseurs et musiciens, dont Lisbeth Gruwez, sur la scène de la Cour d'honneur du Palais des Papes. Le 14 décembre 2004, Jan Fabre et Marina Abramović présentent *Virgin-Warrior/Warrior-Virgin* au Palais de Tokyo. Cette performance s'inscrit dans la continuité de *Je suis sang* et annonce le spectacle à venir. En 2005, il recrée une nouvelle œuvre, intitulée *L'Histoire des larmes*[728], qui est à envisager en

[727] *Je suis sang*, texte, scénographie, chorégraphie : Jan Fabre, dramaturgie : Miet Martens, assistance chorégraphie : Renée Copraij, comédiens, danseurs, musiciens : Linda Adami, Tawny Andersen, Vicente Arlandis, Dimitri Brusselmans, Katrien Bruyneel, Sylvia Camarda, Annabelle Chambon, Cédric Charron, Sebastien Cneude, Anny Czupper, Stijn Dickel, Els Deceukelier, Barbara De Coninck, Olivier Dubois, Lisbeth Gruwez, Ivana Jozic, Marina Kaptijn, Guillaume Marie, Laura Mas Sauri, Dirk Roofthooft, Maria Stamenkovic-Herranz, Geert Vaes, Maarten Van Cauwenberghe, Helmut Van den Meersschaut, traductions : Olivier Taymans (Francais), Luc De Coninck (Latin), lumières : Jan Dekeyser, Jan Fabre, costumes : Daphne Kitschen, Jan Fabre, assistance costume : Ingrid Van Hove, Andrea Kränzlin, coordination technique : Harry Cole, techniciens : Jelle Moerman, Jon Bogaert, accessoires : Elsemieke Scholte, son : The Image & Sound Factory, assistant dramaturgie : Hendrik Tratsaert, chargée de production : Hilde Vanhoutte, musique : "Les joyeux bouchers", Boris Vian/Jimmy Walter, copyright Fondation Boris Vian; "Cold Turkey ", John Lennon, copyright 1969 Northern Songs Ltd, produced by John and Yoko; "Son of a preacher man", John Hurley/Ronnie Wilkins, copyright 1968 Phonogram Ltd London, produced by Wexler, Downd and Martin; autres compositions par Dag Taeldeman, Maarten Van Cauwenberghe, Danny Dupont et Sebastien Cneude, Cour d'Honneur, Palais des Papes, Festival d'Avignon, Avignon, 2001.

[728] L'Histoire des larmes, texte, scénographie, chorégraphie : Jan Fabre, musique originale : Éric Sleichim, dramaturgie : Miet Martens, assistante chorégraphie : Renée Copraij, comédiens, danseurs, musiciens : Linda Adami, Marcel Andriessen, Aldo Aranda, Vicente Arlandis, François Beukelaers, Dimitri Brusselmans, Katrien Bruyneel, Annabelle Chambon, Cedric Charron, Anny Czupper Gael Depauw, Olivier Dubois, Ivana Jozic, Ekaterina Levental, Apostolia Papadamaki, Maria Stamenkovic-Herranz, Geert Vaes, Helmut Van den Meersschaut, lumiéres : Jan Dekeyser, Jan Fabre,

diptyque avec *Je suis sang*. Ainsi, bien que Lisbeth Gruwez n'y contribue pas, le choix de l'aborder également repose sur le fait que ces deux créations semblent se regarder et se compléter l'une l'autre.

Ces « contes de fées médiévaux », en français et en latin, sont donc à penser comme des tableaux mobiles en deux volets distincts mais entretenant une correspondance. La dimension plastique dépasse de loin la simple lecture binaire à laquelle invitent ces spectacles. Plasticien avant d'être homme de théâtre, le caractère pictural est très prégnant dans ses mises en scènes que l'héritage flamand inspire. « En 1978, à Bruges, j'ai vu une exposition consacrée aux *stigmat*es chez les maîtres flamands », se souvient-il. « Ce fut une révélation. Les premiers peintres flamands utilisaient de la poudre d'os pour rendre le blanc plus blanc, et du sang pour avoir des nuances brunes. Une fois rentré dans ma chambre d'hôtel bon marché, j'ai réalisé un premier dessin avec mon propre sang, que j'ai fait couler de mon front[729] ».

L'influence de la culture flamande se retrouve dans son traitement du corps, dans l'aspect grotesque de ses personnages, le chaos organisé de ses scènes, les pulsions et sensations créées, autrement dit, « par ses caricatures, ses corps extatiques et vulnérables, par son rendu réaliste de la peau, de la chair et du squelette, et l'intérêt tout particulier qu'il porte à la femme sous toutes ses facettes. Par la volupté et le raffinement que respirent ouvertement ses déshabillés[730] ». Ainsi, les spectateurs de *Je suis sang* et *L'Histoire des larmes* sont, dans le même temps, plongés dans *Le Jugement dernier*[731] par exemple de Jan Van Eyck, dans *Le Moulage*[732], *Dans Les Coulisses*[733] ou *A un dîner d'athées*[734] de Félicien Rops ou encore dans *Le Jugement dernier*[735], *Allégorie de la*

costumes : Daphne Kitschen, Jan Fabre, coordination technique : Harry Cole, techniciens : Jelle Moerman, Jon Bogaert, son : The Image & Sound Factory, assistance costume : Gerda Van Hoof assistant dramaturgie : Luk van den Dries, Hendrik Tratsaert, chargée de production : Sophie Vanden Broeck, traduction en français : Olivier Taymans, production Troubleyn, Cour d'Honneur, Palais des Papes, Festival d'Avignon, Avignon, 2005.

729 Jan Fabre cité in PORRET, Karine, « Homo faber », in *L'Express*, 30/06/2018, à 7:00.

730 Facing time, *Rops / Fabre, exposition*, Namur, Musée provincial Félicien Rops, Maison de la culture de la province de Namur, Église Saint-Loup, Citadelle et ville de Namur, Paris, Somogy, 2015.

731 VAN EYCK, Jan, *Crucifixion et Jugement dernier*, Huiles sur toile, à l'origine sur bois, 56,5 x 19,7 cm, Fonds Fletcher, 1933, 33.92 ab, v. 1390–144.

732 ROPS, Félicien, *Le Moulage, gouache*, 21,8 x 14,9 cm, Courtesy Galerie Patrick Derom, Bruxelles, 1878-1881.

733 ROPS, Félicien, *Dans Les Coulisses*, aquarelle, 26 x 16,5 cm, Fondation Roi Baudouin, 1878-1880.

734 ROPS, Félicien, *À un dîner d'athées*, héliogravure, 28,6 x 20,4 cm, 1882.

735 BOSCH, Jérôme, *Le Jugement dernier*, huile sur panneau, 163,7 x 274 cm, Académie des Beaux-Arts de Vienne, Vienne, après 1482.

débauche et du plaisir[736], *Triptyque du vagabond*[737], *Visions de l'au-delà*[738], en autres, de Jérôme Bosch[739]. Ces spectacles renvoient également aux « horreurs artistiques » de Rembrandt, comme lui-même les nommait en parlant, en autres, des gravures *La Femme qui pisse*[740] et de *L'Homme qui pisse*[741].

« Rembrandt a dessiné des gens en train d'uriner. Cela fait sens, autant dans l'histoire de l'art que dans l'histoire du corps[742] » dit Jan Fabre. De l'urine, il y en a dans ses créations, mais également du sang, de la lymphe, de la sueur, des larmes, de la bile, du sperme qui suintent, coulent, sont crachés, vomis, évacués jusqu'à s'expulser seuls et se faire corps. De l'acte d'amour à l'enfantement, de l'amour à la guerre, de la *violence* à la sérénité, des cris aux souffles, les humeurs et fluides corporelles ne proviennent plus seulement du cœur du corps mais le deviennent tant pour les corps en scène, que pour la scène elle-même et se transforment en matériau premier de la poïétique, la représentation et la réception du spectacle.

Avec *Je suis sang* et *L'Histoire des larmes*, Jan Fabre ouvre son laboratoire biologique dans lequel les excrétions et sécrétions deviennent la colonne vertébrale du corps du travail plastique et chorégraphique de Jan Fabre. En réalité, ces spectacles ne sont que de nouvelles manifestations de cette pensée du corps fluide, organique et cru déjà examinée dans ses œuvres précédentes. Dès la fin des années 1970, Jan Fabre propose des performances dans lesquelles, en explorant ses propres limites, il fait de son propre sang un matériau artistique et dramaturgique. Le sang devient peinture, la douleur tableau, les *stigmat*es écritures. C'est le cas par exemple dans les expériences qu'il relate dans ses *Journaux de Nuit*, le premier datant de 1978-1984, le second de 1985-1991, notamment *My Body, My Blood, My Landscape* de 1978. En 2001, alors que Jan Fabre est en processus de création pour *Je suis sang*, il présente, quelques semaines avant la représentation d'Avignon, une performance extrême de 5h30, intitulée *Sanguis*

---

736 BOSCH, Jérôme, *Allégorie de la débauche et du plaisir,* huile sur bois, 35,8 x 32 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, 1490-1500.
737 BOSCH, Jérôme, Triptyque du vagabond, huile sur bois de chêne, 94 x 75 cm, 1500-1516.
738 BOSCH, Jérôme, *Visions de l'au-delà*, huile sur panneau, 86,5 x 39,5 cm, Palais des Doges, Venise, 1505-1515.
739 Nous rappelons qu'entre 2011 et 2013, Jan Fabre a démontré son admiration pour cet artiste dans l'exposition Illuminations/Hommage à Jérôme Bosch au Congo, au Palais des Beaux-Arts de Lille, du 10 octobre 2013 au 10 février 2014.
740 HARMENSZOON VAN RIJN, Rembrandt, *La Femme qui pisse*, eau-forte, 81 x 64 mm, Rijks*muse*um Amsterdam, 1631.
741 HARMENSZOON VAN RIJN, Rembrandt, *L'Homme qui pisse*, eau-forte, 83 x 49 mm, Rijks*muse*um Amsterdam, 1631.
742 Jan Fabre cité par MASI, Bruno, « Bourreau du corps », in *Libération*, 25/06/2005, 2:44.

Mantis, pendant laquelle, paré d'une armure, il dessine et écrit avec son sang. Il en découle un manifeste dans lequel il écrit : « On ne s'Habitue pas à l'art : le monde est désespéré, étant donné que l'on ne peut changer le monde. Dans un monde où tout est dû au Hasard, L'Artiste dispose tout au plus d'une Chance de remporter une victoire sur la chance. Chaque artiste/animal seul avec lui-même comme un marin naufragé[743] ».

Un an avant *L'Histoire des larmes*, en novembre 2004, Jan Fabre présente à Paris ce qui semble en être les prémices avec *Crying Body*. Le liquide sécrété par les glandes lacrymales en est le sujet premier, « la femme lacrymatoire » le principal protagoniste bien qu'allégorique et « Pourquoi pleurer si pleurer ne sert à rien ? Parce que cela ne sert à rien » le *leitmotiv*. Les larmes sont ici examinées comme expression de tristesse, mais aussi de joie, de peur, d'effort et de sexualité intense. Mentalement et physiquement, les danseurs éprouvent et s'éprouvent. Déjà dans ce spectacle, le visage d'une femme en pleurs est projeté sur un écran, une autre pique des nuages pour en faire couler l'eau du ciel, des femmes urinent en levant la jambe, un homme « pisse » dans un réceptacle qu'il porte ensuite à ses lèvres, un autre saute dans les flaques d'urine et éclabousse les spectateurs du premier rang, un autre encore se voit recouvert de crachats, enfin tous pratiquent la masturbation en scène. Dès lors, le corps qui réalise ses gestes n'est plus simple support d'une action, enveloppe d'accueil d'un personnage ni même l'armature d'un récit, il est la matière première, le sujet et l'objet de la pensée de Fabre. La scène devient un champ de bataille médiévale, organique, biologique et existentielle.

Jan Fabre se lance dans une guerre organique et biologique, comme c'était le cas chez Castellucci, dans laquelle ses acteurs et danseurs, ses « guerriers de la beauté », vêtus de sous-vêtements et armures, vont livrer bataille contre leur propre corps, le corps de l'Autre et contre le corps érotique, social et politique via le corps médiéval.

> Ce combat, c'est celui de libérer le corps séquestré par les lois, la religion, les peurs ; un corps qui n'ose plus être lui-même. Jan Fabre libère donc ce corps, mettant en scène ses pulsions et ses désirs… Les corps s'excitent, les robes de mariées sont souillées, les pénis tranchés et portés en trophées. Tout est affaire de transgression dans l'univers de Jan Fabre car il s'agit de pousser les danseurs au-delà de leurs limites pour révéler cette part de nous-même qui est la plus animale, la moins humaine où la chair est mise à nu et montrée

[743] La transcription proposée par Valérie Da Costa respecte la syntaxe et l'orthographe du texte original.

> dans son état le plus cru. Il n'y a donc aucune bienséance ni bienfaisance dans ses chorégraphies.[744]

« J'évoque certains aspects biologiques et sa valeur mystique » explique Jan Fabre. « Il faut voir mon œuvre dans son ensemble et sa continuité, avec de nouveaux chapitres, des errata, des choses que je retire ou que je réécris. Mon travail parle toujours du corps, du corps social, du corps politique, du corps érotique. J'ai manipulé ce corps, je l'ai désintégré pour le réunifier[745] ». Il s'agit en somme d'entreprendre un rituel de possession par dépossession. Comme évoqué dans le chapitre précédent, il faut briser l'enveloppe charnelle, la peau premier bouclier, pour faire de l'armure, cette carapace animal et insecte, un nouveau squelette, de renverser le dehors d'avec le dedans et d'exposer ainsi toute l'organicité du corps premier.

> Je veux devenir
> Ce qui me fait vivre
> Sous mon armure
> Sous ma peau
> Se cache le corps de demain […]
> Le corps futur est en moi […][746]
> Ô pourpre de sang,
> Tu t'es écoulée des hauteurs
> Que la Divinité a touchées.
> Tu es la fleur
> Que le souffle froid du serpent
> N'a jamais blessée.[747]

Le corps devient « inspectoral ». Il examine et fait examiner ce qui le définissait jusqu'alors pour en changer. Cette inspection introspective conduit à la croissance du corps, par connaissance et puissance, et l'oblige à accomplir sa mue. Chaque armure ôtée et abandonnée au plateau est comme autant d'exuvie témoignant de la métamorphose opérée. Par ailleurs, au contraire des reptiles, l'homme étant de sang chaud, ces desquamations s'accompagnent d'ouverture des orifices, épidermiques et corporelles, et donc de libération des liquides biologiques et humeurs corporelles. Leurs traces sont tant de preuves d'un état métamorphique atteint. Ces excrétions et

---

744 DA COSTA, Valérie, « Quand le corps exulte : manifestation des fluides corporels dans l'espace chorégraphique de Jan Fabre », Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études *Les fluides corporels dans l'art contemporain* organisée à l'INHA, Paris, le 29 juin 2010.
745 Dossier dramaturgique de *Je suis sang*.
746 FABRE, Jan, *Je suis sang*, Lonrai, L'Arche, écrit entre 1997 et 2001, publié en 2001, p. 17.
747 Hildegarde von Bingen, 1148.

sécrétions, d'ordinaire gardées cachées dans la tentative de nier notre saleté et notre odeur fondamentales, nous enfouissent ainsi dans notre propre intimité, louent la beauté de l'Homme et transcendent notre humanité. Par cette exploration et mise à nu, Jan Fabre tente en outre de procéder à une métamorphose du corps solide en corps liquide, un corps fait de tous corps, et dont la pensée se fait sentir et ressentir.

> Proche de l'animal, avec sa mémoire et ses instincts fondamentaux, ce corps est doté d'un pouvoir presque magique, celui de la métamorphose. […] Chez lui, l'homme se manifeste à travers ses pulsions, là où réside sa beauté, celle du corps, sa jouissance, de l'extase à l'agonie, de la soumission à la révolte. […] La démarche [de cet artiste] garde le goût de l'enfance et de ses jeux. Se fiant à l'intuition, Jan Fabre travaille sans cesse la plasticité de l'homme, cherchant à la couler dans une forme poétique pour donner jour à de nouveaux horizons.[748]

Cette quête d'un corps liquide est donc soit mémorielle, soit instinctive, soit intuitive, soit tout à la fois mais relève d'une forme de dramaturgie des origines. Cette dramaturgie est davantage une résonnance primitive du corps et un horizon de celui-ci, un état autre qu'il ne s'agit pas forcément de montrer mais bien au contraire de sous-entendre. Jan Fabre conçoit lui-même chaque nuit, « autant qu'il détruit, n'écoute que son instinct, suit ses impulsions, repousse les limites de la création, au bord de l'épuisement[749] ». « Le corps des hommes de demain sera fait seulement de sang. Quand cette métamorphose se produira, la couleur de la planète changera ; elle deviendra rouge, un autre mode de vie surgira. Le corps sera donc liquide...[750] ». Ce n'est qu'en atteignant cet état liquide et de sensations, que nous pouvons nous libérer de nous-même et envisager un autre champ des possibles. En cela, sa quête est proche de celle menée par Romeo Castellucci. À son instar, Jan Fabre proclame que :

> Notre société est toujours remplie de grands tabous. Le sang menstruel était considéré comme un mal par l'église catholique, mais d'un point de vue scientifique, c'est très sain - c'est un signe de vitalité. C'est ce qui m'a conduit à mes recherches. J'essaie de comprendre pourquoi le sang est considéré comme quelque chose de négatif par la majorité des gens. En tant que jeune homme, j'étais fasciné par mon pénis et mon sperme. Savez-vous ce que le sperme ressemble sous un

[748] Présentation de *Je suis sang*, au festival d'Avignon, 2001.
[749] PORRET, Karine, « Homo faber », in *L'Express*, 30/06/2018, à 7:00.
[750] Présentation de *Je suis sang*, au festival d'Avignon, 2001.

> microscope ? Quelle incroyable lutte biologique y est menée ? C'est un tout nouvel univers ! Je fais face à ces problèmes, parce que nous sommes essentiellement de beaux animaux. Il y a de grandes connaissances dans notre sang, notre peau, nos os, nos spermatozoïdes et notre eau. Pour moi, tout est organique et très naturel. Mais quand les gens le regardent de l'extérieur, ils pensent que c'est sale, provocateur et bizarre.[751]

La pensée de Fabre est donc proche de celle de Castellucci, analysée précédemment, notamment dans la nécessité ressentie d'explorer les origines du corps et de l'humanité.

Si cette exploration se manifeste d'abord dans la redécouverte de la *tragédie* grecque pour Castellucci, elle s'exprime ici dans les réminiscences médiévales chez Jan Fabre. « Je pose des questions sur comment nous nous comportons dans ce siècle » explique Jan Fabre. « Notre monde a changé. Nous vivons à l'époque de l'informatique, de l'e-mail, mais notre esprit et notre cœur vivent toujours à l'époque du Moyen-Âge[752] ».

> Nous sommes en 2001
> après Jésus-Christ
> et nous vivons toujours
> au Moyen-Âge
> Et nous vivons toujours
> avec le même corps
> qui est mouillé en dedans
> et sec en dehors
> Et nous vivons toujours
> avec un corps
> qui a beaucoup plus de couleurs
> en dedans qu'en dehors
> […]
> et pas un seul jour sans sang
> […]
> et que le sang transparaît à travers notre peau.[753]

Ces paroles sont dans les premières dites dans *Je suis sang*. En comparaison, *L'Histoire des larmes* est introduite de la manière suivante par un chevalier :

> Je suis le chevalier
> Je suis le chevalier du désespoir
> Je suis errant
> […]

[751] https://www.troubleyn.be/fr/productions/je-suis-sang
[752] ADOLPHE, Jean-Marc, *Avec Jan Fabre, une fresque médiévale au festival d'Avignon*, Ina, 2001.
[753] FABRE, Jan, *Je suis sang, op. cit.*, p. 11.

J'erre
parce que je veux rencontrer
et je veux parler au cœur des hommes
[…]
Je parlerai au corps
[…]
Je peux sentir l'avenir
avec mon âme médiévale
[…]
Ma *tragédie*
c'est que je suis immortel.[754]

D'après Jan Fabre, « malgré l'évolution de sa conscience, les progrès de la raison et de la science, la globalisation et la mondialisation, aucune nouvelle image mentale et physique de l'homme n'a véritablement fait surface depuis le Moyen-Âge[755] ». La plongée dans l'univers moyenâgeux permet à Jan Fabre de s'inspirer de son esthétique, de réinventer un langage prophétique, d'imaginer à nouveau une chorégraphie rituelle et de reconsidérer le corps dans un chaos organisé, cynique et métaphysique, de recréer des « des êtres sensuels[756] ».

Le spectacle commence par l'entrée d'une femme blonde, vêtue d'une robe noire, d'un voile noir posé sur ses cheveux, marchant avec un livre en équilibre sur sa tête. Par la suite, elle le dépoussière comme s'il s'agissait d'un vieux manuscrit[757], non ouvert depuis longtemps, détenant en lui tous les secrets du monde et le lit à haute voix. Des chevaliers, vêtus d'une armure, entrent ensuite en scène en file indienne, du fond de la scène, de cour à jardin, se placent au centre de celle-ci et commencent une chorégraphie commune dans le silence. Les claquements de leurs pieds au sol, l'entrechoc de leurs armures deviennent musique pour cette « danse carapacée ». Lisbeth Gruwez fait partie de ces chevaliers-danseurs et s'y trouve au centre. Elle danse aussi la guerre par l'exécution de pirouettes, virevoltes, sauts, allers-retours, équilibres déséquilibrés.

[754] FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, Lonrai, L'Arche, 2005, p. 11.
[755] ADOLPHE, Jean-Marc, *Avec Jan Fabre, une fresque médiévale au festival d'Avignon*, *op. cit.*.
[756] FABRE, Jan, *Je suis sang,* Lonrai, *op. cit.*, p. 12.
[757] Il ne s'agit en réalité que du *Nouvel Atlas Larousse*. Le titre de l'ouvrage est visible dans la suite du spectacle.



FABRE, Jan, *Je suis sang*, 2001.

Durant cette chorégraphie, deux médecins, un homme et une femme, vêtus d'une large toge verte, de gants en latex blancs, et portant sur eux des instruments chirurgicaux entrent en scène. C'est l'homme médecin qui donne l'une des premières répliques citées plus tôt. Ils portent un entonnoir renversé sur la tête, symbole récurrent et cher à Bosch, visible notamment dans *L'Excision de la pierre de folie, Le Concert dans l'œuf, L'Allégorie de la Gloutonnerie* et, de manière plus subtile, *Dans Le chariot de foin* ou *La tentation de Saint-Antoine*. Ainsi positionné, l'entonnoir est symbole de la folie, de la déraison, du charlatanisme, de l'impiété et de l'ignorance. D'autres entonnoirs sont visibles dans la suite du spectacle, accrochés sous les tables d'inox sur roulettes qui servent d'estrades aux médecins.

Un homme chevalier se détache du groupe des guerriers, brandit une épée et entreprend une bataille dansée contre les fantômes de la scène semblerait-il, voire même contre ses propres ombres projetées de manière augmentée sur le mur du fond du Palais des Papes, bien que ces partenaires restent immobiles en fond de scène agenouillés. Ce combat contre l'invisible fait couler le premier sang de ce spectacle. Un homme atteint de nanisme vérifie chacune des armures des chevaliers et leur donne à chacun une épée. Les chevaliers agenouillés restent impassibles face à l'épuisement et la douleur que ressent leur camarade continuant en vain un combat perdu d'avance. Tous se soulèvent brutalement et tentent, eux aussi, de mener un combat bref avec

l'imperceptible.

Le glaive qu'ils manipulent devient tantôt béquille pour se relever tantôt poids qui les fait chuter. Ainsi l'épée devient partenaire de jeu et sa manipulation devient geste chorégraphique. Par ailleurs, l'épée est en outre le symbole « de la pure connaissance et de la destruction de l'ignorance[758] ». Le fourreau en est la nescience et l'obscurité. Au contraire des figures des chirurgiens aux entonnoirs renversés, les chevaliers détiennent la Connaissance. De plus, une fois plantées, les épées donnent naissance à des sources. Associées au feu et aux éclairs, elles sont liées à l'activité productrice du ciel[759], donc nécessaire à la tombée de la pluie, autrement dit les larmes du ciel qui sont ici mises en lumière. Ces chevaliers, munis d'une épée, sont les gardiens des larmes et leurs libérateurs. D'autre part, l'épée est le symbole guerrier, « l'épée est aussi celui de la guerre sainte. […] La guerre sainte est avant tout une guerre intérieure, ce qui peut être aussi la signification de l'épée apportée par le Christ. […] Et c'est encore- sous son double aspect destructeur et créateur – un symbole du Verbe, de la Parole[760] ». L'éloquence, la parole et la puissance du Verbe sont d'ailleurs souvent désignées par l'épée. Le Verbe, les chevaliers de Fabre n'en sont dotés qu'à travers des souffles, des gémissements, des cris, des gueulements, des vagissements.

La dame au livre se fait Parole de ces chevaliers sans mots. De ses lèvres rouges, démarquant son orifice buccal et faisant référence à celui vaginal, elle projette le Verbe d'une langue oubliée et quasi-prophétique. C'est d'ailleurs la toute première protagoniste qui prend la parole. Cette langue, Jan Fabre l'invente par hybridation. Entre chants polyphoniques, psaumes bibliques, poésies et inventions langagières, Jan Fabre développe un texte en vers libres comparable à un mantra, par le caractère sacré et mystique qu'il renferme, la pensée qu'il véhicule, les répétitions et la lenteur qu'il impose et le continuum espace-temps qu'il recrée.

Ce texte n'est porté que par trois protagonistes sur les vingt présents au plateau : la dame aux livres et les médecins. Ils deviennent la voix des autres alors semblables à des *infans*. La langue ainsi se délie, échappe et se libère comme si, elle aussi, devenait liquide. « Inéluctablement, systématiquement, comme dans une formule incantatoire, on règle son compte au corps, à la chair et aux os, pour se fondre dans

[758] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 408.
[759] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*
[760] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 407.

quelque chose d'autre, une autre forme, qui ne s'embarrasse ni de souffrances ni de tabous, quelque chose de liquide qui infuse la matière : un corps futur qui ne se compose que de sang. Et cette image de demain va plus loin : une gigantesque flaque de sang, une collectivité qui noie la terre et colore la planète en rouge[761] » explique l'assistant dramaturge Hendrik Tratsaert.

Dans un dernier effort, les chevaliers brandissent leur épée. Cet élan les conduit à tomber au sol tels des pantins inanimés. Le nain huile chaque chevalier comme pour réparer les mécanismes de ces vieux automates bloqués. Dos au sol, jambes et bras en l'air, les chevaliers sont incapables de se relever. Cela fait bien sûr penser aux animaux et insectes possédant eux aussi une carapace, qui, lorsqu'ils ont chu, ne peuvent se relever seul. La chute et le renversement des corps deviennent synonymes d'une mort certaine. En conséquence, il faut se libérer de cette carapace pour déjouer la mort et continuer de célébrer la vie. Ils se relèvent enfin et sortent de scène tandis que le chevalier ensanglanté continue seul de livrer bataille, avant de tomber comme mort, à plat ventre, sur l'estrade des tables, entre les deux médecins. Ces derniers lui retirent son armature comme s'ils procédaient à son autopsie. L'homme médecin reprend en français l'évangile selon Jean cité précédemment par la dame au livre en latin :

> Amen, amen dico vobis :
> Nisi manducaveritis carnem filii hominis,
> Et biberitis eius sanguinem,
> Non habebitis vitam in vobis.
>
> En vérité, en vérité, je vous le dis,
> Si vous ne mangez pas la chair du fils de l'homme
> Et si vous ne buvez pas son sang
> Vous n'avez point la vie en vous-mêmes.[762]

Cette lecture invite à reconsidérer la scène de nécropsie comme un acte cannibalistique. Or, ce geste cannibale est annonciateur des événements à venir, notamment ceux de la saignée mais également ceux touchant à la sexualité dans les pulsions et excrétions qu'elle sous-tend. Freud théorise ces phases dans ses *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905) comme des phases prégénitales orales, urétrales et anales. La première, coïncidant avec la prise de nourriture et l'incorporation de l'objet

[761] TRATSAERT, Hendrik, postface de FABRE, Jan, *Je suis sang, op.cit.*, p. 36.
[762] *La Bible*, Évangile selon Jean, 6, 53.

(préparant l'identification d'avec lui), est nommée cannibalistique. Elle représente l'annihilation comme forme extrême de négation et, dans le même temps, l'accord total par l'identification avec l'objet. Ce qui signifie que le refus de nourriture, quelle qu'elle soit, préconise la négation verbale comme refus. Le texte de Jan Fabre parle lui aussi de régime et de jeûne dans le sens d'abstentionnisme sexuel et substantiel. Cannibalisme, sexualité, refus et tentative de reconquête du corps se retrouvent dans ce spectacle et se manifestent par les liquides biologiques.

Cette scène est brutalement coupée par l'intervention de Lisbeth Gruwez, dansant, chantant torse nu, et jouant avec une épée dont le nain se saisit avant de la jeter au sol et de demander, par une fessée, à Lisbeth Gruwez, de sortir de scène. « Il avait eu cette idée qu'on devient tous sans peau et unis par le sang » explique Lisbeth Gruwez. « Et aussi que sur ces murs du palais des Papes continuait de couler le sang des Cathares. Je chantais : "Je suis sang", en français et en latin. Un homme s'est levé et a crié : "Et sans vêtement." J'ai éclaté de rire ». En réalité, Lisbeth Gruwez entonne le refrain de *Son of a preacher main*, l'OST de Pulp Fiction, de Dusty Springfield (1968).

> The only one who could ever reach me (Le seul qui ne pourrait jamais m'atteindre)
> Was the son of a preacher man (Était le fils d'un prédicateur)
> And the only boy who could ever teach me (Et le seul garçon qui ne pourrait jamais m'enseigner)
> Was the son of a preacher man (Était le fils d'un prédicateur)
> Yes he was, was, yes he was (Oui, il a été, est, oui, il était)

Cette rupture provoquée par Lisbeth Gruwez ne dure que 30 secondes et apparaît comme une image subliminale, perceptible dans sa disparition, provoquant un stimulus et perçu au-dessous du niveau de conscience. Cette courte scène subliminale est à saisir selon son sens étymologique comme étant « sous le seuil », s'envisageant dans cette possible ou impossible détermination de seuils et s'articulant entre celui de l'objectif et du subjectif, c'est-à-dire à partir duquel ce stimulus peut être traité par le système perceptif et à partir duquel nous sommes en capacité d'indiquer verbalement que ce stimulus a été présenté. Au fur et à mesure du déroulé du spectacle, un « flash » s'opère dans la vision imperceptible que cette scène représente puisqu'elle se répète à plusieurs reprises.



FABRE, Jan, *Je suis sang*, 2001.

Les médecins reprennent ensuite le texte écrit par Fabre sans tenir compte de ce qu'il vient de se produire :

> Des êtres sensuels
> avec des yeux qui reflètent
> l'âme des autres
> et qui resplendissent comme des nuits d'extase […]
> d'une beauté éblouissante
> qui s'écoule de leur corps […]
> qui étourdit les autres […]
> avec des yeux comme des tentacules
> qui ne regardent pas
> mais qui doucement caressent et palpent
> avec des mâchoires acérées et une bouche musclée
> qui forment ensemble une cavité
> dans laquelle se mêlent la salive et d'autres sucs
> purement pour le plaisir
> Des êtres sensuels
> à la peau douce marquée de sillons
> qui ornent leurs corps […]
> comme une sécrétion de plaisir charnel. […]
> Nous voudrions être des sangsues ?
> Mais c'est interdit !
> C'est nous-mêmes qui l'avons voulu ainsi
> J'en vois qui pâlissent
> Pourquoi ?
> Parce que c'est interdit
> ou parce que vous avez soif ? […] [763]

[763] FABRE, Jan, *Je suis sang*, *op. cit.*, p. 12-13.

La dame aux livres les interrompt en plaçant volontairement le grand manuscrit devant les yeux du médecin homme. « Hoc solum cave, ne sanguinem comedas ; sanguis enim pro anima est, et non debes animam comedere cum carnibus » dit la femme et est reprise en français par le médecin homme : « Seulement, garde-toi de manger le sang car le sang, c'est l'âme et tu ne mangeras pas l'âme avec la chair[764] ».

Dans ces conditions, un *leitmotiv* s'opère, à la fois dans les alternances latines et françaises, dans les références christiques et dans les suspensions proposées car Lisbeth Gruwez revient en scène selon les mêmes gestes, voix et corps, selon la même image subliminale initialement ancrée.

« Nous sommes esclaves de ce que nous sommes. […] Je veux devenir ce qui me fait vivre. Nous voulons devenir ce qui nous fait vivre[765] ». Besoins et habitudes sont guidés par notre volonté, une drogue dont le manque conduit à des douleurs affreuses se déclarant ici dans la masturbation. Dans un faux geste masturbatoire, tous les comédiens se brossent le sexe sur du rock-métal tandis que les médecins recueillent le fruit de leurs efforts : sueur, sperme, citrine, sang sur des linges blancs et frottent ensuite toutes traces de ces liquides pour tenter de les faire disparaître. Médecins et dame au livre entonnent ensuite une chanson inspirée par *Cold Turkey* de John Lennon (1969), traitant des effets de sevrage et les associant à un désir de revenir à l'état premier ou dernier.

> Temperature's rising (La température monte)
> Fever is high (Forte fièvre)
> Can't see no future (Je ne vois pas de futur)
> Can't see no sky (Je ne vois pas de ciel)
> My feet are so heavy (Mes pieds sont si lourds)
> So is my head (Ma tête, aussi)
> I wish I was a baby (Je voudrais être un bébé)
> I wish I was dead (Je voudrais être mort)

La drogue ici c'est le sang que « nous suçons, aspirons, buvons, picolons, dévorons. […] Tout cela à cause de la cruauté[766] ».

Des femmes en robes de mariées courent ensuite en scène comme pour

764 *Deutéronome*, 12, 23.
765 FABRE, Jan, *Je suis sang*, *op.cit.*, p. 16.
766 FABRE, Jan, *Je suis sang*, *op. cit.*, p. 14.

matérialiser « les cigognes blanches et les asticots blancs qui nous apportent et qui nous habitent[767] », qui se baignent dans « un paradis blanc[768] » où « nous vivons toujours avant le berceau et après le tombeau[769] ». Là encore, la bivalence entre vie et mort résonne dans ce spectacle. Ces femmes s'esclaffent de joie et de souffrance, écartent les jambes pendant que le nain les examine avec un entonnoir comme il se fait avec un stéthoscope voire un spéculum. Lisbeth Gruwez se fait elle aussi auscultée.



FABRE, Jan, *Je suis sang*, 2001.

Les femmes « mariées » se frottent ensuite le sexe de sang. Le blanc de leur robe de mariée et de leur petite culotte est donc d'avance souillé par le sang de l'hymen premier, le sang des menstrue, le sang de l'accouchement.

Le nain feint ensuite de couper, avec un grand couteau de service de cuisine, le pénis et les testicules des hommes nus les exposant sur les tables en inox et hurlant à chaque coup de couteau, tandis que les femmes tentent d'extraire les liquides biologiques d'une autre femme via l'entonnoir de la folie. Puis, une femme se sert du sang extrait de son sexe pour s'en faire du rouge à lèvre. Toutes les femmes se jettent ensuite sur un homme et explosent des capsules de sang sur son corps nu par des gifles qu'elles lui insufflent. Celui-ci bataille ensuite avec un autre homme nu comme deux

[767] *Ibid.*, p. 17.
[768] *Ibid.*
[769] *Ibid.*

animaux se battant la femelle ou cherchant à devenir dominant. Le système patriarcal prédominant dans le monde animal se renverse pour être remplacé par celui matriarcal puisqu' ici, ce sont les femmes mariées qui prennent le dessus. Le mâle combattant défendu par les dames se travestit en revêtant lui aussi une robe de mariée tandis que l'autre est battu par les femmes jusqu'à qu'il soit considéré comme mort, ensanglanté et gisant au sol.

La dame aux livres revient en scène, sa robe plantée d'aiguilles à tisser desquelles pendent des fils rouges. Sa chair semble ainsi transpercée de part en part et son sang ruisseler par filaments. De la même manière, le nain réapparaît à ses côtés, la côte de maille ensemée de poignards. Chaque mariée se saisit d'une de ces dagues, suit par sa pointe les veines de son bras comme si elle procédait à sa propre dissection et fait pression sur leur artère comme pour en faire gicler le sang. Elles se maquillent ensuite le visage avec ce sang invisible. Au même moment, les deux médecins procèdent, de part et d'autre du plateau, à la biopsie de deux chevaliers puis l'application de ventouses[770] permettant d'attirer avec *violence* les humeurs du dedans au-dehors. Le spectateur est invité à participer à cette hématoscopie, puisque durant cette démonstration de médecine traditionnelle, les docteurs dispensent un cours d'anatomie poétisé et sanglant.

> Le corps du futur
> est en moi
> L'essence de mon être
> Un fleuve rouge carminé
> qui ne connaît pas son pareil sur la terre
> Une rivière
> qui fait le tour de son monde de chair
> Une rivière
> qui visite chaque organe et chaque cellule
> de mon corps
> par un réseau routier de plus de 90 000 km :
> plus de deux fois le pourtour de la terre […]
> Un véhicule alchimique
> Une machine complexe
> dotée de la mémoire des mers originelles
> et de l'intelligence des galaxies […][771]

Jan Fabre associe le sang à la source et le corps à la terre et fait de ce spectacle

[770] JESSE BAYLE Antoine Laurent explique très précisément ce procédé dans *Dictionnaire de médecine usuelle et domestique*, vol. 2, Bibliotheca, Université centrale de médecine, p. 590.
[771] FABRE, Jan, *Je suis sang*, Lonrai, *op. cit.*, p. 18.

un hymne à la vie et des noces de sang[772]. « Le sang, ce liquide fait corps, transcende notre humanité et célèbre la beauté de l'Homme » précise Jan Fabre. En tant que source, le sang ruisselle chez l'être, l'abreuve, lui garantit la vie et renferme en lui les secrets originels de toute chose. Ainsi, d'après Fabre, nous possédons en nous la Vérité du monde et de la vie et la lecture de nos veinures apporterait la Connaissance créatrice. Une fois acquise, l'être humain est en capacité de donner vie, ce qu'il fera dans le tableau suivant.

La barbarie humaine se poursuit dans la suite du spectacle. Alors que le nain manipule une faulx et incarne la mort, chaque être, exposé individuellement sous des scialytiques et sur chacune des tables, devenues tables d'examen et d'opération, se tord de douleur dans une souffrance extrême du corps. Cette torture se manifeste par des *contorsion*s, tremblements, agitations, contractions, tressaillements, suspensions du corps, des cris, mugissements, pleurs. Les corps deviennent ainsi monstrueux et difformes, démoniaques et divins, enragés et transportés, cruels et crus. Ces êtres paraissent possédés, habités par les fantômes des morts passés, des morts à venir mais également des naissants futurs et possèdent en eux toute la puissance de la vie et de la mort. Alors, à partir d'eux et de cette transe corporelle, naît un nouveau corps.

> Un nouveau corps
> c'est une ère nouvelle
> La Mère Moyen Âge a des centaines d'années
> de retard
> Elle attend ses règles
> Que ça coule à flots
> Que cette marée sorte de son sexe
> Que les vagues m'engloutissent […]
> Que je m'y lave et que j'y fasse l'amour
> Que coule le fleuve de la sagesse
> Et qu'il se mélange aux mers
> Et que la terre soit plus fertile que jamais […]
> Et nous vivons toujours
> le sexe caché
> Tout en nous croyant
> supérieurs aux animaux […]
> avec un corps qui s'use […]
> avec la mort qu'on escamote
> et qui hante notre quotidien
> comme un fantôme aux apparences multiples.[773]

[772] WYNANTS, Jean-Marie, « Avignon Jan Fabre crée « Je suis sang » dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes Hymne à la vie et noces de sang », in *Le Soir*, lundi 23 juil. 2001, p. 15.
[773] FABRE, Jan, *Je suis sang*, Lonrai, *op.cit.*, p. 21.

De plus, les autres protagonistes, tels des exorcistes, soufflent, sur le corps des possédés, ce qui semble être la poussière d'os ou de la cendre blanche, comme pour les inviter à repenser en un souffle, en une particule, le lieu de leur naissance et celui de leur mort. Les corps ne trouvent le repos qu'après s'être abreuvés de sang, qu'après avoir cédé à leur drogue première et vitale, qu'après avoir répondu à leur soif de vie. Semblables à des *mammalias* femelles, les acteurs, ayant disposé des entonnoirs sur tout leur corps, vont allaiter chaque protagoniste, non pas de lait, mais de sueur, sang et urine. Cette image renvoie à un motif hagiographique récurrent qu'est l'allaitement des saints au Moyen-Âge et représenté dans de nombreuses iconographies mariales[774]. Elle renvoie en outre aux représentations de *Mariae matris mammulae* et, dans le même temps, rappelle le paradoxe que constitue la lactation de Jésus, puisque « le lait lui a fait don d'une nature humaine et divine à la fois, […] du lait de sa mère dépend la vie de celui qui donne la vie[775] ». Danseur et danseuses s'incarnent en tant que Mère allaitante, *galaktotrofusa, Maria lactans*. À l'instar de ce qu'écrit Jure Mikuz, « l'enchevêtrement symbolique du sang et du lait ou l'écart entre ces deux liquides qui, cependant, dans l'imaginaire médiéval, ne sont rien d'autre qu'une seule et même matière, […] se révèle tout à la fois corporel et incorporel, sacré et profane, féminin et masculin, menaçant et consolant, bon et mauvais... [776] ».

Un cortège funèbre suit et le Palais des papes lui aussi saigne puisque est totalement éclairé de lumières rouges et annonce le bain de sang à venir.

[774] Nous vous invitons à consulter la contribution de LETT, Didier, « L'allaitement des saints au Moyen Âge. Un seul sein vénérable : le sein de la Vierge », in *Allaitements en marge*, BONNET, Doris, LE GRAND-SEBILLE, Catherine et MOREL, Marie-France (dir.), Paris, 2002, p. 163-174.
[775] MIKUZ, Jure, *Le sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, Slovénie, Ljubljana, Zalozba ZRC, 2013, p. 35.
[776] MIKUZ, Jure, *Le sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, Slovénie, *Ibid.*, p. 8.



FABRE, Jan, *Je suis sang*, 2001.
©Jan Fabre



FABRE, Jan, *Je suis sang*, 2001.
©Jan Fabre

Alors que les médecins procèdent à une nouvelle description précise, anatomique et organique du corps et du sang, Lisbeth Gruwez, dos à la table devenue potence, se fait pendre par les pieds et mentalement disséquée. « Son inactivité apparente, sa position, indiquent une soumission absolue qui promet et assure un plus grand pouvoir occulte ou spirituel : la régénérescence chthonienne[777] » expliquent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant pour la symbolique du pendu. Ils poursuivent en indiquant que « le Pendu a renoncé à l'exaltation des énergies propres, il s'efface pour mieux recevoir les influences cosmiques[778] ». De plus, « le Pendu marque la fin d'un cycle, l'homme se renversant pour enfouir sa tête dans la terre, on pourrait dire pour restituer son être pensant à la terre dont il fut façonné. Le Pendu est « l'arcane de la restitution finale ». Mais cette restitution est la condition de la régénérescence[779] ». Le sang étant l'essence de la vie pour Fabre, le renversement du corps provoque une inversion du flux sanguin allant à contre-courant et se battant donc contre la vie elle-même. Par ailleurs, cela cause la fuite et l'évanouissement du sang dans les organes vitaux. Paradoxalement, tout le sang irrigue vers le cerveau c'est-à-dire que toute la force vitale est conscientisée et pleine. L'abandon et l'échappée du sang permettent la

[777] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 739.
[778] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 739.
[779] WIRTH, Oswald, *Le Tarot des Imagiers du Moyen-Âge*, Paris, 1966, p. 182.

régénérescence de s'établir, à l'être de renaître de lui-même.

Ensuite, l'un des protagonistes, s'improvisant médecin, va méticuleusement faire glisser des lames sur le corps de Lisbeth Gruwez. Mentalement dépecée, son sang invisible (puisque qu'inexistant physiquement) est recueilli dans l'entonnoir devenu Graal que les médecins portent à leurs lèvres. En suçant le sang par l'embouchure de l'entonnoir, ils se vampirisent et expriment leur désir d'acquérir la Connaissance régénératrice. Ivre de sang et de savoirs, le médecin imposteur tente difficilement de se lever et titube pour se remettre sur ses pieds.



FABRE, Jan, *Je suis sang*, 2001.
©Jan Fabre

La voix de Boris Vian retentit dans le Palais des Papes et les paroles de sa chanson : *Les Joyeux Bouchers*, résonnent comme annonciatrice de la boucherie humaine à venir.

> C'est le tango des bouchers de la Villette
> C'est le tango des tueurs des abattoirs
> Venez cueillir la fraise et l'amourette
> Et boire du sang avant qu'il soit tout noir
> Faut qu' ça saigne

Faut qu' les gens aient à bouffer
Faut qu' les gros puissent se goinfrer
Faut qu' les petits puissent engraisser
Faut qu' ça saigne
Faut qu' les mandataires aux Halles
Puissent s'en fourrer plein la dalle
Du filet à huit cent balles
Faut qu' ça saigne
Faut qu' les peaux se fassent tanner
Faut qu' les pieds se fassent paner
[…]
C'est le tango des joyeux militaires
Des gais vainqueurs de partout et d'ailleurs
C'est le tango des fameux va-t'en guerre
C'est le tango de tous les fossoyeurs
Faut qu' ça saigne
Appuie sur la baïonnette
Faut qu' ça rentre ou bien qu' ça pète
Sinon t'auras une grosse tête
Faut qu' ça saigne
Démolis en quelques-uns
Tant pis si c'est des cousins
Fais-leur sortir le raisin
Faut qu' ça saigne
Si c'est pas toi qui les crèves
Les copains prendront la r'lève
Et tu joueras la Vie brève
Faut qu' ça saigne
Demain ça sera ton tour
Demain ça sera ton jour
Pus d' bonhomme et pus d'amour
Tiens ! Voilà du boudin ! Voilà du boudin !
Voilà du boudin ! [780]

Les médecins, après avoir aiguisé leurs couteaux, procèdent, toujours par images mentales, à la mutilation des membres des chevaliers comparables désormais à des mendiants. Alors qu'ils replient leurs membres dans leurs vêtements par *contorsion*s, les médecins appliquent une peinture rouge sur les extrémités restantes, donnant ainsi l'impression qu'on les a amputés. Des hommes et femmes-tronc, des « culs-de-jatte », sans membre, remplacent les corps préexistants. Paradoxalement, la perte de leurs membres les fait gagner en puissance, en rayonnement et énergies. Les yeux des spectateurs se réveillent face à ces images. Le manque se comble par le regard et devient plein. La pensée, les projections mentales et les fantômes accompagnent ce remplissage par plénitude. Ce « rembourrage » provoque le débordement des corps, des regards, des pensées et du théâtre qui, tous, se liquéfient. De plus, Jan Fabre renoue ici avec

[780] VIAN, Boris, *Les Joyeux Bouchers*, 1954.

l'étymologie de la boucherie, puisque les médecins bouchers sont à la fois « bourreaux », révèlent les « faisceaux de branchage » du corps en explorant les veines de l'Homme, les faisceaux de son corps pour n'en laisser que le tronc principal et abattent le bouc de la *tragedia* humaine.

Parallèlement à ce dévoilement, des sorcières hantent progressivement la scène. Carl Gustav Jung, médecin psychiatre suisse, estimait que les sorcières étaient des projections de l'*anima* masculine, c'est-à-dire du caractère féminin primitif qui demeure, même de manière passive, dans l'inconscient de chaque homme. De plus, et pour rejoindre l'idée tout juste développée, « la sorcière est la version femelle du bouc émissaire[781] », bouc expiatoire, bouc sacrificiel, « sur lequel elles transfèrent les éléments obscurs de leurs pulsions. […] Fruit des refoulements, elle incarne les désirs, les craintes et les autres tendances de notre psyché qui sont incompatibles avec notre moi, soit parce qu'ils sont trop infantiles, soit pour toute autre raison[782] ». Les sorcières permettent également de relier les antithèses, notamment ici le Visible et l'Invisible, l'Humain et le Divin. Elles sont symboles d' « énergies créatrices instinctuelles non disciplinées[783] » que Jan Fabre tente d'organiser par le chaos et de canaliser par les corps libératifs et libérateurs. Par ailleurs, les sorciers, d'Afrique principalement, se cachent sous des parures animales pour paraître tout comme les acteurs de Fabre feignent et deviennent bestiaux et monstrueux pour en tirer leurs forces et exister au plateau. De plus, les sorcières ont également été assimilées à des médecins, des curateurs de la mort et de la vie dans l'invisible.

Durant cette scène, des poissons rouges dans des bocaux de verre sont posés sur les tables d'opération. Symboles de l'eau et donc, de fécondité et de vie, ils deviennent les témoins de la naissance, de la régénérescence cyclique. Le poisson fait aussi référence au « monde de l'indistinction, de l'indifférencié, du noyé, du confondu, par effacement des particularismes, au profit de l'illimité, pour aller du zéro à l'infini[784] ». Placé sous la tutelle de Neptune, le poisson devient « archétype de la dissolution et d'intégration universelles, du limon originel à la fusion finale[785] ». Chez les Indiens d'Amérique, il est symbole phallique. De même, Marcel Griaule, ethnologue

[781] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *Ibid.*, p. 898.
[782] *Ibid.*
[783] Ibid.
[784] *Ibid.*
[785] *Ibid.*

français, précise que « le couteau coupant le poisson » est, en réalité, le couteau de la circoncision chez les Bozo[786]. En astrologie, il est représenté accolé à un autre et relié par une sorte de cordon ombilical de gueule à gueule. Par un échange de flux sanguin, ils s'alimentent l'un l'autre, à la manière d'une mère apportant oxygène et nutriments à son enfant lui renvoyant en retour le dioxyde de carbone produit par son activité métabolique. « Il est [le poisson] à la fois Sauveur et instrument de la Révélation[787] ». Il a une fonction salvatrice et permet l'acquisition de la Sagesse et de la Connaissance divine. Pour cette raison, il constitue un aliment du repas eucharistique au côté du pain qui est donné en nourriture par le nain dans ce spectacle aux estropiés. Plus que mutilés, ces corps deviennent *stigmat*isés[788]. Bien qu'ils ne le soient pas physiquement, les corps deviennent béants par projections mentales, libèrent, par leurs plaies et *stigmat*es les fluides biologiques et les contiennent à chaque cicatrice, à chaque « lèvre de plaies ».

> O délicieuses plaies…
> Car lorsque j'ai pénétré ces yeux ouverts
> mes yeux se sont remplis de sang
> Aveuglé, j'ai continué à tâtons
> jusqu'à ce que je parvienne aux fibres
> les plus profondes du sang
> Et enserré de tous côtés par ces fibres
> je ne pouvais plus revenir en arrière
> C'est là où j'habite, que je vis maintenant
> Et je me nourris de ce que mange le sang
> Et je me soûle de ce que boit le sang.[789]

Vêtus d'un pantalon gris, tantôt torses nus, tantôt portants un soutien-gorge noir, hommes et femmes dansent mains ensanglantées et ligotées[790] au dos. Ils ne portent qu'une seule chaussure noire au pied droit. Or, « ôter sa chaussure est déjà un premier pas vers l'intimité[791] ». La chaussure « participe du triple symbolisme du pied : *phallique pour les freudiens ; symbole de l'âme pour Dieu et […] rapport aussi bien que point de*

---

786 GRIAULE, Marcel, « Note sur le couteau de circoncision des Bozo », in *Journal de la Société des Africanistes*, t. 26, Paris, 1956.
787 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *Ibid.*, p. 775.
788 Nous traiterons le statut de corps *stigmat*isés dans la suite de la thèse par les œuvres de Romeo Castellucci qui explore aussi ces états et symboliques particulières du corps.
789 (Inspiré du *Stimulus Amoris* de Jacopo da Milano, franciscain du XIIIe siècle), FABRE, Jan, *Je suis sang*, *op. cit.*, p. 23-24.
790 Nous renvoyons à l'analyse faite précédemment sur les corps bondagés dans Parsifal de Romeo Castellucci.
791 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 218.

contact entre le corps et la terre[792] ». Ces symboliques sont ici opérantes.

> Mon sang a de petites pattes
> et il chatouille dans mes veines
> Mon sang a des ailes
> et il volète dans mes artères
> Mon âme rouge
> veut rencontrer un air différent
> Mon corps mouillé veut sortir
> À certains endroits
> je vois ma peau se transformer
> en une membrane transparente
> qui désire être déchirée
> Un sang virginal s'en écoulera-t-il ?
> À d'autres endroits
> je vois ma peau gonfler
> et manquer d'éclater
> Mes pores sécrètent des gouttes
> de sang blanc, jaune, rouge et même bleu
> C'est un don […]
> Je veux transfuser le monde.[793]

Ces danseurs se dévêtissent ensuite pour enfiler une robe de mariée. Là encore, la transition est marquée par l'image de Lisbeth Gruwez chantonnant *Son of a preacher man* avant qu'elle aussi passe une robe de mariée et se fasse embrasser par le nain.

> Je veux être un homme blessé […]
> Je suis prêt à me dessiner
> des cicatrices
> La pénétration de mon corps peut commencer
> Je me refais
> à nouveau […]
> Je m'incise
> jusqu'à redevenir
> moyen-âgeux
> jusqu'à ce que mes tissus liquides
> soient complétement visibles
> et deviennent une nouvelle armure
> invulnérable […]
> On subit une métamorphose.[794]

Cette métamorphose est celle du corps qui renaît par auto-pénétration, saisissement puis extraction. Obéissant à la première quête de Jan Fabre, son intériorité se fait extériorité, ses os, muscles et organes se font membranes et ainsi le corps devient

[792] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 218.
[793] (Inspiré du *Stimulus Amoris* de Jacopo da Milano, franciscain du XIIIe siècle), FABRE, Jan, *Je suis sang*, *op. cit.*, p. 24.
[794] *Ibid.,* p. 25.

immortel. Pour y parvenir, les hommes bouchers attrapent les mariées, les égorgent ou incisent, les portent ensuite, les retournent, les secouent comme pour en extraire tous les fluides. Elles s'évanouissent les unes après les autres au sol avant d'être traînées en fond de scène. Vidées de leur sang, de leur essence vitale, quand elles reprennent connaissance, elles sont assoiffées et affamées. Elles rampent au sol en le léchant comme pour se nourrir ou s'abreuver des restes d'humeurs et liquides biologiques. Elles en tirent force et énergie vitale pour revenir à la vie. Ces gestes reposent une question scolastique quant à la qualité nutritive du sang pour et par le corps d'une part et ses pouvoirs régénérateurs d'autre part.

Au Moyen-Âge, la croyance était de considérer que le sang reconstituait les parties solides du corps et en était la nourriture principale. Selon Claude Galien[795], médecin grec antique, le sang, en parcourant le « réseau merveilleux (*rete mirabile*) », c'est-à-dire les artères, pour atteindre le cerveau, se transforme en *pneuma psychique*. De surcroît, le sang se change en souffle vital, en esprit aérien. Équivalente au *qi* chinois ou au *prana* indien, la *pneuma psychique* repose sur un principe de nature spirituelle et constitue un cinquième élément d'après les stoïciens. D'après Galien, « à sa sortie du cœur, l'esprit vital qui se trouve maintenant dans le sang purifié est véhiculé dans le corps par les artères, et de nouvelles « digestions » ont alors lieu dans certains organes : dans le cerveau, l'esprit se fait esprit animal, de l'âme ; dans le foie, esprit nutritif, et dans les testicules, esprit générateur. Le sang joue donc un rôle fondamental dans le lien entre corps et âme[796] ». Suivant cette pensée, tels des stryges, médecins, bouchers et marié.e.s de ce spectacle, tètent, sucent, lèchent le sang de leur semblable comme pour reformer leur propre corps et assurer le dialogue entre leur corps et leur âme mais aussi leur transport. De même, ces barbiers d'un autre temps précipitent le spectateur dans les pensées et pratiques notoires du Moyen-Âge, notamment, par la représentation mentale de la saignée.

> La saignée : Il s'incise le front, les tempes, les oreilles, la gorge, le torse, la cage thoracique, le ventre, la bouche de son pénis, les aines, les jambes, les mollets, les pieds, les orteils, les bras, les biceps, les poignets, les paumes.[797]

[795] Nous proposons aussi la lecture de MEYER, Philippe, TRIADOU, Patrick, « La circulation du sang de Galien à Harvey », in *Leçons d'histoire de la pensée médicale*, Paris, 1996, p. 41-62.
[796] MOULINIER, Laurence, *Le sang au Moyen Âge, entre savoir et questionnements, science et imaginaire. 1453*, *op. cit.*, pp. 53-73.
[797] FABRE, Jan, *Je suis sang, op. cit.*, p. 26-29.

Déjà préconisée par Galien qui la nommait *De venae sectione*, la saignée devient une pratique courante et réputée au Moyen-Âge[798]. Sur la scène de Jan Fabre, les médecins, bouchers, marié.e.s, expérimentant ce procédé à plusieurs reprises, remplacent les *sanguinators, minutors, phlebotomus, rasors* et *barbators* ensuite dénommés barbiers après 1200. Que ce soit par phlébotomie, scarification ou ventouses, ils s'efforcent sur scène d'apaiser le corps, d'alléger l'âme et de consoler l'individu par l'écoulement sanguin. Il s'agit de purger le corps pour le libérer de ses excès de liquides biologiques et, en conséquence, de rendre possible son affranchissement.

> Je me laisse me vider
> Je me laisse sortir
> Je me délivre […]
> Je suis sain
> Liquide
> Et chaud
> Je suis sang
> Je suis sang
> Sang […]
> Cette vie bouillonnante
> S'égoutte
> Ruisselle
> Coule
> Jaillit
> Du corps ouvert
> Comme une fontaine pulsatoire
> Je suis sang
> Je suis sang
> Je sors
> Je me vide de mon sang[799]

La saignée pratiquée, le (faux) recours aux émétiques et purgatifs, permettent ainsi la renaissance des corps. Leur vidange n'en est pas le signe de dessèchement ni de tarissement mais de délivrance.

Les protagonistes expriment cette libération par la danse et célèbrent par elle leur retour à la vie. Après avoir remplacé leur sang vieux par du sang neuf, puis s'être empalés, ils renaissent en vagissant. Ils se lancent dans une chorégraphie folle où les corps exhalent, tonitruent, se boyautent, s'égosillent, glissent[800], sautent, se jettent et se

[798] Nous proposons également la consultation de l'ouvrage : POUCHELLE, Marie-Christine, « Le sang et ses pouvoirs au Moyen Age », *op. cit.*, pp. 17-41.
[799] FABRE, Jan, *Je suis sang*, *op. cit.*, p. 29-30.
[800] Il nous semble d'ailleurs que de nombreuses images de ces glissages des corps, en particulier celles

projettent.

En outre, ces images nous renvoient aux origines médiévales du théâtre. Elles ne sont en effet pas sans rappeler les parodies liturgiques, la dimension carnavalesque et les orgies de la Fête des fous, aussi appelée Fête de l'âne. À ce titre, un comédien, portant des oreilles d'âne, va se faire tirer par une laisse accrochée au phallus puis pendre par cet organe.

Dans le même temps, des femmes nues sont plongées dans des baignoires ou berceaux en fer. Cette image d'immersion est celle d'une régression utérine où les femmes retournent dans la *matrice originelle*. En outre, à la manière dont elles y sont posées, le réceptacle fait également penser à un chaudron. Ce motif renferme en lui l'abondance, la résurrection et le sacrifice[801], trois dimensions prégnantes dans ce spectacle. Tel un buffet humain, la scène offre aux spectateurs des corps et des voix en nourriture inépuisable puisque se renouvelant sans cesse.

Un acteur s'avance au-devant de la scène et présente des flèches[802] au public. Dans les représentations médiévales de Mater Omnium, c'est-à-dire de la Mère de toute humanité, soit Marie, trois flèches sont présentes et symbolisent les trois fléaux de l'époque : la peste, la famine et la guerre. Le comédien prononce après un discours en portant une bouteille de vin rouge à la bouche. Au Moyen-Âge, on croyait que le vin bu se répandait directement dans le sang et en devenait. « Nam vinum est sanguis terre et est in terra ut sanguis in homine et velut quandam societatem cum sanguine hominis habet[803] » disait la religieuse Hildegarde de Bingen. Subséquemment, la langue elle-même se liquéfie et devient sang dans ce spectacle.

Les tables chirurgicales sont ensuite placées les unes à côté des autres, en dialogue, puis renversées sur l'arête. Elles forment derechef un mur miroitant derrière lequel disparaissent tous les protagonistes exceptée la dame au livre. Comme dans un silence après la tempête, des litres de sang coulent de derrière le mur-miroir et se déverse sur le plateau jusqu'à le recouvrir totalement[804].

---

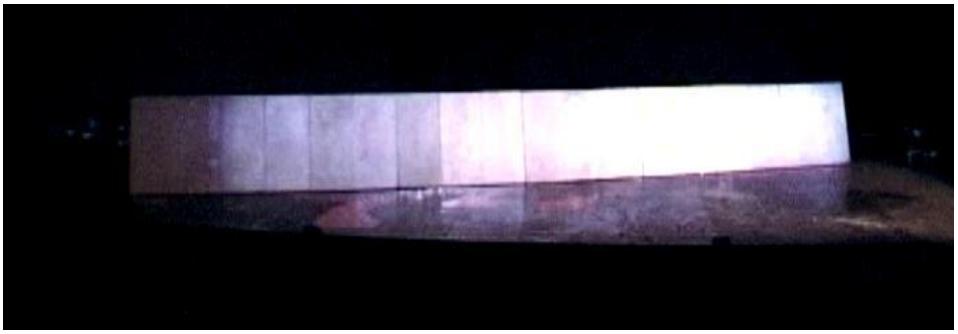
de Lisbeth Gruwez, se retrouvent dans son solo : *Quando l'uomo principale è una donna* de 2004, voire en sont les prémices.

801 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 216-217.

802 Nous renvoyons à notre analyse précédente portant sur les symboliques de la flèche.

803 Beate Hildegardis *Cause et cure*, L. Moulinier, Berlin, 2003, p. 181.

804 Ce déversement sanguinolant se répétera de manière plus vive dans *Elektra*, de Richard Strauss, mis en scène par La Fura dels Baus en 2015.



FABRE, Jan, *Je suis sang*, 2001.

> Dans la nuit de la chair, en son centre gorgé de sang, liquide vital, se tient un œil ouvert sur le temps, passé, présent ou à venir, un œil qui permet à l'expert d'entrer en contact avec la sphère divine et ses déterminismes plus ou moins prégnants selon les cultures.[805]

Cet épanchement de sang remobilise l'ardeur médiévale avec laquelle on vivait la Passion du Dieu Sauveur au Moyen-Âge. Les passages du Genèse 9 : 4 (« Tout ce qui se meut et qui a vie vous servira de nourriture ; je vous donne tout cela comme l'herbe verte. Seulement vous ne mangerez point de chair avec son âme, avec son sang. »), Deutéronome 15 :23 (« Seulement tiens garde à ne pas manger de sang, car le sang, c'est l'âme, et tu ne mangeras pas l'âme avec la chair. Tu ne la mangeras pas ; tu la répandras sur la terre comme de l'eau. Tu ne la mangeras pas afin que tu sois heureux, toi et tes enfants après toi, en faisant ce qui est droit aux yeux de l'Éternel. »), Lévitique 17:11 et 17:12, (« Car la vie de la chair est dans le sang. », « L'âme de toute chair, c'est son sang qui est en elle. ») et 2 Chroniques 30:16 (« Ils occupaient leur place ordinaire, conformément à la loi de Moïse, homme de Dieu, et les sacrificateurs répandaient le sang, qu'ils recevaient de la main des Lévites. ») de la Bible sont notamment placés sous le signe du sang. Par ailleurs, les rites d'incorporation du corps et du sang christique -associés à des actes cannibales par les romains -, les cérémonies sacrificielles et cultes créatifs – traduits par des effusions sanguines -, sont réinterprétés sur la scène de Fabre. Un fantasme extatique d'incorporation et de transcendance se met alors en place. Les guerriers de la beauté de Fabre deviennent les martyrs témoignant dans leur chair d'une vérité plus grande qui les dépasse et les transporte.

---

[805] SIMON, Anne, « Ventriloquies : lire à ventre ouvert », in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, février 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf, p. 4.

Pareillement, l'abondance de sang au plateau répugne le spectateur autant qu'il le fascine, le repousse ainsi qu'il l'attire mais toujours produit un vertige par la force émotionnelle, spontanée et instinctive, qu'il porte en lui. Tout comme dans l'art plastique, « le monde médiéval se trouve confronté alors aux théories de l'humanisme, suscitant des réactions qui ne sont plus seulement spirituelles mais aussi physiques, fondées sur les expériences du quotidien[806] » explique Jure Mikuz. « Tous les détails réels, toutes les parties du corps peuvent transcender leurs apparences physiques, quand elles se combinent à un monde symbolique, magique et surnaturel, tandis que les qualités abstraites des signes eucharistiques peuvent toucher à des modèles concrets[807] » continue-t-il d'écrire.

Ainsi, ce dernier tableau d'épanchement se lie « à des visions de naissance et de mort, à ce qu'il y a de plus inconnu et de plus angoissant dans la condition humaine[808] ». Dans le même temps, il replace le spectateur face aux questionnements politiques, sociales et philosophiques du corps en l'explorant dans sa liquidité, sa fluidité, son intériorité. Le spectacle *Je suis sang* en donne des réponses dont la principale réside en cette pensée :

> Le monde, c'est-à-dire l'humanité, devrait devenir une mère. Tout part de l'individu, naturellement mais cela comprend les deux aspects à la fois. Nous devrions défendre une conception spirituelle de l'existence attentive à tout ce que l'humain est. Je crois que si l'on pense à cette idée, la spiritualité de l'humanité, on défend aussi une conception de la politique et de la culture, pas celle du pouvoir et de l'économie, mais quelque chose qui préserve le sens de l'humain. Que chacun prenne sa propre responsabilité au sein de la communauté humaine.[809]

« Évoquer un monde qui prend soin de l'humain, du vivant, comme une mère veille sur son enfant, c'est aussi un appel à vivre dans la consolation et la responsabilité[810] » conclut Jan Fabre. « Pour dire que nous devrions prendre soin du monde de la même façon qu'une mère s'occupe de son nouveau-né, le porte dans ses bras, le berce, le console[811] » Jan Fabre crée un nouveau spectacle *L'Histoire des larmes*.

---

806 MIKUZ, Jure, *Le sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, *op. cit.*, p. 8.
807 *Ibid.*
808 ROUX, Jean-Paul, *Le Sang: Mythes, symboles et réalités*, *op.cit.*.
809 FABRE, Jan, in *Entretien réalisé par Irène Filiberti et Jean-François Perrier*, *op.cit.*, p. 4.
810 *Ibid.*
811 *Ibid.*

« Dans *Je suis sang*, la recherche principale était la création d'un corps futur, qui soit aussi un corps liquide, un corps fait de tous les corps. Dans *L'Histoire des larmes*, la proposition consiste à imaginer que l'homme puisse pleurer avant la catastrophe et non pas après[812] » explique-t-il[813].

b) Consoler l'humain par le corps larmoyant dans *L'Histoire des larmes*

> Le corps qui pleure
> peut entraîner
> une transformation magique du monde
> Même ici !
> En ce lieu sacré
> où nous pouvons ensemble
> exprimer, expulser et sécréter
> nos fluides corporels.[814]

Tout comme *Je suis sang*, *L'Histoire des larmes*, également jouée dans la Cour du Palais des Papes d'Avignon en 2005, est conçue comme un conte de fées visionnaire et inspirée de contes moyenâgeux, de la Renaissance et d'Andersen. « En tant qu'artiste, [dit Jan Fabre] on crée ses propres contes de fées. Sans exception des contes qui se situent entre la vie et la mort, la mort et le paradis[815] ». Conférer les éléments du conte, lui permet de renouer avec une langue oubliée, « la langue de l'intensité, de l'instinct, de l'intuition[816] ». Les paradigmes médiévaux sont encore au cœur de ce spectacle dans les pensées et traitements du corps qu'ils convoquent. « Au Moyen-Âge on écoutait davantage l'intérieur du corps[817] » explique Jan Fabre. « Ceci disparaît dans la Renaissance, où c'est l'œil qui prend le dessus, exactement comme aujourd'hui dans notre culture de l'image[818] ». C'est pourquoi, Le Chevalier du désespoir, personnage central de *L'Histoire des larmes*, interprété par François Beukelaers, guette « l'époque des Lumières, qui représente la pensée, la raison et la conscience. Simultanément, il défend

---

812 *Ibid.*
813 Romeo Castellucci répondra à cette même problématique dans *Bn.#05* où c'est la terre qui se fait fluide.
814 FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 32.
815 FABRE, Jan, in *Entretien réalisé par Irène Filiberti et Jean-François Perrier*, *op. cit.*, p. 4.
816 *Ibid.*
817 *Ibid.*
818 *Ibid.*

l'ère du Moyen-Âge avec sa corporalité accentuée[819] ».

> Que notre sueur
> notre pisse
> nos larmes
> sont dangereuses
> et ne doivent pas être vues
> L'œil de la Renaissance
> ne peut-il concevoir cela ?
> Tant que la raison se fait encore attendre
> le Moyen Âge pourrait peut-être écouter
> en silence
> l'eau
> que nous recevons
> et que nous rendons à la vie
> Et on nous inculque
> que notre eau corporelle
> engendre la vie
> et abrite la mort.[820]

Par ailleurs, cette époque charnière d'entre-deux mouvements est marquée par l'essor des sociétés savantes et la révolution scientifique des XVIe et XVIIe siècles. Cette transition s'accompagne d'une redécouverte de l'anatomie. À l'instar d'André Vésale, considéré comme l'un des plus grands anatomistes et médecins de la Renaissance et auteur de *De humani corporis fabrica*, Le Chevalier du désespoir, par principe d'extraction des larmes, flux et fluides, pratique mentalement des dissections humaines et publiques pour comprendre la *fabrique* du corps. En allant plus loin dans cette contextualisation, nous pouvons émettre l'hypothèse, qu'en coulisses, Le Chevalier du désespoir examinerait au plus près les larmes recueillies pour tenter d'en déceler les mystères comme s'il les observait au microscope. Comme la montrait en 2015 le photographe danois Maurice Mikkers avec sa série *Imaginarium of Tears*, selon qu'elles soient basales, réflexes ou émotionnelles, leur composition et les circonstances dans lesquelles elles se sont cristallisées, les larmes microscopiques n'offrent pas la même image.

[819] *Ibid.*
[820] *Ibid.*, p. 15.



MIKKERS, Maurice, *Imaginarium of Tears*, 2015. © Maurice Mikkers

L'intra-spection fine du macro, meso et micro anatomique des larmes pourrait conduire à la compréhension du corps humain, révélerait la qualité de rareté et le caractère unique des larmes humaines selon l'individu qui les verse et les causes qui les font couler mais aussi la beauté de l'être humain dans sa fragilité.

Le chevalier du désespoir de Jan Fabre, héritier des « guerriers de la Beauté », est donc en quête de larmes, des larmes de joie et de désespoir, des larmes d'extase et de sagesse, des larmes naturelles, humaines et divines, mais aussi des larmes que nous ne nommons pas larmes, c'est-à-dire de tout ce qui est liquide à l'intérieur du corps, ici du corps humain mais aussi animal et minéral[821], et qui peut s'écouler par dilatation de tous les pores de l'enveloppe qui les recouvre. Comme l'explique Roland Huesca, Jan Fabre « fait du fluide lacrymal la figure archétypale de tous les liquides corporels susceptibles de s'extraire de l'enceinte du corps. Du même geste, il fait signe vers une forme de connaissance trouvée en deçà des mots et en amont de notre monde »[822].

Ces larmes, Le Chevalier les puise d'abord dans ce qu'elles ont de plus pur en les extrayant dès leurs premières coulées des nouveau-nés puisque le spectacle s'ouvre sur les premiers pleurs de la vie avec des danseurs, comparables à des bébés tout juste nés, se roulant au sol et gémissant. Ces larmes livrées à la scène sont donc chargées de

[821] Dans cette œuvre, les animaux, ici Le Chien alias Diogène, interprété par Geert Vaes , et les éléments de Nature sont aussi en quête des larmes et pleurent. Par exemple, la matière minérale qu'est la pierre est un personnage nommé Le Rocher et interprété par Anny Czupper qui s'exprimera : « Je suis le rocher qui pleure parce que je sais que ce que je veux est impossible et c'est précisément pour cela que je pleure. Je suis le rocher qui abrite la source de la foi céleste ». FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, Lonrai, L'Arche, 2005, p. 28.

[822] HUESCA, Roland, *La danse des orifices. Études sur la nudité*, *op. cit.*, p. 111.

toutes les premières expériences, sensations et émotions oubliées, pour lesquelles nous ne pouvons donc faire que des hypothèses. Ces larmes en sont les seules preuves. Ce sont les témoins des souffrances et jouissances de l'acte de naître et faire naître, de la première chute du corps, de la désunion d'avec un autre corps, du deuil de cette perte, de la rencontre avec le sien, des manifestations et états de la vie en lui et de sa finitude à venir. Bien que les autres protagonistes tentent de les apaiser et réconforter comme le feraient des parents, ces hommes et femmes nouveau-nés demeurent inconsolables. Jeux, changes, berceuses et maltraitances ne les feront pas taire. Hommes et femmes nouveau-nés donneront leurs larmes en offrande, à la scène et aux spectateurs, comme des démonstrations de ces réminiscences originelles, jusqu'à qu'ils ne puissent plus pleurer. Épuisés par ces larmes de désespoir et dans l'incapacité de soulager les enfants de leurs tourments, les parents les étoufferont à l'aide des oreillers. En un geste ultime puisque fatal, ils sauveront leurs enfants en leur donnant la mort. Les dernières larmes visibles sur leurs joues chérubines seront les témoignages qu'une vie les a bien habités avant de les quitter et que les larmes sèchent. Celles-ci seront remplacées par celles des parents sanglotant car coupables de la mort de ces êtres à qui ils avaient pourtant confié la vie avant de la leur reprendre. Eux-mêmes ne trouveront la véritable consolation qu'en se donnant métaphysiquement la mort.

Or, « ma *tragédie* c'est que je suis immortel. Lorsque je mourrai quelqu'un d'autre arrivera qui prendra ma place » répétera le chevalier dans ce spectacle[823]. Cherchant en vain à être sauvé, ne pouvant se consoler seul ni être consolé par Dieu, il recueillera les larmes comme des échappatoires salvateurs. Avant qu'elles ne meurent, c'est-à-dire avant qu'elles ne se dissolvent ou s'évaporent, ces gouttes d'eau seront récoltées comme autant de témoignages d'états du corps ou d'émotions. Le chevalier défend ainsi « un mode de pleurer différent, artistique[824] ».

> Que notre fluide vital
> jaillisse de nos corps
> Que nos corps en pleurs
> comme des énergies pulsatiles
> comme de sublimes œuvres d'art

[823] « Nous sommes les chevaliers du désespoir
Et lorsque je mourrai
quelqu'un d'autre arrivera
qui prendra ma place ».
FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 37-38.
[824] FABRE, Jan, in *Entretien* réalisé par Irène Fi*liber*ti et Jean-François Perrier, *op. cit.*, p. 4.

suscitent l'admiration
donnent du plaisir
apportent l'extase
et transmettent la sagesse
Sublimes œuvres d'art
qui sont inconsolables
et impossibles à étancher ![825]

Le requiem mortuaire de la harpiste qui s'ensuit est interrompu par les râles célestes grondant et tonnant comme l'orage. Tous les protagonistes se raniment en une course effrénée, montent sur des échelles et tentent de récupérer les larmes célestes dans des récipients de verre et par imbibition de leurs linges. Seule la colère de l'au-delà s'exprimant, ils appellent la pluie en une danse cérémoniale. Sur les battements des percussions en scène, entre autres des timbales, une procession accélérée et chaotique mène les corps en transe. Ils courent, se jettent, sautent, tournent, circonvoluent, s'étirent, fléchissent, se dénudent en une danse vive de consécration et mystique afin d'invoquer les Dieux pour qu'ils versent leurs larmes. Ils sont des appelants vivants, présents sur scène, pour attirer les flux et énergies. De plus, tels des chasseurs de larmes, les protagonistes tapotent sur les cruches de verre et recréent les clapotis de la pluie qui tombe. En reproduisant les bruissements de la pluie, ils font des bocaux de verre des bâtons de pluie ou instruments comparables à des appeaux visant à attirer les fluides en imitant le son qu'ils produisent ordinairement en tombant au sol. La rédemption ne pouvant se faire que par les coulées des flux et le suintement des orifices, seule la tombée de cette pluie divine pourrait les purifier, leur assurer protection et annihiler l'axiomatique et symptomatique sécheresse humaine. Alors « ce récit d'une nouvelle histoire des larmes éveille le mystére des nôtres[826] ». Les flux et fluides étant sources de vie, le tarissement de celles-ci serait synonyme de la plus réelle et inévitable des *tragédie*s humaines, celle de leur extinction.

Oui, nous pouvons ensemble être profondément désespérés.
Sommes-nous des êtres *tragique*s, ou cette *tragédie* est-elle inhérente
au monde ?[827]

Conscient de cette *tragédie* humaine, Le Chevalier, conduit les protagonistes à

[825] FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 34.
[826] DELCAMBRE, Arnaud, correspondances personnelles entre le mois de juin et le mois de septembre 2019.
[827] FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 34.

disposer, de part en part du plateau, les bocaux de verre comme autant de réceptacles aux liquides du monde terrestre et céleste. Pour le personnage du chien, ils sont des gamelles d'eau de survie[828]. Pour les autres protagonistes, chaque récipient transparent devient calice pour la consécration non pas du vin mais des larmes devenant sang de l'être puis du Christ. Bien que jamais le sang ne coule dans ce spectacle, le spectateur a la vision intérieure que les larmes deviennent sang comme si chaque protagoniste était atteint de d'haemolacria. Par ailleurs, porter ces coupes à ses lèvres reviendrait à saisir les mystères de la vie et de la mort - « Qui veut boire jusqu'au fond la coupe de la vie doit s'attendre à y trouver bien de la lie[829] » - mais aussi à s'immiscer dans la tête de celui qui a versé son contenu. En effet, de ces liquides, Le Chevalier en extraira également les pensées qui en sont la source.

> Je crois
> que nos pensées sont pleines de larmes
> [...]
> Je crois
> que nos pensées sont pleines de larmes
> Nous pouvons pleurer
> Mais il n'y a plus de larmes.[830]

[828] « LE CHIEN : J'ai toujours eu une tendance irrépressible à chercher la chaleur de l'homme et à lécher ses larmes lorsque l'homme est triste. Quand je ne recevais pas d'os ni de viande, le sel des larmes était un moyen de survivre. », FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, Lonrai, L'Arche, 2005, p. 16-17.
[829] BOISTE, Pierre-Claude-Victor, *Le Dictionnaire universel*, 1800.
[830] FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 17.



FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, 2005.
©Jan Fabre

De même, alors que l'eau ne soit pas (encore) réellement présente sur scène, Le Chevalier immerge mentalement les corps de quelques protagonistes. En appuyant sur leurs têtes, il les ensevelit de force dans un liquide physiquement absent mais mentalement représenté. Comme en apnée, les joues des acteurs se gonflent, les visages rougissent, les yeux se ferment et s'exorbitent, les corps se débattent avant de se laisser porter. Le Chevalier contraint les corps à ce baptême. Par ce sacrement forcé et imagé, il se fait l'intermédiaire d'entre les deux mondes, terrestre et céleste, humain et divin, les lave de leur péché originel et reçoit la bénédiction du divin. « Le salut prend la forme d'une double figure mythique : celle d'une époque, le Moyen-Âge, et celle d'une personne, le chevalier du désespoir[831] ».

Les larmes célestes ne tombant pas malgré les efforts et stratégies déployés par les protagonistes, ils trouveront réconfort en posant des coquillages sur leur oreille, en faisant mine de fumer de l'eau avec un aérosol, en tentant d'imbiber leur culotte et de trouver une veine d'eau avec un pendule de radiesthésie. Par ce biais, ils cherchent à la fois à retrouver les flux et fluides, les faire jaillir et pénétrer dans leur corps non par

[831] HUESCA, Roland, *La danse des orifices. Études sur la nudité*, *op. cit.*, p. 112.

leurs pores épidermiques - comme cela aurait été le cas si la pluie était tombée - mais par les autres méats. En conséquence, dans ce spectacle, l'infiltration et l'excrétion des flux et fluides s'expérimentent par tous les orifices auriculaires, oculaires, nasaux, buccaux, génitaux et anaux. En outre, bien que les protagonistes n'en aient pas conscience, il s'agit en réalité de chercher le divin, le sacré et le mystique dans le corps humain ou d'en faire un objet métaphysique, ésotérique ou transcendantal. « Ici, les croyances en la toute-puissance de la raison et de la morale la plus orthodoxe s'effondrent au profit des ardeurs de l'instinct et du soma[832] » exprime Roland Huesca. En apposant un coquillage sur leur oreille par exemple, ils n'écoutent pas le bruit des vagues qui serait gardé en mémoire dans cet antre mollusculaire, mais le son de leur propre circulation fluidique, lissée ou niée jusqu'à présent. « Dans un univers désenchanté, ce retour aux multiples « sources » du corps prône une saisie du monde délestée des évidences patiemment policées par la civilisation des mœurs[833] ». Tout comme le coquillage est un amplificateur de sons de la vie, les objets scéniques utilisés et leurs usages au plateau sont autant de caisses de résonnance et moyens de prospection du corps. L'écoute et examen corporels conduisent, par association d'idées, à associer les variations du dedans à celles du dehors, de l'entre-deux et de l'au-delà. Il y a donc toujours « en toile de fond, le corps, sa culture, ses fluides, ses pouvoirs, ses utopies et ses grilles de perception du monde[834] ».

Les danseurs retirent leurs derniers sous-vêtements et nus vont chercher un à un les réservoirs. Ils les disposent sur leur corps et les bloquent par pressions musculaires au niveau de leurs aisselles, entre-jambes, cous, paumes de main. En tant que chevaliers du désespoir, ils se parent d'une nouvelle armure de verre. Demeurant immobiles dans cette position, ils se changent en fontaines humaines[835] taries et désespérément en attente d'une nouvelle source d'irrigation. La scène devient cabinet de curiosités et sanctuaire du corps humain.

---

832 *Ibid.*

833 *Ibid.*, p. 112.

834 *Ibid.*, p. 112.

835 Bien que la représentation soit différente, ce tableau nous rappelle le performeur et fakir berlinois Mortado qui, de la fin des années 1920 au début des années 1930, s'exhibait au public en laissant sortir des jets d'eau de ses mains et pieds comme un homme fontaine.



FABRE, Jan,
L'Histoire des larmes, 2005.
©Jan Fabre

Ils ôtent ensuite méticuleusement les récipients les enserrant, les disposent devant eux avant d'y déposer leur corps en s'allongeant sur ces socles de verre. En ce dernier geste de désespoir et piété, ils s'abandonnent au plateau et s'y épanchent. Chaque goutte de liquide organique glisse le long des parois de verre et se dépose dans les réservoirs. Les autres interprètes viennent en déploration sur le corps de ces suppliciés comme des *Mater dolorosa*. Ils se mettent à genoux derrière eux, nettoient leur visage, essuient leurs larmes et épongent leur sueur avec leurs propres linges comme l'aurait fait le personnage de Bérénice, latinisé Véronique dans les Évangiles synoptiques et dont la légende fût popularisée au XVe siècle sous l'influence du Théâtre des Mystères. À l'instar des peintures italiennes de Giotto di Bondone, Le Pérugin, Titien, Bronzino, celles flamandes de Quentin Metsys, Vincent Van Gogh, celles françaises de Delacroix ou d'Enguerrand Quarton, ou encore de celles de l'espagnol El Greco, entre autres, des tableaux iconographiques et vivants de Pietà s'animent sur la scène.



FABRE , Jan, *L'Histoire des larmes*, 2005. ©Jan Fabre

La délicieuse sueur luisante
s'écoule goutte à goutte de nos yeux
et nous nous décorons mutuellement le cou
La pure pisse extatique
dégouline à travers notre peau
et nous nous consolons mutuellement l'âme
Les chaudes larmes dorées
jaillissent de notre sexe
et nous nous lavons mutuellement les pieds
Que nos corps en pleurs
soient une alternative à l'agression
Que nos corps en pleurs
fassent pendant à l'hypocrisie
Que nos corps en pleurs
se plaignent de la disparition
de la conscience
Que nos corps pleurent
pour être un fougueux détonateur
du changement
Que nos corps pleurent
pour éviter une catastrophe.[836]

Les interprètes ramassent et rassemblent les linges blancs imbibés et les accrochent un à un sur le mur du Palais des Papes. Une grande graphie blanche se dessine au mur indiquant le signal d'appel « SOS » en alphabet morse, puis « Save Our Souls » (« Sauvez nos âmes »)[837]. À ce titre, Jean-Louis Chrétien remarque dans « L'Humanité des larmes » que « c'est aussi le visage de notre âme qui est ciselé par les

[836] FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 37.
[837] Ces trois lettres « SOS » n'ont pas en réalité cette signification mais ont été choisies dès 1906 pour leur clarté.

larmes[838] ». Ainsi affichés les linges imprégnés des fluides corporelles sont porteurs d'une parole[839]. Les chevaliers en font l'ostension comme s'il s'agissait d'autant de reliques du voile de Manoppello.



FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, 2005. ©Jan Fabre

Cette exposition des linges, renfermant en eux l'empreinte des visages et des fluides, sortira finalement Dieu de son silence et état de léthargie puisque la pluie tombera enfin sur le plateau.

> J'adapte mes modes de pleurer au type de chantage que, par mes larmes, j'entends exercer autour de moi.
> […] En pleurant, je veux impressionner quelqu'un, faire pression sur lui (« Vois ce que tu fais de moi »). Ce peut être- et c'est communément - l'autre que !"on contraint ainsi à assumer ouvertement sa commisération ou son insensibilité ; mais ce peut être aussi moi-même : je me fais pleurer, pour me prouver que ma douleur n'est pas une illusion : les larmes sont des signes, non des expressions. Par mes larmes, je raconte une histoire, je produis un mythe de la douleur, et dès lors je m'en accommode : je puis vivre avec elle, parce que, en pleurant, je me donne un interlocuteur emphatique qui recueille Je plus cc vrai » des messages, celui de mon corps, non celui de ma langue : « Les paroles, que sont-elles ? Une larme en dira plus. »[840]

[838] CHRETIEN, Jean-Louis, « L'humanité des larmes », *Promesses furtives*, Minuit, 2004, p. 61-87.
[839] En 1970, le performeur Vito Acconci propose la création *Runoff*, sous-titré « courir sur place pendant deux heures, en transpirant beaucoup », dans laquelle il fait de la transpiration et de le sueur le moyen de créer et la finalité de son œuvre.
[840] BARTHES, Roland, *Fragments du discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 215.

Suivant les observations de Roland Barthes, il semblerait que ce soit désormais Dieu qui - comme touché par ces larmes humaines, corporelles et médiévales, de désespoir, de douleur et de plaisir, mais aussi sensibles par leurs quêtes, manifestations et empreintes - les verse ou les guide vers la source primordiale afin de les sauver. « Ils n'auront pas faim et ils n'auront pas soif ; Le mirage et le soleil ne les feront point souffrir ; Car celui qui a pitié d'eux sera leur guide, Et il [L'Éternel] les conduira vers des sources d'eaux » (Ésaïe, 49 :10). Paradoxalement, cet ultime épanchement lacrymal semble être annonciateur de la fin toute chose et le commencement de nouvelles : « Il essuiera toute larme de leurs yeux, et la mort ne sera plus, et il n'y aura plus ni deuil, ni cri, ni douleur, car les premières choses ont disparu » (Apocalypse, 21 :4).

> Je regarde en l'air
> et j'écoute à l'intérieur
> Je danse pour
> les dieux de la pluie qui habitent mon corps
> Car je ferai pleurer mon corps.[841]

Les larmes des protagonistes semblent également attester de l'incarnation du divin dans les vies des êtres humains, dans leurs échecs, leurs tristesses, leurs jouissances. Le Christ lui-même pleure à trois reprises dans la Bible : « Jésus pleura » (Jean 11:35), « Comme il approchait de la ville, Jésus, en la voyant, pleura sur elle » (Luc 19 :41), « Le Christ, pendant les jours de sa vie mortelle, a présenté, avec un grand cri et dans les larmes, sa prière et sa supplication à Dieu qui pouvait le sauver de la mort; et, parce qu'il s'est soumis en tout, il a été exaucé » (Épître aux hébreux 5:7-9) et transpire : « Et, se trouvant en agonie, il [Jésus] priait plus instamment, et sa sueur devint comme des gouttes de sang, qui tombaient sur la terre » (Luc 22 :44). Ces excrétions sont comprises comme ostentation de la nature humaine qu'il a revêtue. Ses larmes sont les manifestations de sa part humaine et nos larmes sont incluses dans les siennes. Lorsqu'il pleure, il pleure toutes les larmes du monde. Or, si on se réfère à la Bible :

> 15 Le Fils est l'image du Dieu invisible, le premier-né de toute la création.
> 16 En effet, c'est en lui que tout a été créé dans le ciel et sur la terre,
> le visible et l'invisible, trônes, souverainetés, dominations, autorités.
> Tout a été créé par lui et pour lui.
> 17 Il existe avant toutes choses et tout subsiste en lui.

[841] FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 19.

> 18 Il est la tête du corps qu'est l'Église ; il est le commencement, le premier-né d'entre les morts, afin d'être en tout le premier.[842]

De plus, par imitation du Christ et en tant que dons divins, les pleurs des Hommes deviennent salutaires. « Se pose ainsi la question de l'origine des larmes : un don de Dieu, venu d'en haut, ou une source corporelle ? Le don des larmes est la possibilité offerte aux hommes de glorifier leur corps dont l'ambivalence est connue depuis le renoncement à la chair du premier monachisme. De plus, les larmes font fuir le diable, et sont une arme spirituelle contre le péché, au cœur du sacrement de pénitence[843] ». En outre, la pluie diluvienne finale du spectacle se lit donc comme une dernière expression divine restituant toutes les larmes humaines répandues et confirme le caractère sacré qu'elles possédaient dès leurs premières coulées, puisque versées par ses « créatures » dans lesquelles il subsisterait. « Là se lit une aporie, qui ne sera pas la dernière sur le chemin des larmes : elles sont valorisées à la fois comme signe d'humanité profonde, d'émotion et de vertu, et comme signe de l'habitation divine de l'homme[844] ». De plus, perçue comme réponse aux danses componctives et contritives, elle est délivrance et potentiellement unique.

> Les larmes sont semblables aux pluies d'orage et le moine est l'agriculteur ; il doit, lorsqu'elles arrivent, se dépenser afin que rien ne s'en perde mais que tout entre dans le petit jardin et l'arrose. Car je vous le dis, enfants, souvent il se trouve un seul jour de pluie au début d'une année entière et qui sauve tous les fruits. Et c'est pourquoi, lorsque nous constatons qu'il est arrivé, dépensons-nous et veillons sur nous, occupons-nous à prier Dieu instamment ; car nous ne savons pas si nous retrouverons cette pluie un autre jour.[845]

Répondant à ce même système d'incarnation et de transcendance, les corps larmoyants dans *L'Histoire des larmes*, deviendront eux-mêmes larmes en se liquéfiant mentalement et se déverseront sur et hors de la scène. « Je veux sacrifier les 75% d'eau dont est composé mon corps[846] » déclare le chevalier. « Je suis prêt à subir le sort que

---

[842] *La Bible*, Colossiens 1.16, trad. Louis Segond.
[843] CHAVE-Mahir, Florence, « Notes de lecture », in *Médiévales*, n.41, 2001. La rouelle et la croix. Destins des Juifs d'Occident, Dominique Iogna-Prat et Danièle Sansy (dir.), p. 172-174.
[844] NAGY, Piroska, *Le Don des larmes au Moyen Âge*, Brochée, Albin Michel, 2000, p. 17.
[845] REGNAULT, Lucien, *Les Sentences des Pères du désert. Nouveau recueil. Apophtegmes inédits ou peu connus*, trad. Par les moines de Solesmes, Abbaye de Saint-Pierre de Solesmes, 1977, N 537, pp. 96-97.
[846] QUIGNARD, Pascal, *L'Origine de la danse*, *op. cit.*, p. 14.

je me suis choisi[847] ». Les protagonistes se donneront en sacrifice[848] et inonderont scène et salle et les contamineront de leur état liquide.

> Nous ouvrons tous nos pores […]
> Les larmes dorées jaillissent de notre sexe
> Nous nous écoulons les uns vers les autres
> de façon à répondre mutuellement
> à notre désir le plus profond
> Un désir de faire disparaître
> l'insatisfaction
> Un désir d'abreuver
> les assoiffés […]
> Nous nous humectons mutuellement les joues […]
> Nous sacrifions mutuellement nos cœurs […]
> et nous nous lavons mutuellement les cheveux.[849]

Assurant les préceptes de la composition médiévale, chaque corps en scène, parce que fluide, se détachera optiquement du plateau, captera le spectateur et l'entraînera, par coulées, dans son espace fictif. Ce transport d'abord par suintement, écoulement puis évaporation, suscitera affect puis méditation chez les spectateurs desquelles naîtront les visions futures comme l'annonce le chevalier dès le début du spectacle :

> Je ne sors pas d'un ventre
> Je sors de l'imagination
> Et l'imagination
> est un lieu privilégié
> entre âme et corps.[850]

D'ordinaire empreintes éphémères, puisque n'existantes qu'entre leurs coulées et leurs évaporations, elles semblent ici s'incruster dans la peau et les spectateurs prennent acte de cette « inquiétude des signes[851] ». Les corps en souffrance frappent notre vision. Leurs larmoiements contaminent nos yeux. Leurs cris font pleurer nos oreilles, leur halètement couper notre souffle, leurs épanchements tressaillir nos cœurs. Leurs flux et fluides nous immergent nous aussi et réveillent en nous un autre corps enfoui. Leur histoire des larmes rend visible la nôtre.

---

847 QUIGNARD, Pascal, *L'Origine de la danse*, *op. cit.*, p. 14.
848 À ce titre, chez les Aztéques, les larmes des enfants conduits au sacrifice pour appeler la pluie symbolisaient déjà les gouttes d'eau.
849 FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 34.
850 i, p. 14.
851 DENIS, Delphine et SPICA, Anne-Élisabeth (dir.), « De l'inquiétude des signes », in *Littératures classiques*, n. 50, « Les langages au XVIIe siècle », printemps 2004, p. 7.

Nous sommes vidés
Nous avons laissé derrière nous
notre cri d'eau
Nous avons écrit
notre histoire des larmes.[852]

En somme, ce spectacle fait se rencontrer l'époque médiévale et celle des Lumières en se faisant « la preuve d'une sensibilité commune à tous, donc d'une solidarité entre les êtres ; elles marquent moins la conscience déchirée d'une insuffisance par rapport à Dieu que la *violence* d'un état affectif et la perspective d'une communauté humaine[853] ».

Mon corps pleurera de sincérité
Dira ce que je ressens et ressentira ce que je dis
Mon corps pleurera de véracité
Souhaitera ce que j'éprouve et éprouvera ce que je souhaite
Mon corps pleurera
tout son soûl
pour indiquer
que je reviens à moi-même
à mon être vulnérable
Mon corps pleurera
pour indiquer
que je suis aussi impuissant
dépendant
transparent
et sage
qu'un nourrisson
Mon corps pleurera
tout son soûl
de la sueur
de la pisse
et des larmes
Pas seulement pour moi-même
mais aussi pour tous les autres
Mon corps qui pleure
n'est pas que sentiment
C'est un acte
C'est un signe
d'engagement sincère
C'est une tentative active
de changer le monde ![854]

[852] FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 41.
[853] DELON, Michel, « Larmes », in *Dictionnaire européen des Lumières*, dir. M. Delon, Paris, P.U.F., 1997, p. 643.
[854] FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op.cit.*, p.29-30.

« Il devient enfin possible de décrire librement, indépendamment de tout horizon éthique, dans le cadre d'une *rhétorique* adulte et désormais soucieuse de penser l'esthétique comme objet d'étude autonome, la volupté des larmes[855] ! ».

« Nul ne représenta sans doute aussi divinement que Verlaine le génie pur et simple de l'animal humain sous ses deux formes humaines : le don du verbe et le don des larmes[856] » écrivait Rémy de Gourmont et « Qui fera l'histoire des larmes ? Dans quelles sociétés, dans quels temps a-t-on pleuré ? Depuis quand les hommes (et non les femmes) ne pleurent-ils plus ?[857] » se questionnait Roland Barthes. Or, s'il a fallu attendre le XVIIe siècle pour que les larmes désertent les églises pour les salons et les théâtres[858], avec *L'Histoire des Larmes*, il s'agit bien pour Jan Fabre de renouer avec le Don des larmes au Moyen-Âge, d'en proposer une nouvelle pratique et inscription dans l'histoire et d'en saisir les mystères anciens et actuels.

> Voilà tout le mystère du Moyen-Âge, le secret de ses larmes intarissables et son génie profond. Larmes précieuses, elles ont coulé en limpides légendes, en merveilleux poèmes, et, s'amoncelant vers le ciel, elles se sont cristallisées en gigantesques cathédrales qui voulaient monter au Seigneur ![859]

L'ouvrage *Le Don des larmes au Moyen-Âge*[860], fruit de la thèse de Piroska Nagy, Professeure d'Histoire du Moyen Âge à l'UQÀM de Montréal, s'origine en la certitude de la faveur médiévale des larmes. En traversant neuf siècles d'histoire du christianisme, elle y précise que le Don des larmes est une figure historique et vivante de la valorisation chrétienne des larmes qui trouve, pour l'essentiel, ses racines dans la Bible[861]. Elle revient sur la passion des larmes[862], analyse comment les pleurs,

---

855 BADIOU-MONFERRAN, Claire, « « La promotion esthétique du pathétique dans la seconde moitié du dix-septième siècle », *La Licorne*, n. 43, « Passions, émotions pathos », dir. A. Coudreuse et B. Delignon, 1997, p. 76-77.

856 DE GOURMONT, Rémy, *Le Livre des Masques*, 1900, 1987, p. 150.

857 BARTHES, Roland, *Fragqments du discours amoureux*, *op. cit.*, p. 214.

858 ROTH, Danielle, *Larmes et consolations en France au XVIIe siècle*, Lyon, Cosmogone, 1997, titres des chapitres II (p. 91) et IV (p. 225).

859 MICHELET, Jules, « La passion comme principe d'art au Moyen-Âge », in *Œuvres complètes*, P. Viallaneix, Paris, Flammarion, 1971, t. IV, p. 593.

860 NAGY, Piroska, *Le Don des larmes au Moyen Âge*, Brochée, Albin Michel, 2000.

861« Bienheureux ceux qui pleurent, car ils seront consolés ». C'est sur cette parole fondatrice qu'est né le don des larmes.

862 Marin CUREAU DE LA CHAMBRE traite de cela dans « Les Caractères des Larmes » (p. 1-169) de son ouvrage *Les Caractères des Passions*, Paris, Jacques d'Allin, 1662.

traditionnellement signes de tristesse et souffrance, sont devenus ceux de béatitude et charisme, livre une exégèse de la pratique à la fois spirituelle et corporelle des larmes religieuses, de l'histoire intellectuelle des chrétiens médiévaux et de son inscription dans une anthropologie, une théologie et une ecclésiologie. De plus, elle rappelle que le sens spirituel et l'usage des larmes au Moyen Âge occidental a été perdu depuis. Enfin, le Don des larmes y est défini à la fois selon les caractéristiques de la dévotion individuelle comme l'habitude et la pratique des pleurs dans une perspective religieuse et sont ainsi vertus et dispositions, et selon celles du charisme s'exprimant par joie spirituelle et sensuelle comme capacité béatifiante.

À l'instar du Don des larmes, ce spectacle explore « les bons et mauvais usages des larmes[863] », toutes les manifestations lacrymales du corps : d'abord extérieures et visibles par les larmes, affectives et sensibles par componction et spirituelles par contrition ; ainsi que ses variations et occurrences en tant que *fleo, lugeo* et *lacrima*[864]. Par ailleurs, tout comme le recommande le christianisme, Le Chevalier du désespoir, tel un prédicateur, suggère aux protagonistes de pleurer pour purifier leur âme. Aussi, au Moyen-Âge comme dans cette œuvre, nombreux sont les Hommes qui versent abondamment des larmes en aspirant à la grâce divine des pleurs. De plus, l'intensité intérieure du désir du ciel ressentie dans ce spectacle est caractéristique de la sensibilité médiévale. « Le mystère universel des larmes « jaillies du plus profond de l'être », leur « pouvoir germinant » ne peuvent suffire pour expliquer leur fortune médiévale[865] » expose Piroska Nagy. « Pourtant, c'est bien ce mystère de la production des larmes entre mécanique corporelle et vie émotionnelle que le christianisme investit pour faire de celles-ci « un signe de religion au sens étymologique du mot », un charisme dépendant de l'arbitraire de la grâce[866] ». D'autre part, le dévoilement de ce mystère au

---

863 Ces usages sont définis par ADNES, Pierre, « Larmes », *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1932-1995, t. IX, p. 287-303 et par ROTH, Danielle, *Larmes et consolations en France au XVIIe siècle*, *op. cit.*, p. 91-164.

864 Termes choisis par Saint-Jérôme dans la traduction latine de La Vulgate, version utilisée en Occident au Moyen-Âge. « On peut dénombrer 126 occurrences pour le seul verbe fleo, de loin le plus fréquent, 50 versets pour fletus ; 92 pour lugeo et 55 pour luctus ; lacrima et ses dérivés (rares) connaissent 62 occurrences, le verbe lacrimor 6, etc. Ces termes traduisent plusieurs mots de l'hébreu, désignant les larmes : bâhût, bekît, békéh, bekî, dim'âh, marzêah ainsi que les mots correspondants de la Septante : dàkru, dàkruon. Verser des larmes se dit en hébreu hâkâh, dâlaf, dâma ; dans le grec de la Septante, dàkruo, klaio, stàzo » : NAGY, Piroska, *Le Don des larmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p.41.

865 NAGY, Piroska, *Le Don des larmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p.16. Piroska Nagy cite LE GOFF, Jacques, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996, p.875, et BARTHES, Roland, *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, 1957, p. 157.

866 *Ibid.*

plateau révèle le paradoxe des larmes dans ses caractéristiques à la fois aléatoires et prémédités, immédiates et nostalgiques, incontrôlables et maitrisées, éphémères et éternels.

> Tant que nous arrosons
> cela semble éternel
> même si nous ne pleurons que quelques minutes
> Car nous ne pouvons pas imaginer
> que cela aura une fin
> Notre délicieuse sueur dessine
> des plans de fontaines d'eau potable
> au beau milieu de toutes les mers asséchées
> Avec une tendance sournoise
> à disparaître soudainement
> et à reparaître
> chaque fois à l'improviste
> Tant que nous coulons goutte à goutte
> cela semble éternel
> même si nous ne pleurons que quelques minutes
> Car nous ne pouvons pas imaginer
> que cela aura une fin.[867]

Enfin, les épanchements lacrymaux permettent de résoudre nos propres énigmes, de se réconcilier avec soi après s'être questionné sur soi, et de retrouver l'Autre en soi.

> Quel est ce « moi » qui a « les larmes aux yeux » ? Quel est cet autre qui, telle journée, fut « au bord des larmes » ? Qui suis-je, moi qui pleure toutes les larmes de mon corps » ? ou verse à mon réveil « un torrent de larmes » ? Si j'ai tant de manières de pleurer, c'est peut-être que, lorsque je pleure, je m'adresse toujours à quelqu'un, et que le destinataire de mes larmes n'est pas toujours le même.[868]

En effet, comme le rappelle David Le Breton : « Si la symbolique corporelle dessine un système de communication, un lien entre soi et le monde et entre soi et soi, elle se distingue de la langue en ce que son fonctionnement ne sollicite pas la double articulation qui caractérise le langage[869] ». De plus, « la grâce des larmes est un langage du corps, expression visible de l'intense vie intérieure de ceux qui la reçoivent[870] ». De la même manière, Jean-Louis Chrétien écrit : « Nous n'avons pas à comprendre trop vite le sens des larmes de l'autre, mais à l'accompagner vers leur horizon, qui est une parole sienne où il se comprenne lui-même ou du moins se dise jusque dans ce qu'il a

[867] FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 35.
[868] BARTHES, Roland, *Fragments du discours amoureux*, *op.cit.*, p. 215.
[869] LE BRETON, David, *Les Passions ordinaires. Anthropologie des émotions* [1998], *op. cit.*, p. 52.
[870] CHAVE-MAHIR, Florence, « Notes de lecture », *op. cit.*, pp. 172-174.

d'obscur[871] ». De plus, les larmes décristallisent tout particulièrement les énigmes, opacités et mystères du « corps parlant[872] ». Le Don des larmes dans ce spectacle redevient « la preuve d'une sensibilité commune à tous [pour] faire apparaître une tension entre d'une part l'émotion intime, à la limite de l'ineffable, que manifesterait le *langage* des larmes, et d'autre part la nécessaire présence d'une médiation engageant, à des degrés divers mais à l'opposé d'expériences mystiques marquées du sceau d'une individualité toujours suspecte, la réalité collective de l'expression de ce *langage*[873] ».

Le langage des yeux, c'est un langage muet.

En somme, avec ce spectacle de larmes, il s'agit pour Jan Fabre de recréer un langage du corps par des stratégies lacrymogènes pour dire l'indicible. « Pleurer, c'est toujours en quelque manière dire l'indicible. Et cela vaut autant des larmes de joie que des larmes de souffrance[874] » écrit Jean-Louis Chrétien. « Nous pleurons en effet pour dire, pour tenter de dire, pour commencer à payer le prix de ne pouvoir dire, prix qui ne se paie qu'en parlant[875] ».

> Il s'agit alors d'examiner un langage des larmes.
> La force de nos fluides corporels
> laisserait des lignes infimes de cristaux salés
> des traces et des signes
> Un langage oublié
> Un langage spirituel
> qui permet au monde
> de goûter
> d'écouter
> de sentir à nouveau
> Ce langage
> comme tout langage civilisé
> renferme une philosophie
> La pensée est un héritage
> de l'âme.[876]

« I confuse them, words and tears, my words are my tears, my eyes my

[871] CHRETIEN, Jean-Louis, « L'humanité des larmes », *Promesses furtives*, *op. cit.*, p. 61-87.
[872] DESJARDINS, Lucie, *Le Corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle*, Québec/Paris, Les Presses de l'Université Laval, L'Harmattan, 2001.
[873] CRON, Adélaïde, LIGNEREUX, Cécile, « De la lisibilité des larmes », *Littératures classiques*, vol. 62, n. 1, 2007, pp. 5-20.
[874] CHRETIEN, Jean-Louis, « L'humanité des larmes », *op. cit.*, p. 68.
[875] *Ibid.*, p. 61-87.
[876] FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 39.

mouth[877] » (« Je les confonds, mots et larmes, mes mots sont mes larmes, mes yeux ma bouche ».) déclarait Samuel Beckett. Selon lui, mots et larmes s'équivalent, s'entremêlent et se confondent. Au contraire, Roland Barthes considère que les larmes ne sont pas les mots mais en disent plus que la parole[878]. « Car à travers elle cristallise l'image d'une sincérité dans l'expression d'une vérité ; le message (incontrôlable donc vrai) d'un corps où se noue le trouble porté par une ou plusieurs émotions, et dont les langues, surtout le français comme le pensait déjà Stendhal, sont impropres à peindre les trop nombreuses nuances[879] ». Le langage des larmes serait donc plus authentique que celui des mots tant dans sa production que sa transmission mais aussi dans son éloquence et la parole qu'il contient en dehors des mots.

> Je veux écouter
> la sagesse de mon corps
> Ma sueur
> ma pisse
> mes larmes
> possèdent un sens
> qui dépasse le sens des mots
> Ma sueur
> ma pisse
> mes larmes
> sont peut-être mes voix les plus sincères
> parfois plus dignes de foi que mes paroles
> Ma sueur
> ma pisse
> mes larmes
> Les pleurs de mon corps
> sont infalsifiables
> Mon corps en pleurs
> est mon interlocuteur le plus puissant
> et le plus fidèle.[880]

En ré-inventant un Don des larmes, Jan Fabre libère le *langage* des larmes contemporain. Il le laïcise, rompt avec son asservissement rigoureusement religieux et en bouleverse sa signification profonde. Pour finir, comme le rappelle Adélaïde Cron et Cécile Lignereux dans « De la lisibilité des larmes » :

---

[877] BECKETT, Samuel, *The Complete Short Prose of Samuel Beckett, 1929-1989*, New-York, S.E Gontarski, Grove Press, 1995, p. 131.
[878] BARTHES, Roland, *Fragments du discours amoureux*, *op.cit.*, p. 215.
[879] MAILLARD, Maxime. « Les larmes de Fargue », *Littérature*, vol. 179, n. 3, 2015, pp. 66-83.
[880] FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 27.

> C'est en tant que système sémiotique que doit être abordé le *langage* des larmes, c'est-à-dire comme un système de signes (« signes muets ») assurant et permettant une communication dans un environnement socioculturel donné. Prendre ainsi en compte la valeur et l'utilité sémiotiques du *langage* des larmes présente non seulement l'avantage de neutraliser, au moins provisoirement, le flou induit par l'évocation métaphorique, mais aussi de prendre toute la mesure de la perméabilité de ce système aux règles, aux normes et aux modes en vigueur.[881]

À l'image de Jan Fabre, Romeo Castellucci avait, treize ans plus tôt, élaboré une autre forme de langage corporel et fluidique *à partir des excréments et en avait fait matière d'écriture* dans *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco.*

3) Corps scatologique

a) Matière fécale, matière d'écriture dans Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco

L'*Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*[882] de Castellucci, datant de 1992, est, comme à son habitude et en hommage à Carmelo Bene, une représentation organique d'*Hamlet* de William Shakespeare, et commence après que celui-ci ne prenne fin, ou avant même qu'il ne commence. Chez Romeo Castellucci, Hamlet, personnage éponyme de ce monument dramatique originel et ici interprété par Paolo Tonti, vit à l'état de mollusque, d'où le titre complet du spectacle : *Hamlet, la véhémente extériorité de la mort d'un mollusque*. Tout comme Antonin Artaud, dont à bien des égards, Fabre et Castellucci peuvent être considérés héritiers, Hamlet refuse son propre corps et détruit la « structure » qui le compose, en voyageant entre son dedans et son dehors, en exposant sa présence et son absence, en jouant avec son opacité et sa diaphanéité, en le verrouillant ou en le décadenassant. Par les flux et fluides, il gomme les limites qui définissent son enveloppe corporelle, liquéfie ses organes, expulse son intériorité et, en déjouant la vie et la mort, oscille entre être et non-être avant de les associer. C'est par

[881] CRON, Adélaïde, et LIGNEREUX, Cécile, « De la lisibilité des larmes », *op. cit.*, pp. 5-20.
[882] *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco (Hamlet, la véhémente extériorité de la mort d'un mollusque), d'après Hamlet de William Shakespeare, spectacle de la Societas Raffaello Sanzio, Cesena, mise en scène, scénographie, lumière et costumes: Romeo Castellucci, rythme dramatique:* Chiara Guidi, *mélodie:* Claudia Castellucci, avec Paolo Tonti, *1992.*

une reconquête du corps et une exploration dans ses profondeurs les plus obscures qu'il pose l'essentielle, originelle et existentielle question : « Être ou ne pas être ? ».

Cette quête fluidique du corps s'origine ici dans le complexe d'Œdipe dont souffre Hamlet. Théorisé dans la première topique de Sigmund Freud, il se définit par le désir inconscient de l'enfant mâle d'accomplir un acte d'inceste avec sa mère et de parricide. Dans *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, Castellucci revient au point d'ancrage de ce complexe avant même qu'il ne paraisse comme symptôme, c'est-à-dire aux origines de l'être. Ainsi, l'Hamlet de Castellucci est un fœtus d'adulte pas encore né mais déjà prêt à renaître.

> LA REINE, à propos d'Ophélie, noyée :
> - Ou comme un être issu de sa naissance
> de l'eau de ce ruisseau.[883]

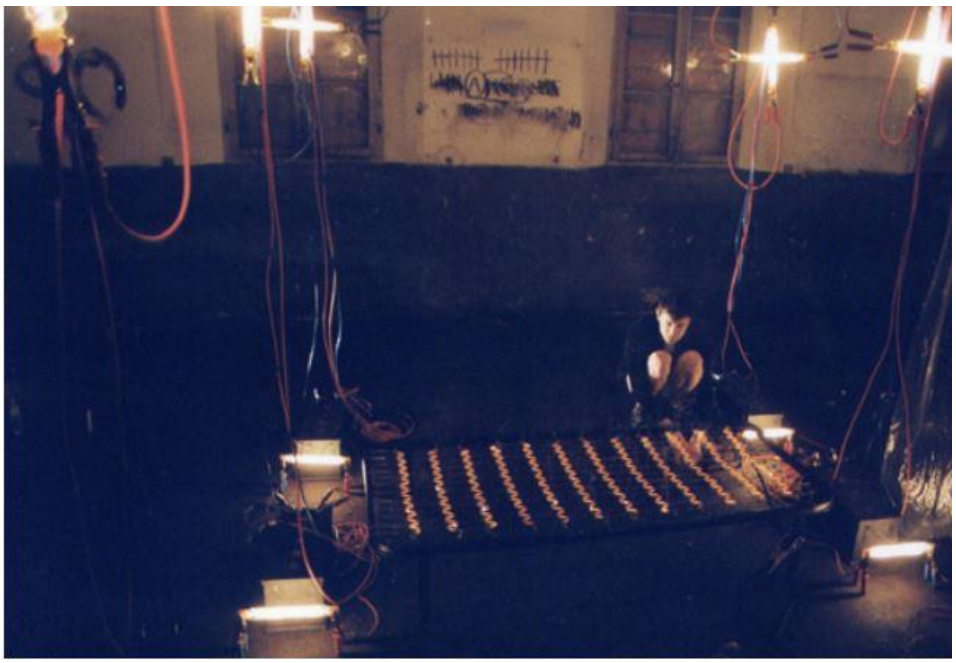
Cette « question naît d'un scandale profond radical, que le sujet éprouve à cause de l'incompréhensibilité indifférence des parents[884] », à cause de l'absence totale de ce « giron maternel »[885], voire à cause du désir de ses parents, qu'il n'existe pas. La figure du père se dissimule en l'auteur, alors que celle de la mère trouve résonance dans la scène, « qui est obligée, encerclée, interrogée, surdéterminée, symboliquement magnifiée et fréquentée[886] ». Par ailleurs, « il ne s'agit pas de régresser jusqu'à l'enfance ou d'un retour intra-utérin[887] ». « Hamlet s'engage pour se nier à reculons, jusqu'aux replis du fœtus[888] ». Antonin Artaud, lui, considère qu'il s'est mis au monde lui-même, qu'il est à la fois son propre fils, son propre père et sa propre mère.

Dans cet état fœtal, Hamlet procède à une *anastasis* de l'esprit, plonge aux tréfonds des muqueuses, tente de s'auto-avorter pour renaître avant sa naissance, de se mettre au monde dans son propre monde. Il fait ainsi de son corps une chair fantasmatique et mémorisée. Par conséquent, l'endormissement représentant le point de convergence et de compromis entre « l'être » et « ne pas être » et correspondant au mieux à cet état, Hamlet trouve réconfort dans le sommeil, autrement dit en « la petite

---

883 SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1996, IV, VII.
884 CASTELLUCCI, Romeo*, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 61.
885 *Ibid.*
886 *Ibid.*
887 *Ibid.*
888 *Ibid.*

mort » qu'il incarne. « Le sommeil endort l'angoisse, et pourtant dans cet état d'angoisse endormie, on est entièrement sous la domination de l'angoisse, sous sa surveillance qui simule la lucidité, ou la rend active pour augmenter l'angoisse[889] » écrit Maurice Blanchot dans *L'Écriture du désastre*. Malgré ce profond besoin de sommeil, Hamlet ne peut le trouver sur son lit métallique pourtant placé au centre du plateau.



CASTELLUCCI, Romeo, *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, 1992 ©SRS.

Cet élément central, tant dans l'espace scénique que dans la dramaturgie développée par Castellucci, représente tout le paradoxe des états du corps en scène. Par sa fonction initiale de lit, il invite au repos et l'abandon des corps, mais composé d'un sommier de fer rouillé et dépourvu de matelas et couverture, il contraint à la veille, l'agitation et la tension des corps. De plus, il lui impose un état d'entre-deux son horizontalité primaire et sa verticalité acquise, si bien qu'il n'est jamais allongé, jamais debout mais toujours dans la tentative de tenir. Privé d'assisse et de repère, il ne tient littéralement pas debout et persiste dans un entre-deux aérien, d'apesanteur, de vertige et de chute. C'est pourquoi, le sommeil semble n'être comblé que dans les pensées chimériques d'Hamlet.

HAMLET.- Mourir, dormir ;

[889] BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*.

> Dormir ! […]
> Car qui supporterait l'affront du temps,
> Ses gifles, les tyrans toujours vainqueurs,
> L'orgueil qui nous méprise […]
> Et nous fait préférer nos présents
> À d'autres qui nous sont inconnaissables […]
> Qu'il aurait mieux valu que ma mère ne me fasse pas naître. […][890]

D'autre part, le lit, posé sur une estrade surélevée, délimite le lieu du sommeil, même s'il n'est que paradoxal. Il devient une « image stagnante de répétition[891] ».

> FORTINBRAS : - Que quatre capitaines
> Portent Hamlet, en soldat, sur l'estrade ;
> […]
> Que la musique et les rites de guerre
> Parlent pour lui à pleine voix. […]
> Que tonne le canon.[892]

Or, l'hypersensibilité, la structuration d'un espace délimité de préhension, et les stéréotypies, c'est-à-dire, la tendance et/ou la nécessité d'effectuer des mouvements répétitifs ou « rites », sont des signes de troubles du contact affectifs et autistiques.

L'espace scénique se transforme alors en une forteresse (de fer) vide, pour reprendre le titre de l'essai du pédagogue et psychologue Bruno Bettelheim, paru en 1967, sous-titré *L'Autisme infantile et la Naissance du soi*, traitant de l'autisme infantile vu par le prisme des théories psychanalytiques de l'époque. La forteresse d'Elseneur décrite par Betteilhem dans son essai est comparable à celle de Hamlet qui n'est autre que sa tête et se matérialise sur le plateau par la scénographie choisie (structures métalliques, machines et batteries au sol alimentant des néons en croix) et la mise en scène proposée. Dans les deux cas, elle est vide.

> Le plateau est peuplé de mécanismes qui s'emballent, se mettent à sonner (sortes de réveils bricolés) et qui semblent nous scruter (comme cette boîte rouillée d'où émergent des doigts et des voix qui halètent ou menacent), ce qui est bien en lien avec la lecture courante de Hamlet comme pièce sous observation. Les sons sont stridents, à la limite du supportable (surtout les coups de feu ou les explosions dans les vestiaires métalliques), tout est vide, tout

[890] SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1996, III, I.
[891] CASTELLUCCI, Romeo*, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de la matière,* texte original en italien traduit par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 65.
[892] SHAKESPEARE, William, Hamlet, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1996, V, II.

explose, mais le silence n'est plus possible.[893]

L'endroit et l'envers, le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur, le haut et le bas n'existant pas pour un sujet autiste, ce dispositif solutionne les troubles de l'organisation spatiale.

Castellucci se questionne alors « sur comment l'enfant autiste joue l'action de dormir ; sur comment le sommeil d'Hamlet, dans l'impossibilité de l'action, est jeu ; sur comment le jeu de l'acteur est jeté dans ce lit de neutralité qui, depuis toujours, le sous-entend[894] ». Par ailleurs, une phrase extraite du dessin d'un enfant autiste sert de leitmotiv à l'acteur et résume son action: « Vomit lamp, on full force ».

Dramaturgiquement, Hamlet, se plaçant en « retrait hermétique de son propre monde[895] » et se situant dans un entre-deux monde, dans un entre-deux d'état, déclenche des troubles du spectre de l'autisme. Au niveau des habiletés sociales, il éprouve des difficultés à répondre et réagir, à établir des contacts visuels, à saisir les intentions, à décoder les expressions faciales et émotionnelles, y compris les siennes, à lui-même les manifester. Il se replie progressivement sur lui-même, reste en marge et se retire du monde. À ce titre, dans ce spectacle par exemple, il pointe son pistolet vers le public et tire, il grimace, se recroqueville et se place souvent derrière le rideau translucide comme pour disparaître, cache son visage derrière son ourson, se positionne aux coins des espaces scéniques ou longe les murs.



CASTELLUCCI, Romeo*, Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, 1992.

[893] FOUQUET, Ludovic, « La question de la théâtralité sans cesse reposée : Festival d'Automne 2004 », in *Jeu*, 114, 2005, pp. 172–177.
[894] CASTELLUCCI, Romeo*, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 66.
[895] *Ibid.*, p. 61.



CASTELLUCCI, Romeo*, Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, 1992.



CASTELLUCCI, Romeo*, Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, 1992.

Les troubles autistiques se manifestent également, par un développement différent du langage et de la communication. Ne souhaitant pas faire preuve de généralités dans ce domaine complexe qu'est l'autisme, nous nous appuyons ici que sur des expériences personnelles vécues au contact de personnes autistes. Celles-ci m'ont, par exemple, montré, que les enfants autistes s'expriment le plus souvent par des gémissements, des cris parfois, par mot à mot, sans nécessairement de cohérence les uns avec les autres, mais aussi par le silence et utilisent, pour se faire, l'ensemble de leurs corps, bien qu'ils n'en aient pas conscience dans leur totalité. De la même façon,

Hamlet fuit du regard et reste *infans* et, lorsque sa voix se fait entendre, elle est chevrotante et mécanique (sons répétitifs expulsés, grommelot, bribes de mots en anglais, fond sonore de mécanique en boucle).

Enfin, d'un point de vue comportemental, il reproduit inexorablement les mêmes sons et mouvements comme des routines ou rituels. Par exemple, Hamlet écrit puis nettoie inlassablement, se balance et se berce ainsi que son ourson, adopte une démarche sautillante, rebondit sur les ressorts du sommier, se gratte les fesses. De plus, il se montre hypersensible aux lumières, sons et textures. Hamlet éteint et débranche à plusieurs reprises les néons quitte à évoluer dans une obscurité totale. Enfin, il développe des fascinations pour certains objets (ourson en peluche, pistolet, stylo, ampoule, poupée, cuillère[896], biberon) et s'exprime par des gestes d'auto et d'hétéro agressivité (cris, coup de pistolet sur le public, se jette au sol et contre le mur). Or, ce dernier symptôme va de pair avec « l'impasse signifiante » définie par le couple Rosine et Robert Lefort, psychanalystes d'orientation lacanienne.

Selon eux, l'absence de l'Autre est l'unique signifiant qui reste au sujet autiste et qui le relie à la mort. « Si l'enfant s'agresse, ce n'est pas pour restituer un objet en trop à l'Autre. Comme celui-ci est absent, l'enfant devient lui-même l'objet et, en tant que tel, il est voué à l'autodestruction parce qu'aucun Autre ne peut se faire support de cet objet[897] ». « Il peut même coupler son horreur du signifiant et sa déréliction en tant qu'objet, en se frappant les oreilles jusqu'à les faire saigner, comme lieu corporel de l'entendu. Le regard peut aussi bien être en cause, dans l'organe, quand il se frappe sur les yeux ou qu'il cherche à s'énucléer un œil avec le doigt[898] ». Ces gestes sont similaires à ceux d'Hamlet dans le spectacle.

---

[896] Il donnera sa salive à manger à la poupée en crachant dans la cuillère après avoir joué avec elles.

[897] GOMEZ-CABRA, Magda Liliana, « La clinique de l'autisme et la pratique à plusieurs » thèse soutenue le 7 avril 2015 à l'université Paris 8, Membres du jury : Maleval Jean-Claude (PR, Université Rennes 2), Ottavi Laurent (PR, Université Rennes 2), Causse Jean Daniel (PR, Université Montpellier), Cottet Serge (PR retraité, Université Paris 8), Grollier Michel (Directeur, PR, Université Rennes 2), Mention très honorable à l'unanimité, p. 118.

[898] LEFORT, Robert et Rosine, *Les structures de la psychose. L'Enfant au loup et le Président*, Paris, Seuil, 1988, p. 602.



CASTELLUCCI, Romeo*, Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, 1992.



CASTELLUCCI, Romeo*, Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, 1992.



CASTELLUCCI, Romeo*, Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, 1992.

Comme expliqué précédemment, le sujet autiste, éprouvant de grandes difficultés à concevoir et différencier l'horizontalité de la verticalité, le dedans du dehors, l'intériorité de l'extériorité, l'endroit et l'envers, n'a pas conscience de son

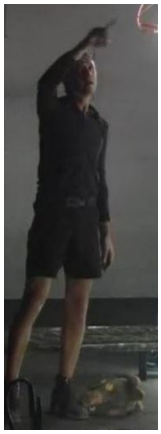
enveloppe corporelle ni même qu'elle le délimite du monde extérieur et exprime le besoin de la recréer. Ayant déjà eu l'occasion de travailler avec des enfants autistes, il était fréquent, bien que cette méthode soit désormais extrêmement controversée, de procéder à un « packing ». Cette technique de traitement, consistant à envelopper transitoirement l'enfant de linges froids et humides, lui permet de prendre conscience de sa structure corporelle, tout en le replongeant dans son état fœtal. Il recrée ainsi son propre corps dès son commencement, tout comme tente de le faire Hamlet. Dans *La Forteresse vide*[899], Bruno Bettelheim formule ce besoin de la façon suivante : « Alors que certains enfants autistes veulent revenir à une première enfance, qui possède ces caractéristiques, la plupart d'entre eux désirent même renaître[900] ».

Pour le sujet autiste, comme pour Hamlet, l'enveloppe corporelle serait davantage comparable au ruban de Möbius. Le corps serait alors une surface non orientable à deux dimensions et une seule face, un corps sans trou, sans bord et sans limite. Expulser reviendrait à ex-corporer. Détacher des objets de son corps conduirait à créer une rupture en lui. Sécréter et s'exprimer causeraient une rupture avec cette boucle de Möbius. Pour la maintenir, il se rend aveugle aux regards et sourd aux voix de l'Autre. De même, il demeure *infans* en refusant de « « lâcher » des mots, équivalant pour lui à une perte définitive de morceaux de corps[901] ». De plus, comme l'examinent les Lefort : « Parler, pour l'enfant autiste, ne ferait que confirmer la disparition de l'Autre, sinon sa mort[902] ». Par ailleurs, lors de nos formations de langage des signes, nous avons remarqué que la manière dont s'expriment ou oralisent les personnes sourdes n'est pas sans me rappeler celle des sujets autistes, que nous avons eu la chance de rencontrer. Ils utilisaient une voix atone, gutturale et dénuée, comme s'ils n'entendaient pas leur propre voix et ne pouvaient donc pas la contrôler. D'autre part, ils ne semblaient pas entrer dans une tentative de communication réelle, mais dans un langage de nécessités exprimant ses besoins. Hamlet doit donc inventer un nouveau langage.

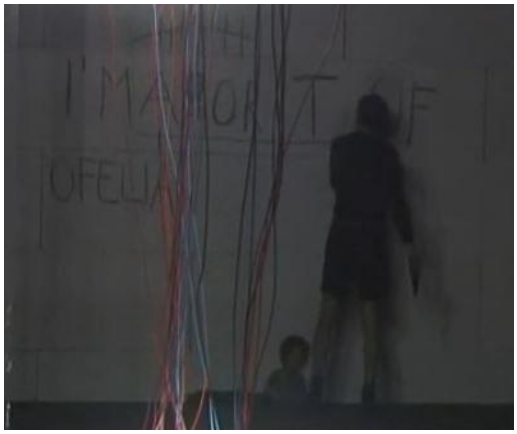
C'est précisément ce que propose Hamlet en s'engageant dans un jeu graphique dans les airs d'abord, sur son torse ensuite, puis au mur. Il trace au fusain dans un

899 BETTELHEIM, Bruno, *La Forteresse vide*, Paris, Gallimard, 1988.
900 *Ibid.*
901 BREMAUD, Nicolas. « Autisme : de bords à corps », in *L'information psychiatrique*, vol. 87, n. 8, 2011, pp. 649-656.
902 LEFORT, Robert et Rosine, *Autisme et psychanalyse*, Toulouse, PUM, 1992.

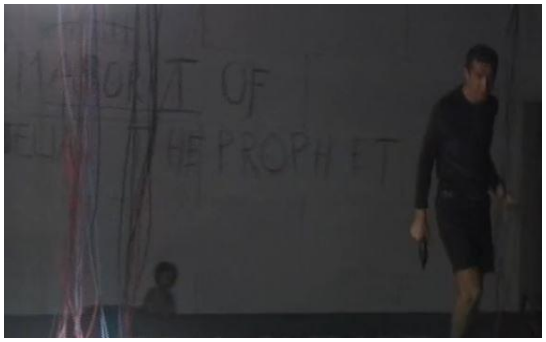
premier temps, puis symboliquement avec la matière fécale récupérée dans son seau de chambre, des lettres puis mots au mur avant de les biffer, rayer, barrer, effacer puis en réécrire de nouveaux et recommencer cette chorégraphie graphique. Ces gestes de rature ne sont pas sans rappeler « l'Autre [qui] n'existe pas pour [le sujet autiste] en tant qu'il n'est pas barré, c'est-à-dire sans équivalent avec le signifiant qui lui manque S(Ⱥ)[903] ». En outre, bien qu'il soit difficile d'en comprendre leur logique, ces lettres et mots semblent construire un propos cohérent pour le personnage.







CASTELLUCCI, Romeo*, Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, 1992.





CASTELLUCCI, Romeo*, Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, 1992.

Il inscrit d'abord « Son » sur son torse et adopte une position christique et s'incarne ainsi comme le fils de Dieu. Puis, il écrira au mur « I am a bor to » (traduction de « je suis né de » si on admet qu'il manque un « n » à « bor » dans la graphie), suivi

[903] GOMEZ-CABRA, Magda Liliana, « La clinique de l'autisme et la pratique à plusieurs » thèse soutenue le 7 avril 2015 à l'université Paris 8, Membres du jury : Maleval Jean-Claude (PR, Université Rennes 2), Ottavi Laurent (PR, Université Rennes 2), Causse Jean Daniel (PR, Université Montpellier), Cottet Serge (PR retraité, Université Paris 8), Grollier Michel (Directeur, PR, Université Rennes 2), Mention très honorable à l'unanimité, p. 118.

de « Ofelia » (« je suis né d'Ophélie[904] »), pour finir sur « immarorty of ofelia the prophet » (l'immortalité de la prophète Ophélie ») puis « ofelia hero phantom » (Ophélie l'héro fantôme). Enfin, il utilise sa matière fécale pour écrire « SO », qui signifie « ainsi », sur le mur.

Tout d'abord, la fécalité de ce spectacle, renvoie au complexe d'Œdipe caractéristique de la dramaturgie de ce spectacle. « L'excrément est précisément le premier cadeau, une partie du corps du nourrisson dont il se sépare que sur l'injonction de la personne aimée et par quoi il lui manifeste sa tendresse même sans qu'elle le lui demande : car en règle générale, il ne salit pas les personnes étrangères[905] » explique Sigmund Freud. « La défécation fournit à l'enfant la première occasion de décider entre l'attitude narcissique et l'attitude d'amour d'objet. Ou bien il cède docilement l'excrément, il le « sacrifie » à l'amour ou bien il le retient pour la satisfaction auto-érotique et, plus tard, pour l'affirmation de sa propre volonté. Par cette dernière décision est constitué l'entêtement (obstination), qui naît donc d'une persistance narcissique dans l'érotisme anal[906] » conclut-il.

D'autre part, la phase cloacale de ce spectacle rappelle celle des troubles autistiques. Le pédopsychiatre Jacques Constant raconte une épreuve très similaire à celle visible sur scène : « [Le sujet] urinait et défequait, se dénudait constamment, barbouillait de ses fèces les murs de l'hôpital de jour, crise qui s'est terminée avec les premières masturbations et éjaculations pratiquées sans aucune pudeur et sans tenir compte de la présence d'autres personnes auprès de lui[907] ». De même, Rosine et Robert Lefort relatent les expériences excrémentielles de deux sujets autistes notamment, à savoir, Robert ou « l'enfant-loup » qui offrait ses excréments à Rosine Lefort[908] et Marie-Françoise qui, âgée de 30 mois, s'était enduite le tour des yeux et des lèvres d'excréments[909]. Dans les deux cas, la manipulation des excréments participe aux étapes transféro-contre-transférentielles des sujets. Dans le premier cas, le processus de « différenciation » se manifeste dans le don (de soi) à l'Autre par un partage

---

904 Hamlet est l'amant d'Ophélie mais la rejette. Elle est la fille de Polonius et la sœur de Laërte et sombre dans la folie avant de mourir noyée.
905 FREUD, Sigmund, *La Vie sexuelle*, PUF, 1997, p. 109.
906 *Ibid.*
907 CONSTANT, Jacques. « Trajectoires d'une personne autiste et d'une personne psychotique de l'enfance à l'âge adulte », in *Enfances & Psy*, vol. 38, n. 1, 2008, pp. 79-89.
908 LEFORT, Robert et Rosine, *Les structures de la psychose. L'Enfant au loup et le Président*, *op. cit.*
909 LEFORT, Robert et Rosine, *Naissance de l'Autre*, « Deux psychanalyses : Nadia, 13 mois et Marie-Françoise », *30 mois*, Paris, Seuil, 1980, p. 312.

d'« objets » réels détachables du corps (les excréments). Dans le second, il prend acte par le discernement des bords et donc des surfaces réellement trouées (les orifices). Marie-Françoise a conscience d'être trouée et tente d'obturer les trous de son corps en bouchant ses orifices par l'établissement d'une frontière des bords qui forment les trous. En outre, elle reconnaît un manque en l'Autre, manque qui paradoxalement réside dans l'absence de trou chez l'Autre ou ses oblitérations. Pour faire exister l'Autre, le sujet autiste doit le trouer, le décompléter et donc le détruire. Selon ce même raisonnement, Hamlet pointe le public avec un pistolet et, en appuyant sur la gâchette, perfore le corps de l'Autre. Par conséquent, en même temps qu'il le détruit, il le fait exister.

> La première fois que je rencontre cette enfant, elle a des difficultés de préhension, elle ne touche les choses qu'avec le bout des doigts et le bout du nez…je me suis assise près de son lit, j'ai mis quelques petits objets dans un coin, sur une table…je l'ai vue se lever, elle qui n'avait jamais marché, s'appuyer aux barreaux du lit, s'approcher de moi, mettre la main sur mon épaule et me flanquer cinq paires de gifles comme jamais je n'en avais reçues de ma vie.[910]

Marie-Françoise tentera aussi de lui arracher les cheveux, les lunettes, ou de lui insérer un stylo dans la bouche. Comme l'interprète Rosine Lefort à propos de ce sujet, pour Hamlet le monde doit être détruit au risque que le monde le détruise lui en s'introduisant en lui, justement par ses propres trous. Il ne va donc plus s'auto-mutiler mais mutiler.

Cette inversion pulsionnelle s'explique par le besoin du sujet autiste de créer chez l'Autre un trou pour s'y insérer, y trouver une place. Non troué, l'Autre demeurera absolu et complet et ne sera pas en capacité d'accueillir le sujet. Pour les Lefort, c'est précisément sur cette dominante d'autodestruction puis de destruction que se construit la relation d'une personne autiste avec l'Autre et le monde extérieur.

Pour conclure, en utilisant les excréments, le langage se fait fécal et le geste de l'écriture devient prothèse de la voix et réciproquement :

> Avec ses excréments Hamlet trace deux lettres sur le mur : SO (qui signifie : « ainsi »). Hamlet sort de la petitesse avec un sentiment de triomphe. Il a trouvé la matière d'écriture : c'est une matière des profondeurs de l'enfer, vouée à la disparition, à l'éternelle chute

[910] Entretien de François Ansermet avec Rosine et Robert Lefort, « Sur l'autisme, travaux et recherche en cours » in *Archives de psychanalyse* « L'enfant prêt à poser », CEREDA, Agalma, Paris, 1997, p. 36.

> verticale, qualités qui doivent se refléter dans l'écriture de l'acteur. Les excréments, qui appartiennent à la catégorie du chaos, renvoient à la matière de création. Ils deviennent écriture efficace de création. On les trouve dignes de la vérité de cette écriture. Et on trouve un sens mythique dans un sens quotidien.[911]



CASTELLUCCI, Romeo, *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, 1992. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, 1992. ©SRS

Cette matière d'écriture fait référence à la matière de création, et représente un nouveau langage dépassant le premier, « commun » : un langage fécal. Bruno Bettelheim écrit à ce propos :

> Marcia nous dit que, « les mots finissent dans l'égout » et de bien d'autres façons elle nous fit comprendre que ses difficultés à parler provenaient de l'intensité avec laquelle elle avait identifié les mots que les gens avaient essayé de lui soutirer (en les lui faisant dire) avec les matières fécales qui lui avaient été réellement soutirées. Une autre fois elle nous dit spontanément, à propos de sa constipation : « Moi je ne parle pas. » Donc pour elle, les mots étaient des excréments et vice versa.[912]

À travers cette langue nouvelle, authentique, matérielle et humaine, Romeo Castellucci a, pour reprendre ses propos, « choisi d'étouffer la langue, de la comprimer,

[911] CASTELLUCCI, Romeo, *Amleto : là où le A résonne comme un alpha privatif, programme du spectacle d'Amleto : La véhémente extériorité de la mort d'un mollusque*, décembre 1991.
[912] BETTELHEIM, Bruno, *La Forteresse vide*, *op. cit.*

pour qu'elle revienne (à elle) autrement »[913]. En outre, rarement, l'impossible attitude « théorique » d'Artaud n'avait aussi fortement « pris corps » sur un plateau de théâtre : « la *violence* des corps exposés, leurs cris, leur rythme dérythmé, leur stridence à peine supportable, la langue profuse des matières que l'on dit (à tort) inertes, l'importance dramaturgique de toute présence organique, l'expression, par tous les moyens qu'offre l'espace, les questions que pose la vie, quand elle est vraiment *vitale* »[914]. Comme il le formule :

> Hamlet sort de la petitesse avec un sentiment de triomphe. Il a trouvé la matière d'écriture : c'est une matière des profondeurs de l'enfer, vouée à la disparition, à l'éternelle chute verticale, qualités qui doivent se refléter dans l'écriture de l'acteur. Les excréments, qui appartiennent à la catégorie du chaos, renvoient à la matière de création. Ils deviennent écriture efficace de création. On les trouve dignes de la vérité de cette écriture. Et on trouve un sens mythique dans un sens quotidien.[915]

Le questionnement originel d' « être ou ne pas être » se prolonge alors par celui-ci « être et ne pas être ». À ce titre, Romeo Castellucci précise que « ce qui est « est » (l'être), se transforme en « et » (le signe de conjonction), au sens deleuzien : passage-paysage rapide, livraison et fuite sotériologique, renoncement au sens existentiel et à son jugement pour la belle pauvreté du « et ». L'action devient combinaison ; le « et » comme la voie de toutes les relations », comme l'extra-être d'Hamlet[916] ». De ce fait, la figure d'Hamlet, atteint ici l'ultrahumain ou l'outre-humain, puisqu'elle dépasse les frontières, de ce qui caractérise l'être humain, à savoir, l'appréhension de l'espace et du temps, la conscience de son enveloppe charnelle, l'acquisition du langage articulé et atteint ainsi une forme de monstruosité. La « monstre » de l'enfant, cherchant à se mettre au monde dans son monde, recréant l'espace, acceptant sa propre notion du temps et adoptant son propre langage, apparaît bien comme une créature créatrice. À la fois créateur et créature « monstrueuse », l'enfant-autiste, que représente Hamlet, mon(s)tre le monde, tel qu'il le perçoit, tel qu'il le ressent. En outre, Romeo Castellucci, à travers ce spectacle, contrôle le temps et l'arrête au moment précis, où la

---

913 CASTELLUCCI, Romeo*, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 34.
914 TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, Besançon, *Les Solitaires Intempestifs*, *op. cit.*, p. 26.
915 CASTELLUCCI, Romeo, *Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 79.
916 *Ibid.*, p. 63.

représentation commence, alors que la notion d'espace[917], elle, demeure et s'exprime pleinement sur la scène. Or, ce rapport très particulier au temps et à l'espace, est propre aux enfants souffrant d'autisme. « Tous les enfants autistes veulent que le temps s'arrête. [...] Le temps détruit l'identité statique, et pour qu'elle reste intacte il faut que le temps s'arrête[918] » écrit Bettelheim. « C'est pour cette raison que dans le monde de l'enfant autiste seul l'espace est présent. Ni le temps, ni la causalité peuvent y exister, étant donné que la causalité implique de soi-même une séquence temporelle, dans laquelle un événement succède à un autre[919] » ajoute-t-il.

> Les enfants autistes se sont si profondément aliénés par l'expérience du temps, qu'il ne reste pour eux que l'espace et le vide. Et c'est cette expérience qu'ils tentent de contrôler avec les comportements soi-disant d' « identité » et de « frontière ».[920]

Par une dramaturgie des flux et des fluides, comprise dans celle des origines, Romeo Castellucci a véritablement réussi à « établir un langage privé, joué ; un langage fait de chutes, en analogie directe avec les excréments qui ont pour unique fonction d'être matière de cette écriture et de sous-entendre l'action *tout court*[921] ».

Un peu plus de vingt ans plus tard, Romeo Castellucci explore ce langage excrémentiel d'une toute autre manière avec sa création polémique *Sur le concept du visage du fils de Dieu*.

b) Les excréments comme conditions ultimes et réelles de l'être humain dans Sul concetto di volto nel figlio di Dio

> Voici le début. Je veux rencontrer Jésus dans sa longue absence. Pas le visage de Jésus. […] Je connais plus de mille peintres de l'histoire qui ont passé la moitié de leur temps à reproduire l'ineffable et presque invisible grimace de regret qui apparaissait sur ses lèvres. […] Il n'y a plus de lui maintenant. Ce qui s'impose en moi plus que toute autre chose, c'est la volonté. C'est le fait de faire coexister la volonté et le visage de Jésus : je veux être devant le visage de

[917] Ce rapport très particulier au temps et à l'espace, est propre aux enfants souffrant d'autisme.
[918] BETTELHEIM, Bruno, *La Forteresse vide*, *op. cit.*.
[919] *Ibid.*
[920] *Ibid.*
[921] CASTELLUCCI, Romeo*, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 65.

Jésus[922] .

Le spectacle *Sul concetto di volto nel figlio di Dio (Sur le concept du visage du fils de Dieu[923])* place le spectateur face à l'intimité, celle construite autour d'une relation entre un fils et un père, un père vieillissant et surtout incontinent. La mise en scène de cette intimité et la présence de la figure du Christ au travers du tableau *Salvator Mundi*[924] [Le sauveur du monde] d'Antonello de Messine suscitera, particulièrement en France lors de ses représentations, des prises de position, un certain scandale dans plusieurs milieux catholiques qui verront dans la création une forme de blasphème. Or, la raison première de la dimension blasphématoire projetée sur la création s'originerait, d'après les contestataires, dans l'omniprésence de matière fécale et dans son utilisation[925].

La pièce s'ouvre par l'arrivée du fils, d'une cinquantaine d'années, qui s'apprête à partir travailler, tandis que son père, très âgé, casque sur les oreilles, regarde la télévision. Avant son départ le fils devra faire preuve d'une patience infinie en changeant les couches portées par son père à trois reprises, car victime d'une crise d'incontinence fécale. Ces instants de lavement, d'un père par le fils, suscitent une certaine forme de gêne.

[922] Entretien avec Romeo Castellucci réalisé par Jean-Louis Perrier consultable dans le dossier de présentation du spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 65e Festival d'Avignon, p. 1.
[923] *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (*Sur le concept du visage du fils de Dieu*), spectacle de la Societas Raffaello Sanzio, distribution : conception et lumière : Romeo Castellucci, musique : Scott Gibbons, conception et réalisation des objets : Istvan Zimmermann et Giovanna Amoroso avec Gianni Plazzi, Sergio Scarlatella et Dario Boldrini, Silvia Costa, Silvano Voltolina et les enfants, production : coproduction Festival d'Avignon, Theater der Welt 2010 (Essen), deSingel International Arts Campus (Anvers), Théâtre national de Bretagne (Rennes), The National Theatre (Oslo), Barbican London and SPILL Festival of Performance, Chekhov International Theatre Festival (Moscou), Holland Festival (Amsterdam), Festival d'AthènesÉpidaure, Festival GREC de Barcelone, International Theatre Festival DIALOG Wroclav (Pologne), Belgrade International Theatre Festival-BITEF, Spielzeit'europa Berliner Festspiele, Théâtre de la Ville-Paris, Romaeuropa Festival, Theatre Festival SPIELART München, Le Maillon Théâtre de Strasbourg Scène européenne, Théâtre Auditorium de Poitiers Scène nationale, Peak Performances @ Montclair State (États-Unis), Avignon, durée: 1h, création 2011.
[924] DE MESSINE, Antonello, *Salvator Mundi*, 1430-1479, huile sur bois, 39 x 29,5 cm.
[925] Nous reviendrons sur ces contestations dans la troisième partie.



CASTELLUCCI, Romeo, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 2011.
©Christophe Raynaud de Lage

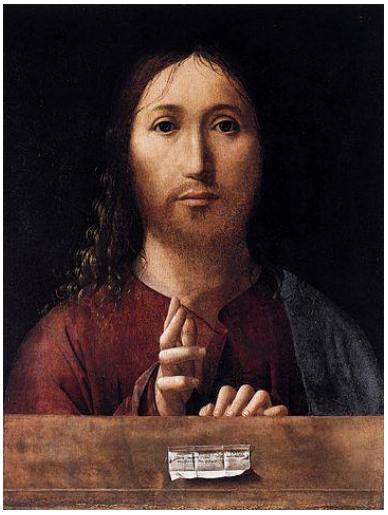


CASTELLUCCI, Romeo, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 2011.
©Christophe Raynaud de Lage

Ces scènes par leur répétition vont susciter une forme d'abnégation et un rejet, conduisant certains spectateurs exaspérés à quitter la salle. Les spectateurs ont face à eux un père, d'abord sanglotant puis en pleurs, incapable de contrôler la situation, vivant l'expérience sensible et profonde de l'humiliation, et son fils, traversé de sentiments d'amour et de colère. De plus, l'odeur devient de plus en plus nauséabonde, puisque des capsules malodorantes sont jetées dans la salle et diffusent ainsi des odeurs excrémentielles difficilement supportables.

La création se déploie dans une scénographie proposant trois espaces distincts : côté jardin, un salon avec canapé et télévision ; au milieu, une table sur laquelle sont posés des médicaments, et deux chaises ; à cour, une chambre avec un lit d'hôpital. La scène est immaculée, l'espace épuré et tous les décors blancs. Un tel dispositif n'est pas sans rappeler le *white cube*, développé par Brian O'Doherty, essayiste et artiste américain qui publia, entre 1976 et 1981, une série d'essais rassemblés sous le titre *White Cube : Ideology of the gallery space*. Selon Brian O'Doherty, « le déploiement du cube blanc, dans sa pureté originelle et intemporelle, est l'un des triomphes du modernisme : un déploiement tout à la fois commercial, esthétique et technologique ». Le *white cube*, longtemps considéré comme la norme architecturale indétrônable de la galerie d'art et complémentaire de l'art moderniste, représente, pour cet artiste, le meilleur modèle de monstration pour sa neutralité, sa tendance à favoriser le hors-cadre, sa capacité de communicabilité directe, la dramaturgie de la perception qui l'accompagne et puisqu'il s'agit d'un « espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, dédié à la technologie de l'esthétique ». Or, il n'est pas exclu que Castellucci, étant plasticien de formation avant d'être homme de théâtre, ait été influencé par cette tendance et s'en soit inspiré pour ses scénographies. Par ailleurs, symboliquement, le blanc est la couleur de la pureté, de

la virginité et de l'innocence. La pureté prend la « couleur immaculée ». C'est pourquoi Jésus apparaît à ses disciples, vêtu de blanc ou encore, que la Vierge de l'immaculée Conception est toujours, elle aussi, vêtue de blanc. Le blanc représente aussi la sagesse, il s'identifie avec la lumière intérieure dans beaucoup de religions. Ainsi, la scénographie participe à l'annonce de ce qui va suivre et en souligne, dès à présent, l'ambivalence. L'omniprésence du blanc et la co-présence du lit d'hôpital et du portrait du Christ font cohabiter le sacré et le clinique : au réalisme de la situation dramatique se superpose son arrière-plan métaphysique.



DE MESSINE, Antonello, *Salvator Mundi*, 1465, huile sur bois, 39 x 29,5 cm, National Portrait Gallery, Londres, Angleterre.



CASTELLUCCI, Romeo, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 2011. ©Christophe Raynaud de Lage

L'élément central de la scène est un immense portrait sur toile du Christ placé au lointain. Cette toile place la question du regard au centre de la dramaturgie du spectacle. À ce titre, Romeo Castellucci confie : « J'ai littéralement été saisi par ce regard qui plonge dans vos yeux : […] J'ai compris qu'une rencontre s'opérait […] Il y avait un appel dans ce regard. C'était lui qui me regardait […] Dans la pièce, ce regard du Christ est central et rencontre chaque spectateur, individuellement[926] ». Le cadrage proposé par Castellucci propose un resserrement sur le visage du Christ excluant les mains, les épaules et le cou, parties présentes dans le tableau d'Antonello de Messine.

[926] Entretien avec Romeo Castellucci réalisé par Jean-Louis Perrier consultable dans le dossier de présentation du spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 65e Festival d'Avignon, p. 2.

Le processus de mise en scène propose, de jardin à cour, un déplacement du père dont le corps devient de plus en plus déliquescent. Cette déliquescence se retrouve au travers des traces des excréments laissés sur scène et provenant de ses déplacements. Le plateau blanc immaculé s'imprègne au fur et à mesure de la souillure puis dans un mouvement d'abandon, il souille le lit en y déversant un bidon empli d'une substance « marronnâtre ». Face à cette perte d'autonomie, le fils se réconforte en se tenant au pied de la toile représentant le Christ. Dans une position de baiser, il embrasse l'œuvre, pose sa tête sur le visage du Christ, le supplie dans un murmure, prière d'un fils invoquant une autre figure du Père.



CASTELLUCCI, Romeo, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 2011. ©Christophe Raynaud de Lage



CASTELLUCCI, Romeo, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 2011. ©Christophe Raynaud de Lage

Cette scène constitue une rupture dans la mise en scène, rupture qui passe par une dimension scatologique qui devient métaphorique, un réalisme qui ouvre sur une certaine métaphysique des rapports entre un fils et un père, la figure christique et la figure de Dieu.

Il convient de rappeler que lors de la représentation du festival d'Avignon de 2011, cette scène sera suivie de l'entrée des enfants en scène qui lançaient des grenades sur la représentation du Christ. Est-ce par précaution que Castellucci traduisait, avant même l'apparition des premières incriminations, cette image de la manière suivante ?

> Ce geste et sa signification peuvent être mis en relation avec la tradition évangélique des gestes de la Passion. Il n'est pas dans mon intention de désacraliser le visage de Jésus, bien au contraire : pour moi, il s'agit d'une forme de prière qui se fait à travers l'innocence d'un geste d'enfant – les grenades ayant été conçues comme des jouets dépourvus de tout réalisme. Ces gestes d'une apparente *violence* sont à interpréter comme une prière de Dieu, de l'Homme, une prière du rapport asymétrique entre l'Homme et Dieu. Ils constituent un cri d'amour définitif et portent une demande de prise en considération. Si ces jouets heurtent le visage de Jésus, c'est pour mieux le solliciter, l'invoquer dans une nouvelle et nécessaire forme de Passion[927] .

Cette image entrait en résonance avec *L'Enfant à la grenade de Central Park* réalisée par Diane Arbus en 1962. « C'est l'image même de l'impuissance, car il semble trop fragile pour lancer le jouet. Son autre main, vide, contractée et feignant la colère, évoque la vacuité de son innocente fureur. Pour moi, cette photographie est une icône contemporaine, révélatrice de la soif de spiritualité qui caractérise notre époque[928] » dit à ce propos Castellucci[929].



ARBUS, Diane, *Child with Toy Hand Grenade in Central Park, (Enfant avec une grenade à main jouet à Central Park*), 1962, tirage sur papier gélatino-argentique, 39,5 x 38,3 cm, N.Y.C.
©The Estate of Diane Arbus.



CASTELLUCCI, Romeo, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 2011.
©Christophe Raynaud de Lage

[927] Entretien avec Romeo Castellucci réalisé par Jean-Louis Perrier consultable dans le dossier de présentation du spectacle Sur le concept du visage du fils de Dieu, 65e Festival d'Avignon, p. 3.
[928] Entretien avec Romeo Castellucci réalisé par Jean-Louis Perrier consultable dans le dossier de présentation du spectacle Sur le concept du visage du fils de Dieu, 65e Festival d'Avignon, p. 3.
[929] Malgré sa prudence, cette scène fut la première à lui être imputée, lors de sa représentation à Poitiers les 20 et 21 novembre 2011.

En outre, comme l'illustre de nombreux mythes de création du monde, et récits cosmogoniques, l'archétype et la figure de l'enfant peuvent être associés à l'idée d'un renouveau, d'une infinité cosmique, d'une cosmogonie, d'une anthropogonie, d'une régénération et du chaos. Les analogies entre la gestation ou l'apparition d'un enfant, et celle de l'humanité et de l'univers, ne manquent pas et révèlent une symbolique obstétrique, embryologique et originelle, profondément ancrée. De plus, la présence simultanée des enfants et du vieillard sur la scène nous conduit à un étirement voire un ébranlement du temps, sert de contrepoint dans une idée de transmission et de passage des âges de la vie et surtout nous replace dans un schéma transgénérationnel.

Or, en psychanalyse, le schéma transgénérationnel induit la présence d' « un fantôme », c'est-à-dire une construction à la fois émotionnelle et psychique, obéissant au parasitisme, et issue de l'un ou de plusieurs de ses aïeux, portée et agie inconsciemment par un descendant. En guise de métaphore, ce fantôme est comparable à une grenade dégoupillée qui peut être transmise de génération en génération sans causer de dommages visibles et, un jour, exploser ou imploser sous la forme de phénomènes pathologiques incompréhensibles. Dans le cas présent, cette structure fantomatique semble bel et bien être « expulsée » par le vieillard qui n'a été en mesure ni de la métaboliser, ni de la dépasser, ni même de la transcender et reprise par les enfants cherchant en vain à s'en débarrasser à leur tour. Dans ce cas, cette image à fort poids symbolique voire métaphysique marque une dissonance avec les images la précédant et reflétant la piété filiale unissant père et fils. L'arrivée des enfants et leurs actions s'inscrivent désormais dans le rejet du/des « fantôme/s » que l'/les ancêtre/s leur ont légué tel un fardeau infigurable et insaisissable.

Le corps malade du vieillard, oscillant entre dépérissement et abandon de soi, apparait comme matière dramatique à part entière. Le spectateur regarde le père, d'abord avec gêne, puis avec pitié, car le corps qui est le sien, est porteur de *stigmat*es. Ce corps ne semble plus obéir à l'esprit, et l'esprit ne peut plus contrôler le corps. Le corps n'est alors plus que corps. Il nous apparaît comme autonome et vrai. Il s'exprime seul et devient ainsi, le parfait reflet d'une vérité absolue. Peut-on alors considérer ce corps comme « impur[930] » ? Là réside tout le paradoxe.

[930] Rappelons que la dissociation du pur et de l'impur trouve son origine dans la Bible. Ainsi est impur

Après cette scène, le fils, puis le père passent derrière la toile, puis des grondements se font entendre, et la toile semble s'animer grâce aux pressions exercées à l'arrière de celle-ci. Ensuite, de longues traînées sombres, non sans rappeler la matière fécale présente tout au long de ce spectacle (de l'encre de chine selon Castellucci[931]) coulent sur le visage impassible du Christ. Cet écoulement, dont la lecture se fait en association, d'une part, avec les excréments et, d'autre part, avec les projections de grenades, nous renvoie à une scatologie ancienne visible dans les gestes cérémoniaux du Moyen-Âge. Durant les fêtes de fous notamment, la diffusion d'encens était remplacée par la projection d'excréments et arrosage d'urine[932]. Bien que l'usage dans ce spectacle des fèces et leur finalité soient divergents, cette évocation rappelle néanmoins que si aujourd'hui les sécrétions doivent être occultées, elles envahissaient l'espace public au Moyen-Âge. « Les toilettes privées, très rares, étaient des fosses à ciel ouvert et les fosses d'aisances disséminées dans la ville étaient souvent des solutions de fortune. Les lieux où se libérer pouvaient d'ailleurs être des plus improvisés, et on sait même que certains culs-de-sac, souvent à proximité du marché, étaient tout naturellement destinés à cette besogne[933] » éclairent les historiens français Georges Vigarello et Roger-Henri Guerrand. « Les hommes du passé ne voyaient pas dans leurs déjections les répugnants résidus des processus de l'organisme que l'on y voit aujourd'hui[934] ».

> L'un cassoit fenestres et huis,
> L'autre getoit le sel ou puis,
> L'un getoit le bren aus visages.[935]

---

tout ce qui sort du corps, comme les sécrétions. (« Lorsqu'un homme a un écoulement, sortant de son corps, cet écoulement est impur ». Lv 15, 2).

931 Entretien inédit réalisé auprès de Romeo Castellucci, à Bologne, en 2014, lors de notre stage au Teatro Comandini.

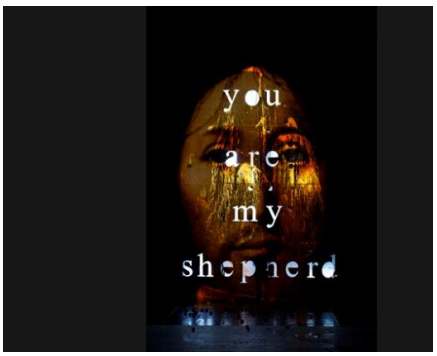
932 Ce thème est d'ailleurs récurrent dans les œuvres littéraires de François Rabelais.

933 Cf. VIGARELLO, Georges, *Le Propre et le sale. L'Hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 66 et GUERRAND, Roger-Henri, *Les Lieux. Histoire des commodités*, *op. cit.*, p. 16-17. 16 cités par MONTORSI, Francesco, « Quelques pistes de réflexion pour une étude scatologique », in *Grivoiserie, pornographie, scatologie*, Questes, 2011, pp. 39-40.

934Cf. MASSIN, Robert, *Les Cris de la ville*, Paris, Gallimard, 1978, p. 30. Le quatrain qui accompagne le bois gravé est fort instructif : « Avec un long manteau i'alloy par ceste ville / Et portoy deux grands seaux où l'on chioit debout : / Mais voyant auiourd'huy que l'on chie partout, / Ie ne m'en mesle plus : l'office est inutile » cité par MONTORSI, Francesco, « Quelques pistes de réflexion pour une étude scatologique », in *Grivoiserie, pornographie, scatologie*, Questes, 2011, pp. 39-40.

935 GERVAIS DU BUS, Roman de Fauvel, *Arthur Lanfors*, Paris, Firmin Didot, 1914-1919, p. 166, v. 737-739. L'éditeur interprète « bren » comme « partie la plus grossière du son ». Il semble préférable ici de traduire le mot par « merde », comme le fait Claude LECOUTEUX dans la traduction qu'il fournit dans *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1999, p. 148-149.

Ensuite, cette toile se déchire enfin et laisse apparaître les mots : « You are my sheperd. » ce qui signifie : « Tu es mon berger » suivis ensuite d'une négation au néon lumineux : « Not », « You are (not) my sheperd[936] ». Le déchirement et l'écoulement de/sur la toile de fond donne l'impression qu'on lacère le visage de Jésus bien qu'il ne s'agisse que de sa représentation.



CASTELLUCCI, Romeo, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 2011. ©Christophe Raynaud de Lage



CASTELLUCCI, Romeo, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 2011. ©Christophe Raynaud de Lage

De plus, par le biais du déchirement de l'image perçue comme membrane, Romeo Castellucci nous invite à traverser l'image par le regard, de voir au-delà. C'est précisément dans le « hiatus » ouvert par cette dualité entre projection mentale et représentation que se sont déployées les protestations. Le regard « iconique », central dans cette pièce, transfigure le visible en vision et replace le spectateur dans les problématiques de présence et disparition où présent et représenté, signifiant et signifié ne se confondent pas mais présentent une « dissemblance du visible avec l'invisible qu'il manifeste[937] ». Par ce biais, il examine la dynamique de l'image en tant que « Imago Dei », image au-delà de la représentation. De plus, l'utilisation des nouvelles technologies est ici au service d'un discours sur le corps. Ainsi, la *praxis* et la *poièsis* se conjuguent en l'image. Le spectateur assiste à la fois à la détresse physique du père et à celle, psychologique, du fils. Dès lors, la relation entre le père et le fils reflète celle entre le Père, Dieu, et le Fils, Jésus. La compassion, l'amour et les douleurs du fils traduisent la passion du fils de Dieu. Le fils semble trouver soutien en la foi et se

[936] Ces mots peuvent évoqués ceux de Barbara Kruger dans *You Are Not Yourself* (*You Are Not Yourself*, par Barbara Kruger, photographie, collage, 182.9 x 121,9 cm, 1984.).
[937] MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?,* Bayard, Paris, 2015, p. 84.

réfugie, par l'intermédiaire du Fils Jésus, dans la figure de Dieu, qui représente aussi la figure du père qu'il n'a plus. Le père étant censé être le berger de l'enfant, les rôles s'inversent et c'est désormais l'enfant qui soutient et guide le père. Par ailleurs, les enfants, figures de l'innocence, deviennent bourreaux en reproduisant, métaphoriquement, les actes de fustigation des Romains sur Jésus-Christ avant sa crucifixion et mettent ainsi à mal la foi du fils le conduisant au doute, voire, au suicide intérieur puisqu'il ne réapparaîtra plus ensuite sur le plateau.

Toutefois, il semblerait que les opposants soient passés à côté de la dimension sacrée de ce spectacle, puisque *Sur le concept du visage du fils de Dieu* développe en réalité une réflexion profonde sur la religion, la foi et le doute. Les excréments sont les conditions ultimes et réelles, du fond de l'être humain, de ses entrailles, des martyrs humains. *L'incontinence du père* est « Une perte de substance, une perte de soi. Elle est en regard avec le projet terrestre du Christ, qui passe par la *kenosis* du verbe grec *kénoô* : se vider, c'est-à-dire par l'abandon de sa divinité, pour intégrer pleinement sa dimension humaine, au sens le plus concret du terme[938] » explique Romeo Castelluci. « C'est le moment, où le Christ entre dans la chair de l'homme, en mourant sur la croix. Depuis sa crucifixion, Dieu s'est abaissé jusque dans notre misère la plus triviale : il nous précède dans la souffrance en général, et dans celle de la chair en particulier[939] ». Nous nous demandons aussi s'il ne s'agit pas ici de concurrencer les rites religieux existants en faisant du corps l'élément primant sur l'âme et l'esprit psychique. Si tel est le cas, Castellucci procède à une relecture de l'œuvre d'Artaud. Celui-ci proposait une sorte de livret de messe dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, avec un texte entrecoupé de prières en langage des Tarahumaras, d'éloges non pas aux esprits mais au « caca » en référence au « Kha Kha »[940] des rites des Tarahumaras. D'après lui, « la messe est un acte sexuel de plus dans la nature dégagée qui vise à produire « l'être », le signe phallique dont « Pour en finir avec le jugement de Dieu » met en valeur la genèse scatologique : le « caca », « l'être » et la « croix » constituent la véritable trinité divine »[941].

938 Entretien avec Romeo Castellucci réalisé par Jean-Louis Perrier consultable dans le dossier de présentation du spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 65e Festival d'Avignon, p. 2.
939 Entretien avec Romeo Castellucci réalisé par Jean-Louis Perrier consultable dans le dossier de présentation du spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 65e Festival d'Avignon, p. 2.
940 Le Kha est un double pour Antonin Artaud, un « spectre plastique jamais achevé »
941 DOMENEGHINI Jean, *Le corps impossible in Artaud*, Paris, HAR/PO, 1986



CASTELLUCCI, Romeo, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 2011. ©Christophe Raynaud de Lage



CASTELLUCCI, Romeo, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 2011. ©Christophe Raynaud de Lage

Dès lors, la relation entre le père et le fils reflète celle entre le Père, Dieu, et le Fils, Jésus et la compassion, l'amour et les douleurs du fils traduisent la passion du fils de Dieu. De plus, la matière fécale devient matière dramatique et la figure du vieillard renvoie à la piété filiale humaine qui s'imprègne de la dimension sacrée, livre l'humanité du divin dans son état le plus originel et place le spectateur dans une expérience de l'infigurable et de l'insaisissable. De même le bombardement et la « souillure » de la représentation du Christ renvoie au Portement de Croix. Le regard du Christ, qui semble fixer le spectateur tout au long de la représentation, le replace au centre de la scène et permet un questionnement sur la nature première de l'Homme fondée sur la *tragédie* de sa mortalité et de sa conscience. « Car montrer le visage du fils de Dieu, c'est montrer le visage de l'Homme, *Ecce Homo* saisi au moment de la fragilité qui ouvre à la Passion[942] » exprime Castellucci. L'artiste veut préciser : « Je voulais comprendre l'amour et la lumière dans cette condition de perte[943] ». En ce sens, ce spectacle est en réalité profondément « christique » et ne semble pas répondre à l'accusation de caractère blasphématoire, voire cathophobe, qui lui a été faite par les protestataires.

Pour conclure, si l'entreprise n'est pas de montrer aux yeux de tous ce qui, aujourd'hui, devrait être caché, placé au fond de la toilette pour disparaître, l'omniprésence de la fécalité participe à cette monstration contraire aux préceptes

[942] Entretien avec Romeo Castellucci réalisé par Jean-Louis Perrier consultable dans le dossier de présentation du spectacle Sur le concept du visage du fils de Dieu, 65e Festival d'Avignon, p. 2.
[943] Entretien avec Romeo Castellucci réalisé par Jean-Louis Perrier consultable dans le dossier de présentation du spectacle Sur le concept du visage du fils de Dieu, 65e Festival d'Avignon, p. 2.

originaires bibliques. « Tu auras un lieu hors du camp et c'est là que tu iras. Tu auras une bêche dans ton équipement. Quand tu iras t'accroupir à l'écart, tu creuseras et quand tu repartiras, tu recouvriras tes excréments avec de la terre[944] » est écrit dans *la Bible* et envisagé comme point de départ du rejet et refus organique et du passage des sécrétions du dedans au dehors. De même, ordures et immondices s'associent aux péchés chez les Aztèques où la déesse de l'amour charnel, de la fécondité et de la confession Tlazolteotl mange tous les déchets pour dévorer les péchés. Or, si le motif excrémentiel et ordurier est omniprésent chez Castellucci comme dans bon nombre de courants culturels et artistiques, la finalité n'en est pas la même.

Nous sommes par exemple loin de ce que décrit Frédéric Cousinié, Professeur d'histoire et de théorie de l'art et de l'architecture, dans son *Esthétique des fluides*[945]. Il y précise que, par l'usage excrémentiel répété et des procédés stylistiques[946], le poème romain de Saint-Amant et la littérature satirique, comique et burlesque, entre autres, répondaient à un besoin d'assouvir des désirs provocateurs « face aux démarches purificatrices, normalisantes et moralisantes[947] », à provoquer une « critique des mœurs et sociale et une satire nationaliste[948] ». La forme scatologique était alors privilégiée et ses effets systématiques pour traiter des sujets médiocres, quotidiens, triviaux ou dérisoires, humilier, souiller, ridiculiser le sujet, avilir Rome et désacraliser, par l'excrément, la « poésie idéaliste, mythologique, héroïque, pétrarquisante ou encomiastique[949] ». Outre cet avilissement scatologique, nous retenons par contre de l'étude de ce motif dans ces courants littéraires, la volonté de « défaire les conventions usées du langage sentimental, ramener les affects déclarés à leur vulgaire origine sexuelle et corporelle[950] ». Comme le souligne Frédéric Cousinié à propos de l'écrivain français Paul Scarron notamment : « [Il vise] moins à avilir ces personnages qu'à souligner avec humour et quasi affection leur humanité[951] ». Par conséquent, si comme

---

944 *La Bible*, trad. Louis Segond, Deutéronome, X, III, 13-15.
945 COUSINIE, Frédéric, *Esthétique des fluides, Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVIIe siècle*, *op. cit.*
946 Ces procédés stylistiques sont listés de la manière suivante : comparaison, inversion, impropriété à la fois fonctionnelle, formelle, stylistique, mise en tension antithétique ou oxymorique, équivalences incongrues, identification, focalisation, mise en contact dégradante. COUSINIE, Frédéric, *Esthétique des fluides, Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVIIe siècle*, *op. cit.*, p. 238.
947 *Ibid.*
948 *Ibid.*, p. 233.
949 *Ibid.*, p. 235.
950 *Ibid.*, p. 234.
951 *Ibid.*, p. 239.

chez Saint-Amant, l'excrément est sur la scène « un lieu commun anthropologique [qui] se charge instantanément de connotations morales, sociales et culturelles » et symboliques, Romeo Castellucci tire l'essence vitale de cette « « disconvenance » […] qui travaille, de façon dialectique et originaire, comme une sorte de ressort intérieur et d'énergie intense[952] ». « Ce qui serait ainsi, apparemment, le plus dénué de valeur en serait au contraire le plus chargé[953] ».

Se dégage alors dans ses œuvres le principe régénérateur[954] et la dimension vitale et cosmique accordés à la symbolique excrémentielle. « Considérés comme réceptacle de force, les excréments symbolisent une puissance biologique sacrée qui résiderait en l'homme et qui, évacuée, pourrait, d'une certaine manière, être récupérée[955] ». Les Bambaras par exemple considèrent que tous les êtres vivants naissent de l'excrément de Faro en tant que résidu du monde. Cette croyance se retrouve dans plusieurs mythes amérindiens qui voient en la putréfaction de la charogne, le creuset et la matrice placentaire où la vie se régénère. Selon les Indiens Cashinaua, les premiers hommes avaient d'abord pour apparence celle des vers sortis des œufs formés dans les cadavres des Géants ayant formé l'humanité précédente[956]. D'après les Fali du Nord du Cameroun et les Bateké du Congo, « les âmes sont censées élire domicile sur les tas d'ordures, d'où elles passent dans le corps des femmes vaquant à leurs occupations ménagères[957] » analyse l'ethnologue et archéologue français Jean-Paul Lebeuf. L'association de ces croyances aux œuvres de Romeo Castellucci s'explique dans la recherche organique du corps et la mise en scène de ce qui en est issu, pour que le vivant puisse naître des ordures et immondices par exposition puis décomposition organique.

Par ailleurs, les Bambaras, comme les Likouba et Likouala du Congo, jettent les cendres des ordures dans le fleuve après les avoir brûlées comme offrande à leur Dieu respectif, qui, par la pluie, rétrocède les forces purifiées et régénérées extraites des débris. Cette forme de coprophagie rituelle s'explique dans le fait que les excréments

---

952 *Ibid.*, pp. 224-225.
953 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, pp. 425-426.
954 Mikhaïl Bakhtine avait déjà repéré ces concepts chez François Rabelais. Cf BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1990 [1970].
955 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, pp. 425-426.
956 METRAUX, Alfred, *Ensayos de mitologia comparada sudamerica, in America Indigena*, VIII, I, Mexico, 1948.
957 LEBEUF, Jean-Paul, *L'Habitation des Fali, montagnards du Cameroun septentrional, Technologie, sociologie, mythologie, symbolisme*, Paris, 1961, p. 326.

sont chargés de forces vitales, perdues lors de l'expulsion de ceux-ci, qu'il s'agit de restituer par réincorporation, puis reconstitution ou *palingénésie* des forces résiduelles, avant d'être de nouveau expulser sous une autre forme. Chez les Bambaras par exemple, les « vautours », noms donnés aux individus ayant atteint le premier des quatre stades de la vie spirituelle succédant ceux de la vie matérielle, sont coprophages. « Il(s) dégluti(ssent) les forces profondes et cachées de l'univers[958] » explique l'ethnologue africaniste français Dominique Zahan. « Plus ces déchets sont fermentés et pleins de vers, plus ils sont prisés, car c'est là justement la preuve de leur vitalité. En les consommant, le vautour […] s'assimile le monde par le truchement de la coprophagie[959] ». De l'obscurité et saleté des excréments, ils en extraient la lumière et la beauté. « Ce qui est mangé, c'est la lumière du soleil ; l'excrément, c'est la nuit[960] ». Malgré l'absence de réels gestes coprophages sur la scène de Castellucci, il fait de cette « pressante nécessité[961] » la sienne, celle de sa création et celle de l'être humain jusqu'à provoquer un besoin d'y revenir et donc de se retrouver profondément en cette condition organique voire d'en devenir. En donnant en nourriture mentale la matière fécale à la scène et aux spectateurs, Romeo Castellucci crée une relation empathique avec le personnage du vieillard puis une équivalence d'avec la matière fécale. Le spectateur est ainsi invité à se sentir vivant, à s'extraire de lui-même, à s'exprimer, à retrouver sa condition première d'être humain, à vivre sa solitude et disparaître.

À l'instar, entre autres, d'autres artistes plasticiens du XXe siècle - comme Piero Manzoni avec *Merda d'artista* en 1961, Mike Kelley avec *Manipulating Mass-Produced Idealized Objects* en 1990, Gilbert et Georges Naked avec leur *Shit Pictures* en 1995, Wim Delvoye et son *Cloaca* de 2000, Paul Mc Carthy avec deux œuvres : *Shit Plug* de 2002 et *Complex Shit* de 2007 ou encore Andrès Serano et son *Piss Christ* datant de 1987 et exposé à Avignon en 2011 ; dans la ville identique et au même moment que les premières représentations de *Sur le concept du visage du fils de Dieu* en France - qui annihilent les règles de bienséance et de convenance par l'usage des sécrétions, Romeo Castellucci place le motif excrémentiel au centre de sa poïétique et l'envisage de manière plastique et dramaturgique dans son spectacle. Comme ses contemporains, Romeo Castellucci sculpte et poétise la matière fécale, la transforme et en fait la matière

[958] ZAHAN, Dominique, *Sociétés d'initiation Bambara*, *op. cit.*, p. 169.
[959] *Ibid.*
[960] GRIAULE, Marcel, *Dieu d'Eau*, Paris, 1948.
[961] Expression employée pour exprimer un besoin immédiat d'aller à la selle.

première de la création, son résultat et sa finalité esthétique. « Le thème excrémentiel peut affecter jusqu'à la matière même de l'écriture du poète[962] » pointe Frédéric Cousinié en citant Sigogne : « Animez l'ardeur que je sens. Affin que j'escrive de crotte. Ce duel sur un cuir de botte[963] » et la « Responce » conclusive du poète : « A grand regret je me retire, Je suis pressé de te le dire, c'est qu'il m'en faut aller chier[964] ». Chez Castellucci, les sécrétions affectent bien la matière même de l'écriture puisqu'elles le deviennent. La matière fécale n'est alors plus simplement inspiration, arme ou sujet mais s'équivaut à la parole et au corps, les revalorise même voire les resacralise d'une certaine manière. Néanmoins, contrairement à ses nombreux contemporains, il ne s'agit pas pour Romeo Castellucci d'en faire un art performatif.

« Quant au réel, s'il insiste et tient absolument à être perçu, il pourra toujours aller se faire voir ailleurs[965] » écrivait Clément Rosset dans *Le Réel et son double*. Si Romeo Castellucci refuse lui aussi d' « envelopper les ordures, c'est-à-dire les desguiser sans les rendre mesconnaissables[966] », il déplace néanmoins cette réalité crue sur la scène et la transfigure littéralement. Par ce geste iconographique, il touche lui aussi d'une certaine manière à l'*ob-scène* précédemment défini, « car enfin toutes ces ordures, Dieu merci, y sont à visage découvert. Elles n'ont pas la moindre enveloppe qui les couvre, et les yeux les plus hardis sont effrayés de leur nudité[967] ». En somme, il s'agit de dépasser la première nudité corporelle, de percer l'enveloppe corporelle qui la définissait jusqu'alors, pour atteindre l'organe et le dénuder à son tour. Les sécrétions et humeurs en sont alors les témoins.

> L'esthétisation du corps et l'attention qu'on accorde à la peau trahissent une volonté de voir l'homme comme entité stable, clairement définie ; de là découlent les tabous liés aux orifices, ouvertures qui laissent voir l'intérieur fluide, humoral et amorphe du corps. […] L'image unie du corps est déchirée pour laisser place au réel : les humeurs et la pléthore des organes internes débordent en libérant chez ceux qui assistent au sacrifice des impulsions affectives qui submergent la conscience[968].

962 COUSINIE, Frédéric, *Esthétique des fluides, Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVIIe siècle*, *op. cit.*, p. 240.
963 SIGOGNE, Charles-Timoléon de Beauxoncles, *Les œuvres satyriques du sieur de Sigogne, Fleuret, Perceau*, Paris, Bibliothèque des curieux, 1920.
964 *Recueil des plus excelens vers satitiques*, 1617, publié par Pierre Morin.
965 ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993 (1984), p. 8.
966 Jean Chapelain, Lettre à Graziani (7 mai 1670), dans *Lettres de Jean Chapelain*, P. Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie nationale, 1880-1883, t.3., p. 684-685.
967 MOLIERE, *Les femmes savantes*, 1663, Climène, Acte I, Scène III.
968 FEYEL Juliette, « Le corps hétérogène de Georges Bataille », in *H. Marchal et A. Simon dir., Projections :*

En définitive, les fluides, flux, influx, reflux, fluxions, flexions et fluctuations sont corporels et même scéniques dans les créations de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez, Jan Fabre et Kris Verdonck, qui se font les nochers et réanimateurs[969] des corps en scène et en salle.

> Il me semble qu'il se fait dans l'esprit de l'artiste, un travail insensible, comme analogue au travail de la nutrition des corps vivants, qui se répète assidûment dans tout le cours de[s] études [de l'artiste] ; que cet esprit, après avoir reçu par les sens diverses idées et de formes et d'expressions de mouvements plus ou moins parfaites, se pénètre de ces idées, et en est profondément modifié ; enfin, qu'il est ainsi disposé à créer des formes et des expressions analogues qui sont d'autant plus belles, qu'il possède à un plus haut degré le génie ou la faculté génératrice de conceptions grandes et nouvelles[970].

Tel un caillou jeté à l'eau, le corps projeté sur la scène provoque d'abord un débordement de ses fluides vitaux et flux hors de lui, puis une onde fluidique. Celle-ci se propage du corps à la scène en les perturbant et déformant par variations réversibles d'état, de figuration, de représentation et de présence. Enfin, le milieu de propagation s'élargit au-delà de la scène pour atteindre la salle par ondes de choc humorales. Comme le permet le traitement kinésithérapique par ondes de choc, celles de la scène régénèrent les spectateurs, voire les soignent par *catharsis*, avant de rebondir sur eux et d'être renvoyées à la scène. En effet, on omet souvent de rappeler que les termes « humeur » et « humour » partagent une racine étymologique commune, celle de d'*humor* signifiant « liquide ». La *catharsis*, qu'elle s'opère dans la *tragédie* ou la comédie, permettant la purgation des passions, refoule toujours en elle l'idée de fluidité et de flux. Corps, scène et salle partagent ce devenir commun d'être fluides. Ce destin est pensé comme genèse du corps et de l'humain dans un autre rapport perceptif et créatif. Sans repère et sans structure, si ce n'est celle d'un mouvement permanent intérieur de vie, le corps n'est alors plus qu'onde, débordement et propagation et alors voué à se vider de tout ce qui résiste encore en lui sous forme, notamment les organes dont il

des organes hors du corps (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 68.

969 Nous entendons le terme « réanimateurs » selon le nom du peuple analysé par Christine Bergé dans « Fluides organiques et pesée de l'âme ou le calcul des humeurs en réanimation », in *Corps*, n. 8, 2010, p. 65-72.

970 BARTHEZ, Paul-Joseph, *Théorie du beau dans la nature et les arts*, Paris, Léopold Colin, 1807, p. 46.

faudra pareillement se débarrasser.

> Son corps profond, du dessous sans nom, sa machine à rythme, là où ça circule en torrent, les liquides (chyme, lymphe, urine, larmes, air, sang), tout ça qui, par les canaux, les tuyaux, les passages à sphincters, dévale les pentes, remonte pressé, déborde, force les bouches, tout ce qui circule dans le corps fermé, tout ça qui s'affole, qui veut sortir, poussé et reflué, qui, à force de se précipiter dans des circuits contraires, à forces de courants, à force d'être renvoyé et expulsé […] finit par se rythmer, se rythme à force, décuple sa force en se rythmant – le rythme ça vient de la pression, de la répression – et sort, finit par sortir, ex-créé, éjecté, jaculé, matériel[971].

Le corps cesse d'être un lieu clos et devient espace ouvert. Sa géographie et sa cartographie, propres et étendues, en sont totalement gommées et retracées, les reliefs, échelles, chemins, circulations et repères internes et externes recréés, et ainsi toutes les possibilités du corps humain épuisées. Au-delà de ce premier sort, le corps tend aussi à n'être plus forme. « L'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dans tout son sort, au plus profond du mystère, la chair en tant qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse[972] » analyse Jacques Lacan. Sécrétions et secrets des secrétats sont produits tous deux par le corps dans son processus de difformisation et d'informisation. « Les corps pour rechercher ces états-limites où le magma furieux des organes dévoile sa présence souterraine : les épanchements de larmes, d'urine, de semence font écho à la fluidification généralisée des métaphores, […] une formalisation de ce qui, par nature, n'a justement pas de formes[973] ». Or, cela induit indéniablement une inorganisation et une *inorgation* future du corps, c'est-à-dire à la fois une absence organisationnelle apparente corporelle et une négation des organes le composant. « En raison du combat avec l'extérieur, l'être organique est sur le point d'être en perdition [écrit Hegel] ; il se dépouille de quelque chose en face de cet être inorganique. Ce que l'organisme a à surmonter, c'est donc le processus, qui est le sien propre, d'être impliqué avec l'extérieur[974] ». Avant cela, il lui

---

971 NOVARINA, Valère, « Lettre aux acteurs », *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 23.
972 LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 186.
973 FEYEL Juliette, « Le corps hétérogène de Georges Bataille », in *H. Marchal et A. Simon dir., Projections : des organes hors du corps*, *op. cit.*, p. 65.
974 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, *op. cit.*, § 365, p. 684.

faut régresser puis renaître par ré-originisation.

Par *desnuement* et transport du corps d'une part ; déliquescence et fluides, flux, influx, reflux, fluxions, flexions et fluctuations du corps et de la scène d'autre part ; et enfin évidemment du corps et du théâtre, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck ont entrepris de restituer à l'Homme sa disponibilité originelle en retrouvant d'abord le corps des origines voire en rendant présent le corps originel. Néanmoins, même par ces procédés, dispositifs et artefacts, la tentative fut vaine et le corps des origines s'est révélé être à jamais perdu. Au-delà de ces considérations, il en résulte qu'il n'y a pas et qu'il n'y a jamais eu de corps des origines et encore moins de corps originel. Seules des origines du corps peuvent à la rigueur encore être découvertes mais en dépit du corps lui-même - en tout cas à première vue -. De plus, même s'il avait été décelable, le résultat de cette recherche aurait été futile. En effet, l'essence même de la dramaturgie des origines ne se trouve pas dans la finalité, mais dans la recherche opérée, dans la poïétique déployée, dans les expériences menées, dans les laboratoires engagés, dans les dispositifs inventés ainsi que dans ce que cela crée, dans la manière dont ça se répercute, résonne et trouble, et toujours sous le prisme du corps.

Tout comme le Big Bang n'est pas l'origine mais le commencement de la création, le corps est toujours naissance et est précédé des origines qui s'y cachent. En ce sens, les origines sont indifférentes à la naissance, renaissance ou non-naissance du corps. Elles ne l'attendent pas pour être déjà. Pour les révéler, il faut accepter la vacuité du corps, c'est-à-dire de renouer avec sa véritable origine : le vide. En ce sens, les origines ne se livrent à nous que dans l'absence c'est-à-dire par le retrait du corps. À tort, le retrait du corps est associé à une défaillance de l'origine. Or, c'est précisément l'inverse que cela cache. La création enfin est le retrait de l'origine. Chez nos artistes, ce retrait s'opère par étapes successives inversées et anamnèsiques. En se déshabillant et en ôtant sa peau, il se *desnue* et se fait corps de fruition. En défalquant ses fluides et en refluant, il devient corps écluse et corps fluide. Le corps se retire donc en retirant. Le corps sans vêtement, devient corps sans chair, qui devient corps sans fond, qui devient corps sans forme. En définitive, il s'efface, mais ne disparaît pas totalement puisque transcende et affirme sa présence originelle dans l'absence. Les artistes s'attaquent de fait à ce dilemme entre charnel et virtuel, à la manière de représenter ce qui s'incarne dans la chair de l'homme sans le désincarner. Par la dramaturgie des origines appliquée au corps, ils contournent la crainte et mise en garde exprimée par

Maurice Merleau-Ponty : « La découverte de l'invisible ne doit pas aboutir à la disparition du visible[975] ».

En renonçant finalement à être, il nous dévoile ses origines mais n'est plus là pour en témoigner. En ce point du vide, c'est le réel et l'authentique qui vibrent et la création qui veille. Pour qu'elle s'engage, l'origine doit être transposée au-deça et au-delà de la création. Ainsi disjointe de l'origine, elle maintiendra son véritable pouvoir créateur, c'est-à-dire sa capacité à créer. Comme l'explique Walter Benjamin :

> L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert.[976]

À son instar, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck défendent par leurs créations, souvent de manière inconsciente car guidés par une intuition profonde, le caractère trivial[977] certes mais dissocié de l'origine d'une part, dont tout se déduirait, et de la genèse des choses d'autre part. Tout comme Benjamin se mesure à « l'impossibilité de déduire les formes d'art[978] » comme objets authentiques, ces artistes contemporains se confrontent à la double vanité de la recherche du corps originel et celui des origines[979]. En revanche, dans les deux cas, c'est par cette tentative et les médiums et artefacts mis en œuvre pour la déployer que la pensée de l'origine et de l'originaire s'associe à celle de l'impensé et du tourbillonnaire. Comme l'analyse Giacomo Leopardi :

> Le néant peut-il être exprimé de manière significative ? Le néant ne peut être en aucune manière un objet, mais, en tant que sujet, il

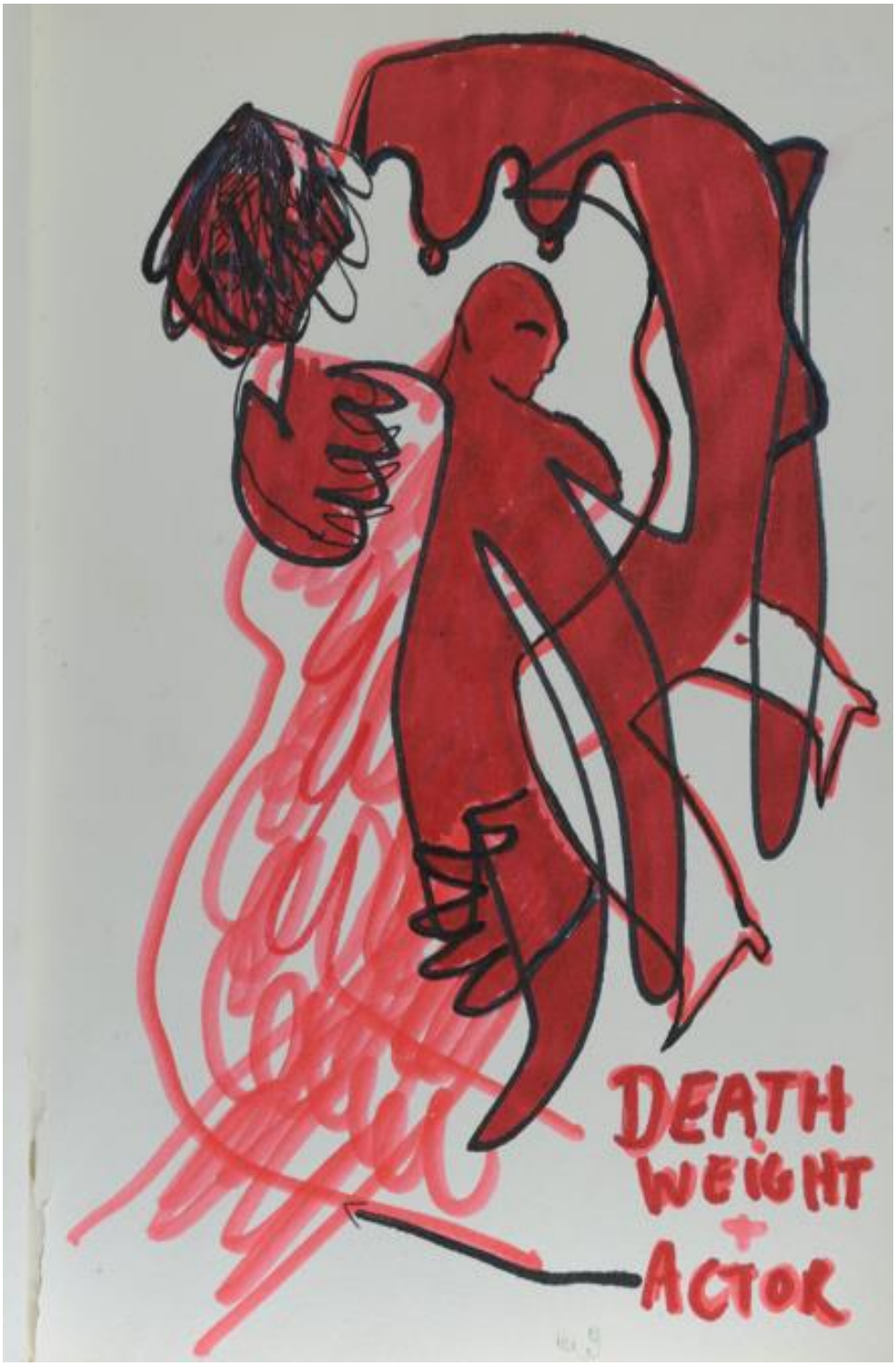
[975] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, coll. « Tel », 1988.
[976] BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, 1928, Champs Essai, 2009, pp. 43-44.
[977] Une critique de la trivialité de l'« origine » se retrouve dans l'ouvrage de BLOCH, Marcel, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, 1949, Paris, A. Colin, 1993, pp. 85-89.
[978] BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, 1928, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 44.
[979] Au contraire, le philosophe Hermann Cohen défend l'ordre logique de « l'origine » dans COHEN, Hermann, *Logik der reinen Erkenntnis (System der Philosophie, I)*, Berlin, B. Cassirer, 1902, pp. 32-36.

> précède cependant toujours quelque chose. Si le langage est réduit aux limites définies par la logique des objets, alors le néant ne peut être exprimé. Et pourtant le néant doit être libéré d'un tel assujettissement. […] En tant que sujet, le néant précède tout. Chaque « chose », à son fondement, contient un néant.[980]

De ce fait, l'origine ne réside plus dans la source agissant en amont de toute chose mais dans le tourbillon qui surgit en tout temps et en tout lieu, imprévisiblement et dangereusement, dans le cours même de la rivière de vie. « C'est une origine, non pas en tant que prémisse absolue, mais en tant que *symptôme* producteur de courants nouveaux, de tensions, d'effets multiples[981] » précise Georges Didi-Huberman. « C'est une origine, non pas en tant que « source » exclusive des *phénomènes visuels*, mais en tant que *phénomène visuel* intrinsèque […], capable d'agiter et de transformer d'autres *phénomènes visuels* qui lui sont concomitants dans l'ordre de la ressemblance anthropomorphe[982] ».

La Vérité votive se transforme en doutes par *catharsis*. Ce sont précisément ces doutes qui permettent la survivance des corps dans l'absence d'origines les constituant. Car tout corps est question et porte un questionnement sur les origines, comme s'il leur était redevable d'être. Il n'est par conséquent jamais achevé, toujours ouvert, en renaissance perpétuelle, en réécriture constante et participe par là à la réinvention de l'origine quand celle-ci est à jamais perdue.

[980] GIACOMO, Leopardi, *Zibaldone*, v. 4171, 1826, Genèse, 38, 9.
[981] DIDI-HUBERMAN, Georges, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *op. cit.*, p. 151.
[982] *Ibid.*



Lisbeth Gruwez, *DEATH WEIGHT+ACTOR*.
© Lisbeth Gruwez

Thèse de doctorat présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur en Arts - Arts du spectacle

de l'UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE HAUTS-DE-FRANCE

École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS 473) – Laboratoire de culture, Arts, Littératures, Histoire, Imaginaires, Sociétés, Territoires, Environnement (CALHISTE – EA4343)

par

Amandine MERCIER

TRANSFIGURATION, DISRUPTION DE L'OB-SCÈNE ET ENGENDREMENT DES CORPS

Les scènes contemporaines comme lieu de fabrique des origines

VOLUME 2

sous la direction du Professeur Amos FERGOMBÉ

soutenance le 10 décembre 2019 à VALENCIENNES

Membres du jury :

ANDRIEU, Bernard, Professeur, Université Paris Descartes, *Pré-rapporteur*
BUTEL, Yannick, Professeur, Université d'Aix-Marseille, *Pré-rapporteur*
FERGOMBÉ, Amos, Professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France, *Directeur de thèse*
HUFTIER, Arnaud, Professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France
LE PORS, Sandrine, MCF HDR, Université d'Artois-Arras, *Présidente du jury et rapporteur*
SICARD, Michel, Professeur, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne

TABLE DES MATIÈRES, VOLUME 2

DEUXIÈME PARTIE..... 377
RÉ-ORIGINER LES ORIGINES DU CORPS
RÉ-*ENGENDREMENTS*, MISES AU MONDE ET *MÉEUTIQUES*
ALLOGÈNES 377

A) Ré-appropriation et ré-attribution des origines.....379
1) Zooësis et outre *humanimalité*.....381
a) Hypnose des regards et subjectivité animale.....401
b) De la métamorphose à l'Animal psychopompe 408
c) L'Animal gardien des rêves et des mystères 417
d) Animal symbolique, animal mythique, animal *tragique* 424
e) Renaissance d'un langage et d'un monde pré-*tragique* 436
f) Animal, animalité et (re-)devenir-animal.....445
2) *Rejeton* de scène et *teknonësis* 467
De l'*infans* au *liber* 467
a) L'enfant errant et l'*errance* de l'enfance.....480
b) La figure de l'enfant, un objet de *simulacre* ?.....492
c) L'enfant en jeu, sa capacité à travestir le réel, les regards, l'espace et le temps 503
d) *Dramaturgie du détour* : 515
L'enfant, créateur d'un dissensus et *Punctum* 515

B) Revivre les origines.....532
1) *Scènes utérines*, *scènes des origines*.....538
a) Naître et faire naître.....554
b) Danse initiatique, fantasmes et projections de la Nature comme *matrice originelle*.....579
2) *Mère vierge*, Mère nourricière, *Mère tueuse* et devenir parthénogenésique.....611
a) Naître mère et se blottir dans le berceau de la création 611
b) *Mère mélancolique*, Mère meurtrière 623

C) Accoucher du geste et de l'image et faire renaître la langue autrement.....637
1) Les abysses de la *rhétorique*.....639
a) Le corps *rhétorique* dans *Hey girl !*.....643
b) *Rhétorique* de la mascotte 655
c) La transe du discours dans *It's going to get worse and worse and worse, my friend* 670
2) Livre cadavre, *drame du geste* et *fable de l'œil*.....679
a) Le *gestus*.....679
b) Le matériau textuel et l'*écoute de l'œil*.....682
c) *Lingua Generalissima*.....697
3) *Théâtre d'images* et *iconoclastie* 702
a) Dispositifs cinématographiques 702
b) Peindre la scène 706
c) Le bal des fantômes.....936
d) Fantasmes et projections de la Nature 953
*Paréidolie*s corporelles des éléments et expressions poétiques de la matière.....953

DEUXIÈME PARTIE

Ré-originer les origines du corps
Ré-*engendrements*, mises au monde et *méeutiques* allogènes

« L'humanité peut se diviser en gens à berceaux et gens sans berceaux[983] » écrit Marcel Mauss, considéré comme le père de l'anthropologie française. Comme nous l'avons examiné en première partie, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck peinent à trouver ceux du corps. Cela s'explique d'abord par le fait qu'il n'existe pas un mais des berceaux, et que ceux-ci ne sont ni stables, ni solides, ni enracinés en un endroit et un moment. Ils errent et chancèlent sur les spires motrices et matricielles primordiales de vie.

Or, les *spirales*, hélices et méandres sont des motifs récurrents à tous les niveaux de la création, depuis les molécules jusqu'aux galaxies et répondent à des mouvements fondamentaux et naturels de la structure de l'univers en se manifestant tant dans les végétaux, que les animaux, les humains, l'air, l'eau, le sang. L'humain s'en étant progressivement éloigné pour adopter un système linéaire et cloisonné, s'est placé en un point fixe à partir duquel les origines ne valent plus, lui mentent et le contraignent plutôt qu'elles ne le libèrent. Il s'agit pour nos artistes de replacer l'humain sur le tracé *spiral*é, sinueux ou méandreux du fleuve créateur, de le perdre dans le *labyrinth*e hypnotique et énergétique de la scène et de rétablir la connexion avec les origines salvatrices, oubliées ou niées, du corps. Suivant ce raisonnement, les origines ne sont plus uniquement à envisager dans l'antériorité, mais dans l'ailleurs et le devenir, non plus dans un enracinement comme mais au contraire dans une action et un mouvement de dessouchement et réensemencement constants. Tout comme l'envisage Maurice Merleau-Ponty :

> L'originaire n'est pas d'un seul type, il n'est pas tout derrière nous, la restitution du passé vrai, de la préexistence n'est pas toute la philosophie. Le vécu n'est pas plat, sans profondeur, sans dimension, ce n'est pas une couche opaque avec laquelle nous aurions à nous confondre; l'appel à l'originaire va dans plusieurs directions: l'originaire éclate, et la philosophie doit accompagner cet éclatement, cette non-coïncidence, cette différenciation. Les difficultés de la coïncidence ne sont pas seulement des difficultés de fait qui laisseraient intact le principe. Nous avons déjà rencontré à propos de l'intuition des essences ce système de la double vérité, qui est aussi un système de double fausseté: car ce qui est vrai *en principe* ne l'étant jamais *en fait* et, réciproquement, la situation de fait n'engageant jamais les principes, chacune des deux instances condamne l'autre, et la condamne avec sursis, en lui laissant

[983] MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, 1936, Paris, PUF, 2009, p. 377.

compétence dans son ordre[984].

Ce phénomène, les artistes le déploient sur scène par ré-originisations des origines du corps, allant de la ré-appropriation et la ré-attribution des origines, à l'accouchement du geste, de l'image et donc de la langue de la scène, en passant par une *revivance* des origines ; et desquelles découlent un *méeutisme* - non nécessairement compris comme méthode maïeutique socratienne mais emprunt au grec Μαιευτικὴ, signifiant l'art des accouchements et de μαιεύειν, accoucher – allogène et régressionnel heliptique et elliptique, mais surtout offert, reçu et vécu. C'est donc toujours par intuition que nous poursuivons nos recherches et, comme l'expose Maurice Merleau-Ponty :

> Ce que nous proposons là et opposons à la recherche de l'essence n'est pas le retour à l'immédiat, la coïncidence, la fusion effective avec l'existant, la recherche d'une intégrité originelle, d'un secret perdu et à retrouver, qui annulerait nos questions et même mettrait en accusation notre langage. Si la coïncidence est perdue, ce n'est pas hasard, si l'Être est caché, cela même est un trait de l'Être, et nul dévoilement ne nous le fera comprendre. Un immédiat perdu, à restituer difficilement, portera en lui-même, si on le restitue, le sédiment des démarches critiques par lesquelles on l'aura retrouvé, ce ne sera donc pas l'immédiat. S'il doit l'être, s'il ne doit garder nulle trace de nos opérations d'approche, s'il est l'Être lui-même, c'est qu'il n'y a, de nous à lui, nul chemin, et qu'il est par principe inaccessible.[985]

A) Ré-appropriation et ré-attribution des origines

Dans une démarche de ré-originisation de l'origine, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck entreprennent d'abord une ré-appropriation et une ré-attribution des origines. Cela signifie qu'après avoir vidé le corps en scène en quête de ses origines, ils vont chercher, puiser puis extraire celles d'un autre corps, d'un corps extérieur au premier, pour combler le vide en lui, par ces nouvelles origines qui ne lui appartenaient jusqu'alors pas.

---

[984] MERLEAU-PONTY, « Interrogation et intuition », in *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 163.
[985] *Ibid.*, p. 160.

Ce processus semble donc répondre à deux étapes successives : premièrement, la ré-appropriation et ensuite, la ré-attribution.

Tout d'abord, « approprier », issu du latin *appropriare*, composé de *ad* (à) et de *proprius* (propre), signifie « faire sien », puis « rendre propre à soi », ensuite « rendre propre, convenable, disposer ou arranger » et enfin, dans un sens plus étroit, « nettoyer ». L'appropriation en est l'action et sous-tend l'idée d'une destination. Outre ces premières significations, au XIVe siècle, *apropriacion* désigne l' « action naturelle par laquelle les aliments pénètrent dans l'organisme ». De là, l'appropriation devient « l'état où sont mis deux corps qui ne peuvent s'unir ensemble que par le concours d'un troisième corps, qui dispose les deux premiers à s'unir ». Suivant ces données, l'appropriation implique d'une part un don, de gré ou de force, mais toujours extérieur et, d'autre part, une prise, là encore souhaitée ou imposée mais intérieure. Cela suppose un échange à sens unique, une rencontre entre les deux protagonistes par l'objet transmis et une nouvelle traversée du dedans au dehors ainsi qu'une mise à disposition du donneur et du receveur. Une forme d'autorité, de privilège ou de supériorité accompagne le récepteur dès la transmission effectuée qui gagne de cet apport. Au contraire, le donneur s'appauvrit en perdant l'objet livré. Cela constitue un paradoxe, car, selon nous, c'est celui chez qui on extrait l'objet qui est émérite, avantagé et puissant, puisqu'il est convoité pour l'objet encore en sa possession. Chez Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, les principaux sujets concupiscés sont l'animal et l'enfant. Tous deux possèdent des qualités intrinsèques, dont l'impondérabilité, l'imprévisibilité, l'instinct ou l'intuition, la subjectivité, l'*errance*, l'autre langage, et l'attractivité des regards, la présence pure et neutre. Par elles, ils sont porteurs de sens, de signes, de symboliques et de mythes voire de *simulacre*s ; passeurs de mondes ; gardiens de rêves et de mystères ; travestisseurs du réel, des regards, de l'espace et du temps ; créateurs de dissensus et révélateurs d'origines. Ces potentiels et forces témoignent à la fois d'une *liber*té et d'une résistance, auxquelles aspirent les artistes dans leur quête des origines, pour les attribuer aux corps mis en scène.

« Attribuer », du latin *attribuere*, formé de *ad* (à) et *tribuere* (accorder), signifie à la fois « conférer à quelqu'un un avantage ou une prérogative », « imputer à quelqu'un ou à quelque chose, un acte, lui prêter un mérite », mais aussi « affirmer qu'une personne ou qu'une chose a une certaine qualité ou un certain effet », « considérer que quelqu'un ou quelque chose est la cause, l'auteur ou le principal instrument d'autre

chose » ou encore « attacher, annexer et revendiquer ». L'attribution est aussi synonyme d'assignation, de délégation, de cessation voire péjorativement d'imputation. Les attributions opérées par Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck sont autant d'affections que de déplacements, de rattachements que d'assignations, de concertations que d'ordonnances, de réclamations que d'exigences, en revanche toujours se pratiquent par incorporation. En outre, elle répond à la nécessité d'une ré-originisation des origines.

Le choix de placer l'allomorphe « ré- » de « re » en préfixe de ces actions indique d'abord un retour au point de départ et à un état initial, car les origines de l'animal et l'enfant se révèlent être très similaires avec celles perdues de l'humain voire se confondent avec elles. Ensuite, il souligne le renouvellement immédiat de l'action et son caractère répétitif et cyclique, puisque la ré-originisation se repense dès lors qu'elle est réalisée. Puis, cela témoigne d'un acte de réponse en retour du don effectué par rayonnement des corps receveurs ou créés. Enfin, il signale l'approche, la rencontre, la traversée, la cassure et l'éloignement des deux sujets en question, voire des trois dans le cas de fusion des deux en un troisième corps. Il n'implique par contre pas l'idée d'isolement ou réciprocité.

L'animal et l'enfant représentent un modèle qu'il ne s'agit donc ni de suivre, ni d'imiter, ni de recopier mais de devenir et d'incarner. L'appropriation suppose alors plus qu'une transposition, une prédisposition et une convenance. Elle implique une traversée, une métamorphose, une assimilation, une adaptation et, pour le cas de nos artistes, la création d'un troisième corps hôte de l'union du donneur et du receveur, un corps dont l'origine a été ré-originée. Plus qu'un concept, la ré-appropriation et ré-attribution des origines est d'abord un processus dramaturgique relevant d'une *poïésis*, ou plus précisément ici d'une *zooësis* et d'une *teknonësis*, puis leur *praxis* que nous proposons d'interroger dans cette partie.

1) *Zooësis* et outre *humanimalité*

> Je pose en principe un fait peu contestable : que l'homme est l'animal qui n'accepte pas simplement le donné naturel, qui le nie. Il change ainsi le monde extérieur naturel, il en tire des outils et des objets fabriqués qui composent un monde nouveau, le monde humain. L'homme parallèlement se nie lui-même, il s'éduque, il refuse par exemple de donner à la satisfaction de ses besoins animaux ce cours libre, auquel l'animal n'apporte pas de réserve. Il

> est nécessaire encore d'accorder que les deux négations que, d'une part, l'homme fait du monde donné et, d'autre part, de sa propre animalité, sont liées. Il ne nous appartient pas de donner une priorité à l'une ou à l'autre, de chercher si l'éducation (qui apparaît sous la forme des interdits religieux) est la conséquence du travail, ou le travail la conséquence d'une mutation morale. Mais en tant qu'il y a homme, il y a d'une part travail et de l'autre négation par interdits de l'animalité de l'homme.[986]

Si, comme l'énonce Georges Bataille, l'Homme demeure dans la négation de son donné naturel, le liant à l'Animal, et en lequel repose sa condition de vivance, survivance et finitude, elle-même participant de la continuité du monde, alors peut-être l'Art peut-il guider là où la raison n'a plus court. Cette conjecture se retrouve dans la ré-originisation de l'origine.

Préalablement par ré-appropriation et ré-attribution des origines, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck entreprennent dorénavant une recherche de notre *Humanimalité* oubliée car « l'animal a une relation originelle avec la scène[987] ». Que ce soit par présences d'animaux et insectes sur le plateau ou par l'animalisation des protagonistes humains, ils tissent des relations étroites entre l'Homme et l'Animal[988], les mettent en scène par hybridité, fusion et créativité du corps, repoussent autant qu'ils le peuvent les deux écueils ou tentation de l'automatisme anthromorphique et anthropocentrique, bouleversent la nécessité symbolique et originaire et secouent la scène et la salle.

L'intrusion de l'Animal et de l'animalité, dans une perspective de ré-appropriation et ré-attribution des origines au théâtre, se justifie en premier lieu dans

---

[986] BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, *op. cit.*

[987] CASTELLUCI, Romeo, *Le dos de dieu*, Entretien avec Yan Ciret, à propos de *Giulio Cesare* : Odéon Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne, 8 – 18 novembre 2001 et *Voyage au bout de la nuit* : Le Maillon Théâtre (Strasbourg) 29-30 novembre 2001.

[988] Avant de poursuivre ce propos introductif, il nous semble essentiel de préciser que nous utilisons dans notre thèse la majuscule associée au nom commun « homme » en référence au genre Homo dont tous les êtres humains, hommes et femmes confondus, appartiennent. Conscients que ce terme tend à l'exclusion et à la hiérarchisation genrées, nous ne le préconisons ici que dans une utilisation scientifique des origines de l'humanité. De même, bien que nous tentions d'extraire des récurrences des modalités de présences animales en scène, nous restons lucides sur l'étendue du bestiaire dramatique et dramaturgique qui s'offre à nous. L'emploi singulier du terme « animal » est de fait fallacieux et réducteur, puisqu'il ne recouvre ni la quantité ni la diversité des animaux analysés, ni la complexité présentielle qu'il renferme, ni même ne sous-entend la qualité originelle de son usage. C'est à ce titre que nous employons la dénomination « Animal » et non « animal », mis à part dans les citations dont nous ne sommes pas auteurs.

le fait que l'Animal hante depuis toujours l'histoire humaine, tout comme « l'art ne cesse d'être hanté par l'animal[989] ».

> Depuis la nuit des temps et jusqu'à notre monde contemporain, monde humain et monde animal sont intimement entremêlés, s'entrecroisant en une sorte de damier physiquement perceptible. Les relations – au passé immémorial – entre homme et animal semblent devenues aujourd'hui plus problématiques. Certes, des mutations radicales et tout à fait inédites ont transformé intimement ces relations, à la fois de manière objective, dans les situations, et de manière subjective, dans les représentations et les mentalités. L'homme ainsi vivait dans un monde à la fois et inextricablement animal et humain, et sans cesse travaillait, vivait, regardait et se regardait dans ce miroir animal du monde et de soi qui lui renvoyait une certaine image de lui-même.[990]

L'Homme l'a observé, chassé, peint, mangé, élevé, apprivoisé, reproduit, assujetti, dressé, raconté, documenté, parqué, enfermé, échangé, exterminé l'a même fait objet de cultes et de rites, participer activement aux Guerres, l'a cobayé, mis en orbite, et finalement, l'a domestiqué et introduit dans sa propre sphère privée puis personnelle voire intime, en en faisant un compagnon puis partenaire de vie. Philip Armstrong définit cette cohabitation de « *the culture of pet-keeping* » qui s'organise selon un véritable encastrement fonctionnel, économique et technique, symbolique, affectif et moral. Selon lui toutefois, elle est le signe d'une perte de complicité, d'une désolidarité, d'une pratique compensatoire pour pallier à la rupture ontologique et matérielle entre l'Homme et l'Animal[991]. Cela est d'autant plus vrai si on admet que « notre monde contemporain a subi une véritable désanimalisation, une sorte de désertion animale, mouvement progressif mais nettement accéléré à partir du milieu du XXe siècle[992] ».

À côté de cela, elle s'explique dans l'hypothèse que l'Animal fait partie intégrante de l'évolution humaine et que l'Homme est un Animal par nature et qu'en les associant le secret de nos origines serait percé. « Est-ce blasphémer que de

---

989 DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 175.
990 GUICHET, Jean-Luc, « Problèmes contemporains dans la relation entre l'homme et l'animal », in *L'évolution des relations entre l'homme et l'animal*, une approche transciplinaire, colloque, Paris, le 29 novembre 2011.
991 ARMSTRONG, Philip, *What animals mean in the fiction of modernity*, London & New York, Routledge, 2008, p. 13.
992 GUICHET, Jean-Luc, « Problèmes contemporains dans la relation entre l'homme et l'animal », *op. cit.*, p. 34.

reconstituer comment toutes les caractéristiques se retrouvent aux différents nœuds du grand arbre du vivant, sans nier pour autant ce qui fait la spécificité de l'homme ? [993] » se questionne le paléoanthropologue Pascal Picq.

Que ce soit Auguste Comte, Herbert Spencer, Max Weber, Bronislaw Malinowski, Sigmund Freud, Jean Piaget, Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin ou, plus inattendu, Pierre Bourdieu, tous semblent répondre à un modèle évolutionniste en intégrant, de près ou de loin, des formes de progressisme, scientisme, ethnocentrisme ou productivisme. Ils ont étudié cette filiation et analogie modélisante et se sont ainsi confrontés à trois problématiques majeures : la nature animale, la nature humaine et la nature partagée. À ce titre, Etienne Bembené est parti de ce constat pour écrire son ouvrage *L'Animal que je ne suis plus* :

> Nous vivons aujourd'hui à l'ombre de Darwin ; l'idée que nous descendons de l'animal implique de redéfinir de fond en comble notre image de l'homme. Or une fois que nous avons intégré à notre réflexion sur l'être humain son origine animale, on ne voit pas comment il pourrait être question de faire sans. Notre origine animale, et donc une réflexion anthropologique du point de vue animal, sont donc *devenues* nécessaires. Sauf à rater beaucoup, il nous faut désormais penser l'être humain sur fond d'animalité passée ; c'est un tout nouveau paysage intellectuel qui s'ouvre à nous.[994]

La vérité la plus ancienne, patente et répandue est que nous sommes des primates. À ce titre, les paninés, c'est-à-dire les chimpanzés et les bonobos, sont les frères génétiques des homininés, c'est-à-dire des hommes, puisque leurs génomes codants sont identiques à 98,7%. Nos lignées se sont séparées il y a environ 7 millions d'années à partir d'un ancêtre commun, premier de la famille des hominoïdes. Contrairement aux croyances véhiculées[995], les singes ne sont pas donc nos plus proches parents mais nos frères. Nous ne descendons pas du singe, tout simplement parce que nous en sommes un nous-même. Cette fraternité semble se confirmer morphologiquement, comportementalement voire même sociologiquement, car les paninés adoptent un mode de vie complexe se traduisant entre autres par une richesse

[993] PICQ, Pascal, *Nouvelle Histoire de l'Homme.* Pascal Picq, Perrin, 2005, 324 p.
[994] Propos recueillis par GRESS, Thibault, Entretien avec Etienne Bimbenet : Autour de *L'Animal que je ne suis plus*, *op. cit.*
[995] Voir également PRUNER-BEY, Franz, « L'Homme et l'animal », in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, I. Série, t. 6, 1865, pp. 522-536.

des relations interpersonnelles, une organisation politique en communautés, des rivalités de pouvoir et de territoire, des entraides morales, des postures coïtales face-à-face, et, observés dernièrement : des alliances stratégiques, l'utilisation d'outils et de rites mystérieux, comme l'ont par exemple étudié les ethnologues, anthropologues et/ou primatologues Dian Fossey, Jane Goodall, Birutė Marija Filomena Galdikas. C'est pourquoi, « la conscience de soi, l'outil, la bipédie, la chasse, le tabou de l'inceste, les traditions, le rire, le jeu, la souffrance, la morale, le sens de la famille, toutes ces conquêtes qui jadis ont servi à distinguer l'humain de l'animal ne sont plus désormais le propre de l'homme[996] » formule le neuropsychiatre Boris Cyrulnik. Tout comme « les travaux scientifiques les plus modernes le prouvent, l'animal est devenu un sujet. […] L'homme est [donc] confronté à la plus grande crise d'identité de son histoire[997] » avance Dominique Lestel. « Il y a bien du singe en nous[998] » conclut le primatologue Frans De Waal. C'est à ce titre, que l'Homme s'en inspire pour identifier des critères d'hominisation, remodéliser la vie de nos plus lointains ancêtres et tente ainsi de se créer une origine, bien qu'imaginative. Il a fallu par conséquent que, de tout temps, « l'homme fût pénétré profondément de ses relations vraies ou fictives avec le règne animal pour embrasser la zoolatrie pure et simple, pour admettre la métamorphose de ses dieux en animaux, pour leur en conférer les attributs, et pour enfin même dériver son origine de telle ou telle espèce animale[999] » soulignait déjà Franz Pruner-Bey.

Outre cette correspondance homologique, nous savons que depuis l'origine de la vie sur Terre, il y a 3,8 milliards d'années, tous les organismes vivants ont évolué à partir d'un ancêtre commun. Les différentes lignées issues de cet ancêtre forment l'arbre de la vie représenté selon un arbre phylogénétique selon les familles, groupes et sous-groupes qui présentent une grande variabilité phénotypique. Dernièrement, le scientifique Emmanouil Dermitzakis a comparé près de 200 gènes non-codants dans le génome de 15 espèces de mammifères, à savoir le chat, le chien, le cochon, la musaraigne, la chauve-souris, le lémurien, le singe, la souris, le porc-épic, le lapin, le tatou, l'éléphant, l'ornithorynque, le wallaby et l'Homme. Ils ont réussi à identifier un grand nombre de séquences non-géniques conservées identiques et communes à toutes

[996] CYRULNIK, Boris, MATIGNON, Karine Lou, FOUGEA, Frederic, *La Fabuleuse Aventure des hommes et des animaux*, Paris, Hachette Littérature, Du Chêne, 2001, p. 137.
[997] LESTEL, Dominique, *La Couleur des idées*, « L'Animal singulier », 2004.
[998] DE WAAL, Frans, *Le singe est en nous*, Fayard, 2006, p. 326.
[999] PRUNER-BEY, Franz, « L'Homme et l'animal », *op. cit.*, p. 523.

ces espèces. L'homme et la souris, la *Mus musculus*, possèdent 99% de gènes homologues[1000]. Cela explique que les scientifiques les cobayent pour leurs études cliniques, les recherches en immunologie, cardiologie, oncologie et pour le développement embryonnaire et fœtal. Au-delà d'une homologie génétique, les scientifiques cherchent également à comprendre l'Homme par l'étude de ces mammifères. Pourtant, « nous sommes tous des bêtes, et des bêtes de laboratoire[1001] », écrit Jean Baudrillard.

Une telle démarche, répondant à un schéma de pensée évolutionniste et empirique, négligeant les influences animales sur les hommes, suscite l'aversion de Salvador Juan par exemple, qui voit en ce versant humain unique, le principal fourvoiement scientifique et en déconstruit les idéologies émergentes. Selon lui, la société humaine est affaire de symbolique et d'institution répondant désormais à un modèle buissonnant de l'évolution. Néanmoins, si « plus personne ou presque ne doute aujourd'hui de notre origine animale. Elle est ce qu'on appelle un acquis scientifique. C'est une chose pourtant de savoir que nous provenons de l'animal ; c'en est une autre de se réapproprier ce savoir pour en faire l'objet d'une véritable expérience de pensée[1002] » exprime encore Etienne Bimbenet. Ce à quoi il ajoute :

> *Bien sûr*, l'homme fut un animal ; et pourtant *il ne l'est plus*. Il est « privé » de son origine animale, au sens que Heidegger donnait à ce terme : vivant *avec elle*, et pourtant *sans elle*. Cela signifie d'une part que le naturalisme est vrai, et qu'il nous est interdit définitivement de rêver d'impossibles idoles métaphysiques, ou de survenances mentales non vérifiables. Mais la continuité du fil généalogique qui nous relie à l'animal n'empêche pas le saut qualitatif : il nous faut reconnaître une différence de comportements radicale entre l'homme et l'animal.[1003]

[1000] A l'avance de cet argument, Etienne Bimbenet rappelle que « comme le démontrerait aisément le généticien, l'ADN étant un code combinatoire discret, une différence de 1 % est susceptible, en théorie, d'entraîner les mêmes conséquences qu'une différence de 100 %. Il suffit, à cet égard, d'imaginer un texte écrit dont l'on changerait une seule lettre de chaque mot ; il se pourrait qu'à l'arrivée l'on obtienne un texte différant du premier dans une proportion de 100 % ».

[1001] BAUDRILLARD, Jean, « Les bêtes. Territoire et métamorphoses », *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 188.

[1002] BIMBENET, Etienne, *L'Animal que je ne suis plus*, Gallimard, coll. « Folio-essais », 2012.

[1003] *Ibid.*, p. 22. Il précise toutefois que « Le naturalisme dont [je/il] parle ici est de type ontologique : nous sommes de part en part des êtres de nature, parce qu'évolutivement issus de l'animal et transformés selon des voies qui ont nécessairement dû se révéler concluantes au plan adaptatif. Même une « exaptation », d'une certaine manière, est une adaptation ; la vie peut improviser des comportements sans utilité biologique immédiate, cela n'empêche que cette improvisation fut elle-même, à l'origine, motivée biologiquement. En ce sens [je/il] pense que nous restons de part en part naturels, c'est-à-dire naturels jusque dans nos distances prises à l'égard de la nature ». Propos recueillis par GRESS, Thibault, Entretien avec Etienne Bimbenet : Autour de *L'Animal que je ne suis plus*, in Actu-Philosophia, jeudi 11

Selon lui, nous ne sommes plus des Animaux -du moins dans une acception non classificatrice du terme-, mais notre passé est animal et il a fait ce que nous sommes : des êtres humains. De plus, il explique que nous ne sommes plus tributaires de notre propre histoire car nous nous sommes construits un présent coupé du passé. Gérard Lenclud, directeur au laboratoire d'Anthropologie sociale du CNRS, reprend précisément les perspectives de pensée sur lesquelles nous nous sommes forgés dans notre relation à l'Animal et au monde :

> Il y a, d'un côté, la perspective naturaliste. Elle oblige à prendre acte de nos origines animales et de l'unité structurelle du vivant. Or cette perspective en prend si bien acte qu'elle laisse entendre que l'homme est au bout du compte une variété d'animal parmi d'autres. […] Et, à l'image de toute espèce, la nôtre a acquis ses traits singuliers au terme d'une longue histoire naturelle, fort embrouillée, sans début véritablement assignable, entièrement tissée par le hasard et la contingence. Son advenue sur terre n'était pas programmée […]. Il y a là omission […] de quelque chose qui serait de l'ordre du fait. […]. En particulier, « il se fait un droit de son existence de fait ». Quand bien même nous accordons à des animaux sur le mode réfléchi la faculté de raisonner, l'aptitude à aménager politiquement la coexistence sociale, la capacité culturelle ou le sens moral, nous ne pouvons manquer […] de pratiquer la restriction mentale : cela est vrai mais jusqu'à un certain point. […] Or l'établissement d'une coupure, fût-il opéré selon les modalités arbitraires de l'intime conviction, ne peut que participer d'un mouvement de « désanimalisation » de l'homme. […] Il n'empêche que ce mouvement est à l'œuvre et qu'il travaillerait en profondeur l'humanité.
>
> Il y a, de l'autre côté, en position de face à face, la perspective humaniste. […] Elle accorde tout à l'homme, du moins tout ce qui compte à nos yeux d'hommes ; à l'animal, elle concède le reste. Il en résulte qu'elle consigne à l'être humain un statut ontologique quasiment hors nature. Il serait, en somme, l'unique animal, dans un certain sens, à n'en être pas un, dans un autre sens. […] Dans cette perspective, la singularité de l'homme est d'un tout autre ordre que celle à lui assignée par la perspective naturaliste. Elle n'a rien à voir avec un ensemble ouvert de propriétés empiriquement dévolues à notre espèce, sur le modèle de celles échues à n'importe quelle espèce. Forçons le trait : cette singularité est un trésor, rassemblé dans une cassette sous le nom de propre absolu de l'homme.[1004]

juillet 2013.

[1004] LENCLUD, Gérard, « Le phénomène humain : l'avènement du réalisme », *op. cit.*, pp. 243-244.

De là, il conclut qu'il est possible de se placer « à un autre endroit que celui ordinairement localisé le fossé creusé entre l'animal que nous fûmes et l'homme que nous sommes devenus. Cet endroit où le second aurait rompu les ponts avec le premier sans, pour autant, devoir renier ses origines, c'est là où, et quand, tard venu dans l'histoire de la vie, naît le réalisme[1005] ».

La pensée du corps chez Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, puisque plus proche de l'anthropogénèse et déstructurant le corps lui-même, semble répondre à la double articulation décrite et reprise par Etienne Bimbenet : « Nous visons mal notre humanité parce qu'elle s'annonce à mi-chemin entre deux perspectives adverses, et dont chacune, en réalité, paraît vraie jusqu'au bout[1006] » ou encore par McDowell, à savoir, d'un côté l' « adhérence indubitable de l'homme à la nature, au sein de laquelle il apparaît sans faire exception à ses lois », et de l'autre le « caractère d' « étrangeté » que revêt l'existence humaine par rapport à l'existence de tous les autres vivants[1007]». Ainsi Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, ne rejettent pas catégoriquement l'une ou l'autre pensée mais les associent en l'objet corps. Alors « l'Homme, tout à la fois, vit avec son origine animale et, pourtant, sans elle[1008] ».

> Les tensions générées entre une forte idéalisation et identification d'un côté et une réalité de fait tout à fait à l'opposé de l'autre sont difficiles à assumer. L'animal apparaît en effet comme, d'un côté, un pôle d'identification tout en demeurant pourtant, de l'autre, objet d'utilisation humaine massive et de façon certainement globalement « pire » que jamais. De là la constitution d'une animalité en deux couches : d'une part, l'animal de premier plan, visible et sensible, familier ou sauvage, toujours réconfortant et positif ; d'autre part, l'animal « d'en dessous », invisible et dont on connaît par ouï-dire l'existence plus ou moins fantomale dans les marges de notre monde, animal de moindre-être, sans visage et même proprement inenvisageable, et auquel on préfère en général ne pas penser.[1009]

Qu'il soit Animal-miroir, Animal-différence, Animal-machine, Animal-juge ou encore Animal-sensible, symbolique, mythologique ou fantomatique, inhumain ou

[1005] *Ibid.*, p. 248.
[1006] BIMBENET, Etienne, *L'Animal que je ne suis plus*, *op. cit.*, p. 11.
[1007] MC DOWELL, John, *L'Esprit et le Monde*, trad. C. Alsaleh, Paris, J. Vrin, 2007, p. 86-87.
[1008] LENCLUD, Gérard, « Le phénomène humain : l'avènement du réalisme », *op. cit.*, p. 245.
[1009] GUICHET, Jean-Luc, « Problèmes contemporains dans la relation entre l'homme et l'animal », *op. cit.*, p. 34.

surhumain, l'Animal fait indéniablement irruption dérangeante dans un espace traditionnellement dévolu par et pour l'Homme, ranime Dionysos sur la scène dans l'imagerie de l'instinct qu'il suppose et met en regard la bête monstrueuse et le monstre humain[1010]. Bien évidemment, la place de l'Animal au théâtre, les modalités de présences et représentations, les enjeux et codes qu'il soulève, ont évolué selon les époques, les géographies, les genres, auteurs et metteurs-en-scène mais aussi selon le contexte culturel, social, historique, politique dans lequel il paraît.

« Dès le théâtre grec, les animaux envahissent la scène : oiseaux, insectes, tout ce qui grouille et fait du bruit sur les collines de la très jeune Athènes. Mais il suffit de la nuit, de la lune, ou même d'une vibration de la lumière pour que la bête familière laisse place à la forme inquiétante […][1011] » analyse Anne Bouvier-Cavoret. « Les Grecs le savaient, le théâtre est le lieu privilégié de la métamorphose, l'aire où la monstruosité latente de l'humanité passe du corps de la bête à celui de l'homme par le moyen de la transe dionysiaque[1012] ».

Jusqu'au XVIIIe siècle, la présence animale au théâtre est réifiée, vouée à un usage exclusivement comique, satirique, carnavalesque, voire divertissant, captif ou « performatif », par le panache que dégage l'Animal et sa capacité à attirer ou créer l'*empathie* d'une part, ou par les démonstrations de dressage animalier dans les foires et cirques, dont la distinction avec le Théâtre n'est pas encore établie, d'autre part. En 1718 par exemple, la foule de la foire de Saint-Germain se presse pour assister au vol d'un âne dans *Le château des Lutins*, comme en témoignent les frères Parfaict :

> Le public fut d'abord attiré par la promesse qu'on lui fit qu'il y verrait un âne voler. Ce prétendu vol consistait à faire glisser ce pauvre animal sur une corde tendue du haut en bas, et d'un bout à l'autre de la salle. Le Public était donc attiré par cette bagatelle, qui semblait devoir dégoûter surtout les honnêtes gens, ne laissa pas de continuer avec empressement : non seulement tant que l'âne parut, (car il n'a volé qu'environ 15 jours) mais encore pendant tout le cours de la Foire […].[1013]

De plus, celle-ci se manifeste principalement dans le registre populaire du théâtre, notamment dans le théâtre de boulevard et l'opéra-comique, et se concentre

[1010] Voir BOUVIER-CAVORET, Anne, *Bêtes de scènes*, Ophrys, 2002.
[1011] *Ibid.*, p. 221.
[1012] *Ibid.*
[1013] *Ibid.*

majoritairement sur les stéréotypes Animaliers[1014]. Elle s'imprègne de fait d'une forte dimension anthropocentrique développée dès la Renaissance, en particulier par Descartes, dans *Le discours de la méthode*[1015], dont le principal référentiel est résolument humain et la philosophie humaniste radicale. En pastichant son prédécesseur Montaigne qui lui attestait que « Nous devons la justice aux hommes, et la grâce et la bénignité aux autres créatures qui en peuvent être capables. Il y a quelque commerce entre elles et nous, et quelqu'obligation mutuelle[1016] », il donne la suprématie et l'apanage à l'Homme. Celui-ci refuse « parole, raison, expérience de la mort, deuil, culture, institution, technique, vêtement, mensonge [...], don, rire, pleur, respect, etc.[1017] » à l'Animal et peut en faire usage à son gré en ne se souciant guère de l'éthique et de sa sensibilité[1018].

> L'homme pensait l'animal dans un ordre global, un cosmos, qui lui donnait une place, de façon hiérarchiquement subordonnée à l'homme et finalisée sur ses besoins, via la volonté divine. La sensibilité était donc secondarisée. Dans ce cadre, l'animal ne posait pas problème parce que précisément il apparaissait au contraire comme une solution aux problèmes humains, solution prévue par Dieu lui-même selon la Bible. C'est tout l'inverse désormais.[1019]

« Apparemment, c'est seulement à l'orée de la modernité que les animaux furent complètement coupés du statut de l'humanité, c'est-à-dire au moment où l'ascendance de la raison et de l'humanisme gagnait en importance[1020] » précise Stéphanie Nutting. De la même manière, Steve Baker, dans *The Postmodern Animal* En psychanalyse ensuite, des phénomènes de humain par examen de ses caractéristiques physiques d'une part, soit anatomiques, biologiques, morphologiques, physiologiques, évolutifs et elles culturelles, entendues par sociales, religieuses, psychologiques, géographiques et qu'en

---

1014 Voir aussi BERTHIER, Patrick, « *Animal de théâtre ou bête de scène?* De quelques images et réalités animales dans le théâtre et la presse des années 1830 », in L'Animal du XIXe S, Colloque international, Université Paris Diderot, Paris 7, Littérature et civilisation du XIXe siècle, 16-18 oct. 2008.

1015 DESCARTES, René, *Discours de la méthode et autres textes,* (1637), Montréal, L'Hexagone/Minerve, 1981.

1016 MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, livre deux, chap. XI, Bordeaux, Simon Millanges, 1580-1582.

1017 DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, sous la direction de Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée, 2006, p. 185.

1018 Le Code Civil de 1804 atteste que l'animal est une chose dont l'Homme peut librement disposer, attenter à son intégralité physique et sa vie.

1019 GUICHET, Jean-Luc, « Problèmes contemporains dans la relation entre l'homme et l'animal », *op. cit.*, p. 34.

1020 NUTTING, Stéphanie, L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale, *L'Annuaire théâtral*, n. 50-51, 2011, p. 161.

ce sens, il peut y répondre de manière artificielle et/ou symbolique.déspécification originelle, pulsionnelle et fonctionnelle des orifices sont à noter. [1021], reprend la distinction nette établie par Wendy Wheeler[1022] dans le courant postmoderne ; distinction qui s'opère en deux étapes, non strictement successives chronologiquement. D'abord, des créations essentiellement ironiques ou parodiques sont repérables. Les autres formes visent à questionner les Hommes, les communautés qu'ils constituent, les organisations qui les régissent. L'Animal répond à ces deux visées lorsqu'il est présent ou suggéré sur scène. Steve Baker considère néanmoins que la deuxième approche est la plus appropriée dans l'introduction de l'Animal sur le plateau. Un usage animal davantage événementiel que structurel persiste toutefois. Cette ancienne mais persistante binarité opposant l'Homme à l'Animal se retrouvait chez Gilles Morfouace De Beaumont dans *Apologie des bêtes* :

> Nous ne sommes point envieux
> Que vos habiles Machinistes
> Et vos plus excellents Artistes
> Prêtent à leur Machine une langue et des yeux ;
> Ils la feront parler ; mais jamais leur savoir
> Ne fera qu'elle puisse entendre, apercevoir.
> L'artifice peut bien l'exercer à la danse,
> Avec grâce et justesse, en mesure, en cadence ;
> Il lui peut encore assortir
> Nos actions extérieures ;
> Mais pour nos passions qui sont intérieures ;
> Il ne pourra jamais les lui faire sentir.
> Leur Machine, en un mot, n'est qu'artificielle ;
> Et la nôtre, au contraire, est toute naturelle ;
> Elle a, comme la vôtre, un principe pensant.[1023]

Cette tendance arrogante se renverse progressivement dès la fin du XIXe siècle avec entre autres, la création de la Société Protectrice des Animaux (SPA) en 1845. Cela s'accompagne d'un premier bouleversement des mœurs dans le traitement réservé aux animaux tant dans la sphère privée que publique et s'accentue au XXe siècle. L'auteur Scheitlin explicite cette prise de conscience en affirmant que :

> L'animal […] a le don de l'imitation, le penchant au repos et au mouvement ; la connaissance du temps, des lieux, des couleurs, des

[1021] BAKER, Steve, *The Postmodern Animal*, Londres, Reaktion, 2000.
[1022] WHEELER, Wendy (1999), citée dans BAKER, Steve, *The Postmodern Animal*, Londres, Reaktion, 2000, p. 24.
[1023] MORFOUACE DE BEAUMONT, Gilles, *Apologie des bêtes*, Paris, chez Prault père, 1732, p. 200.

> sons. Il possède la perception, l'attention, la mémoire, l'imagination ; il pense, il juge et conclut. Il a une volonté, des désirs et des répugnances. Ses sensations lui suffisent pour aimer, pour haïr, pour s'emporter et pour se calmer. Il se rappelle les bienfaits, les offenses. Il connaît l'ambition, l'honneur, la vanité, l'envie, le contentement et le chagrin. Il sait se réjouir en compagnie, aimer ses enfants, ses parents, ses camarades et l'homme. II est capable de fidélité, de reconnaissance, d'estime pour l'homme, de sociabilité, de combattre la douleur, de veiller pour d'autres et de les servir. Il peut progresser en prudence et en ruse. Il sait parler à sa manière, comprendre l'ami, l'ennemi et l'homme. Il peut se tromper, s'étonner, s'effrayer, craindre la mort, reconnaître le danger, trouver les moyens d'y échapper et enfin accepter la mort avec dignité.[1024]

Sur scène, l'Animal devient le reflet d'une relation complexe et étroite entre lui et l'Homme, supplantant celle envisagée jusqu'alors dans un rapport maître et sujet. L'Animal est dès lors mis en scène et répond à une portée dramaturgique. Cela engage un dépassement de son seul statut bestial et l'émotionnel s'immisce avec l'Animal au théâtre. En jeu, certes, il garde ses qualités d'authenticité, d'innocence, de naïveté, voire de pureté, mais il devient aussi partenaire de jeu, répond à des problématiques esthétiques, se dote d'un pouvoir narratif ou d'une charge symbolique, réinterroge la *mimesis*, perturbe les champs du réel et du virtuel, voire s'échappe de la représentation théâtrale ou devient le motif fondamental et déterminant de la création. Animal et Homme, tous deux issus d'un même procédé organique du vivant et de la mortalité, entretiennent au plateau une relation sensible et dans le sensible qui, de manière systématique, trouble, symboliquement, psychologiquement, éthiquement, moralement, mentalement et corporellement, l'acteur et le spectateur, la scène et la représentation. De même, les qualités de présences des corps, les connexions et circulations sont brouillées donc remises en question.

> Ainsi nous pouvons hériter de la nature l'essentiel de nos comportements ; mais ceux-ci une fois *intégrés* dans l'univers humain de la culture et du langage en reçoivent un sens nouveau. Tout est naturel en l'homme, mais tout y est culturel en même temps ; les notions de structure, et avec elle les notions connexes d'intégration ou de sublimation, permettent d'assumer tout à la fois une inscription de l'homme dans la nature, et en même une spécificité radicale de l'humain.[1025]

[1024] SCHEITLIN, C.P., t. Il, p. 403, cité par PRUNER-BEY, Franz, « L'Homme et l'animal », in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, I. Série, t. 6, 1865, p. 539.
[1025] Propos recueillis par GRESS, Thibault, Entretien avec Etienne Bimbenet : Autour de *L'Animal que je ne suis plus*, *op. cit.*

Ce sont dans ces perspectives que de nombreuses pièces dramatiques évoquent ou mettent en scène des animaux, les personnifient, les humanisent, les métamorphosent en organique corporel, les intègrent à une sphère symbolique, morale ou politique. Franz Pruner-Bey spécifiait déjà : « Eh bien ! en prose et en poésie, on emprunte des traits physiques et intellectuels aux animaux pour les conférer aux individus humains, et, qui plus est, on leur applique d'emblée des dénominations animales, soit pour les louer, soit pour les blâmer ; et enfin, au comble de son enthousiasme, la femme dira de son barbet qu'il est intelligent et qu'il ne lui manque que la parole[1026] ».

D'autres choisissent d'animaliser l'Homme en le faisant bête, pour révéler les vices, faiblesses ou incohérences humaines et sociétales ou pour briser les frontières entre le monde des animaux et des Hommes, entre conscience et animalité, entre tout autre monde qui tend toujours à séparer plutôt que de réunir. C'est le cas par exemple dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov (1896), *Dialogue de bêtes* de Colette (1925), *Clérambard* de Marcel Aymé (1950), Rhinocéros d'Eugène Ionesco (1959), *L'Ours* d'Anton Tchekhov (1962), *L'été* de Romain Weingarten (1967), *L'Inquiétude : adaptation pour la scène du discours aux animaux* de Valère Novarina (1993), *Chantecler* d'Edmond Rostand (1994), *Entre chienne et loup* de René de Obaldia (1999), *Pacamambo* de Wajdi Mouawad (2000), *Animaux suivi de Autres animaux* d'Alain Enjary (2000), *Une vie de chien* d'Yves Reynaud (2001), *Le manuscrit des chiens III* de Jon Fosse (2002), *Daisy* de Rodrigo Garcia (2007), *Moi chien créole* de Bernard G. Lagier (2007), *Dialogue d'un chien avec son maître sur la nécessité de mordre ses amis* de Jean-Marie Piemme (2008), *Contre les bêtes* de Jacques Rebotier (2008), *Pinocchio* de Joël Pommerat (2008), *La Paix perpétuelle* de Jaun Mayorga (2010), *Chien, femme, homme* de Sibylle Berg (2012), *Anatomie de la gastrite* d'Itzel Lara (2013), *La Tigresse* de Gianina Caubunaria (2014), *Le poisson belge* de Léonore Confino (2015), *La Bataille d'Eskandar* de Samuel Gallet (2016), *Ma folle otarie* de Pierre Notte (2016), *Pig boy 1986-2358* de Gwendoline Soublin (2017), *Bestiaire d'amour* de José Manuel Corredoira Vinuela (2018) ou encore *Peines de coeur d'une chatte anglaise* mises en scène par Geneviève Serreau (1983), *Les Fables de La Fontaine* dont 19 sont adaptées par Robert Wilson (2004).

[1026] PRUNER-BEY, Franz, « L'Homme et l'animal », *op. cit.*, p. 524.

Se posent alors les difficultés de transposition de l'Animal ou l'animalité au théâtre. Les metteurs-en-scène choisissent de rendre compte de la présence animale soit en suggérant ou imageant l'Animal sans le convoquer réellement au plateau : par l'évocation discursive, par la médiatisation, le travestissement ou l'interprétation d'un comédien, par l'usage du masque, du costume, de la marionnette, d'automates, de jeux d'ombre, de la vidéo, de la projection, un travail sur l'environnement sonore et lumineux, des astuces scénographiques soit, plus rarement, par l'introduction d'authentiques animaux, de chair et d'os, sur les planches. Quoiqu'il en soit l'Animal demeure inféodé à l'abstraction, comme si là résidait la condition nécessaire de sa présence.

Si le théâtre peut s'abstenir du recours à de véritables animaux et en choisir des factices, Romeo Castellucci et Kris Verdonck prennent le parti d'en mettre en scène alors que Lisbeth Gruwez pense plutôt elle en termes d'animalisation du corps et de fusion avec l'Animal. En outre, tous appliquent une dramaturgie des corps rassemblant Homme et Animal autour d'une origine commune : celle de la culture. Comme l'a démontré Dominique Lestel dans *Les Origines animales de la culture*[1027], l'Animal peut aussi être perçu comme sujet et disposer de culture. Ces deux notions ne seraient donc plus caractéristiques du propre de l'humain. Par ailleurs, les cultures animales et humaines partageraient une origine commune dont le déploiement ne serait marqué que par quelques « différences intrinsèques[1028] ». Ceci constitue une véritable révolution éthologique qui déplace les frontières entre l'Animal et l'Homme et transforme radicalement nos conceptions du monde. Or, ces bouleversements sont perceptibles et examinés dans les créations analysées ci-après, qui se déploient selon une *zooësis* - désignant selon Una Chaudhuri, Professeure en Arts, lettres et sciences humaines à l'Université de New-York, les multiples façons dont la culture crée de l'art à partir de la figure et du corps de l'Animal[1029] - et révèlent une outre-*humanimalité* par les corps, s'exposant donc au-delà des facultés propres aux humains et aux animaux.

Dès la fin des années 1980, la Societas Raffaello Sanzio décide de se pencher sur « l'adaptation libre » de mythes archétypaux non-occidentaux, avec, par exemple,

---

1027 LESTEL, Dominique, *Les Origines animales de la culture,* Paris, Champs Flammarion, 2001.
1028 *Ibid.*, p. 162.
1029 Vraisemblablement dérivé du grec ancien *poiësis*, ce principe est défini par Una Chaudhuri dans *Animal Geographies: Zooësis and the Space of Modern Drama*, Modern Drama, 46, 4, 2003.

les créations suivantes : *Alla bellezza tanto antica*[1030] (*La beauté si ancienne,* 1988), *Iside e Osiride*[1031] (*Isis et Osiris,* 1990) et *Ahura Mazda*[1032] (1991) et première jouée au Teatro Comandini) et amorce une démarche qui leur sera, au fil du temps, bien spécifique, celle d'interroger la présence animale en scène et d'inclure le corps animal sur le plateau. Tour à tour sont mis en scène:

-des primates réels ou costumés dans *La discesa di Inanna*[1033] (*La descente d'Inanna,* 1989), *Orestea (una commedia organica?)*[1034] *(Orestie une comédie organique?* 1995 et 2015) et dans *R.#07*[1035] (2004);

-des caprins réels, sculptés ou éventrés dans *Orestea (una commedia organica?) (Orestie une comédie organique?* 1995 et 2015), *Genesi, from the museum of sleep* (1999), *A.#02*[1036] (2002), *B.#03*[1037] (2003), *Bn.#05*[1038] (2003), *Ödipus der Tyrann* (2015) *et dans La Passione*[1039] (2016);

-des équidés réels, sculptés ou empaillés dans *Orestea (una commedia organica?) (Orestie une comédie organique? 1995 et 2015), Giulio Cesare (Jules César,* 1997 et 2014*),*

[1030] CASTELLUCCI, Romeo, *Alla bellezza tanto antica* (*La beauté si ancienne)*, Teatro Petrella, Longiano (Fo), 18 février 1988.
[1031] CASTELLUCCI, Romeo, *Iside e Osiride* (*Isis et Osiris)*, Teatro Petrella, Longiano, 19 décembre 1990.
[1032] CASTELLUCCI, Romeo, *Ahura Mazda* (unicum), Laboratori Meccanici Comandini, Cesena, 20 septembre 1991.
[1033] CASTELLUCCI, Romeo, *La discesa di Inanna* (*La descente d'Inanna,* Teatro Alfieri, Montemarciao, 3 mars 1989.
[1034] CASTELLUCCI, Romeo, *Orestea (una commedia organica ?),* Teatro Fabbricone, Prato, 6 avril 1995.
[1035] CASTELLUCCI, Romeo, *R.#07, R.#07*, Rome, Romaeuropafestival, 17-20 février, 2004.
[1036] CASTELLUCCI, Romeo, *A.#02*, Avignon, Festival d'Avignon, 7-16 juillet 2002.
[1037] CASTELLUCCI, Romeo, *B.#03*, Berlin, Hebbel Theater, 15-18 janvier 2003.
[1038] CASTELLUCCI, Romeo, *Bn.#05*, Bergen, International Festival Norway, 22-25 mai, 2003.
[1039] CASTELLUCCI, Romeo, *La Passion selon saint Matthieu* BWV 244 de Bach (1727-36), Musique Johann Sebastian Bach, Concept, mise en scène, décors, costumes et lumière Romeo Castellucci, Réalisation TV Olivier Simonnet, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Audi Jugendchorakademie, Direction musicale Kent Nagano, Chef de chœur Martin Steidler, Evangéliste Bostridge, Soprano 1 Ha Young Lee, Soprano 2 Christina Gansch, Alto Dorottya Lang, Ténor Bernard Richter, Jésus, baryton-basse Philippe Sly, 2016.

P.#06[1040] (2003)*, M.#10*[1041] (2004)*, Inferno* (2008), *The Four Seasons Restaurant* (2012), *Neither* (2014), *Tannhauser*[1042] (2017), *Jeanne au bûcher*[1043] (2017) et dans *Salome* (2018);

-des léporidés, en plâtre, costumés ou affichés dans *Orestea (una commedia organica?) (Orestie une comédie organique?* 1995 et 2015), *Genesi, from the museum of sleep* (1999), *B.#03* (2003) et dans *Go down, Moses*[1044] (2014);

-des canidés réels, empaillés ou suggérés dans *Gilgamesh* (1990), *Genesi, from the museum of sleep* (1999), *Il Combattimento* (2000), *C.#11* (2004), *Inferno (*2008), *The Four Seasons Restaurant* (2012), *Hyperion. Letters of a Terrorist*[1045] (2013) et dans *ETHICA I. De la nature et de l'origine de l'esprit*[1046] (2013)*;*

-des félins réels ou empaillés dans *L.#09* (2004) et dans *C.#11* (2004);

-des serpents dans *Hey Girl!*[1047] (2007) et dans *Parsifal* (2011);

[1040] CASTELLUCCI, Romeo, *P.#06,* Paris, Odéon - Théâtre de l'Europe, avec le Festival d'Automne, 18-31 octobre, 2003.

[1041] CASTELLUCCI, Romeo, *M.#10,* Les Bernardines avec le Théâtre du Gymnase, 20-26 septembre, 2004.

[1042] CASTELLUCCI, Romeo, *Tannhauser*, Direction musicale : Kirill Petrenko, Mise en scène, costumes, lumières, décors : Romeo Castellucci, Chorégraphie : Cindy Van Acker, Dramaturgie : Piersandra Di Matteo, Video :Marco Giusti, Chef de choeur ; Sören Eckhoff, Hermann, Landgraf von Thüringen : Georg Zeppenfeld, Tannhäuser : Klaus Florian Vogt Wolfram von Eschenbach : Christian Gerhaher Walther von der Vogelweide : Dean Power Biterolf : Peter Lobert Heinrich der Schreiber : Ulrich Reß Reinmar von Zweter : Ralf Lukas Elisabeth : Anja Hart*Eros* Venus : Elena Pankratova Un berger : Elsa Benoit, 2017.

[1043] CASTELLUCCI, Romeo, *Jeanne au bûcher,* Roméo Castellucci Création costumes, Silvia Costa Collaboration artistique, Piersandra Di Matteo Dramaturgie, Roméo Castellucci (Création décors et lumières), Avec les Orchestre, Choeurs et Maîtrise de l'Opéra de Lyon, Avec : Audrey Bonnet (Jeanne d'Arc), Jean-Noël Briend (Ténor solo – une voix, Porcus, 1er Héraut, Le Clerc), Ilse Eerens (La Vierge),Marie Karall (Catherine), Didier Laval (Récitant), Valentine Lemercier (Marguerite), Louka Petit-Taborelli (Récitant), Denis Podalydès (Frère Dominique), 2017.

[1044] CASTELLUCCI, Romeo, *Go Down, Moses,* Mise en scène, décors, lumières, costumes, Romeo Castellucci Musique, Scott Gibbons Textes, Claudia Castellucci, Romeo Castellucci Avec Rascia Darwish, Gloria Dorliuzzo, Luca Nava, Gianni Plazzi, Stefano Questorio, Sergio Scarlatella et Emmanuelle Ohl, Patricia Schillaci, Claude Penseyres, Pierre Imhof, Jules Hox et Hakan Collaboration à la scénographie, Massimiliano Scuto Assistanat à la création lumière, Fabiana Piccioli Responsable de la construction des décors, Massimiliano Peyrone Sculptures en scène, prothèses et automatisations, Giovanna Amoroso, Istvan Zimmermann Réalisation costumes, Laura Dondoli Assistanat à la composition sonore, Asa Horvitz Consultant économique, Massimiliano Coli Production, Benedetta Briglia, Cosetta Nicolini Promotion et communication, Gilda Biasini, Valentina Bertolino Administration, Michela Medri, Elisa Bruno, Simona Barducci, 2014.

[1045] CASTELLUCCI, Romeo, *Hyperion. Letters of a Terrorist*, Direction, Stage Design, Light, Costume: Romeo Castellucci, Artistic Collaboration: Silvia Costa, Music: Scott Gibbons, Dramaturgy: Florian Borchmeyer, Piersandra Di Matteo With Rosabel Huguet, Eva Meckbach, Angela Winkler, Luise Wolfram and Lejna Hoffmann/Amelie Brettschneider as well as Lasse Keller, Martin Willy Müller, Benjamin Scharweit, Tammo Winkler und Andreas Luge, Christian Packbier, René Haßfurther, Thomas Reimann, 2013.

[1046] CASTELLUCCI, Romeo, *ETHICA I. De la nature et de l'origine de l'esprit*, Matteo Braglia Création son Massimiliano Peyrone Direction technique, Plastikart Zimmermann & Amoroso (Sculptures de scène), Avec cinq figurants et Silvia Costa, 2013.

[1047] CASTELLUCCI, Romeo, *Hey Girl!,* spectacle de la Societas Raffaello Sanzio, texte, mise en scène et scénographie: Romeo Castellucci, musique originale : Scott Gibbons, statique et dynamique : Stefan

-des aves suggérés dans *Genesi, from the museum of sleep* (1999) et dans *B.#03* (2003);

-un cervidé dans *C.#11* (2004);

-un bovin dans *Moses und Aron* (2015);

-des muridés dans *Il velo nero di pastore*[1048] *(Le voile noir du pasteur*, 2011)*;*

-mais aussi des costumes de lépidoptères dans *Hey Girl!* (2007) et dans *Il velo nero di pastore (Le voile noir du pasteur*, 2011) ou des chrysalides dans *La Flûte enchantée*[1049] (2018); des peluches humaines ou objets scéniques dans *Amleto. La veemente esterioritàdella morte di un mollusco* (*Hamlet. La véhemente extériorité de la mort d'un mollusque*, 1992), *B.#03* (2003) et dans *Inferno (*2008); des alcidés en tendant l'oreille sur le documentaire animalier regardé par le père au tout début de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio (Sur le concept du visage du fils de Dieu* (2011);

Duve, technicien en éclairages : Giacomo Gorini, réalisation sculptures de scène : Plastikart, Istvan Zimmerman, réalisation des costumes : Gabriella Battistini, avec Silvia Costa et Sonia Beltran Napoles, production: Odéon-Théâtre de l'Europe avec le Festival d'Automne à Paris, Steirischer Herbst/Graz, Le Maillon-Théâtre/Strasbourg, De Singel/Anvers, Trafò House of Contemporary Arts/Budapest, Cankariev Dom/Lubjana, Productiehuis Rotterdamse Schouwburg, Socìetas Raffaello Sanzio, Tournée : Turin, Teatro Stabile du 13 au 18 janv. 2007, Anvers, De Singel du 18 au 21 avril 2007, Lubjana, Cankariev Dom les 10 et 11 mai 2007, Budapest, Trafò House of Contemporary Arts les 15 et 16 mai 2007, Rotterdam, Rotterdamse Schouwburg les 8 et 9 sept. 2007 Strasbourg, Le Maillon-Théâtre en oct. 2007.

[1048] CASTELLUCCI, Romeo, *Il velo nero del pastore*, Messa in scena, scenografia, luci Romeo Castellucci, Musica originale Scott Gibbons, Assistente alla regia Silvia Costa, Assistente alla drammaturgia Piersandra Di Matteo, Sculture e meccanismi Istvan Zimmermann, Giovanna Amoroso collaborazione alla, scenografia Giacomo Strada Produzione Benedetta Briglia, organizzazione Gilda Biasini, Valentina Bertolino, Cosetta Nicolini, Produttore delegato Societas Raffaello Sanzio, Produttore associato Théâtre National de Bretagne / Rennes, In coproduzione con Theater der Welt 2010, deSingel international arts campus / Antwerp, The National Theatre / Oslo Norway, Barbican London e SPILL Festival of Performance, Chekhov International Theatre Festival / Moscow, Holland Festival / Amsterdam, Athens Festival, GREC 2011 Festival de Barcelona, Festival d'Avignon, International Theatre Festival DIALOG Wroclaw / Poland, BITEF (Belgrade International Theatre Festival), Spielzeit'europa I Berliner Festspiele, Théâtre de la Ville / Paris, Romaeuropa Festival 2011, Theatre festival SPIELART München (Spielmotor München e.V.), Le Maillon Théâtre de Strasbourg – Scène Européenne, TAP Théâtre Auditorium de Poitiers – Scène National, Peak Performances @ Montclair State – USA, Si ringraziano: Centrale Fies-Dro, Eric Vautrin e Comune di Senigallia – Assessorato alla Promozione dei Turismi e Eventi/Amat per aver ospitato l'ultima fase di prove dello spettacolo, L'attività della Socìetas Raffaello Sanzio è sostenuta dalle seguenti istituzioni italiane: Ministero per i Beni e le Attività Culturali; Regione Emilia Romagna; Comune di Cesena/Emilia Romagna Teatro Fondazione, 2011.

[1049] CASTELLUCCI, Romeo, *La Flûte enchantée*, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) : La Flûte enchantée, Singspiel en 2 actes sur un livret d'Emanuel Schikaneder. Mise en scène, décors, costumes et éclairages : Romeo Castellucci. Chorégraphie : Cindy Van Acker. Avec : Tuomas Katalaja, Tamino ; Ilse Eerens, Pamina ; Aleksandra Olcyk, La reine de la nuit ; Klemens Sander, Papageno ; Tatiana Probst, Papagena ; Torsten Grümbel, Sarastro/Sprecher ; Mark Omylee, Monostatos, Sheva Tehoval/Ambroisine Bré/Caroline Meng, Les trois dames, Yoann Dubruque/Pierre Derhet, Prêtres. Chœurs (chef de chœur : Yves Parmentier) et Orchestre de l'Opéra de Lille, direction : Eivind Gullberg Jensen, 2018.

-ou encore plus de trois cents animaux d'espèces différentes dans *Le favole di Esopo*[1050] (*Les Fables d'Ésope*, 1992), des milliers de squelettes animaliers réduits en poussière dans *Le Sacre du printemps*[1051] (2014) et des hommes préhistoriques dans *Go down, Moses* (2014).

Cette relation avec l'Animal et son omniprésence dans la sphère castelluccienne ne sont pas fortuites, puisque la famille Castellucci a toujours vécu en milieu rural, le père de Romeo Castellucci et de ses sœurs était technicien agricole, Romeo Castellucci lui-même avait au départ entrepris des études en agriculture et, avant de déménager à Cesena, la Societas Raffaello Sanzio était basée dans un hangar rebaptisé « La Casa dello Bello Estremo » signifiant « la maison du beau lointain », situé en campagne, au milieu d'un champ de fraises. Dès le transfert du siège administratif et créatif, le défi consistait à introduire l'Animal au cœur de la ville, en s'opposant à une culture de séparation entre Hommes et Animaux. De cette façon, singes, boucs, agneaux, chevaux, ânes, lapins, lièvres, chiens, chats, serpents, oiseaux, faons, bœuf, rats, papillons quittent leurs milieux naturels ou abris artificiels pour pénétrer dans un espace qui n'est pas le leur, un espace scénique normalement réservé à l'Homme et destiné à l'Homme. Dès lors, le motif Animal n'est pas un prétexte poïétique, créatif et de représentation et réception, mais une obsession dramaturgique, perturbant les modalités de présences, de représentations du corps et le regard que nous lui portons. À travers toutes ces créations se dégagent des récurrences de présences et de potentialités animales, de résonances perceptibles et sensibles, révélatrices d'une dramaturgie des origines que nous proposons d'interroger ici.

Ces récurrences sont également décelables chez Kris Verdonck, notamment dans *MOUSE*[1052] (2010) où une souris est prise au piège dans une souricière, dans

---

[1050] CASTELLUCCI, Romeo, *Le Favole di Esopo* (unicum), Laboratori Meccanici Comandini, Cesena, 26 avril 1992.

[1051] CASTELLUCCI, Romeo, *Le Sacre du Printemps*, Chorégraphie pour quarante machines Concept et mise en scène, Romeo Castellucci Son, Scott Gibbons Musique, Igor Stravinsky Enregistrement, MusicAeterna, sous la direction musicale de Teodor Currentzis Collaboration artistique, Silvia Costa Programmation ordinateur, Hubert Machnik Assistant scénographie, Maroussia Vaes Assistant lumière, Marco Giusti Responsables techniques, Benjamin zur Heide, Georg Bugiel Construction, Christian Schubert / L58 Collaboration Recherche, Istvan Zimmermann Chef machiniste, Darko Šoši Conduite lumière, Konrad Anger Technicien son, Thomas Wegner Techniciens plateau, Onno Kleist, Stefanie Sändig, Ioannes Siaminos Régie Tournée, Monique Stolz, 2014.

[1052] VERDONCK, Kris, *MOUSE*, concept & mise en scène: Kris Verdonck, dramaturgie: Marianne Van Kerkhoven (Kaaitheater), camera et editing: Vincent Pinckaers, design son: Thomas Turine, construction: Sylvain Spinoit, image processing: Massimiliano Simbula, production: A Two Dogs Company, chargé de production: Hendrik De Smedt, assistante de production: Karolien De Bleser, administratrice: Han De Meulemeester, coproduction: Theater der Welt 2010 (DE), Transdigital

BEETLE[1053] (2010) par la métamorphose d'une nymphe en coléoptère, dans *EXOTE I et II*[1054] (2011 et 2016) en amenant des espèces exotiques et invasives dans un musée, par l'utilisation de la mascotte animal: un lion dans *H, an incident*[1055] (2013) et une abeille dans *UNTITLED*[1056] (2014), dans *MONSTER*[1057] (2014) où trois cents petits chiens

(Interreg), Kunstencentrum Vooruit (BE), Productiehuis Rotterdam / Rotterdamse Schouwburg (NL), Kaaitheater (BE), en cooperation avec: Schauspiel Essen (DE), Le manège.mons (BE) et Technocité (BE) dans le cadre de Transdigital, avec le soutien de: les Autorités Flamandes, la Commission de la Communauté Flamande (VGC), la région de Bruxelles-Capitale, remerciements à: I-Movix, 2010.

[1053] VERDONCK, Kris, *BEETLE*, concept & mise en scène: Kris Verdonck, dramaturgie: Marianne Van Kerkhoven (Kaaitheater), caméra et editing: Vincent Pinckaers, design son: Thomas Turine, design lumière: Luc Schaltin (Kaaitheater), coordination technique: Colin Legras / Luc Schaltin (Kaaitheater), construction: Sylvain Spinoit, image processing: Massimiliano Simbula, programmation multimedia: Félix Luque, production: A Two Dogs Company, production manager: Hendrik De Smedt, administrator: Han De Meulemeester, coproduction: Theater der Welt 2010 (DE), Transdigital (Interreg), Kunstencentrum Vooruit (BE), Productiehuis Rotterdam / Rotterdamse Schouwburg (NL), Kaaitheater (BE), en collaboration avec: Schauspiel Essen (DE), Le manège.mons (BE) en Technocité (BE) in het kader van Transdigital, avec le soutien de: les Autorités Flamandes, la Commission de la Communauté Flamande (VGC), la Région Bruxelles-Capitale, remerciements à: Line Besard & Tom Schoutte, 2010.

[1054] VERDONCK, Kris, *EXOTE* I, concept & mise en scène : Kris Verdonck, dramaturgie : Marianne Van Kerkhoven, production: Z33 & A Two Dogs Company, avec le soutien de: Province Limburg, les autorités flamandes, la commission de la communauté flamande (VGC), Klara, Cobra.be, Groep C et Levis, 2011.

EXOTE II, concept & mise en scène: Kris Verdonck, dramaturgie: Marianne Van Kerkhoven, production: A Two Dogs Company, en collaboration avec: Mercedes Herrera (Ecology and Plant Biology department EHU/UPV), Iñigo Zuberogoitia Arroyo (ICARUS (Environmental Studies)), Pedro Abad (EL KARPIN (Wildlife Centre)), Patricia Orejas (BRINZAL (Recovery Center for nocturnal birds of prey)), Mitxel Ipiña (Tuinier), Bilbao City Hall Gardening Department, avec le soutien de: les autorités flamandes, la commission de la communauté flamande (VGC), 2016.

[1055] VERDONCK, Kris*, H, an incident,* concept et mise-en-scène: Kris Verdonck, dramaturgie: Marianne Van Kerkhoven (Kaaitheater), composition musicale: Jónas Sen, Valdimar Jóhansson, création et coaching choeur: Erna Ómarsdóttir, performeurs: Jan Steen (researcher at KASK / School of Arts, Ghent), Marc Iglesias, Jeroen Vander Ven, choeur et performeures: Erna Ómarsdóttir, Þyrí Huld Arnadóttir, Thorunn Arna Kristjansdóttir, Brynhildur Gudjonsdóttir, Katrín Gunnarsdóttir, Sigríður Soffía Níelsdóttir, costumes: An Breugelmans, coordination technique et création lumières: Jan Van Gijsel, technique: Marc Dewit, Kaaitheater, son: Valdimar Jóhansson, assistant à la mise-en-scène: Kristof Van Baarle, instruments de musique: Decap Herentals, robots et intégration des systèmes: Culture Crew, production: A Two Dogs Company (Hendrik De Smedt, Karen Verlinden, Lotte Vaes, Sylvia Picard) en collaboration avec Shalala (Erna Ómarsdóttir & Valdimar Jóhansson), Kunstenfestivaldesarts, Kaaitheater, producteurs: ATDC, Kunstenfestivaldesarts (BE), Kaaitheater (BE), Steirischer Herbst (AT), Göteborgs Dans & Teater Festival (SE), co-producteurs: Spring Festival (NL), Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine (FR), avec le soutien de: les Autorités Flamandes, la Commission Communautaire Flamande, la Région de Bruxelles-Capitale, NXTSTP, iMinds Art&D program, remerciements à: National Theatre of Iceland, Department of Information Technology at Ghent University (Stefan Bouckaert, Bart Jooris), 2013.

[1056] VERDONCK, Kris, *UNTITLED,* concept et mise-en-scène: Kris Verdonck, danseur: Marc Iglesias Figueras, dramaturgie: Kristof Van Baarle, costumes: An Breugelmans, assistance costumes: Eefje Wijnings, coordination technique et création lumières: Jan Van Gijsel, assistance technique (stage): Ruben Pieksma, production: Christoph Ragg / A Two Dogs Company, ingénieur de son: Vincent Malstaf, Martine-Nicole Rojina, coproduction: Kaaitheater, de Warande, Pact Zollverein, avec le soutien de: les Autorités Flamandes & la Commission de la Communauté flamande, 2014.

[1057] VERDONCK, Kris, *MONSTER*, concept & mise en scène: Kris Verdonck, dramaturgie: Marianne Van Kerkhoven (Kaaitheater), coordination technique: Jan Van Gijsel, construction: Sylvain Spinoit, production: A Two Dogs Company, chargé de production: Hendrik De Smedt, assistante de production: Karolien De Bleser, administratrice: Han De Meulemeester, coproduction version

en peluche automates s'agitent au sol dans un bac, dans *Bosch Beach*[1058] (2016) par la représentation et l'animation des animaux et créatures monstrueuses de Jérôme Bosch en costumant les acteurs, de même dans *END*[1059] (2008) avec une créature hybride mi-homme, mi-oiseau et dans *UNIT*[1060] (2017) avec un monstre humain devenu rat.

« Au théâtre, il faut des animaux. […] L'animal est tout naturellement invité à se frayer un chemin dans ce nouvel espace de la scène. […] Il reste autre, il est cette part manquante, inconnue jusqu'au bout, jamais entièrement maîtrisée[1061] » déclare Romeo Castellucci. Qu'il soit simplement mentionné par répliques ou métaphores, entendu sur scène, évoqué par des artefacts divers, perceptible dans des formes des plus allusives ou élémentaires, imité, ou encore véritablement présent au plateau en chair et

---

2014: MAC Créteil (FR), Le Manège - Maubeuge (FR), Lille3000 (FR), coproduction: Theater der Welt 2010 (DE), Transdigital (Interreg), Kunstencentrum Vooruit (BE), Productiehuis Rotterdam / Rotterdamse Schouwburg (NL), Kaaitheater (BE), en coopération de: Schauspiel Essen (DE), Le manège.mons (BE) et Technocité (BE) dans le cadre de Transdigital, avec le soutien: des autorités flamandes, la commission de la communauté flamande (VGC), la région de Bruxelles-Capitale, 2014.

[1058] VERDONCK, Kris, *Bosch Beach*, mise-en-scène: Kris Verdonck, dramaturgie: Kristof Van Baarle, composition musicale: Vasco Mendonça, livret: Dimitri Verhulst basé sur Les Sept Péchés Capitaux de Jheronimus Bosch, chef d'orchestre: Etienne Siebens, chanteurs: Marion Tassou (soprano), Rodrigo Ferreira (haute-contre), Damien Pass (baryton), orchestre: Asko|Schönberg: 1 flûte (double alto flûte, basse flûte, piccolo), 2 clarinettes (basse clarinette), 2 trompettes (bugle), 1 trombone, 1 percussionniste, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, 1 contrebasse, figurant: Robbe Peeters, Simon Van Schuylenbergh, Astrid De Haes, Freek De Craecker, copiste: Wim Hoogewerf, chorégraphe: Marc Iglesias, répétitrice piano: Lies Colman, costumes: Eefje Wijnings, Andrea Kränzlin, décor: Kris Verdonck, Eefje Wijnings, réalisation décor: A Two Dogs Company, création lumières: Jan Van Gijsel, coordination technique : Jan Van Gijsel, Nic Roseeuw, technique : Bram De Cock, Diederik Suykens, Jan Van Gijsel, Chris Vanneste, production : LOD muziektheater, chargé de production: Isabel Vermeulen, coproduction: A Two Dogs Company, Jheronimus Bosch 500 Foundation, Kaaitheater, Teatro Maria Matos, House on Fire, Asko|Schönberg, Concertgebouw Brugge, Fundaçao Calouste Gulbenkian, Theater Mousonturm Frankfurt, en collaboration avec: Vlaanderen en Nederland gastland 2016 Frankfurter Buchmesse, avec le soutien de: Eduard Van Beinum Stichting, les Autorités Flamandes & la Commission Communautaire Flamande, 2016.

[1059] VERDONCK, Kris, *END,* concept & mise en scène: Kris Verdonck, dramaturgie: Marianne Van Kerkhoven (Kaaitheater), avec: Johan Leysen, Carlos Pez González, Claire Croizé, Geert Vaes, Marc Iglesias, Eveline Van Bauwel, texte: based on recent documents found on the Internet and texts by Alexander Kluge, W.G. Sebald, Curcio Malaparte, Lord Byron, e.a., vidéo: Anouk De Clercq, musique: Stefaan Quix, création lumière: Luc Schaltin (Kaaitheater), costumes: Dorothée Catry, Sofie Durnez, coordination technique: Herman Venderickx (Kaaitheater), assistance technique: Sylvain Spinoit, construction: Hans Luyten (PlasmaMagma), Dirk Lauwers (dna), Espeel Constructies, Steven Blum, programmation multimédia: Felix Luque, chargé de production: Lotte Vaes, production: Margarita Production pour stilllab vzw, coproduction: Kunstenfestivaldesarts (BE), Kaaitheater (B), BUDA Kunstencentrum (BE), Kunstencentrum Vooruit (BE), Le Grand Théâtre de Luxembourg (LU), Productiehuis Rotterdam / Rotterdamse Schouwburg (NL), NXTSTP (avec le soutien de l'Union Européen), avec le soutien de: les Autorités flamandes, la Commission de la communauté flamande, remerciements à: Imal, Vidisquare, Frontline Rigging, 2008.

[1060] VERDONCK, Kris, *UNIT*, conception et régie : Kris Verdonck, dramaturgie : Kristof Van Baarle, coordination technique : Jan Van Gijsel, assistance technique : Koen Roggen, costumes et installations : Eefje Wijnings, production : A Two Dogs Company, coproduction : Naves Matadero (ES), avec le soutien de : Tax Shelter du Gouvernement Fédéral belge, les Autorités flamandes, la Commission de la communauté flamande, 2017.

[1061] Entretien avec Romeo Castellucci du 24 juillet 2012 à l'École d'Art d'Avignon.

en os, l'Animal étant intégré dans le processus créatif et dans le projet dramaturgique des artistes, enrichit les potentialités narratives, esthétiques, scéniques et symboliques.

a) Hypnose des regards et subjectivité animale

L'Animal a en lui une force d'attractivité capable d'hypnotiser les regards. Dès son entrée en scène, il monopolise, immédiatement et durablement, les regards au détriment des acteurs humains à ses côtés. Contrairement à ce qu'avance Nicholas Ridout[1062], il semble que l'imprévisibilité, la maladresse et la spontanéité de l'Animal ne contraignent pas le spectateur à focaliser son regard sur les dispositifs mis en place pour l'accueillir en scène ni sur les difficultés matérielles que cela représente, mais au contraire le poussent à porter toute son attention sur l'animal, sur son moindre geste, souffle, frémissement, gémissement, regard.

Dans *Gilgamesh*, l'acteur incarnant le personnage éponyme marche à quatre pattes en direction des chiens et les détache un à un. En même temps qu'il les libère de leurs chaînes de corde, il libère « sur lui le tonnerre de vie que l'animal la porte en se renversant et en recouvrant toute l'existence de scène de l'acteur ». Dès lors, les chiens deviennent les acteurs premiers et les véritables acteurs ne sont plus que les seconds rôles des animaux, leurs partenaires de jeu. Comme en témoigne Jean-Pierre Thibaudat, « il y a des animaux que l'on domestique et dresse […] et là l'homme est le maître du monde -, d'autres qui n'en font qu'à leur tête […] et là l'homme démuni n'a qu'à bien se tenir. Et puis il y les animaux qui doivent faire des choses et les font si cela leur chante. Les animaux participent à cette part d'imprévu qui traverse tous les spectacles […][1063] ». C'est à l'acteur de composer et improviser en fonction de l'Animal et non l'inverse. « À la honte du plateau succède, impétueuse, la belle ignorance de celui-ci. Le poète se met alors à trembler à l'entrée en scène du petit poète : l'animal. C'est par implosion que la *tragédie*, avec ces propositions de départ, explose face à son cauchemar d'immoralité[1064] » exprime Castellucci. L'acteur Olivier Perrier confie très judicieusement à Laurent Caillon :

1062 RICHOUT, Nicholas, « Animal labour in the theatrical economy », in Theatre Research International, vol. 29, n.1, 2001, pp. 57-65. Cette hypothèse s'appuie sur la performance *Horses* de Jannis Kounellis et *La Mélancolie des Dragons* de Philippe Quesne.

1063 THIBAUDAT, Jean-Pierre, *Dromesko Souvenirs d'Igor - Baraquement d'utilité publique Saint-Jacques-de-la-Lande*, Arles, Actes Sud, 2010.

1064 CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *Les Pélerins de la matière*, *op. cit.*, p. 54-55.

> Le jeu des animaux est à la fois imprévisible et prévisible. Le problème ce n'est pas de combattre ça, c'est au contraire de l'accueillir et de dire : le théâtre, c'est ce que l'animal est en train de faire. […] La question c'est comment accueillir, ce n'est que ça. Un comédien ne va pas tout d'un coup se mettre à improviser alors que l'animal peut faire n'importe quoi… Ce n'est pas la même règle pour tout le monde. […] C'est bien, ça oblige à tenir ce paradoxe : être tout le temps dans la forme de ce qu'on a décidé de dessiner ensemble et, s'il y a […] une réaction inattendue, prendre en charge l'événement. […] Fondamentalement l'animal sur le plateau oblige à garder cette espèce de souplesse nécessaire pour tenir une forme et accueillir du « hasard ». C'est un terrain sur lequel Brook a beaucoup travaillé. Le travail avec un animal au théâtre permet de mesurer l'écart entre une chose formalisée et le vivant qui vient tout bousculer, en espérant tout de même que la forme y résistera.[1065]

L'installation *MONSTER* de Kris Verdonck est un exemple de cette puissance d'attraction, de concentration et de captation des regards et esprits. L'Homme y a quasiment disparu et l'Animal, alors que non réel, fait œuvre. La poïétique de cette expérience s'origine dans un extrait de l'œuvre *Blumfeld, an Elderly Bachelor* de Franz Kafka probablement écrite en 1915 :

> While taking the key from his pocket outside his room, he is startled by a sound coming from within. A peculiar rattling sound, very lively but very regular. Since Blumfeld has just been thinking of dogs, it reminds him of the sounds produced by paws pattering one after the other over a floor. […] he quickly unlocks the door and switches on the light. He is not prepared for what he sees. For this is magic, two small white celluloid balls with blue stripes jumping up and down side by side on the parquet; when one of them touches the floor the other is in the air, a game they continue ceaselessly to play. […]
> He tries to catch one but they retreat before him, thus luring him on to follow them through the room. It's really too silly, he thinks, running after balls like this, he stands still and realizes that the moment he abandones the pursuit, they too remain on the same spot. I will try to catch them all the same, he thinks again, and hurries towards them. They immediately run away…

Un grand bac rectangulaire est posé au sol, au centre de l'espace d'exposition, et recouvert de tissu blanc. Des lumières, blanches elles-aussi, rasent la surface du bac comparablement aux lampes à chaleur des couvoirs à poussins. Dans cet espace, trois

[1065] PERRIER, Olivier, entretien avec CAILLON, Laurent, *Paroles d'acteurs : entretiens*, Aubervilliers, Les petits cahiers de la commune, 2001.

cents petits chiens en peluche y rampent, se cognent, se chevauchent, se retournent et s'immobilisent sur le dos. Une petite caméra optique est placée dans le front de chaque peluche. Dès que cet œil-caméra perçoit une modification de lumière ou luminosité, c'est-à-dire chaque fois qu'un mouvement se produit dans leur champ de vision, les peluches aboient dans un rire étouffé et se roulent au sol alors que leur queue tourne sur son axe. L'action d'un chien engage la réaction d'un autre et tout s'enchaîne ainsi progressivement dans un enchevêtrement. Les chiens forment alors une masse informe et incontrôlable qu'il est impossible de réduire à l'immobilité et au silence. Si l'Homme est à l'origine du processus créatif, l'Animal devient l'œuvre elle-même et son instabilité et insaisissabilité en sont le moteur.



VERDONC K, Kris, *MONSTER*, 2014. ©Luc Schaltin

« Il apparaît que seuls des animaux dont on peut contrôler précisément les actions, par un dressage minutieux ou par l'utilisation de barrières, ainsi que ceux placés dans des situations simplement décoratives, peuvent être facilement mis en scène[1066] » écrit la vétérinaire Elina Jolivet. « Malgré ces précautions les comédiens ne sont pas à l'abri de rencontrer divers soucis lors des représentations. En effet bien que dressés, les animaux peuvent se révéler imprévisibles, malpropres ou même voler la vedette aux acteurs[1067] » poursuit-elle. Léon Chancerel commentait le choix de faux animaux sur le plateau en raison de ces problématiques : « J'entends les animaux « feints » et non les «

[1066] JOLIVET, Elina, *La Place de l'animal au théâtre*, thèse de doctorat de l'École Nationale Vétérinaire d'Alfort, 2012.
[1067] *Ibid.*

vrais », la présence de ces derniers sur les plateaux étant pour d'évidentes raisons d'ordre esthétique et technique le plus souvent indésirables[1068] ». Or, c'est précisément la perte de contrôle d'un point à l'autre, le gommage du dressage, le non-usage décoratif de l'Animal, que recherchent Castellucci et Verdonck, et la netteté, le lissage, la mise en valeur de l'acteur qu'ils rejettent. L'Animal est le seul en capacité de pouvoir répondre à ces exigences car jamais il ne feint, ne ment ou ne triche. Il n'est que subjectivité pure. Le monde et ce qu'il représente ou s'en représente sont un pour lui. Son honnêteté lui vient de la certitude qu'il a en lui et dans le monde. « L'animal est sûr et certain du monde puisque ce dernier est, dans son entièreté, institué par lui. L'homme, pour sa part, « se fie » au monde puisque le monde, et non un monde, est là, toujours déjà là, auquel il se heurte[1069] ».

> La condition humaine ? Elle est celle d'un être vivant qui, tout en éprouvant le monde au plus profond de lui, sans que jamais soient dénoués ses liens avec le sensible, place ce monde, dans le même temps, à distance de lui. Le monde est pour l'homme, à la différence de l'animal, autre chose dans son statut de monde que ce monde qu'il expérimente subjectivement. Il existe en soi, indépendamment de lui ; ainsi ce dernier le ressent-il intérieurement. Certes les choses sont corrélatives de son corps connaissant mais cette corrélation n'est pas le tout de ces choses.[1070]

La présence de l'Animal, réelle ou suggérée, précise ou évasive, renvoie indéniablement le spectateur à la véritable force transgressive de la réalité exhibée dans l'espace scénique. L'Animal est simplement présent en tant qu'Animal, il ne joue pas l'Animal, ne simule pas, n'obéit à aucun « projet moral[1071] ». Il confirme sur scène, et de manière inconsciente, son caractère authentique, spontané, imprévisible voire perturbateur. Chaque événement, offert sur scène par l'Animal, se produisant dans l'instant de l'éphémèrité, fait du spectacle, un spectacle non pas uniquement vivant mais sur-vivant et ultra-vivant qui, sans cesse, fait vibrer la réalité du corps et du corps, du perceptible et du sensible mais surtout des origines. La représentation théâtrale, au sens strict du terme, n'est plus, la vraisemblance (dans son acceptation classique) est rejetée, la *mimesis* est abandonnée et les modalités d'échanges repensées, puisque

[1068] CHANCEREL, Léon, *Les animaux au théâtre : premier cahier*, Paris, Presse de l'Ile de France, 1949.
[1069] LENCLUD, Gérard, « Le phénomène humain : l'avènement du réalisme », *op. cit.*, p. 249.
[1070] *Ibid.*, p. 248.
[1071] CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *Les Pélerins de la matière*, *op. cit.*, p. 45.

l'Animal provoque « un effet de réel[1072] », génère une autre réalité et accepte que seule la réalité impose sa loi, c'est-à-dire une loi sans cesse flottante, variable, capricieuse et fugace, autrement dit une loi qui n'obéit à aucune loi. « L'homme se plie au monde quand l'animal plie la réalité à sa subjectivité[1073] ».

L'écuyer et metteur-en-scène Bartabas précise que « l'animal vit le moment, il vit l'instant, il est toujours dans le moment présent. C'est pour ça qu'on dit souvent que les animaux sont des comédiens redoutables : un animal ne peut pas être mauvais comédien parce qu'il est toujours dans l'instant présent donc quand il est en train de faire quelque chose, il est forcément juste. C'est pour ça que les comédiens ont souvent un peu peur de jouer avec des enfants et des animaux[1074] ». Paradoxalement, la présence animale est extrêmement esthétisée puisque, par exemple, aucun des animaux n'est sale et ne sent. Ils sont pansés, ont le pelage brossé et brillant, leurs griffes ou ongles taillés, leurs pieds parés. C'est pourquoi, la rusticité, sauvagerie, bestialité de l'Animal repose principalement sur ses modalités de présence et non sur son aspect physique répondant davantage à la création esthétique d'une image scénique épurée. Sur ce fil tendu reliant réalité et esthétisation de mise en scène, l'Animal se fait funambule et invite le regard à le suivre. Mais lui, le regard se heurte sans cesse au réel dramaticisé et s'interroge sur l'origine du véritable sujet. Or, « l'animalité est subjectivité ; il n'y a même de subjectivité qu'animale, l'animal est le seul vrai sujet[1075] » affirme Bimbenet.

> Sujet, il ne l'est certes pas au terme d'un acte de réflexion, ni ne l'est-il au sens où il se barricaderait à double tour dans les frontières de sa subjectivité, hermétique à tout ce qui n'est pas lui. Sujet, pas davantage ne l'est-il en ce que la satisfaction de ses besoins dirigerait ses comportements et qu'il serait tout entier à sa survie attachée. S'il est pur sujet, c'est parce que sa vie se déroule à l'état vécu dans un monde où n'est présent pour lui que ce qu'il y a mis. Son mode d'être-au-monde coïnciderait avec son mode d'être-à-soi. Rien ne viendrait s'intercaler entre les deux. L'animal ne serait donc aucunement cet être purement fonctionnel, poussé par la nécessité, comme le penserait intuitivement l'homme. Il est cet être qui fait de celui qu'il est la mesure de toutes les choses dans le monde. En effet, elles n'existent pour lui qu'en tant qu'il les fait siennes. L'animal est donc la seule créature authentiquement perspectiviste : sa

[1072] MARTIN, Isabelle, *L'animal sur les planches au XVIIIe siècle*, Paris, H. Champion, 2007.
[1073] LENCLUD, Gérard, « Le phénomène humain : l'avènement du réalisme », op. cit., p. 248-249.
[1074] BARTABAS, Floras, *La leçon de l'écuyer / Bartabas*, adapté par Marion Floras, Avignon, Entre-vues, 2008, p. 45.
[1075] BIMBENET, Etienne, *L'Animal que je ne suis plus*, *op. cit.*, p. 123.

subjectivité est constituante du monde ; elle l'institue.[1076]

Dans la scène d'ouverture de *R.# 7*, l'artiste met en scène un chimpanzé criant et mangeant des bananes. Cette image scénique d'un singe mangeant simplement une banane n'est pas sans rappeler l'expérience menée en 1996, par l'équipe de Giacomo Rizzolatti, neurologue et directeur du département de neurosciences de la faculté de médecine de Parme. Cette étude a révélé l'existence des neurones-miroir d'abord chez le singe puis chez l'humain en 2010. Suivant cette correspondance, la scène devient laboratoire et le spectateur, en regardant le singe, premièrement, se transporte mentalement à sa place sur scène et mange cette banane, deuxièmement, entre en *empathie* avec lui. La figure animale s'adresse ici à notre inconscient et le secoue. « Peut-être la synthèse de ces traditions, à la fois contradictoires et homogènes, se trouverait-elle dans l'interprétation qui fait du singe le symbole des activités de l'inconscient[1077] » suppose Jean Chevalier. « L'inconscient se manifeste en effet-sans qu'il puisse être dirigé par un régulateur- soit sous une forme dangereuse, en déclenchant des forces instinctives, non contrôlées et en conséquence dégradantes ; soit sous une forme favorable et inattendue, en donnant soudain un trait de lumière ou une inspiration heureuse à agir[1078] ». L'imprégnation inconsciente de l'Animal en l'Homme est telle que l'acteur se métamorphosera en singe en se costumant et en s'animalisant. Bien que simple objet de fantasme, l'importance des neurones-miroirs conduirait l'Homme à ne plus se limiter à la reproduction mentale de l'action mais à son application réelle par imitation des comportementaux animaliers.

[1076] LENCLUD, Gérard, « Le phénomène humain : l'avènement du réalisme », *op. cit.*, p. 248.
[1077] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 887.
[1078] *Ibid.*



CASTELLUCCi, Romeo, *R.#07,* 2004.
©Dr. Luca Del Pia

CASTELLUCCi, Romeo, *R.#07,* 2004.
©Dr. Luca Del Pia

Malgré les apparences donc, la performance du singe ne répond pas à un automatisme stéréotypé tel que le définissent Paul Bouissac et Richard Schechner[1079], mais contribue à une remise en cause interne des « codes de théâtre » et du dualisme cartésien. Le singe en est le véritable artiste, à l'exemple de la symbolique des égyptiens, Aztèques et Maya, selon laquelle le singe est un artiste ou un artisan, un magicien puissant capable de lire les plus mystérieux hiéroglyphes, un psychopompe et un maître du temps.

> Le singe a un tout autre aspect pour les peuples qui le connaissent comme un animal libre, particulièrement agile et vivant. Ils admirent ses étonnantes capacités ; ils pensent que les dieux ont pour lui une préférence particulière. Ils voient même en lui la présence des dieux et des démons. Dans la mythologie hindoue, la grande épopée de Râmayana fait du singe le sauveur de Dieu au moment du célèbre passage du grand pot. Certains indigènes vont jusqu'à dire que l'orang-outan ne parle pas parce qu'il est trop sage ! Les rêves de singe sont un appel original en faveur d'un développement de la

[1079] SCHECHNER, Richard (1988), cité dans WILLIAMS, David, « The Right horse, the animal eye – Bartabas and Theatre Zingaro », Performance Research, 2000, Vol. 5, n.2, p. 35.

personne, à la fois varié et étroitement lié à la nature.[1080]

b) De la métamorphose à l'Animal psychopompe

Les papillons chez Castellucci d'une part, et le scarabée chez Verdonck d'autre part, permettent de mettre en lumière un autre versant de la présence animale : celui de la métamorphose. La protagoniste de *Hey Girl!,* tout comme celle de *Il velo nero di pastore*, revêt des ailes noires de papillon et se transforme voire mentalement s'élève. Dans *La Flûte enchantée* et *BEETLE*, la nymphe mue pour devenir imago.



VERDONC K, Kris, *BEETLE*, 2010. ©Ed Jansen

> Il était sur le dos, un dos aussi dur qu'une carapace, et, en relevant un peu la tête, il vit, bombé brun, cloisonné par des arceaux plus rigides, son abdomen [...]. Quelque énergie qu'il mît à se jeter sur le côté droit, il tanguait et retombait à chaque fois sur le dos. Il dut bien essayer cent fois, fermant les yeux pour ne pas s'imposer le spectacle de ses pattes en train de gigoter, et il ne prononça que lorsqu'il commença à sentir sur le flanc une petite douleur sourde qu'il n'avait jamais éprouvée. [...] un liquide brunâtre lui sortait de la bouche[1081].

[1080] AEPPLI, Ernest, *Les Rêves et leur interprétation*, Paris, 1951, p. 263.
[1081] KAFKA, Franz, *La Métamorphose*, 1912.

BEETLE est une installation mapping projetée sur un mur du centre-ville. Les images projetées montrent la métamorphose d'une nymphe en coléoptère Dynastes hercules, soit l'un des plus robustes et grands insectes au monde. C'est une véritable lutte pour la vie ou la survie qui s'engage, puisqu'ordinairement deux coléoptères sur dix y succombent d'épuisement. Telle une lutte héroïque, le futur scarabée tente de se défaire de sa carapace et se débat pour être. Présentée sous forme d'une séquence de deux heures se répétant inlassablement tout la nuit, l'installation change le micro en images gigantesques, met la focale sur un processus habituellement caché, défie le temps en étirant l'éphémère et fait de la fragilité une force de transformation. Or, le scarabée est principalement connu comme symbole égyptien, cyclique et de résurrection. Il est l'image du soleil qui se lève et se couche perpétuellement et renaît de lui-même, c'est-à-dire du Dieu qui revient. Il est censé renaître de sa propre décomposition. « Le symbolisme provient aussi des mœurs du scarabée pilulaire qui roule sa boule, figure de l'œuf du monde, d'où nait la vie, la manifestation organisée. On considérait ainsi le scarabée comme s'engendrant de lui-même[1082] ».

Chez Romeo Castelluci, des danseuses s'extirpent de leur chrysalide comme marque d'émancipation et début du parcours initiatique dans *La Flûte enchantée*. La puissance visuelle, symbolique et originelle de l'image de cette chrysalide est telle que l'artiste la choisit comme illustration des affiches de ce spectacle. La chrysalide est l'œuf qui détient en lui la potentialité de l'être ; le papillon qui en sort est résurrection. Les Baluba et les Lulua du Kasaï content le cycle de l'être humain selon celui du lépidoptère. « Il est dans son enfance une petite chenille, une grande chenille dans sa maturité ; il devient chrysalide dans sa vieillesse ; sa tombe est le cocon d'où sort son âme, qui s'envole sous la forme d'un papillon ; la ponte de ce papillon est l'expression de sa réincarnation[1083] ».

Dans *Hey Girl!,* Silvia Costa après s'être libérée de sa peau de cire, appose les ailes d'un lépidoptère sur son dos. « Le symbolisme est celui du papillon, celui de l'âme débarrassée de son enveloppe charnelle, comme la symbolique chrétienne, et devenue bienfaitrice et bienheureuse[1084] ». Là aussi la métamorphose s'opère. Selon les Mexicains, le papillon est un symbole du soleil noir, qui parcourent les mondes

[1082] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit*, p. 851.
[1083] *Ibid.*, p. 728.
[1084] *Ibid.*

souterrains au long de sa course nocturne. Il est donc sacrifice, mort et résurrection à la fois. Le papillon est également symbole de la renaissance dans la psychanalyse moderne.

Ces ailes seront réintégrées dans le spectacle *Il velo nero di pastore* quatre ans plus tard sur le corps d'une autre actrice. Premièrement, le papillon est l'emblème de la femme au Japon. Deuxièmement, ces femmes ailées sont comparables aux représentations de Psyché. « Une croyance populaire de l'Antiquité gréco-romaine donne également à l'âme quittant le corps des morts la forme d'un papillon[1085] ».



CASTELLUCCI, Romeo*, Hey Girl!,* 2007.
©Emile Zeizig



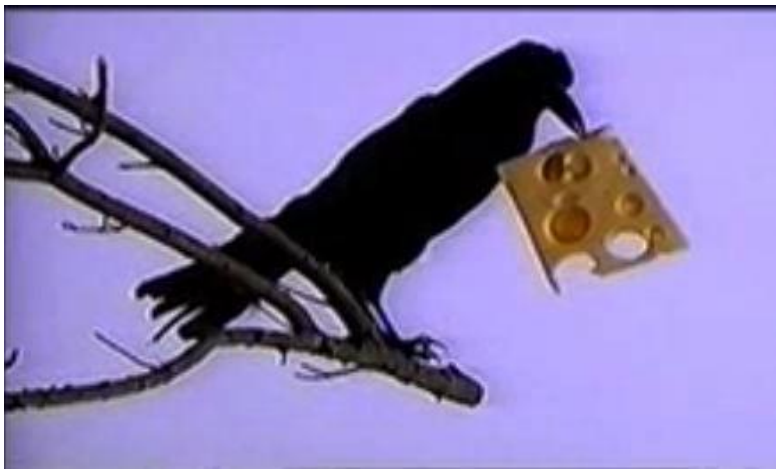
CASTELLUCCI, Romeo, *Il velo nero di pastore (Le voile noir du pasteur)*, 2011.
©Emile Zeizig

Par ailleurs, l'une des caractéristiques premières du lépidoptère est son éphémérité. En plus, son inconscience le conduit à la mort précoce en le poussant à voler près de la flamme d'une chandelle. Sitôt né, il est voué à disparaître. Ils sont aussi des esprits voyageurs et leur vue prédit la visite prochaine de la mort. Sur scène se dessine une lutte contre le temps et contre la vie. Selon les Aztèques, le papillon s'échappe de la bouche de l'agonisant et est de fait le symbole de l'âme ou du souffle vital. « Un papillon jaune parmi les fleurs représente l'âme d'un guerrier tombé sur les champs de bataille. Les guerriers morts accompagnent le soleil dans la première moitié de sa course visible, jusqu'à midi, Ensuite, ils redescendent sur terre sous forme de papillons[1086] ». Par la métamorphose, l'Animal se fait agent spirituel.

[1085] *Ibid.,* p. 729.
[1086] *Ibid.*, p. 728.

Dans *END* de Kris Verdonck avec une créature hybride mi-homme, mi-oiseau, fugacement visible mais toujours disparaissante. L'oiseau en est le symbole du rêve mais aussi l'intermédiaire entre le ciel et la terre. En grec, *órnis* était également employé pour désigner un présage ou un message du ciel.

Le symbolisme est semblable dans les spectacles *Genesi, from the museum of sleep* et *B.#03* de Castellucci auquel s'en ajoutent d'autres : ceux de l'Immortalité, du transport des âmes et de la reconquête d'un langage oublié. Dans ces spectacles, des oiseaux sont représentés sous forme d'ombres. D'abord, la figure de l'oiseau est symbole de quête initiatique, de l'envol de l'âme, des états spirituels et supérieurs. Dans la religion taoïste, les Immortels prennent figure d'oiseau. Or, il s'agit bien de cela dans ces deux spectacles, de la manière dont il est possible de défier la mort voire de jouer avec elle comme le font les enfants. Les oiseaux sont ici de mauvais augures. Pour preuve en est l'espèce choisie : le corbeau. Au-delà de la fable du corbeau et du renard qu'il teinte d'une autre couleur plus sombre, le corbeau est un oiseau prophétique apparaissant dans toutes les mythologies. L'étymologie même du mot « corbeau », venant de l'ancien français *corp*, issu du latin *corvus*, signifie la malédiction.



CASTELLUCCI, Romeo, *B.#03*, 2003.

Très étroitement liés, les auspices d'après le vol et le chant des oiseaux étaient une manière de saisir le langage des oiseaux et donc du monde céleste. « Le poète Saint-John Perse a sans doute l'intuition d'une sorte de pureté primordiale dans ce langage, lorsqu'il écrit : Les Oiseaux gardent parmi nous quelque chose du chant de la création[1087] ». Dans ces deux spectacles, comme dans tous ceux de Castellucci où

[1087] *Ibid.*. , p. 851.

l'Animal se manifeste et qui obéissent à une dramaturgie des origines, le langage de l'Homme ne vaut plus tel qu'il est d'ordinaire produit et émis. Seul celui de l'Animal est authentique, valable et originel, car il préexitait à l'Homme et n'en dépend pas. C'est au contraire l'Homme qui a besoin de celui de l'Animal pour comprendre les énigmes du monde.

Inferno commence dès l'installation du public, puisque des touristes, presque nus, déambulent sur le plateau, prennent des photographies, mangent, boivent et sortent de scène. Les explications des audio-guides, sur l'histoire de la construction du Palais des papes, et des contemporains de Dante, s'entremêlent alors à des aboiements résonnant au loin. Cela s'enchaîne directement par les paroles prononcées par le metteur-en-scène dès son entrée sur le plateau de la Cour du Palais des Papes : « Je m'appelle Romeo Castellucci ».

> *J*e veux être sur le plateau, du moins juste à côté, car je souhaite assumer moi-même la position de Dante, comme un passeur. C'est son voyage, son expérience, et je veux refaire moi-même cette expérience dans le temps du spectacle. Dante est perdu, il est impuissant, il est désespéré, et je dois être à ses côtés, cela me semble être une obligation dramaturgique.[1088]

Comme il le souligne, en se présentant, il débute la représentation en utilisant la première personne, se met lui-même ainsi en scène et endosse seul la responsabilité de Dante. Or, il en est de même pour le narrateur de *La Divine Comédie* de Dante qui, par le biais de « je », s'auto-met en scène lors de son passage aux portes de l'Enfer : « Au milieu du chemin de *notre* vie. *Je* me retrouvai dans une forêt obscure[1089] ». Il va ensuite, tout en laissant sa tête et ses mains à découvert, s'équiper d'une combinaison lui assurant une protection contre les morsures, égratignures et contusions futures, que les chiens, références à Cerbère barrant la route de Dante, lui feront subir lorsqu'ils se jetteront, déchaînés, avec force et *violence*, sur lui, tandis que les quatre autres chiens, difficilement tenus en laisse, continuent à aboyer férocement vers le public.

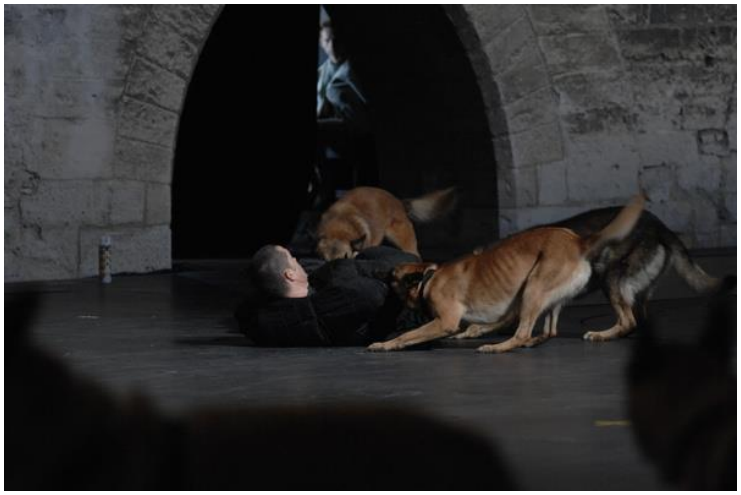
> Cerbère, bête étrange et cruelle,
> hurle avec trois gueules comme un chien

[1088] CASTELLUCCI, Romeo, DREVILLE, Valérie, ARCHAMBAULT, Hortense et BAUDRILLER, Vincent, *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008, op. cit.*, p. 33.
[1089] DANTE*, La Divine Comédie, op. cit.*, p. 25.

sur les morts qui sont là noyés.[1090]
Il griffe les esprits, les écorche et dépèce.
La pluie les fait hurler avec les chiens ;
ils font d'un flanc leur bouclier à l'autre flanc ;
ils se tournent souvent, les malheureux profanes.[1091]
Lorsque Cerbère nous vit, l'énorme ver,
il ouvrit ses bouches, et nous montra les dents ;
il n'avait pas un membre qui ne frémit.[1092]
Tel un chien aboyant et vorace
qui se calme quand il a sa pâtée sous la dent,
car il s'acharne et s'évertue à dévorer,
telles se firent les trois faces bestiales
du démon Cerbère qui étourdit si fort
les âmes, qu'elles voudraient être sourdes.[1093]

Il y a donc sept chiens au total. Or, le chiffre sept est un chiffre clé à la fois dans la Bible, dans de nombreux courants de pensées et analyses de la Divine Comédie[1094] de Dante. Le chien porte en lui cette dualité symbolique, puisqu'il est le trait d'union entre le monde terrestre et le monde céleste, entre le visible et l'invisible, entre les forces obscures et lumineuses. De même, la figure du chien recoupe en elle une trilogie des éléments de la terre, de l'eau et de la lune. Tout à la fois, elle est végétative, sexuelle, divinatoire, fondamentale et appartient à l'inconscient. De manière symbolique, il devient aussi le guide de l'homme après sa mort et rejoint ainsi « la première fonction mythique du chien, universellement attestée, celle du psychopompe, qui guide de l'homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie[1095] ».

[1090] *Ibid.*, p. 67, ligne 13.
[1091] *Ibid.*, ligne 18.
[1092] *Ibib.*, ligne 22.
[1093] *Ibid.*, ligne 28.
[1094] *Ibid.*
[1095] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* p. 240.



CASTELLUCC
I, Romeo*, Inferno,* 2008.
©SRS

Le deuxième tableau de ce spectacle est marqué par l'entrée en scène d'un homme, se couvrant d'une peau de bête, d'un chien ou d'un loup, qu'il dépose ensuite au sol avant de s'élever. Cet homme[1096] va ensuite lentement procéder à l'ascension vertigineuse du palais, de cette forteresse imprenable, à mains nues. Si bien que durant toute la durée de ce tableau, le spectateur ne peut que retenir son souffle. Tout comme dans le texte de Dante, cité ci-après, le profond silence dans lequel est plongé le spectateur, lui permet également de percevoir le souffle du *performer,* durant l'effort de cette ascension.

> L'haleine des poumons s'était faite si courte,
> Lorsque j'y fus, que je ne pus aller plus loin,
> et je m'assis à la première halte.[1097]
> Je me levai alors, en me montrant pourvu
> de plus de souffle que je n'en sentais,…[1098]

Au cours de son ascension, l'homme va parfois adopter des postures christiques. Il va notamment, s'arrêter au niveau de la fenêtre de l'Indulgence, située au-dessus du palier de la Grande Audience, là où le pape donnait sa triple bénédiction. L'escaladeur, écartant bras et jambes, dans le cercle que forme la fenêtre de l'Indulgence, évoque, à mon esprit, le souvenir de l'homme vitruvien, ou l'homme de Vitruve de Léonard de Vinci, décrivant les rapports de mesures d'un corps humain

[1096] Antoine Le Ménestrel a été alpiniste avant de devenir artiste de rue.
[1097] DANTE, *La Divine Comédie, op. cit.*, ligne 43.
[1098] *Ibid.*, ligne 58.

parfait dans le troisième livre de son *Traité d'architecture*[1099]. Léonard de Vinci y démontre, qu'un homme aux bras et aux jambes écartées, pouvait être inscrit dans les figures géométriques parfaites, que sont le cercle et le carré, et que le centre du corps humain, se trouve au niveau de son nombril. De ce fait, l'être humain possède des proportions divines.



CASTELLUCCI, Romeo*, Inferno,* 2008. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo*, Inferno,* 2008. ©SRS

Ce spectacle aérien et silencieux dévoile la capacité et la nécessité éprouvée par Romeo Castellucci, de jouer et d'intégrer pleinement, la Cour du Palais des Papes à son spectacle, si bien que le lieu de la représentation devient un véritable partenaire de jeu. Tel l'animal, le performeur gravit la façade du Palais des papes avec une énergie intense mais prudente sur ses appuis. Il permet aux spectateurs, de découvrir ou redécouvrir

[1099] VITRUVE, *De architectura (Traité d'architecture)*, -25.

autrement l'édifice, et la façade du palais des papes, de remarquer sa taille monumentale et ses éléments architecturaux (fenêtre, corniches, pierres). Comme l'illustre l'extrait cité ci-après, cette incroyable ascension renvoie également, à la description du difficile cheminement de Virgile, et du narrateur sur les « chemins escarpés », « les murs » et les « éboulis » de « l'abîme », au travers des neufs cercles infernaux.

> … ainsi, me portant vers la cime
> D'un gros rocher, il avisa un autre bloc
> Et dit : « accroche- toi bien à celui-ci ;
> Mais éprouve d'abord s'il peut te soutenir. »
> Ce n'était pas chemin pour gens vêtus de chapes,
> Car à grand peine lui si léger, et moi poussé,
> Nous pouvions monter de saillie en saillie.[1100]

Le corps-animal du comédien devient gargouille de ce Palais.

Par ailleurs, le souci esthétique central de Castellucci consiste dans un travail sur la forme rythmique universelle qui compose la figure. Le support matériel sur lequel la forme va se loger est secondaire. En réponse à une remarque à propos du faux sang qu'il utilise, en comparaison avec un usage de véritable sang chez Jan Fabre, Castellucci affirme qu'il ne fait pas de différence entre des composantes « vraies » (comme du vrai sang) et des composantes artificielles (comme du faux sang). L'intérêt ne réside pas à ce niveau[1101] ». Dans cette perspective, Castellucci utilise également des « faux » animaux, par la sculpture, plus rarement le costume ou la peluche, ou encore fréquemment cette fois par la taxidermie. Les animaux empaillés et le sang deviennent signes de la souffrance et de la dégénérescence des Hommes et du monde qui les crée. L'Animal devient porteur des peines du monde[1102].

En outre, l'Animal ainsi présent en scène par son absence de vie rappelle à l'organique, renforce le sens du *tragique* et intensifie la portée de sa charge symbolique. Bien que morts, ils ne sont pas passifs mais absolus et captifs. Ils sont à la fois la preuve

---

[1100] DANTE, *La Divine Comédie, op. cit.,* chant XXIV, p. 217, ligne 27.

[1101] BOUKO, Catherine, « La présence animale au sein du théâtre de Romeo Castellucci: un rapport complexe à l'anthropomorphisation », colloque *Que la bête meure ! L'animal et l'art contemporain*, Hicsa/musée de la Chasse et de la Nature, INHA 11 & 12 juin 2012.

[1102] Nous empruntons cette formule à Yves Sioui Durand, dramaturge s'étant inspiré d'une histoire amérindienne pour écrire sa pièce du même nom : « Le jour mourant brûle le ciel, la nuit profonde tombe fraîche, comme le lac. Les vieux indiens, les anciens disent… le Soleil est un homme… Il vieillit peut-être… Il doit être vieux et fatigué maintenant de portager le monde et sa tristesse sur son dos. À la tombée de la nuit, il plonge ensanglanté derrière les hautes montagnes au plus profond des ténèbres, luttant pour se purifier et se délivrer de ce qui le tue. C'est lui le porteur des peines du monde ».

tangible de notre propre finitude par l'exposition de la mort de tout être vivant au plateau et témoins d'un rayonnement de forces vitales au-delà de la mort. Comme il le dit lui-même :

> Êtres humains et animaux portent, littéralement, ce qu'ils veulent dire avant d'ouvrir la bouche, de sorte que le corps soit un passage de sortie et de résolution de l'écriture *tragique*. Là aussi il n'y pas de distinction. L'animal à abattre représente la métaphore la plus appropriée pour chaque personnage. La viande « de boucherie » résume cette douleur, parce que chaque homme qui souffre est viande « de boucherie ». [1103]

Par exemple, dans le dernier tableau de *The Four Seasons Restaurant*, le cheval empaillé révélé dans le jeu du va-et-vient du rideau de scène se fait figure du passeur des morts, se devant de porter les âmes des défunts de la Terre au ciel. Or, dans ce tableau, le cheval, puisque gisant au sol, suggère que, désormais, les âmes seront à tout jamais perdues dans l'Ether et que le guide spirituel Empédocle ou Jésus est mort.



CASTELLUCCI, Romeo, *The Four Seasons Restaurant*, 2012.

Par conséquent, l'Animal, qu'il soit réel, représenté ou empaillé, permet le passage d'un monde à un autre, celui du visible à l'invisible, celui des humains à celui des Animaux, exactement comme le ferait un dieu psychopompe.

c) L'Animal gardien des rêves et des mystères

[1103] CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, notes de mise en scène de *L'Orestie*, p. 8.

L'Animal est également gardien de rêves et mystères. « Qu'y a-t-il de plus semblable à un rêve que ces drames incohérents, impossibles, ambulatoires, où les hommes se changent en bêtes et les bêtes en homme ; où un monde bizarre se tord, fait la grimace, rampe, sautille, bat des entrechats, donne et reçoit des coups de pieds ; où les têtes se passent de corps, et réciproquement ; où les poissons se promènent en chaise à porteurs dans un paysage rose ?[1104] » demandait déjà Théophile Gautier. Chez nos artistes, l'Animal, oscillant sans cesse entre deux-mondes, détient les clés des portes de celui des rêves et des mystères. Il les livre progressivement aux spectateurs et libère sur scène l'invisible onirique, les secrets du monde et les énigmes des origines.

Dans le deuxième tableau du spectacle *L'Orestie*, des figures animales disparaissent sitôt apparues telles des chimères. L'aspect fantasmagorique est renforcé par l'utilisation de tulle, la scénographie totalement blanche, les lumières tamisées, les animaux choisis pour leurs caractéristiques « hors-norme » : un âne albinos par exemple[1105], leurs déplacements, l'étouffement sonore des mouvements au plateau et le silence prédominant. Entre illusions et spéculations, l'Animal plonge les spectateurs dans les songes ouatés de cette *tragédie* hallucinatoire. Le rêve lacté auquel tous les spectateurs participent, communément et individuellement à la fois, se transforme en cauchemar dans le troisième tableau. Cette fois, l'univers est sombre, la scénographie totalement noire, le volume sonore intense, le point de focale du regard dirigé au centre, les singes-furies enfermés, leurs cris et actions éparses et violents.

L'esthétique poétique de *Bosch Beach* de Kris Verdonck transforme la scène en mirage et les chants transportent le spectateur dans un songe. À l'instar de l'univers plastique de Jérôme Bosch auquel le spectacle rend hommage, les créatures mi-fantastiques, mi-réelles, par exemple vache, cygne et lapin ; éléphant et girafe ; lézard à trois têtes évoquant l'hydre de Lerne et licorne, laissent tant une impression de douceur que d'étrangeté, de féérie que de curiosités. De la même manière, les Animaux se confondent aux formes animalisées et sont pour la plupart si hybrides qu'ils deviennent inidentifiables. Ils sont à la fois monstrueux et magnifiques. De plus, leurs rapprochements voire fusions avec l'Homme, dévoilent l'union avec la nature d'une

[1104] GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans : extrait des œuvres complètes*, Paris, Gallimard, (1858), 1967.

[1105] Depuis le théâtre Antique, et davantage au Moyen-Âge lors des pastorales et célébrations de la Nativité, l'âne a toujours été mis en scène, le plus souvent réellement présent en chair et en os [1105].

part et leurs attitudes contre-nature d'autre part. Ils rappellent donc les pulsions bestiales de l'Homme et sont symboles des vices et péchés.



VERDONCK, Kris, *Bosch Beach,* 2016. ©Kurt Van der Elst



VERDONCK, Kris, *Bosch Beach,* 2016. ©Kurt Van der Elst

D'autre part, ils sont les représentations de tout ce que l'Homme enfouit en lui, y compris dans son inconscient. C'est pourquoi, les rêves en résultant sont fréquemment peuplés d'animaux réels, mythologiques ou inventés. Notre psychisme est imprégné de ces spécificités propres à chaque animal, auquel il s'identifie ou qu'il personnifie durant le rêve. Ce sont des aspects archaïques, les forces ou tendances qui habitent l'esprit humain. Transposée à la scène, cette vision au départ intérieure et onirique, devenue projection et spectatoriale, est en réalité une « pré-vision ». Car, en dehors, la continuité du monde du rêve reste à créer dans le monde réel, de même qu'à l'issue du spectacle quand le spectateur n'est plus et y replonge. De fait, tout comme Jérôme Bosch « avait une vision magique [puisqu']il voyait à travers le monde phénoménal, le rendait transparent et nous révélait son aspect originel[1106] », Kris Verdonck explore une forme de dramaturgie des origines avec le corps animal.

De même, dans *C.#11*, c'est par la figure du chat que le spectateur passe du monde familier à celui des contes. L'enfant, son maître, l'appelle « son Chat » et se comporte avec lui de manière tout à fait ordinaire et quotidienne. Il a pour habitude de l'allonger sur son lit mais le fait sortir de la pièce pour dire ses prières. L'étrangeté n'est pas celle de la situation mais celle de l'état des corps et des similitudes opérées entre celui de l'enfant et de l'Animal. L'enfant sent que son corps est identique à celui

[1106] MILLER, Henry, 1957, p. 98, cité par FISCHER Stefan in *Jérôme Bosch, L'œuvre complet*, Taschen, 2016.

du chat, ils ont en eux les mêmes couleurs rayonnantes, les mêmes énergies transperçantes et, comme lui, il lui est possible de voir dans le noir ou de s'y rendre invisible. C'est précisément ce qui se passe dans le tableau suivant. Alors que des hommes le recherchent pour le tuer, lui s'enfuit dans la forêt et s'animalise. Telle une proie cherchant à se rendre invisible aux yeux des chasseurs, il se cache derrière les fourrés, s'immobilise, ne fait qu'un avec la nature. La première fois que les hommes se rendent en forêt pour le débusquer, les phares des voitures et les lumières des lampes torche éclairent un faon qui, ébloui, regardera le spectateur, mais pas l'enfant-animal qui reste tapi derrières les broussailles. Ni la lumière des hommes, ni le chien qu'ils maintiennent en laisse ne rendent l'enfant visible. L'enfant le sait pour avoir bien observé son chat ou les gangsters des histoires de ses livres, seuls les yeux et les dents brillent à la lueur de la lune. C'est pour cette raison qu'il a posé un foulard sur son nez, sa bouche et qu'il garde les yeux fermés. Malheureusement, il reste un être sensible. Ses pleurs font revenir un homme sans visage qui s'arrête à quelques mètres du garçon, dirige vers lui sa lampe, le vise, lui font ouvrir les yeux. Tel un appât, il sort de sa poche un ours en peluche, se saisit de l'enfant et le transperce de son couteau. Le corps de l'enfant gît au sol et sa tête découpée, celle d'un chat puisqu'il s'est toujours senti chat, est brandie par l'homme et jetée dans un sac.



CASTELLUCCI, Romeo, *C.#11,* 2004.



CASTELLUCCI, Romeo, *C.#11,* 2004.

« La possibilité d'une conjonction de deux ontologies et épistémologies très différentes – une perceptive/sensorielle-motrice, une autre intellectuelle – et, en montant le cheval, d'une création temporaire d'un troisième assemblage composite,

qui est bien plus grand que l'addition de ses parties : l'équitation en tant que devenir centaure pour le cavalier et le cheval[1107] ». Si le cheval est, depuis longtemps, l'un des animaux les plus évoqués au théâtre, et y reflète son omniprésence dans l'histoire de l'Homme, au plateau -hormis les spectacles équestres- il a surtout été suggéré voire représenté par des artefacts allant du simple bâton chevauché par l'acteur à des inventions laissant planer le doute chez le spectateur sur sa réelle présence. Chez Romeo Castellucci, il est la plupart du temps vivant et en mouvement et constitue un motif central de ses créations. Dans *C.#11*, un cheval blanc entre aux côtés de l'homme nu de dos et se place à sa droite, dos lui-aussi au public. Symboliquement, le cheval peut représenter le paradigme de la puissance phallique, selon Freud notamment. Le cheval indien nommé *Asha*, signifiant « le pénétrant », pénètre la lumière. Bien que ses symboliques soient multiples, le cheval est essentiellement manifestation de la vie et de la continuité. Par ailleurs, au XIIe siècle, dans les rites d'intronisation irlandais, une jument blanche était sacrifiée et bouillie dans un chaudron dans lequel le futur roi devait se baigner. Ce bouillon représentait les eaux placentaires et le chaudron, le ventre de la Terre-Mère. Ce spectacle place justement la figure de Mère au cœur de la dramaturgie.

Dans le spectacle *Inferno*, le cheval blanc dont les pieds sont aspergés de faux sang devient l'icône de la guerre, monture des combattants, parlant pour et prenant la place de tous les hommes morts aux fronts. Il est davantage représentatif et représentable. D'après ses symboliques, il est ici un voyant et un guide, car lui seul peut franchir impunément les portes du mystère inaccessible à la raison. Il est associé aux ténèbres du monde chtonien, qui surgissent, galopent comme le sang dans les veines, des entrailles de la terre ou des abysses de la mer. Fils de la nuit et du mystère, ce cheval archétypal est porté à la fois de mort et de vie car, lié au feu, il est destructeur et triomphateur, associé à l'eau, il est nourricier et asphyxiant. Il est aussi l'archétype voisin de celui de la mère mémoire du monde par sa force fécondante[1108].

[1107] WILLIAMS, David, « The Right horse, the animal eye – Bartabas and Theatre Zingaro », *op. cit.*, p. 33

[1108] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* pp. 222-232.



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno,* 2008.



CASTELLUCCI, Romeo, *M.#10,* 2004.

Des projections photographiques se succèdent dans le film de captation du spectacle *M.#10* avant que la figure animale ne paraisse au plateau. Le regard de l'artiste et celui du photographe en scène, muni d'un grand appareil photographique du XIXe siècle, fusionnent avec celui du spectateur par le dispositif de projection. Par la projection et le montage, le spectateur voit ce que le photographe capte à travers l'objectif de son appareil et traverse avec lui le temps. De même, il voit par la focale de l'artiste qui sélectionne les plans à présenter et la manière dont ils vont s'enchainer. Un gros plan montre des gouttes d'un liquide blanc s'écoulant sur une structure noire poreuse qui semble animée. En dézoomant, il est enfin possible d'identifier ce support. Il s'agit en réalité de la peau d'un grand cheval vivant de robe noire et présent au plateau. Un homme à ses côtés verse délicatement du lait sur sa croupe et son flanc. En comparaison à la révélation photographique, le noir du cheval se dévoile à l'écoulement du lait. Le liquide maternel permet de révéler la forme et le lavement est permis par un retour aux origines du corps, de la mère, de l'enfantement, des premiers instants de vie. Comme l'analyse Stéphanie Nutting à propos de *Les vaches de nuit*, « c'est le lait céleste – associé bien sûr à la sexualité et à l'accouchement – qui nourrit les êtres et les bêtes. Là, le pouvoir de guérison nourrit, dans le sens plein du mot, un nouvel imaginaire et une redécouverte du primitif qui affranchit les femmes, redevenues des animaux femelles, du symbolique patriarcal[1109] ». Le plan filmique se resserre sur la tête du cheval de profil et se concentre sur son grand œil vif, brillant et scintillant. Tout est

[1109] NUTTING, Stéphanie, « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », *op. cit.*, p. 155–169.

là : dans le regard. Cette image se fond pour que, de nouveau, seule la surface ondulatoire d'une étendue blanche résiste. Finalement, lorsque tout le lait est versé, le cheval reste seul dans une piscine circulaire remplie du lait qui s'écoule de son corps. Or, le cercle lui aussi symbolise l'unité, la complétude, l'illumination, le cycle de vie et de renaissance. Le cercle est une roue de la vie et un œil qui voit tout et sait tout. Le cheval en son centre concentre donc en lui les mystères de toutes les origines. La perception du spectateur elle se suspend à la beauté de cette image animale, charnelle, maternelle et originelle.

La figure du bélier se retrouve dans *Genesi, from the museum of sleep*, où, en fond de scène, des ombres caprines s'adonnent au coït, et dans *Bn.#05*, où un bélier de défoncement, de neuf mètres de long, d'un mètre cinquante de haut et d'un mètre trente de large, oscille à intervalles réguliers et se heurte contre un voile de PVC semi-transparent de sept mètres de haut et six de large. Contrairement au bouc, Animal nocturne, lunaire et *tragique*, le bélier est principalement diurne et solaire. D'après les symboliques du bélier en astrologie, en Egypte, en Grèce, en Gaule, en Afrique noire, en Chine et en Inde entre autres, il est instinctif, obstiné, fougueux et puissant, renferme en lui la force génésique qui éveille l'Homme et le monde et permet la reconduction du cycle vital. Associé au feu et au sang, il est à la fois créateur et destructeur, tumultueux et bouillonnant, fécond et incandescent, chaotique et prolixe. D'une fécondité régénératrice, il « s'assimile au jaillissement de la vitalité première, à l'élan primitif de la vie, avec ce qu'un tel processus initial a d'impulsion pure et de brute, de décharge irruptive, fulgurante, indomptable, de transport démesuré, de souffle embrasé[1110] ».

[1110] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, pp. 113-114.



CASTELLUCCI, Romeo, *Genesi, from the museum of sleep,* 1999.
©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Bn.#05,* 2003
©SRS.

De plus, si on en croit les représentations et icônes des croyances méditerranéennes, il est une variante de l'Agneau de Dieu et donc, par extension, du Christ. Il est également le symbole de la mort expiatrice puisqu'il se donne en sacrifice pour la salvation humaine. S'inscrivant dans un refus de la linéarité narrative, ces deux spectacles reconsidèrent le mythe de la Création pour en questionner non pas le processus mais ce qui en a découlé. La figure du bélier renvoie au chaos originel qui avale la lumière pour la regénérer et ensuite la faire rayonner. Le bélier est aussi une évocation au texte biblique dont la lecture se fait noire, puisqu'elle révèle la perte de l'être humain dans la Création et dans ses propres créations. L'ambivalence paradoxale des symboliques du bélier et sa présence à la scène rappelle que toute création renferme déjà en elle les germes de sa propre destruction.

d) Animal symbolique, animal mythique, animal *tragique*

Bien que non directement compréhensible, la présence animale répond à un système logique. Chaque figure animale renferme en elle une énigme qu'il s'agit de résoudre non par une approche rationnelle mais par le sensible.

Tandis que le traditionnel usage religieux et didactique de l'Animal se voit remplacer par un usage artistique et dramaturgique, la visée et qualité symboliques demeurent inchangées. Par ailleurs, selon ce nouvel usage, l'Animal développe ses

significations culturelles et s'en fait le relais voire atteint une forme de transcendance. En effet, il possède cette double faculté de se montrer en tant que chair et viande d'une part et de rayonner sur scène et en salle par élévation et transport symboliques, poétiques, métaphysiques et perceptifs d'autre part. « Nous sommes dans le territoire des animaux, […] de l'impossibilité à la narration, du corps signe, du, dans l'effroi salvateur de la continuité mythique[1111] ». Chez nos artistes, l'Animal n'incarne pas les mythes mais leur essence. Aucune perte d'originalité n'est à noter mais un condensé de vie à saisir.

Dans le spectacle *La Passione*, du sang s'écoule généreusement d'un agneau empaillé et se déverse progressivement sur le plateau à côté du calice posé à ses côtés. Dans *Ödipus der Tyrann*, il sera porté par le crucifié et les sœurs et d'une blancheur immaculée comparablement à la représentation de l'agneau premier-né, celui que l'on appelle aujourd'hui agneau de la Saint-Jean. Dans *Il Primo Omicidio*, l'agneau sera remplacé par une poche de sang que l'acteur incarnant Abel percera et renversera par pression sur son corps et sur scène. Dans les deux cas, qu'il soit représenté ou suggéré, l'Animal en scène fait référence à l'Agneau de Dieu. Une fois encore, l'Animal sur scène s'associe à ses symboliques existantes en dehors d'elle. « L'Agneau incarne le triomphe du renouveau, la victoire, toujours à refaire, de la vie sur la mort. C'est cette même fonction archétypale qui fait de lui par excellence la victime propitiatoire celui qu'il faut sacrifier pour assurer son propre salut[1112] ». Tout comme pour le bouc, ce sont les rites dionysiaques qui préfigurent ces sacrifices. L'image sera reprise par la religion juive, chrétienne et musulmane, si bien que l'agneau de lait se déguste toujours aujourd'hui lors des grandes occasions en signe de renouveau et en application des prophéties.

[1111] CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *Les Pélerins de la matière*, *op. cit.*, p. 54-55.
[1112] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* p. 10.



CASTELLUCCI, Romeo, *La Passione,* 2016. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Ödipus der Tyrann,* 2015. ©SRS

Le singe est un personnage dionysiaque et priapique mais c'est à partir du XIXe siècle que la figure du singe tient une place d'honneur parmi tous les animaux qui investissent les planches de théâtre[1113], vraisemblablement notamment par la proximité relationnelle établie entre l'Homme et lui. Dans l'iconographie chrétienne, il est souvent l'image de l'homme dégradé par ses vices et, en particulier, par la luxure et la malice. Chez Castellucci, le singe perd son caractère facétieux mais pas son imprévoyance. Il ne grimace plus, ne singe plus l'Homme, ni ne s'humanise mais ranime l'humain. De plus, bien qu'il ne soit pas muni d'un langage articulé, il se fait son messager. Dans *La discesa di Inanna* six babouins apparaissent sur scène au moment où le personnage d'Inanna franchit le seuil de l'outre-tombe. « Mon cauchemar a été d'unir l'espace perspectif du quattrocento italien à six babouins et au parfum du beurre sur le feu[1114] » précise Castellucci. Il ajoute que « le singe a tendance à remplacer l'homme, à lui rappeler le lien étroit avec l'animal : sur scène, c'est une menace. En face

[1113] Voir par exemple les mises en scène de ROCHEFORT, Edmond, *Jocko ou le Singe du Brésil*, 1824. La première fût présentée au théâtre de la Porte Saint-Martin à Paris le 16 mars 1825, puis le 6 avril devant la duchesse de Berry et enfin aux Etats-Unis par la cie The Ravel en 1832. Scène IX : « Jocko, resté seul. Il fait des sauts et des gambades, il ramasse tous les objets du déjeuner, et montre son adresse à s'en servir, il prend le petit panier, le retourne, le regarde, s'en fait un capuchon. Ici on aperçoit une flèche qui est lancée du dehors, et qui vient tomber aux pieds de Jocko. Le singe devient inquiet, regarde de tous côtés, aperçoit Cora, et remonte se cacher dans un arbre ».

[1114] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, pp. 47-48.

du petit temple de marbre avec les animaux et les acteurs se trouve un quadrilatère vivant, sensible : c'est l'espace des participants[1115] ». Les babouins, associés à Thot, dieu égyptien du temps et de l'écriture, se font porteurs d'âmes et messagers d'entre-deux mondes : celui des humains et des animaux, celui des vivants et des morts. « Si les lignes perspectives continuaient leur course […] jusqu'au bout, jusqu'à la mort, que se passerait-il là-bas ? [se questionne *rhétorique*ment Castellucci] Ce sont six babouins qui en reviennent, qui me l'ont raconté : là-bas, la lumière d'or byzantine devient cendres, l'espace n'est pas regardable et les lignes géométriques sont une forêt inextricable. Le regard s'est recouvert de poils, et il n'est plus qu'un singe catarrhinien[1116] ». Castellucci conclut en disant :

> Dès que je monte sur scène et que j'ai un singe près de moi, je sens un tremblement de terre, dans mon sang et j'entends sonner les cloches. Lui, le singe, je sens qu'il me regarde de l'intérieur et il insiste pour être avec moi, sur scène. Reflet dans ses petits yeux sombres, je vois le geste génitif de l'actant : Le soulèvement du bucrane… le Proto-Masque ! Le support primitif mimétique : l'animal. Et l'acteur ira comme s'il remboursait une dette en remplaçant l'animal sur l'autel du sacrifice. Voilà le sceau de la *prima origo* thériomorphe de l'acteur qui se défait et est, là, visible.[1117]

Ce sceau est aussi celui des origines. En effet, selon le Si-yeou-ki, le singe est « le fils du Ciel et de la Terre, né de la division de l'œuf primordial. […] En Inde, les femmes stériles se dénudent et embrassent la statue de Hanûman, le singe sacré, pour devenir fécondes. […] Au Japon, il est de coutume d'offrir des poupées figurant des singes aux femmes enceintes pour faciliter leur accouchement. […] Au tibet, l'humanité naît du singe et de la démone aux rochers.[1118] ».

Dans *Moses und Aron*, Romeo Castellucci place un corps nu féminin aux pieds de l'icône d'un veau d'or, à savoir ici un taureau charolais. Celui-ci apparaît dans une boîte de verre derrière la femme avant d'en sortir et de circuler de manière sphérique derrière elle. Or, le taureau est le symbole de la puissance, de la fougue et de la force créatrice. En symbolique analytique, il met en lumière le complexe d'Œdipe car tuer le taureau revient à se débarrasser du père. Traversés de part en part de croyances, ces

---

[1115] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, p. 48.
[1116] *Ibid.*
[1117] *Ibid.*
[1118] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* p. 885.

corps se combinent et créent une image frappante et résistante à la rétine du spectateur. Par conséquent, elle semble synthétiser les questionnements posés dans cette création en se proposant d'en être la réponse. C'est pourquoi, il n'est pas étonnant qu'elle ait été choisie pour illustrer le spectacle (affiches, première du coffret DVD, articles et dossiers de presse).

> Aaron et le peuple :
> « Faites des offrandes d'or ! Invoquez-le ! »
> « Nos Dieux, images devant nos yeux. »
> « Leur matérialité, leur présence visible garantissent notre sécurité. »
> « Cette image atteste qu'en tout ce qui existe vit un dieu. »
> « Visible, changeante, comme toute autre chose, secondaire est la forme que je lui ai donnée. »
> « Dans ce symbole adorez-vous vous même ! ».[1119]

Après une chorégraphie de portés/déportés, tissage/dé-tissage des corps à laquelle participe la femme nue, les deux images produites s'associent ensuite. Le fond de scène se lève et le taureau sort accompagné de la femme nue marchant à distance dans la même direction et selon le même pas. Les corps de ces deux êtres se confondent par principe d'association de mouvement, de corporalité et de nudité jusqu'à disparaître derrière le voile noir se refermant. Le sacrifice, jamais représenté mais évoqué, vient de se réaliser pour la première fois. Il se répète dans l'acte III.

[1119] Extrait de l'opéra *Moses und Aron*.



CASTELLUCCI, Romeo, *Moses und Aron,* 2015.





CASTELLUCCI, Romeo, *Moses und Aron,* 2015

La présence d'un serpent albinos sur la scène de *Parsifal* mobilise de nombreuses symboliques du serpent et participe à la relecture du mythe originel. « Le serpent écrit Bachelard est un des plus importants archétypes de l'âme humaine[1120] ». « Il est ce qui anime et ce qui maintient. Sur le plan humain, il est le double symbole de l'âme et de la libido[1121] ». Même si Kundry en semble démunie, le serpent albinos qu'elle porte à son cou renferme et incarne à la fois son âme et sa libido. « Dans le tantrisme, c'est le *Kundalimi*, lové à la base de la colonne vertébrale, sur le chakra de l'état de sommeil, elle ferme de sa bouche le méta du pénis[1122] ». « Lorsqu'elle s'éveille, le serpent siffle et se raidit et l'ascension successive des chakras s'opère : c'est la montée de la libido, la manifestation renouvelée de la vie[1123] ». En outre, le caractère des relations complexes à la mère, le syndrome d'œdipe et de castration ci-avant examinés, se retrouvent en la figure du serpent notamment par le biais de la mythologie grecque où Zeus s'unit à sa mère Rhéa, après s'être tous deux changés en serpent et en créèrent un nœud indissoluble.

1120 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 868.
1121 *Ibid.*
1122 DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1963, p. 343.
1123 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.,* p. 868.



CASTELLUCCI, Romeo,
Parsifal, 2011.
©Arte e Arti

Dans la mythologie grecque également, deux serpents donnés en sacrifice à Poséidon par Laocoon vont se retourner vers leur bourreau, le démembrer et le tuer dans une étreinte mortelle. La déformation des corps au-delà de ses limites et la symbolique macabre de l'animal sont ici reprises. De plus, « dans le Livre des Morts, à la onzième heure, la corde tirant la barque devient un serpent. Au cours de la douzième heure enfin, […] la barque solaire est tirée à travers un serpent long de treize cents coudées, et, lorsqu'elle sort, par la gueule de ce serpent, le soleil levant apparaît, sur le sein de la terre-mère, sous la forme d'un scarabée : l'astre du jour est né une nouvelle fois, pour entreprendre son ascension[1124] ». La présence du serpent convoque en plus le rebis des alchimistes en l'emblème de l'ouroboros, c'est-à-dire du caractère cyclique du temps et de la vie. « Le plus ancien dieu créateur du monde méditerranéen, le serpent Atoum, [...] a craché la création toute entière, au début des temps, après qu'il eut émergé *par lui-même* des eaux primordiales : […] certains disent [que ce crachat] provient non de sa bouche mais de son sexe, Atoum s'étant pour cela masturbé[1125] ». Capable, comme le Phénix, de se régénérer seul, il est symbole de l'hermaphrodisme. « L'ambivalence sexuelle du serpent se traduit « par le fait qu'il soit à la fois matrice et phallus. Ce fait est attesté par un grand nombre de documents iconographiques, tant du néolithique asiatique que des cultures amérindiennes, dans lesquels le corps de l'animal (phallique

[1124] ERMAN, Adolphe, *La religion des Égyptiens*, Paris, 1952, p. 271-272.
[1125] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* p. 871.

dans sa totalité) est décoré de rhombes (symboles de la vulve[1126] ». « Il joue des sexes comme de tous les contraires : il est femelle et mâle aussi, *jumeaux* en lui-même, comme tant de Grands Créateurs, qui sont toujours, dans leur représentation première, des serpents cosmiques[1127] ».

De plus, l'ouroboros est représenté en train de se mordre la queue. Cet acte témoigne d'un principe d'autofécondation. En ce sens, il est symbole de l'œuvre n'ayant ni commencement ni fin pour les alchimistes des premiers siècles de l'Empire romain. De nouveau, la présence d'un serpent chez Castellucci illustre le principe de suspension du temps et de vie dans le château de Klingsor et dénote avec le caractère châtré du personnage incapable de se reproduire. Le serpent incarne le fantasme du temps et de l'espace. « Dans le monde diurne, il surgit comme un fantasme palpable, mais qui glisse entre les doigts, comme Ulysse à travers le temps comptable, l'espace arpentable et les règles du raisonnable, pour se réfugier dans le monde du dessous, dont il provient et où on l'imagine, intemporel, permanent et immobile dans sa complétude[1128] ». Par ailleurs, de par ses propriétés ambivalentes, visibles et invisibles, créatrices et destructrices, le serpent croupit dans le lieu des origines, en sort pour paraître avant d'y retourner. « Le serpent ne présente donc pas un archétype, mais un complexe archétypal, lié à la froide, gluante, souterraine nuit des origines : tous les serpents possibles forment ensemble une unique multiplicité primordiale, une indémembrable chose primordiale, qui ne cesse de se détortiller, de disparaître et de renaître ».

Il est en outre le symbole de la séduction, du Diable et du péché ne serait-ce que dans la Genèse de *La Bible*. Sa présence au plateau justifie les punitions endurées (castration, bondage, emprisonnement) et le fait que Kundry le manipule renseigne sur ses intentions et conséquences si l'individu y succombe. En outre, Carl Gustav Jung, médecin psychiatre suisse, écrit du serpent qu'il est « la psyché inférieure, le psychisme obscur, ce qui est rare, incompréhensible, mystérieux[1129] ». « Le serpent visible jaillit toujours d'une bouche d'ombre. Faille ou crevasse pour cracher la mort ou la vie avant de retourner à l'invisible. Ou bien il quitte cette apparence mâle pour se faire femelle, il se love, il embrasse, il étreint, il déglutit, digère et dort. Ce serpent femelle est

[1126] *Op.cit.,* p. 876.
[1127] *Op.cit.*, pp. 867-868.
[1128] *Op.cit.*, p. 867.
[1129] JUNG, Carl, Gustav, *L'homme à la découverte de son âme ; structure et fonctionnement de l'inconscient*, Genève, Mont-Blanc, 1946, p. 327.

l'invisible serpent-principe, qui habite les couches profondes de la conscience et les couches profondes de la terre. [...] Il est énigmatique, secret[1130] ». Or, l'œuvre de Castellucci renferme de la métaphysique et ébranle le psychisme. Enfin, les principes biologiques d'accouplement et de mise bat du serpent invitent à considérer l'œuvre de *Parsifal* comme appliquant les mêmes règles de création dans l'autodestruction.

> Elle ne les met pas au monde par les voies naturelles et elle ne les a pas conçus par l'ordinaire coït qui distend l'utérus ; mais, dès qu'elle ressent l'excitation sexuelle, l'obscène femelle provoque le mâle, qu'elle veut boire de sa bouche grande ouverte ; le mâle introduit dans la gorge de sa compagne sa tête à la triple langue et, tout en feu, lui darde ses baisers, éjaculant par ce coït buccal le venin de la génération. Blessée par la *violence* de la volupté, la femelle fécondée rompt le pacte d'amour, coupe de ses dents la gorge du mâle, et, pendant qu'il meurt, avale les spermes infusés dans sa salive. Les semences ainsi emprisonnées coûteront la vie à la mère : quand elles seront adultes, quand elles commenceront, minces corpuscules, à ramper dans leur tiède caverne, à secouer de leurs vibrations l'utérus, ... comme il n'y a aucune issue pour la parturition, le ventre de la mère se déchire sous l'effort des fœtus vers la lumière, et les intestins déchirés leur ouvrent la porte... Les petits reptiles rampent autour du cadavre natal, le lèchent, génération en naissant devenues orphelines... telles des parturitions mentales...[1131]

C'est précisément ce qu'invite à comprendre l'œuvre *Parsifal*. Par exemple, le départ de Parsifal, perçu comme sa véritable naissance, conduit au décès de sa propre mère ; le baiser de Kundry doit conduire à la mort du donneur ; Parsifal, en tant que receveur de ce baiser, mène Kundry à se perdre et s'autodétruire tandis que Parsifal renaît en se dirigeant vers la lumière des connaissances. Là encore, le serpent sert d'illustration pour l'affiche du spectacle.

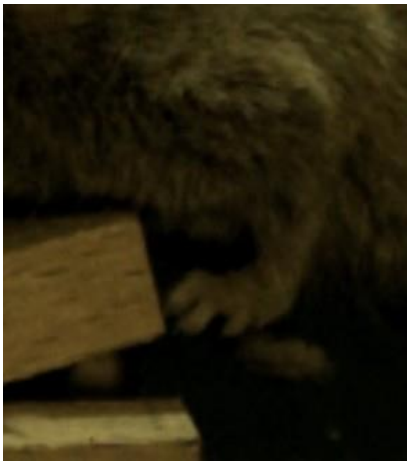
Que ce soit dans *Il velo nero di pastore* de Castellucci ou dans *MOUSE* de Kris Verdonck, les murinés sont enfermés dans une cage de verre.

> Hélas!, dit la souris, le monde devient plus étroit chaque jour. Il était si grand autrefois que j'ai pris peur, j'ai couru, et j'ai été contente de voir enfin, de chaque côté, des murs surgir à l'horizon; mais ces longs murs courent si vite à la rencontre l'un de l'autre que me voici déjà dans la dernière pièce, et j'aperçois là-bas le piège dans lequel

[1130] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, p. 867.
[1131] GOURMONT, Rémy de, *Le latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen-Âge*, Paris, Crès, 1913, p. 49-50.

> je vais tomber.' - Tu n'as qu'à changer de direction, dit le chat en la dévorant.[1132]

MOUSE est aussi une installation-vidéo montrant une souris seule, prisonnière à la fois de la cage de verre et d'une souricière dont le piège se referme sur elle. Les images sont violentes pour le spectateur qui voit la souris mourir lentement devant ses yeux[1133]. Lorsque le piège se referme, le fer brise le petit corps vivant qui réagit nerveusement par spasmes, expire un dernier souffle avant de s'abandonner à la mort. Le champ du sensible n'est pas que touché, il est transpercé tant par les images qui sont montrées que par la manière dont elles sont montrées. En effet, elles sont extrêmement grossies, diffusées au super ralenti selon 10 000 images par seconde et amplifiées jusqu'à l'écoute du plus petit souffle. De fait, Kris Verdonck qualifie cette installation d'« opéra miniature » et ajoute que « cette technique nous expose une autre réalité, analytique et « subjective » » qui se transforme en cauchemar. Celle-ci implique à vivre plus lucidement et plus lentement un état d'urgence. L'Animal dit quelque chose de notre monde mais de manière différente et nous éclaire.



VERDONCK, Kris, *MOUSE,* 2010.
©A Two Dogs Compagny



CASTELLUCCI, Romeo, *Il velo nero di pastore (Le voile noir du pasteur)*, 2011.
©SRS

[1132] KAFKA, Franz, « Petite fable » in *La Muraille de Chine et autres récit*, Paris, Gallimard, 1950, trad. A. Vialatte, pp.146-147.

[1133] En réalité, aucun animal n'a été blessé durant le tournage de ce vidéo puisque la souris était déjà morte et les légers tressauts de son corps sont le fruit de notre imagination influencé par l'atmosphère sonore et visuel.

Dans *Il velo nero di pastore*, les rats lèvent le voile sur l'invisible, sur ce qui est caché, sur ce qui a disparu ou sur ce qui n'est pas encore arrivé. À l'instar des peuples de l'Ouest africain, ils serviraient l'art de la divination. De plus, en tant qu'animal rongeur, nocturne, affamé et prolifique, le rat est une créature nuisible voire infernale ou démoniaque. Souillant les entrailles de la terre et se nourrissant de tous les déchets, il est source de tous les maux, destructeur et dévastateur. En lecture de la fiction de ce spectacle, le rat est comparable à l'être humain dont les vices et péchés sont blâmés par le pasteur d'Hawthorne, qui préfère masquer son visage pour ne pas voir les mauvais agissements de ces créatures animées par le Diable et expie les péchés de notre monde moderne en se voilant. Cette analogie se confirme à la vue des acteurs eux aussi prisonniers de cages de verre. En ce sens, la présence animale sert de près ou de loin le mythe premier et la fiction qui en découle et les détourne.

C'est aussi le cas dans *L'Orestie*. Alors que dans la salle du spectacle B.#03, des lapins patins sont disposés sur chaque siège du parterre et se font spectateurs impassibles, ils se personnifient dans *L'Orestie*. Les premiers animaux qui y sont visibles et en nombre sont des léporidés. Avant qu'ils ne s'expriment, leurs présences ont d'abord fait penser la performance Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort de Joseph Beys, présentée à la galerie Schmela, à Düsseldorf, le 26 novembre 1965. Durant trois heures de performance, l'artiste dont la tête est totalement recouverte de miel et de poudre d'or, baladera son lièvre mort d'œuvre en œuvre en lui chuchotant des explications à l'oreille. Une longue semelle d'acier contre laquelle est déposée une semelle de feutre de même dimension est accrochée à son pied droit. L'un des pieds du tabouret est serti dans un rouleau de feutre et l'on distingue sous ce même tabouret deux os. Alors que Beys suspend le lièvre par ses oreilles à l'aide de ses dents, Romeo Castellucci suspend son lapin par ses oreilles à l'aide de pinces électriques et crochets. Tandis que chez Beys le spectateur observe la performance à travers une porte vitrée, une fenêtre et des images vidéo retransmises en direct à l'extérieur de la galerie sur un téléviseur, chez Castellucci le spectateur se place en position de voyeurisme dont la vision de la scène est troublée par la présence d'un tulle. Par ailleurs, alors que chez Beys, le lièvre est muet, chez Castellucci, le lapin s'adresse en tant que Coryphée à ses choreutes, les personnages de la *tragédie* et même le public.



CASTELLUCCI, Romeo, *Orestea (una commedia organica?) (Orestie une comédie organique?,* 1995 et 2015. ©Guido Mencari



CASTELLUCCI, Romeo, *Orestea (una commedia organica?) (Orestie une comédie organique?,* 1995 et 2015. ©SRS

L'acteur incarnant le Coryphée est en effet vêtu d'une tunique du Ku Klux Klan, porte un masque de lapin terrifiant et reprend d'une voix anormalement aiguë les répliques du lapin blanc d'Alice au pays des merveilles de Lewis Caroll. Les petits lapins de plâtre à ses côtés forment le chœur qui explosera dès le premier tableau.

Lors du deuxième tableau, L'Oreste, ici nu, oscillant entre statue antique et clown blanc, ira se recueillir sur la dépouille de son père comme le préconise l'œuvre originelle. À la différence près que dans ce spectacle, le tombeau du roi est remplacé par une charogne sanguinolente d'un bouc éventré suspendu au plafond. Le roi se fait fantôme quand un semblant de souffle de vie est donné au bouc mort. Par pression mécaniquement, sa cage thoracique se soulève puis s'enfonce comme si le bouc pouvait de nouveau respirer, le roi pouvait ressusciter, l'authentique *tragédie* renaître.



CASTELLUCCI, Romeo, *Orestea (una commedia organica?) (Orestie une comédie organique?,* 1995 et 2015.
©Luca Del Pia



CASTELLUCCI, Romeo, *Orestea (una commedia organica?) (Orestie une comédie organique?,* 1995 et 2015.
©SRS

Pour le dernier tableau, les Érinyes deviennent des singes enfermés dans une vitrine sphérique, leur chant est remplacé par leurs cris et la fureur est celle de leur comportement bestial : ils sautent, frappent, se battent, montrent leurs canines, relèvent leur lèvre supérieure et s'isolent.

e) Renaissance d'un langage et d'un monde pré-*tragique*

Les deux derniers tableaux de *L.#09* témoignent d'une représentation symboliste et cauchemardesque de la naissance de la nation britannique et sont peuplés de personnages mythiques comme Saint Paul, apôtre des langues, rédigeant sa lettre aux Londoniens avant de se faire sodomiser par un arbre jamais nommé dans ses *Lettres*, des enfants-adultes Marins anglais se mettant en grève, sans travail et sans parole, puis sous le tir des fusils, avant de se positionner en bourreaux envers Saint Paul et d'applaudir à la sodomie, ou la personnification de la nation en Mère anonyme, tantôt au visage noir incarnant le personnage de « Toi-même, avant », tantôt au visage blanc pour « Toi-même, après ». Durant ces tableaux, Saint-Paul se coupe la langue pour la donner aux chats. Il donne littéralement sa langue au chat. L'expression datant du XIXe siècle en découlant signifie l'abandon de la volonté à trouver une réponse à une question. À cette époque, le chat est en effet considéré comme un gardien de secrets. Si cet Animal se voit doté de la parole, il divulguera la Parole. Sa valeur serait

considérable car révélatrice de tous les mystères du monde et apportant les réponses de toutes les énigmes de la vie. Autrefois, cette expression était « jeter sa langue au chien ». Celle-ci sera reprise dans premier tableau du spectacle *The Four Seasons Restaurant*.



CASTELLUCCI, Romeo, *L.#09,* 2004.
©SRS



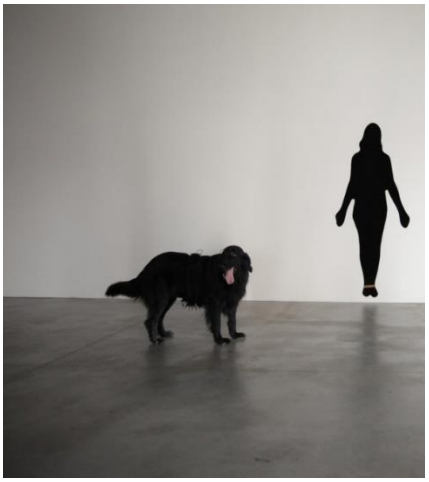
CASTELLUCCI, Romeo, *The Four Seasons Restaurant*, 2012.
©Pascal Gely

Dix femmes, vêtues de robes de paysannes et portant des sabots, entrant sur scène les unes après les autres, se coupent un bout de langue à l'aide de ciseaux, le déposent au sol avant d'aller se placer en cercle, à cour, comme pour débuter un rituel. Ce tableau est directement suivi de l'entrée de deux chiens noirs, à jardin, qui vont manger les bouts de langues laissés tombés par terre. Le message est clair. L'Animal est garant de la Parole et le langage lui appartient désormais. L'Homme demeure coi.

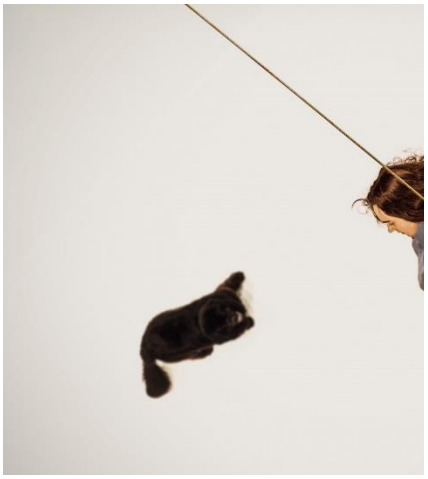
Dans *Gilgamesh*, les chiens deviennent des poètes du silence. Tandis que le poète forme des mots en une kyrielle, segment après segment, et prétendent ainsi « dissimuler la mort en brisant le silence[1134] », les chiens eux s'y enfouissent et le poétisent. « Dans le blanc, entre les mots, dans leur abri de silence, vient se nicher l'animal latent ; il y loge sa respiration de silence, qui se gonfle et élargit la pause en l'ouvrant toute grande[1135] ». L'Animal, « ouvrier du silence[1136] », dramatise la pause. Par

[1134] CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *Les Pélerins de la matière*, *op. cit.*, p. 54-55.
[1135] *Ibid.*
[1136] *Ibid.*

cette densité du silence, il déterre le « berceau de l'écriture, du livre : la Mésopotamie[1137] » et plonge le spectateur aux origines du langage, d'avant les lettres, d'avant la parole, au chevet du corps actuel, entre chaque battement du cœur qui lui transmet la vie. Une image similaire sera également observable dans *Hyperion. Letters of a Terrorist* où le chien, se plaçant sous les énigmes graphiques projetées au mur, en sera le porteur et les délivrera.



CASTELLUCCI, Romeo,
ETHICA I. De la nature et de l'origine de l'esprit, 2013.
©Luca Del Pier



CASTELLUCCI, Romeo,
ETHICA I. De la nature et de l'origine de l'esprit, 2013.
©Luca Del Pier

L'action théâtrale, telle que définie par Castellucci, *ETHICA I. De la nature et de l'origine de l'esprit* est inspirée de *L'Ethique* de Baruch Spinoza. Suivant les cinq volumes qui le composent, cinq actions seront montrées. *ETHICA I. De la nature et de l'origine de l'esprit* correspond au deuxième volume et sera suivi du deuxième volet : *La Potenza dell'Inteletto, o della Liberta Umana.* Abscons le texte ne permet pas de comprendre les propos et, comme à son habitude, le sens de l'œuvre de Spinoza se saisit par la forme. L'intense matérialité des images relie les entrailles et l'Esprit. « L'image créée dans l'esprit de l'artiste atteint enfin l'esprit du spectateur, lequel la reçoit, bien sûr, mais en la recevant, lui donne forme. La performance a pour objectif de congeler cette pensée dans l'acte de recevoir l'image, non dans un but scientifique mais pour consacrer la fusion entre la réception du spectateur et la création de l'image d'origine » précise Romeo Castellucci à propos de cette proposition. Dans ce laboratoire où l'image, en

[1137] *Ibid.*

se dotant de références et d'histoires personnelles et collectives, individuelles et partagées, antérieures et futures, le spectateur découvre une femme au plafond accrochée par son index à un câble lâche, et, sous elle, un chien noir déambule librement parmi les spectateurs. Ce chien débonnaire n'aboie pas mais miaule et parle. Il se moque, rit, pense, livre des considérations ésotériques et donne la Parole, dont chaque spectateur se sent l'unique destinataire d'une audience pourtant collective. Il est la Caméra de l'avant, du pendant et de l'après, comme s'il avait toujours été présent à rire des prétendues illuminations, à faire vibrer le chœur antique du cœur du corps, à ré-affirmer sans cesse que nous ne sommes que les témoins du dernier couple de l'humanité, et par là même stérile et faire comprendre que bientôt l'humanité ne sera plus. Entre l'Animal et l'Humain un dialogue s'instaure en dehors même des mots et par le regard. Le procédé immersif du dispositif scénique suppose que celui qui regarde crée l'image. Dans ce cas, nous sommes tous démiurges. Il s'agit alors d'une expérience primordiale dans laquelle le pouvoir créatif se transmet par la figure du chien.

Dans *Giulio Cesare*, au moment de l'assassinat de Jules César, un cheval noir apparaît en fond de scène avec la graphie « Mene Tekel Peres » inscrite sur son flanc. Selon le chapitre 5 du Livre de Daniel, ce message biblique, en hébreu :מנא מנא תקל ופרסין, était apparu de manière surnaturelle sur un mur, en présage du funeste et douloureux destin du roi Balthazar et de la chute de Babylone.

> 25 Voici l'écriture qui a été tracée : Compté, compté, pesé, et divisé.
> 26 Et voici l'explication de ces mots. Compté : Dieu a compté ton règne, et y a mis fin.
> 27 Pesé : Tu as été pesé dans la balance, et tu as été trouvé léger.
> 28 Divisé : Ton royaume sera divisé, et donné aux Mèdes et aux Perses.[1138]

Un squelette de cheval remplacera ensuite l'animal vivant. Dès lors, le cheval est un annonciateur prophétique et porteur d'une énigme rabbinique.

[1138] *La Bible*, Daniel, Chapitre 5, verset 26, *op.cit.*



CASTELLUCCI, Romeo,
Giulio Cesare (Jules César), 1997 et 2014.
©SRS



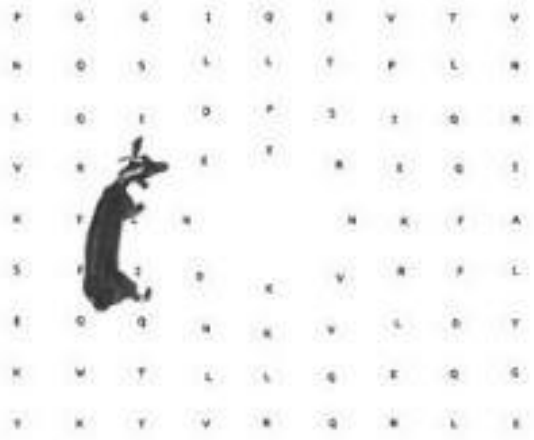
CASTELLUCCI, Romeo, *P.#06,* 2003.
©SRS

Le procédé sera réemployé dans *P.#06*. Alors que trois voitures, représentant les trois principales religions monothéismes, tombent du plafond en s'écrasant au sol dans un fracas, et qu'un acteur rejoue le crucifié sur le toit d'une des voitures avant d'être emporté par un homme en haut de forme rouge, la croupe d'un cheval, tantôt noire, tantôt blanche, paraît et disparaît à cour à travers une porte dissimulée jusqu'à présent. Sur elle sont déposés par l'usage d'un drapeau l'aleph et le beth. L'alphabet hébraïque fascine par la profondeur de son symbolisme et représente à lui seul le lieu des origines de l'écriture puisqu'il est la matrice de nombreux autres alphabets créés à sa suite. Outre la beauté de leur tracé, les vingt-deux signes qui le composent interpellent toujours par l'univers sacré interdit qui les caractérise. À travers eux, il semble possible de retrouver la chair des lettres du Messie. De cette manière, ils renferment en eux une mémoire qui demande à révéler en nous une part secrète de notre inconscient. Le cheval se charge de cette puissance symbolique, originelle et charnelle et la fait rayonner.

L'Aleph étant présent dans toute création et créature, il est le symbole de l'unité, de la stabilité, de la continuité, de l'énergie qui précède tous les actes créatifs. Le cheval témoigne alors la nostalgie de cette cohésion harmonique créatrice. Le Beth lui est le lieu de l'intimité, la maison première de l'être. En tant que première lettre de la Bible, elle marque le commencement de toute chose. La forme de son tracé suggère que la lettre elle-même est enceinte, en attente de donner la vie, dont le cheval serait ici l'accoucheur.

Par ailleurs, Castellucci choisit de représenter les lettres par couples, les pense de ce fait ensemble ou plus exactement questionne ce qui se passe quand les deux lettres l'Alep et le Beth, se confrontent, s'accouplent ou se disputent, ce qui se passe dans l'entre-deux des choses, dans le vide du monde.

Dans *A.#02*, un bouc, attaché à un piquet, marche en cercle autour de celui-ci. Chacun de ces pas est décodé par procédés numériques et transformé en lettre de l'alphabet, correspondant chacune à une lettre-symbole des séquences protéiques du corps. Certes elles s'articulent sans véhiculer un sens mais deviennent le visible de l'invisible puisque propres à « la respiration cellulaire ou à la croissance des cornes ou encore à la putréfaction[1139] » et directement projetées sur un écran. La présence de l'alphabet traversera tout le cycle de la *Tragedia Endogonidia* et se révèlera de même avec une froideur animale mais dans une temporalité de la transformation. Les séquences s'enchainent de façon de plus en plus pressante et s'accélèrent dans le temps, si bien qu'elles se transforment en tâches illisibles littéralement mais captives de notre psychisme puisque fortement semblables à celles de Rorschach. « Au-delà d'un certain seuil de perception, la lettre devient à son tour une tâche ; le son même devient une sorte de tache acoustique[1140] ».



CASTELLUCCI, ROMEO, affiche de la *Tragedia Endogonidia,* 2002-2004. ©SRS

« Cet alphabet est directement – et non métaphoriquement – relié au corps de l'animal, plus précisément au corps d'un bouc[1141] ». Le bouc devient créateur de

[1139] CASTELLUCCI, Romeo, in PITOZZI, Enrico, *Itinera : trajectoires de la forme*, op. cit., p. 64
[1140] *Ibid.*
[1141] *Ibid.*

langage en reniant la prétendue origine littéraire des mots créés par l'Homme, plus exactement, « son corps est le lieu qui est à l'origine du texte, qui est à l'origine de la lettre[1142] ». « L'idée est d'avoir un texte littéralement « écrit » par le bouc[1143] » précise Claudia Castellucci. Les pieds du bouc, foulant le sol, deviennent la matière d'écriture d'un nouveau langage dépassant le premier, « commun ». À travers cette langue nouvelle, authentique, matérielle et animale, Romeo Castellucci a, pour reprendre ses propos, « choisi d'étouffer la langue, de la comprimer pour qu'elle revienne (à elle) autrement.[1144]». C'est pourquoi, « l'entonnoir du langage se rétrécit, se resserre : à la fin du processus, il ne reste que des syllabes, des lettres isolées qui rythment le temps ». Le bouc reforme ainsi le langage de la scène en dehors de toutes mes lois de la langue[1145]. Comme l'exprime à très juste titre Stéphanie Nutting :

> En fin de compte, ce que la tradition philosophique refuse à l'animal – parole, conscience, raison, expérience de la mort et cetera –, la mythologie les lui redonne. Certes, le recours aux animaux est une pratique déréalisante qui remonte à la nuit des temps, à une époque où la séparation entre les humains et les animaux ne s'était pas encore consolidée. On n'a qu'à songer à l'art pariétal des grottes de Lascaux pour en avoir la conviction. Dans l'imagerie animalière, les résonances archaïques sont bien attestées. Mais ce qui est frappant ici, c'est que c'est par le biais de l'animal que l'on construit d'abord un langage, ensuite un récit qui permet de renouer avec une langue oubliée, […] comme si la communication qui se fait entre les bêtes était finalement plus mystérieuse et plus porteuse que celle que pratiquent les humains[1146].

De même, le processus se répète dans *Bn. #05*. Le spectacle *B.#03*, qualifié de « *tragédie* de l'origine du monde » par la journaliste Brigitte Salino[1147], commence par la projection graphique : « it's me, the goat speaking » (« C'est moi, le bouc parlant »). Le silence animal n'est plus et s'oppose à la parole humaine. Le bouc participe de fait à l'imagerie narrative déployée de la scène à la salle.

[1142] *Ibid.*
[1143] CASTELLUCCI, Claudia, in KELLEHER, Joe et al., *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, *op. cit.*, p. 47.
[1144] TACKELS Bruno, *Les Castellucci, op.cit.,* p. 34.
[1145] Voir aussi CALCHI-NOVATI, Gabriella, « The Language under Attack: The Iconoclastic Theatre of Socìetas Raffaello Sanzio », in *Theatre Research International*, 34.1, 2009, pp. 50-65.
[1146] NUTTING, Stéphanie, « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », *op. cit.*, p. 155–169.
[1147] SALINO, Brigitte, « B.#03 Berlin, *tragédie* de l'origine du monde par Romeo Castellucci », Le Monde. 30 janvier 2003.

L'Animal réhabilite un monde pré-*tragique* sur scène. Or, le retour à un état pré-*tragique* du corps et du théâtre nécessite un abandon du corps et du langage créés par l'Homme. Les certitudes philosophiques anciennes, notamment de Copernic, Darwin ou encore Freud, qui voudraient qu'une « créature ne peut pas avoir de pensée tant qu'elle n'a pas de langage[1148] » sont par conséquent remises en question. À l'inverse de ces penseurs, Boris Cyrulnik estime qu'il existe chez les animaux « une pensée sans langage ». Parallèlement à cette pensée Castellucci et Verdonck dotent l'Animal d'un langage nouveau qui né de lui et lui appartient, dans la lignée du « vampire du théâtre occidental[1149] », à savoir Aristote qui accordait à l'Homme et l'Animal une capacité de langage, c'est-à-dire : *zôon logon ekhon* : l'*animal doué de langage*. « Les animaux ne sont pas dépourvus de langage, au contraire, ils sont langage en permanence[1150] » relaye Giorgio Agamben. Chez ces artistes, le langage apparaît en négatif au sens photographique du terme. Par les modalités de présence de l'Animal, les artistes rendent les distinctions entre l'Homme et l'Animal plus instables, indiscernables et floues et leurs relations plus ambigües et intimes.

Enfin, le bouc se réapproprie ce qui lui appartenait pourtant dès l'origine de la *tragédie*. Il réaffirme toute sa puissance *tragique*, puisque le langage de la *tragédie* qui se joue est provient de lui. C'est celui du « chant du bouc », étymologie du terme « *tragédie* ». C'est pourquoi Romeo Castellucci affirme que « le bouc est le poète de cette *tragédie*[1151] ». Le bouc est donc un ambassadeur[1152] et sa présence en scène témoigne d'un retour au théâtre pré-*tragique*.

[1148] GOFFI, Jean-Yves, *Qu'est-ce que l'animalité ?*, Paris, Vrin, 2004, p. 83.
[1149] DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.
[1150] AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Seuil, L'Ordre philosophique, 1997.
[1151] CASTELLUCCI, Romeo, in PITOZZI, Enrico, *Itinera : trajectoires de la forme*, *op. cit.*, p. 64
[1152] CASTELLUCCI, Claudia, in KELLEHER, Joe et al., *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, *op. cit.*, p. 230.



CASTELLUC
CI, Romeo,*Bn.#05*,
2003.
©SRS

Dans ce cas, le bouc symbolise aussi la puissance génésique, la force vitale, la libido, la fécondité et est aussi émissaire. L'Animal rappelle tant les premiers rituels sacrificiels du théâtre grec que les offrandes sacrées relatées dans la Bible et devient le Sauveur des Hommes. Comme l'analyse Bouvier Cavoret[1153], à propos de l'œuvre *Oedipe roi* de Matthias Langhoff, la dépouille de bouc vivant représentée, suintante et ruisselante de sang, -très semblable à celle de l'*Orestie* de Castellucci- participe à expier les crimes humains. En effet, à l'origine, les représentations des *tragédie*s étaient accompagnées d'un rituel de sacrifice d'un bouc aux fêtes de Dionysos, dieu du Théâtre auquel cet Animal est particulièrement associé. Ses vertus sacrificielles se retrouvent également dans la Bible, dans laquelle le bouc du sacrifice mosaïque induit l'expiation des péchés, des désobéissances et des impuretés des enfants d'Israël.

> ll prendra les deux boucs, et il les placera devant l'Éternel, à l'entrée de la tente d'assignation. Aaron jettera le sort sur les deux boucs, un sort pour l'Éternel et un sort pour Azazel. Aaron fera approcher le bouc sur lequel est tombé le sort pour l'Éternel, et il l'offrira en sacrifice d'expiation. Et le bouc sur lequel est tombé le sort pour Azazel sera placé vivant devant l'Éternel, afin qu'il serve à faire l'expiation et qu'il soit lâché dans le désert pour Azazel[1154].

Paradoxalement, au Moyen-Âge le diable est présenté sous la forme d'un bouc. Plus qu'une figure totémique, l'Animal en scène est un passeur. « Dans l'acceptation

[1153] BOUVIER-CAVORET, Anne, *Bêtes de scènes*, *op. cit.*, p. 219.
[1154] *La Bible*, Lévitique, 16:7-10.

par l'homme de sa propre finalité, probablement plus encore depuis que la religion catholique a cessé de convaincre les masses, les animaux sont des passeurs, les figures d'une mythologie, les tenants d'une spiritualité directement liée aux forces de la nature[1155] ».

Ces exemples sont les preuves, d'une part d'un dépassement du système symbolique, et d'autre part, de la création d'un nouveau monde scénique et dramaturgique, à partir des transferts perceptifs et énergétiques entre l'Animal et le spectateur. En conséquence, l'Animal se fait force allégorique, qui surplombe les consciences et cultures pour toucher au sensible de chacun et à l'universalité de l'Humanité. Or, nous comprenons progressivement que plutôt que de créer un nouveau monde, il s'agit en réalité pour ces artistes d'un retour à un monde oublié, d'une réanimation d'un théâtre à l'état pré-*tragique*. À ce titre, Romeo Castellucci et Wouter Hillaert, critique de théâtre, rappelleront que le monde pré-*tragique* a sombré à l'instant même où l'Homme s'est séparé de l'Animal[1156].

f) Animal, animalité et (re-)devenir-animal

Le théâtre, en tout cas, plus qu'il convient à l'Animal, l'appel et l'invite. Comme si la scène exprimait sans cesse son besoin d'animalité, sa nécessité de bêtes de scène[1157]. L'animalité dépasse dans le théâtre de Romeo Castellucci, la simple présence d'animaux sur scène et révèle une forme de théâtralité animale chez nos trois artistes. La notion d'Animal, d'animalité et de devenir-animal ne s'apparente aucunement chez eux ni en un simple processus de transformisme ou de simulation, ni en une application directe d'une *mimesis* élémentaire, ni en une performance extrême bio-artistique. Le comédien n'entre pas en scène sous forme humaine pour se métamorphoser en Animal grâce à des artefacts et sous les yeux des spectateurs. Il ne s'agit pas non plus de ne faire véritablement qu'un avec l'Animal par sérothérapie par exemple - comme le proposerait Marion Laval-Jeantet avec sa performance *May the horse live in* me, dans

[1155] Saint-Pierre, 2009 : 93 cité par NUTTING, Stéphanie, L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale, *L'Annuaire théâtral*, op. cit., p. 155–169.
[1156] Interview de Romeo Castellucci, conduite par Thomas Crombez et Wouter Hilliaert le 1er mai 2003, in CROMBEZ, Thomas, *Het Antitheater van Antonin Artaud: een onderzoek van de veralgemeende artistieke transgressie toegepast op het werk van Romeo Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio*, Gand, Academia Press, 2008, p. 304.
[1157] Voir aussi BOUVIER-CAVORET, Anne, *Bêtes de scènes*, *op. cit.*

laquelle elle se fait transfuser du sang et du plasma de cheval avant de danser avec lui sur des échasses -. Tout comme le définissent Gilles Deleuze et Félix Guattari, les devenirs-animaux « traversent et emportent l'homme, et qui n'affectent pas moins l'animal que l'homme[1158] » et nécessitent « beaucoup d'ascèse, de sobriété, d'involution créatrice[1159] ». De ce fait, l'animalité et le devenir-animal chez nos artistes ne sont ni simplement suggérés, ni réalistes mais réels. En dehors du cadre anatomique et morphologique, l'animalité et le devenir-animal se révèlent authentique dans le champ du sensible. « Le devenir-animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient[1160] » précise Deleuze. La bestialité, jusqu'alors tapie en l'Homme, est démasquée sur scène et s'y révèle par et dans le monde du sensible. La co-présence entre l'Homme et l'Animal se fait tension et dévoile un entre-deux qui transporte le spectateur de l'autre côté des faux-semblants quotidiens et scéniques et favorise le dépassement des limites pré-établies par l'humain et en lui.

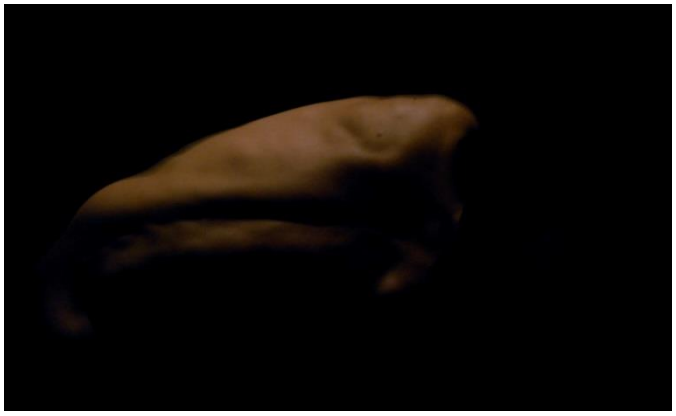
S'assimilant d'abord chez Castellucci à une théorie de l'acteur et de la scène, cette notion d'animalité et de devenir-animal ne se résume pas à une création en particulier mais s'étend à l'ensemble de son théâtre. En effet, dans le théâtre de Romeo Castellucci, les corps, parce qu'ils renaissent continuellement, sont laissés à l'état brut, originel et primitif. Ils sont donc constamment proches de l'état animal. Ces corps deviennent le reflet d'une bestialité capable d'atteindre un état de monstruosité, jusqu'à détruire toutes conventions, toutes normes, toutes formes fixes pour accéder à la « vérité objective ». Cela est également valable chez Lisbeth Gruwez, principalement dans son spectacle *Birth of Prey*[1161] où la notion d'animalité devient une forme de théâtralité animale.

Si le devenir animal était au cœur de la poïétique de *Birth of Prey*, il ne s'agit pas pour Lisbeth Gruwez de l'incarner dans le spectacle mais de l'être dès le début de la représentation. Le solo dansé de cinquante minutes commence donc par la naissance de l'Animal, par celle de la proie. L'Animal Lisbeth Gruwez, dont le dos est nu, semble émerger de scène comme une larve qui sortirait de son cocon qui l'emprisonne. Après

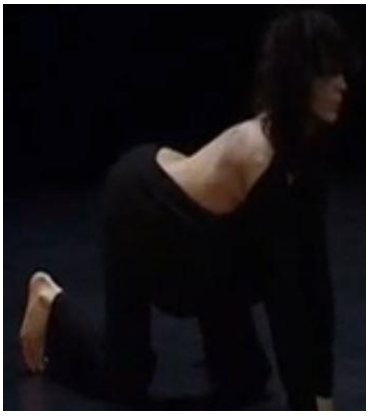
---

1158 DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 290.
1159 *Op. cit.,* p. 342.
1160 *Op. cit.,* p. 291.
1161 *Birth of Prey*, chorégraphie et performance : Lisbeth Gruwez, musiciens : Dave Schroyen & Maarten Van Cauwenberghe, costumes : Joëlle Meerbergen & Lisbeth Gruwez, lumières : Koen Raes, production : Voetvolk vzw, coproduction : Arts Centre BUDA & Troubleyn | Jan Fabre, partenaires : The Flemish Community, Remerciements à Beursschouwburg, WP Zimmer & DEE Sound & Light, diffusion : Key Performance, 2008.

avoir percé sa coquille molle qu'est le vêtement et déchiré son nid maternel, l'Animal Lisbeth Gruwez nait par le dos. Au commencement, elle sort de la scène par lui, respire par lui, ressent par lui, explore le monde par lui. Dans une danse hypnotisante du dos, elle ondule, se crispe, pulsionne, s'enroule, se *contorsion*ne et prend forme. Les muscles dorsaux, trapèzes, rhomboïdes, épineux, costaux, lombaires, obliques, pectoraux se contractent et se détendent dans une chorégraphie de la dislocation et de l'éclosion, guidée par la colonne vertébrale et les omoplates. « Chaque centimètre de chair, muscle et ligament [est mise à] disposition avec une souplesse qui reste presque inconcevable[1162] » précise le critique dramatique Jackie Flechter.



GRUWEZ, Lisbeth, *Birth of Prey*, 2008.



GRUWEZ, Lisbeth, *Birth of Prey*, 2008.

Sortie de son hibernation, elle passe de larve à primate dans sa posture, démarche, attitude et hurlement, silencieux ici. En tant qu'Animal, elle attire et capte tous les regards et livre une chorégraphie de l'imprévisibilité. Bien qu'elle soit en réalité très précise, elle surprend et ne lasse pas. Ensuite, sur la musique de Dave Schroyen et Maarten Van Cauwenberghe, l'Animal Lisbeth Gruwez transe la déchéance humaine. L'Animal se montre ensuite en chaleur mais dans la solitude absolue des premiers vivants. Selon Frédéric Boyer :

> Cette solitude absolue. Cette absence de compagnie qui se lisait, et qui se lit pour toujours dans les yeux des animaux. Cette compagnie animale qui ne sera jamais tout à fait… qui ne pourra jamais tout à fait… Comme si notre relation humaine au sexe, comme si notre vie sexuelle devait pour toujours s'inscrire comme un fantôme dans les yeux des bêtes, chiens, chats, léopards, éléphants et serpents…

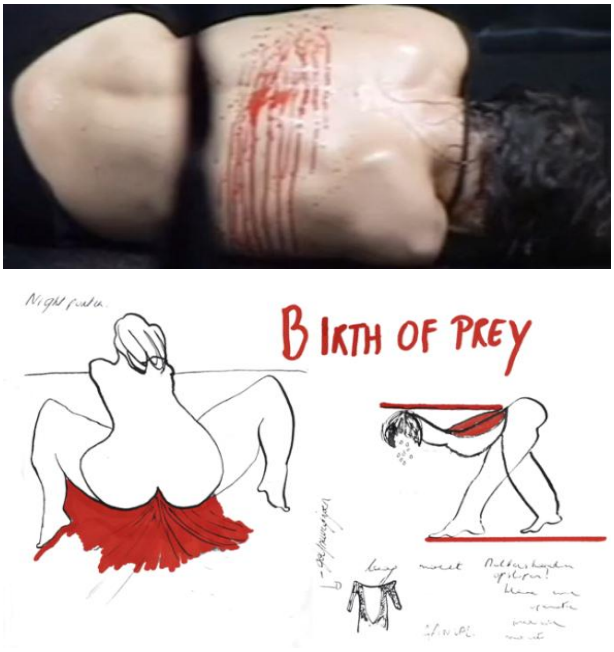
[1162] FLETCHER, Jackie, « Birth of Prey », in *Le Guide du Théâtre Britannique*, 2008.

> Cette figure de l'inquiétude de l'homme face à la création, devant le défilé du vivant. Imaginez un peu la mélancolie du premier homme qui se passe en revue toutes les espèces animales sans trouver le moindre petit vis-à-vis. Imaginez ce moment, cet impossible moment de l'histoire de l'humanité quand l'homme a su qu'il n'était pas tout à fait, qu'il ne pourrait jamais vraiment être comme un animal qu'il ne pourrait jamais être autrui pour l'animal. Même si proche de l'animal, pourtant. Capable souvent d'être plus bas que l'animal.[1163]

Ses paroles gémies ou chantées ne semblent trouver aucun destinataire et personne ne lui renvoie le désir brûlant de sa danse charnelle et sensuelle. Finalement, du sang s'écoule de sa nuque au sacrum. L'Animal est devenu proie attaquée par un prédateur inconnu et le corps s'abandonne.



GRUWEZ, Lisbeth, *Birth of Prey*, 2008.



GRUWEZ, Lisbeth, *Birth of Prey*, 2008.

Le motif circulaire de sa chorégraphie apparaît alors comme un rituel donnant forme à l'interaction entre l'instruction rationnelle et l'émotion métaphysique. Le langage se fait corporel entre prédateur et proie. La scène obéit à une flexibilité protéiforme et se fait lieu de métamorphoses du devenir puis de l'être animal. « Dans cette scène, le combat à livrer contre cette seconde peau dont les acteurs sont prisonniers mais qu'ils

[1163] BOYER, Frédéric, *Dieu, le sexe et nous*, *op. cit.*, pp. 2-8.

finiront par vaincre, est un long combat, à la vie et à la mort, qui est précisément l'enjeu de cette scène[1164] » analyse le Professeur d'études théâtrales Luk Van den Dries à propos des créations de Fabre. Il semble à ce titre que le processus d'animalisation opéré par Lisbeth Gruwez tient en partie des exercices qu'elle a menés avec Jan Fabre avant de créer sa propre compagnie. L'un d'eux se concentre justement sur la transformation en un Animal et est proposé à chaque performeur de Fabre durant les stages, masterclass et processus de création d'un spectacle futur.

L'exercice consiste à se métamorphoser en animaux selon un ordre précis : d'abord du chat au tigre, puis du tigre au lézard, du lézard à l'insecte, et enfin en un prédateur de la jungle. L'objectif pour les performeurs n'est pas de jouer l'Animal mais d'être l'Animal en recherchant en eux l'anatomie et la physicalité animales, les instincts et réactions bestiaux, la spontanéité et les besoins primaires. Le processus d'animalisation doit donc se faire à partir du corps non en imitant ou en incarnant un Animal mais en retrouvant l'Animal en eux. Dans une pleine conscience et écoute de leurs sens et sensations, les performeurs laissent librement s'exprimer leurs impulsions, et non plus uniquement leurs pulsions, animales. Il ne s'agit alors pas de devenir Animal mais de le redevenir à partir du monde sensible qui est en nous et le réveiller dans celui qui est en dehors de nous. Comme en témoigne la comédienne et metteuse en scène, Camille Jouannest : « Si un tigre attaque un autre tigre, le tigre réagit en vrai, pour sa survie, c'est une question de vie ou de mort. Si le chat a faim, il cherchera de quoi manger, et se concentrera uniquement sur cette tâche. Ainsi, le performeur apprend à se détacher de tout maniérisme, d'actions psychologiques… Il se concentre sur la réalité des sensations. Dans ces exercices, on apprenait à ouvrir tous nos sens, à toucher l'autre, à le sentir, le lécher, à ouvrir les yeux pour repérer une proie, …[1165] ». Dans les créations de Lisbeth Gruwez, notamment dans *Birth of Prey*, ce n'est qu'en capturant l'humain, en en faisant la proie de la scène et dont les spectateurs en seraient les prédateurs, en réveillant ses instincts de survie, qu'il se révèle pleinement. « Les hommes dits "civilisés", pensant inconsciemment garder à distance l'énigme de la mort - qui les fragilise-, au lieu de l'intégrer à leur vie, se sont coupés de l'organique, de la

[1164] VAN DEN DRIES, Luk, « L'Animalité dans l'œuvre de Jan Fabre », in *De la scène à l'écran*, 2011, pp. 67-74.
[1165] JOUANNEST, Camille, « Jan Fabre masterclass », in *DanseAujourd'hui*, 11 décembre 2018.

terre, des racines de leur animalité. L'essence de notre nature a été oubliée, or cette imminence de la mort permet de se réinventer[1166] » explique la plasticienne Agata Kawa.

Dans le théâtre de Romeo Castellucci et de Lisbeth Gruwez, le corps, parce qu'il renaît continuellement, est laissé à l'état brut, originel et primitif. Il est donc constamment proche de l'état animal. Ce corps devient même le reflet d'une bestialité capable d'atteindre un état de monstruosité, jusqu'à détruire toutes conventions, toutes normes, toutes formes fixes pour accéder à la « vérité objective » dépourvue d'intentionalité. Pour Husserl, la perception humaine, se référant toujours à l'apodicticité du vécu, est par essence inadéquate. L'Animal, n'obéissant pas à ce principe, possède un voir touchant à la perfection. Le perspectivisme animal n'existant pas selon lui, le perçu n'est rien de plus que ce qui a été visé chez l'Animal. Par conséquent, « l'intentionalité animale est au fond la seule forme pure de l'intentionnalité : elle est une visée qui rencontre à tout coup son objet, non que cette visée soit parfaite en son genre, mais plutôt parce qu'elle ne sait toucher rien d'autre que ce qu'elle a visé[1167] ». Cet état de « bestiaire-humain » est incontestablement lié à l'absence de technique - puisque « l'artifice de la technique, ne peut pas servir [à l'acteur], parce qu'il se trouve déjà dans un artifice plus exaltant : se trouver aliéné sur une scène, se trouver immobile en état d'échec[1168] » analyse Bruno Tackels- ou plus exactement à la « supertechnique », car les comédiens « ont par eux-mêmes et tout de suite un certain savoir de la scène qui adhère d'emblée à leur corps, à leurs mouvements, et à leur être[1169] ». Ni Romeo Castellucci ni Lisbeth Gruwez n'ont de méthode de travail unique qu'ils suivraient sans cesse. Ils en changent à chaque spectacle, s'adaptent et se réinventent en repesant sans cesse leur poïétique. C'est la nécessité de la forme et de la dramaturgie qui les guide et se répercute sur l'ensemble de la création, de sa genèse à sa réception. Subséquemment, cela influence la direction d'acteur(s) pour Castellucci et l'auto-conduite pour Lisbeth Gruwez, tout au moins avant la création de *The Sea Within* (2018) dans laquelle elle se retire de la performance au plateau pour la première fois.

Romeo Castellucci considère que chacun de ses comédiens, montant sur scène, possède déjà un corps parfait, car dépourvu de toute technique de jeu, et donc,

---

[1166] KAWA, Agata, dossier de presse *A la recherche de notre « humanimalité » oubliée*, avril 2016.
[1167] MACDOWELL, John, *L'Esprit et le Monde*, op. cit., p. 207.
[1168] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op. cit.,* p. 76.
[1169] *Ibid.,* p. 26.

nécessairement, encore primitif. Le comédien est, dès son apparition, habité par cet état originel puisque la « supertechnique ne s'acquière pas ; elle est déjà là dès qu'on fait le premier pas. La supertechnique, c'est l'appel[1170] » ajoute-t-il. Cette « supertechnique » est instaurée par l'animal, un être sans compromis, comme le précise Bruno Tackels : « Je mise sur une technique qui se dépasse ; sur une supertechnique, qui se trouve dans sa propre mise en œuvre, évanouie, agnostique et sans abri. Proche du hasard, de l'invisibilité, et touchant aussi à son contraire : la supertechnique de l'animal[1171] ». L'état animal devrait, en effet, selon Romeo Castellucci, être semblable à celui du comédien. « Le corps-animal, chose ou acteur-appelé, trouve l'adhérence à la scène bien avant tous les efforts accomplis par la technique, parce qu'il est exposé en *soi*[1172] » précise Bruno Tackels. Ce n'est qu'en atteignant cet état que le comédien n'aura pas peur de se tromper. « L'animal en scène se trouve pleinement à son aise parce qu'il n'est pas perfectible[1173] ». C'est donc par l'ascèse que naissent certaines vérités car elle est dépersonnalisante et en quête de l'impersonnel, de l'indiscernable et de l'imperceptible[1174]. « Je n'ai pas besoin de la technique parce que la beauté paradoxale finit par me libérer, et mon corps dans l'affirmation la plus puissante[1175] » témoigne Castellucci. Tout comme l'animal, le comédien sera sûr de « son propre corps ; il n'est pas sûr, en revanche, de toute l'étrangeté de l'atmosphère qui l'entoure »[1176]. « Chaque travail possède une qualité organique. Il satisfait à son animalité spécifique. Chaque travail peut se résumer à une forme animale[1177] » explique Bruno Tackels. « C'est une figure aristotélicienne de reconsidérer le théâtre. Un bon morceau de théâtre doit pouvoir se condenser dans une image, qui est l'image d'un organisme, d'un animal, avec cet esprit. Cet animal est une présence, très souvent un fantôme qui traverse la matière, et moi avec lui. Le problème est d'être pèlerin dans la matière[1178] » ajoute-t-il.

De la même manière, Lisbeth Gruwez considère que « le corps humain est une machine pleine de réflexes et de signaux animaux[1179] » et s'interroge sur le fait que

---

1170 *Ibid.*
1171 *Ibid.,* p. 110.
1172 *Ibid.*
1173 *Ibid.*
1174 Voir DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, *op. cit.,* p. 342.
1175 TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op. cit.,* p. 110.
1176 *Ibid.*
1177 *Ibid.*, p. 111.
1178 *Ibid.*
1179 GRUWEZ, Lisbeth, dossier dramaturgique du spectacle *Birth of Prey*, 2008.

« notre esprit conduit ce bel instrument, mais qu'est-ce qui motive notre esprit ? [1180] ». Ainsi, ce qui importe dans *Birth of Prey* par exemple, c'est la métamorphose constante de l'être et cette transformation passe d'abord par celle en l'Animal. Le critique dramatique Helmut Jasny écrit à ce propos : « *Birth of Prey* is the title chosen by the Belgian group Voetvolk for this fascinating and sometimes uncanny dance performance … Music and dance *liber*ate an enormous, archaically potent force, which at the same time seduces by its extraordinary exactitude[1181] ». Il semble que cette exactitude, Lisbeth Gruwez la tient d'une forme de supertechnique telle que définie par Castellucci, mais aussi de son énergie féminine originelle et de son humilité naturelle.

Dépourvu de toute technique ou plutôt possédé par la supertechnique, le corps est simplement hanté par la contrainte de la scène et la dramaturgie des origines, et non par une forme d'arrogance, prenant justement appui, sur l'artifice de la technique, ou se cachant derrière cette technique. Le corps « transparent » gagne ainsi en humilité. Or, « dans un certain sens c'est l'humilité qui fait gagner le corps, sa *kénosis*. Le corps comme *soma*, pauvre-de-monde ; le corps qui cherche l'animal, son être extérieur originel qui lui permet d'entrer avec la puissance exacte[1182] ». Valère Novarina estime à ce propos que « c'est l'homme qu'il faut maintenant chasser du théâtre : son insupportable perpétuel penchant à l'autoportrait. Au théâtre il faut être des animaux. Interroger en l'écartelant dans l'espace, non notre humanité mais notre pantinitude[1183] ».

Romeo Castellucci demande à ses acteurs d'entrer en scène, « mais sans l'assumer », de se laisser guider par la « prudence animale ». Là encore, Lisbeth Gruwez semble obéir à cette préconisation et émerge de la scène avec toute la précaution animale, non pas de dos mais par son dos. « Elle est l'image de l'homme dont les instincts prennent le dessus et dont l'intérieur du corps exsude tant au sens propre que figuré[1184] ». Tout comme les comédiens de la Societas Raffaello Sanzio, Lisbeth

---

[1180] *Ibid.*

[1181] JASNY, Helmut, « *Birth of Prey* est le titre choisi par la compagnie belge Voetvolk pour ce spectacle de danse fascinant et parfois déroutant… La musique et la danse libèrent une force énorme, archaiquement puissante, qui séduit à la fois par son extraordinaire exactitude », Mitteldeustche Zeitung, 2008.

[1182] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op. cit.*, p. 110.

[1183] Extrait d'un entretien avec NOVARINA Valère, in *Mouvement*, n. 10.

[1184] VAN DEN DRIES, Luk, « L'Animalité dans l'œuvre de Jan Fabre », in *De la scène à l'écran*, 2011, pp. 67-74.

Gruwez doit chercher en elle, tout comme l'animal (ou l'enfant), d'une part cet instinct qui fait que, chaque mouvement mobilise tout son être, dans son entièreté, d'autre part cette faculté d'être totalement mobilisé, physiquement et mentalement, dans l'ensemble de ses actes, de son énergie rayonnante et transcendante. « Castellucci parle d'une qualité chez ses acteurs qu'il nomme « belligérance ». Ils semblent calmes mais insistants, ils ne bronchent pas, ils ne hurlent pas. Ils ne s'imposent pas au public, mais ils se taillent pour eux-mêmes un espace bien défini qu'ils occupent avec une certaine férocité[1185] ». Comme l'examine Valère Novarina, chez Castellucci, « l'acteur, c'est l'homme moins l'homme. Un homme en moins. Le plus beau de nos mythes n'est ni Faust ni Don Juan, mais le MYTHE DE PINOCCHIO. Nous sommes des Pinocchio à l'envers : nous sommes en bois et nous avons à nous défaire de l'homme et à redevenir masques. L'acteur devant nous est un animal qui s'insoumet à l'image humaine[1186] ». Ainsi, la scène de Romeo Castellucci et de Lisbeth Gruwez devient, dès lors que l'état bestial est atteint, le lieu de la « décomposition de l'homme[1187] », mais aussi et surtout, un lieu d'exhibition, où les corps dévoilent toute la monstruosité de la scène.

En effet, le plateau théâtral est, par définition, lieu de monstruosité, puisque c'est sur ce plateau que les corps, exposés aux regards des spectateurs, se montrent, montrent et démontrent - du latin *monstrare* - et quittent le domaine de la normalité pour devenir de véritables monstres. « Le théâtre constitue le terreau où se déploient dès les origines monstres et démons[1188] » explique Amos Fergombé. « Condamné par Tertullien dans son traité *De Spectaculis* comme œuvre d'origine démoniaque, le théâtre continue à être hanté par la présence des monstres et d'apparaître comme le lieu d'une instauration des monstres, des fantômes surgissant dans un espace scénique le temps d'une cérémonie[1189] ».

Romeo Castellucci et Lisbeth Gruwez, à travers cette pensée, transforment considérablement la notion même de théâtre. Ce dernier n'apparaît plus comme le lieu d'où l'on regarde par l'œil et par l'oreille - du grec *theatron*, de *theomai* : « je regarde » donc « je suis spectateur » - mais il se transforme en un lieu où l'on montre, en un lieu où apparaît le monstre. « Le corps reste donc sur les scènes de Romeo Castellucci [et

[1185] KELLEHER, Joe, « Scènes de mémoire », *op.cit,* p. 66.
[1186] NOVARINA, Valère, *L'opérette imaginaire,* Paris, P.O.L, 1998, pp. 80-81.
[1187] Extrait d'un entretien avec NOVARINA Valère, in *Mouvement*, n. 10.
[1188] FERGOMBE, Amos, « La bétonnière ou le monstre des *Enfers carnaval* », *op. cit.*, pp. 251-263.
[1189] *Ibid.*

de Lisbeth Gruwez] un corps monstrueux parce que l'acteur est toujours, par essence un monstre[1190] » qui « supporte le poids de la représentation[1191] ». Ces corps pourraient bien « réveiller, du côté du public, un sursaut salutaire, comme l'a également tenté en son temps l'auteur du *Théâtre et son double* [1192] », puisque les monstres d'aujourd'hui sont, comme le précise Claude-Claire Kappler, médiéviste et orientaliste, « plus intérieurs, ils hantent l'individu comme son propre fantôme peut le hanter, et ils pèsent sur les collectivités humaines dans la mesure où les systèmes totalitaires, où la machine économique et politique se donnent les moyens de broyer l'humain pour en tirer profit ou vengeance[1193] ». Or, cette idée de monstruosité du corps et de la scène et la dimension politique qu'elle renferme se retrouve également chez Kris Verdonck de manière plus subtile.

Dans l'installation *ISOS*[1194] par exemple, le zoomorphisme n'est pas corporel mais formel et scénique. Neuf boîtes blanches à images sont réparties de manière régulière dans un espace. Par ce dispositif hybride et immersif, le spectateur est invité à poser son visage sur le haut des boîtes et à plonger son regard par les fentes prévues à cet effet. Il transperce les boîtes par son regard et découvrent à l'intérieur des sculptures virtuelles en images et vidéos 3D. Chacune des boîtes présente une scène différente. L'ensemble s'intègre dans une même situation sociopolitique et un paysage sonore, visuel et virtuel similaire et se lit comme un court métrage dont le montage est confié à l'imagination du spectateur.

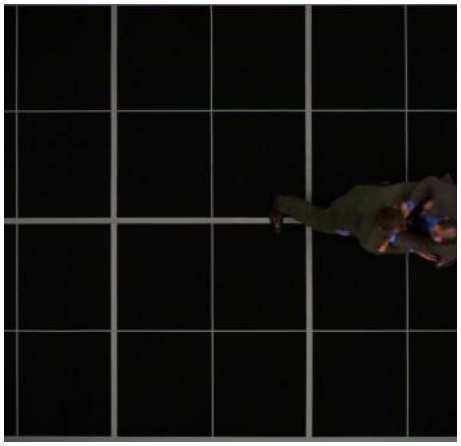
[1190] BOISSON, Bénédicte*, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*

[1191] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 175.

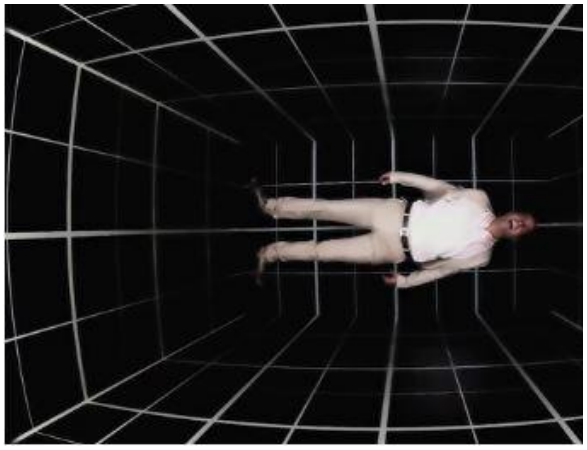
[1192] LE PORS, Sandrine, *Qu'est-ce que la violence au théâtre ?, op. cit.*

[1193] KAPPLER, Claude-Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Bibliothèque historique Payot, 1999, p. 5.

[1194] VERDONCK, Kris, ISOS, concept et mise-en-scène**:** Kris Verdonck, **d**ramaturgie: Marianne Van Kerkhoven, Kristof Van Baarle, **p**erformeurs: Tawny Andersen, Hendrik De Smedt, **c**oordination technique: Jan Van Gijsel, **s**ound design et composition electronique**:** Peter Van Hoesen, **b**ruitage**:** Céline Bernard, **p**roduction viewing boxes**:** Damien Gernay , **el**ectronica**:** Vincent Malstaf, Felix Luque, **s**téréographie: Niko Himschoot, **d**irecteur de la photographie: Vincent Pinckaers, **c**ostumes: An Breugelmans, **j**ujitsu fighters: Justin Candeloro, Joshua Fairfield, **p**roduction: A Two Dogs Company, **a**vec le soutien de: EMPAC Rensselaer Polytechnic Institute (US), KC Nona (BE), Kaaitheater (BE), Pianofabriek (BE), Het Zuidelijk Toneel (NL), le gouvernement Flamand et la Commission communautaire flamande, 2015.



VERDONCK, Kris, *ISOS*, 2015.
©A Two Dogs Compagny



VERDONCK, Kris, *ISOS*, 2015.
©A Two Dogs Compagny

La confusion, le trouble, voire la gêne s'opérant chez le spectateur résultent de l'expérience du regard, de la tension entre l'homme et la machine[1195], entre les espèces vivantes et les matières mortes. L'installation de Kris Verdonck est alors comparable à un zoo humain où le spectateur devient voyeur de ces animaux non en cage mais en boîte. Les individus qui y sont enfermés se résument à des objets de regard, des monstres à dévisager, des êtres humains à déshumaniser. L'installation dévoile « le passage d'une forme à une autre, d'un état à un autre. Cette transition se fait dans l'espace (de l'intérieur à l'extérieur et inversement), elle se fait dans le temps (l'instant présent, comme transition du passé au futur), et enfin dans l'être même (du néant à la vie, de la vie à la mort). C'est une sorte de *memento mori* aussi, mais toujours accolé à la joie de la vie[1196] » et baigné dans une atmosphère d'étrangeté palpante. Les êtres humains, qui y sont non plus représentés mais présentés, perdent l'humanité en eux ou l'incarnent tellement qu'ils ne sont plus que des passeurs d'une *humanimalité* hors limite. Ni tout à fait Homme, ni tout à fait Animal, ni tout à fait machine ou pleinement tout à la fois, ils interrogent notre propre nature et la relation que nous entretenons, de gré ou de force, avec nos propres origines véritables. Ce questionnement passe avant tout par le regard et perturbe nos propres schémas perspectifs, puisque selon Amos Fergombé, « la théâtralité passe par un dépassement de la cruauté et de la tyrannie que nos sociétés telles des monstres sans visages instaurent pour briser les corps, souvent

[1195] GRANDGEORGE, Marine, PUGNIERE-SAAVEDRA Frédéric et LE PEVEDIC, Brigitte*, Vers une communication Homme-Animal-Machine ?*, L'Harmattan, EME, 2015.
[1196] KAWA, Agata, dossier de presse *A la recherche de notre « humanimalité » oubliée*, *op. cit.*

les plus fragiles. Le monstre théâtral, factice nous aide en définitive à nous interroger sur la monstruosité d'un monde prompt à inventer des monstres féroces[1197] ».

Cette tentative de changements de perspectives, grâce et au travers de l'animal ou l'animalisation et la monstruosité, se retrouve également chez Jacques Derrida qui, dans *L'animal que donc je suis*[1198], s'interroge sur le regard de l'autre : dès lors que le regard d'autrui se pose sur moi, je suis contraint de me demander qui je suis réellement, quelle est ma place dans ce monde qui est le mien. Cependant, l'Autre est ici un Animal : un chat. C'est en effet, par cette scène que commence la réflexion de Derrida qui, se retrouvant nu dans sa salle de bain, surprend son chat en train de le regarder. C'est alors, qu'il est épris d'un sentiment de honte et de pudeur. Il se demande alors ce que signifie, pour l'être humain mais aussi pour l'animal, l'acte de cohabiter ensemble. De telles questions engendrent nécessairement une réflexion sur l'homme, sur la morale, la justice, mais aussi, sur la société et la place de l'homme dans cette société. « Dans cet éclatement de l'humain, puis, dans sa resignification, on touche à quelque chose du fonctionnement essentiel de la scène de théâtre : lieu d'exhibition de l'homme, de perte de son identité et lieu à part, où ce qui y apparaît peut prendre un sens nouveau[1199]». De surcroît, la scène est comparable à des territoires, jusqu'alors inexplorés ou oubliés ou encore éternellement étrangers que l'humain est invité à reconquérir.

> Chez les animaux nous savons l'importance de ces activités qui consistent à former des *territoires*, à les abandonner ou à en sortir, et même à refaire territoire sur quelque chose d'une autre nature (l'éthologue dit que le partenaire ou l'ami d'un animal « vaut un chez soi », ou que la famille est un « territoire mobile »). A plus forte raison l'hominien : dès son acte de naissance, il déterritorialise sa patte antérieure, il l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils. Un bâton à son tour est une branche déterritorialisée. Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche, ou rêve. [...] On ne peut même pas dire ce qui est premier, et tout territoire suppose peut-être un déterritorialisation préalable ; ou bien tout est en même temps[1200].

[1197] FERGOMBE, Amos, « La bétonnière ou le monstre des *Enfers carnaval* », *op. cit.*, pp. 251-263.
[1198] DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, *op. cit.*
[1199] BOISSON, Bénédicte, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps *stigmat*isés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », *op. cit.*
[1200] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 66.

Considérant comme Gilles Deleuze que « tout animal a un monde. Et [que] tout monde animal reste étrange, étranger, parcouru d'instincts distincts, aux aguets, en quête de territoires et de lignes de fuite. Devenir animal, c'est poursuivre l'altérité, c'est résister au lacis identitaire et policé, c'est échapper aux rets des appareils institutionnels, c'est redevenir vivant, homme, femme, enfant, animal, végétal[1201] ». Ainsi, l'acteur doit être semblable à un animal, en recherche de territoire, puisque se « constituer un territoire c'est presque la naissance de l'art[1202] ». Ce marquage de territoire passe par « une série de couleurs », « une série de postures » de l'acteur-animal, sa voix/son chant et donc, par son corps. Or, ceci représente les trois déterminations de l'art à l'état pur selon Gilles Deleuze. De plus, sortir des territoires, c'est s'aventurer autre part, hors de sa propriété, hors de son propre monde, dans un ailleurs. C'est à partir de là que naît le concept philosophique de « déterrioralisation » et de « reterrioralisation ». Par conséquent, si l'Animal en scène est producteur de signes et parvient ainsi à marquer son territoire, une part de l'acteur ou de la danseuse, même si animalisée jusqu'aux griffes, reste étrangère au plateau. Telle que le formule Romeo Castellucci : « L'acteur, selon un instinct animal, se sent-parce qu'il l'est-étranger au plateau ; il voit la partie du public, comme sa partie, son troupeau ; et il la sent-maintenant qu'il foule le plateau-comme son origine ; et il la voit de son éloignement, qui est la condition *contra naturam* de sa présence en scène. Il sent agir son corps, et il le sent proche[1203] ». Pourtant, ce n'est que « l'étranger, et lui seul, qui peut deviner toute l'étrangeté particulière du théâtre. Son entrée, ici, est une sortie du monde, de son ordre narratif qui n'acceptera jamais ses démissions[1204] ». Le protagoniste étranger au théâtre est, par conséquent, étranger à ce qui se trouve être son essence même, devient donc, étranger à lui-même. Il est certes acteur ou danseuse mais également son propre spectateur. Il fait véritablement partie de ce « troupeau » précédemment explicité par Romeo Castellucci et auquel il ajoute : « Parler du regard de l'acteur comme s'il s'agissait de l'œil du spectateur, trouve sa raison dans le fait que l'acteur est un spectateur « exubérant », stupéfait d'avoir atterri en scène (comme le chien qui atterrit sur la place), de son propre auto accouplement sur le plateau[1205] ».

1201 DELEUZE, Gilles, *L'Abécédaire*, L'entrée « A comme Animal », produit et réalisé par Boutang Pierre-André, 1988, première diffusion sur Arte en 1996.
1202 *Ibid.*
1203 CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 173.
1204 CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 173.
1205 CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 173.

Dans ce cas, « le spectateur, lui, est un animal sans cesse aux aguets. Il serait alors plutôt comparable à une tique, réagissant grâce à trois excitants à savoir la lumière, l'odeur et le tactile[1206] ».

Par extension et transposition, la figure animale devient celle de l'artiste, c'est-à-dire une figure créatrice, poïétique et poétique et l'Animal trismégiste. En effet, créer ou « écrire, c'est pousser le langage et la syntaxe vers une limite... [1207] ». L'écrivain étant, d'après Gilles Deleuze, celui qui « pousse le langage jusqu'à une limite qui sépare le langage de l'animalité, du cri, du chant... […] il est responsable devant les animaux qui meurent[1208] ». Tout comme le créateur ou le penseur, il est toujours en recherche d'inattendu, d'inhabituel, d'étrangeté et doit rester « aux aguets ». Comme le développe Denis Viennet, l'artiste : « cherche […] ce moment où surgit une rencontre. Il avance en traduisant la rencontre en pensée, et il développe une sensibilité aiguë aux signes (ce qui est parfois terrible à vivre, être toujours aux aguets, être toujours en *état d'alerte*)[1209] ». En tentant vers l'animalité, il peut produire une nouvelle et authentique création qui deviendrait alors une « affaire universelle » puisqu'il aura sincèrement travaillé sur les frontières et limites des territoires préétablies. Les artistes s'engagent donc dans une sorte de corps-à-corps et corps accord avec l'Animal jusqu'à fusionner avec lui. La dramaturgie en découlant se fait bestiaire. Au reste, il s'agit de transcender l'humain et la création qui le porte, transporte et questionne.

L'idée de transcendance par le dépassement et franchissement en dehors, et l'élévation au-delà du perceptible et des possibilités de l'intelligible et de l'entendement, se retrouvent dans « l'outre-humain » castelluccien.

> Le corps de l'acteur est un passage à travers lequel transite une énergie, un principe. Il doit déjà être prêt, nécessairement parfait, lorsqu'il monte sur scène. Avant même l'expérience scénique, son corps doit être armé, mais aussi vide, extatique, une parole faite corps. […] Il y a une dimension d'oubli dans ces corps, parce qu'ils sont plus appelés que choisis. Ils vivent dans leur forme particulière depuis toujours. Mon intervention doit être la plus infime possible. De ce point de vue, il n'existe pas de pédagogie théâtrale applicable à l'acteur. En ce qui me concerne, je ne cherche ni leur histoire, ni leur psychologie. Leurs corps sont une réponse aux exigences de la dramaturgie, de la scène, et cette réponse excède toute demande.

[1206] Théorie de Deleuze Gilles, développée dans *L'Abécédaire, op. cit.*
[1207] *Ibid.*
[1208] *Ibid.*
[1209] VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », in *Le Portique*, 23-24, 2009.

> Parce que c'est une réponse innommable, sans nom. […] C'est l'apparition d'un troisième corps. Ce n'est plus la question du féminin ou du masculin, mais de l'ultrahumain, de « l'outre-humain », l'humain n'étant plus le problème dans cet univers de limbes, de larves et de fantasmes.[1210]

Selon Romeo Castellucci, l'Animal apparaît surtout comme le seul être capable de dépasser les limites de l'être humain jusqu'à atteindre l'ultrahumain ou « l'outre-humain ». Le devenir-animal induit de vivre l'expérience d'un par-delà le sujet, d'un outre « je pense donc je suis », d'un devenir au-delà du visible. Car, « devenir animal, c'est partir loin hors de soi, sortir de chez soi, se « déterritorialiser », éprouver les extases d'un être-là qui s'ouvre à l'altérité. C'est en ce sens que l'on peut dire que l'animalité est toujours une figure de l'altérité. On ne devient animal qu'en devenant-autre, autre que soi, autre du soi, étranger à soi[1211] ». Pour ces artistes, il s'agit, en somme, comme le formulait la *tragédie* antique, de sortir des limites de l'humain, limites qu'ils ne connaissaient pas avant de l'avoir exploré, testé et affranchi.

> Chaque corps d'acteur s'insère dans un contexte dynamique, de mouvements et de fonctions, de symboles et de négations. […] La présence des acteurs doit être simultanée à celle, déshumanisée, de la machine, dont l'économie est une pure fonctionnalité. Il y a une trinité de la présence scénique, elle est mécanique, humaine et animale, trois formes de la conscience et de l'inconscience qui doivent apparaître sur la scène. Ce caractère déshumain est absolument fondamental pour le théâtre, parce que celui-ci naît de quelque chose de déshumanisé, d'abyssal. L'animal et la machine sont de pures essences, des systèmes de fonction. Leur présence en devient une menace pour l'acteur qui ne connaît pas ces fonctionnements. Ils lui dérobent une partie de son savoir conscient. […] L'acteur est pris entre ces deux dimensions déshumanisées et avec lesquelles il doit lutter.[1212]

En se confrontant à la déshumanisation, il fera ressortir ce qui a de plus humain en lui, ce qui a de plus authentique dans sa nature profonde, ce qui a de plus originel. « Incapable d'affronter sa propre souffrance dont il fait porter le fardeau à l'autre, il est un prédateur en perpétuel état de survie. Dépourvu d'humanité, il met en œuvre ce à quoi il a été réduit : notre patrimoine phylogénétique, celui qu'*homo sapiens* a hérité des

---

[1210] CASTELLUCCI, Romeo, *Le dos de dieu*, Entretien avec Yan Ciret, à propos de *Giulio Cesare* : Odéon Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne, 8 – 18 novembre 2001 et *Voyage au bout de la nuit* : Le Maillon Théâtre (Strasbourg) 29-30 novembre 2001.
[1211] VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », *op. cit.*, p. 21.
[1212] CASTELLUCCI, Romeo, *Le dos de dieu*, *op. cit.*

reptiles, des mammifères primitifs et récents, lorsqu'il s'agit de survivre coûte que coûte[1213] ». Le devenir animal se déplace puisque l'enjeu se trouve dans le re-devenir animal. Nous nous plaçons donc à la fois au-delà de la pensée deleuzienne : « On est sur la limite qui sépare la pensée de la non-pensée. Il faut être toujours à la limite qui vous sépare de l'animalité, mais justement de manière qu'on n'en soit plus séparé. Il y a une inhumanité propre au corps humain, et à l'esprit humain, il y a des rapports animaux avec l'animal[1214] », et dans la continuité résolvante de Denis Viennet :

> Nous sommes habités par une démesure, qui nous excède, nous dépasse. Nous sommes constitués d'un noyau obscur, archaïque, qui squatte notre âme. Cette hétérogénéité indicible, imprésentable, peut nous faire délirer ; elle peut aussi bien nous faire créer. Nous avons à apprendre à vivre avec, à l'accueillir, à lui céder des voies d'expression, de manifestation. Sans quoi, refoulée, elle risque toujours de revenir en faisant symptôme. L'altérité en devenir signifie que nous sommes passibles d'une *inhumanité* primale, qui excède et précède le développement psychologique : « une « inhumanité vécue immédiatement dans le corps en tant que tel », noces contre nature « hors du corps programmé » ». L'humain qui programme, organise et ordonne est traversé par de l'immaîtrisable, par un chaos qui le dépasse. C'est pourquoi il n'est jamais simple d'être soi-même. Être soi, cela ne va pas de soi. Être soi est compliqué par la primauté de l'autre. Et nous devons une écoute particulière à cela, au *ça*, au démon du devenir-animal que le moi du sujet dans sa quotidienneté, dans la vie de tous les jours, a tendance à recouvrir et à oublier : à forclore.[1215]

Pour conclure, loin des théories exposées par Nicholas Ridout[1216], il semble que dans les créations de Castellucci, Gruwez et Verdonck, la présence animale, l'animalité, le (re-)devenir animal sont des épiphénomènes de l'éthique ou l'écocritique, c'est-à-dire que ces principes ne sont ni synonyme d'une domination opérante de l'Homme sur l'Animal, ni dénonciatrice de manquements, sévices ou excès de cohabitation avec l'Animal, ni déterminante d'une remise en question de la relation qu'ils établissent, encore moins salvatrice pour l'humain. À ce titre, Catherine Bouko, Professeure à la faculté d'Arts et de philosophie, précise que « la question de la domination par l'homme n'est pas traitée d'un point de vue éthique dans ces spectacles ; elle paraît

[1213] GRIM, Olivier Rachid, « Humanimalité. Du mythe du vampire à la clinique du pervers narcissique », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 75, n. 1, 2011, p. 10.
[1214] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, *op. cit.,* p. 309.
[1215] VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », *op. cit.*, document 13.
[1216] RICHOUT, Nicholas, « Animal labour in the theatrical economy », *op. cit.*, pp. 57-65.

plutôt résiduelle[1217] ». En outre, si, comme l'affirme Nicholas Ridout reprenant les propos de Michael Peterson[1218], la présence animale provoque effectivement des sentiments de gênes ou d'inconfort voire de dérangement, cela n'est pas lié à l'éthique mais au sensible et au regard. Or, « le monde sensible est plus vieux que l'univers de la pensée » estimait Maurice Merleau-Ponty.

Bien sûr, la présence de réels animaux sur scène reste source de controverses émanant notamment d'association de protection animale et de conscience collective autour de la sensibilité animale qui défendent, de droit et de raison, le statut juridique des animaux selon la *res propria* pour ceux domestiques et *res nullius* pour les sauvages[1219], c'est-à-dire leur bien-être, leurs conditions de vie, d'élevage et d'abattage, la baisse de la consommation de viande[1220], la réintroduction dans la nature de certaines espèces sauvages disparues, l'expérimentation sur les animaux, le rôle social des animaux de compagnie, la mondialisation et le développement des zoonoses. Suivant ces principes, ils refusent que l'animal soit placé sur scène sans son consentement et y agissent sous les directives du metteur-en-scène.

Mais au-delà de ces polémiques, toute présence animale réelle au plateau est provocation, non entendue comme une attaque, une agression ou une incitation à la *violence*, mais dans son sens étymologique latin *provocatio*, comme « action de provoquer ». En effet, la présence animale ou l'animalité, en tant qu'objet sensible, provoque gêne ou aisance, inconfort ou confiance, désarroi ou euphorie, indignation ou ravissement, mais toujours réveille notre propre sensibilité. Quel qu'en soit la visée présentielle et les enjeux, l'animal est, dans tous les cas, captif du spectateur et générateur d'émotions et de sensations, porteur de symboliques et de sens individuels et collectifs ou sémantiques tapies au cœur de l'imaginaire d'une société. Car, « les bêtes « parlent » à ceux qui les « écoutent ». Or qui les « écoutent » en ressortent changés, car les influences des animaux sur les hommes sont nombreuses, rendent riches,

---

[1217] BOUKO, Catherine, « La présence animale au sein du théâtre de Romeo Castellucci: un rapport complexe à l'anthropomorphisation », *op. cit.*

[1218] PETERSON, Michael (2000), cité dans Ridout, Nicholas, « Animal labour in the theatrical economy », *op. cit.*, p. 62.

[1219] D'abord, la loi du 10 juillet 1976 est la première à qualifier l'animal d'« être sensible ». Ensuite, la réforme de 1994 du code pénal place les infractions à l'encontre des animaux en dehors des atteintes faites aux biens. Voir aussi NADAUD, Séverine, « La nouvelle donne du droit animalier » et « Les animaux ont-ils des droits ? », in *L'évolution des relations entre l'homme et l'animal, une approche transciplinaire*, colloque, Paris, le 29 novembre 2011.

[1220] Les grecs ne consommaient que 2 kg de viande par personne et par an, puisque celle-ci était exceptionnelle et revêtait un aspect sacré ou rituel.

complexes et passionnantes les relations entre les hommes et les animaux[1221] ». Suivant ces perspectives, la mise en scène animale se fait vexation anthrocentrique et anthropomorphique contrairement à l'argumentaire mené par Catherine Bouko[1222]. Même si Castellucci et Verdonck traitent de l'Animal par des caractéristiques humaines (animal-poète, animal-créateur, animal-passeur, animal-messager) et en font un objet d'instrumentalisation de leurs ambitions[1223], ils ne s'inscrivent pas selon nous dans une démarche d'anthropomorphisme car ils ne le réduisent pas à l'expression de leurs propres intentions. De même, puisque par l'Animal, l'animalité et le redevenir-animal l'équilibre se déséquilibre, le chaos s'organise, le déchainement animal se contient et l'entropie devient néguentropie, l'opération menée par Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck se place en marge voire est paradoxale à celle attendue par Jean-Marie Schaeffer :

> À trop prendre le parti de la continuité contre celui de l'exception, à s'obnubiler du piège métaphysique, on risque tout simplement de rater ce qu'une transformation hominisante peut avoir de radical. (…). *N'ayons pas peur* : nous n'avons aucunement affaire ici à un arrière-monde, nul esprit divin ne vient survoler les eaux. L'homme est devenu lui-même par un dépassement sur place de l'animalité, par une « désanimalisation » qui n'a jamais puisé à d'autres sources que celles de la vie elle-même.[1224]

Bien que cela puisse paraître paradoxal, car l'humain tente toujours de se différencier de l'Animal pour donner raison à son existence, l'Animal ou l'être redevenu Animal, dès lors qu'il est en scène, permet à l'artiste de se rapprocher au plus près de l'Homme, de ce qui le constitue et le caractérise. Par le biais de ce qui semble être inhumain, tel que l'est l'Animal, l'Homme ressent son appartenance à la nature, entre autrement dans le domaine du sensible, se ré-attribue une existence autre au-delà de la vie et de la mort qui le définissaient jusqu'alors.

> L'animal, comme porteur d'âme, est l'hypostase, l'icône de l'acteur, et est son ombre, son entrave, son rêve, son désir, sa langue, son

[1221] NUTTING, Stéphanie, « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », *op. cit.*, p. 155–169.
[1222] BOUKO, Catherine, « La présence animale au sein du théâtre de Romeo Castellucci: un rapport complexe à l'anthropomorphisation », *op. cit.*
[1223] Elle précise que « l'animal est rarement libre de ses mouvements (le chat est l'un des seuls qui jouit d'un tel privilège) et est intégré à un système de symbolisation aux effets visuels puissants ».
[1224] SCHAEFFER, Jean-Marie, *La fin de l'exception humaine*, Gallimard, 2007, p. 47.

> corps, son *pathos, ethos, rhuthmos*. C'est pourquoi, j'ai cherché les mouvements des acteurs empêtrés avec ceux des bêtes : passer en un seul magma. Un animal sur scène est pédagogue. Un animal sur scène est une autorité qui lutte pour moi contre le classicisme. Un animal sur scène m'indique la perception du plateau comme fait profond de *deima panikon*, il me dit tout de la peur nécessaire ; il me fait entendre le dieu déchaussé de son cou ; il me met au monde et m'apprend les premiers pas. En vertu de quoi je demande à celui-ci de précéder le soma de l'acteur ; être le hérault libérateur dans sa menace de substitution ; dévorer le poète et son théâtre.[1225]

Les artistes contournent par ce biais le « trop-perçu », le « trop-à-percevoir ». Ainsi « nous nous déracinons, nous faisons l'expérience de la frontière ou de la limite, nous nous rendons vers un ailleurs, nous explorons des territoires nouveaux, des autres mondes, bref nous inventons, en chat, en loup, en oiseau[1226] ». C'est précisément cette capacité et potentialité qui permet à Franz Pruner-Bey de différencier l'Homme de l'Animal. « Pour ma part, [argumente-t-il] j'ose affirmer que l'homme, bien que tenant de l'animalité par son organisation générale, en diffère néanmoins grandement par un développement inverse d'où résultent des organes qui l'aident à créer un monde double à sa guise[1227] ».

L'Animal ou le redevenir-animal est donc une ruse employée par l'artiste pour toucher l'humain au plus profond, en réactiver des origines oubliées et parallèles à lui et réanimer ses forces vitales par détour. Or, cet enfouissement par réminiscence est d'autant plus puissant lorsque le regard que nous portons à l'Animal ou l'être redevenu Animal est renvoyé. Le regard des animaux est « lourd, immobile, sans commentaire. Ils savent tout mais ne disent rien[1228] », mais surtout il reflète le nôtre tel un miroir. Denis Viennet illustre parfaitement ce phénomène :

> Nous regardons les animaux et les animaux nous regardent. Nous faisons signe à un chat, par la voix, par le geste, le chat nous regarde et cligne des yeux. Il n'a pas la capacité d'exprimer des paroles selon le modèle humain, mais à sa manière il nous répond, par un clin d'œil. Que se passe-t-il dans ce clin d'œil ? Une communication s'établit, un échange a lieu. Nous regardons l'animal qui nous regarde. Que voyons-nous alors ? Le clin d'œil énigmatique nous pousse à regarder en nous-mêmes, comme dans un miroir, et, hors de nous-mêmes, le monde tel qu'il est. Et nous voyons des

[1225] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, p. 50.
[1226] VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », *op. cit.*, document 13.
[1227] PRUNER-BEY, Franz, « L'Homme et l'animal », op. cit., p. 561.
[1228] CASTELLUCCI, Claudia, in KELLEHER, Joe et al., *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Londres, Routledge, 2007, p. 71.

> sentiments, de l'affect. Notre regard au fond est mélancolique et attristé, voire affligé et même honteux. Nous regardons les animaux et les animaux nous regardent. Autrement dit, pour autant que nous partageons l'espace terrestre, la biosphère, ce qui arrive aux animaux nous regarde : nous concerne. Les animaux nous regardent, c'est aussi : le sort des animaux nous concerne. Double sens d'un regard, donc.[1229]

Dans les créations de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez ou Kris Verdonck, le regard, du spectateur et de l'Animal ou de l'être redevenu Animal, se fait clairvoyant et critique. La perception reste elle cependant propre à l'Homme et caractéristique de son hominisation, favorise la résonnance symbolique, mythique et métaphorique de la présence et du geste animal, assure la puissance de la relation d'échange et de partage avec l'Animal ou l'être redevenu Animal, et garantit ainsi sa plongée en lui-même. « Toute perception vivante est perspective ; mais seule la perception du vivant humain connaît ce perspectivisme et donc sa propre limitation[1230] » précise à ce titre Thibault Gress.

> La question générale est de savoir si percevoir c'est déjà penser (juger que), ou non. Voir une chouette s'envoler, est-ce voir « que » la chouette s'envole ? ou simplement assister à un événement, et en rendre compte ensuite en disant que la chouette s'est envolée ? La perception, autrement dit, est-elle informée par des « contenus conceptuels » (les composantes nominales et verbales d'un jugement), ou au contraire innocente, d'un point de vue épistémique ? C'est un débat qui anime une certaine philosophie analytique contemporaine et qui m'a intéressé, parce que c'était l'occasion de montrer que sur une telle question, comme sur d'autres, un arbitrage « anthropologique » pouvait s'avérer décisif. On a tout à gagner, autrement dit, à spécifier la perception dont on parle comme étant celle d'un vivant humain et non animal ; à se demander « ce que ça fait » de percevoir comme un homme, plutôt que comme une chauve-souris ; donc à interroger la perception humaine sur le fond de son passé animal.[1231]

Quoiqu'il advienne, le spectateur pénètre de fait la « zone d'indécision entre l'homme et l'animal. [définie par Gilles Deleuze comme un] fait commun à l'homme et à la bête, [une] identité de fond plus profonde de n'importe quelle identification sentimentale[1232] ». Cette identité commune se trouve dans la vie, une vie tournée vers

---

[1229] VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », *op. cit.*, p.1.
[1230] Propos recueillis par GRESS, Thibault, Entretien avec Etienne Bimbenet : Autour de *L'Animal que je ne suis plus*, *op. cit.*
[1231] *Ibid.*
[1232] CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, notes de mise en scène de *L'Orestie*, p. 8.

le monde comme le dit Hans Jonas[1233], et dans la mort. Dans ce cas, « les spectateurs doivent comprendre […] qu'ils sont les témoins de quelque chose qu'on ne peut concevoir en des termes de vie, de quelque chose que nous pressentons comme un continuum auquel on ne peut accéder qu'à travers l'état de mort[1234] » pressentait déjà Tadeusz Kantor.

En somme, l'enjeu esthétique et dramaturgique est d'abandonner la représentation du monde et de refuser sa mise en scène pour en recréer un en réanimant celui du pré-*tragique* par l'Animal, le corps animal et l'animalité et ainsi réveiller l'*Humanimalité* en chacun de nous. La scène en ce sens se révèle comme un « animal endormi ; capable de provoquer un tremblement de terre, car cet animal est gonflé d'énergie, comme un centre nucléaire »[1235]. Qu'il y soit perçu comme procédé anthropocentrique et anthropomorphique pour certains, comme pure présence, force allégorique, corps bestial, pour d'autres, l'Animal ou le redevenir-animal touche à l'universalité de l'Humanité, réveille *l'Homo culturalis* somnolant en chacun de nous, voire mène à la transcendance du monde, qui selon Bimbenet, « est une structure spécifiquement humaine de l'expérience, advenue une fois seulement dans l'histoire de la vie[1236] ».

> L'être humain est cette créature, unique dans le règne animal, qui pose l'existence du monde extérieur et croit, mais c'est là une illusion, que le monde est là, ne devant rien au regard lancé sur lui. Contrairement à l'animal, lequel ne « croit » pas que le monde existe, plus exactement n'a pas à le croire, l'homme fait droit à la réalité du monde. Il reconnaît son antériorité par rapport à lui ; il se place sous son autorité en s'interrogeant sur ce qu'il est, sur ce que sont véritablement les choses, admettant par là même qu'il a affaire au monde et pas seulement à lui-même.[1237]

Autrement dit, la rencontre avec l'Animal se fait ontologique, s'applique dans un composé de forces primitives de vie et dans un écart par rapport au réel, se manifeste en un acte transgressif et crée, à partir de son altérité plus ou moins radicale, une distorsion dans la détermination des traits particuliers de l'humanité. C'est en

---

1233 JONAS, Hans, *Évolution et liberté*, in LESTEL, Dominique, *Les Origines animales de la culture*, *op. cit.*, p. 276-277.
1234 KANTOR, Tadeusz, *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 11, Paris, CNRS, 1990, p.144.
1235 Romeo Castellucci dans KELLEHER, Joe et al., *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, *op. cit.*, p. 206.
1236 BIMBENET, Etienne, *L'Animal que je ne suis plus*, *op. cit.*, p. 146.
1237 LENCLUD, Gérard, « Le phénomène humain : l'avènement du réalisme », *op. cit.*, p. 248.

acceptant de renier l'humain en lui, que l'Homme renoue pleinement avec son *Humanimalité*, la dépasse, redécouvre le lieu de l'origine de cette rencontre avec l'Animal et s'en sert comme propre origine pour ranimer l'humanité première en lui et renaître à partir d'elle. Du dialogue d'une humanité/animalité, mise à la fois dos à dos et fusionnée, puis outrepassée, les artistes dégagent des lignes esthétiques et dramaturgiques, révèlent une puissance dramatique fulgurante, confirment l'apodicticité du redevenir et retracent le creuset originel d'un corps et d'un théâtre « origomnimaux[1238] ». Les artistes arrachent au corps des possibilités nouvelles comme autant de promesses d'avenir à partir de rencontres frictionnelles antérieures et traversées présentes.

Nonobstant, il semblerait que ces portées auraient pu être atteintes en empruntant un raccourci : celui de l'enfant médian. Comme le dit Gilles Deleuze, il suffit d'observer les enfants. « Les enfants n'ont pas un rapport humain avec l'animal mais un rapport animal avec l'animal ». Or, l'essentiel « c'est d'avoir un rapport animal avec l'animal ». Ainsi nos ancêtres, l'homme de Néandertal par exemple, avaient lorsqu'ils chassaient des rapports animaux avec les animaux, afin de détecter leurs proies, de lire les signes laissés par les animaux[1239] ».

> Si on définit le réalisme comme le fait de croire que le monde « existe », ou que ce que nous percevons est « là », offert à tous les autres vivants en même temps qu'à moi, et restera « là » quand plus aucun vivant ne sera là pour le faire apparaître ; si on définit le réalisme de cette manière, non comme une conception philosophique parmi d'autres mais comme une attitude spontanée, ce que Husserl appelait « l'attitude naturelle » et Merleau-Ponty la « foi primordiale » ; si le réalisme est ce mouvement irréfléchi et premier, alors oui, je pense qu'une telle attitude ne concerne que l'être humain. Elle est la « basse continue » d'une existence humaine, ça veut dire qu'elle ne s'y manifeste pas toujours frontalement ou thématiquement, mais qu'elle s'y exprime de manière systématique à travers un certain nombre de comportements qui chez l'animal sont l'exception, alors qu'ils sont la règle chez l'homme : la conversation, autrement dit le fait d'être tournés tous ensemble vers la « même » chose, que l'acte de la conversation fait justement « exister » entre nous ; la science, comme tentative d'expliquer non pas un monde possible mais « le »

[1238] Nous proposons cette notion pour désigner un caractère intrinsèque qui serait à la fois originel, animal et total.

[1239] « Par exemple les enfants, on voit bien que les enfants ont avec un chat un rapport qui n'est pas un rapport humain mais qui est une espèce de rapport soit enfantin soit une espèce... », DELEUZE, Gilles, *L'Abécédaire*, L'entrée « A comme Animal », *op. cit.*, cité par VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », *op. cit.*, p. 6.

> monde ; la pédagogie longue, comme transmission à l'enfant de l'usage « du » monde ; l'art, comme contemplation et passion pour ce qui est, etc. On ne connaît aucune espèce animale qui pratique de manière systématique l'une de ces activités, et chez qui *a fortiori* on les rencontre toutes ensembles. C'est ce que Mallarmé appelait « l'universel reportage » : nous sommes de grands bavards, d'incurables commentateurs « du » monde…[1240]

C'est pourquoi, par la *païsis* et *poieôsis*, nous proposons d'interroger à présent la rétrocession de l'*infans* au *phaïnôs*[1241] comme opérante d'une dramaturgie des origines.

2) *Rejeton* de scène et *teknonësis*
De l'*infans* au *liber*

> De même que l'enfant au début de sa vie, de même que le sourd-muet abandonné à lui-même, l'animal ne pense que par sensations, par images. Mais l'enfant une fois mûr, pense et exprime sa pensée par la parole, et pourvu de ce don, l'homme mûr s'élève dans sa pensée à la conception, à la notion, dont l'existence, à nos yeux, est inconcevable sans la parole.[1242]

Franz Pruner-Bey assimile l'enfant, l'individu sourd-muet et l'animal à l'absence de parole et les associe selon cette caractéristique qui serait essentielle dans la détermination de leur *soi* et leur corps, de leur relation à l'Altérité et leur rapport au monde. En ce sens, il envisage l'étymologie latine du mot « enfant » comme faisant foi des qualités de présences de ces êtres.

Issu du latin *infans*, composé du *in* privatif et de *fari*, parler, l'enfant désignait chez les Romains « celui qui ne parle pas » ou plus exactement « celui qui n'a pas encore accès à la parole ». Cependant, l'emploi de l'étymologie de ce mot pour la détermination de l'être qui le (sup-)porte nous semble contestable.

D'abord, parce que si nous reprenons naïvement cet usage, toute l'existence d'un individu qualifié d'*infans* ne se résumerait qu'à la parole dont il serait dépourvu et que, par extension, tout être innommé *infans* répondrait à un schéma inverse. Où se situe la langue et le langage dans ce cas et qu'en faisons-nous ?

[1240] Propos recueillis par GRESS, Thibault, Entretien avec Etienne Bimbenet : Autour de *L'Animal que je ne suis plus*, *op. cit.*

[1241] L'ensemble de ces notions, dont nous proposons l'invention terminologique les définissant, seront expliquées en détail dans la partie suivante.

[1242] PRUNER-BEY, Franz, « L'Homme et l'animal », *op. cit.*, p. 541-542.

Un bébé, jusque à l'âge de dix-huit mois, n'est certes pas en capacité de parler, mais il en est autrement pour un enfant, ayant dépassé cet âge. Pourtant tous deux sont qualifiés d'*infans*[1243]. De plus, même en s'accordant sur les paradigmes du mot « enfant » expliqués par exemple par le zoologiste et paléontologue allemand Ludwig Döderlein[1244], ou encore sur la réintroduction du terme *infant* proposé par Jacques Lacan afin de désigner « l'enfance d'avant la parole[1245] », l'omission de la faculté de parler avec le silence et le souffle, le regard et les énergies, le corps et l'organique, l'expression faciale et la gestuelle persiste.

De la même manière, et pour reprendre les propos de Franz Pruner-Bey cités antérieurement, un individu muet qui demeurera, toute sa vie, dans cette incapacité à « parler », ne restera pas pour autant enfant toute sa vie. Là encore, ce serait taire qu'il existe bien une langue des signes et non un langage des signes, propre à chaque pays et répondant à un dialecte par région.

Enfin, les observations de Bernadette et Rémy Chauvin, de Karl von Frisch, de Jane Lawick von Goodal, de Pierre-Paul Grassé, des Kellog, de Konrad Lorentz, d'Henri Montagner ou la « psycho-biologie » de Raymond Ruyer, entre autres exemples, déconstruisent nos préjugés concernant un langage de communication qui serait le propre de l'homme, puisqu'en démontrent l'existence chez les insectes et animaux. Suzanne Simard et Peter Wohlleben attestent pour leur part d'une intelligence des arbres communicante par le réseau fongique.

De plus, partir de cette étymologie c'est, d'une part, réduire l'*infans* au silence et d'autre part, comme l'exprime Franz Pruner-Bey, considérer que l'expression de sa pensée n'évolue que dans les sensations et images. Ce raisonnement confirmerait sa prétendue difficulté à comprendre et s'approprier une parole de non *infans*, et à y répondre avec les outils qui sont les siens. Selon nous, cela reflète en réalité notre propre empêchement à saisir une parole autre et à se laisser traverser par des voix

---

[1243] Il faut tout de même noté que l' « infans » deviendra « puer » ou « doule » ou « puella » ou encore « *liber* » dépendant de la libraria une fois les étapes de l'instruction passées, puis de l'étude franchies ou un « adolescentulus » pour un tout jeune homme.

[1244] Dans son acception générale, « puer » l'homme dans ses années de dépendance, tant qu'il n'est ni ne peut être père de famille se divise en trois périodes : D'abord, à partir de la première année : *Enfans* ou enfant, en grec *népios (νηπιος)* ou *Paidion (παιδιον)*. Ensuite, à partir de la septième année : *Puer* au sens restreint de jeune garçon et *pais (παις)* en grec. Enfin, *adolescens* puis jeune homme ou en grec *méirakion (μειρακιον)* ou *meirakiskè (μειρακισκη*, la jeune fille), et *néanias (νεανιας*). Voir DÖDERLEIN, Ludwig, *Manuel de synonymie latine*, p. 209.

[1245] LACAN Jacques, *Écrits, deux volumes*, Paris, Seuil, 1966, réed. 1999.

d'ailleurs, c'est-à-dire ne répondant pas aux critères habituels, normés et partagés, non systématiquement articulées, produites par l'organe voix, manifestées par l'émission sonore, compréhensibles par les mots. En outre, une telle spéculation résulte d'une démarche de marginalisation et d'une non-reconnaissance sociale de la parole de l'enfant.

En effet, bien qu'aujourd'hui cette tendance commence doucement à s'inverser, de l'Antiquité au XXeS, l'enfant, sans invitation ou sollicitation, n'était autorisé ni à regarder l'homme adulte[1246] dans les yeux, ni à prendre la parole à table ou dans l'espace public. Cela équivaut à une interdiction d'user de la parole ou de déployer d'autres formes de paroles, et que l'enfant en soit ou non doté importe peu. Une banalisation de cette interdiction aurait très probablement eu des conséquences contentives sur l'apprentissage et donc l'accès à la parole.

De plus, politiquement et juridiquement, la majorité, étant d'abord fixée à l'âge de 30 ans, puis 25 ans, puis 21 ans et enfin 18 ans, témoigne qu'il n'est pas permis à l'enfant, qu'il réponde ou non à la définition première d'*infans*, de donner sa voix - quand bien même il en serait en capacité-. Au-delà même de l'expression ou non de cette voix, cela montre qu'elle n'a ni intérêt ni poids. De fait, le silence présumé de l'enfant va au-delà de la période de l'enfance - correspondant, normalement, à la période du développement qui précède la puberté - et ne résulte pas d'une inaptitude ou non mais est souhaité par les non *infans*. La parole en ce sens se mérite et représente un trésor que les hommes gardent précieusement pour eux et assimilent à un argument justifiant leur domination.

Aux antipodes de ces considérations, la pédiatre Françoise Dolto, à travers son concept de « narcissisme primordial[1247] », estime que l'acte de parler est, d'une part, inné et d'autre part, antérieur à la création d'un être humain. Selon elle, la parole n'est autre qu'une inscription de Dieu en tout individu humain et l'âme participe à l'empreinte du verbe divin. En l'enfant se tapirait donc l'origine de la parole et du verbe et l'empreinte du sacré. En conséquence, la parole de l'enfant existe et se doit d'être écoutée et respectée au même titre que celle de l'adulte.

[1246] Nous précisons volontairement « homme adulte » car cette interdiction ne concernait pas les femmes, qui étaient, elles-aussi, bien souvent, exclues et infantilisées. Les conversations ne pouvaient donc pas se développer à l'ensemble du cercle familial. En outre, ce phénomène se doit d'être différencié au sein du milieu rural étant consacré au travail solitaire autrement dit au monde du silence.

[1247] DOLTO, Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984, p. 50.

Outre cette dimension mystique, l'enfant ne peut être réduit au silence, car sa présence renvoie aux origines du processus de notre humanisation, comme en témoigne Daniel Calin :

> Notre humanité ne nous est donnée d'emblée, que sous la forme d'un potentiel très ouvert, non prédéfini, auquel seule l'histoire collective des êtres humains, donne forme au fil de son déroulement, et qui ne sera jamais fixé, avant que cette histoire ne prenne fin. Comme le potentiel d'un individu ne se fixe qu'au jour de sa mort, réduire l'enfant au silence, c'est risquer de lui barrer ce devenir. Mais prescrire seulement l'écoute, et le respect de la parole de l'enfant, c'est le supposer déjà humain, et le charger du poids insupportable pour lui, de la responsabilité que cela implique[1248].

Une nouvelle nuance se dessine : la parole, allant de soi à l'Autre et réciproquement, se faisant répercussion, résonnance, écho ou réflexion, est toujours question de confrontation et de responsabilité. Dans ce cas, la parole est continuellement à construire et se réorigine sans cesse. Elle ne se résume plus ni à la capacité ni à l'acte de parler mais s'inscrit dans une création de la pensée, des sens et des images, son déploiement, son rayonnement et sa réverbération ou une secousse intérieure. « À tout moment, un grand séisme de l'esprit, de la perception, du cœur et de la chair peut survenir et remettre en question la nécessité et le sens de la parole elle-même. [commente le psychanalyste Xavier Audouard] Car c'est l'au-delà de la parole qui ne cesse de parler ». Cela signifie que ces propriétés et procédés peuvent s'exercer en l'absence d'interlocuteurs, de récepteurs et de destinataires définis comme des sujets réfléchis. L'activité de la parole ne répond pas nécessairement à un dialogue allant de soi à l'Autre mais peut être envisagé de soi à soi et pour envisager la « non-parole-encore », il faut que soit introduit le lieu de l'existence d'une parole comme un espace la concevant déjà. « L'espace vit dans le déjà qu'il n'est pas encore devenu ; il laisse se produire en s'y ouvrant le temps qu'il simule ne pas être. Les champs de formes attendent le surgissement[1249] » explique Xavier Audouard. En effet, nous omettons souvent que quand *ça* parle, ça parle aussi bien avant que ne s'établissent ces paramètres, ça parle sans message à délivrer, sans cible à atteindre et sans attente de

[1248] CALIN, Daniel, « La parole de l'enfant, De l'enfance muette à l'enfance déniée *», in Enfances & PSY,* n. 36, Érès, 2007, p. 136- 143.
[1249] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », *op. cit.*, pp. 163-177.

réponse. « L'inconscient est structuré comme un langage[1250] » écrit Lacan. De même, « les psychanalystes d'enfants font quotidiennement cette expérience que Freud déjà pointait en disant : « L'inconscient n'est pas dans le temps » *(Es ist zeitlos)*. Déjà les nouveaux-nés vivent ce qui appartient à la parole qu'un jour ils pourront dire, ils ne le peuvent *encore.* Cette prématuration demeure au travail en tout un chacun, quelque âge qu'il ait. Nous sommes traversés par une parole qui n'est pas nôtre encore[1251] ». Au-delà, « rien dans l'univers n'a attendu l'homme pour émettre des messages. Il a seulement fallu beaucoup de temps pour que l'homme rende ces messages déchiffrables au niveau de son langage verbal[1252] ».

> L'univers est un espace qui certes n'a pas attendu l'homme pour parler. Ce langage serait un jour déchiffré par les hommes pour ouvrir, en évoluant, des lieux de vie que l'homme ne cesserait plus de rouvrir pour renaître à lui-même. Pourquoi en effet l'homme-enfant parle-t-il, pourquoi les enfants des hommes se mettent-ils à parler, pourquoi parlent-ils avant même de savoir parler, pourquoi les hommes peuvent-ils parfois se mettre à parler des paroles qu'ils ne savent pas, qu'ils ne voudraient ou qu'ils se croient incapables de parler ? À mesure que l'homme se laisse traverser, tel le poète, par ce langage qui n'est pas encore de lui, qui le précède en quelque sorte, il devient malgré lui un créateur de formes nouvelles et donc de champs nouveaux[1253].

Par ailleurs, l'enfant est un être de voix avant même qu'il ne vienne au monde et, lorsqu'il paraît, c'est pour se détacher d'un autre corps, celui de la mère, duquel il cueille la parole. Xavier Audouard psychanalyse ainsi ce phénomène :

> L'enfant de quelques mois que je tiens dans mes bras, c'est un envoi du temps qui m'échappe ; lui-même est le premier à le savoir – sans le réfléchir – et à le mettre en œuvre. Que je lui parle « vraiment », comme à un adulte, et certains croiront que je délire à croire qu'il me comprend. « Ta maman est partie faire les courses », « je suis ton oncle », « ton père est absent », « ce monsieur est l'ami de ta mère », « il est temps de dormir », etc. Cet enfant à qui je m'adresse ne dispose ni de morphème ni de sémantème capable de représenter un sens pour lui, nul mot-code qui, dans l'illusion de l'ici et du maintenant puisse avoir une traduction réfléchie ; le code génétique non plus. Mais les éléments articulés font résonner, non seulement le champ morphogénétique auquel ils appartiennent,

[1250] Rapport de LACAN Jacques au Congrès de Rome (1953), *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse,* coll. « Écrits, Le Champ freudien », Le Seuil, 1966.
[1251] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », *op. cit.*, pp. 163-177.
[1252] *Ibid.*
[1253] *Ibid.*

> mais ils sont des constituants de la poussée de l'arc qui décolle vers le ciel au-dessus de l'océan sans rive. C'est le langage de plus tard que l'enfant entend déjà, parce qu'il n'est qu'un morceau du temps jeté en avant de lui-même, dans l'ouverture de la parole. Cela est aussi vrai du nouveau-né que du fœtus ou de l'embryon. Une conception mécaniste, positiviste, élémentariste des choses ne permettra jamais qu'on justifie cette folie ; mais elle ne pourra jamais non plus rendre compte du fait que la « folie » du langage apparaisse : il fallait bien qu'il fût déjà là. Cet enfant, ici et maintenant, *est* le temps de la parole[1254].

Métaphoriquement, si le cordon ombilical permet de nourrir l'enfant, il le nourrit aussi de parole. En coupant le cordon ombilical, ce flux langagier est interrompu et l'enfant garde en lui la parole jusqu'alors aspirée. Le flux coulera de nouveau dès lors le cri, même muet, expulsé mais plus à travers ce cordon. L'ombilic est certes la marque de la séparation des corps accouché et accoucheur, mais aussi de cette rupture de flux interne, du scellage par la parole. Il a donc en lui la parole bien avant qu'il ne l'exprime. Denis Vasse utilise d'ailleurs cette métaphore dans *L'Ombilic et la voix*.

> Au centre du corps, le bourgeon cicatriciel de l'ombilic témoigne de la rupture définitive d'avec un autre corps. Détaché du corps maternel, l'*infans* se trouve assigné à résidence dans ce corps-là. L'alliance est scellée par la parole : le nouveau-né peut en témoigner. Désormais, d'autres voix (le père, la mère, le bébé lui-même) médiatisent la relation à l'autre par le contact rythmé des soins. Cette structure d'alliance repose sur deux lois :
> - loi de l'échange organique. La reconnaissance de la dépendance du bébé pour la satisfaction de ses besoins est reconnue.
> - loi de l'échange entre sujets ayant des prérogatives différentes. C'est un état de droit qui nie la disparité des forces et confère à l'enfant comme à la mère le statut d'égaux en droit au regard des tiers, dans la gratuité et le désir.
> Aux termes de cette alliance, l'enfant occupe, comme l'adulte, la place de sujet du discours, de partenaire[1255].

> L'ombilic est une cicatrice inscrite au centre du corps de l'enfant. Pour qu'il vive selon la loi de son espèce, il faut trancher le cordon et fermer cet orifice. La cicatrice témoigne du premier cri qui met en œuvre la respiration. Dès que la mère entend ce premier cri et voit l'enfant, la tension s'apaise. L'enfant est reconnu comme celui ou celle que ses parents attendaient. Trois moments sont indissociables dans la *mise au monde* / venue au monde :
> - l'écoute de la voix (appel au désir du sujet naissant),
> - la manipulation de l'ombilic (appel à la séparation des corps),
> - la nomination (appel au désir des parents).
> La première séparation est en même temps première rencontre. Il y

[1254] *Ibid.*
[1255] VASSE, Denis, *L'Ombilic et la voix*, Seuil, 1974, p. 18.

> a clôture, et aussi subversion, supplémentation de la clôture par la voix. L'enfant est assigné par le désir des parents à résider dans ce corps-là, à la suite de leur propre séparation, de leur alliance et de la parole qui l'a scellée.[1256]

De plus, les mots « ont résonné bien avant nous ; ils s'appelaient les uns les autres bien avant que nous soyons là. Les mots préexistent à ta naissance[1257] ». Dans ces circonstances, l'étymologie *infans* doit être reconsidérée. Le caractère privatif du *in* le composant et supposant un manque est remplacé par l'expression d'un vide à partir duquel la création s'engage. De même un glissement s'opère du latin *in farer* au verbe grec dont il est issu *fémi*, désignant « celui qui ne sait manifester sa pensée par la parole », et au verbe défectif *for*, à partir duquel est créé la formulation « dans mon *for* intérieur », indiquant celui qui parle en moi. Or, la révélation de cette nouvelle modalité, non incluse dans la racine latine *infans* mais comprise dans celle grecque, est essentielle dans les recherches et analyses que nous menons dans cette partie. Cela pousse à creuser la réflexion sur les équivalences langagières issues du grec et proximités étymologiques.

Tout d'abord, la terminologie latine *infans* se désengage des origines natales de l'individu, puisque ni la filiation de descendance ni celle de l'organique n'y sont décelables, au contraire de l'étymologie grecque qui les retrace. Or, « l'enfance est vue comme un trait d'union entre l'origine biologique et humaine – et l'acte le plus mûr de la *liber*té[1258] » affirme Xavier Audouard. Les saxons, entre autres exemples, marquent continuellement un lien de filiation par l'emploi des termes *kid* et *child*. Outre la distinction établie entre *child* dont l'usage implique un lien de parenté directe, et *kid* pour lequel un enfant est entendu de manière isolée et imprécise, ces deux termes renferment en eux l'origine maternelle de l'individu ou plus exactement sa venue du « sein » de la mère, depuis le terme gothique *kilthe* signifiant les entrailles, probablement issu du Sanskrit *jathara* désignant le ventre[1259].

Ensuite, le grec propose des distinctions de la nomination « enfant » selon ses traversées et ses franchissements antérieurs. Ainsi, *nepios (νηπιος)* qualifie celui qui est

---

[1256] *Ibid.*, p. 16.
[1257] NOVARINA, Valère, *Devant la parole,* Paris, P.O.L, 1999, pp. 15-16.
[1258] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », in *Figures de la psychanalyse*, vol. 14, n. 2, 2006, pp. 163-177.
[1259] Notons qu'en sanskrit, *putra* signifie le « petit », le « fils » ou un « enfant » qui donnera le latin *puer*, et *pati* désigne le maître, car *pa* est celui qui protège, dont *pater* en grec et en latin est issu.

en bas âge ou la plus tendre enfance, voire, s'étend à la désignation des animaux sous une connotation puérile. En grec classique, en dehors du terme *pais (παις),* « l'enfant » ne se limite pas à celui qui ne parle pas (encore) mais est originé puisque c'est celui qui est « né de ». Par conséquent, le terme *teknon (τεκνον)* signifie ce qui « est engendré, produit » et désigne à la fois le fils ou la fille en tant que progéniture mais aussi le produit et le *rejeton*. Le *teknopoios (τεκνοποιος),* issu du grec *poieô,* désigne le « faire » et, associé à la femme, signifie « enfanter » ou « donner naissance », au sens de « créer pour soi », « se procurer » ou « acquérir ». *Poiéô paida (ποιεω παιδα)* signifie « créer un enfant » lequel sera surtout de sexe masculin.

Enfin, le terme *phainô*, formé sur le radical sanskrit *bha*, se dote d'une ambivalence sémantique puisqu'il signifie à la fois « éclairer, briller » (*phanoi, phami*) et « expliquer, parler » (*phémi [φημί], fari* en latin). Son usage désigne donc ce qui se montre, par soi, à partir de soi et se manifeste à la lumière. Or, dans les spectacles de nos artistes, « la parole est la mise en lumière du Cosmos, son ouverture, le forceps de sa mise au jour[1260] ». En ce cas, si l'*infans* est ce qui ne peut encore parler, « l'enfance, c'est *déjà* cette ouverture et cette lumière[1261] ».

C'est pourquoi, concernant nos travaux de recherche, l'origine et le cousinage grec *teknon* d'une part, pour saisir l'enfant dans les créations analysées, et *phainô* d'autre part, pour qualifier les phénomènes qui résultent de cette présence, nous semblent la plus appropriée. De plus, ces générosités et pertinences étymologiques conduisent à proposer une invention terminologique, à partir de ces emprunts, pour nommer un concept de mise en lumière par la figure de l'enfant dans les créations scéniques et artistiques et son étude, c'est-à-dire la *teknonësis* phénoménologique.

En premier lieu, nous soumettons la *teknonësis*, dérivé du grec ancien *poiësis*, désignant ainsi la création et la production, ici scénique et artistique, à partir de la figure et du corps de l'enfant, lui-même entendu comme être de parole et de lumière, originel et doublement originé, puisque (re-)jeté au monde par ses parents et (re-)jeté sur la scène par les artistes. L'enfant est donc *rejeton* de scène.

En outre, le *rejeton*, c'est celui qui voit - en tant d'être né et donc mortel - la lumière - celle du jour de sa naissance, du retour et de la mort – ce qui apparaît dans la lumière, les phénomènes (*phainomenon*), et qui les éclaire et les révèle par ses modalités

[1260] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », *op. cit.*, pp. 163-177.
[1261] *Ibid.*

de présence. Par lui s'opère une mise-hors-de ou une menée-vers une création nouvelle et un passage du non-être à l'être, puisqu'il saisit et déplace ce qui a été saisi. En ce sens donc, une approche phénoménologique s'impose sous et par le prisme de la *teknonësis*.

Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck obéissent, avec ou sans entremise ou détour, à cette *teknonësis*. Les modalités de présence de l'enfant ou la figure qui se fait enfant, répondent à ces principes de reconnaissance et spectre d'émission. L'enfant y est une ouverture, une traversée et/ou un franchissement du corps et de la pensée, du temps et des espaces, et témoigne une ex-sistence qui n'y trouve point de repos. L'enfant n'est donc plus limité par le facteur parole dont il éprouverait d'ordinaire le manque.

> L'humanité comme telle aussi : elle parle, mais pour qui ? L'enfance se déploie dans l'espace, mais c'est un « morceau de temps » ouvert, héritant à tout moment de son propre avenir, inscrite qu'elle est par avance dans le champ de formes qui l'attend, au sein duquel elle déploiera toute sa parole, ses désirs, ses actes. Le code génétique dont elle procède lui fournit les conditions qui sont nécessaires à tout cela. Mais de ces conditions de possibilité surgissent à tout moment des réalités inattendues : de la « programmation » qui pousse l'enfant vers ce présent où il se trouve, une « dé-programmation » surgit, faisant éclater la contrainte de l'espace. Ce qui l'attend, ce qui le définit, ce qui le traverse à tout moment le fait devenir tout ce qui l'annonce : c'est le champ ouvert par l'acte de sa *liber*té.[1262]

En transposant les propos de Xavier Audouard au plateau dramatique, la scène qui recueille l'enfant-*rejeton* se fait lieu et instant traversé par une parole qui parle déjà avant d'être. Les scènes sont alors « des dépôts de la parole, quand le temps qu'ouvre la parole traverse la chair du monde. Chaque fois, un « big bang » nouveau ouvre l'univers sur une création aussi justifiée par ses causes qu'inattendue par sa nouveauté […] Car le seul champ qui vaille et vers lequel tout est sans cesse emporté, c'est celui de la *création,* illuminant chaque nouveauté du rayonnement de l'avenir qu'elle ouvre, comme rayonnent les yeux d'un enfant qui s'émerveille devant les couleurs et les chants du monde[1263] ».

[1262] *Ibid.*
[1263] *Ibid.*

La *teknonësis* fait de l'enfant et de la figure de l'enfant un matériau dramatique à part entière participant à un processus d'*errance*, de transgressions, de travestissements, de *simulacre*s et/ou de *punctum*.

Tout d'abord, l'enfant, tout comme l'Animal, se remarque par sa spontanéité, sa fraîcheur et simplicité naturelle. Il est « paisible, concentré, sans intention, ni arrière-pensée[1264] ». La figure de l'enfant est à la fois, symbole d'innocence, d'insouciance, de naïveté, de pureté, de sincérité, de rêve et d'imagination. Les anges sont d'ailleurs souvent représentés sous des traits d'enfants. « C'est l'état antérieur à la faute, donc l'état édénique, symbolisé en diverses traditions par le retour à l'état embryonnaire, dont l'enfance demeure proche[1265] ». Paradoxalement, l'enfant peut également être le signe d'un nouveau départ, d'une parfaite capacité d'émerveillement devant la vie, ou encore le signe d'un passage. L'idée d'enfance est une constante de l'enseignement évangélique et de toute une fraction mystique chrétienne[1266] », chers à Romeo Castellucci notamment. Cependant, selon les civilisations, la géographie et les contextes socio-culturels et artistiques, les concepts, valeurs, figures, présences et représentations de l'enfant ne cessent de se modifier de l'Antiquité à nos jours et révèlent toute leur complexité et ambivalence.

Au théâtre, l'enfant et le nourrisson apparaissent alors, à la fois, comme des figures singulières et marginales, notamment de part, la rareté de leurs apparitions en tant que personnage, mais aussi et paradoxalement, comme des figures obsessionnelles de nombreuses formes artistiques contemporaines. De plus, la présence d'un enfant, et/ou d'un nourrisson sur la scène contemporaine, amène indéniablement avec elle, des réflexions portant ; d'une part, sur les modalités de présence et de représentation de l'enfant et du nourrisson, que ce soit en scène ou comme objet du discours ; d'autre part, sur les enjeux de poïétique, c'est-à-dire, sur la place de l'enfance dans le processus de création soit sur la *teknonësis*. Nos réflexions portent également sur les processus de *simulacre*, associés à l'enfant et/ou au nourrisson ; sur son statut en tant que figure des origines ; sur sa place au sein de la fiction, qu'elle soit ou non centrale ; sur le point de vue adopté ; sur l'expérience de la parole et des corps ; sur la dramatisation des corps et des discours, qui s'attachent à son apparition, sa disparition, son absence, son

1264 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 404.
1265 *Ibid.*
1266 *Ibid.*, p. 405.

manque voire sa position de *punctum* ; et donc sur son importance, sa puissance, en tant que focale souhaitée ou non, et son impact sur le spectateur. La présence de l'enfant est manifeste chez Romeo Castellucci au contraire chez Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, où elle se fait fugace et subjective, puisque résultant principalement d'une approche empathique. C'est pourquoi, nous décidons ici de concentrer nos recherches uniquement sur les pratiques et créations de La Societas Raffaello Sanzio et analyserons les créations des deux autres compagnies selon un motif de mises au monde dans la partie suivante.

La Societas Raffaello Sanzio a toujours accordé une place particulière et un rôle prépondérant à l'enfant que ce soit sur et en dehors du plateau et celui-ci est au cœur de nombreuses de leurs recherches, créations et questionnements.

Chiara Guidi est l'initiatrice d'un *théâtre d'art pour enfants* reconnu non seulement en Italie mais aussi dans d'autres pays comme le Japon, le Chili, l'Australie, Taiwan ou encore la Corée. Elle considère que si l'enfant ne réclame pas l'art, il peut toutefois se nourrir d'une relation à l'art dans la mesure où « l'art reconstruit un monde dont les principes qui le composent invitent à repenser la réalité et entrent dans le réseau de relations complexes dans lesquelles s'articulent nos connaissances. Il en est de même dans le conte. Les principes de composition du conte nous transforment et déplacent notre regard, le rendent différent, et en appellent à une conscience différente de notre pensée[1267] ». De même, elle précise ne pas créer un théâtre « pour » les enfants mais « avec » eux. Ce nouveau théâtre se déploie de manière récurrente dans les fables dont elle s'inspire, adapte ou invente. Dès le début des années 90, la Societas Raffaello Sanzio crée des spectacles jeunes publics, tels que *Buchettino*[1268]*, Hänsel and Gretel*[1269] ou *L'Épreuve d'un autre monde*[1270] par exemple.

Buchettino est une fable acoustique, s'appuyant sur la puissance imaginative des enfants, interpellant tous les sens, et grâce à laquelle les images surgissent des mots.

[1267] GUIDI, Chiara en mot d'ouverture et introduction du festival *Puerilia 2014*.

[1268] *Buchettino (Le Petit Poucet),* d'après *Le Petit Poucet de Charles Perrault, de la Societas Raffaello Sanzio,* mise en scène : Chiara Guidi, adaptation : Claudia Castellucci, décors : Romeo Castellucci, créateur son : Paolo Baldini, Bruitages sonores : Federico Lepri et Carmen Castellucci, 1992.

[1269] *Hänsel and Gretel (Hänsel et Gretel)*, d'après *Hänsel et Gretel* des frères Grimm, spectacle de la Societas Raffaello Sanzio, Cesena, mise en scène: Romeo Castellucci et Chiara Guidi, avec Franco Pistoni, Demetrio et Teodora Castellucci, Teatro Valle, 1994.

[1270] *L'Épreuve d'un autre monde,* de la *Societas Raffaello Sanzio,* mise en scène : Chiara Guidi et Romeo Castellucci, décors : Romeo Castellucci, avec Claudia Castellucci, au Teatro Comandini, du 27 au 30 avril 2000.

Les enfants sont invités à revêtir un pyjama et un bonnet de nuit blancs, à entrer dans un espace très intimiste, une boîte, peu éclairée, se transformant peu à peu en caisse de résonance, à s'installer confortablement dans cinquante petits lits superposés, en bois, construits à cet effet, « Retirez vos chaussures et glissez-vous sous les draps », à se laisser bercer par l'environnement sonore, et à écouter Silvia Pasello, leur conter les aventures du Petit Poucet. « Les gémissements de la forêt, le craquement des feuilles, le hurlement des loups, ou les halètements de l'ogre résonnent dans l'imaginaire, et viennent réveiller les frayeurs d'enfant, enfouies par la raison[1271] ».



CASTELLUCCI, Romeo, *Buchettino,* 1992. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Hänsel and Gretel*, 1993. ©SRS

Dans le spectacle *Hänsel and Gretel*, le conteur invite le spectateur à le suivre dans les méandres de ce dispositif scénique démesuré, afin de partager avec lui les péripéties d'Hänsel et de Gretel. *L'Épreuve d'un autre monde* déroute à la fois l'enfant et l'adulte qui l'accompagne, en proposant une expérience théâtrale hors du commun. Les enfants sont, dans un premier temps, séparés de leurs accompagnateurs et invités à revêtir de longues tuniques et cagoules de lutins blanches. Ainsi ils sont comme « dépropriés de ce qu'ils ont l'habitude d'être socialement. Ils vont être, l'espace d'une heure de représentation, débarrassés des scories d'un monde, qui brouille l'essentiel : la possibilité de l'acte libre[1272] ».

[1271] GWENOLA, David, « Buchettino », in *La Terrasse*, n. 202, octobre 2012.
[1272] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op.cit.,* p. 93.

Pendant ce temps, les adultes sont conviés à entrer dans une salle de six mètres sur huit, occupée, en grande partie, par une gigantesque coupole en carton, dont les parois sont percées, de part et d'autre, de six hublots, recouverts de tulle, permettant de regarder à l'intérieur de cette coupole. C'est par ce biais que les adultes, debout, pourront observer les scènes que les enfants joueront. Tandis que les adultes se transforment, non pas en spectateurs, mais en observateurs, et se placent dans cette inconfortable position de voyeurs, les enfants, eux, deviennent de véritables acteurs. Les adultes discernent, peu à peu, derrière cette fumée épaisse envahissant l'ensemble de l'intérieur de la coupole, un espace totalement blanc, dans lequel est placé un lit démesuré, surmonté d'une moustiquaire.

Tous les enfants, vêtus de la même manière, évoluent à l'intérieur de cette coupole *labyrinth*ique, et découvrent peu à peu les personnages qui hantent ces lieux : la vieille reine malade, ses serviteurs, le mage maléfique et Corsario, le majestueux cheval. Le spectacle se termine dès lors que les enfants ont retrouvé ce cheval magique, guérisseur des maux, dont souffre la reine, depuis qu'elle a été ensorcelée par le mage. Bruno Tackels relate son expérience de spectateur :

> Neuf heures vingt. Arrive le public. Aujourd'hui ils sont trente et un à faire l'épreuve de cet autre monde. Ils ont entre six et huit ans. Là encore, les choses vont vite s'inverser. Les enfants apprennent que maintenant le destin est entre leurs mains. Une fois les manteaux déposés dans le hall, ils gagnent un sas où pendent des dizaines de tuniques. En quelques secondes, dans un indescriptible brouhaha (piaillements des enfants, cris surenchérissant des maîtresses), ils quittent leur allure urbaine pour endosser la vêture nécessaire au passage dans l'autre monde : tuniques blanches qui descendent jusqu'aux mollets et petites cagoules de lutins, une forme partagée par tous pour gagner la rive d'en face. (…) Nous pénétrons dans une pièce de six mètres sur huit, presque entièrement occupée par une grande coupole en carton. La paroi est percée de six hublots recouverts de tulle qui permettent de voir à l'intérieur. C'est une sorte d'igloo de fortune dont l'intérieur est entièrement peint en blanc. Nous nous trouvons donc à l'extérieur de l'action, mais pas comme spectateurs, plutôt comme observateurs de l'action qui va se jouer à l'intérieur entre les acteurs et les enfants. Debout les adultes se trouvent dans l'inconfortable posture du voyeur ou de l'« espion », voyant sans être vus.[1273]

[1273] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op.cit.,* p. 93.

Dans ces spectacles, et malgré un dispositif immersif, l'enfant reste en marge de la scène, invité certes à dépasser son seul statut de spectateur, mais pas encore entièrement actant non plus. Ces spectacles représentent les prémices d'une exploration plus grande et précise dans le territoire de l'enfant, toujours errant et de l'*errance* de l'enfance.

a) L'enfant errant et l'*errance* de l'enfance

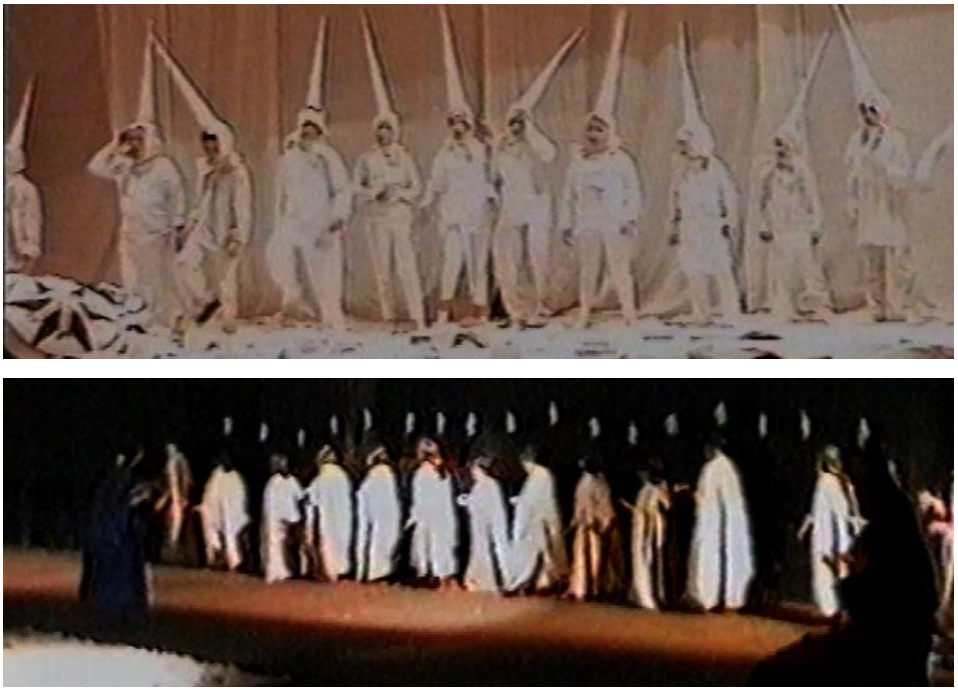
L'*errance* est une praxis qui d'une part, n'a d'autres objectifs que celui de se déployer, d'autre part qui témoigne d'une double action, enfin qui s'expérimente dans l'égarement, les détours et donc l'erreur, trois ambivalences mises en évidence dans sa définition. Bien que le terme « *errance* » apparaît à la fin du XIIe siècle d'après le dictionnaire *Trésor de la Langue Française informatisé* (*TLFi),* il n'est que rarement utilisé jusqu'à la moitié du XIXe siècle. Issu du latin *iterare*, puis dérivé du verbe en ancien français *esrer*, il prend le sens de voyage et de chemin et le participe passé induit une répétition et longueur sur la durée. L'étymologie première du terme « errer » relève néanmoins d'une ambiguïté homonymique, puisque « errer » recouvre également le sens de « s'égarer, faire fausse route, se tromper ». Ces deux sens se chevaucheront progressivement pour donner à l' « *errance* » la définition d' « action d'errer » à comprendre soit comme une « situation de déplacement constant sans but », soit comme l'action « d'aller çà et là, à l'aventure, sans but », « de marcher, de voyager sans cesse », « de marcher sans but, au hasard » ou comme « d'hésiter, de tergiverser » et « se tromper, faire fausse route ». Or, l'analyse de la méthode « errante », découlant directement de l'enfant errant et de l'*errance* de l'enfance dans les pratiques de la Societas Raffaello Sanzio confirme ces premières observations étymologiques et lexicales.

> Un pied dans la nuit qui se termine et l'autre dans le jour qui se lève
> un enfant seul enjambe l'horizon.
> Il pose le pied sur la terre froide et se met en marche.[1274]

De 1995 à 1998, Chiara Guidi crée et développe une École expérimentale de Théâtre de Jeunesse, sous le nom de *La Scuola sperimentale di teatro infantile*, dans laquelle l'enfance et le monde théâtral se rencontrent et se confrontent dans l'*errance* et y

[1274] AUFRAY, Gilles, *L'Enfant errant*, L'atelier du poisson soluble, 2018, présentation.

établissent une relation de confiance et de confidence. Durant trois années consécutives, un groupe de trente enfants s'initie ainsi au théâtre par une approche non conventionnelle et traditionnelle, puisqu'y est favorisée l'immersion totale dans la création d'une pièce poïétisée et jouée par et avec l'enfant et non pour lui. Chiara Guidi y évite tout cours de pratique classique d'art dramatique et y privilégie l'écoute et l'*errance* de l'enfant, en le laissant jouer plutôt que le diriger, en le laissant errer, aller çà et là sans but, se tromper et recommencer, créer et détruire. L'enfant errant et l'*errance* de l'enfance désignent ainsi à la fois l'erreur et l'itinéraire, l'attente ou le voyage. La scène sur laquelle l'enfant évolue devient le lieu de *liber*té pour l'expérimentation et la connaissance directe du monde.



GUIDI, Chiara, *La Scuola sperimentale di teatro infantile*, 1995-1998.

Chaque spectacle résultant de ces initiations est finalement filmé et analysé en vue de l'établissement futur d'une méthode. L'objectif était « d'élaborer un laboratoire qui ramène le théâtre à ses enjeux essentiels : faire (faire) une expérience, amener des enfants à faire la découverte de leur propre imaginaire, par la traversée commune d'un espace « fabuleux. […] Ici, les enfants sont immergés dans un monde totalement coupé

de la réalité extérieure[1275] » précise Bruno Tackels[1276] et explique l'affinité relative entre ce type de spectacle et les considérations de Walter Benjamin concernant le théâtre d'enfants et la pédagogie prolétariens « garantissant aux enfants le plein accomplissement de leur enfance » :

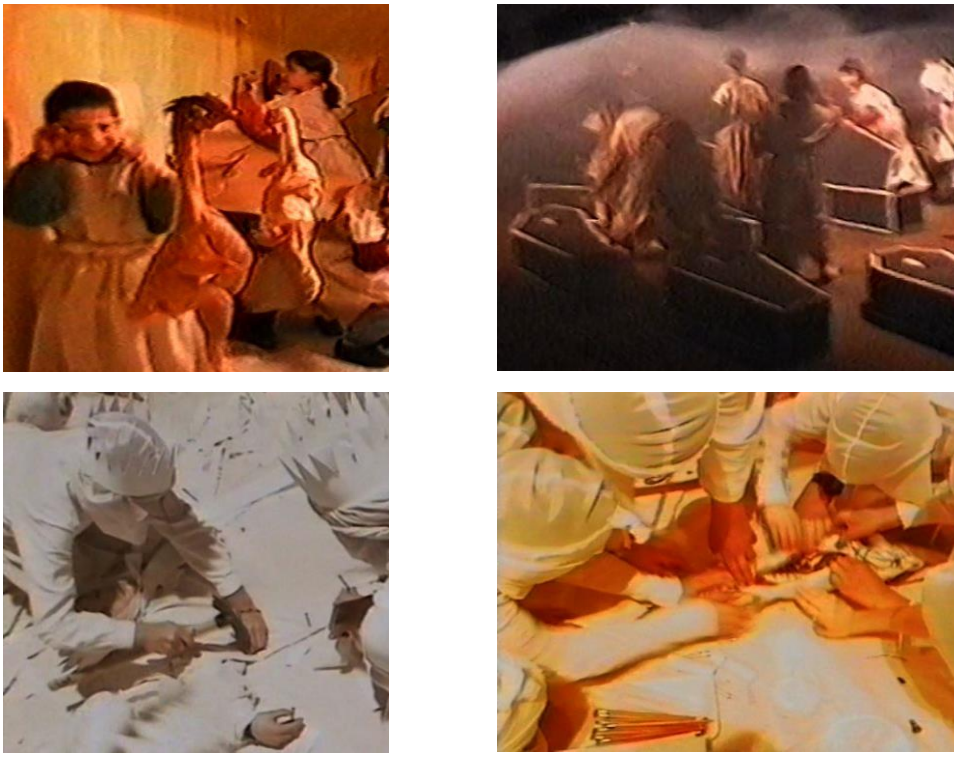
> Le théâtre de la bourgeoisie actuelle est économiquement déterminé par le profit ; sociologiquement, devant comme derrière les coulisses, c'est en premier lieu un instrument de sensation. Tout autre le théâtre d'enfants prolétarien. De même que le premier geste des bolcheviques a consisté à lever le drapeau rouge, leur premier instinct leur conseilla d'organiser les enfants. Et le théâtre d'enfants, motif fondamental de l'éducation bolchevique, occupe le centre de ce travail d'organisation. Faut-il une contre-épreuve pour vérifier le fait ? La voici : la bourgeoisie, quant à elle, ne conçoit rien de plus dangereux que le théâtre pour le monde de l'enfance. N'y voyons pas seulement un dernier effet de cet épouvantail à honnêtes gens que représenta jadis le comédien ambulant ravisseur d'enfants, mais surtout la résistance d'une conscience angoissée qui s'effraie de voir le théâtre convoquer chez l'enfant les forces vives de l'avenir. Cette même conscience va donc commander à la pédagogie bourgeoise de proscrire ce genre d'activité. Sait-on seulement comment réagirait ladite pédagogie en éprouvant concrètement la proximité de ce feu où jeu et réalité fusionnent, si intimement que la souffrance simulée peut devenir authentique et le coup de bâton fictif réel ?[1277]

Toutefois, cette première tentative se heurte à des problématiques adultes et parentales. En effet, les projections de ces vidéos sont sources de polémiques chez les adultes, choqués de voir les enfants exposés à des situations dites à risque, jugées dangereuses ou malsaines. Les enfants sont par exemple amenés à côtoyer sur scène des animaux vivants (bœufs et chevaux) et morts (poulets, poissons) ou des cracheurs de feu, à se battre avec les ombres avec de fausses épées ou faux, à clouer les costumes portés de leur camarade au sol, à découdre et éventrer un poisson mort, à s'enfermer dans des endroits exigus, à s'inhumer vivant dans un cercueil, bref à jouer « le jeu » de la vie et de la mort.

[1275] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op.cit.,* p. 94.

[1276] Il se demande également en une question subsidiaire : « que deviennent ces enfants après ce qu'ils ont vécu dans « l'autre monde » ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer ? Une altération ? Un élargissement des sens ? Que pensent-ils ? Comment en parlent-ils ? ». TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op.cit.,* p. 105.

[1277] BENJAMIN, Walter, *Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien*



GUIDI, Chiara, *La Scuola sperimentale di teatro infantile*, 1995-1998.

À cela, Chiara Guidi répond que ces réactions animées d'inquiétude sont le résultat d'une part, d'un contexte contemporain d'entropie et de dégradation des images et, d'autre part, d'une fâcheuse et malheureuse tendance, répandue pourtant, à ne présenter qu'aux enfants des formes artistiques lissées, édulcorées, nettoyées donc consensuelles qui, en réalité, ne sont pas faites pour eux et ne leur conviennent pas. Elle veut s'en libérer définitivement et ainsi permettre aux enfants de faire le choix de leur art. Elle décide donc d'explorer des voies nouvelles dont elle témoigne dans deux essais et vidéos qui lui valent le prix spécial Ubu en 1998. Nous ajouterons dès lors, autre long débat, que la présence future d'enfants sur la scène de Romeo Castellucci, a aussi pu choquer ou créer bon nombre de controverses. Mais c'est aussi négliger (pour le cas des sacrifices des enfants, par exemple), qu'on est au théâtre, qu'il s'agit, de faux sang, et surtout ostensiblement déversé. Il s'agit enfin d'oublier que nous ne sommes plus, avec Romeo Castellucci dans l'ère de l'illusion ou de l'identification, ni, même, dans celui de la primauté de la « fable ».

Dans ses écrits, Chiara Guidi propose notamment les esquisses d'une nouvelle méthode : sa « méthode errante », dont l'enfant et l'enfance sont le cœur.



École expérimentale de théâtre de Jeunesse, *Jacques et le haricot magique*, 2014.

Selon elle, l'idée d'*errance* permet de mettre à jour des concepts d'erreur et de marche aléatoire. Pour les comédiens, cette méthode, au nom réunissant des termes quasiment antagonistes « méthode » d'une part et « errante » de l'autre, se veut guide en imposant un jeu juste, puisqu'il ne peut en être autrement par les regards et l'attention des enfants, et une réflexion précise sur la relation à établir avec l'enfant présent et spectateur. Il s'agit aussi de questionner les résistances de l'enfant se manifestant par exemple par leur non-absorption ou écoute, leur « indisciplinarité », leur capacité à mettre en crise le rythme, le texte et la représentation dans son ensemble. Toute la création se pense donc par anticipation : des espaces, des dispositifs, de l'atmosphère, de l'environnement sonore et lumineux, de la disposition des accessoires et objets scéniques, du jeu des acteurs. Selon Chiara Guidi, cette étape est comparable à l'acte de dresser la table ou de se préparer à un rituel. Toutefois, la méthode n'est encore qu'ébauche.

En 2010, elle crée le festival *Puerilia* qui se déploie en plusieurs journées de puériculture théâtrale dans la ville de Cesena et au Teatro Comandini durant environ un mois. Elle y propose des représentations publiques à destination des enfants et non encadrées par l'adulte. Le livret de l'édition 2013 précise à ce titre :

> Les adultes qui assistent à la représentation ne doivent pas interférer ou anticiper les réponses des enfants parce que, dans le théâtre, les maîtres, ce sont eux ; ce sont eux que l'on doit écouter. Pendant les jeux de scène, ils nous ouvrent à une connaissance qui suspend la raison pour manifester avec les sens et l'imagination la force

originale des mots et des émotions.[1278]

Par ce festival, elle développe des expériences innovantes et singulières où les enfants sont à la fois participants et maîtres du jeu des créations dramatiques. Ayant eu la chance de pouvoir être en stage au Teatro Comandini juste avant le lancement de la 14e édition et pendant les premières semaines du festival, nous avons pu être présents durant les préparatifs des événements, les médiations et sensibilisations artistiques et durant les conceptions et répétitions des spectacles, ainsi que leurs représentations et échanges à leur issue[1279].



Répétition de *La Terre des lombrics*, 2014.



Première représentation publique, 2014.

De plus, l'objectif premier de cette édition était d'élaborer une méthode, à partir de la « méthode errante » - et dont les recherches se poursuivraient dans les années futures- dans laquelle les étapes laboratoires de création et de préparation et les phases de représentation des spectacles réuniraient les enfants, les chercheurs, les praticiens de l'enfance, les acteurs et surtout les enseignants, les éducateurs, pour penser, comprendre et analyser ensemble ce concept - dépassant la méthode première visée. « Le lien avec l'école est fondamental car la *méthode errante* est une manière de vivre ensemble la connaissance du monde selon un autre point de vue, que l'art de la représentation peut susciter. Un regard oblique et *méeutique* qui se réalise dans la relation[1280] » affirme Chiara Guidi.

[1278] Livret de *Puerilia 2013*.
[1279] Nous invitons à ce titre à consulter les annexes.
[1280] GUIDI, Chiara en mot d'ouverture et introduction du festival *Puerilia 2014*.

Les enfants participants étant sans cesse différents et les intervenants divers, cela permettrait de confirmer ou d'invalider la méthode dans son élaboration, application et réception et ainsi de la critiquer le plus subjectivement possible. A l'affiche étaient donc proposés des laboratoires d'une semaine chacun pour une quinzaine d'acteurs amateurs ou non, des conférences publiques, des séminaires de formation pour les enseignants – notamment *Pouvoir anachronique de l'âme*[1281]-, des projections de films, des spectacles - dont *Le dos d'Arlequin*[1282], *La terre des lombrics. Une tragédie pour enfants*[1283], qui prennent toutes deux en considération le côté caché des choses (de dos et sous terre), et *Buchettino* et *Avec la poupée dans la poche*-, une fête populaire finale et surtout des « Dialogues » à l'issue des spectacles.



Conférence publique, Puerilia 2014.



Pouvoir anachronique de l'âme, Puerilia 2014.

[1281] « Cette formation propose des exercices, visionnages, écoutes guidés et lectures pour reconnaître les pouvoirs du langage de l'Art, la multiplicité de ses formes, son ouverture aux sens. Après le *Pouvoir analogique de la beauté* et le *Pouvoir analphabétique* de *l'imagination*, le *Pouvoir anachronique de l'âme* entre dans un espace à la fois profondément intime et constamment à l'écoute, l'âme précisément, qui nous ancre au soi et nous met en relation avec le monde. Sur le fil de l'âme, Chiara Guidi s'adresse au mode de l'école en se tournant vers le passé, vers les maîtres pythagoriciens qui s'adressaient à leurs disciples cachés par un rideau pour dissimuler leur corps et en trouver un autre, "imaginé" par les auditeurs grâce aux résonances de l'âme ». cf programme de *Puerilia* 2014.

[1282] *Le dos d'Arlequin* est « une histoire qui prend en considération l'aspect caché des choses, et qui nous enseigne à ne pas nous contenter d'un seul point de vue pour connaître le monde. Le dos d'Arlequin aussi peut parler et raconter ce qui se passe de son côté et qu'Arlequin ne peut voir. Le dos aussi à une façon particulière de connaître le monde ». cf programme de *Puerilia* 2014.

[1283] « Dans ce spectacle également, est montrée la vie cachée de ce peuple laborieux qui s'agite loin des regards. Sous la terre, sous ce qui semble être un pré tranquille et abandonné, s'agite la vie grouillante des lombrics. Il faut creuser et aller en profondeur pour découvrir leurs secrets ». cf programme de *Puerilia* 2014.

Pour ces « Dialogues » sont invités le public, des artistes, pédagogues, philosophes, critiques et historiens d'art pour échanger ensemble sur la méthode errante, la développer, la repenser et la re-pratiquer en fonction des observations, hypothèses et conclusions émises durant ces temps forts. Comme le précise Chiara Guidi, la « méthode errante », si elle est à l'origine le fruit d'une intuition personnelle, se doit désormais d'être pensée collectivement et sans cesse réinterroger. Elle est « en cours d'écriture et naît aujourd'hui, réclame un dialogue pour évoluer, être mise en crise en une constante redéfinition, et dans sa relation avec les divers interlocuteurs, trouver son propre sens[1284] ». Le théâtre qui l'accueille et l'adopte « répond ainsi conceptuellement à la fonction inventive et pragmatique de la connaissance pratiquée par les enfants, tout en refusant cependant d'exploiter les stéréotypes de l'imaginaire enfantin pour adopter, avec tout le sérieux nécessaire, le processus primitif de leur regard tactile[1285] ». Cette méthode initiale se pratique toujours en trois mouvements :

Le premier mouvement s'axe sur la rencontre avec les enseignants ou les accompagnateurs des enfants et Chiara Guidi autour de formes de théâtre. L'enjeu de cette relation triangulaire ne répond à un procédé didactique ou pédagogique classique, puisqu'il ne s'agit pour Chiara Guidi ni d'expliquer, ni d'argumenter à partir d'exemples, d'images, de films, d'écoutes. mais de questionner ensemble les possibilités propres à l'art, de repenser collectivement un nouveau moyen de découvrir et de révéler ce qu'on soupçonne déjà connaître, d'accepter de vivre en communauté une expérience qui n'accroît pas le savoir ni ne donne des réponses, mais au contraire qui fait naître des doutes sur ce qui semblait pourtant acquis, des questions sur ce qui avait déjà trouvé des solutions. À l'issue de chaque représentation, les spectateurs adultes et enfants sont invités à réinventer ce qu'ils viennent de voir et d'entendre en se faisant confiance les uns et autres et eux-mêmes sur leur potentiel imaginatif et inspirant. De ce processus émerge une narration qui s'attarde désormais sur les « détails et les rapports qui entourent les choses, préservant la force en puissance que l'expérience renferme, pour que puissent se manifester ces multiples niveaux de réalité qu'habituellement toute forme renferme[1286] ». « Ce n'est qu'ainsi que le conte rend compte du *monde* et le préserve[1287] » affirme Chiara Guidi.

[1284] GUIDI, Chiara en mot d'ouverture et introduction du festival *Puerilia 2014*.
[1285] *Ibid.*
[1286] *Ibid.*
[1287] *Ibid.*

Le second mouvement se concentre sur les acteurs expérimentant la méthode errante dans un laboratoire, autour d'une forme dramatique, narrative et figurative, reprenant des actions mimétiques et mettant en branle les deux pans de la représentation théâtrale : l'action et la réception. De ce laboratoire naît une création se focalisant sur les structures dramaturgiques essentielles. En représentation, l'acteur se soumet aux regards de l'enfant, affine son jeu et sa présence, retrouve la nécessité de soutenir la fiction et le besoin des enfants pour se composer, s'accomplir et renaître.

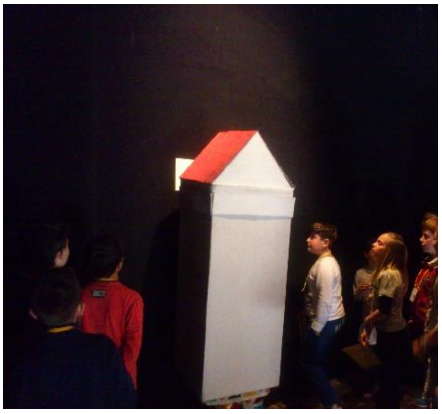
Le troisième mouvement c'est l'invitation et l'appel. Le théâtre appelle les enfants et les invite à le pénétrer. Il s'agit d'« entrer littéralement dans l'espace scénique pour déterminer l'évolution de l'histoire avec leurs décisions ou leurs interventions. Ils sont appelés à mettre en œuvre leur capacité innée de changer le cours des événements, de transformer une histoire, de *créer*[1288] ». L'enfant n'est pas seulement un spectateur, pas non plus un acteur, mais un actant errant. « La forme les conduit sur les traces de quelque chose, elle réveille leur imagination en restaurant un monde animé, elle met en mouvement l'action et la pensée à partir de ce qu'ils voient, elle les pousse à libérer une force irrationnelle en jouant sur l'émotion, le rythme et la composition[1289] » conclut Chiara Guidi.





[1288] *Ibid.*
[1289] *Ibid.*






Festival *Puerilia* 2014.

Festival *Puerilia* 2014.

La méthode errante ne s'inspire pas seulement de l'*errance* de l'enfance ou de l'enfant errant mais se crée à partir de lui, par lui, avec lui et en lui[1290]. Bruno Tackels affirme à ce sujet « qu'il s'agit d'un travail *avec, par* et *dans* le monde de l'enfance- un travail qui part de l'enfance, et parle de l'enfance[1291] ». « *En errant*, tout en ne perdant jamais de vue le but à atteindre, la méthode appelle structurellement à agir et, pour répondre aux variables introduites par les enfants, recherche la souplesse nécessaire pour maintenir un ordre narratif précis, sans tomber dans le jeu naïf de l'improvisation[1292] ». L'enfant en est le modèle et l'imago, le créateur et l'annihilateur, l'origine et la finalité, le centre et le but. C'est une exploration durable s'entreprenant par déambulations longues et sans autre but que le voyage lui-même. Seule la *teknonësis* importe. Par conséquent, la méthode errante renverse la dynamique didactique jusqu'alors engagée par tous pour aller de ce que nous savons à ce que nous ne savons

[1290] IEVEN, Emilie, « L'*errance*, un mouvement à potentiel utopique », in *Carnets*, Deuxième série, 10, 2017.
[1291] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op.cit.,* p. 60.
[1292] GUIDI, Chiara en mot d'ouverture et introduction du festival *Puerilia 2014*.

pas, de ce que nous connaissons à ce que nous ne connaissons pas. « *En errant*, les enfants et les acteurs se rencontrent dans un espace qui naît de leur relation, ils se placent au point où la vision fait naître les questions, ils réalisent ensemble le passage alchimique du connu à l'inconnu, la relation entre art et réel, et, *de dos et sous terre*, ils découvrent de façon nouvelle ce que déjà ils connaissent[1293] ». L'*errance* au théâtre permet de lever le voile sur celle de la vie. Comme l'exprime Georges Perec en introduction de *Espèces d'espaces* :

> L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble ? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça se cogne. (…) Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement…), mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire ; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie.[1294]

Par la méthode errante, se concentrant sur l'enfant errant et l'*errance* de l'enfance, la figure de l'enfant et ce qu'elle dissimule en elle ont contaminé la salle et la scène. La présence de l'enfant dans le théâtre est primordiale et nécessaire dans la perspective de Chiara Guidi. « Le théâtre n'a pas à être connu mais cherché. Pour cette raison, j'ai ponctuellement besoin d'enfants, pour leur capacité immédiate à s'interroger, à toucher pour comprendre, à jouer en s'approchant du langage, de la pensée, de la réalité » précise-t-elle. Il ne peut en être autrement. C'est pourquoi, chaque spectacle comprend un enfant, qu'il soit visible ou non, de manière furtive ou soulignée, mais toujours rayonne et porte à la lumière.

[1293] *Ibid.*
[1294] PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, 2015, p. 12.



Festiv
al *Puerilia 2014*.



Festiv
al *Puerilia 2014*.

Toutefois, dans l'étude précédemment menée, l'enfant n'est pas encore présent au plateau de manière réelle, unique et authentique. Ceci est par contre le cas dans de nombreuses créations de La Societas Raffaello Sanzio, qui se risque à mettre en scène des enfants au plateau, des enfants qui peuvent d'ailleurs être les propres enfants de Romeo Castellucci. Ainsi, de véritables enfants se retrouvent propulsés sur les scènes d'*Hänsel and Gretel,* de *Genesi, from the museum of sleep,* d'*Il combattimento*, de *A.#02,* de *Br.#04,* d'*Inferno* et *Purgatorio*, de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* et dernièrement d'*Il Primo Omicidio*[1295], entre autres. Ces *rejeton*s du théâtre y deviennent des matériaux

[1295] *Il Primo Omicidio*, Roméo Castellucci : Création costumes, lumières et décors, Silvia Costa : Collaboration artistique, Piersandra Di Matteo : Dramaturgie, Christian Longchamp : Dramaturgie, avec : Anton Bony (Adamo), Riccardo Carducci (Voce di Dio), Hippolyte Chapuis (Caino), Léo Chatel (Voce di Lucifero),Birgitte Christensen (Eva), Rémi Courtel (Abele), Armand Dumonteil (Adamo), Robert Gleadow (Voce di Lucifero), Kristina Hammarström (Caino), Lucie Larras (Eva), Charles Le Vacon (Caino), Mayeul Letellier (Voce di Dio), Andréas Parastatidis(Voce di

dramatiques à part entière, participent à un processus de transgressions, de travestissements, de *simulacre*s et/ou de *punctum*, répondant inlassablement à une dramaturgie des origines et dont l'enfant est lui-même le créateur, le porteur et le contaminateur.

b) La figure de l'enfant, un objet de *simulacre* ?

Dans chacun de ses spectacles, Romeo Castellucci cherche à créer « une certaine illusion… de la réalité[1296] », à « suspendre la réalité à travers des morceaux du réel »1297, à atteindre la vérité par le corps. Or, ce qui intéresse Romeo Castellucci dans la figure de l'enfant, c'est justement ce qui, en lui, peut relever du pur communicable, c'est-à-dire, quand l'enfant ne joue pas l'enfant, lorsqu'il n'a pour apparence que ce qu'il prétend être. Le motif de l'enfant vient dans son théâtre prolonger sa quête esthétique du refus de la figure dans la figure. Ainsi il porte en lui, ce que Romeo Castellucci nomme, la « puissance du neutre », puisqu'à chaque fois qu'il paraît sur scène, c'est par pure présence. Cette absence de facticité, mais aussi son caractère imprévisible et authentique, font de l'enfant le moyen quintessentiel de déconstruire, ce qui serait de l'ordre de la *mimesis* et de la simulation. « Présence déstabilisante qui nous fait nous interroger sur notre rapport au théâtre et sur les attentes que nous en avons : quand l'enfant entre en scène chez Castellucci, ce qu'il y avait d'illusions tombe et nous sentons qu'il ne s'agit pas de mimesis[1298] » explique Maude B. Lafrance.

Romeo Castellucci refuse donc toutes formes, qui seraient liées au *simulacre* de l'enfant. Cependant, il n'en demeure pas moins, qu'il renoue avec une forme de *simulacre*, puisque l'enfant est bel et bien traversé de part en part de croyances, et qu'il sert un discours mythologique, à fort poids symbolique, concernant plus largement un univers gréco-judéo-chrétien, réutilisé partiellement, transformé et/ou détourné. À ce

---

Lucifero), Alma Perrin (Eva), Benno Schachtner (Voce di Dio), Olivia Vermeulen (Abele), Arthur Viard (Abele),Thomas Walker (Adamo), avec la participation de la Maîtrise des Hauts-de-Seine, du Choeur d'enfants de l'Opéra National de Paris, orchestre : B'Rock Orchestra, 2019.

1296 LAFRANCE, Maude B., « Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci », in *Jeu, L'enfant au théâtre*, n. 142, p. 96.

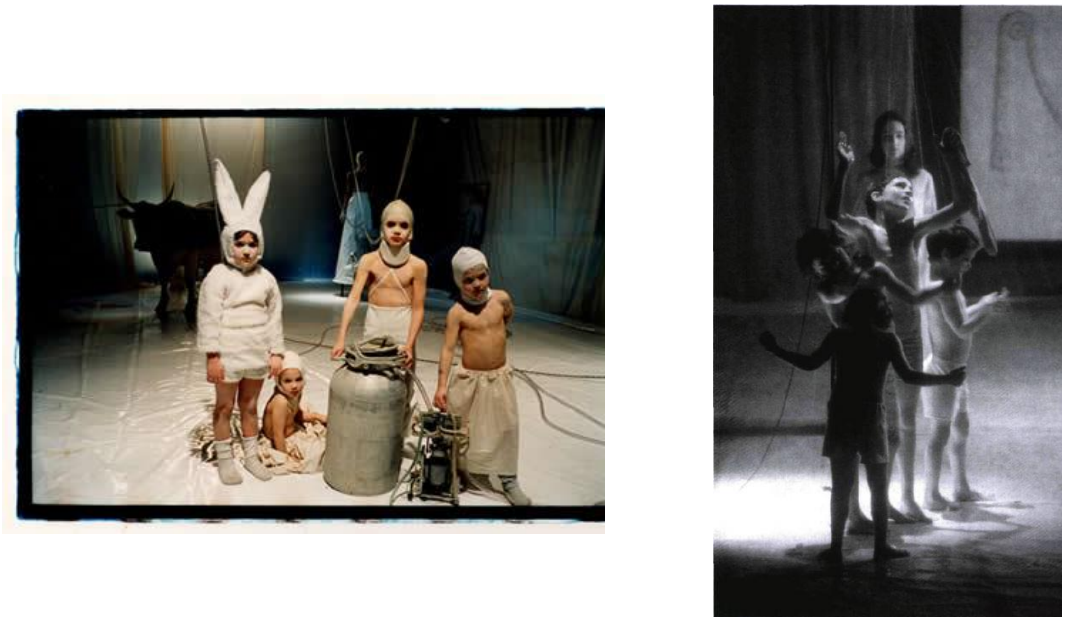
1297 Rencontre avec Romeo Castellucci, Avignon, 2008.

1298 LAFRANCE, Maude B., « Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci », *op. cit.*, p. 91.

titre, le spectacle *Genesi, from the museum of sleep*, divisé en trois parties : « Au commencement », « Auschwitz » et « Caïn et Abel », interroge l'origine, l'évolution et les conséquences du mythe de la Création. Et si toutes créations, même la plus divine soit-elle, cachaient en elles les prémices de sa destruction ? Tel est la question soulevée par Romeo Castellucci, tout au long de cette œuvre et la raison pour laquelle, ce spectacle ébranle incontestablement.

Genesi, from the museum of sleep commence dans le noir du chaos originel, si bien que le spectateur ne peut, ni discerner l'espace, ni identifier les lieux et les personnages. Bien que la scène s'éclaire progressivement, afin de permettre à Marie Curie, de débuter sa conférence sur ses découvertes sur le radium, c'est Lucifer qui prend, en premier, la parole. Son discours, tonitruant, en hébreu, accompagné d'une musique assourdissante, place davantage le spectateur dans un malaise, devenant littéralement physique par moments. Le spectateur ne peut être que troublé, par toutes ces charges visuelles et auditives. Bien qu'il ne saisisse pas spontanément toutes les dimensions, de ce qu'on cherche à lui « mon(s)trer », le spectateur découvre peu à peu des animaux empaillés, un *contorsion*niste prisonnier d'une boîte de verre, des moutons qui copulent, une femme âgée nue, à qui il manque un sein, une femme inquiétante, qui ne peut que rappeler Ève. Ces images, à fort poids symboliques, ramène le spectateur devant son autodestruction, sa propre fatalité, celle de l'être humain, qui semble déjà se perdre dans la Création, et dans ses propres créations, dans ses propres découvertes, comme celles de Marie-Curie.

Dans le deuxième acte de *Genesi, from the museum of sleep*, intitulé « Auschwitz », le spectateur plonge dans une atmosphère fantomatique de rêve éveillé, accentuée par l'ambiance sonore, et par la toile translucide, derrière laquelle évoluent les propres enfants de Romeo Castellucci.



CASTELLUCCI, Romeo, *Genesi, from the museum of sleep*, 1999.
©Lucas Del Pier

En effet, en contraste avec l'ambiance sonore cacophonique de la première partie, une musique française, désuète, difficilement audible, se fait entendre presque tout au long de cette partie. Cette ambiance sonore est parfois entrecoupée par l'écoute répétée et décousue, d'enregistrements détournés, aux allures à la fois prophétiques et ironiques, d'Antonin Artaud, extraits de *Pour en finir une fois pour toutes avec le jugement de Dieu*[1299], comme par exemple, « sperme infantile », « je ne délire pas, je ne délire pas ». « C'est tout à coup la folie des hommes, la folie nazie qui se fait entendre dans ce discours sur le corps sans organes. La quête poétique d'Artaud, qui est acte de vie, aura trouvé sa concrétisation physique et matérielle, dans des expériences horrifiantes et des actes de mort innommables »[1300]. Romeo Castellucci précise l'origine de la liaison établie entre des êtres tout juste nés et les camps de la mort par la pensée artaudienne :

> J'ai rencontré la voix d'Artaud. Le corps enfin sans organe d'Artaud est réalisé scientifiquement, et en tout autre sens, dans la chambre d'éviscération nazis. […] La description que fait Artaud de l'effraction de son corps dans les années d'internement correspond à celle du déporté. Et selon Artaud, la promesse du corps à venir est celui de l'enfant. Pour Artaud, l'enfant est le messie et l'enfant est la première victime des camps. […] Tous les jours, Artaud, mon

[1299] Pour en finir avec le jugement de Dieu, Radio-diffusion d'Antonin Artaud, Sub Rosa, 1995 / INA et André Dimanche, 1995, intégralité de l'émission et remix par Marc Chalosse, ARTAUD Remix, préface de Marc Dachy, France Culture, coll. « Signature », 2001.
[1300] BRAULT, Marie-Andrée, *«* Inquiétante étrangeté : Genesi, from the *muse*um of sleep », *op. cit.*

> Artaud (non pas mon Artaud parce qu'il m'appartient mais mon Artaud parce que je ne puis écrire autrement), arrache de sa peau cette phrase : « Le théâtre est la genèse de l'acte créatif ».[1301]





CASTELLUCCI, Romeo*, Genesi, from the museum of sleep*, 1999.

Les enfants de Romeo Castellucci, jeunes acteurs, vêtus de longues tuniques blanches et cagoules, jouent interminablement, sans but apparent, au premier abord, dans une grande chambre blanche, aux allures d'hôpital, ou dans sorte de laboratoire abandonné. Ces enfants sont ici criblés, de part et d'autre, des horreurs de l'Histoire avec un grand H, mais aussi de celle des martyrs, des bourreaux et du sacrifice humain. « Sur scène, j'aborde souvent le point de vue de la victime – ou de son bourreau, ce qui est une manière de rendre plus fragile encore la victime. [évoque Romeo Castellucci] M'obsède la terrible douceur de l'être humain. Victime et bourreau sont ainsi face au public, dialoguent peu à peu mystérieusement avec lui…[1302] ».

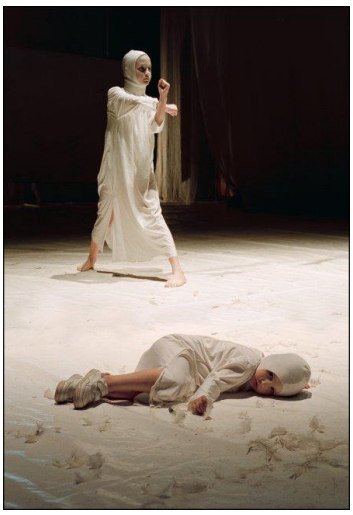
Lucifer se prête alors à l'exercice de Dieu, en créant la vie éternelle à partir d'organes prélevés chez les enfants. On retrouve ici, l'une des caractéristiques les plus saillantes du théâtre de Romeo Castellucci, à savoir, la recherche perpétuelle d'une autre forme de *catharsis*, rendant l'horreur encore plus insidieuse, passant par la terreur, la *violence*, ou encore, comme ici, par « l'*ironie grave* ».

[1301] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, op. cit., p. 130.

[1302] Propos recueillis par Fabienne Pascaud, « Romeo Castellucci : « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité » », *op. cit.*

L'un des enfants sera ensuite mis à mort par les autres, car désigné comme responsable. Cette image scénique, productrice d'une certaine forme de terreur, est directement liée à l'idée de *tragédie* revisitée par Romeo Castellucci. Il considère que le « théâtre pré*tragique* renvoie, tout d'abord, à un théâtre enfantin. Le théâtre pré*tragique*, en accélérant cette image, est l'enfance. L'enfance, dans le sens d' « en-fance », c'est-à-dire de condition de celui qui se trouve en dehors du langage[1303] ».





CASTELLUCCI, Romeo*, Genesi, from the museum of sleep*, 1999.

Le spectateur se voit ainsi, confronté à la *violence* immuable et non acceptable du monde, en dehors de toute rationalisation, et surtout, vis-à-vis de laquelle, la prise de distance est toujours possible, sauf à s'avouer victime d'une identification, qui ne paraît visiblement pas de mise, en la circonstance, tellement nous sommes plongés dans le symbolique. Le spectateur plonge dans un monde empreint d'onirisme, qui vire progressivement au cauchemar, puisque derrière leurs jeux enfantins, se cachent en réalité toute la *tragédie* et toute la décadence humaine. Nicholas Ridout, en tant que spectateur, relate cette expérience saisissante par la dimension du sensible et du perceptible :

> Genesi, dernière. Acte 2 : Auschwitz, où jouent six enfants. La première fois que j'ai vu la pièce (Avignon 2000), l'un des sentiments les plus intenses que j'ai éprouvés pendant la représentation était le désir de voir les enfants revenir en scène, et en particulier de voir

[1303] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, p. 112.

> leur visage, de mettre des noms sur leurs visages, de les élever en esprit de la condition larvaire dans laquelle, voilés par le rideau de tulle, ils accomplissaient leurs tâches, et d'en faire des autres significatifs avec qui une forme de communication soit possible. Tout au long du dernier acte, ce désir se nourrissait de leur absence. Les saluts, où bien sûr les enfants apparurent, comblèrent ce désir d'une manière bien étrange. Oui, ils apparurent, ils étaient là, mais comme je n'étais pas mû par un désir de les sauver d'une représentation d'un camp de la mort, mais par un autre désir imbriqué dans la réalité présente plus que dans une représentation absente, il n'y avait rien dans leur façon d'être sur scène qui puisse annuler ou reléguer dans le passé la fiction minimale dans laquelle ils étaient préalablement apparus. Ils étaient toujours là, différents d'aspect, mais toujours ces vies, et ce dont j'étais le plus conscient, c'était que la nature sacrée de la vie ne faisait qu'un avec sa fragilité, que le prix que nous payons pour souffler la vie dans de tels êtres est la conscience de notre terrifiante capacité à interrompre leur souffle.[1304]

La cruauté de cette représentation tient en ce que le spectateur, sent qu'il plonge, peu à peu, au cœur d'une histoire douloureuse et inexorable, celle de l'humanité. Romeo Castellucci parvient ainsi, à créer l'impression d'un danger imminent, qui ne cesse de s'accentuer au fur et à mesure de l'avancement du tableau, amenant ainsi progressivement le spectateur, vers une évocation des trains de la mort et des chambres à gaz nazies.

Le troisième tableau n'est autre que la représentation de la Genèse 4,1-26, c'est-à-dire, du meurtre d'Abel par son frère Caïen :

> 8- Cependant, Caïn adressa la parole à son frère Abel ; mais, comme ils étaient dans les champs, Caïn se jeta sur son frère Abel, et le tua. 9- Le SEIGNEUR dit à Caïn : Où est ton frère Abel ? Il répondit : Je ne sais pas ; suis-je le gardien de mon frère ? 10- Et Dieu dit : Qu'as-tu fait ? La voix du sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi.11- Maintenant, tu seras maudit de la terre qui a ouvert sa bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère.[1305]

Cependant, au terme de cette représentation, le spectateur découvre que cette référence évoque, en réalité, bien plus qu'un passage biblique, puisqu'elle place le spectateur face à la vie elle-même, et face à cette pulsion, qui semble pousser l'homme à la détruire. Le rouge remplace la blancheur immaculée du plateau, puisque

[1304] RIDOUT, Nicholas, in CASTELLUCCI, Romeo, *To Carthage then I came*, Arles, Actes sud, 2008, p. 64.
[1305] *Livre de la Genèse,* chapitre 4,1-26.

l'affrontement des deux frères se déroule sur de la terre rougeâtre, qu'entourent des murs qui semblent de feu. Caïen se rend compte de l'horreur de son geste après avoir étranglé son frère, Abel. Comme un aliéné, il tournoie sur lui-même, avant de faire découvrir la difformité de son bras atrophié, « une caractéristique physique de l'acteur qui, avec sa forte charge symbolique, permet de montrer la métamorphose du personnage après le fratricide »[1306]. Les techniques et nouvelles technologies, effets lumineux et sonores ne ponctuent pas simplement la scène ; ils en constituent une des composantes les plus prégnantes, et deviennent ainsi de véritables partenaires de jeu. « Les projections, rappelant les enluminures ou les vitraux, créent l'effet d'immensité et de sacré nécessaire au vertige ressenti devant le premier meurtre de l'humanité, tandis que se font entendre des chœurs angoissants »[1307]. Dans cette œuvre, la Genèse ne peut être perçue que comme « posthume », comme un assemblage d'éléments collectés, conservés et exposés, où les choses et l'art demeurent séparés de l'expérience, tout comme c'est le cas des musées, d'où le titre du spectacle. Exactement vingt ans plus tard, Romeo Castellucci revisite ce meurtre originel dans son oratorio *Il Primo Omicidio* qui réunit plus d'une vingtaine d'enfants sur scène, âgés entre huit et dix ans.

Tout comme ce fratricide d'Abel par Caïn a fasciné un siècle d'histoire d'art, Romeo Castellucci est sensible à ces questionnements théologiques certes mais originels surtout. Castellucci, à qui, on le sait, la théologie est familière, précise la dimension de catéchisme *rhétorique* souhaité par Scarlatti dans cet oratorio « et je n'ai pas peur de ce mot, au contraire, notre rôle est de montrer la beauté de cette *rhétorique*[1308]». Comme à son habitude, il fait de son opéra une œuvre plastique, en s'inspirant entre autres des tableaux du XVIIe siècle traitant de ce mythe originel, de ses propres images intérieures, de ses ombres et fantasmes.

[1306] PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci*, *op.cit.*
[1307] BRAULT, Marie-Andrée*, «* Inquiétante étrangeté : Genesi, from the *muse*um of sleep », *op. cit.*
[1308] CASTELLUCCI, Romeo cité par JEANCOURT-GALIGNANI, Oriane, « Les larmes de Castellucci, Il Primo Omicidio en répétition », in *THEMA*, 2019.



CASTELLUCCI, Romeo, *Il Primo Omicidio*, 2019.
©Bernd Hulig

Ce tout premier meurtre, étant censé engendrer l'Humanité, fait de la figure de Caïn à la fois un enfant, un fils et un père des civilisations à venir. Notamment par la présence de l'enfant, Romeo Castellucci met en lumière la part du Mal enfoui dans le projet divin et déploie sa création sous une dimension métaphysique en respectant les deux parties de l'oratorio de Scarlatti. Il représente ainsi dans l'ordre : la relation d'Adam et Eve après avoir commis le péché originel, l'offrande des fils, le choix de Dieu optant pour le sacrifice sanglant d'Abel, la jalousie maladive et obsessionnelle de Caïn, le fraticide, la condamnation et enfin l'exil de Caïn.

Chaque personnage de cette fable est d'abord interprété par un acteur-chanteur adulte, puis, à partir du meurtre originel, est remplacé par un acteur-enfant. Ce dédoublement représente un véritable pivot dans la mise en scène puisque Caïn, Abel, Dieu, Lucifer deviennent des enfants. Ils sont costumés à l'identique des chanteurs, reprennent leurs gestes chorégraphiques et déplacements, engloutissent leur puissance et prestance. « Les chanteurs deviennent des enfants, les enfants représentent cette synecdoque de l'humanité. À travers le meurtre, il y a une réduction, les adultes sont vus comme des enfants. Mais aussi, à travers le récit, on peut imaginer une histoire inventée par les enfants[1309] » souligne Romeo Castellucci.

[1309] *Ibid.*



CASTELLUCCI, Romeo,
Il Primo Omicidio, 2019.
©Bernd Hulig

L'Adam et Eve, parents originels, occupent une place centrale dans cette adaptation du mythe par le compositeur baroque, et le librettiste Antonio Ottoboni, à la langue vivante, rapide, poétique. « Les sentiments d'Eve au début et à la fin ou la douleur de Caïn exprimée dans ses adieux à ses parents, sont bouleversants[1310] » élucide Romeo Castellucci. Adam et Eve étant ici remplacés par des enfants, la création divine, la Genèse et les premiers actes sont à reconsidérer. Les enfants de Dieu en sont réellement, l'origine de l'Homme se place dans l'enfant, les péchés originels ne sont que des témoignages d'*errance* et notre propre origine se trouve en nous, en notre enfant intérieure.



CASTELLUCCI, Romeo, *Il Primo Omicidio*, 2019.
©Bernd Hulig

L'incarnation de Caïn par un enfant témoigne de l'approche empathique déployée par Castellucci. En transformant le premier meurtrier de l'Humanité en un enfant errant dans l'obscurité, il renverse le mythe constitutif de la civilisation occidentale.

[1310] *Ibid.*

Castellucci confie à ce titre :

> Je suis beaucoup plus proche de Caïn que de tous les personnages. C'est un héros, comme le héros grec, qui se trompe. Il est celui qui est enveloppé par l'erreur. L'erreur est le berceau de l'art, de la pensée. C'est parce que nous sommes dans l'erreur, dans une place trompée, que nous pouvons imaginer notre condition. Je pense que l'art n'est pas la réponse à l'erreur, mais la question de l'erreur y résonne deux fois plus fort. Il y a une phrase de Dieu, personnage dans l'opéra, qui après le meurtre condamne Caïn, il dit une chose terrible : « Tu es condamné à vivre ». Phrase paradoxale s'il en est. Il y a une distance entre l'expérience de la vie et la vie même, on dirait que Caïn est condamné à être détaché de la vie, et je trouve que c'est une expérience que l'on peut éprouver chaque jour. C'est en cela qu'il est un personnage moderne, et *tragique*, en même temps.[1311]



CASTELLUCCI, Romeo, *Il Primo Omicidio*, 2019. ©Bernd Hulig

Les remplacements par l'enfant les plus troublants sont ceux de Dieu et de Lucifer. Le défi et l'interdit de la représentation de Dieu et de Lucifer se résolvent dans la figure de l'enfant, qui se fait d'une part représentation de l'irreprésentable, et plus que cela devient figuration et incarnation. Par ce choix osé, troublant mais pertinent, l'enfant porte désormais en lui le poids et la responsabilité de la création, de la justice, du pardon, du Bien et de l'éternité en tant qu'incarnation de Dieu, et celui de la destruction, du vice, du remord, du Mal et de la déchéance en tant que Lucifer. Les enfants deviennent des livres ouverts délivrant les messages bibliques sans prononcer mot, « comme l'Enfant Jésus au sortir de la vulve matricielle[1312] » ou « l'enfant-roi alchimique[1313] » dirait Arnaud Delcambre.

[1311] *Ibid.*

[1312] DELCAMBRE, Arnaud, correspondances personnelles entre le mois de juin et le mois de septembre 2019.

[1313] *Ibid.*

> 12 Ainsi parle le Seigneur, l'Éternel : Tu mettais le sceau à la perfection, Tu étais plein de sagesse, parfait en beauté.
> 13 Tu étais en Eden, le jardin de Dieu; Tu étais couvert de toute espèce de pierres précieuses, De sardoine, de topaze, de diamant, De chrysolithe, d'onyx, de jaspe, De saphir, d'escarboucle, d'émeraude, et d'or; Tes tambourins et tes flûtes étaient à ton service, Préparés pour le jour où tu fus créé.
> 14 Tu étais un chérubin protecteur, aux ailes déployées; Je t'avais placé et tu étais sur la sainte montagne de Dieu; Tu marchais au milieu des pierres étincelantes.
> 15 Tu as été intègre dans tes voies, Depuis le jour où tu fus créé Jusqu'à celui où l'iniquité a été trouvée chez toi.
> 16 Par la grandeur de ton commerce Tu as été rempli de *violence*, et tu as péché; Je te précipite de la montagne de Dieu, Et je te fais disparaître, chérubin protecteur, Du milieu des pierres étincelantes.
> 17 Ton coeur s'est élevé à cause de ta beauté, Tu as corrompu ta sagesse par ton éclat; Je te jette par terre, Je te livre en spectacle aux rois.
> 18 Par la multitude de tes iniquités, Par l'injustice de ton commerce, Tu as profané tes sanctuaires; Je fais sortir du milieu de toi un feu qui te dévore, Je te réduis en cendre sur la terre, Aux yeux de tous ceux qui te regardent.
> 19 Tous ceux qui te connaissent parmi les peuples Sont dans la stupeur à cause de toi; Tu es réduit au néant, tu ne seras plus à jamais![1314]

Dans les deux cas, l'enfant est lumière et vérité, puisqu'il brille en Dieu et porte la lumière en Lucifer.

Quel que soit le personnage incarné, jamais l'enfant-acteur ne s'exprime réellement par les mots sur scène mais prononce et articule dans le silence, comme en play-back, les mots et paroles des chants des interprètes cachés dans la fosse. L'enfant bouleverse donc sa place d'*infans*. D'une certaine mesure, il l'est puisque se tapit dans le silence, mais jamais ne l'est totalement, puisqu'il parle irrévocablement. S'engage alors une lutte intérieure entre le statut d'*infans* qu'on impose à l'enfant et son refus d'y répondre, car « l'enfant représente une image d'un monde encore à découvrir. Les enfants sont d'une certaine manière en dehors du langage, ils sont comme des étrangers[1315] ».

Cet exemple reflète à quel point, la figure de l'enfant procède d'une déréalisation de la fiction[1316]. L'enfant devient élément constitutif du rêve, qu'il serve

[1314] *La Bible,* Ezéchiel, 28, trad. Louis Segond.
[1315] LAFRANCE, Maude B., « Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci », *op. cit.*, p. 90.
[1316] Nous analyserons un autre exemple de cette expérience en troisième partie.

un discours mythologique, religieux, scientifique, historique, artistique ou littéraire, et apparaît ainsi, comme « matériau de pensée[1317] », pour reprendre les termes de Freud. Romeo Castellucci rejoint ainsi l'idée d'une autre forme de *simulacre*. À la manière de Giorgio Agamben, l'enfance y serait « un *experimentum linguae* de ce genre : en l'éprouvant, on ne cherche pas hors langage les limites du langage, en direction de son référent, on les cherche dans une expérience du langage comme tel, dans sa pure autoréférence[1318] ».

Paradoxalement, bien qu'il se place davantage du côté de la *commotion* sensorielle, et non de l'intellectuel, l'enfant sert un discours mythologique, à fort poids symbolique. Or, la pensée symbolique nécessite, à un autre niveau que celui du langage articulé, du discours inconscient et, à même les éléments sensibles, une opération intelligible, certes, mais bel et bien présente. En effet, cette pensée intervient par le biais d'une mobilisation de représentations collectives, et dans une volonté de clarification du monde, où le spectateur se doit, pour être dans une totale compréhension de la représentation, d'associer un signifié à un signifiant, et inversement[1319].

c) L'enfant en jeu, sa capacité à travestir le réel, les regards, l'espace et le temps

Bien qu'aux premiers abords, la figure de l'enfant paraisse mineure, force a été de constater, à quel point elle éclaire l'ensemble de la représentation, et devient même le modèle de la théorie de l'acteur évoquée par Romeo Castellucci. Selon lui: « « Acteur » : le nom n'est pas exact. Il ne s'ensuit aucun acte. […] L'acteur n'est plus celui qui agit, mais celui qui est agité par le plateau, celui qui sait se ramener et se réduire en plateau »[1320]. De par son caractère spontané et imprévisible, l'enfant serait donc l'incarnation même de cet idéal de l'acteur.

1317 FREUD, Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, trad. Jean Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1973.

1318 AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire,* trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot, coll. « Critique de la philosophie »,1989, p. 10.

1319 Sur cette notion, nous renvoyons à l'œuvre de HENAFF, Marcel, Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale, en particulier le chapitre V : « La pensée *symbolique », p. 168-194.*

1320 CASTELLUCCI, Romeo, Les Pèlerins de la matière, *op. cit.*, p. 35.

Dans *Br.#04*, on découvre, à l'ouverture du rideau, un nourrisson, figure de l'innocence, qui semble être abandonné au plateau. L'image de ce nourrisson va résonner dans la tête du spectateur, lorsqu'il sera confronté à la *violence* future des tortionnaires au plateau. Cet *infans*, malgré sa vulnérabilité, sa candeur, possède pourtant une force stupéfiante d'attraction des regards, et de dynamisme de la scène. L'ensemble des spectateurs semble obnubilé par cet enfant et sont en attente du moindre bruit, geste, même si nous avons conscience, que ces actes ne peuvent, ni être anticipés, ni même prémédités. Castellucci souligne par ailleurs qu'« il est difficile pour un acteur de jouer à côté d'un enfant. L'enfant capte toujours l'attention du public. Il est le roi, même s'il ne fait rien »[1321].



CASTELLUCCI, Romeo, *Br.#04*, 2003.
©C. Raynaud de Lage

De plus, cette impondérabilité, cette absence de contrôle, ce doute qui plane sans cesse remettent en question le rapport au réel, confirment le refus d'imposer une cohérence et un sens à l'esprit, replacent le spectateur dans *l'ici* et le *maintenant* de la représentation, et réaffirment l'éphémèrérité et l'évanescence du spectacle vivant, puisque jamais une représentation ne sera semblable à une autre. Roland Barthes renseigne Michel Archambault, sur le présent et le caractère éphémère de la représentation, « comme toute image animée, le spectacle est chose éphémère. Je vois, je jouis, et puis c'est fini. Aucun moyen, pour la jouissance, de reprendre un spectacle

[1321] Entretien de Romeo Castellucci pour *Les Inrockuctibles*, 65e édition du Festival d'Avignon, 2011, p. 16.

: il est perdu à jamais, aura été vu pour rien (la jouissance n'entre dans aucun compte).[1322] »

Tout peut advenir, et l'enfant devient maître de la scène, des regards, de l'espace et du temps. Le spectacle *Inferno,* où des enfants, en bas âge, sont enfermés dans une structure cubique en verre, illustre aussi parfaitement ce propos. Comme le dit Romeo Castellucci, « La scène doit s'étonner de l'intérieur, au moyen de l'acteur-enfant »[1323]. L'enfant, vrai/faux acteur ne cesse de faire varier ses propres modalités de présences, en fonction de la représentation, mais aussi de son âge, puisque, par exemple dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, première version, les enfants lançant les grenades, ont un degré de compréhension du contexte, de la représentation et des actions à faire différent. Tout comme c'est le cas pour *Hänsel and Gretel, Genesi, from the museum of sleep*, *A.#02* ou encore pour *Purgatorio.*

Ayant analysé la présence animale selon des caractéristiques très similaires, nous nous questionnons sur la capacité de l'enfant de se déguiser, de se métamorphoser en animal, ou tout au moins, sur les analogies de leur rapport à la scène. À ce titre, le spectacle *Inferno* dévoile la figure de l'enfant-animal et du « monstre » que peut devenir l'enfant. Comme expliqué dans la partie précédente, le spectacle *Inferno* s'inspire de *La Divine Comédie* de Dante, de laquelle certains éléments semblent prélevés, comme matériaux dramaturgiques.

Le spectacle *Inferno* dévoile la figure de l'enfant-animal et du « monstre » que peut devenir l'enfant. Le troisième tableau commence avec l'apparition d'un enfant, seul, sur scène. L'enfant se transforme instantanément en enfant-animal, dès son entrée au plateau, en se parant de la peau de bête, tombée au sol.

[1322] Lettre de Barthes Roland à Michel Archambault, datée du 9 juillet 1975, par laquelle s'ouvrait le colloque DESCO de mai 2005 « Enseigner le théâtre à l'école ».
[1323] LAFRANCE, Maude B., « Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci », *op. cit*.



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.

Il écrit en graffiti sur le mur « JEAN ». L'enfant-animal est de nouveau traversé de part en part de croyances, puisqu'en anthroponymie, « Jean » fait référence à saint *Johannes*, nom latin de plusieurs saints, lui-même emprunt au grec *Ioannès,* procédant de l'hébreu *Jeho* ou *Yeo*, contraction de *Javeh* ou *Jeho-vav* « Dieu » et de *hanan* « miséricordieux ». Il n'est pas étonnant de constater, que plusieurs personnages de l'Ancien Testament, portent ce nom signifiant « Dieu accorde » ou encore « Dieu fait grâce ». Dès le début de son spectacle, Romeo Castellucci se réconcilie alors avec une autre forme de *simulacre*, puisque cet enfant-animal appuie un discours mythologique, à fort poids symbolique, concernant plus largement, un univers gréco-judéo-chrétien.

L'enfant-animal va ensuite dribbler avec le ballon de basket, envoyé par l'alpiniste, et provoquer des effets sonores multiples et puissants, rappelant les bruits de poteries, explosant violemment au sol. En driblant, l'enfant Jean réveille doublement le théâtre, en tant qu'architecture et comme art dramatique, et fait résonner la scène autrement. Ce ballon sert d'ailleurs de fil rouge au spectacle, en passant de main en main, de bouche en bouche, comme signe du sort, sacrifice ou offrande joueuse et mortelle.



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.

De nouveau, le lieu que représente le Palais de Papes, devient un véritable partenaire de jeu, puisque, dans une cacophonie effrayante, les fenêtres du palais semblent s'embraser tour à tour, évoquant ainsi les images stéréotypées de l'enfer. Alors que la cour d'honneur du Palais des papes pouvait être considérée comme un « poids » pour un artiste, car c'est un lieu qui, de par son histoire, est déjà chargé de sens, et qui pourrait devenir un obstacle, Romeo Castellucci saisit le problème différemment et le voit davantage comme une contrainte génératrice de nouvelles opportunités :

> La cour d'honneur n'est pas un lieu neutre. C'est un lieu chargé d'histoire, un lieu très menaçant. Il rappelle certains aspects de l'Enfer de Dante. D'abord l'idée de multitude, de masse, l'idée de tourisme. C'est un lieu de tourisme de masse. Par rapport à l'Enfer, le palais est un lieu à part. Il évoque des figures de la papauté d'Avignon, en particulier Clément V, le pape qui établit le saint Siège à Avignon, un personnage de l'enfer. Il y a pas mal de points de contacts. Ensuite, il y a le festival lui aussi chargé d'histoire ? J'ai assumé cette charge, ce poids. Je l'ai utilisé comme un contrepoids : Je l'ai fait jouer pour moi, pas contre moi. J'ai vu ce lieu comme un personnage, comme une créature, un fantôme, un esprit. Le voir comme un décor n'avait pas grand intérêt. Ce n'est pas juste un bel écrin. Pas du tout ! C'est un lieu terrible, un lieu de pouvoir ! C'est ce que j'ai voulu montrer.[1324]

[1324] Entretien Romeo Castellucci, Avignon, 2013, *op. cit.*

Une foule compacte, formée d'hommes et de femmes portant des maillots colorés, se déplace sur l'ensemble de la scène. Au sein de ce chœur, des corps tombent et roulent à terre. Sur une musique mélancolique, les personnes composant la foule, s'échangent le ballon, jusqu'à ce qu'il arrive entre les mains d'une femme âgée. Le reste de la foule tapera de manière synchronisée avec leurs pieds contre le mur du fond.

Sept lettres lumineuses vont ensuite former le mot « INFERNO », lisible tel quel de la scène, et à l'envers du point de vue de la salle. Dans le même temps, une fillette s'avance seule au plateau, s'immobilise et sans un mot, fixe longuement le public. Les lettres sont ensuite sorties du plateau, si bien qu'il ne reste plus que les guillemets. C'est alors un clin d'œil du metteur-en-scène, précisant que de l'œuvre originale, il ne reste plus que le titre.



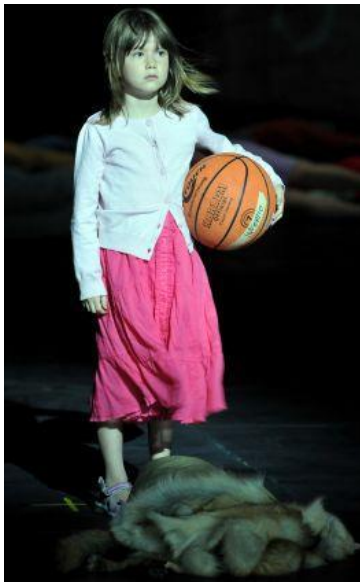
CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.

L'Homme définit l'animal par opposition à lui-même, afin d'en tirer des conséquences irrévocables sur le plan éthique. Or, les spécialistes s'accordent à dire, que le langage articulé, est certainement l'un des éléments les plus caractéristiques du comportement humain, le différenciant ainsi de l'animal. Suivant ce raisonnement, les frontières entre l'*infans* et l'animal s'estompent, puisque l'*infans*, n'ayant pas franchi ce « seuil de parole », ne peut alors se différencier de l'animal. Toutefois, l'enfant-animal ne possède-t-il pas un langage qui lui est propre ? Le regard peut-il devenir langage à part entière ?

La question du regard est récurrente dans le théâtre de Romeo Castellucci, puisque celui-ci tente à la fois, de varier le champ de vision du spectateur, de le contraindre à changer constamment de focale, et de lui faire adopter différents points de vue, jusqu'à l'immerger et le perdre dans la représentation.

Romeo Castellucci crée alors un triple regard, dans lequel le spectateur est contraint de participer par le biais de l'enfant. Ainsi, le spectateur regarde l'enfant en scène, l'enfant regarde à son tour, le spectateur, lui renvoyant une image de lui-même, si bien que le spectateur se regarde lui-même. D'autre part, c'est l'enfant, qui porte la responsabilité de ce regard.

Or, la présence d'un enfant implique nécessairement un regard différent de la part du spectateur et inversement. Le regard d'un enfant n'a pas le même impact que celui d'un adulte. Des yeux d'un enfant, on ne perçoit rien et tout à la fois, on ne voit rien de ses pensées, on ne fait que supposer. À la fois serein et tourmenté, son regard ne ment pas, et pourtant il laisse perplexe, ou fait naître un doute indubitable en nous. Bien qu'il n'attende rien de nous, un sentiment de compassion nous envahit. Le paradoxe de la figure de l'enfant semble ici reposer dans son regard. D'autre part, le regard de cet *infans* semble se poser sur chacun, et produire les mots, qu'il ne peut prononcer. Bien entendu, la lecture ou l'écoute de ces mots divergent d'un spectateur à un autre. Cette enfant, seule et abandonnée au plateau, pourtant silencieuse, semble chuchoter à l'oreille des spectateurs « Écoute-moi », « Cherche-moi », « J'ai quelque chose à te dire », « Quelque part, une enfant comme moi, comme toi, fait entendre sa voix » et semble vouloir prévenir d'un danger imminent que nous ne parvenons à décrypter. Par ailleurs, cette enfant, se présentant comme orpheline, semble perdue et errante dans ce monde marqué par de profondes blessures, et ne possède que ce ballon comme repère et lien avec l'extérieur. En outre, elle est aussi le lieu de l'origine de la vie et témoigne de sa dimension cyclique, puisque cette même image se répète durant le spectacle avec une jeune femme puis une personne âgée, qui porte le ballon à sa bouche et le mord hargneusement.



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.

La foule s'éloigne peu à peu et laisse apparaître derrière elle un voile noir. Le voile est ensuite ôté et dévoile une structure cubique en verre, éclairée de l'intérieur, dans laquelle jouent des enfants, dont on entend les cris, les balbutiements ou les conversations. Ces enfants enfermés n'ont ni conscience de la scène, ni de la représentation, ni du regard qu'on leur porte, ni de la puissance de leurs actes, ni de ce qui les entourent.

Romeo Castellucci esquisse ainsi, sous les yeux du spectateur, un théâtre laboratoire à part entière. Or, bien plus qu'un cube de verre, cela m'évoque un aquarium ou un terrarium, dans lequel le Créateur aurait volontairement placé des enfants-cobayes, pour observer leurs comportements. D'autre part, la lumière servant à les éclairer, est une caractéristique nécessaire à la croissance des animaux. De plus, des jouets sont disposés dans ce cube de verre, si bien que ce milieu confiné représente l'environnement approprié au bon développement de l'enfant, et imite parfaitement le biotope de l'espèce humaine, au stade primaire d'enfant.

Le voile noir se gonfle ensuite côté cour et prend des allures menaçantes, avant de recouvrir progressivement la structure cubique. L'expérience est finie. Si le test a échoué, que fait-on des corps ? On les dissimule ?



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.
©Emile Zeizig



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.
©Emile Zeizig

Cette structure cubique en verre permet aussi l'isolation de la figure de l'enfant. Or, ce procédé d'isolation se manifeste également dans les œuvres de Francis Bacon, que ce soit dans *Personnage en mouvement*[1325], dans *Tête VI*[1326] ou encore dans *Deux Figures*[1327], puisque cet artiste considère que, « mettre la Figure dans un cube, ou plutôt dans un parallélépipède de verre ou de glace » ou « la coller sur un rail, sur une barre étirée, comme sur l'arc magnétique d'un cercle infini »[1328] apparait comme des procédés d'isolation, à part entière. La « Figure » de l'enfant, dès lors qu'elle est isolée, devient une Image, une Icône.

L'important, reprend Gilles Deleuze, « est qu'ils (les procédés) ne contraignent pas la Figure à l'immobilité ; au contraire ils doivent rendre sensible une sorte de cheminement, d'exploration de la Figure dans le lieu, ou sur elle-même »[1329]. De plus, le reste du plateau a une fonction structurante et spatialisante, puisqu'il est plongé dans l'obscurité et demeure immobile et uniforme, tout comme c'est le cas pour les grands aplats des tableaux de Bacon. Ces procédés d'isolation, d'abstraction et d'extraction, régulièrement utilisés par Romeo Castellucci, lui permet d'échapper au figuratif, de faire naître une forme pure, de briser la narration, de rompre avec l'idée d'illustration, de créer une Figure libérée et d'en finir avec la représentation.

1325 BACON, Francis*, Personnage en mouvement*, huile sur toile, 198x147,5cm, collection particulière, 1976.
1326 BACON, Francis, *Tête VI*, huile sur toile, 93x77cm, collection The Arts Council of Great Britain, Londres, 1949.
1327 BACON, Francis, *Double Figure*, huile sur toile, 152x116,5 cm, collection privée, 1953.
1328 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 11.
1329 *Ibid.*

> N'y a-t-il pas un autre type de rapports entre Figures, qui ne serait pas narratif, et dont découlerait nulle figuration ? Des Figures diverses qui pousseraient sur le même fait, qui appartiendraient à un seul et même fait unique, au lieu de rapporter une histoire et de renvoyer à des objets différents dans un ensemble de figuration ? Des rapports non narratifs entre Figures, et des rapports non illustratifs entre les Figures et le fait ? […] Quel serait donc cet autre type de rapports, entre Figures accouplées ou distinctes ?[1330]

Gilles Deleuze nomme ces nouveaux rapports « maters of fact », touchant au sensible, par opposition aux relations intelligibles, et desquels découle indéniablement la « logique de la sensation ». Romeo Castellucci, lui, cherche à rendre la sensation visible et palpable, c'est pourquoi, il préfère l'expression de « *commotion* sensorielle ».

Alors que des cris d'oiseaux et sept bandes-son d'accidents de voiture, prennent le dessus sur la musique nostalgique, le spectateur va assister à de choquantes étreintes. Éparpillés de part et d'autre de la scène, des parents s'a*muse*nt joyeusement avec leurs enfants en bas âge, qui rient parfois aux éclats, jusqu'à ce que ce jeu vire au cauchemar. Les sonorités deviennent de plus en plus violentes, et les personnes de la foule ne cessent de répéter des « Je t'aime », tandis que les pères s'apprêtent à accomplir un acte inhumain. En résonance avec le personnage d'Ugolin, dévorant ses enfants dans la *Divine Comédie* de Dante, les pères vont lentement positionner leurs mains autour du cou de leur enfant, et ainsi imiter l'étranglement de leur propre enfant[1331].

Le tableau suivant n'est que chutes et vertiges répétitifs. Tandis que des titres d'œuvres d'Andy Warhol, sont projetés sur le mur, que les lumières varient, qu'une musique religieuse se fait entendre, et que le reste de la scène est plongée dans le noir, des acteurs montent en haut du cube noir, servant d'estrade, adoptent une position christique en croix, et se laissent tomber en arrière. Puis comme ressuscités, ils réapparaissent et recommencent. La mort n'est, ni accessible, ni possible en enfer. La fin n'existe pas en enfer. Sans échappatoire, l'Homme est contraint de vivre un éternel recommencement.

De nouveau, Romeo Castellucci parvient à intégrer, l'ensemble du lieu à la représentation, en recouvrant l'ensemble des spectateurs, d'un grand voile blanc protecteur. Quelques spectateurs ne vont pas résister à la tentation, de toucher ce voile

[1330] *Ibid.*, p. 12-13.
[1331] Nous vous renvoyons à la partie précédente.

blanc de leur main ou de leur tête, créant ainsi la sensation de mouvements du bébé, dans le ventre de la mère.

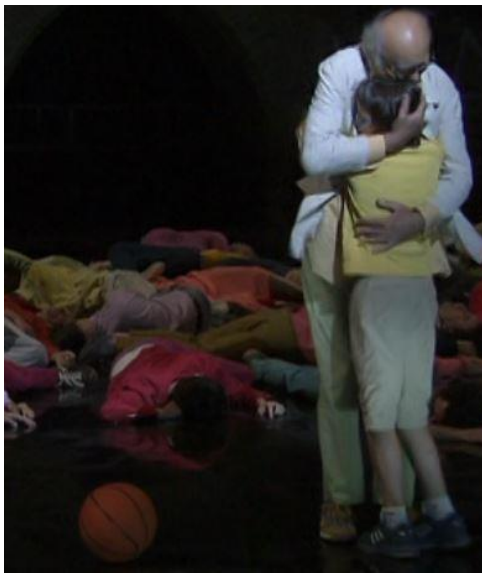


CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.

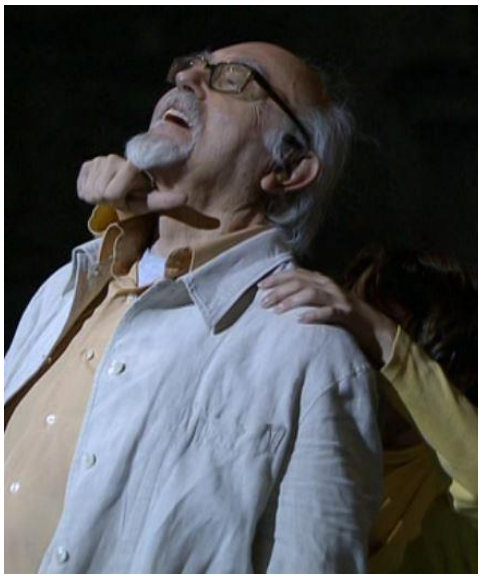
Aux antipodes de la naissance, le tableau suivant représente un hommage aux disparus. Un piano, fil conducteur de l'ensemble du triptyque *Inferno, Purgatorio* et *Paradiso*, brûle sur scène. Des danseurs exécutent une chorégraphie, pendant que les noms des acteurs disparus de la Socìetas Raffaelo Sanzio défilent sur le mur. Des corps sans vie tombent ensuite violemment sur le plateau.

Un homme au centre du plateau va ensuite être tenté par deux femmes, et hésité passant d'une femme à l'autre. Ce passage illustre l'amour adultère de Paolo et Francesca dans la *Divine Comédie* de Dante. Les personnes composant la foule, vont ensuite s'entre-tuer par égorgement. Des adresses aux spectateurs et invocations résonnent dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, telles que : « Où es-tu ? », « Je t'implore ! ».

L'enfant du début apparaît de nouveau, s'approche du vieillard au centre de la scène, et l'égorge à son tour. Finalement, c'est au tour de l'enfant d'accomplir ce geste inhumain. L'enfant aura le dernier « mot », et causera la perte de l'humanité, ou son éternel recommencement.



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.

L'enfant tuant un vieillard, devient également le symbole cyclique de la vie, et dévoile le caractère éphémère de la vie, qui n'est qu'un passage.

Un cheval va ensuite monter sur le plateau, décrire des cercles concentriques, pendant que de la peinture rouge éclaboussera jusqu'aux jarrets. Les ombres bleutées de la foule, côté cour, se projettent sur les murs. Le spectateur remarque alors des pieds entassés sous les voûtes du Palais, qui prend soudainement des allures de morgue. Des acteurs habillés en secouristes, traînent et poussent une voiture accidentée sur le plateau. Un homme aux allures d'Andy Warhol, sort indemne de cette voiture, monte sur celle-ci, désigne le public, essaie d'applaudir, observe les pieds sous les voûtes, lève l'index au ciel et se laisse tomber en arrière.

Sept télévisions allumées sont posées sur les plus hautes fenêtres de la Cour, et inscrivent, lettre par lettre, le mot « ETOILES », avant de s'écraser successivement sur la scène, afin qu'il ne reste plus que les télévisions affichant un « T », un « O » et un « I ». Il s'agit bien sûr, d'une part d'un renvoi au spectacle *Purgatorio*, analysé en troisième partie, et d'autre part, d'une adresse à chaque spectateur qui devient juge et porte désormais la responsabilité de la représentation et du monde.

Quoiqu'il en soit, la présence d'un enfant sur scène, impose intrinsèquement à l'esprit des questionnements, tels que : A quel jeu l'enfant contribue-t-il ? « Joue-t-il le

jeu du théâtre ou joue-t-il purement et simplement ? »[1332]. D'ailleurs, en tant que pur moyen de surgissement du réel, ou plutôt comme illusion d'une certaine réalité, ne serait-ce pas l'enfant qui, inconsciemment, se joue de nous, spectateurs ?

d) *Dramaturgie du détour* : L'enfant, créateur d'un dissensus et *Punctum*

La figure de l'enfant renvoie ainsi, à l'origine d'un niveau quelconque de réalité, tout en valorisant positivement l'état originel[1333].

L'enfant, qu'on le veuille ou non, incarne l'espace et l'instant initial de l'apparition d'un être vivant ou d'une chose, en d'autres termes, le commencement, ou la naissance de cet être vivant, ou de cette chose. Il donne aussi à voir le contexte d'apparition, et le développement de cet être vivant ou de cette chose. Or, le terme « enfance », issu du latin *infantia*, renvoie à la fois, à la première période de la vie humaine, et au commencement, aux origines. À ce titre, il est fréquent de parler de l'enfance de l'humanité, de science dans l'enfance ou encore de l'enfance de l'art.

La figure de l'enfant peut également être assimilée à l'aube, c'est-à-dire au début du jour, avant le lever du soleil. Cette analogie est exprimée de la manière suivante, par Arthur Rimbaud, dans son poème XXII des *Illuminations*[1334]: « En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois »[1335]. André Breton, lui, écrit, dans son premier *Manifeste du surréalisme*[1336], que « chaque matin, des enfants partent sans inquiétude »[1337.] John Milton, dans *Paradised regained*[1338], s'exprime ainsi « Childhood shows the man as morning shows the day». Cette épopée chrétienne, ainsi que celle qui la précède, à savoir *Paradise Lost*[1339], ne sont d'ailleurs pas sans rappeler le spectacle *Genesi, from the museum of sleep*, dont j'ai parlé précédemment, puisqu'elles

---

1332 LAFRANCE, Maude B., *Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci*, *op. cit.*, p. 96.
1333 Concernant le prestige des origines dans la pensée mythique et l'enfant comme symbole des origines, nous renvoyons à l'œuvre d'ELIADE, Mircéa, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963 et à celle de JUNG, Carl Gustav et KERENYI, Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Broché, 1974.
1334 RIMBAUD, Arthur, *Illuminations,* composé en 1874, Paris, La Vogue, 1886.
1335 RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963, p. 194.
1336 BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1924, rééd. 1929.
1337 *Op. cit.*, p. 12.
1338 MILTON, John, *Paradised regained, (Le Paradis reconquis)*, New-York, Lenox Library, 1671, IV, p. 220.
1339 MILTON, John, *Paradise Lost, (Le Paradis perdu*), New-York, Lenox Library, 1667.

traitent de la chute d'Adam et Eve, précédant les évocations des enfers, du chaos et du ciel, ainsi que de la tentation de Satan envers le Christ, afin d'empêcher l'accomplissement de la rédemption.

Or, dans *Genesi, from the museum of sleep*, c'est face à la figure de l'Enfant divin à laquelle nous sommes confrontés. La figure de l'enfant est alors associée à la cosmogonie, du grec *cosmo* « monde » et *gon* « engendrer ». Dans de nombreux récits cosmogoniques, et mythes de création du monde, la figure de l'Enfant divin, et le motif de l'enfant architecte des mondes, sont présents dès le commencement, dès les prémices de la création, qu'il naisse du lotus, de l'arbre, de l'œuf cosmique, de l'Embryon d'Or, de la parole, du geste, du souffle, du néant, d'un membre, des sécrétions, des eaux ou du feu.

Les croyances des aborigènes d'Australie, plus précisément celles des Arandas, considèrent, que l'origine de l'univers est le résultat d'embryons d'enfants, laissés à l'abandon, à moitié développés.

Ces êtres surnaturels et incréés, enfantés par leur propre éternité, ne croissaient, ni ne vieillissaient, puisque, ni la vie, ni la mort n'existaient encore. Ils demeuraient alors dans une totale inertie, plongés dans un sommeil éternel, sous la terre. A leur réveil, ils émergèrent à la surface de la terre, puis y imprégnèrent la vie : le soleil, la lune, les animaux, les plantes et les Hommes.

Pour ce faire, ils mutilèrent leur propre masse embryonnaire et façonnèrent les individus, en creusant des orifices pour les oreilles, les yeux et la bouche, et en scindant chacun des doigts de mains et de pieds. Bien plus que des créateurs, ces embryons devinrent de véritables civilisateurs, en apprenant à l'Homme à construire ses propres outils, à allumer un feu et à s'exprimer. Épuisés, ces êtres surnaturels regagnèrent les profondeurs de la terre, et plongèrent, de nouveau, dans un sommeil éternel, ou se réincarnèrent.

Selon les récits cosmogoniques de l'Égypte ancienne, le monde fut conçu à partir du « Lotus originel portant le soleil enfant »[1340]. Harpocrate, en grec ancien Ἁρποκράτης / *Harpokratês*, l'enfant dieu, inspiré d'Horus, fils d'Isis et d'Osiris, est représenté sous les traits d'un enfant nu, coiffé d'une mitre égyptienne, la mèche de l'enfance sur le côté, portant sur le front, ou tenant à la main une fleur de lotus, un

[1340] POSENER, Georges, SAUNERON, Serge et YOYOTTE, Jean, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Paris, Broché, 1959, p. 37.

doigt posé devant la bouche. Ce geste, purement enfantin, rappelle le mythe égyptien d'Horus, qui fut élevé en secret dans les marais du Nil.

D'après le Rig-Véda, la création du monde est associée à Visvakarman, l'Artisan universel, et fut confiée à l'Embryon d'Or, autrement nommé la matrice d'or, en sanskrit, ou encore Hiranyagarbha, qui, planant sur les eaux originelles, les a ensuite fécondées :

> L'embryon d'or au commencement se développa : Né il devient le maître unique des choses. Il maintient la Terre et le Ciel que voici. Quel est-il ce Dieu, que nous le servions par notre oblation ? […] Celui qui donne souffle et vigueur, aux instructions duquel tous se conforment, les Dieux aussi. […] O Prajâpati, c'est toi et nul autre qui embrasse toutes ces créations. Ce que nous souhaitons en te laissant l'offrande. Puisse cela nous échoir ! Devenons maîtres des richesses ![1341]

Ce mythe originel a influencé d'autres récits cosmogoniques, puisque, par exemple, dans l'Atharva-Véda, l'Embryon d'Or apparaît comme un pilier cosmique, alors que, dans la mythologie hindoue, l'Embryon d'Or se transforme en œuf cosmique.

Que ce soit selon la mythologie chinoise, égyptienne, finnoise, tibétaine, selon les écrits en Sanskrit et le Vedanta, ou encore selon la cosmologie moderne, ce n'est pas à partir d'un lotus que fut engendré l'enfant originel, mais à partir d'un œuf. L'œuf cosmique, de par sa forme ovoïde et son caractère cyclique, représente l'auto-existence et la vie, n'ayant, ni commencement, ni fin en soi.

Selon les mythes tibétains, par exemple, cet œuf, divisé en dix-huit couches, séparées les unes des autres par une fine couche de cartilage, renfermait à la fois les cinq éléments, l'eau, le feu, la terre, l'air, l'esprit, les cinq sens et les quatre membres principaux de l'être humain. De cet œuf, une fois éclos après cinq mois de gestation, des membres poussèrent et formèrent le premier enfant humain, à la fois d'une beauté céleste et d'une innocence pure.

La figure de l'enfant peut également être associée à l'Arbre de Vie, aux motifs du paradis, de la régénération et du chaos. D'après les légendes médiévales, Adam, mourant, demande à son fils, Seth, d'accomplir un voyage jusqu'à l'Arbre de vie, afin

[1341] LANGLOIS, Alexandre, *Rig-Véda ou Livre des hymnes*, Paris, Maisonneuve et Cie, 1872, rééd. Librairie d'Amérique et d'Orient Jean Maisonneuve, 1984, X.121, p. 333.

de lui ramener l'huile de la miséricorde, que détient l'ange gardien du paradis terrestre. Pour ce faire, l'ange demande à Seth de regarder par trois fois à l'intérieur du paradis. Sa première vision fut celle de l'Arbre de vie desséché, sa deuxième fut celle du serpent, s'enroulant inlassablement autour du tronc de cet Arbre, sa troisième fut celle d'un nouveau-né réfugié à la cime de l'Arbre, qui s'élevait jusqu'aux cieux, tandis que ses racines s'enfouissaient jusqu'aux enfers. Ces visions annonçaient, en réalité, la venue prochaine d'un Rédempteur. Suite à cela, l'ange confia les pépins du fruit défendu à Seth, afin qu'il les donne à son père, Adam. Avant sa mort, Adam écouta le récit de son fils, et esquissa pour la première fois, depuis son bannissement du Paradis, un sourire, et eut ainsi la révélation, que chaque humain serait en mesure de connaître le salut.

La figure du fils, porteur du salut éternel, se retrouve dans *Purgatorio* lorsque l'enfant pardonne le viol dont il a été victime, à son père, lui-même martyr d'un acte, qu'il ne pouvait s'empêcher de commettre[1342]. La figure de l'enfant devient alors celle de l'Inquisiteur suprême. À ce titre, la première image de *A.#02* est celle d'un enfant, de dos, vêtu d'une robe de magistrat, répétant d'amples gestes d'approbation et de supplication. Cet enfant-juge recule ensuite jusqu'à faire tomber les deux Tables des Dix Commandements[1343]. Il renverse ainsi, l'ordre juridique jusqu'alors établi. Il pose un pied sur chacune de ces tablettes, et place ses mains, de la même manière que précédemment, c'est-à-dire, à plat, paumes dirigées vers le ciel, tels que sont les gestes de supplication, de prières et d'invocation du pardon.

Dans les anciennes Indes hollandaises, une légende prophétise l'apparition divine d'un enfant près de l'Arbre de vie, annonçant le retour de l'Age d'Or et la transformation du cosmos :

> Les morts reviendront sur la terre, les malades seront guéris, les vieux rajeuniront, il n'y aura plus de travail ni d'impôt, ce sera l'abondance généralisée. [...] Les tubercules pousseront dans les arbres tandis que les fruits croîtront comme des tubercules, les animaux terrestres deviendront marins et vice versa. Tout sera renouvelé, le monde actuel sera détruit et remplacé par un monde nouveau.[1344]

[1342] Ce spectacle sera précisément analysé en troisième partie.
[1343] Les cinq commandements gravés sur la première table concernent la relation de l'homme avec Dieu ; la seconde table contient cinq commandements relatifs aux relations de l'homme avec son prochain.
[1344] RACINE, Luc, « Symbolisme et analogie : l'enfant comme figure des origines », in *Études françaises*, vol. 19, n. 3, 1983, p. 105-120, http://id.erudit.org/iderudit/036806ar, p. 118.

Selon la mythologie Yggdrasil, à l'origine des mondes, dominaient le vide (ginnungagap), le feu (muspellsheimr) et la glace (nilfheirm). Leur entrechoc engendra Ymir, un être surnaturel et hermaphrodite. Ymir eut un fils nommé Buri. Buri, à son tour, conçut un fils appelé Borr, qui engendra trois autres fils Óðin, Vili et Vé. Les enfants deviennent donc leurs propres créateurs.

Cependant, ces trois derniers enfants, c'est-à-dire, Óðin, Vili et Vé, tuèrent le premier créateur, à savoir Ymir, afin de créer le monde à partir de son corps. Ainsi la voûte céleste fut créée à partir de son crâne, la mer fut conçue à partir de son sang, les nuages furent formés à partir de ses poumons, ses os devinrent des montagnes et ses cheveux servirent à la conception des arbres. Ils sculptèrent ensuite, à partir de souches d'arbres, le premier homme appelé Ask ou frêne, et la première femme prénommée Embla ou orme.

Que ce soit à travers ce récit, à travers la mythologie de la masse embryonnaire, de l'oeuf cosmique, de l'Embryon d'Or, ou encore à travers la religion chrétienne, la mutilation ou le sacrifice, qu'il soit spirituel ou physique, du Créateur des créateurs semble inévitable pour engendrer, ou sauver le monde et l'humanité. Par ailleurs, nous retrouvons cette notion, au sein des oeuvres de Romeo Castellucci.

Entre autres exemples, dans *Genesi, from the museum of sleep*, l'un des enfants est mis à mort par les autres, car désigné comme responsable. Dans *A.#02*, l'Enfant divin est disséqué et écorché vif. Dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, les enfants entraient en scène, et lançaient des grenades, sur la représentation du Christ. Dans *Il Primo Omicidio*, ils incarnent à la fois les parents originels que représentent Adam et Eve et leurs propres enfants. Ils y sont les acteurs du premier meurtre et endossent la responsabilité de ceux à venir. Comme l'illustrent ces mythes de création du monde, et ces récits cosmogoniques, l'archétype et la figure de l'enfant peuvent être associés à l'idée d'un renouveau, d'une infinité cosmique, d'une cosmogonie, d'une anthropogonie, d'une régénération et du chaos. Les analogies entre la gestation ou l'apparition d'un enfant, et celle de l'humanité et de l'univers, ne manquent pas et révèlent une symbolique obstétrique, embryologique et originelle, profondément ancrée.

Dans le théâtre de Romeo Castellucci, l'enfant obéit également à une « *dramaturgie du détour* ». Il vient percer le réel, pour nous le faire voir avec des yeux

neufs, avec des yeux d'enfants, qui découvrent pour la première fois le monde, qui les entoure. « Dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux »[1345], écrivait Walter Benjamin. Jean-François Lyotard lui considère que l'enfant est « « éminemment humain parce que sa détresse annonce et promet les possibles. Son regard initial sur l'humanité, qui en fait l'otage de la communauté adulte, est aussi ce qui manifeste à cette dernière le manque d'humanité dont elle souffre, et ce qui l'appelle à devenir plus humaine[1346] ». Dans cette mesure, nous pouvons parler de « monodrame de l'enfant » puisque Romeo Castellucci montre, sur la scène, le monde tel qu'il peut être perçu, par les yeux d'un enfant. Comme le formule Jean-Loup Rivière : « Ce n'est pas le monde qui est représenté là-devant moi, spectateur, c'est un autre monde qui pour un bref moment, prend la place du monde ordinaire ». L'enfant, moyen de surgissement d'une autre réalité, serait donc, par sa simple présence, perturbateur de nos schémas représentatifs. Il amène à porter un regard nouveau sur le monde, jusqu'à l'altérer. En d'autres termes, il crée, pour reprendre les propos de Jacques Rancière dans *Le Partage du sensible*[1347], un « dissensus », c'est-à dire, une rupture dans le domaine du sensible, en bousculant et reconfigurant nos « données sensibles »[1348]. ». Le « consensus » prend la forme du « partage du sensible » et désigne « la configuration d'un champ de perception commune ». Il peut ainsi affirmer que « la nature poétique de la politique est d'abord une activité de reconfiguration des données sensibles ».

> La politique est ce qui perturbe cet ordre en introduisant un supplément ou un manque. L'essence de la politique est le dissensus; mais le dissensus n'est pas le conflit entre des intérêts ou des opinions. C'est une rupture dans le sensible : la politique existe pour autant qu'il y a dissensus sur les données d'une situation particulière, sur ce qu'on voit et sur ce qu'on peut en dire, sur la question de savoir qui est qualifié pour voir et pour dire le donné.[1349]

Dissensus il y a, car, comme l'affirme Romeo Castellucci, le théâtre est « un art qui ne veut pas reproduire le monde, mais le refaire »[1350]. C'est ce qu'il nomme « sa prétention *rhétorique* de refaire le monde »[1351]. C'est dans cette perspective que les

[1345] WALTER, Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, p. 200.
[1346] LYOTARD, Jean-François, avant-propos de *L'inhumain, Causeries sur le temps*, Galilée, 1988.
[1347] RANCIERE, Jacques, *Le Partage du sensible*, La *Fabrique*, 2000.
[1348] *Ibid.*
[1349] *Ibid.*
[1350] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.,* p. 16.
[1351] *Op.cit.,* p. 125.

détails, dont use Romeo Castellucci au sein de ses œuvres, deviennent le lieu de toutes les ruses. L'expression « Der Teufel steckt im Detail », « le diable est dans les détails »[1352] ou son antipode « Gott steckt im Detail », « Dieu est dans les détails » prouve, que la négligence des détails est à proscrire. L'ouvrage de Daniel Arasse, intitulé *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*[1353], classe les détails des œuvres picturales, en deux catégories, à savoir, le *particolare* et le *dettaglio*. Le détail *particolare* est intégré dans un ensemble, une figure ou encore un objet, alors que le détail *dettaglio*[1354] est précisément délimité et isolé par le sujet, dont il pointe l'action. D'autre part, Arasse accorde aux détails telle ou telle modalité. Ainsi, le détail iconique s'exprime par *mimésis* ou imitation d'un ensemble, d'un objet, d'un individu ou d'une situation ; le détail pictural, bien qu'il ne relève pas de la représentation, s'exprime au sein de celle-ci, puisqu'il est la trace qui dévoile consciemment aux spectateurs, l'acte de peindre et la matérialité du tableau, ou encore l'empreinte laissée par l'artiste, au sein de son œuvre, sa signature, son sceau, sa griffe, parfois même pensée, conçue dans le but de ne pas être remarquée. Autant dans la perspicacité que, dans la patience de créer et de scruter l'œuvre, Adasse révèle la jouissance et le plaisir que peuvent provoquer la conception et la perception d'un détail :

> Adasse découvre avec enthousiasme un œil enfoui dans le nombril du Saint Sébastien d'Antonello de Messine (vers 1476, huile sur bois, Dresde, Gemàldegalerie), œil qui, d'après lui, brille et regarde le spectateur. Or la mise en place publique et officielle de ce tableau dans une chapelle, à un mètre au-dessus d'un autel, empêchait jusqu'ici ce détail d'exister pour le spectateur. En scrutant la surface, on met ainsi à jour des sens cachés, on établit une relation inédite avec la toile, on restitue aussi la genèse intime de l'œuvre, fabriquée de très près, touche après touche.[1355]

En ce sens, qu'ils soient *particolare, dettaglio*, iconiques ou picturaux, les détails, dont use Romeo Castellucci au sein de ses œuvres, deviennent le lieu de toutes les ruses. Que ce soit par un excès de présence ou de visibilité, ces détails sont capables de se désolidariser d'un ensemble, de créer ce que Baudelaire nomme, une « émeute

[1352] Cette expression nous viendrait de Friedrich Nietzsche.
[1353] ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
[1354] Ce phénomène est également visible dans l'œuvre de GREUZE, Jean-Baptiste, *Les Oeufs cassés*, huile sur toile, New York, Metropo Utan *Muse*um of Art, 1756.
[1355] BRULOTTE, Gaëtan, « La jouissance du détail en peinture », in *Liberté*, vol. 36, n.1, 1994, pp. 200-208, p. 205.

des détails », bousculer les limites et l'unité de la représentation, de déconstruire pour mieux reconstruire, de troubler et de réinterroger le regard du spectateur. Romeo Castellucci, isolant l'*unicum* iconographique, saisissant chaque détail, rendant l'invisible visible, touche le spectateur et devient, en ce sens, haptiste.

L'haptique, du grec ἅπτομαι (haptomai), signifiant « je touche », est défini de la manière suivante par Gilles Deleuze dans *Mille plateaux*[1356]. L'espace strié[1357] répond à une structure essentialiste, une finitude figée et un ordre dynamique articulé sur des quadrillages imposés. Par opposition à l'espace strié ou optique, l'espace lisse ou haptique, est un espace d'instantanéité, de proximité, de contact et d'affects, permettant au spectateur, de toucher du regard le sujet ou l'objet choisi, de plonger au sein de l'œuvre et, inversement, de se laisser toucher par l'œuvre elle-même, jusqu'à s'y perdre. À ce titre, Romeo Castellucci évolue nécessairement dans cet espace lisse ou haptique.

Dans *La Chambre claire, Note sur la photographie*[1358], Roland Barthes définit la notion de *studium* de la façon suivante :

> Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect moyen, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mots qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire du moins tout de suite, « l'étude », mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière.[1359]

À contrario, Roland Barthes qualifie le *punctum* de la manière suivante :

> Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc le *punctum*; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est

[1356] DELEUZE, Gilles, *Mille plateaux, op. cit.*, pp. 614-622.
[1357] Selon Gilles Deleuze, l'espace strié résulte des règles de perspectives, principalement illustrées par Vitruve et Quattrocento.
[1358] BARTHES, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.
[1359] *Op. cit.*, p. 48.

> ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne).[1360]

En ce sens, le *punctum* n'est qu'un détail, dépourvu de tout artifice, quelque chose ou quelqu'un qui, bien qu'infime, attire notre attention, et à partir duquel, chacun d'entre nous projette un peu de nous-même : vécu, personnalité, sensations, sentiments, histoire, culture.

Dans le théâtre de Romeo Castellucci, l'*infans* touche, éclaire et affecte directement le spectateur, en le pointant du doigt, en le renvoyant à sa propre individualité, et en lui montrant une autre réalité. À ce titre, Romeo Castellucci fait de la figure de l'enfant, un véritable *punctum*, qui éclaire l'œuvre, bouleverse la représentation, transgresse les règles et codes préalablement établis, place le spectateur dans une intimité et une proximité avec l'œuvre, et le créateur, réinterroge le processus de représentation adopté par l'artiste, et celui de la perception engagée par le spectateur, pose la question du regard et l'éduque, renouvelle en profondeur la perception.

D'autre part, Romeo Castellucci affirme, que « tout devrait être vu comme pour la première fois »[1361]. L'enfant est le seul à être capable, de s'installer dans une confiance réciproque, de permettre la rencontre avec ses images, et de devenir ainsi propre créateur du spectacle qu'il regarde. En ce sens, Romeo Castellucci impose l'adoption d'une certaine « vacance » du regard, ou tout au moins d'un regard « enfantin » et « candide » au spectateur, qui serait « tombé là par hasard », et aurait, de ce fait, renoncer à ses attentes culturelles et aux présupposés du théâtre.

La figure de l'enfant devient donc un modèle à suivre, un idéal, que le spectateur se doit d'atteindre, pour qu'une quelconque « *commotion* sensorielle » soit possible. L'enfant/*punctum* dévoile ainsi le sens politique des œuvres de Romeo Castellucci, s'exprimant au travers d'une « politique des perceptions », selon les termes de Hans-Thies Lehmann, puisqu'il éveille un regard *conscient*, « chargé de la plus grande puissance possible », et une ouverture à la connaissance par le biais des sens.

Pour conclure, dans le théâtre de Romeo Castellucci, l'enfant occupe une place prépondérante. Qu'il y soit perçu comme pure présence, *errance*, enfant/animal/monstre, porteur de symboliques, révélateur de mythe ou encore initiateur d'un dissensus, quelque soit ses modalités et qualités de présence, il apparaît

---

[1360] *Ibid.*

[1361] Entretien avec Romeo Castellucci du 24 juillet 2012 à l'École d'Art d'Avignon..

toujours comme matériau dramatique à part entière et participe pleinement à la *poiësis* des œuvres. De plus, ainsi jeté au plateau, il paraît dans la lumière et, par sa présence, éclaire les phénomènes de la vie et des origines qu'il représente, incarne, porte en lui ou transporte. C'est pourquoi, ce *rejeton* de scène est le cœur de la *teknonësis* déployée par Castellucci, mais aussi en permet sa *praxis* tout en maintenant sa dimension phénoménologique. Mais « qu'est-ce donc l'enfant si nous le concevons dans ce déplacement épistémologique global ? [s'interroge Xavier Audouard]. C'est un trait d'union entre l'espace de la physique, les échanges moléculaires, la vie sous toutes ses formes – et ce temps vers lequel tout cela est jeté, comme lui-même, avec un maximum de puissance et de risque dans un monde imprévisible où sa *liber*té fera surgir des réalités nouvelles[1362] ».

L'*infans* n'est donc plus. Par la *teknonësis*, il devient *liber*, affranchi de son statut d'*infans* et témoignant de la vie et du monde comme une fable furieuse et insensée. En effet, le *liber* est à la fois entendu comme celui qui est libre[1363], c'est-à-dire entièrement affranchi de charges et l'esclavage[1364], celui qui a passé les étapes de l'instruction dépendant de la *libraria*[1365], c'est-à-dire s'émancipe de son statut de *puer* et désigne aussi un écrit de plusieurs feuillets ou la partie vivante de l'écorce de l'arbre sur laquelle on écrivait[1366], duquel est issu le mot « livre ». Dès l'origine du terme, celui-ci a été associé à l'art dramatique sous forme de culte. Le *Liber Pater* consistait en des célébrations, les *libéralia*, en l'honneur de Dionysis ou Lyaeos le libérateur ou celui qui délie. En somme, le *liber* renvoie à l'idée de transformation et/ou de séparation.

Dans les créations de La Societas Raffaello Sanzio, l'enfant est *liber* d'abord parce qu'il s'est libéré de la contrainte d'*infans*. Il parle, en dehors du langage articulé parfois, mais parle tout de même avant même le langage et en dehors de lui. Par ce biais, l'enfant s'est aussi *émancipé* du présent et du devenir des mots et des maux qui les incombent. Il s'extirpe notamment de la légèreté et du non-sens des mots voire de leur inutilité tel que l'énonce Castellucci : « Comme une sensation finale de tout l'humanité, seule, face aux millénaires, avec son pauvre instrument, unique et confus, parfaitement inutile : le

---

[1362] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », in *Figures de la psychanalyse*, 2006, 2, n. 14, p. 163-177.

[1363] Dictionnaire Gaffiot, p. 905, colonne II.

[1364] Le *liber* désigne l'enfant libre né dans la maison d'un maître, à l'opposé des *verna* ou *vernae*, c'est-à-dire des esclaves, dont est issu le terme « vernaculaire ».

[1365] La *libraria* est celle qui donne les missions aux copistes, c'est-à-dire les *scriptor librarius*, le *librarius* désigne la tâche de celui à qui assignait le travail de copiste.

[1366] *Dictionnaire Gaffiot*, p. 905, colonne III.

mot. Le mot devient le couvercle d'une tombe d'enfant, d'une Belle au bois dormant qui a perdu le sens », mais amené différemment il surgit[1367] ».

Par sa présence à la scène, il crée des ponts entre l'artiste, l'œuvre, la représentation et le spectateur. L'enfant absorbe les fables et mythes originels que l'artiste lui soumet et les retranscrit à la scène. Ce qui devait alors être une copie se révèle être plus original et originel que l'œuvre première. Une fois à la lumière, il met lui-même en lumière ce livre du monde réécrit. Enfin, il rayonne au-delà de l'espace scénique pour atteindre l'autre rive. Comme le poétise Georges Morel :

> Si étant enfant, ses pierres de paroles – en encorbellement par-dessus toute école – ont jeté sur le vide un pont vers le hasard, – il a remis en cause les causes sans art.– L'élan de la poutrelle eut besoin que fluage, – torsions, oscillations, résonance au portage, – fussent bien contrôlées; mais ce sont là des causes – non le souffle et l'élan de ce qui ne repose – sur rien d'autre qu'un dit : parole avant langage – qui traverse le temps, n'ayant pour tout bagage – que le champ du futur convertissant l'espace – à devenir la rive où le temps se dépasse[1368].

De plus, ces irradiations du *rejeton* de scène toucheront le spectateur dans le champ du perceptible et du sensible et renverseront la dynamique didactique et phénoménologique jusqu'alors engagée.

> Quand il s'agit d'un être de parole, même primitif, ce qui compte plus encore que la programmation de type informatique, c'est la *« dés-engrammation »,* la rupture risquée de l'acte par rapport aux « stades » évolutifs prévus. Sous cet angle de vue, *« infans »* n'est point sans parole ; il est parole intime faisant partie intégrante des éléments de l'espace qui se jettent vers une rive inaccessible. Tous les points de cet espace sont des moments de la traversée du temps, un appui éphémère, mais renouvelé, pour l'espoir qu'ils permettent « dans l'azur » et qui n'est encore justifié par rien : qu'on stoppe un avion, il tombera ; son seul appui, c'est sa vitesse. La parole est déjà présente dans ce morceau de temps qu'est le code génétique ; c'est elle qui apprend au code à ne plus en être un. Elle apporte à tout moment un démenti à l'illusion de l'espace causal pour qu'il se fasse espace de *liber*té. La parole lance l'organisme en avant de lui-même, elle en fait un corps, lieu de désir, de souffrance et de jouissance, support d'une histoire, jusqu'à cette dernière poussée, corrélative de sa naissance et qui est la mort. Naissance et mort sont des actes qui

[1367] CASTELLUCCI, Romeo*, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de la matière,* texte original en italien traduit par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 97.

[1368] MOREL, Georges, *Le signe et le singe*, Aubier, 1985, p. 7.

nous expédient vers de l'impossible[1369].

La *teknonësis* répond alors à un besoin et, dans le même temps, devient nécessité, car seul l'enfant peut tout à la fois prétendre obéir à un mouvement instinctif, assouvir les indigences pressantes de la scène, résister aux poids dont on l'incombe, affronter les regards, se libérer de toutes emprises y compris celles du temps d'une part et de l'espace d'autre part. Au contraire de l'homme qui « est le temps lui-même. Sa forme, adulte n'est qu'une clôture plus ou moins large et arbitraire au sein de l'illusion de l'espace. Sa présence d'enfant n'est qu'une jetée de l'actuel dans l'avenir[1370] ». Par irradiation et réverbération, le corps même de l'enfant devient corps spatial : « Ce corps spatial est un lieu où ça parle, un lieu qui parle aussi. […] Tout cela jette l'homme en avant, produisant de l'ouverture plus ou moins nouvelle et créative, tirant dans l'immédiat une traite sur l'avenir et conduisant le temps, individuel ou collectif, à un destin le plus souvent imprévu[1371] » examine Xavier Audouard dans son article « *Infans*, l'enfant, ce qui ne parle pas encore ». Au contraire, écrit-il « d'un homme plus ou moins âgé, « mûr » en tout cas, on sait souvent par avance que l'espace qu'il développe dans le temps qu'il ouvre suivra comme fatalement tel ou tel axe, obéira à telle ou telle habitude prévisible : comme si le vieillissement refermait à mesure le temps de l'ouverture sur les limites spatiales actuelles, qui se sclérosent d'autant[1372] ».

> La parole est la preuve incessante de l'étirement du corps spatial de l'*hic et nunc* dans le temps où il avance comme un encorbellement défiant la pesanteur. La parole, dès l'apparition des séquences de l'ARN - ADN, et en fonction de l'environnement sous toutes ses formes, montre que tout « *quantum* » d'espace *est le temps même,* conçu comme un « poussage » risqué au-dessus de l'abîme. Certes, l'homme, comme toutes les espèces vivantes, prend son départ sur un immense empilement de matériaux ; pourtant, c'est surtout de son avenir qu'il hérite, à tel point qu'un démenti de la causalité élémentariste peut s'observer dans la nouveauté perpétuelle de la vie prise dans la parole.[1373]

[1369] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », in *Figures de la psychanalyse*, 2006, 2, n. 14, p. 163-177.
[1370] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », in *Figures de la psychanalyse*, 2006, 2, n. 14, p. 163-177.
[1371] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », in *Figures de la psychanalyse*, 2006, 2, n. 14, p. 163-177.
[1372] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », in *Figures de la psychanalyse*, 2006, 2, n. 14, p. 163-177.
[1373] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », in *Figures de la psychanalyse*, 2006, 2, n. 14, p. 163-177.

Pour tout cela, la présence de l'enfant devient indispensable. Alors, l'enfant, *rejeton* de scène, s'impose. « Ainsi l'enfance est-elle le lieu de cette présence essentielle à l'être humain, en qui « ça » parle parce que « ça » dépasse le sujet du moment. « Ça » sort vers de l'autre, telle la poutrelle du pont jeté comme un défi vers un ciel qui ne peut la recevoir[1374] ».

Enfin, par la *teknonësis*, ce *rejeton* de scène à la lumière et mettant en lumière, se fait miroir de sa propre image et, dans le même temps du spectateur et du monde. Ainsi jeté à la scène puis rejeté d'elle, il est ex-istant, témoin de notre existence.

> Françoise Dolto préfère elle-aussi qu'on ne dise pas à l'enfant, lorsqu'il découvre cette image spéculaire dans le miroir, que « c'est lui », mais que c'est son image. Pourquoi donc ? se demande Xavier Audouard.
> À mon sens, ce serait effacer l'essentiel, qui me paraît résider en ceci : l'enfant est *lui-même,* là-bas, dans *de l'autre,* parce qu'il y est *jeté,* déjà et malgré lui, et que cela, c'est le fond même de son expérience de la déchirure d'exister. Il est un ex-sistant dans l'expérience d'être autre dans le miroir, rapté par le temps autant que par l'espace de cette aliénation. Toute sa vie, il se sentira distendu entre l'illusion d'être, ici et maintenant, chose dans l'espace et cet appel irrésistible de la parole pour qu'il soit, *en même temps,* complètement ailleurs. L'expérience de l'analyse est pour moi une expérience d'« entrailleurs » : le corps se vit comme un ailleurs quand il se laisse prendre par de l'autre et qu'il s'ouvre au temps du désir, de l'angoisse, de la jouissance ou de la souffrance.[1375]

Ce rejet-on donne de nouvelles pousses qui n'attendent que les regards pour grandir. Une fois émergé de scène, comme sorti de terre, il se laisse adopter et devient absolu, puisque « l'avenir dépasse l'homme, se dépasse en lui, et fait passer l'homme à n'être que lui, alors que demeure pourtant dans le présent d'ici cet enfant qui parle déjà, et qui est l'homme[1376] ».

> C'est ce paradoxe qui étranglait dans une contradiction l'art en tout point semblable à l'existence : le théâtre, art de l'imitation par excellence. Alors notre première préoccupation fut de détruire ce

[1374] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », in *Figures de la psychanalyse*, 2006, 2, n. 14, p. 163-177.
[1375] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », in *Figures de la psychanalyse*, 2006, 2, n. 14, p. 163-177.
[1376] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », in *Figures de la psychanalyse*, 2006, 2, n. 14, p. 163-177.

> qui existait, non pas par besoin d'espace vide, mais par besoin de rupture de la représentation du monde telle qu'elle nous était déjà proposée.[1377]

Cette destruction, préoccupation première de Castellucci, s'opère par ce qui apparaît aux premiers abords comme la rupture avec l'Homme ou plus exactement avec sa représentation du monde. En réalité, c'est pour mieux renouer avec lui que les artistes convoquent notamment l'Animal et l'enfant, êtres d'ailleurs considérés comme originels et se plaçant dans le monde par « attention partagée[1378] ».

En effet, d'après « la théorie de l'esprit », initiée par Michel Tomasello dans *Aux origines de la cognition humaine*[1379], puis nuancée par Etienne Bimbenet dans les chapitres VIII et IX de son essai : *L'animal que je ne suis plus*, l'enfant de neuf mois possède une connaissance innée de lui-même comme d'un sujet actant intentionnellement, un décisionnaire, et par là même acquit une conscience de l'Autre en qui il peut se projeter et vers qui il peut rayonner[1380]. À quatre ans, l'enfant est en capacité de discerner le regard qu'il pose sur une situation, des circonstances dans lesquelles l'Autre se trouve, comme le prouve le « test des croyances fausses[1381] ». Enfin, l'identification immédiate à l'Autre, caractéristique de l'expression « se mettre à la place de », est démontrée par « la théorie de la simulation[1382] ». Toutefois, selon Etienne Bimbenet, « le rapport de l'enfant à autrui est non pas cognitif mais affectif, et il ne donne aucune précédence au moi sur autrui[1383]. […] L'autre est là, donné à même son corps, aussi immédiatement que je suis donné à moi-même[1384] ». Ces affirmations se détournent de l'intellectualisme, selon lequel la relation à l'Autre serait une construction postérieure et non innée, et du mentalisme, qui différencie l'esprit du corps et induit un passage obligatoire entre les deux pour les réunir. D'après l'auteur, le rapport émotionnel de l'enfant à autrui est central, l'interprétation est perceptive, « l'autre est directement lisible à partir du sens intentionnel de ses comportements[1385] »,

---

1377 CASTELLUCCI, Romeo*, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de la matière,* texte original en italien traduit par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 23.
1378 « L'attention partagée » est une notion déployée par Etienne Bimbenet dans les chapitres VIII et IX de son essai : L'animal que je ne suis plus, Folio Essais, Gallimard, 2011.
1379 TOMASELLO, Michel, *Aux origines de la cognition humaine*, Retz, 1999.
1380 BIMBENET, Etienne, *L'animal que je ne suis plus*, Folio Essais, Gallimard, 2011, p. 346.
1381 *Ibid.*
1382 *Ibid.*
1383 *Ibid.*
1384 *Ibid.*
1385 *Ibid.*

et l'intersubjectivité est innée et résulte d'une résonnance émotionnelle réciproque, qu'il nomme d'abord « attention conjointe » puis remplace par « attention partagée[1386] ». Essentielle et non restreinte à un circuit fermé, elle s'expérimente d'emblée et en continu et découle « de la perception d'autrui à la compréhension de ce qu'il fait, d'une saisie émotionnelle de ses expressions à une lecture du sens intentionnel de ses comportements[1387] ». En outre, « l'animalité est une figure de l'altérité. Ce n'est pas seulement que « tout ce qui compte arrive « malgré » quelque chose », ainsi que le disait Nietzsche, mais encore que « *tout ce qui compte arrive malgré soi* », comme de l'autre[1388] » précise Denis Viennet. Cela signifie que l'Animal et l'enfant, répondant à une « attention partagée », sont en capacité de procéder à une « donation charnelle[1389] » et originelle de manière immédiate et expressive. Le corps premier, ce corps « impropre », « emphatiquement happé par tous les autres » passe « d'une anthropologie de la culture (du corps socialisé et malléable à merci) à une anthropologie véritablement philosophique capable d'apercevoir un nouveau mode d'être dans l'histoire de la vie. […] Le monde de l'homme est ce qui constitutivement lui échappe[1390] ». Comme le considère Maurice Merleau-Ponty, la chair, le rapport à soi et la texture du monde sont faits d'imaginaire et d'invisible, puisqu' « en sa profondeur inépuisable le monde est fondamentalement ce que nous voyons à plusieurs[1391] ». Par conséquent, l'attention partagée, source de tous ces phénomènes, promeut chez l'enfant une « visée transcendante du réel, au sein d'une même structure du comportement[1392] ».

Outre cela, cette recherche dans l'ailleurs et l'Autre, dans les « figures les plus largement répandues dans l'histoire de l'humanité et sur toutes les latitudes et dans tous les climats[1393] », s'explique par le fait que ces artistes considèrent qu'il est

---

[1386] « L'attention conjointe », n'étant pas une union de « deux consciences originellement séparées » mais séparant, plutôt qu'elle ne conjoint, l'expression « attention partagée » est plus pertinente car implique autant une scission qu'une réunion, BIMBENET, Etienne, *L'animal que je ne suis plus*, Folio Essais, Gallimard, 2011, p. 360. « L'attention conjointe n'est pas conjonction mais disjonction, elle fait de ma vue du monde un « point de vue » possible parmi d'autres ; mais du coup le monde se multiplie ». Le monde « recule dans une transcendance exactement mesurée par la transcendance d'autrui » (pp. 372-373). « Tout ce qui m'entoure est virtuellement partageable » et cette « réciprocité des ego » en même temps que « l'objectivité de l'objet » constituent "une équation spécifiquement humaine » (p.374).
[1387] Voir BIMBENET, Etienne, *L'animal que je ne suis plus*, Folio Essais, Gallimard, 2011, p. 350.
[1388] VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », in *Le Portique*, 23-24, 2009.
[1389] BIMBENET, Etienne, *L'animal que je ne suis plus*, Folio Essais, Gallimard, 2011, pp. 352-353.
[1390] *Ibid.*, p. 375.
[1391] *Ibid.*, p. 376.
[1392] *Ibid.*, p. 384.
[1393] CASTELLUCCI, Romeo*, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de*

impossible de créer un monde sans puiser dans les éléments qui composent le monde dans lequel nous vivons. Si l'anéantissement de notre monde, y compris de notre corps, semble inéluctable, il ne s'agit pas, pour l'instant en tout cas et comme l'affirme Castellucci, de partir de zéro mais des ruines. Tels des archéologues, les artistes les fouilleront en plusieurs laboratoires, par la *zooësis et la teknonësis* d'abord, pour dénicher ailleurs et dans l'Autre les vestiges de nos propres origines. L'Animal et l'enfant, en s'imposant par leurs forces présentielles et en irradiant leurs énergies, tant créatrices que destructrices, ne procèdent alors pas à un anéantissement, étouffement ou dissolvation de l'Homme et du monde, mais au contraire, les font renaître. Il s'agit de trouver en ces figures et par ce qu'ils portent, véhiculent et transmettent, les formes, les présences, les forces et énergies universelles qui précédaient tous les modèles et archétypes construits ensuite par les différentes cultures et civilisations. En somme, le projet consiste en la recherche de notre matrice première puis de nos origines communes, au-delà de toutes créations humaines. Par les re-cherches, ré-appropriations et ré-attributions des origines en l'Autre, si proche et pourtant si différent, les artistes font de cet Autre et ailleurs, plus qu'un modèle, mais l'origine de l'être nouveau créé et de ce troisième corps qu'il habite, et, dans le même temps, sa finalité. Loin du mi*métis*me obséquieux, de la fidélité au modèle, de son identification ou de son affect, le troisième corps issu d'une attention partagée, se décentre du monde, se recentre sur lui et caresse une forme de dramaturgie des origines. On échappe de fait à la crainte exprimée par Denis Viennet :

> L'autre subvertit le même. Le système gagne, c'est le mot, à répéter l'identique (comme dans le clonage). Répéter l'identique, c'est permettre d'accroître le contrôle, d'asseoir l'hégémonie, d'éviter ce que le système nomme dysfonctionnements, anomalies, erreurs. Mais l'art et la pensée n'avancent et n'atteignent les hautes altitudes que lorsqu'ils sont libérés de tout système, lorsqu'ils ont gravi les montagnes sublimes et combattu les hivers les plus rudes, lorsqu'ils ont percé dans les dures parois de la conscience humaine des chemins impratiqués, inhumains, lorsqu'enfin ils ont vu quelque chose de *trop grand*, qui les dépasse, un imprésentable qui excède ce qui se présente dans l'entendement, et dont il leur reste, résolument, à témoigner.[1394]

la matière, texte original en italien traduit par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 45.

[1394] VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », in *Le Portique*, 23-24, 2009.

Dans ce cas, celui-ci sera indubitablement à la fois original : parce qu'il n'est ni copie ni imitation du modèle mais le devient par incorporation et incarnation, originel : car il est impulsion et né du corps lui-même, à partir de lui, et déviant : il s'écarte de ce qu'il était jusqu'alors et se détourne de la voie sensible et perceptible que nous empruntions pour le saisir jusque-là. De même, les deux étapes de ré-appropriation et ré-attribution que nous pensions successives, s'effectuent en réalité simultanément.

C'est pourquoi, comme l'analyse Catherine Bouko à propos de Castellucci, « l'anéantissement castelluccien [n'étant] pas absolu, l'enjeu de ce théâtre ne consiste pas dans l'abandon total de l'approche humaniste du monde. Le monde créé renvoie aux « racines théologiques et critiques du théâtre » qui précèdent l'apparition de la *tragédie*[1395] ». De même, « leur théâtre « transcende complètement la culture » mais renvoie aux racines de l'Humanité, enfouies au plus profond de chaque être[1396] » dit-elle. Or, ce constat est identique pour le théâtre de Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck. Pour tous ces artistes, il s'agit de cerner l'Homme, voire le sens de son existence, sans pour autant adopter une perspective humaniste ni la nier. En d'autres termes, l'Homme représente certes l'objet fondamental de leurs recherches, incluant celles des origines, mais celles-ci restent sous-jacentes voire silencieuses ou inconscientes. Cela se déploie par détours et ruses. Pour autant, l'Homme n'y constitue ni l'objet d'admiration ou de valeur suprême, ni la finalité, il est un intermédiaire pour atteindre le troisième corps, libre, libéré et en résistance pour demeurer outre-humain. Or, tout comme le considère Denis Viennet, il semble « que ce travail qui vise à pousser l'écriture (et l'art en général) vers de nouvelles limites, limites inhumaines, et à inventer des nouveaux mondes de pensée, ne relève pas de l'accélération ni du gain (de temps), mais au contraire de la perte, d'une *dépense improductive* (Bataille). Il faut bien perdre son temps lorsque l'on mène une recherche, lorsqu'on désire se rendre disponible à la rencontre. Une rencontre programmée ne serait plus une rencontre, car la programmation neutraliserait l'événement, c'est-à-dire les possibilités *inattendues*, improgrammables, de donation de l'inouï[1397] ». Peut-être en ce cas, les origines se trouvent dans l'inouï : dans ce qu'on n'a pas (encore) ouï, soit parce que l'ouïe ne permet pas d'entendre ceux qui

[1395] BOUKO, Catherine, « La présence animale au sein du théâtre de Romeo Castellucci: un rapport complexe à l'anthropomorphisation », colloque Que la bête meure ! L'animal et l'art contemporain, Hicsa/musée de la Chasse et de la Nature, INHA 11 & 12 juin 2012.
[1396] *Ibid.*
[1397] VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », in *Le Portique*, n. 23-24, 2009.

parlent pourtant mais autrement, comme le font par exemple l'Animal ou l'*infans*, soit parce qu'inconsciemment nous avons peur des révélations que cette écoute attentive produira et préférons en ce cas obstruer nos champs perceptifs et sensibles. Le devoir des artistes est donc de repercer tous les champs de la perception et du sensible pour nous rendre ouvert et disponible. Puisque cela ne fonctionne pas dans une traversée de l'extérieur à l'intérieur, de l'Autre à soi, de l'ailleurs à l'ici, il faut inverser le processus en partant de soi, de ce qui y est ancré, de ce qui a été vécu, de ce qui est enfoui. pour transpercer du dedans les voies engorgées voire oblitérées. Cela exige de revivre les origines.

> Souverainement, choisissant de faire face à ces trognes rigolardes, elle entreprit d'accoucher, les jambes largement écartées, les cuisses hautes levées, la vulve dilatée à se déchirer.
> À l'agression des brutes, elle répondait par cette obscénité splendide : un sexe béant qui allait leur cracher la vie en plein visage. Alors, les yeux fermés, la tête redressée, le menton s'enfonçant dans la poitrine luisante, les traits convulsés, les doigts crispés comme des serres sur son ventre, les avant-bras pressant ses flancs comme les mâchoires d'un étau, Poussant, soufflant, poussant de plus belle, elle sentit que tout s'ouvrait, que cette masse dure qui lui écartait les os, lui déchirait les chairs, était la tête de l'enfant, que cette tête elle allait passer, oui, engagée la tête, et que cela décuplait le besoin formidable qu'elle avait de se vider, douleur atroce qui se confondait avec un paradoxal et interminable orgasme, oui, qu'il passait, ce crâne énorme, et qu'elle devait forcer encore, pousser, pousser toujours, et retenir enfin, avec ses mains gluantes, le corps entier qui jaillissait sous elle. [1398]

B) Revivre les origines

> Vie.
> Un scandale : l'origine.
> Le droit international – le principe de souveraineté et les droits de l'homme – est né du droit du père à tuer son fils.
> Un autre scandale – muqueuse, spermatazoïde, vagin – désigne aussi les choses de la vie,
> et plus particulièrement de la naissance.[1399]

À l'instar de Nicholas Ridout, s'exprimant sur la notion du « Voir défaire » dans le théâtre de Castellucci, nous estimons que la vie présente un double scandale, entendu

[1398] PÉJU, Pierre, *Naissances*, Paris, Gallimard, coll. « Haute Enfance », 1998, pp. 25-28.
[1399] RIDOUT, Nicholas, in CASTELLUCCI, Romeo, *To Carthage then I came*, *op. cit.,* p. 62.

dans son sens étymologique, du latin ecclésiastique *scandalum*, signifiant « piège, obstacle » : d'abord celui de l'origine, puis celui de la naissance. Le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, représentant le *genus*, signifiant « origine » et « naissance », est un théâtre de l'*engendrement* (du latin *ingenare,* enfanter, de *genus, -eris*). Il témoigne d'une mise en abyme, puisque la création et l'acte créatif sont représentés dans la création théâtrale et le processus créatif, et reprises par projections mentales chez les spectateurs. Les mises au monde sont doubles, voire triples, puisque appartiennent tant à l'artiste, qu'à la scène, qu'au spectateur. À cela s'adjoint que pour se libérer de ce piège ou franchir l'obstacle que représente ce scandale vital, puisque originel et natal, il faut se séparer du géniteur ou de créateur, quitte à l'anéantir. En ce cas, toute origine et toute naissance impliquent indéniablement une co-existence puis une scission, un *engendrement* de l'accouché puis un avortement de l'accoucheur. Dès lors, quand le corps paraît, l'autre est voué à disparaître sitôt que s'est produite la *mise au monde*. La scène oscille alors entre apparition et disparation, découverte et retrait, émergence et occultation, visibilité et invisibilité du corps. Ces phénomènes en promettent perpétuellement le retour. « Pris dans ce rythme, le spectateur respire avec lui, inspire l'espoir de la découverte, expire l'occultation[1400] ».

> La perception traduite en signification est vécue comme une activité physique, le réflexe inconscient qui maintient l'organisme en vie. Le spectateur se retrouve dans un embarras intellectuel, bien sûr, mais aussi affectif. En effet, l'intensité avec laquelle le désir de sens est engagé fait en sorte que, alors même que ce désir est repoussé, étouffé, il vient une euphorie, un fourmillement de sang oxygéné, un afflux grisant dans l'organisme, qui ne peut être détaché du sens.[1401]

L'origine et la naissance impliquent également une traversée et une fuite, une sortie et une entrée. Physiologiquement et biologiquement, toute naissance s'opère par une pénétration préalable d'un corps dans un autre, par expulsion ou insémination d'un corps dans celui de l'autre, puis par poussée d'un corps pour en extraire un autre encore, créé à partir des deux premiers, le déloger de son milieu fœtal pour faire son

[1400] *Ibid.,* p. 53.
[1401] *Ibid.*

entrée dans le monde après délivrance. Outre cette approche et comme l'exprime Maurice Merleau-Ponty :

> Ce que je trouve « en moi », c'est toujours la référence à cette présence originaire, et rentrer en soi est identiquement sortir de soi. Pour qui pense le négatif dans sa pureté, il n'y a pas deux mouvements : l'abandon au monde et la reprise réflexive ; il n'y a pas deux attitudes : l'une, naturelle, d'attention aux choses, et l'autre, philosophique, d'attention à la signification des choses, chacune gardant comme en marge la possibilité de se transformer en l'autre ; il y a une perception de l'être et une imperception du néant qui sont coextensives l'une à l'autre, qui ne font qu'un.[1402]

L'origine et la naissance supposent aussi un déséquilibre et une chute de soi, de l'Autre, des corps, des barrières, des mythes. Cette chute nécessaire pour que l'origine paraisse ou pour que naissance se fasse, est renforcée par la dimension scandaleuse qu'elles revêtent. *Skandalon*, de même signification que l'hébreu *mikchôl* désigne d'ailleurs « ce qui fait trébucher ». Dans le cas d'un théâtre de l'*engendrement*, c'est le regard du spectateur qui se heurte aux images originelles et aux scènes de nativité et vacille. Chacune d'elle est comparable à une pierre d'achoppement, pour emprunter la métaphore de Nicholas Ridout. « Il y a toujours quelque chose qui gêne. Quelque chose entre vous et ce que vous voyez[1403] ». Cette perturbation sensorielle est renforcée par le potentiel à la fois visible et invisible du corps dans ses tentatives de mises au monde et ses manifestations d'apparition et de disparition. Il faut alors forcer le passage, pénétrer le quatrième mur qui n'est plus, affronter la scène et ses tableaux originaux et nataux. Même si la distinction persiste, le *Verfremdungseffekt* est dépassé. « C'est aussi une intensification ou un enrichissement de l'acte perceptif, et de son affect[1404] ». Comme l'analyse le dramaturge Richard Foreman :

> Vous remarquerez, imperceptiblement, votre action de regarder est dérangé par le fil [situé entre le spectateur et le corps en scène], - d'ailleurs assez beau en lui-même- et vous remarquerez donc ce que c'est que de voir une partie du corps apparaître au-dessus de la ligne du fil, et l'autre en dessous. Ce qui vous donne un peu plus de *liber*té, car cela vous permet de choisir parmi les différentes façons possibles de relier votre mécanisme de perception à ce corps qui

[1402] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, suivi de Notes de travail, 1964, Claude Lefort, Gallimard, 23/01/1979, p. 92.
[1403] RIDOUT, Nicholas, in CASTELLUCCI, Romeo, *To Carthage then I came*, *op. cit.,* p. 51.
[1404] *Ibid.*

traverse la scène.[1405]

S'il y a « des leurres et des pièges, des séductions et des répudiations, […] c'est l'expérience d'y être mêlé qui compte[1406] ». « Ce qui est peut paraître[1407] », écrivait Voltaire. En tant qu'objets de scandale, tout *engendrement* et toute *mise au monde*, en scène et sur scène, hypnotisent[1408] les regards et plongent le spectacle dans un état de conscience modifiée favorable aux réminiscences, réanimmations et *revivance*s et, ce qui était alors, paraît sur scène.

Le théâtre de Romeo Castellucci, de Lisbeth Gruwez et de Kris Verdonck, « qui préfère la suggestion à la représentation, la rêverie au déchiffrage, place en effet le spectateur dans des conditions propices à la rêverie – pénombre, lenteur, désynchronisation entre la voix et le corps –, lui offrant ainsi la capacité d'être le co-créateur d'une œuvre incomplète sans son imagination[1409] ». Contrairement à ce que laisse présager l'étymologie du terme « hypnose » (*hupnos* : « sommeil ») et comme le confirme les expérimentations par électroencéphalogramme, le cerveau du sujet hypnotisé n'est pas en sommeil mais s'active en plusieurs régions, de manière plus intense encore qu'en état d'éveil habituel, et se reconfigure. En hypnose, l'activité augmente dans le cortex frontal inférieur droit et dans l'aire de Broca, et le cortex moteur communique davantage, le *precuneus*, qui fait partie de l'aire pariétale et est associé à la création d'images mentales, à la mémoire autobiographique et aux représentations de soi. Or, cette stimulation n'est constatable qu'en cet état et se place au-delà du système de neurones miroirs. Comparablement, par suggestion hypnotique[1410] inconsciente dans ce théâtre de l'*engendrement*, le spectateur hypnotisé déploie des images mentales, active une régression et une réincarnation de la mémoire

---

1405 FOREMAN, Richard, *Unbalancing Acts : Foundations for a Theater*, 1992, New-York, Theatre Communications Group, p. 59.

1406 RIDOUT, Nicholas, in CASTELLUCCI, Romeo, *To Carthage then I came*, *op. cit.,* p. 53.

1407 VOLTAIRE, « Magie », *in Voltaire, Œuvres complètes*, Paris, Desoer, t. 8, p. 1747.

1408 Pour développer cette notion, nous invitons à consulter le blog de l'ENSATT : https://hypnoscene.hypotheses.org/ et les actes de la journée « Hypnose : Sortie(s) de spectateur(s) », Labo 113, Journée organisée par Pierre Causse, Pauline Picot, Adeline Thulard et Manon Worms (Université Lyon 2), avec le soutien de l'ENSATT, l'Université Lyon 2, l'Ecole doctorale 3LA, le Laboratoire Passages XX-XXI et l'IHRIM, à l'ENSATT, le 27/01/2018.

1409 CAUSSE, Pierre, PICOT, Pauline, THULARD, Adeline, WORMS, Manon, « Sortir, c'est toujours entrer, Retranscription de l'introduction à la journée d'études *Sortie(s) de spectateur(s)* du 27 janvier 2018 », in *Hypnoscènes*, 01/03/2018.

1410 Ayant participé à plusieurs formations à l'hypnose, soit de spectacle par induction rapide, soit Ericksonienne, nous nous sommes aperçus que les états et les principes de régression opérés présentent des analogies avec ceux déployés dans certaines créations scéniques contemporaines.

et revit les origines. La *revivance*, *past life regression* et *rebirthing* fait du spectateur un réincarné et ressuscité qui revit les naissances du corps, du geste, de l'image et de la langue et par là, revit ses propres *traumas* et sa naissance en temps réel, comme s'il revoyait le film de sa vie en *rewind/forward et en y étant acteur*. Tel un hypnotiseur, l'artiste devient réincarnant. Albert De Rochas d'Aiglun, auteur de plusieurs expérimentations privées dans le champ du paranormal, relate celle réalisée en 1904, sur Joséphine, 18 ans, domestique chez un marchand de textile :

> Je l'ai endormie au moyen de passes longitudinales pour savoir les phénomènes qu'elle présenterait, et je fus étonné de constater que, sans aucune suggestion, je lui faisais remonter le cours de sa vie [...]. "La voici à l'âge de 7 ans. Je lui demande ce qu'elle fait ? Je vais à l'école. Savez-vous écrire ? Oui, je commence". Je lui mets une plume en main, elle écrit très bien papa et maman. Je continue les passes magnétiques et je la ramène à 5 ans. "Montrez-nous comme vous écrivez bien". Elle écrit par syllabes, pa pa. Je lui mets en main un mouchoir, lui disant que c'est une poupée ; elle paraît très contente et se met à la choyer. Elle a toutes les apparences d'une fillette de cet âge. Nouvelles passes ; elle est probablement au berceau et ne peut plus parler. Je lui mets l'extrémité du doigt dans la bouche, elle le tète. Après quelques séances destinées à l'assouplir et à diminuer le temps nécessaire pour l'amener à l'état de cette première enfance, j'eus l'idée de continuer les passes longitudinales. Interrogée, Joséphine répondit par signes à mes questions et c'est ainsi qu'elle m'apprit peu à peu, en différentes séances, qu'elle n'était pas encore née, que le corps dans lequel elle devait s'incarner était dans le ventre de sa mère autour de qui elle s'enroulait mais dont les sensations avaient peu d'influence sur elle.[1411]

Le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, se plaçant dans le *hic et nunc*, permet de vivre une expérience spectatoriale régressive et de revivre des scènes enfouies en nous. Sur scène, des images se dessinent et s'évanouissent comme s'il elles surgissaient des tréfonds de la mémoire personnelle, intime et collective. Les images au plateau se reflètent en lui et le replongent dans des états passés et oubliés par réactivation de la mémoire profonde. À partir du présent, « « de la rencontre originaire, imité et renouvelé dans la rencontre du passé, de l'imaginaire, de l'idée[1412] », le spectateur se laisse guider pour revivre à reculons ce qui détermine son ex-istence d'aujourd'hui et retourne à son état fœtal par projections mentales

[1411] DE ROCHAS, Albert, *Les vies successives. Documents pour l'étude de cette question*, 1911, Paris, Bibliothèque Chacornac, rééd. Agnières, JMG, 2015, p. 30.
[1412] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, suivi de Notes de travail, *op. cit.*, p. 208.

hypnotisantes. Tout comme un sujet hypnotisé peut explorer ses vies successives, le spectateur peut régresser au-delà de sa propre naissance par régression prénatale, jusqu'à une mort antérieure, retrouver son corps antérieur, revivre d'autres naissances préalables, qui elles-mêmes cachent d'autres morts et d'autres corps antérieurs. L'origine de l'origine de l'origine … se fait origine de tous temps et tous lieux et se dévoile dans l'ici et le maintenant de la représentation. « Autrement dit, il n'est pas spectateur d'un passé qui se déroulerait devant ses yeux, il se trouve comme propulsé en arrière, acteur d'un monde dont, à l'état conscient, il ne soupçonnait même pas l'existence[1413] » explique Emmanuel Grimaud, chercheur au Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative du CNRS. La *revivance* des origines prospecte l'invisible et le révèle, s'ancre ainsi dans une démarche de ré-originisation des origines au-delà du visible et dévoile autrement la généalogie du vrai et « l'origine de la vérité[1414] », proposées par Maurice Merleau-Ponty, car « critiquer le « petit homme qui est dans l'homme», - la perception comme connaissance d'un ob-jet, - retrouver l'homme enfin face à face avec le monde même, retrouver le présent préintentionnel,- c'est retrouver cette vision des origines, ce qui se voit en nous, comme la poésie retrouve ce qui s'articule en nous, à notre insu[1415] ».

> Il est hors de question que le monde puisse préexister à ma conscience du monde : n'est-il pas évident que tout le monde sans moi auquel je puisse penser devient, de ce fait même, monde pour moi, que le monde privé que je devine à l'origine du regard d'autrui n'est pas si privé qu'au même moment je ne m'en fasse le quasi-spectateur ? Ce qu'on exprime en disant que le monde est en soi, ou qu'il est par-delà ma perception et celle que les autres en prennent, c'est simplement la signification « monde » qui est la même en tous, et indépendante de nos fantasmes, comme les propriétés du triangle sont les mêmes en tous lieux et en tous temps, et ne commencent pas d'être vraies le jour où elles sont reconnues. Il y a préexistence du monde à notre perception, des aspects du monde que perçoit autrui à la perception que j'en aurai plus tard, de mon monde à celui des hommes qui vont naître, et tous ces « mondes » font un monde unique, mais seulement en ceci que les choses et le monde sont des objets de pensée avec leurs propriétés intrinsèques, qu'ils sont de l'ordre du vrai, du valable, de la signification, et non pas de l'ordre de l'événement. […] J'ai saisi en moi, avec la pure corrélation de celui qui pense et de ce qu'il pense, la vérité de ma vie, qui est aussi celle du monde et celle des autres

[1413] GRIMAUD, Emmanuel, « Renaître en temps réel », in *Terrain*, 66, 2016, pp. 24-45.
[1414] *Origine de la Vérité* était le titre choisi au départ par Maurice Merleau-Ponty pour son ouvrage *Le Visible et l'Invisible*, suivi de Notes de travail, 1964, Claude Lefort, Gallimard, 23/01/1979.
[1415] *Ibid.*, p. 258.

vies.[1416]

1) *Scènes utérines, scènes des origines*

> Certaines des images auxquelles renvoient l'enfant à naître ou le nourrisson s'associent ainsi, particulièrement *via* le motif de l'accouchement, à ce que je nommerais un « drame utérin ». Outre qu'ils convoquent des récits de naissance ou mettent en scène un corps accouchant, les drames utérins, multiples dans leurs configurations, se rassemblent tous autour des balbutiements d'un théâtre attentif aux enjeux de la création et d'une certaine Genèse du monde, faisant alors écho à des scènes primitives et/ou premières.[1417]

À l'instar de Sandrine Le Pors, nous proposons la notion de « scène utérine » pour interroger les motifs d'*engendrement* et de naissance, d'accouchement et de *mise au monde* dans les créations scéniques contemporaines de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck.

> Comment, et selon quels dispositifs, naît-on (ou renaît-on) en scène ? Quels enjeux – dont il convient de s'interroger sur la valeur tant herméneutique, poétique, dramatique que dramaturgique – se greffent-ils à la question de la *mise au monde* au théâtre ? Qu'est-ce que la représentation ou le récit d'une naissance donne-t-ils à voir et à entendre de l'état des corps, vivants ou marionnettiques ? Dans quelle mesure les artistes parviennent-ils, en mettant en fiction la naissance, à déjouer ou non certains poncifs sur le corps et sur le corps féminin en particulier ? Quels savoirs, quels témoignages, quelles pratiques sont-ils convoqués par les auteurs et par les artistes pour s'emparer de ces problématiques ?[1418]

De même, si Sandrine Le Pors pose ces questions à propos des écritures contemporaines et y trouvent des réponses dans le « drame utérin », la notion de « scène utérine » permet d'une part, de questionner toutes les manifestations, présences et représentations du corps accouchant et accouché, d'analyser d'autre part les figures et images de la matrice, du ventre, de l'utérus mais aussi de celles maternelles et paternelles. Nous en dégagerons aussi des portées symboliques, mythologiques et mythiques révélant « des expériences contradictoires dont la dialectique ne se laisse pas

[1416] *Ibid.,* pp. 70-71.
[1417] LE PORS, Sandrine, *L'enfant qui nous regarde*, chap. 17 « Le drame utérin : *mise au monde* et mise à mort des créatures ou l'origine du monde », *op. cit.*
[1418] *Ibid.*

toujours aisément appréhender ». Sous le prisme des *scènes utérines*, nous traiterons également de la vaginisation[1419] de la scène, de ses forces créatrices et de sa capacité à saisir le spectateur et à faire surgir en lui des naissances subliminales. Enfin, puisque la scène utérine pose « les questions de la genèse et de la *mise au monde* des créatures sur un plateau de théâtre, et ce qu'enfin les images, celles au plateau et celles que nous nous constituons dans nos psychés, mettent en scène du temps et/ou de notre épuisement devant le temps[1420] », nous confirmerons que les *scènes utérines* sont les lieux les plus propices au déploiement d'une dramaturgie des origines dans une tentative de ré-originisation des origines.

La première phase d'étude consiste en l'analyse de la régression du corps dans le ventre de la mère par les chemins vagissants et sa sortie de l'antre pour naître sur la scène et de la scène. Le miracle de la naissance, devenu banal dans notre quotidienneté, est mis en scène par Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck mais chaque fois davantage suggéré que représenté. Ce qui jusqu'à présent relevait de l'indicible et de l'invisible, ce qui était tu, nié ou oublié, s'impose à la scène et au regard du spectateur. En effet, s'il est de coutume, même chez l'enfant, de se questionner sur la manière dont « on fait les bébés », la réponse se limite à la conception pré-natale et rares sont les fois où l'accouchement est relaté. L'entrée, la formation et le développement du corps du futur nouveau-né dans celui de la mère, c'est-à-dire ce qui constitue le coït et la maternité, sont précisés mais sa venue au monde est évincée. L'histoire de la vie ne reprend qu'après l'acte de naître et faire naître, comme si cette traversée de l'invisible au visible devait être occultée par une ellipse temporelle, alors même que le travail de l'accouchement dure entre 8h et 13h.

De plus, celui-ci se présente en trois étapes successives. D'abord, la dilation commence par les contractions de l'utérus qui pressent la membrane amniotique sur le col de l'utérus jusqu'à la rompre puis s'intensifient. Les muscles abdominaux se contractent et participent à l'expulsion du fœtus par le vagin. La première naissance, celle du bébé étant effectuée, le cordon ombilical peut être clampé puis coupé. Une troisième phase, celle de la délivrance, constitue une deuxième naissance, souvent omise, celle du placenta. Bien que le corps obstétrical a parfois malheureusement

[1419] Nous proposons l'emploi de ce terme pour qualifier l'action de devenir un vagin.
[1420] LE PORS, Sandrine, *L'enfant qui nous regarde*, chap. 17 « Le drame utérin : *mise au monde* et mise à mort des créatures ou l'origine du monde », *op. cit.*

tendance à réduire l'accouchement à un acte passif, que les parents subissent plus qu'elles n'y participent[1421], il s'agit bien d'un travail qui implique une réelle et intense activité.

Par ailleurs, alors même que chaque année dans le monde, il naît plus de 125 millions de bébés par an, ce qui fait 353 015 naissances par jour soit quatre par seconde, que ce phénomène est donc intimement lié à l'humanité et variable selon les contextes historiques, géographiques, sociaux et culturels et propre à chaque individu, sa représentation n'est d'ordinaire qu'induite, ébauchée ou suggérée. Régulièrement réduite au silence, limitée à la vision du visage de la mère en poussée, ressentie dans l'attente de l'autre parent ou des mains crispées qui se serrent, et se concluant au vagissement du nouveau-né, elle n'est qu'objet de fantasme. Selon nous, cette non-représentation résulte de l'enlèvement puis du bannissement et de l'ostracisation de l'image vulvaire dans nos sociétés[1422].

Intégrant les nouveaux tabous et diktats moraux, éthiques, sociaux et esthétiques relatifs à la relation et l'exposition d'organes génitaux féminins, la vulve est contrainte de se cacher plutôt que de se montrer, se devine plutôt que ne se dévoile, se tait plutôt qu'elle ne s'exprime, est rejetée et contrainte, plutôt qu'admirée et respectée. Dans une société devenue sursexualisée, et alors que le pénis est fièrement cité, représenté, montré et célébré, la vulve n'est ni reconnue dans sa forme ni dans sa nomination. En effet, s'il est fréquent de parler de forme phallique, rarement on emploie l'adjectif vulvaire, lui préférant celui d'ovale, de mandorle ou d'amande. De même aujourd'hui, lorsque l'on parle du vagin, c'est souvent à tort et à défaut de parler de la vulve. Une confusion des termes est décelable voire volontairement alimentée. Ainsi, vagin et utérus sont employés pour traiter de la partie visible du sexe, c'est-à-dire donc à la place de la vulve qui elle est tue. L'amalgame et l'empêchement de l'usage conduisent aux manques du mot et donc à l'invisibilité du sexe féminin par le langage d'abord puis par les images. Plus que le silence du dire et du voir, il s'agit de taire, de faire taire et de *muse*ler le sexe féminin et la Femme. Puisqu'on ne peut ni prononcer son nom, ni en parler, ni le représenter, le sexe féminin est objet de diabolisation, de laideur et d'interdit.

[1421] Voir à ce sujet *Tu enfanteras dans la douleur, film documentaire*, par Ovidie, Arte, 2019.
[1422] Voir aussi SCHWEIGER, Gabi, *Viva la vulva*, Arte, 2019.

Il est dévalorisé en servant d'insulte. Par exemple, « con », du latin *cunnus* signifiant « gaine, fourreau » et par analogie le sexe de la femme, est devenu une injure courante pour laquelle nous avons oublié l'origine première. Il inspire l'horreur et le dégoût, même au Diable. Charles-Dominique-Joseph Eisen, représentant la fable *Le Diable de Papefiguière* de Jean de la Fontaine, grave par exemple un Diable effrayé et écœuré à la vue du sexe que lui présente la femme. Au reste, même si la révolution sexuelle a eu lieu il y a 50 ans, elle n'a conduit qu'à un *simulacre* de la libération sexuelle. Sans transition, nous sommes passés d'une interdiction des pratiques sexuelles à une obligation de tout pratiquer et montrer. L'entre-deux n'a pas été saisi et nous a échappé emmenant avec lui la véritable libération sexuelle. Il nous en a laissé le *simulacre*. Alors que notre environnement est sursexualisé, notamment par les médias, la publicité et l'accessibilité outrancière à la pornographie et donc que le sexe est omniprésent, les fantasmes érotiques s'appauvrissent, la sexualité s'homogénéise, le sexe répond à des clichés et le corps à de nouvelles injonctions pour correspondre aux normes imposées auxquelles les appareils génitaux n'échappent pas (épilation, nymphoplastie, voire excision, infibulation, revirginisation). Au lieu de se libérer, la sexualité s'est comprimée, normalisée, laissée enfermer dans des carcans et a perdu toute son autonomie et son pouvoir. Ainsi, bien que la sexualité soit l'un des phénomènes ou actes les plus naturels de l'humanité, elle se révèle en réalité être contrainte et contrariée par ce que la société et la culture autorisent ou non. Les vulves des représentations cautionnant ces injonctions sont donc standardisées, lisses, glabres, sèches, étroites, symétriques donc artificielles puisqu'aucune vulve naturelle ne peut répondre à toutes ces caractéristiques[1423]. Suivant ce raisonnement, l'accouchement ne peut faire objet de représentation.

De la même manière, lorsqu'elle est le sujet de l'art, le lieu du passage à la vie est ostensiblement caché, « le petit couronnement », c'est-à-dire l'apparition stable de la tête fœtale à la vulve formant un anneau d'environ 5 cm de diamètre quand l'occiput est fixé sous la symphyse et « le grand couronnement », soit lorsque la grande circonférence de la présentation va franchir l'anneau vulvaire et la tête fœtale rompre

[1423] À l'opposé, ces créations du collectif Amae, de Teresa Ascencao, Kurdwin Ayub, Laura Baginski, Maattia Biagi, Iwona Demko, Freudenweide et Villefort, Faith Holland, Klampfl/Reimer, Petra Mattheis, Soso Phist, Angela Proyer, Melinda Rackham, Rosa Roedelius, Grit Scholz, Ulla Sladek, Annie Sprinkle, Christina Strasser, Ana Suromai, Myriam Thyes, Dorothée Zombronner, entre autres, se démarquent en rejetant ces diktats, en faisant de la vulve le cœur de l'œuvre et en la libérant de toutes les contraintes sociales, politiques, éthiques, morales, religieuses, esthétiques, etc. La vulve y est objet d'admiration, de lutte et de résistance. Elles sont visibles à la galerie du musée du vagin : http://www.vagina*muse*um.at/gallery.

les vestiges hyménéaux, ainsi que le dégagement du bébé sont censurés. La posture de profil de la mère, les drapés, les cuisses, les mains de la sage-femme sont autant de moyens d'occultation du lieu de l'interdit et de la béance corporelle. Pourtant l'accouchement représente un motif artistique au moins depuis le VIe siècle avant J-C[1424]. Ce motif est rare certes mais tout de même présent.



« Anonyme », *Scène d'accouchement*, VIe siècle avant J.-C., Chypre., terre cuite.



« Anonyme », *Sage-femme assistant une parturiente*, début du Ve siècle av. J.-C., figurine en terre cuite de Chypre, Musée national archéologique d'Athènes.



Scène de naissance de l'Égypte. Période gréco-romaine, 332 BC - AD 305.



Art océanien, Sculpture anthropomorphe féminine, bois, Aitape, Papouasie-Nouvelle-Guinée, 1.580 m. x 1.420 m. x 0.300 m., Paris, musée du Quai Branly.

En Rome antique, des sages-femmes nommées les *obstetrix* et des médecins gynécologues-accoucheuses, uniquement des femmes donc, appelées des *medica* ou *iatromea*, aident les mères à mettre au monde leurs enfants. Leur fonction est valorisée car le risque de mortalité est extrêmement élevé tant pour l'enfant que pour la mère. Le *Soranos* est présent quand les pratiques de podalique, consistant à modifier

[1424] L'art paléolithique présente de nombreuses représentations de la maternité mais non de l'accouchement.

la position de l'enfant avant son expulsion, ou de l'avortement tardif, par cranioclasie, c'est-à-dire l'écrasement du crâne ou par embryotome, soit la découpe du corps du fœtus in utero, sont nécessaires.

À l'époque médiévale, les *matrones* ou *basles* sont des accoucheuses n'ayant aucune connaissance anatomique mais ayant acquis leur expérience par mises au monde répétées de leurs propres enfants, survies à ces accouchements et transmissions orales du déroulement de l'accouchement[1425].

En l'an 1500, alors que la césarienne n'était pratiquée que sur les mères déjà décédées et dans une tentative de sauver l'enfant, Jacques Nufer accouche par voie artificielle Marie Alepaschin après des tentatives.

À partir du XVIe siècle, l'obstétrique devient un objet de science et n'est plus exclusivement réservé aux femmes. Le premier ouvrage en traitant et à destination des sages-femmes, encore extrêmement rares à l'époque, est publié entre 1513 et 1519 par le médecin allemand Eucharius Rosslin, latinisé en Rhodion, sous le titre *Der swangern Frawen und Hebammen Rosengarten* (*Le Jardin de roses des femmes enceintes et des sages-femmes*) et est suivi en 1668 seulement d'un traité *sur les Maladies des femmes grosses et accouchées*, écrit par le médecin français François Mauriceau, de rayonnement plus important et qui contribue à désormais considérer cette pratique comme une spécialité. A la suite de cela, un premier lieu de formation de sages-femmes ouvre ses portes à l'Hôtel-Dieu de Paris.

Marguerite Angélique Boursier du Coudray est la première sage-femme française à proposer, dès la deuxième moitié du XVIIe siècle, des enseignements itinérants des techniques d'accouchement à l'aide de mannequin de démonstration, en tissu, toile et peau, rembourré de coton, à taille humaine et aux organes détables, fabriqué par ses soins et appelé la « machine », déposée en 1778.

[1425] HOFMANN, Friedrich, « Meyer's Konversations-Lexikon », in *Die Gartenlaube*, 1887, Heft 42, S. 705-706.



DU COUDRAY, Angélique, *La Machine*, 1778, musée Flaubert et d'histoire de la Médecine, Rouen.

Au XVIIIe siècle, Peter Chamberlen invente le forceps, des tenailles d'extraction du fœtus hors des voies génitales, qui devient très populaire et dont l'usage est encore contemporain. A la même époque, s'ouvrent les premiers centres d'accouchement et écoles de sages-femmes et d'accoucheurs[1426], mais la plupart des naissances se font encore au domicile familial jusqu'à la moitié du XXe siècle.

Au début du XIXe siècle, les maternités réduisent les cas de fièvre puerpérale grâce aux recherches d'Ignace Semmelweis et l'usage du phénol et introduisent dans leurs pratiques de l'accouchement l'anesthésie au chloroforme. Les travaux de Louis Pasteur permettent ensuite découvrir l'asepsie et de pratiquer la césarienne de manière sécurisée. De là, la péridurale devient une pratique de plus en plus fréquente et connaît une révolution à partir de 1980, puisque son taux est multiplié par dix en quelques années, passant de 3,9 % en 1981 à 48,6 % en 1995 en France. Les sages-femmes s'éclipsent progressivement pour laisser la place aux médecins obstétriciens avant de réapparaître à partir des années 1950.

Dans ce même pays et à la même période, un basculement dans les pratiques d'accouchement se fait ressentir. Les naissances ne se restreignent plus au domicile mais se pratiquent davantage dans les hôpitaux, si bien que le taux des naissances en maternité passe à 85 % en 1962, puis à 96 % en 1974. Seules les femmes de la haute bourgeoisie et des milieux ruraux mettent encore au monde à la maison. La naissance

[1426] Une première institution ouvre par exemple ses portes à Strasbourg en 1728, puis à Londres en 1739, en Allemagne en 1751, en Suisse en 1778.

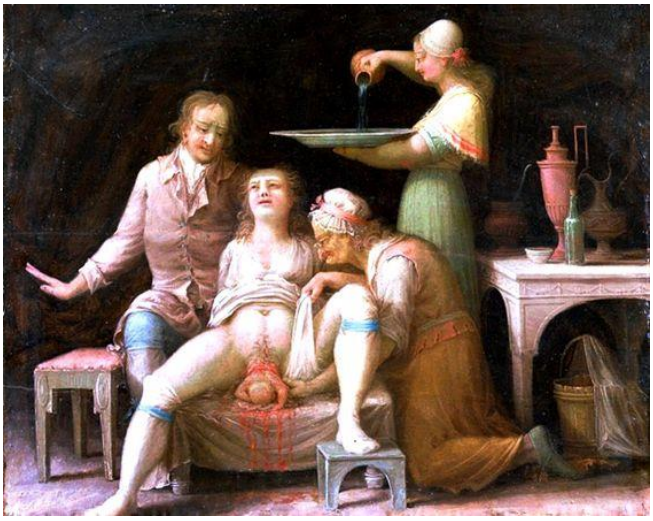
se planifie voire se déclenche et le principe de l'accouchement comme pathologie se transmet et l'obstétrique est synonyme de chirurgie. Il faut attendre le XXIe siècle pour que les femmes soient entendues quant à leurs réclamations d'accoucher naturellement et sans interventions médicales et dénoncent les *violence*s obstétricales et gynécologiques[1427] dont celle de la position décubitus dorsal imposée[1428]. En France, il faut tout de même attendre les années 2010 pour que la parole se libère à la télévision et en politique sur ce sujet, notamment par le témoignage de femmes en ayant subies et la médiatisation des associations luttant depuis plusieurs années contre ces actes de barbarie. Le film documentaire *Tu enfanteras dans la douleur* par Ovidie diffusé sur Arte en 2019 en est un exemple.

En outre, si depuis 2007 plusieurs films documentaires montrent réellement sur petits et grands écrans des accouchements - comme c'est par exemple le cas de *Le Premier cri* de Gilles de Maistre (2007), *Bébés* de Thomas Balmès (2010), *Genpin* de Naomi Kawase (2012), *Loba* de Catherine Béchard (2015), *Enchantement* d'Ariane de Rafael (2018), *L'art d'accoucher* de Sandra Ducasse et Francisco Taranto (2019), *Accoucher autrement* de Camille Teixeira (sortie prochainement prévue) ou les immersions dans les maternités relevant de la télé-réalité comme l'émission *Babyboom* diffusée depuis 2011 – nous ne sommes que rarement invités à devenir voyeurs de cet acte dans son entièreté, pourtant si naturel, humain et vécu par tous ne serait-ce qu'en tant qu'accouché. La vision de l'acte de naître et faire naître dérange et encore davantage le regard que nous lui portons, puisqu'il demeure un acte originel, secret, mystérieux, étrange et monstrueux. Même dans le domaine artistique pictural, la traversée du dedans au dehors du corps et la dilation du passage utérin la permettant ne sont que peu représentés ou exhibés explicitement. La plus vieille œuvre picturale que nous ayons retrouvée montrant réellement l'accouchement, par petit ou grand

[1427] Elles sont constituées de l'absence de consentement libre et éclairé, de choix et de diversité dans l'offre de soin, de consentement des actes à des fins d'apprentissage, d'anesthésie efficace, d'utilité médicale avérée, d'exercice des gestes obstétricaux dans un cadre légal, d'humanité et de dignité, du respect des droits de la patiente et de pratiques conformes aux données scientifiques, que ce soit durant le suivi gynécologique ou de PMA, la grossesse, l'accouchement ou le post-partum.

[1428] Si cette position est habituelle en Occident, puisqu'elle permet la pratique facile des interventions de touchers vaginaux, épisiotomies, mise en place des forceps, elle n'est que rarement adoptée dans le reste du monde et dans les sociétés traditionnelles. L'Asie et le Royaume-Uni préfèrent la position décubitus latéral, c'est-à-dire en chien de fusil, car elle ne comprime pas le sacrum. La position verticalisée assisse, plus confortable, est préconisée au Pays-Bas. Les naissances aquatiques sont plus couramment pratiquées en Belgique, aux Pays-Bas, en Angleterre, au Canada et en Australie.

couronnements et dégagement et franchissement génitaux, est française et date de 1800 mais n'est pas signée et qualifiée d'ultra-réaliste.



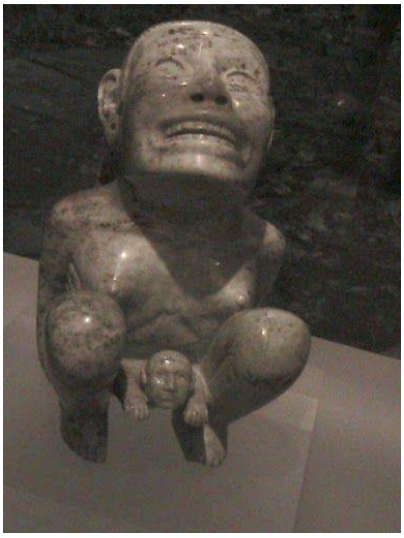
« Anonyme », *Accouchement*, peinture à l'huile française, vers 1800.

En 1872, Jean-Baptiste Carpeaux, qui n'a cessé de froisser par son art néo-baroque, livre un dessin d'une scène d'accouchement dans lequel la restitution, c'est-à-dire l'expulsion de tête engageant l'expulsion des épaules du fœtus, est également visible.

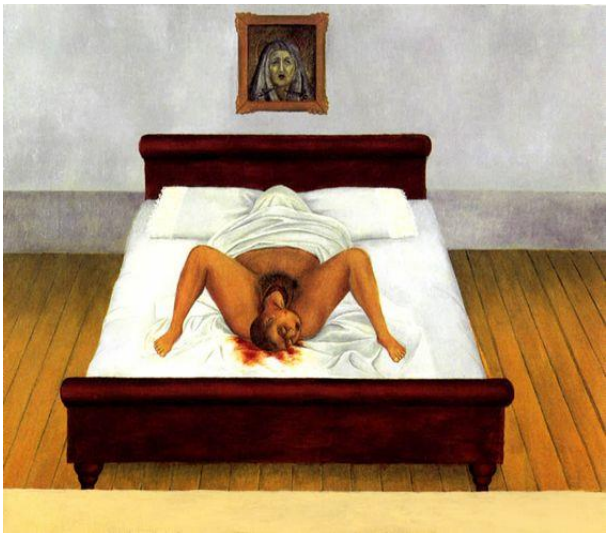


CARPEAUX, Jean-Baptiste, *Album des Fiançailles, Accouchement*, 1872, fusain, pastel, Valenciennes, musée des Beaux-Art.

De même, vers 1930, Man Ray expose une photographie d'une sculpture précolombienne et en 1932, Frida Kahlo peint sa propre naissance. Dans la première œuvre, le visage de l'accoucheur est crispé, dans le second, il est voilé. De même, l'accouché semble en plongée dans ce nouveau monde alors que Frida Kahlo y apparaît comme abandonnée ou rejet.



RAY, Man, *Sculpture précolombienne*, vers 1930, 10,5 x 7,8 cm.



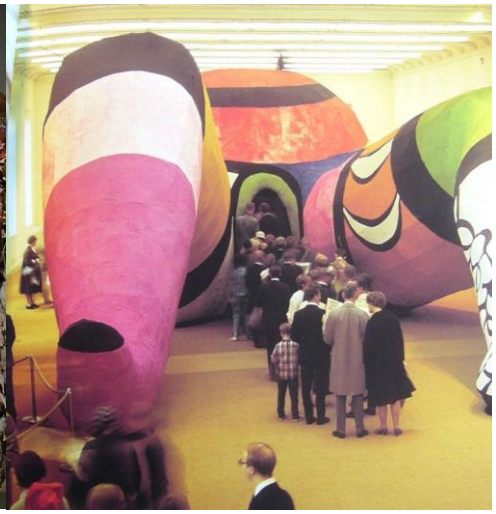
KAHLO, Frida, *Ma naissance*, 1932, Huile sur métal, 31 x 35 cm, collection privée.

En 1964, Niki de Saint-Phalle crée l'*Accouchement blanc et rose* pour dénoncer l'emprisonnement quotidien et désespérément admis de la femme (maternité, misogynie, aliénation aux tâches ménagères). L'acte d'accoucher y est socialement et politiquement questionné. En 1969, elle invite les spectateurs à revivre rétrospectivement leur naissance en entrant dans le musée par un vagin béant dans *Hon (Elle)*. Ils ne pourront ainsi découvrir les créations exposées qu'une fois leur propre création réexpérimentée.



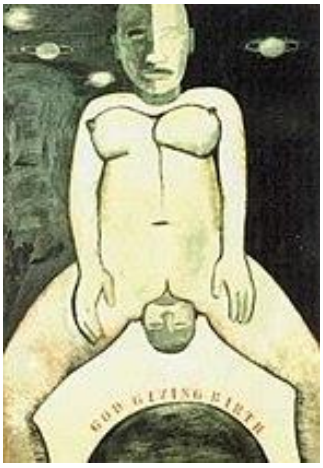
DE SAINT PHALLE, Niki, *Accouchement blanc ou Ghea*, 1964, 180 x 110 x 40 cm, peinture, jouets, objets divers, grillage sur panneau de bois, collection particulière.

DE SAINT PHALLE, Niki, *Accouchement rose*, 1964, 219 x 152 x 40 cm, peinture, jouets, objets divers, grillage sur panneau de bois, Moderna *Muse*et, Stockholm, donation de l'artiste en 1964.



DE SAINT PHALLE, Niki, *Hon (Elle),* 1969, Moderna *Muse*et.

En 1968, Monica Sjöö's représente la nativité cosmique, mystique et spirituelle avec *God Giving Birth* mais, contrairement aux représentations habituelles de la Nativité, en propose une approche anarchiste radicale et éco-féministe en peignant une femme non-blanche donnant naissance. Cette œuvre a été censurée à plusieurs reprises et l'artiste arrêtée pour blasphème. La féministe et plasticienne Louise Bourgeois, en 1999, crée *Do Not Abondon Me* et, en 2004, une série de *The Reticent Child*, en peinture ou sculpture.



SJÖÖ'S, Monica, *God Giving Birth*, 1968, huile sur toile.



BOURGEOIS, Louise, *Do Not Abandon Me*, 1999, Collection Ursula Hauser, Switzerland.



BOURGEOIS, Louise, *The Reticent Child*, 2004, 11 1/2 x 9 (29.2 x 22.9 cm); 9 x 11 (22.9 x 29.2 cm); 11 1/2 x 9 (29.2 x 22.9 cm); 16 15/16 x 45 (43.1 x 115.5 cm, Harlan et Weaver, New York.



BOURGEOIS, Louise, *The Reticent Child*, 2004, 11 1/2 x 9 (29.2 x 22.9 cm); 9 x 11 (22.9 x 29.2 cm); 11 1/2 x 9 (29.2 x 22.9 cm); 16 15/16 x 45 (43.1 x 115.5 cm, Harlan et Weaver, New York.

Depuis 2015, la photographe australienne Catherine Fancote expose les travaux de ses documentaires de naissance et y dévoile des clichés rares de mises au monde où le petit et grand couronnement et dégagement sont visibles. Sam Beasley, Lela Beltrao, Jana Brasil, Amorem Foco, Daniela Justus, Renate Van Lith, Selena Rollason, Mariejke Thoen, Belle Verdiglione exposent également ces instants de don de vie dans le passage d'un monde à l'autre que cela signifie et posent « un regard artistique sur le pouvoir du féminin[1429] ».

[1429] Cette expression reprend le titre du livre photographique présenté par Lela Beltrao. Nous notons



Cat Sancope, *Birth Imagery*, 2017, coll. privée.



BELTRA O, Lela, *Un regard artistique sur le pouvoir du féminin*, 2016, Louvre, Paris, France.

Entre 2017 et 2019, Natalie Lennard présente sa série *Birth Undisturbed*, pour laquelle elle photographie de réels accouchements mais mis en scène selon des approches bibliques, historiques, culturelles ou sociétales.

également que ces photographes sont, sauf exception très rare, des femmes.



LENNAR D, Nathalie, *Salle Sauvage,* 2017, Giclee on Hahnemuhle Pearl Paper in eds: medium 60 x 80cm (25); large 90 x 120cm (15); XL 120 x 160cm (10), XXL 150 x 190cm (7). All +2AP. Affordable Small Limited Eds on POD Satin Paper also available.



LENNAR D, Nathalie, *The Creation of Man*, 2017, Giclee on Hahnemuhle Pearl Paper in eds: medium 60 x 80cm (25); large 90 x 120cm (15); XL 120 x 160cm (10), XXL 150 x 190cm (7). All +2AP. Affordable Small Limited Eds on POD Satin Paper also available.

Bien que ces créations plastiques ne soient que des exemples parmi d'autres, elles témoignent d'une part, de la rareté des œuvres représentant intégralement ce motif, et, d'autre part, du saisissement du regard et des bouleversements internes qu'elles provoquent, puisque agissant par réflexion, *empathie*, *catharsis* ou hypnose sur le spectateur. Il en est de même dans l'art théâtral.

Le motif de la naissance et des origines y est récurrent et le théâtre qui l'accueille devient le lieu d'un déploiement intense et variable de représentations et manifestations du naître et faire naître, dans une pluralité de champs disciplinaires (théâtre, danse, marionnette, cirque), de contextes et processus de création. Les exemples à ce titre ne manquent pas :

Birth de Karen Brody (2008) est un récit de naissances mettant en scène plusieurs témoignages d'accouchements de femmes. Comparablement *Speculum* de

Delphine Biard, Flore Grimaud et Caroline Sahuque (2019) se présente comme un kaléidoscope de vies où s'entrechoquent les récits de fausses couches, d'avortements clandestins, d'accouchements heureux ou violents en une parole libérée quasi-documentaire ou autofictionnelle. De même, *Naissances* de Gilles Granouillet (2018) nous emmène de nuit dans les couloirs d'un hôpital où les femmes crient la vie.

Bébé d'Angèle Vedrenne (2018), adaptation de *Baby, come out* de Fran Manushkin, raconte les astuces développées pour faire sortir du ventre de la mère l'enfant tant attendu alors que celui-ci refuse de naître. Le spectacle *Bercer l'enfant manquant* de la compagnie Rêver tout haut (2019) aborde les liens qui se tissent entre la mère et l'enfant avant et après l'accouchement.

Le collectif Teatr Licedei présente *La Famille Seminayki* (2007), une famille « frappadingue » dans laquelle la mère menace d'accoucher à chaque instant. De la même manière, la pièce de théâtre *Namnet* (*Le Nom*) de Jon Fosse (1995) commence par le retour d'une adolescente sur le point d'accoucher. Avec le père prétendu, ils chercheront en vain le prénom à donner à l'enfant à naître avant de constater le fossé qui les sépare.

Dans *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance* de Wajdi Mouawad (2000), le chant d'une naissance se mêle au chant funèbre d'une sœur, Esther, disparue depuis dix ans, que l'on croyait morte, et qui réapparait enceinte le jour de ses funérailles pour y donner la vie dans la douleur.

Dans la troisième partie de *Pièces de Guerre* d'Eward Bond (2017), la mère perd ses deux enfants car le plus grand des frères tue le plus petit et se fait ensuite assassiner pour un acte de subordination. 17 ans plus tard, alors que la mère sauvage erre dans le désert, elle accompagne une jeune femme dans son accouchement, mais cette dernière meurt en couches. La mère laisse tomber l'enfant et continue son voyage avec l'enfant mort dans un torchon en guise de baluchon.

Le Corps furieux de Jean-Michel Rabeux (2009) expose un accouchement au-dessus d'une poubelle qui se fait dans un hurlement comparable à la fois au cri meurtrier et à celui de la jouissance.

Dans *La Nuit où le jour s'est levé* d'Olivier Letellier (2016), une femme accouche dans le secret de la nuit. Bien malgré elle, Suzanne participe à la *mise au monde* du petit garçon nommé Tiago, qui devient son enfant après l'abandon de sa véritable mère.

Dans *Un Tramway* de Warlikowski (2010), Stanley, de retour de la clinique où accouche Stella, viole Blanche. De même, le ballet *Frontières de l'Invisible* de Syhem Belkhodja (2016) met en danse l'accouchement douloureux d'un bébé mort-né par une femme migrante, après avoir été violée alors qu'elle était déjà enceinte.

Les Terrains vagues de Pauline Haudepin (2018), Raiponce est livrée à elle-même dans la forêt avec les deux jumeaux dont elle vient d'accoucher.

Dans *Les Miraux* de Renaud Triffaut (2018), après avoir douté de sa fertilité, une femme accouche de triplés alors même que le contexte social et économique ne s'y prête pas.

Métamorphoses ou *Chair de ma chair* d'Ilka Schönbein (1997 et 2006) dévoilent des naissances de nourrissons par marionnettes ou prothèses greffées au corps de la marionnettiste. Dans *La Naissance* de Pei-Yu Shih (2016), la petite fille marionnette devient mère en faisant éclore un œuf abandonné. De même, dans le spectacle *Pourquoi pas !* du Tof Théâtre (2019), un homme enceint pond un œuf énorme duquel émerge un bébé marionnette. Dans la performance théâtrale, doublée d'un film documentaire, *Haskell Junction* de Renaud Cojo (2017), une protagoniste, jambes écartées, accouche de multiples drapeaux. Dans le *Macbeth* de Stephane Braunschweig (2018), des sorcières, comparables aux Moires, accouchent de bébés-prophètes ou de diables représentés par des poupées-mannequins.

Quelles semblent naturelles ou artificielles, *trauma*tisantes ou heureuses, cachées ou exhibées, attendues ou reniées, humaines ou monstrueuses, les naissances sont toujours, dès lors qu'elles sont dramatiques, extra-ordinaires, c'est-à-dire en dehors de l'ordre, jamais ordinaires et toujours singulières, uniques, authentiques, et se font l'écho des enjeux de la création et d'une certaine genèse du monde. Il semble que ce sont pour ces raisons fortes, que les suggestions et représentations subliminales se suffisent à elles-seules pour manifester l'acte de naître et faire naître en dehors de tout réalisme. En effet, à l'instar des œuvres de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, les mises au monde y sont suggérées, évoquées ou insinuées mais jamais représentées de manière ultra-réaliste. Néanmoins, les résonnances provoquées par les représentations sont comparables à celles résultant d'un regard porté sur une réelle scène de naissance, voire sont amplifiées. Par exemple, et bien que cela puisse paraître paradoxal, les images de la performance *The Birth of Baby X* de Marni Kotak, du 25 octobre 2011, à la galerie microscopique de Brooklyn de New-York - dans laquelle

l'artiste donne naissance à son enfant sous les yeux des caméras filmant et diffusant les images en direct - nous ont personnellement moins saisis que les scènes d'accouchement représentées par nos artistes. D'abord, cela s'explique certainement par le fait que nous n'y occupons pas une position voyeuriste. Notre regard se porte donc sans culpabilité et librement sur le naître et faire naître en scène. De plus, l'art de la suggestion favorise le développement d'images mentales qui ne sont limitées qu'à notre faculté et portée inventives, imaginatives et/ou mémorielles. Le regard retrouve ainsi toute sa force représentative. Le caractère hypnoïde du théâtre de ces artistes renforce l'état de suggestionnalité des spectateurs et de leur réceptivité des empreintes laissées par l'artiste. La régression se fait alors plus prégnante et la dynamique d'attraction, de séduction et de sensibilisation se déploie pour permettre la *revivance* des origines par naissances subliminales.

a) Naître et faire naître[1430]

> Le drame utérin nous fait assister – selon des modalités très différentes – à un théâtre de naissances et de morts, d'apparitions et de disparitions, de métamorphoses et de ténèbres nous intimant de regarder l'antre de la création et le chaos dont il est issu, manière de nous rappeler qu'avant d'être une forme, l'art part de l'informe, qu'avant d'être exposé à la lumière, l'on vient des ténèbres. Un tel théâtre est hanté par la question de l'origine – y compris de l'origine du monde, au sens du titre du célèbre tableau de Courbet : « - D'où tu sors, toi ? ». [1431]

Tout comme le considère Sandrine Le Pors nous confirmons que dans les créations de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Vedonck, la scène devient le lieu du surgissement de l'être et celui du jaillissement des origines par le motif de la naissance et de l'accouchement. Au demeurant, ces émergences s'accompagnent de celles de questions nouvelles, d'ordre ontologique, qui loin d'être résolues, sont soulevées. Parmi elles, nous en ressentons qui se font plus pressantes dans la praxis d'une dramaturgie des origines se déployant par les modalités de présence du corps : A partir de quand, de quoi pouvons-nous affirmer qu'il y a naissance ? Quand le cœur

[1430] Ce titre avait été donné à la journée d'études organisée par Sandrine Le Pors et nous-même, Équipe interne Praxis et esthétique des arts, Laboratoire Textes et Cultures EA 4028 de l'Université d'Artois, 20/02/2018.

[1431] LE PORS, Sandrine, *L'enfant qui nous regarde*, chap. 17 « Le drame utérin : *mise au monde* et mise à mort des créatures ou l'origine du monde », *op. cit.*

tambourine pour la première fois dans la poitrine ? Quand le souffle chasse pour la première fois l'air exhalé ? Quand le cri se fait entendre ? Quand le geste paraît ? Quand les yeux s'ouvrent pour la première fois et découvre le monde ? Est-ce que nous naissons à partir de l'instant précis où une autre entité a conscience que nous sommes ? Si tel est le cas, l'état d'être serait comparable à un spectacle de la vie où seule la présence d'un spectateur extérieur permettrait d'exister. Ne naît-on que dans la vivance ou *revivance* de l'être ? Ne naissons-nous pas déjà à travers le fantasme, le désir et espoir de nos parents de nous enfanter ou, au contraire, dans celui de ne jamais être ? Un bout de nous ne naîtrait-il déjà pas dans ce monde avant même ce premier désir exprimé ? Ne naissons-nous pas déjà dans nos origines ? Les origines ne se livreraient-elles pas une fois la naissance revécue et évacuée ?

Si nos travaux de recherche ne prétendent aucunement y répondre, ils proposent en revanche d'analyser leurs résonnances dans le monde du perceptible et du sensible par le biais du motif du naître et faire naître dans les œuvres de Castellucci, Gruwez et Verdonck et sous le prisme des origines. Or, comme nous l'avons conclu en première partie, il nous faut revenir au lieu du jaillissement premier et en extraire la source créatrice pour révéler les origines.

Dans *Histoire des larmes* de Jan Fabre, *ISOS* de Kris Verdonck et *Moses und Aaron* de Romeo Castellucci, trois spectacles analysés précisément dans les parties précédentes, la naissance est une chute et apparait comme une offrande du corps originel à la scène.

> Mon corps pleurait
> lorsque j'étais encore dans le ventre
> Et je n'ai pas eu à recevoir
> l'habituelle et affreuse fessée
> J'ai été projeté dans le monde
> par ma propre vague
> de sueur, de pisse et de larmes
> Tout mon corps pleurait
> lorsque je suis apparu
> Parce que je connaissais
> le destin de mon corps
> Il allait devenir froid et insensible
> Je suis le rocher
> aux larmes douloureuses.[1432]

[1432] FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 21-22.

Le spectacle *Histoire des larmes* s'ouvre sur une harpiste, au centre de la scène et éclairée par une douche de lumière, jouant une musique douce qui deviendra berceuse. Les pleins feux brutaux qui suivent, s'accompagnent d'hurlements d'hommes et de femmes abandonnés au sol, vêtus de blanc, la tête posée sur un oreiller et les quatre fers en l'air. Tels des nouveau-nés qui viendraient de chuter après avoir effectué leur première poussée pour naître, hommes et femmes expirent l'air pour la première fois et vagissent en un chœur fœtal.

> Nous commençons notre vie
> comme nourrissons
> dans le noir
> et nous aspirons à la lumière
> Par impuissance
> nous nous baptisons nous-mêmes
> jour et nuit
> Nous nous pissons dessus
> Nous suons jusqu'à être
> complètement trempés
> Nos larmes coulent à flots
> Notre petit corps vulnérable
> pleure sans discontinuer
> Notre eau est déversée à l'excès
> C'est un langage
> qui révèle
> ce dont nous avons besoin.[1433]



FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, 2005. ©Jan Fabre

Hommes et femmes, nouveau-nés de la danse et par la danse fœtale, se

[1433] *Ibid.*, p. 12.

meuvent au sol comme incapables de se relever seuls. Ils remuent jambes et bras en l'air, se trémoussent, grimacent comme s'ils se battaient déjà avec l'air qui leur donne vie. « Ils lancent les cinq doigts de leurs mains en avant dans la lumière en poussant des cris[1434] ». Ce tableau renvoie à l'un du spectacle *Je suis sang* déjà analysé et rappelle un passage de *L'Origine de la danse* :

> Une fois tombés sur la terre, l'air a envahi tout leur corps comme une tempête.
> Alors les quatre fers en l'air, ils agitent les deux jambes, ils lancent en l'air les deux bras, qu'ils meuvent en tous sens,
> ils ne savent plus comment s'orienter de l'anus à la bouche,
> ils ouvrent toute grande la bouche,
> ils poussent un cri.[1435]

Les danseurs se tortilleront comme des vers à la lumière du jour cherchant à s'enfouir de nouveau sous la terre, comme s'ils cherchaient à regagner les ténèbres dont ils sont issus.

> Ils sont incapables de remuer leurs jambes et leurs bras comme ils le faisaient dans l'outre de leur mère et comme la sensation (la proprioception) de leur corps souhaiterait continuer d'en avoir le pouvoir.
> Ils sont comme des êtres qui ne sont pas tout à fait réveillés.
> Ils sont comme des êtres dont le sommeil a entravé les membres,
> jusqu'à ce qu'un rêve les gagne,
> les distende,
> les érige,
> les élève encore,
> eux,
> les vers nus et blancs ou plutôt albinos.[1436]

Ne pouvant retourner au lieu des origines, ils feront de la scène le lieu du recommencement et de la renaissance. En cela, leur tentative de danse est proche de l'*ankoku-buto*, c'est-à-dire « la danse-issue-des-ténèbres-qui-monte-à-ras-du-sol », « qui renaît. [Une] danse qui tente la renaissance. Vie qui cherche à renaître au cours d'une motricité originaire. Au lendemain d'une explosion stellaire originaire[1437] ». Comme le poétise Pascal Quignard, « tel est l'ankoku buto, la danse obscure qui agite les naissants

[1434] QUIGNARD, Pascal, *L'Origine de la danse*, *op. cit.*, p. 33.
[1435] *Ibid.*, p. 36.
[1436] *Ibid.*, p. 38.
[1437] *Ibid.*, p. 33.

qui cherchent à se déplacer et à survivre à la surface de la terre, poussant les os des morts qui les ont engendrés avec leurs sexes encore tuméfiés et vivants[1438] ».

> Nous subissons la vie
> dans la pénombre
> et nous aspirons à la lumière
> de la contradiction interne
> qui donne unité à notre vie.[1439]
> Nous devons croire
> en la vie
> Je me suis enterré dedans
> J'y suis mort de mon vivant.[1440]

Par ailleurs, ce premier tableau est significatif de la quête du dedans et du dehors du corps menée par Jan Fabre[1441] et s'opérant ici dès la naissance de l'être, dès son passage de la pénombre à la lumière, dès son passage du dedans du ventre de la mère au dehors d'elle, pour se découvrir lui-même muni d'un dedans et d'un dehors inaccessible pour le moment. Il rappelle de fait un autre extrait de *L'Origine de la danse* :

> Y-a-t-il un dedans, y-a-t-il un dehors, quand on naît ?
> Quel est ce lieu ? Quelle est cette pénombre ? Quelle est cette région ? Quel est ce monde ? Où suis-je, ici ? Quelle est cette secousse d'air qui m'envahit et que j'expire ? Quel est ce sol où je tombe ?
> Il était une fois, il y avait un dedans : il est perdu.
> Le monde du dedans commence de se perdre dès le cri de la naissance, dès le premier cri, et il continue de se perdre dans le langage sans finir.[1442]

Cet être, ayant vécu l'expérience primordiale des frontières charnelles en s'expulsant du ventre de la mère pour chuter en son dehors, est de suite, dès son inspiration, contraint de vivre celle de son propre dedans. En remplissant pour la première fois ses poumons d'air, il explore son propre corps de l'intérieur comme s'il suivait par ressenti le trajet de l'oxygène dans ses canaux, la poussée que celui-ci exerce sur ses organes, la coulée du sang plus vive qui s'en alimente. Dès lors, il comprend que la condition de sa vie réside désormais en ce dedans qui est sien. Il faut désormais

---

[1438] *Ibid.*, p. 33.
[1439] FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes, op. cit.*, p. 23.
[1440] *Ibid.*, p. 38.
[1441] Depuis les années 90, Jan Fabre fait de ses larmes la peinture de ses dessins.
[1442] QUIGNARD, Pascal, *L'Origine de la danse*, *op. cit.*, p. 23.

en explorer le dehors. Ce nouvel observatoire est mené par l'expulsion lacrymale. « S'immisçant à travers les orifices, flux et énergies du dedans migrent et apparaissent ainsi au-dehors pour donner à l'art sa matière idéelle et sa substance[1443] » analyse Roland Huesca.

Dans *ISOS*, le dispositif scénique suggère que les protagonistes ont chuté dans l'antre de la vie. Les vidéos en 3D de cette installation, étant diffusées dans des boîtes et observables par des fentes, imposent un regard en plongée et un couloir de vision. La petitesse des protagonistes renforce cette sensation de lointain et de chute. Evoluant au fond de ce trou, les protagonistes y sont fondamentalement tombés en amont. Partageant parfois la boîte selon un même sexe ou y étant enfermé seul, ils ne peuvent être nés que de la chute. Le couloir formé par les fentes et le contour des boîtes devient canal utérin transmettant la vie

Dans *Moses und Aron*, le fond de scène se fissure horizontalement. La faille formée, comparable à un vagin, dévoile des corps nus qui bougent, se retournent, poussent, forment un corps unique monstrueux duquel émerge un seul corps humain féminin. Puis le vagin scénique l'expulse et celui-ci chute sur scène. Ce choix esthétique crée une véritable poétique de la faille et de la fente. À l'instar de Pierre de Ronsard dans son poème érotique intitulé *Ô merveillette fente*, la fissure et cavité de la scène s'associent à celle du sexe féminin en tant que lieu de plaisirs, de tourments, de retenues mais aussi d'expulsion, de naissance et de souffrance mais encore objet à célébrer.

> Je te salue, Ô merveillette fente,
> Qui vivement entre ces flancs reluis
> Je te salue, Ô bienheureux pertuis,
> Qui rend ma vie heureusement contente !
> C'est toi qui fais que plus ne me tourmente
> L'archer volant qui causait mes ennuis ;
> T'ayant tenu seulement quatre nuits
> Je sens sa force en moi déjà plus lente.
> Ô petit trou, trou mignard, trou velu,
> D'un poil folet mollement crespelu,
> Qui à ton gré domptes les plus rebelles :
> Tous vers galans devraient, pour t'honorer,
> À beaux genoux te venir adorer,
> Tenant au poing leurs flambantes chandelles ![1444]

[1443] HUESCA, Roland, *La danse des orifices. Études sur la nudité*, *op. cit.*, p. 111.
[1444] RONSARD, Pierre, *Livret de folâtries*, *op. cit.*, 1553, sonnets, « L.M.F. », p. 69.



CASTELLUCCI, Romeo, *Moses und Aron*, 2015.



CASTELLUCCI, Romeo, *The Four Seasons Restaurant*, 2012. ©DR

Dans *The Four Seasons restaurant*, comme dans *Moses und Aron*, un corps naît de la concentration d'autres et s'échoue sur scène. La deuxième partie de ce spectacle se termine sur l'image magnifique de la naissance. Il ne reste que six femmes sur le plateau, et chacune d'entre elles va à la fois accoucher et mettre au monde. Un chœur de femmes va progressivement se former. Puis, elles vont toutes se prendre dans les bras, créant ainsi, un nouveau corps informe, composé de leurs propres corps. Un corps de femme va se glisser entre les mailles formées par les bras des autres femmes, jusqu'à être déposé au sol, tel un nouveau-né. C'est ainsi qu'elles vont s'accoucher mutuellement. Puis, l'ensemble des femmes déshabille ce corps naissant et le relève. C'est ainsi que chaque femme quitte le plateau, l'une après l'autre, dans ce nouveau corps. Les jeunes femmes forment ainsi des figures botticelliennes sur le plateau. L'acte de dévêtir ce nouveau corps n'est pas anodin. C'est dans cette nudité, que le corps peut enfin être totalement libre. En psychanalyse[1445], la nudité, tout comme le blanc, est d'ailleurs le signe de la naissance. De plus, cela renvoie, à l'état originel de l'être humain, à Adam et Ève. Comme déjà explicité, l'expression « se mettre à nu » ou encore « mettre quelqu'un à nu » signifie « se faire voir ou voir autrui dans sa vérité intérieure ». C'est dans la nudité que l'on peut réellement parler de renaissance, d'osmose, d'alignement

[1445] La psychanalyse, inventée par Sigmund Freud, est un « moyen d'investigation du psychisme humain ». Relayée peu après par Jacques Lacan, elle s'interroge sur les attributs qui font que « l'homme animal» est devenu « être humain » grâce à sa sensibilité, son intelligence, sa personnalité et *met particulièrement l'accent sur le discours de l'inconscient.*

parfait où l'âme concorde, l'espace d'un instant, avec son propre corps, hors de ses limites, hors de ses normes, hors de sa structure, au-delà de ses organes. Cet acte est en parfait reflet avec la notion de « corps sans organes », exposée par Antonin Artaud. Ce tableau natal est quasiment identiquement recréé dans *La Flûte enchantée* et se fait renaissance.

Dans les « dansseins » de Lisbeth Gruwez, les spectacles *Hey girl!* et *La Flûte enchantée* de Castellucci, et *BEETLE* de Verdonck, la forme nait de l'informe et la vie est insufflée par la matière morte.

Les « dansseins » de Lisbeth Gruwez, analysés dans la première partie, présentent des masses informes desquelles naissent plusieurs corps. Régulièrement, nous y décelons des organes sexuels ou maternels qui s'assemblent pour créer un autre corps de fusion. Par exemple, sein et gland se confondent dans leur représentation. Ils se retrouvent en la symbolique de fécondité et de naissance. Le sein d'une part est lié à « la fécondité et au lait, qui est la première nourriture, il est associé aux images d'intimité, d'offrande, de don et de refuge. Coupe renversée, de lui comme du ciel, découle la vie. Mais il est aussi réceptacle, comme tout symbole maternel, et promesse de régénérescence. Le retour dans le sein de la terre marque, comme toute mort, le prélude à une nouvelle naissance[1446] ». D'autre part, le gland se rattache à la symbolique de l'œuf en tant qu'objet d'abondance, de prospérité et de fécondité. « Émergeant de son enveloppe grenue, il symbolise la naissance, la sortie du sein maternel ; puis, à une seconde phase, lors de l'érection, la manifestation de la virilité ; enfin par couple, il n'est plus que l'image sexuelle de l'homme. Mais au sens spirituel, comme dans les attributs religieux, il désigne la puissance de l'esprit et la vertu nourrissante de la vérité, cette vérité qui vient de deux sources : la nature et la révélation[1447] ». Cet accouplement des formes dépasse les sens et symboliques que nous lui accordons et s'opère également dans la mise en forme de l'informe. Par exemple, le 25eme « danssein », réalisé en feutres noirs et rouges, représente un monstre à deux jambes et deux bustes né de l'union et confusion des organes mâles et femelles.

[1446] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* p. 857.
[1447] *Op. cit*., p. 479.



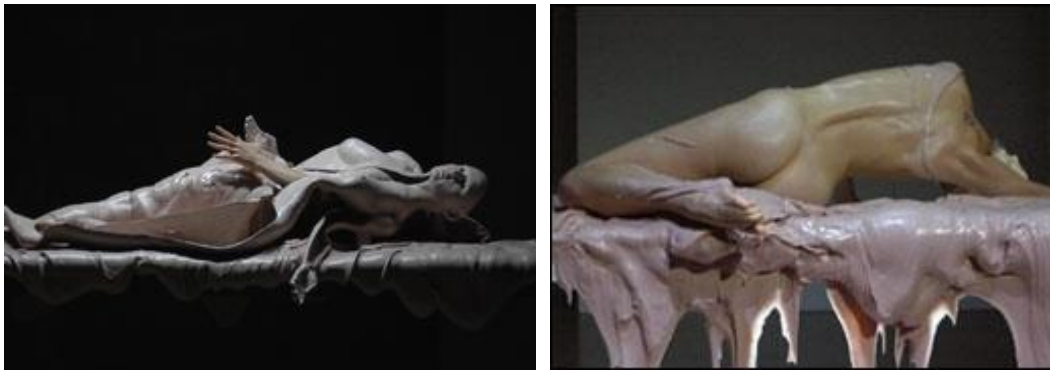
GRUWEZ, Lisbeth,
Dessin 25.
©Lisbeth Gruwez

La jonction des deux jambes forme une fente comparable soit à un sexe soit à des fesses. Privée de tête, cette figure hybride difforme aux formes généreuses cache cette partie intime avec une main prothésique. Le buste gauche forme deux seins ponctués par des tétons rouges et, dans le même temps, un pénis. Le buste droit ressemble davantage à des parties amputées et assemblées, surplombées de deux appendices ou protubérances comparables soit à des bourses soit à des lèvres supérieures. Les traits rouges reliant les corps et la main indiquent la ligne de lecture à adopter et invitent à replacer les protubérances hautes au niveau de l'entrejambe. Ces moignons, tendus vers l'extérieur du « danssein », semblent exprimer la volonté du corps de se détacher de l'autre dont il est siamois. Par ailleurs, ce corps hybride et intersexué forme un X parce qu'il est en marche. À l'arrêt, il forme un Y. Là encore, la question du genre ou du trans-genre est posée.

Le spectacle *Hey girl !* commence par la décomposition d'un corps de cire d'apparence humaine. Le spectacle commence dans un nuage de fumée où le spectateur distingue difficilement un corps, d'une membrane couleur chair mais luisante, qui se démembre, se désolidifie, jusqu'à se liquéfier en fondant progressivement. Sur une table en inox à jardin, s'apparentant à une table chirurgicale, et sous un néon clignotant, une masse de matière indéfinissable, informe, de couleur chair suinte et dégouline. Ce tas, pourtant inorganique aux premiers abords, semble se mettre ensuite en mouvement, un mouvement semblable à une respiration, qui devient de plus en plus haletante, comme si un être était dissimulé sous ce tas de matière et

peinait à respirer correctement. De ses entrailles naît un autre corps, puisqu'une forme humaine sort de cette matière, qui se trouve être en réalité de la cire. Comparablement à un accouchement, le corps de l'accouché pousse, presse, déforme le corps de l'accoucheur, étire sa peau, la déchire et s'y fraie un passage pour en sortir et se séparer de lui comme on se détache de son convexe. Le corps se sacrifie pour laisser place à un autre corps renaissant de sa « carcasse ». On assiste à la naissance d'un être, comme l'embryon qui, passant par un processus de nidation devient fœtus puis, une fois son complet développement atteint, sort du ventre de la mère ; ou encore comme une chenille qui, une fois son plein développement atteint, s'enveloppe dans un cocon afin de se transformer en chrysalide puis sort de ce cocon pour devenir papillon. L'actrice portera d'ailleurs des ailes de lépidoptères dans le tableau suivant. À ce titre d'ailleurs, les corps *stigmatisés*, présents dans le théâtre de Romeo Castellucci, ne peuvent être considérés comme inférieurs mais réellement comme une chenille se transformant en papillon, comme un être métamorphosé, dont la forme aurait évolué. Romeo Castellucci dit à ce propos : « Les personnages souffrants sont pleinement conscients ; ce sont eux qui ont la connaissance. Ils font, ils ont fait un chemin de transformation de leur enveloppe corporelle qui les fait changer de forme jusqu'à ce que la souffrance corresponde à une autre forme.[1448] » Romeo Castellucci ruse de nouveau avec les corps en cachant un corps dans un autre, comme si un corps inerte servait de carapace, de protection à un autre corps organique attendant son parfait développement pour sortir et s'ouvrir au monde. Ensuite cette forme humaine, d'abord méconnaissable, se révèle être un corps nu de jeune femme. Cette ruse de « résurrection » est comparable à celle du phénix, capable de renaître de ses cendres, après s'être sacrifié, en se consumant sous l'effet de sa propre chaleur. De même, si toute naissance est une chute, une fois auto-expulsé, le corps de l'accouché dans ce spectacle tombe au sol. La vie nait ici d'elle-même puisque le corps censé la conférer est déjà mort. Une inversion s'opère puisque c'est l'accouché qui anime de l'intérieur le corps de l'accoucheur pour le rendre vivant.

[1448] CASTELLUCCI, Romeo, propos cités par DEBRINAY-RIZOS, « Romeo Castellucci », *op. cit.*, p. 99.



CASTTELLUCCI, Romeo, *Hey Girl !,* 2007.
©Emile Zeizig

Alors que dans *A.#02* l'acteur s'enroule dans un cocon d'étoffe d'or pour régresser en forme fœtale et par ce geste se désaccouche, dans *La Flûte enchantée*, deux danseuses, quasi-nues, blanches et cagoulés d'un latex blanc, s'extirpent d'une espèce de cocon d'ivoire, comme le ferait une larve, pendant que la Reine de la Nuit, figure de mère éternelle et *tragique*, livrée aux machinations de Sarastro, s'adresse à un Pamino absent. Le point de départ et la finalité de *BEETLE*, également précédemment analysé, est la mutation d'une nymphe en imago. La naissance y est une lutte à la vie. Cette variante est également visible dans les STILLS de ce même artiste, où les protagonistes apparaissent comme des géants fragiles, confinés, en position quasi-foetale, poussant sur les parois qui les compriment pour s'y frayer un passage et en sortir.



CASTELLUCCI, Romeo, *La Flûte enchantée*, 2018.

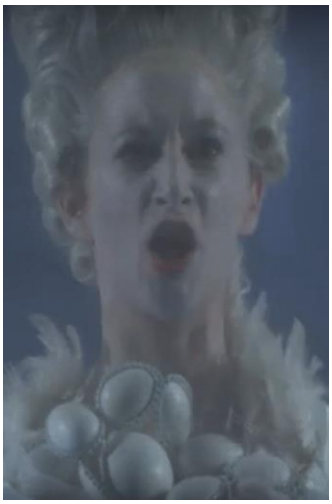


VERDONCK, Kris, *BEETLE*, 2010.
©Ed Jansen

Dans *La Flûte enchantée*, la mère de vie en le personnage de la Reine de la nuit semble ainsi donner naissance par son chant. *Le chant de la mère* est d'ailleurs le sous-titre donné par Castellucci pour cette création. Le caractère non uniquement maternel mais matricielle et utérine de la Reine de la Nuit est souligné, d'une part par son costume, et d'autre par la scénographie. D'abord, sa robe blanche rococo et le port de plumes sur la tête et d'un collier d'œufs en donne l'image d'une poule pondeuse. Ensuite, Aleksandra Olczyk, interprète de la Reine de la Nuit, se place durant son chant, au centre de la scène, soit devant l'ombre d'une forme renvoyant à l'appareil génital féminin inversé dont le col de l'utérus serait dilaté. Une fois l'accouchement paru, la scénographie laisse place à un décor entièrement blanc rococo, créé par des imprimantes 3D pour correspondre au mieux au modèle donné par Castellucci pour le sculpté, c'est-à-dire un corps ouvert dévoilant ses entrailles. Si on peut effectivement y voir un grand palais baroque, des formes vulvaires se révèlent par leurs omniprésences et démarcations nettes. La plasticité de la scène se fait vaginoplastie. La scène s'invagine alors autant qu'elle se vaginise.



CASTELLUCCI, Romeo, *La Flûte enchantée*, 2018.



CASTELLUCCI, Romeo, *La Flûte enchantée*, 2018.



CASTELLUCCI, Romeo,
La Flûte enchantée, 2018.

Si pour *La Flûte enchantée* le motif de naître et faire naître est esthétisé, lissé, lacté, épuré, dans *Je suis sang*, l'acte de naître et faire naître est envisagé comme un événement d'*endoloris* (douleur et souffrance), de *crucio* (qui met au supplice) et *cruciatus curse* (torturer). Ainsi, la naissance réunit en elle cruauté et crudité et en est leur première expression.

Dans *Je suis sang*, analysé dans la première partie, des scènes douloureuses d'accouchement où chaque marié.e[1449] donne naissance à un autre être, soutenu par la dame aux livres devenue sage-femme, sont représentées. Au cours de ces mises au monde, le nain pique chaque créateur des aiguilles de la dame aux livres. Le fil rouge devient cordon ombilical reliant l'accoucheur à l'accouché avant de devenir fil de suture de la déchirure ou l'incision du périnée après accouchement. Les nouveau-nés, nouveaux chus et nouveaux nus, se tordent de douleur au sol et vagissent en silence comme si leur mère renfermait en elle leur premier cri et l'expulserait pour eux-deux. La naissance est ici perçue comme la première douleur voire la plus intense, si bien que l'accouché, dès sa naissance semble déjà vouloir mourir pour ne plus endurer cette souffrance de l'être.

[1449] Le fait que la figure maternelle soit costumée en mariée rappelle l'acte sexuel auquel la « mulier », c'est-à-dire l'épouse, est associée par connotations sexuelles de la domination, littéralement de l'écrasement de la femme par l'homme.



FABRE, Jan, *Je suis sang*, 2001. FABRE, Jan, *Je suis sang*, 2001. FABRE, Jan, *Je suis sang*, 2001.

Plus tard, les corps dansants crient et sont dé-motricisés car contraints dans leur souffle et leurs mouvements. Ils sont contraints d'hurler en silence et de se *contorsion*ner, contraints d'haleter et se déplier, de se tourner et retourner, contraints de s'effondrer, d'être agités pour naître. Le cordage qui relie leurs mains devient cordon ombilical duquel il faut s'arracher pour exister de manière autonome. C'est pourquoi, ces danseurs sont proches des états poétisés par Pascal Quignard dans *L'Origine de la danse* :

> Dans l'eau du ventre, ils se dépliaient, ils touchaient, ils exploraient,
> appuyant le pied sur un point d'élan ils gravitaient,
> ils tournoyaient et se retournaient,
> dans l'ombre,
> ils dansaient presque.
>
> Tout à coup ils dansent vraiment
> tout à coup ils surgissent
> dans la lumière, dans le froid, dans l'air,
> et là ils tombent,
> ils s'effondrent dans la décoordination, dans la non motricité, dans la défaillance musculaire,
> ils font sous eux.[1450]

Le danseur est fœtus, la scène est le ventre qui l'accueille dont il faut frapper les parois pour en surgir. Les médecins coupent ensuite le cordon qui les enchaînait. Dès lors, « ils ne sont plus des fœtus, ils sont devenus des enfants envahis de souffle, immergés dans l'air lumineux et l'addition d'une langue parlée dont ils n'ont pas

[1450] QUIGNARD, Pascal, *L'Origine de la danse*, *op. cit.*, p. 35.

l'usage[1451] ».

Au contraire de *Je suis sang*, dans *As long as the world needs a warrior's soul (Tant que le monde a besoin d'une âme de guerrier)* de Fabre, la *mise au monde* d'une poupée barbie par Lisbeth Gruwez s'effectue dans un accouchement orgasmique voire extatique[1452]. La punition biblique au péché premier : « Tu enfanteras dans la douleur[1453] » est reconsidérée. Dans le plaisir et le transport, Lisbeth Gruwez semble accoucher. Bien que ce phénomène soit encore tabou dans nos sociétés, il peut être réel selon les parturientes et explicables. Sheila Kitzinger, considérée comme la préceptrice britannique de la naissance, précise avoir déjà assisté à une centaine d'accouchements orgasmiques mais tous différents en vécu, sensation, intensité, expression. « La pression exercée par la tête du bébé sur les parois du vagin et la dilatation des tissus au fur et à mesure que le fœtus descend suscitent chez certaines femmes une sensation inattendue d'excitation sexuelle, voire d'extase », raconte-t-elle. De même, Christine Grabowska, maître de conférences en périnatalité explique que « la phase de travail va naturellement *crescendo*, et ceux qui y assistent entendent les femmes faire des bruits semblables à ceux qu'elles peuvent faire pendant l'amour – ce qui peut d'ailleurs embarrasser leur partenaire ». Physiologiquement, ce phénomène se justifie par la sécrétion et libération d'ocytocine et d'endorphines dans le sang durant l'accouchement, toute comme c'est le cas lors des rapports sexuels.

Dans *L'Orestie*, *Ethica, L.#09* et *Amleto* de Castellucci et *ISOS* de Verdonck, l'accouchement est une renaissance s'opérant par un retour à la figure maternelle.
Dans *L'Orestie, une comédie organique ?,* le personnage d'Oreste retourne à sa mère pour lui arracher la vie, qu'elle lui a pourtant conférée à sa venue au monde, et donc pour lui extraire sa propre origine. « Oreste « revient » sur scène, « revient » chez sa mère pour lui extorquer – en l'éviscérant à titre posthume- son origine, en garantie d'une conscience d'autonomie absolue. Né d'un œuf par accouchement anal, asexuel[1454] ». Castellucci considérant que la figure de Clytemnestre est la matrice du théâtre, Oreste extirpe l'origine-même du théâtre par sa propre renaissance dans la *tragédie* grecque.

[1451] *Ibid.*
[1452] Nous invitons à consulter à ce sujet le document de PASCALI-BONARO, Debra, *Orgasmic Birth: The Best-Kept Secret*, 2009.
[1453] *« Il* dit à la femme: J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur, et tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi ». *La Bible*, Genèse 3 :16, trad. Louis Segond.
[1454] CASTELLUCCI, Romeo, *Notes d'un clown, Orestea*, *op. cit.*



CASTELLUCCI, Romeo, *L'Orestie, une comédie organique ?*, 1995 et 2015. ©Lucas Del Pier



CASTELLUCCI, Romeo, *ETHICA I. De la nature et de l'origine de l'esprit*, 2013. ©Guido Mencari

Avec le spectacle *ETHICA I. De la nature et de l'origine de l'esprit*, le spectateur est invité à rentrer sur scène en traversant la silhouette d'une femme nue découpée à même la structure scénographique et découvre une boîte scénique totalement blanche. En s'engouffrant dans la béance de cette silhouette, le spectateur repénètre le corps féminin et réexpérimente le passage utérin pour ne plus en sortir cette fois mais y replonger. Cette traversée constitue une renaissance. En franchissant les limites du corps, c'est-à-dire ici en entrant dans la salle de représentation par le trou féminin, le spectateur retrouve sa mère originelle, la matrice première : La Lumière. Celle-ci est incarnée par Silvia Costa, qui tombe lentement du plafond, suspendue par un index à un câble. De la fente rénatale, par laquelle sont passés les spectateurs, on découvre des corps nus de femme se mouvoir, puis des éléments de la nature et un squelette. Les mouvements des corps nus forment tantôt des béances tantôt des contractions du trou féminin, tantôt expose les leurs. Là encore, la scène se vaginise.

Dans *L.#09,* l'apposition du masque sur les fesses de l'actrice renvoie au mythe de Baubô, considérée comme vulve mythique et matrice organique originelle.

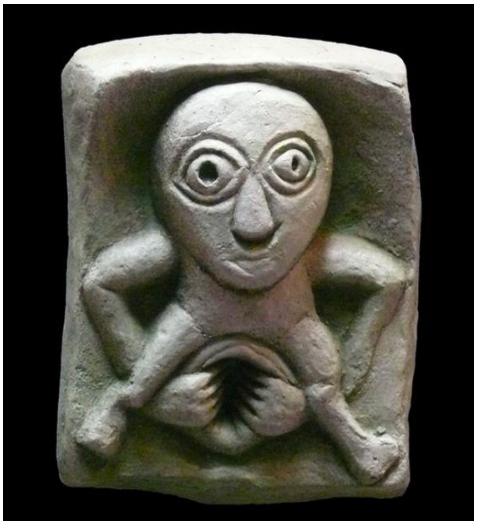
> Déméter ne se consolait pas du deuil de sa fille Perséphone. Un jour, sa servante Baubô, se plaça devant elle, souleva ses jupes et exhiba sa propre vulve. Déméter se mit à rire, sortit de sa

dépression, récupéra désir et envie de vivre.[1455]

Baubô, en faisant rire la douloureuse Perséphone par l'exhibition comique de la vulve féminine, offre le spectacle de la naissance, ce qui lui permet d'espérer une nouvelle progéniture et donc de sauver l'humanité. Il s'agit de traiter de l'acte de naître et de faire naître par la métaphore et le mythe, acte pendant lequel un visage apparaît réellement de la fente du sexe. Le caractère salvateur, voire salutaire, de la vulve se retrouve dans de nombreux mythes anciens : Devi, Lajja Gauri, Yoni, Kali, Sheela-na-Gig sont par exemple des Déesses célébrées et honorées pour la puissance de leur sexe. Ces anciennes divinités se sont même invitées dans les Eglises romanes du 12 et 16eS par exemple, et leur représentation marque la persistance folklorique du motif originel de Baubô.



« Anonyme », *Baubô*, Greek goddess of naughtiness, terracotta.



« Anonyme », *Sheela Na Gig*, église romane.

Dominique Baqué explique que « le visage ne se réduit pas à une partie isolée du corps, il est « la partie du corps qui possède le plus de propriétés d'unification, de telle sorte qu'"une modification de détail minimal y produit la modification maximale de l'impression d'ensemble", et que "la modification d'une partie atteint toutes les autres", ou, davantage encore, que "chaque trait est, dans sa destination, solidaire [...] du

[1455] DEVEREUX, Georges, *Baubô, la vulve mythique*, *op. cit.*, pp. 27-38.

tout"[1456] ». Or, si sexe et visage ne font qu'un, c'est tout le corps nu qui est visage. La référence à la *matrice originelle* et sa représentation à la scène rendent propices la renaissance de l'impersonnage « Toi-même avant » pour qu'enfin il soit[1457].

L'installation *ISOS* s'appuie sur les romans de science-fiction et d'anticipation sociale de James Graham Ballard dont, entre autres, *Le massacre de Pangbourne***,** où les enfants communiquent avec leurs parents par ordinateur**,** *The Intensive Care Unit,* où l'on fait l'amour par écran télévisé interposé et évidemment sa trilogie : *Crash !, L'île de béton* et *I.G.H Crash !*, écrite en 1973, où un personnage fasciné par la psychosexualité des accidents de voitures entraîne dans ses fantasmes le narrateur éponyme de l'auteur[1458]. Le personnage d'Helen Remington nous intéresse particulièrement et semble être incarné par la seule figure féminine de l'œuvre *ISOS*, reproduite selon des caractéristiques physiques identiques, comme clonée, dans toutes les vidéos.



VERDONCK, Kris, *ISOS*, 2015.
©A Two Dogs Company



VERDONCK, Kris, *ISOS*, 2015.
©A Two Dogs Company

Alors qu'Helen Remington vient de se faire emboutir, elle monte en tant que passagère dans le véhicule de James qui voit en elle « une madone de la pré-Renaissance acceptant à regret le miracle- ou le cauchemar - surgi de son ventre[1459] ». La convocation de la figure mariale, d'avant la renaissance, invite le narrateur à comparer d'une part les

[1456] SIMMEL, Georg, « La signification esthétique du visage » (1901), in *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988, cité par BAQUE, Dominique, *Visages. Du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Regard, 2007, p. 159.

[1457] Nous aurions également pu convoquer un Koan Zen : « Montre-moi ton Visage Originel, le visage que tu avais avant que tes parents naissent. »

[1458] Voir également l'adaptation en cinéma de David Cronenberg, *Crash !*, 1996.

[1459] BALLARD, James Graham, *Crash!,* trad. Robert Louit, Paris, Denoël, coll. « Folio », 2005; *Crash,* New York, Picador [Farrar, Strauss and Giroux], 1973, pp. 35-36.

blessures à des *stigmat*es et d'autre part, l'accident à l'accouchement, l'impact à des énergies créatrices divines. De plus, le ventre d'où surgit le miracle étant mentionné est à la fois le lieu des *stigmat*es, puisque la femme a été gravement blessée à l'abdomen pendant l'accident, et le lieu des naissances laissant supposer que la femme est enceinte de quelque chose qui la dépasse, de l'outre-tombe passée par elle pour la faire renaître ensuite. De plus, comme l'examine Vicky Pelletier, Professeure de français et de littérature à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) , James « l'associe à la femme enceinte. Rappelons que la grossesse est, dans la culture occidentale, considérée comme un « stade de marge », comme un processus mettant la femme, à certains égards, en dehors de la vie sociale réglée. La collision fait d'Helen Remington un être en marge, un être de la marge. L'image de l'accouchement fonctionne donc en homologie avec celle de l'accident, les deux étant un (difficile) passage à franchir[1460] ».

Le caractère miraculeux de la nativité dans les œuvres de James Graham Ballard s'explique notamment par ses *trauma*tismes personnels liés à l'accouchement. Dans *La Vie et rien d'autre*, il raconte :

> Je suis né à l'Hôpital général de Shanghai le 15 novembre 1930, au terme d'un accouchement difficile. Ma mère, frêle Anglaise aux hanches étroites, me le décrivait des années plus tard avec complaisance, comme s'il fallait y voir le signe de la muflerie générale du monde. Elle racontait souvent au dîner que j'avais la tête terriblement déformée à la naissance, ce qui expliquait de toute évidence à ses yeux ma personnalité rebelle d'adolescent, puis de jeune homme (d'après mes amis médecins, ce genre de déformation n'a rien de remarquable). Ma sœur, Margaret, est venue au monde en septembre 1937 grâce à une césarienne, mais jamais je n'ai entendu ma mère s'exprimer sur la signification plus large de l'événement.[1461]

Comparablement à l'écriture de James Graham Ballard, les neuf boîtes à images d'*ISOS* donnent naissance à une intimité vide, une fascination morbide et une maternité divine mettant en branle l'ontologie par l'accident du voir. En effet, le spectateur, se plaçant au-dessus des protagonistes pour les observer et leur insufflant la vie par le regard, devient créateur et accoucheur accidentel.

[1460] PELLETIER, Vicky, *Circuler et habiter dans l'œuvre de James Graham Ballard : Société, urbanité, fiction,* thèse de doctorat en études littéraires, Université du Québec, 2014, pp. 95-96.

[1461] BALLARD, James Graham, et CHARRIER, Michelle, *La Vie et rien d'autre*, Denoël et D'ailleurs, 2009, chap. L'arrivée à Shanghai (1930).

Dans *Amleto,* les peluches animales sont autant de retours aux figures parentales. D'abord, considérées comme des objets transitionnels[1462] (tout au moins dans nos pratiques de maternage occidentales), elles favorisent la prise de l'assurance de l'enfant et l'accompagnent dans son détachement progressif du lien avec ses parents. Ensuite, les peluches sont personnifiées par l'enfant-adulte-Hamlet pour lui permettre de se souvenir de sa propre histoire et de la relater. Les peluches sont à la fois porteuses de cette pièce mythique, de l'adaptation qu'en propose Castellucci et de l'histoire personnelle d'Amleto. Par ailleurs, il les personnifie pour les faire jouer sa propre vie. Ainsi, un poupon remplace Ophélie, Horatio devient un perroquet, le fantôme du père s'incarne dans l'ours en peluche et un marsupial de tissu se substitue à Gertrude, sa mère. Hamlet va porter le kangourou, l'imiter puis fouiller dans sa poche abdominale et en sortir un bébé.



CASTELLUCCI, Romeo, *Amleto*, 1992. ©Cineteca Bologna



CASTELLUCCI, Romeo, *Amleto*, 1992.

D'une part, ce geste est évocateur d'une souffrance nostalgique d'Amleto, puisqu'il exprime un désir profond de se rendormir dans le ventre de sa mère. Les écrits de Jeanne Hyvrard trouve ici écho :

> Mère, reprends-moi dans les profondeurs de tes chemins vagissants. Dans les feuilles amoncelées à la mousse des vulves[1463]. […] Reprends-moi dans ton ventre[1464] […]. Mère, mère, je veux un

[1462] Voir aussi WINNICOTT, Donald, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, 1969, Paris, Payot, 1992, pp. 169-186.
[1463] HYVRARD, Jeanne, *Les Prunes de Cythère*, Minuit, 1975, p. 29.
[1464] *Ibid.*, p. 122.

> enfant de toi comme ces *poupées russes* n'enfantant que des filles à perpétuité. Je veux un enfant de toi. Je suis déjà ma propre petite fille... Nous sommes ces poupées, l'une dans l'autre à l'infini dans nos ventres de bois poli. Je suis toi. Dans ce cri de rage et d'amour. Mère, pourquoi ne m'aimes-tu pas ?[1465]

De cette manière, il accouche sa propre mère de sa portée – dont il fait partie- et renaît d'elle par lui-même. En somme, il s'auto-accouche et se met de nouveau au monde comme pour enfin y trouver une place et répondre à son dilemme primordial et ontologique d'être ou ne pas être.

En outre, si dans *Amleto* ou dans *C.#01* de Castellucci le fœtus adulte, pas encore né, est déjà prêt à renaître, que dans *A.#02* l'enfant prophète renié annonce lui-même sa naissance future, que dans *H, an incident*, de Kris Verdonck, d'après l'œuvre de Daniil Harms, l'enfant né est haï, et que dans *Hansel et Gretel* et *Buchettino* de Castellucci et dans *Pénélope* de Lisbeth Gruwez, l'enfant est abandonné ou délaissé par l'un ou les deux parents, dans *Go Down, Moses* de Castellucci, il l'est dès la naissance.

En tant que spectateur, nous assistons impuissant à l'accouchement douloureux et sanglant de Moïse[1466], sa naissance funeste et son abandon *trauma*tique. Le personnage de Yokébédé se rend d'abord présence au plateau par l'écoute de la respiration haletante, les gémissements et cris de souffrance de l'actrice l'interprétant. La femme apparaît, vêtue d'une robe blanche et d'une veste en jeans, chaussures à talon et cheveux détachés, dans les toilettes publiques d'un *Mac Donald*, entièrement carrelées en blanc. Totalement affolée et recroquevillée sur elle-même de douleur, elle se rafraichit d'abord au lavabo en s'y agrippant. Elle s'appuie ensuite sur le mur et presse son ventre avec force comme s'il était la source de sa douleur. Puis, elle relève sa robe et le spectateur découvre avec effroi sa culotte blanche pleine de sang. En détresse et toujours dans des plaintes vocales presque imperceptibles, son corps laisse apparaître des contradictions. Elle tente d'essuyer le sang en tirant du papier main du distributeur. La douleur se fait plus intense et semble gagner ses reins. Elle mord sa main pour ne pas crier. Elle retire ensuite sa culotte et dévoile au spectateur son sexe ensanglanté. Elle reprend du papier pour absorber le sang qui découle de son sexe, s'appuie sur la cuvette des toilettes pour s'y asseoir mais s'effondre assisse, épuisée par

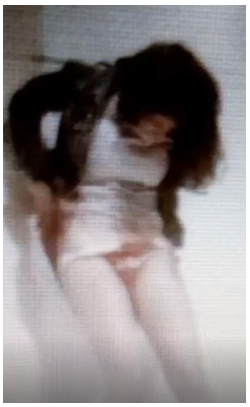
[1465] *Ibid.*, p. 123.

[1466] De toutes les créations de Romeo Castellucci, cet accouchement, étant le plus long, le plus réaliste et le plus saisissant, sera analysé de manière plus précise et développée.

la douleur à côté. Elle déroule ensuite le papier toilette pour tenter de nettoyer le sol, le jette dans les toilettes et tire la chasse. Mais le flux sanguin s'écoulant de son sexe ne s'interrompant pas, chacun de ses gestes ou déplacements laissera la trace de son passage derrière elle.



CASTELLUCCI, Romeo, *Go down, Moses*, 2014.
©Guido Mencari



CASTELLUCCI, Romeo, *Go down, Moses*, 2014.



CASTELLUCCI, Romeo, *Go down, Moses*, 2014.

Le sang se répandra partout dans les toilettes y compris sur les murs et la porte, si bien que le cube scénique blanc dans lequel évolue l'actrice est finalement entièrement maculé de sang. Cela vient en contrepoint de l'espace aseptisé du white cube muséal que le spectateur avait jusqu'à présent l'habituel de voir dans ce spectacle. De plus, l'apposition des mains sanglantes sur les murs blancs n'est pas sans rappeler les gestes primaires des premières peintures rupestres. Cet art pariétal est d'ailleurs clairement représenté à la fin du spectacle où les Hommes préhistoriques apposent l'empreinte de leurs mains trempées de pigment sur le tulle placé entre le spectateur et

la scène. Paradoxalement donc, la naissance *trauma*tisante et l'abandon désespéré futur préfigurent le geste inaugural de l'art. La naissance de l'enfant coïncide avec celle de l'art.

Totalement ensanglantée et en souffrance extrême, elle se contracte, s'assoit, pousse, se relève, retombe, repousse, et tente en vain de contacter quelqu'un en l'appelant sur son téléphone portable, qu'elle jettera de colère et de désespoir dans le lavabo et au sol. Alors que le sang ne cesse de couler et que la douleur s'intensifie, une personne derrière la porte essaye de l'ouvrir pour assouvir son besoin pressant semblerait-il. Cela se répétera de manière de plus en plus forte et rapide. Le tulle crée une caisse de résonnance des claquements de poignées de porte et des coups frappés contre la porte derrière laquelle la femme se vide toujours de son sang. La femme réactive la chasse d'eau et le sèche-main pour faire croire à une activité normale dans les lieux et une sortie proche. Elle continue néanmoins de se vider de son sang, s'épuise, rampe, crie en silence, pleure, se contracte, pousse, halète, convulse.

Elle s'abandonne finalement en laissant choir son corps au sol. Son regard dirigé vers le public semble supplier de l'aider avant que ses yeux ne se ferment définitivement. Les spasmes musculaires de l'accouchement deviennent des spasmes cadavériques, si bien que nous ne sommes plus si sûrs d'assister à la naissance de Moïse. Bien que ni l'accoucheur ni l'accouché n'ait succombé à l'acte de naître et faire naître, la naissance de l'enfant Moïse, par son ambiance angoissante et macabre, embrasse la mort[1467]. Ainsi, comme l'analyse Sandrine Le Pors :

> Dans les drames utérins, l'enfant nous met à l'épreuve autant par ce qu'il voile que par ce qu'il dévoile, ce qu'il éclaire ou ce qu'il obscurcit – l'enfant fut-il bientôt mort, fut-il déjà mort et venu rendre visite aux vivants. […] Si le théâtre n'a jamais cessé d'affirmer l'étroite relation qu'entretiennent en son sein les vivants et les morts, il se rappelle également, avec les drames utérins, à ceux de nos communautés, encore plus nombreux qui ne sont pas encore nés. Il entend enfin rappeler que les phénomènes de vie et de mort entretiennent une étroite proximité […].[1468]

[1467] « La proximité entre l'enfantement et la mort est prégnante en islam, comme le montre la disposition juridique applicable à la femme enceinte qui consiste à interdire *(hadjr)* à tout individu en danger de mort (soldat, personne atteinte d'une maladie mortelle), d'exercer intégralement ses droits patrimoniaux : « L'homme présent à un combat, s'il s'y trouve participant, ne pourra de ce fait, léguer, que le tiers de ses biens, ainsi, il est considéré, dans les mêmes conditions, qu'une femme enceinte, et qu'un homme gravement malade » (Mâlik 1993 : 466, par. 1496) » cité par FORTIER, Corinne, « Le lait, le sperme, le dos. Et le sang ? », *op. cit.*

[1468] LE PORS, Sandrine, *L'enfant qui nous regarde*, chap. 17 « Le drame utérin : *mise au monde* et mise à mort des créatures ou l'origine du monde », *op. cit.*

Le corps endolori continue de convulser sur le chant spirituel *Wade in the Water*. Cette chanson s'écoute comme une allégorie biblique. Son texte évoque l'Ancien et le Nouveau Testament et a été écrit à destination des esclaves en fuite pour les accompagner dans leur quête de *liber*té. La diffusion amplifiée de ce gospel fait résonner autrement le mosaïsme et l'histoire du prophète.

Wade in the water,
Wade in the water, children,
Wade in the water,
God's gonna trouble the water.

See that host all dressed in white,
God's gonna trouble the water,
The leader looks like the Israelite,
God's gonna trouble the water.

See that band all dressed in red,
God's gonna trouble the water,
Looks like the band that Moses led,
God's gonna trouble the water.

Look over yonder, what do you see?
God gonna trouble the water,
The Holy Ghost coming to me,
God gonna trouble the water.

If you don't believe I've been redeemed,
God's gonna trouble the water,
Just follow me down to Jordan's stream,
God's gonna trouble the water.

Marchez dans l'eau
Marchez dans l'eau, enfants
Marchez dans l'eau
Dieu agitera l'eau

Qui est cet hôte tout de blanc vêtu?
Marchez dans l'eau
Il ressemble au chef des Israélites
Dieu agitera l'eau

Qui est cette bande toute de rouge vêtue?
Marchez dans l'eau
Elle ressemble au groupe que Moïse a dirigée. Dieu agitera l'eau

Regardez là-bas, que voyez-vous?
Marchez dans l'eau
Le Saint-Esprit me tombe dessus
Dieu agitera l'eau

Si vous ne croyez pas que j'ai été racheté
Marchez dans l'eau
Et suivez-moi jusqu'au ruisseau de Jordanie
Car Dieu agitera l'eau

La chanson continue de résonner dans le noir et s'arrête lorsque les pleurs d'un nouveau-né se font entendre. La scène se rallume pour éclairer un conteneur poubelle dans lequel un sac plastique s'agite. Les pleurs s'amplifient et le spectateur en découvre la source. Le nouveau-né Moïse a été enfermé dans un sachet et jeté vivant aux ordures.

Le produit de l'accouchement se fait déchet, objet de dégoût et d'abandon et donc, la prétendue origine de notre civilisation occidentale devient ordurière. La poubelle, lieu emblématique de l'enfouissement, se présente aux spectateurs comme un monstre dévoreur de l'humanité. À l'instar des autres cavités du spectacle que sont le trou noir du scanner au début de la création dans lequel un corps s'engouffre, la

cuvette des toilettes d'accouchement qui engloutissent les sécrétions coporelles, la vulve de la jeune femme ou encore la grotte des Homo sapiens dans lesquelles l'Homme et l'art naissent, la poubelle devient la bouche de l'Enfer. L'analyse de la bétonnière, menée par Amos Fergombé, sur la scène de Rabeux dans *Enfers carnaval* est transposable à celle des cavités dans *Go down, Moses* :

> Autour de cette bétonnière, les acteurs ne sont pas interprètes de texte mais sont sujets et objets de récit par leur corps, portant la stratification de la vie, mais aussi de la terre, que la bétonnière ouvre et dans laquelle ils sont précipités. Là, la bétonnière devient la gueule ouverte de l'enfer, une machinerie spectaculaire qui avale les corps les uns après les autres, les broie et les mélange avec de l'eau et du plâtre avant de déverser l'ensemble obtenu dans des seaux pour le moulage. Nul ne peut lui échapper si ce n'est en acceptant de se fondre dans un happening dans lequel le monstre transforme les corps en pâte, la pâte en corps, les corps en statue géante. Le processus est celui d'une restauration rituelle dans laquelle les corps subissent une transmutation accomplie enfin sous le regard du spectateur. Tout se passe d'ailleurs en temps réel, excluant du champ théâtral la tricherie. Plonger une actrice dans le ventre proéminent de la bête et faire tourner l'ensemble est perçu par le spectateur. Tout en laissant la bétonneuse en marche, broyant les corps, une pelle est utilisée pour pétrir l'ensemble dans la bouche du monstre. Par ces actes de « pétrification », les acteurs, précisent Jean-Michel Rabeux, « font d'eux-mêmes des pierres, ils sculptent leur éternité. Ils échappent à la toute puissance de la mort (de dieu) parce qu'ils sont ensemble, s'entendent, s'accordent. C'est tout simple et, je le sais, très théâtral ». […] Enfin la bétonnière infernale, le monstre abject, ne peut vaincre des corps, la vie.[1469]

Par ce biais, « Romeo Castellucci nous conduit dans sa *camera obscura* jusqu'au point aveugle de l'image[1470] » et « le laconisme des images cède alors la place au vain dialogue théâtral autour de l'énigme d'un abandon d'enfant[1471] ». Alors, cette scène utérine oscille « entre terreurs archaïques proprement enfantines (celle de l'engloutissement notamment) et désir d'émancipation (le refus pour l'enfant de se faire dévorer par l'autre, et surtout par l'adulte)[1472] ».

[1469] FERGOMBÉ, Amos, « La bétonnière ou le monstre des *Enfers carnaval* », mise en scène de Jean-Michel Rabeux, dans *Il Corpo del monstro*, sous la direction Emanuela Ettorre, Rosalba Gasparro, Gabriella Micks, Liguori, Naples, 2002, pp. 260-263.

[1470] DRAPON, Christian, « Castellucci ; une dramaturgie de l'image muette », in *Theatre contemporain*, 2014.

[1471] *Ibid.*

[1472] LE PORS, Sandrine, *L'enfant qui nous regarde*, chap. 17 « Le drame utérin : *mise au monde* et mise à mort des créatures ou l'origine du monde », *op. cit.*

La mère, toujours ensanglantée, doit ensuite expliquer son geste lors d'une longue scène d'interrogatoire au commissariat mais reste muette.



CASTELLUCCI, Romeo, *Go down, Moses*, 2014.
©Guido Mencari



CASTELLUCCI, Romeo, *Go down, Moses*, 2014.
©Guido Mencari

En outre, ce théâtre « se veut une quête de l'origine supposée religieuse de l'art. Il ne redouble pas le *fiat* ni ne singe la création divine. C'est pourquoi il n'invente ni ne crée de nouvelles images. Il en réalise le nombre fini et s'emploie à les replier les unes sur les autres, de sorte que leur variation laisse transparaître peu à peu une même structure. Ainsi chaque séquence tend vers une « scène primitive », répète la naissance d'un théâtre *tragique*, un sacrifice originel[1473] ».

De ces analyses du naître et faire naître, nous retenons une régression progressive, timide ou affirmée mais nécessaire à la figure maternelle comme un besoin irrépressible de revenir à la source première de vie. C'est cette quête qu'entreprend Lisbeth Gruwez dans son spectacle *L'Origine*.

b) Danse initiatique, fantasmes et projections de la Nature comme *matrice originelle*

L'Origine[1474] est le titre d'une performance dansée unique, pour une seule journée, d'une durée de 45 minutes, créée par la compagnie Voetvolk, compagnie flamande de danse contemporaine fondée en 2007 par la danseuse et chorégraphe

[1473] DRAPON, Christian, « Castellucci ; une dramaturgie de l'image muette », *op. cit.*
[1474] GRUWEZ, Lisbeth, *L'Origine*, concept, chorégraphie et performance : Lisbeth Gruwez, musique : Frederik Heuvinck & Maarten Van Cauwenberghe, production : Voetvolk vzw, 2011.

Lisbeth Gruwez et le compositeur et musicien Maarten Van Cauwenberghe. Le 14 juillet 2011, à 19h30, les deux artistes, accompagnés de Frederick Heuvinck aux timbales, ont présenté *L'Origine* suite à l'invitation du sculpteur Jean-Paul Philippe, sur le Site Transitoire de Sienne, en Italie. Il s'agit d'y examiner les motifs de naissance instaurée et de questionner une certaine *mise au monde* restituée tant par le site que par le spectacle. Nous nous intéresserons à la démarche et au processus qui font advenir l'acte de naître, de renaître et de faire naître, les enjeux d'une dramaturgie attentive à la question des origines devenue opérante et lieu de l'*engendrement* du geste.

Le lieu de cette représentation est au cœur du processus créatif de cette performance, il en est même le point de départ. Qu'est-il ce lieu et que représente-t-il ?



PHILIPPE, Jean-Paul, *Site Transitoire*, Sienne, 1993.
©Site Transitoire

Le Site Transitoire est une installation de sculptures monumentales réalisée en *balsatina etrusca*, du basalte gris, une roche magmatique, d'origine volcanique, par Jean-Paul Philippe en 1993, sur l'une des collines de Sienne, plus précisément sur les crêtes de Senesi-Asciano. L'histoire de Sienne et son étude révèlent dès le départ des

questionnements centraux de l'œuvre de Jean-Paul Philippe et celle de Lisbeth Gruwez. Tout d'abord, car il s'agit d'une terre de vin. Cet élément renvoie indéniablement à Dionysos qui, dans la mythologie grecque, est à la fois le dieu de la vigne, du vin et de ses excès, de la folie et la démesure mais aussi celui du théâtre. Il est aussi le territoire originel des Etrusques, c'est-à-dire l'Etrurie, qui **c**orrespond approximativement à l'actuelle Toscane. Or, comme l'écrivait Giovanni Colonna[1475], l'art étrusque est un art du mouvement. Ensuite, la terre de Sienne, en tant que matière, est un pigment minéral naturel, de teinte ocre brune rougeâtre et utilisé en peinture. Enfin, cette terre revendique son indépendance par rapport à la Toscane. Patrick Boucheron, dans *Conjurer la peur*[1476], questionnera la fresque du bon gouvernement peint par Ambrogio Lorenzetti dans le palais communal de Sienne en 1338, sa puissance, son sens politique et ses résonnances actuelles. L'inscription de l'œuvre de Jean-Paul Philippe en ce lieu est, dès l'origine, chargée de sens et symboliques.

Ce site n'étant pas visible de la route, seul peuvent y accéder les curieux et curieuses désirant emprunter un sentier les menant au sommet de la colline sur laquelle l'installation domine. S'inscrivant dans une démarche de *Land art*, c'est-à-dire, issue d'un « mouvement d'art contemporain des années 1960 dans le sillage de l'art minimal. La sculpture est un lieu plus qu'une forme qui prend le paysage comme matière première et le modifie en y imprimant la marque éphémère de l'action humaine[1477] », Jean-Paul Philippe **i**nstalle ces sculptures au beau milieu de champs de blé, si bien qu'elles semblent oubliées sur ces terres, comme en attente du visiteur s'offrent aux regards et représentent, dans le même temps, un lieu de passage. Or, la naissance est un passage tant pour l'accouché-e que pour le ou les accoucheur-s de par la transition que l'acte de naître et faire naître implique que ce soit par l'état à la fois physique, émotionnelle, psychologique ou la situation familiale et sociale qu'elle suppose. Ainsi, le nom choisi pour cette installation renferme déjà en lui un premier motif de la naissance. En effet, le terme « Site », issu de l'italien *sito*, signifiant « tamis, passoire » et la majuscule qui l'accompagne, signifie que celui-ci filtrera et triera la matière pour s'incorporer au lieu

[1475] COLONNA, Giovanni**,** *« Etrusca, Arte »***,** dans *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale***,** Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1994.

[1476] BOUCHERON, Patrick, *Conjurer la peur*, Sienne, 1338, Paris, Seuil, 2013.

[1477] Cette définition est extraite du Service Educatif – Les Abattoirs – 2010. Pour poursuivre la réflexion à ce sujet, nous vous renvoyons aux ouvrages de Gilles A. Tiberghien notamment *Land Art, Paris, Editions Carré, 1993 ; Nature, art, paysage, Arles,* Actes Sud, ENSP, 2001 **;** *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses, Paris,* Le Félin, 2005 **;** *L'art dans la nature, Arles,* Delpire, Actes-Sud, 2010 et Un art contextuel, Paris, Flammarion, 2002.

et, dans le même temps, que des formes de béance y seront représentées ; tandis que « transitoire » » laisse d'abord supposer que cette installation est temporaire, qu'elle ne peut s'inscrire dans la durée, que les sculptures qui la composent sont éphémères. Or, il n'en est rien. Ces sculptures de pierre, ancrées dans le sol, sont bel et bien permanentes. Le caractère transitoire de ce site est donc à retrouver ailleurs. Il semble que cet ailleurs se trouve dans le regard que nous lui portons.

À travers ses sculptures, Jean-Paul Philippe invite d'une part à une promenade, mentale et physique, et, d'autre part, à *bricole*r[1478], selon le sens premier du terme, c'est-à-dire à aller çà et là, en étant libre de faire demi-tour, de revenir en arrière, de requestionner sa place et surtout de ruser pour sculpter l'air par le regard. À ce titre, il dit :

> J'essaie de rester attentif aux pierres et à l'écoute de leurs propositions de pierres, heureux, captif de la bouleversante beauté des carrières, abandonnées ou actives. C'est parfois parmi les blocs silencieux, entre leur masse, que l'air décide et dessine une forme désirée. Il reste à traduire cette apparition, faire de la poussière et sans trahir ce silence minéral. Du bric à brac de la mémoire s'échappent formes et signes, un alphabet intime. Un petit répertoire de formes qu'il faut articuler. J'invente un espace où cherche à s'installer l'histoire que je me raconte. Depuis le Site transitoire, ce qui me tient à cœur, c'est de proposer une promenade, un lieu à traverser, où la forme primordiale où tout se joue ne serait faite que d'air : les pierres, les bornes de cet espace. L'entrée y est libre.[1479]

Avec le Site Transitoire, il fait découvrir « une fenêtre sans mur, une demeure sans toit ». Plus précisément, ce mégalithe est composé de cinq éléments de pierre non reliés matériellement entre eux mais formant tout de même un ensemble puisque dialoguant entre eux et avec la nature. Trois de ces éléments répondent à un axe horizontal : une stèle carrée enfoncée dans le sol sur laquelle est représentée un *labyrinth*e, un pavé droit comparable à un cercueil ou un sarcophage ainsi que deux petits piliers couchés et un demi-disque oblique semblable à une demi-lune tombée du ciel ou une demie-roue qui n'est pas sans rappeler l'étymologie du nom sanskrit *chakra*. Deux éléments, positionnés face l'un de l'autre, se démarquent de par leur verticalité et leur position dans l'espace. D'un côté, un siège dont le dossier est anormalement long et dont l'assise est plus que

[1478] Nous renvoyons notre définition au concept de *brocloage* élaboré par Claude Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
[1479] Propos de Jean-Paul Philippe, mai 2011, cité sur le site officiel de la galerie Jeanne Bucher Jaeger pour la présentation de l'exposition Archéologies intérieures, Paris, France, du 9/02 eu 07/04 2012.

de raison courbée. De l'autre, une fenêtre ou une porte à l'ouverture étroite et formant un trapèze isocèle inversé, orientée pour recevoir le dernier rayon du solstice d'été. Ces deux éléments canalisent le regard en dessinant mentalement les limites de l'espace et dans le même temps ils l'invitent à s'échapper, à déborder, à s'ouvrir en créant une perspective.

De tous ces éléments, trois peuvent retenir l'attention que l'artiste désigne par le terme de siège, de sarcophage et de fenêtre. La fenêtre renvoie à une porte des ombres. Ces trois éléments invitent le visiteur à passer d'une position fondamentale de l'existence humaine à une autre : assise, debout, allongée. De plus, la fenêtre ou porte de pierre joue le rôle de lieu de passage et convie à la traversée, à franchir le seuil et passer de l'autre côté. Dans cet espace, le visiteur est comme dans un état transitoire mentalement ou physiquement. Par ailleurs, les sculptures résonnent avec la nature et l'environnement, lieux de leur inscription.

Leur permanence sur le site permet de jouer sur le rapport au temps précisément aux variations saisonnières. C'est ainsi que l'approche du site varie en fonction du lever ou du coucher du soleil, en été ou en hiver. L'œuvre se transforme sous les yeux du spectateur avec le temps, le cycle des jours, des saisons et de la vie. Elle répond alors à la fois à une transition cyclique et linéaire puisqu'elle procède aussi à une évolution irréversible en livrant le cycle de la vie de la nature et de l'existence humaine, ne serait-ce que par l'invitation au passage des postures fondamentales de celle-ci allant du sol, au cercueil en passant par le siège comme allant de la naissance à la mort. Enfin, le regard que nous lui portons sera différent en fonction de notre propre expérience de vie. Le site joue ainsi le rôle d'un espace symbolique au service d'une véritable initiation, d'une traversée des corps semblable à celle à l'œuvre dans des civilisations et les récits mythologiques. Nous pouvons par exemple noter le parallèle avec le chemin des lumières visible dans la basilique Saint-Madeleine de Vézelay durant le solstice d'été[1480] ou encore l'alignement solaire du grand temple d'Abou Simbel, taillé dans le rocher de la colline surplombant le Nil, en Haute-Egypte, et situé à 200 km au sud d'Assouan, permettant d'illuminer la statue du pharaon Ramsès II chaque année les 22 février et 22 octobre, dates qui devaient marquer la naissance et le couronnement

[1480] Ce chemin de lumière rappelle celui retrouvé à Vézelay dans la Basilique de la Madeleine où neufs « flaques » de lumière alignées sont aussi visibles durant le solstice d'été. Par ailleurs, la rue qui y mène est à monter dans une démarche de pèlerinage.

de l'ancien roi.

L'ensemble de l'installation invite donc le passant à plonger dans une *fabrique* à la fois physique et mentale, à trouver sa place dans cet espace qui se situe entre ciel et terre. Né de ce qu'il nomme une « archéologie intérieure », ce site devient le lieu de déploiement d'un imaginaire et de mythologies, le berceau des civilisations et renvoie à des scènes premières et mystiques par les éléments archaïques qui le composent. Par exemple, le *labyrinth*e au sol, évoque l'un des mythes fondateurs de la culture crétoise à savoir celui de Thésée et le minotaure, le sarcophage aux croyances égyptiennes, à celles de l'Étrurie antique et de la chrétienté du haut Moyen-Âge et la position et l'orientation de la fenêtre font référence à la célébration du solstice d'été, pratique qui se retrouve à la fois dans les civilisations celtiques ou scandinaves (avec la fête de Litha), celles pré-colombiennes (chez les mayas et aztèques), celles de la Grèce antique d'Athènes (puisqu'il s'agit du premier jour du calendrier), en chine antique en tant que célébration de la Terre, de la féminité et du yin ou encore chez les chrétiens pour glorifier la naissance de Saint-Jean Baptiste. C'est pourquoi, avant même la création de Lisbeth Gruwez, ce lieu qui l'accueillera, apparaît déjà comme un berceau de civilisations, chargé de symboliques, de puissances et d'énergies créatrices et hanté par des questionnements existentiels et universels de la *mise au monde* du monde et sa propre *mise au monde*. Or, c'est précisément ces problématiques qui sont au cœur du processus de création du spectacle *L'Origine* de Lisbeth Gruwez.

Alessandra Rey, Présidente de l'association Site Transitoire et directrice artistique, a permis la rencontre entre Lisbeth Gruwez et Jean-Paul Philippe. Alessandra Rey connait Jean-Paul Philippe depuis 1999 puisque ses travaux de recherches portaient sur Bernard Noel, dont plusieurs textes traitaient des œuvres de Jean-Paul Philippe. Avec ces derniers et Antonio Prete, elle a fondé l'association Site Transitoire. Travaillant avant cela dans les relations internationales dramaturgiques et les productions et diffusions de spectacles, elle connaissait les travaux de Jan Fabre et a découvert la première de *Quando l'uomo principale è una donna*, un solo de danse pour Lisbeth Gruwez et mis en scène par Fabre, au Festival International Fabbrica Europa de Florence créé par le Teatro di Pontedera. Comme elle le confie : « Dans ce spectacle, le talent, l'androgynie, la puissance, la beauté, l'élégance et la pudeur de Lisbeth Gruwez me foudroyèrent. J'avais été fascinée aussi par la conception de ce spectacle esthétique, qui mêlait la danse et la fusionnait avec la scène […] Et j'ai été

profondément touchée par la présence de Lisbeth Gruwez : ce spectacle était son corps, son énergie[1481] ». Plus tardivement, elle participe, sur invitation, à une soirée spéciale au Teatro di Pontedera, ville symbolique puisque ayant accueilli le « Théâtre des Sources » de Grotowski, mais sans consulter au préalable le programme. À l'issue d'un premier spectacle, elle pénètre directement dans une autre salle où allait commencer un autre spectacle. « Une scène initiale magnifique : presque dans le noir, une figure accroupie, on devinait un dos nu, mais ce dos se transformait car les omoplates se dressaient. Le dos se transformait en un animal avec des cornes… et puis ce corps se levait et doucement se créait …. ce spectacle finissait dans une énergie formidable[1482] » se souvient-t-elle. « J'avais reconnu ce corps magnifique de Lisbeth Gruwez, cette capacité de le transformer, cette énergie unique[1483] ». Ce même soir, elle s'est souvenue de conversations qu'elle avait eues avec des amis sculpteurs de Pietrasanta qui souhaitaient s'informer sur les créations de Lisbeth Gruwez car ils connaissaient son père, lui-même sculpteur. C'est précisément par le biais de cette discipline artistique commune qu'Alessandra Rey a osé aller à la rencontre de Lisbeth Gruwez dans sa loge. C'est alors qu'elle lui a parlé du rêve de Jean-Paul Philippe qui était de réussir à mener un projet chorégraphique au Site Transitoire. Néanmoins, « ce n'était pas facile de porter la danse dans un espace ouvert, avec un sol naturel, plein de petites bosses … il fallait un artiste avec une grande personnalité capable de transformer ces difficultés en force[1484]» explique-t-elle. En outre, « dans toutes les créations/événements au Site transitoire, il y a toujours une dimension performative. On est dans un espace ouvert où le regard peut voyager dans la beauté de la nature à 360 °. Cela représente pour l'artiste une très grande difficulté car le regard peut le dépasser… De plus, il doit se mettre en relation avec une œuvre monumentale qui a une présence bien intégrée dans la nature, une présence très puissante […] L'artiste doit avoir une présence extraordinaire et être très sûr de lui sur scène[1485] ». Mais cette belle contrainte, ponctuée par le défi de danser avec la pierre et la sculpture, a plu à Lisbeth Gruwez. Dès le lendemain de cette rencontre, Alessandra Rey a donc invité Jean-Paul Philippe à venir voir le spectacle *Birth of prey* de Lisbeth Gruwez. Lui aussi a

[1481] REY, Alessandra, entretien réalisé par Amandine Mercier, le 14/03/2019.
[1482] *Ibid.*
[1483] *Ibid.*
[1484] *Ibid.*
[1485] *Ibid.*

été séduit tant par la création que par les personnes que sont Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe, co-fondateur de la compagnie Voetvolk. Jean-Paul Philippe leurs proposa alors de participer à un festival de rencontre des arts qu'il organisait chaque année, durant le solstice d'été, sur le Site Transitoire. Lisbeth Gruwez a accepté cette invitation et lors de son arrivée sur les lieux, elle a d'abord simplement contemplé ce site quatre jours durant.

Avant même de penser danse, elle souhaitait penser le lieu et l'espace, réfléchir sur la manière de l'appréhender, de le comprendre, de s'y immerger, de danser non pas sur lui mais dans lui et avec lui. C'est dans cet état proche de celui de la méditation - retrouvé d'ailleurs dans la création intitulée *Thoughts for Meditation* - qu'elle s'est véritablement imprégnée du lieu et s'est nourrie de ses énergies pour se puiser en elle ses propres énergies créatrices. De cette approche sont d'abord nés des dessins de sa future chorégraphie, comme si, pour faire dialoguer les arts, en l'occurrence ici l'art sculptural et la danse, elle devait, elle aussi, passer par cette phase transitoire pour donner vie à de l'inanimé. Le geste premier n'est donc pas dansé mais dessiné. Or, il est intéressant de constater à quel point ce processus de création est révélateur de sa démarche et de ses recherches originelles et déjà le témoin de scènes primitives accomplies par Lisbeth Gruwez lors de la genèse de son œuvre et ce de manière inconsciente.

À travers cette création, Lisbeth Gruwez absorbe le spectateur dans une danse natale et macabre, une danse des ombres à la fois, traversée d'apparitions et de disparitions et invite à plonger dans l'antre de la création. Chaos et informe apparaissent alors et mobilisent notre regard et réflexion sur notre origine et l'état premier de l'art qui naît justement de l'informe et de l'invisible avant d'être mis en lumière.

L'affiche de ce spectacle regroupe d'ailleurs toutes ces caractéristiques et met ainsi dès le départ en lumière des motifs de naissance. Les nuances de noir et blanc dominantes renvoient à l'obscurité et à la lumière, la pleine lune convoque la mythologie grecque selon laquelle la transformation du corps féminin durant la grossesse était symbolisée par les phases lunaires, l'ouverture de la fenêtre rappelle la dilatation du col de l'utérus et l'attitude du corps de Lisbeth Gruwez et son dévoilement partiel laisse percevoir l'informité de la créature qui attend d'être *mise au monde*.



Affiche du spectacle :
GRUWEZ, Lisbeth, *L'Origine*, Site Transitoire, Sienne, 2011.

Pour cette performance, Lisbeth Gruwez choisit de venir de la terre. Avant même qu'elle ne paraisse, c'est la nature qui s'offre comme un tableau. Elle se dévoile comme premier décor et comme premier partenaire de jeu et impose son rythme naturel à la performance. Son omniprésence et son statut font de la nature la première Mère accoucheuse et nourricière dans l'œuvre de Lisbeth Gruwez. Telle Gaïa dans la mythologie grecque ou Terra Mater ou Tellus Mater chez les latins, elle apparaît ici aussi comme ancêtre maternel des races divines et des monstres. Elle engendre d'abord Ouranos, le ciel qui, dans la performance est le premier à se mouvoir et occupe la moitié du champ de vision qui est le nôtre. Elle met ensuite au monde Ouréa, les monts et montagnes, dont le paysage de la performance est bordé. Pontos enfin, la mer stérile semble ici être remplacée par le désert aride qui entoure et accueille la performance. De même, dans la mythologie Védique, La Terre est Sita, personnifiant la terre cultivée et sa végétation :

> Fille de la Terre, Sıta, née d'un sillon rituel, tracé par son père le roi Janaka, épousa le roi divin Rama, puis fut enlevée par le raksasa Ravana. *Liber*ée ensuite par Rama aidé d'Hanuman le général des singes, elle fut rejettée et enfin pardonnée après avoir subi l'épreuve "agniparıksa" la traversée du bucher ; Sita fera ensuite appel à la Terre en lui demandant de l'engloutir dans ses entrailles si elle a été

bien fidèle. Elle s'enfonce alors dans le sol et y disparaît[1486].



GRUWEZ, Lisbeth,
L'Origine, Site Transitoire, Sienne,
2011.
©Voetvolk

D'une des crevasses de cette terre sortira la créature Lisbeth Gruwez qui, comme les monstres mythologiques ou des Golems primitifs, naîtra de la terre et du ciel, sculptée de l'argile et du vent. De plus, son corps étant en immersion dans la terre, Lisbeth Gruwez renoue avec l'origine du baptême, du latin *baptisma*, désignant une immersion rituelle par laquelle s'effectue l'initiation à la vie spirituelle.

> 7 Ne t'étonne pas que je t'aie dit : « Il faut que vous naissiez de nouveau. »
> 8 Le vent souffle où il veut et tu en entends le bruit, mais tu ne sais pas d'où il vient, ni où il va. C'est aussi le cas de toute personne qui est née de l'Esprit.[1487]

Le souffle du vent, comme premier souffle de vie, crée une musique naturelle et hasardeuse qui sera audible et visible tout au long de la performance au contraire du

[1486] Légendes Indoue remontant au -20e siècle, écrites en Sanskrit, (-300).
[1487] *La Bible*, évangiles selon Jean, Jésus et Nicodème : la nouvelle naissance, 3.1-21, trad. Louis Segond.

silence et de l'immobilité des pierres. À cela s'ajoute un son strident, un bip continu semblable à celui d'un électrocardiogramme signifiant l'arrêt du cœur. Nous pouvons ainsi l'interpréter de différentes manières : il s'agit soit d'une mort pour une vie, soit d'une vie après la mort mais cela rappelle quoiqu'il advienne le caractère cyclique de la vie et le va-et-vient constant entre la *mise au monde* et la mise à mort, entre une genèse et une fin, entre une fin et un recommencement. Nous soulignons que Lisbeth Gruwez à qui cette interprétation a été proposée avait une autre lecture du son qui lui apparaissait davantage comme étant le taux vibratoire de 272.20 Hz, équivalent au double de la fréquence du chakra du cœur dans la religion hindouiste. Il correspond à l'ouverture du huitième chakra, celui des étoiles, de l'ADN et de l'âme et se rapportant au double OM ou Soul Star high OM. Ce chakra, aussi appelé transpersonnel, est le premier des chakras supérieurs et situé à 30 cm au-dessus de la tête. Il est considéré comme étant le siège de l'existence où repose toute la force de vie et illustrée par une fontaine de vie sur le sommet du crâne de Shiva notamment. Son ouverture permet l'équilibre de toutes les énergies et celui du féminin et du masculin, l'unité entre les êtres célestes et terrestres et la connexion multidimensionnelle entre le bas du corps et le corps supérieur pour permettre l'ascension et la transcendance. Là encore, ce simple son traduit la quête originelle entreprise par Lisbeth Gruwez.

À l'arrivée des spectateurs, Lisbeth Gruwez est cachée dans un trou, spécialement creusé pour sa performance, aux dimensions identiques à celles du sarcophage, et rempli de graines de blé se confondant à la couleur du sol. Respirant à l'aide d'une paille, elle attend de naître du ventre de la terre, de passer de l'invisible au visible, des ombres à la lumière, de l'informe à l'apparence humaine. Cette scène de naissance touche au sacré et au religieux en renvoyant aux textes bibliques de la genèse : « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière[1488] » mais aussi expose des rites de naissance.

À partir d'une minute quarante, quelque chose d'inqualifiable, une masse informe et au départ à peine perceptible, commence à se mouvoir en émergeant de la terre lentement. La respiration et les premiers mouvements de cette chose font respirer et se mouvoir la terre. Ça se soulève, se contracte, se dévoile, se cache, émerge et

[1488] *La Bible*, Genèse 3, verset 19, traduction de Louis Segond, 1910.

s'immerge de nouveau. S'engagent alors « un devenir-terre du corps et un devenir-corps de la terre, un entre-deux où peuvent exister des forces inconnues du corps et de la terre, le passage d'un flux non identifié, la création d'un plan inédit[1489] ».

Cette image nous rappelle le film *Landscape <-> Body <-> Dwelling*[1490] (1973), dans lequel le *landartist* Charles Simonds, allongé nu sur le sol, recouvre son corps d'argile, de sable et de boue et se fond dans le paysage. « Bien que l'union avec la terre soit impossible, la tentative de fusion entre le corps, le paysage et l'architecture que constitue [c]e rituel intime reste l'un des fondements de l'œuvre de Simonds[1491] » exprime le critique John Beardsley. Corps et terre ne sont qu'un. De même, cela nous rappelle une exposition découverte il y a peu au Jeu de Paume retraçant les performances photographiées d'Ana Mendieta et ses tentatives de faire du corps, « un corps au-delà ». Nue, sans artifice, parfois recouverte de sang, elle s'insère dans le paysage naturel et s'enduit le corps d'amas de matières brutes et plurielles, solides et liquides, vivantes et mortes, couvre par exemple son corps de feuillage, y laisse ruisseler l'eau d'une rivière, ou comme pour Lisbeth Gruwez, s'enfouit dans la terre, et se photographie de manière frontale sans pose préalable. « La photographie, ici, crée un plan commun pour la nature et le corps, un plan traversé de résonances communes à tout ce qui le compose, un ensemble de rapports ou d'alliances faisant signe vers ce qui ne sera pas interprété comme un retour à une nature première du monde et du corps mais plutôt comme le surgissement, au sein du corps et du monde contemporain, de ce qui leur échappe et les conteste[1492] » analyse le poète et critique français Jean-Philippe Cazier. Le corps poreux de l'artiste se fait contestation des évidences d'une naturalité conventionnelle, d'une détermination par le social, le politique et le culturel ordonné et signifiant, car il ne sert à rien d'autre qu'à l'art. Comme c'est le cas pour Lisbeth Gruwez, le corps se « réduit à l'affirmation de son existence, de sa nature humorale, de sa complexité, de sa brutalité, de son archaïsme, de sa *violence*[1493] » et s'exprime dans sa matérialité. Il dévoile ce qui existe hors du champ perceptif habituel, hors de l'expérience commune puisqu'il s'expose « sans récit explicatif, sans

---

1489 CAZIER, Jean-Philippe, Le corps au-delà, au sujet de l'exposition d'Ana Mendieta, *Le temps et l'histoire me recouvrent*, au Jeu de Paume, jusqu'au 27/01/2019, in Diacritik, 17/12/2018.
1490 Ce film peut être visionné à l'adresse www.ubu.com/film/simonds_landscape.html.
1491 BEARDSLEY, John, « On the Loose with the Little People : A Geography of Simond's Art », trad. et cité dans le catalogue Charles Simonds, Paris, Jeu de Paume, RMN, 1994, p. 43.
1492 CAZIER, Jean-Philippe, Le corps au-delà, au sujet de l'exposition d'Ana Mendieta, *Le temps et l'histoire me recouvrent*, *op. cit.*
1493 *Ibid.*

contextualisation précise et signifiante[1494] ». Comparablement à *L'Origine*, le corps convoque de même « un imaginaire archaïque et violent[1495] » et « les éléments sont rendus à eux-mêmes, la nature n'est plus un décor mais un ensemble de possibles, le corps est pluriel, complexe, le psychisme pense et se pense à l'intérieur de relations ouvertes, non signifiantes, informelles…[1496] ».

> L'image produit ainsi une déterritorialisation du monde, des corps, des sujets. Elle est le lieu où disparaissent, se brouillent, sont suspendues les significations par lesquelles le monde tient et par lesquelles nous pensons, au profit de l'évocation d'un autre état du monde et du corps, au profit d'un imaginaire à travers lequel la pensée erre, au profit de flux du monde, du corps, de la pensée, flux dont l'existence est créatrice autant que critique.[1497]

Puis, comme une graine devenant plante, le corps pousse doucement et devient le corps battant de l'ensemble de la sculpture de pierre. Le corps de Lisbeth Gruwez se sculpte et prend vie lentement et sensiblement. Le tee-shirt gris de Lisbeth Gruwez étant relevé sur sa tête, celle-ci reste cachée durant la *mise au monde* et ne se dévoilera- au sens premier du terme de « lever le voile » - que lorsque la posture debout sera atteinte. Le corps nous apparaît à sa naissance dans son plus simple appareil. La fausse nudité de Lisbeth Gruwez à sa *mise au monde* en fait d'abord un être de chair. Les premiers mouvements corporels de Lisbeth Gruwez et son jeu du caché/montré nous laissent croire que la terre engloutit la chair puis la recrache. « La mort et la terre coulent dans notre sang, […] c'est lui qui les transporte en nous. Toute la vie durant. C'est lui qui, à la fin, leur cède la place et nous laisse mourir. Et nous devenons mort, et nous devenons terre[1498] » poétise Filipa Melo. En effet, se jouant dans un trou aux dimensions semblables de celles du sarcophage, cette scène de naissance nous renvoie aux significations premières du terme « sarcophage » et à ses contradictions puisque défini par « dévorant la chair » selon l'étymologie grecque et signifiant « maître de la vie » selon la traduction littérale de « neb ânkh », nom de l'Égypte ancienne. Or, la dévoration de la chair à la naissance associée au don de vie et à l'enfouissement sous terre nous renvoie à d'autres formes de rituels de la *mise au monde*.

1494 *Ibid.*
1495 *Ibid.*
1496 *Ibid.*
1497 *Ibid.*
1498 MELO, Filipa, *Le Corps-cosmos*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 117.

> C'est la figure d'un corps fait de boue ou de sable mouillé qui existe et se désagrège, semble vivre d'une vie presque humaine, selon une biologie quasi humaine mais qui est aussi autre chose fait de la vie de la terre, de la boue, de l'humide, existant dans un temps et un espace jamais perçu jusqu'alors : une présence éphémère, fragile, exposée, pourtant extrêmement vivante. Cette sorte de transposition du corps n'en est pas une représentation mais le passage par autre chose que le corps – une figuration – pour faire être d'autres possibles « anormaux » du corps, ceux d'un corps non organique, pris dans des devenirs avec la terre ou l'eau, avec un tellurisme ou une fluidité autrement imperceptibles. Le corps sort de lui-même pour devenir ce qu'il peut être et qui n'est plus uniquement humain. Le temps du corps devient sans destination, son espace est un plan d'immanence où les mêmes forces traversent tout ce qui est, dissolvant les corps, effaçant les frontières, ruinant l'utilitarisme de notre monde soumis, les hiérarchies instituées du vivant et des êtres, la logique de la signification[1499].

Lorsque nous parlons de scènes d'accouchement, nous pensons en premier lieu à la naissance de l'enfant. Or, dans les faits, et bien que volontairement occulté dans la culture occidentale, cet accouchement est toujours accompagné d'un autre : celui du placenta. Bien qu'il soit indispensable au développement du fœtus et à sa *mise au monde*, il est aussi synonyme de dégoût et menace pour notre civilisation. Alors que chez nous son destin est d'être brûlé parmi les déchets biomédicaux, il est au cœur- et le cœur- de nombreux rituels dans le monde. Tandis que les humains sont les seuls mammifères à ne pas ingérer leur placenta après la mise bas, en Chine ou chez les Inuits, le placenta étant considéré comme la matrice de la fertilité maternelle, la *placentophagie* est pratiquée pour les bienfaits qu'elle suppose (lutte de la dépression post-natale, réduction des douleurs post-partum, croissance de la lactation, développement des liens avec l'enfant). Cette pratique revient d'ailleurs à la « mode » chez certaines stars américaines et est souvent accompagnée par l'examen et l'empreinte du placenta, semblable à un arbre de vie, témoignant de l'histoire de la mère et l'enfant durant la gestation.

[1499] CAZIER, Jean-Philippe, Le corps au-delà, au sujet de l'exposition d'Ana Mendieta, *Le temps et l'histoire me recouvrent*, *op. cit.*



Karine La sage-femme, *Honneur au placenta, sa sagesse et ses rituels*, 2017-2019.
©Karine La sage-femme

En Transylvanie, la croyance est inverse, le père ne souhaitant plus avoir de progéniture le brûlera et en boira les cendres pour devenir infertile. En Indonésie, Turquie, Malaisie, Birmanie, Thaïlande, Laos, Nouvelle-Zélande et au sud de la Chine pour l'une des vieilles civilisations du monde, le peuple Hmong, il est enterré pour garantir à la fois sa connexion à sa terre d'origine et celle d'entre le monde des vivants et des esprits. Ainsi, selon la croyance, au décès de la personne, son âme retournera au placenta et accédera à l'au-delà. L'ethnologue français Arnold Van Gennep écrit dans son ouvrage *Les Rites de passage*, « Chez les Oraïbi de l'Arizona l'accouchement est un « moment sacré pour la femme ». […] Dès que l'enfant est là, la mère vient, tire le placenta, et va l'enterrer avec le tapis, le sable, ensanglantés, dans un endroit sacré, « la colline des placentas[1500] ». La colline de Sienne sur laquelle se joue la performance, qui avait d'ailleurs été moissonnée la veille de celle-ci pour permettre l'accès aux spectateurs, se métamorphose en lieu sacré, une colline des placentas sur laquelle Lisbeth Gruwez dansera la genèse du monde. Enterré là, ce placenta, cette masse informe figurée par le dos de Lisbeth Gruwez, sortira de terre, se fera chair, prendra corps et apparence humaine, engendrera le geste et dansera la *mise au monde*. Au même titre que les croyances attribuées au placenta, le corps dansant sera habité par des âmes errantes et des énergies mystiques et créatrices. Dès lors, la danse offerte se placera

[1500] VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1909, p. 61.

sous le signe de la revenance, de la hantise et d'une forme de spiritisme. Lisbeth Gruwez sera la funambule dansante d'un théâtre de la vie et d'un théâtre de la mort.

Tadeusz Kantor, à qui nous empruntons cette notion, écrira dans les notes du programme de *Je ne reviendrai jamais* : « Mesdames et messieurs ! D'où suis-je venu ? Je suis toujours resté près de la porte... à attendre. Dans un instant, je vais entrer avec mes « bagages » [...]. Je vais assister à une réunion où il y aura des apparitions ou des gens. Dire que je les ai créés depuis des années et des années serait une exagération. Je leur ai donné la vie, mais ils m'ont aussi donné la leur. Ils ont longtemps erré avec moi, et petit à petit ils m'ont abandonné au hasard des carrefours et des étapes. Nous allons maintenant nous retrouver ici. Peut-être pour la dernière fois[1501]». Il nous semble que Lisbeth Gruwez aurait pu tenir les mêmes propos en introduction de cette performance, « [...] dans ce FACE À FACE avec ceux qui sont restés de ce côté-ci[1502] [...] ». Dans *L'Origine*, Lisbeth Gruwez attrape les ombres pour danser avec elles et transe en une danse de la mort et de l'extase. Envahie par une force qui la dépasse et la transcende, elle se laisse possédée, sans jamais disparaître complètement, par ces énergies créatrices qui transpirent à travers son corps et s'expriment à travers sa danse. Habitée par « l'imagination des morts[1503] », en extase, selon l'étymologie du terme d' « être en dehors de soi-même » et tel un pantin de chair, elle met au monde et se met au monde et entame un dialogue dansé entre la chair et le minéral, entre le palpable et l'impalpable, entre la terre et le ciel, entre les vivants et les morts. Au même titre que Kantor, elle est en quête ou reconquête des origines et de ses origines. Sur la scène, c'est aussi sa propre naissance qu'elle questionne puisqu'à ses côtés, dansent les fantômes de ses parents. De ce fait, elle opère une dialectique du retour et de la perte, de l'envol et de la chute, s'applique à « cette tâche infinie de penser l'origine au plus près et au plus loin de soi » et sera saisie de l'intérieur « d'un pouvoir qui le/la disperse, le/la retire loin de sa propre origine, mais la lui promet dans une imminence qui sera peut-être toujours dérobée[1504] », selon les termes employés par Michel Foucault dans son chapitre « Le recul et le retour de l'origine ». La blessure originelle de la naissance

[1501] KANTOR, Tadeusz, Notes du programme de *Je ne reviendrai jamais*.
[1502] KANTOR, Tadeusz, « Entretien avec Denis Bablet à propos de Je ne reviendrai jamais », in *Théatre/Public*, Paris, Festival d'Automne, n. 84, 1988, p. 257.
[1503] KANTOR, Tadeusz, in Scarpetta, Guy, 1989, « La fontaine de la mémoire », in *Art Press*, n. spécial Théâtre, « Le théâtre. Art du passé, art du présent », pp. 84-89.
[1504] FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Tel, Gallimard, 1966, p. 345.

figurée par le corps, la chorégraphie de Lisbeth Gruwez et son dispositif ne révélerait-elle pas sa propre blessure originelle ?

> Cette blessure
> Où meurt la mer comme un chagrin de chair
> Où va la vie germer dans le désert
> Qui fait de sang la blancheur des berceaux
> Qui se referme au marbre du tombeau
> Cette blessure d'où je viens
> [...]
> Qu'on voudrait voir se fermer à jamais
> Comme une porte ouverte sur la mort
> Cette blessure dont je meurs.[1505]

Léo Ferré dans ses paroles évoquait avec poésie le sexe féminin comme une blessure et lieu du désir, de naissance et de mort. Ces paroles convoquent également plusieurs caractéristiques des choix esthétiques et dramaturgiques opérés par Lisbeth Gruwez dans sa performance. Son parcours et sa chorégraphie retracent aussi ses propres quêtes et blessures.

À sa sortie de terre, Lisbeth Gruwez tracera une trajectoire allant du trou au siège, puis du siège au sarcophage, du sarcophage à la stèle, de la stèle à la fenêtre pour finir au-dessus du siège. Entre ses étapes, ses gestes et mouvements chorégraphiques illustreront tantôt des scènes d'extase, tantôt d'accouchement et seront ponctués par des *contorsion*s, ouvertures, renversements, répétitions, rampements, glissades, spasmes, courbures, des enroulés et déroulés, des débats et ébats, des écoulements, des irradiations et des contractions corporels.





[1505] Léo Ferré, *Cette blessure, Avec le temps- Les chansons d'amour*, 1972.




GRUWEZ, Lisbeth, *L'Origine*, Site Transitoire, Sienne, 2011.
©Voetvolk

Le corps dansant s'exprime comme corps périnéal dont les contractions accompagnent scientifiquement et naturellement à la fois l'orgasme et l'accouchement. La béance du corps, sa respiration, ses silences et cris, son rythme oscillant entre pause, accélération et lenteur, nous livrent une danse orgasmique, natale, macabre et extatique à la fois, par laquelle Lisbeth Gruwez questionne sa propre *mise au monde* et désir de mettre au monde par la figure fantôme des parents.

Le terme « parent » nous vient du latin *parens, parentis*, issu du verbe *pario* d'infinitif *parere* signifiant « produire, engendrer ». Julius Pokorny, spécialiste des langues celtiques, explique que la racine *per* formant ces verbes latins indique le fait de « donner naissance, d'accoucher ». Questionner le parent, c'est donc aussi questionner l'*engendrement*, la naissance et l'accouchement. Chacune des étapes effectuées par Lisbeth Gruwez dans son trajet chorégraphique représente une retrouvaille intérieure et subconsciente d'abord avec sa mère, puis avec elle dans son désir de devenir mère, ensuite avec son père, puis de nouveau avec elle-même, pour finir par son propre envol et donc sa propre renaissance. Nous pouvons voir dans le recours au siège la figure de la mère et Jean-Paul Philippe perçoit quant-à-lui ce siège comme anthropomorphe et sexué.



GRUWEZ, Lisbeth, *L'Origine*, Site Transitoire, Sienne, 2011.

Un petit miroir est placé dans un triangle situé sous l'assise et reçoit le dernier rayon du soleil lorsqu'il se couche à l'aplomb de la fenêtre située en face. Or, dans l'ancienne civilisation Maya, le triangle représente le glyphe du rayon solaire. Il est aussi similaire à la forme du germe de maïs naissant et éclatant sur le sol quelques jours après l'enfouissement de la graine. Le triangle est donc doublement symbole de fécondité. De plus, si sa pointe est vers le haut, il symbolise le feu et le sexe masculin. Si au contraire, sa pointe est en bas, comme c'est le cas sur ce siège, il symbolisera l'eau et le sexe féminin. À la place de l'assise du siège se dessine une cavité demi-sphérique suggérant le ventre de la mère dans laquelle Lisbeth Gruwez va s'installer, patienter avant de laisser son corps s'affaler, glisser, s'écouler et chuter au sol. Elle se relèvera, se blottira de nouveau dans ce ventre, épousera ses formes tel un bébé descendant du bassin de sa mère jusqu'à son expulsion. Elle répétera cette suite chorégraphique trois fois de suite comme si cette naissance était plurielle, une par sa mère, une par son père, une dernière par et pour elle. Enfin, ces scènes d'accouchement se jouant sur le siège ont aussi lieu face à la fenêtre ou la porte qui appelle cet être naissant à se frayer un passage pour devenir autre au cours de sa vie.

Lisbeth Gruwez se dirigera ensuite vers le sarcophage pour nous offrir une nouvelle scène d'accouchement dont elle sera l'accoucheur et le monde l'accouché.



GRUWEZ, Lisbeth,
L'Origine, Site Transitoire, Sienne,
2011.
©Voetvolk

Dans ce jeu de caché/montré derrière le sarcophage, Lisbeth Gruwez semble livrer une lutte pour donner ensuite la vie. Une fois ce combat mené et remporté, elle se placera, jambes écartées, sur le sarcophage pour y accoucher le monde. Ce lit funéraire devient lit d'accouchement, nous renvoie au caractère cyclique de la vie et nous rappelle notre propre naissance et finitude. Cette *mise au monde* du monde proposée par Lisbeth Gruwez fait aussi référence au célèbre nu féminin peint par Gustave Courbet en 1866 : *L'Origine du monde*. L'œuvre de Courbet est acéphale. Seuls un tronc, des demi-cuisses écartées et un sexe féminin quasi anatomique y sont représentés. Lisbeth Gruwez, dans sa *mise au monde* du monde, cache aussi son visage dans ses mains et son tee-shirt gris reprend l'idée du voile peint par Courbet dans son jeu de caché/montré. Il ne dévoile que la blessure originelle dans son œuvre, comme le fait Lisbeth Gruwez. Contrairement à Courbet néanmoins, la nudité chez Lisbeth Gruwez est ici partielle et

la place du spectateur a été inversée. Celui-ci ne se trouve plus face à *L'Origine du monde*, en tant que sexe accoucheur mais face au monde accouché. La nudité et l'écartement des cuisses de Lisbeth Gruwez opèrent d'une *dramaturgie du détour* voire de la ruse en suggérant plutôt que de montrer. Nous avons l'image mentale d'un sexe béant accouchant du monde alors que jamais exposé. Par ce choix dramaturgique, les spectateurs se retrouvent, à la place « réservée » au père- ou au deuxième parent- puisque si un père ou un autre parent accepte d'être présent durant un accouchement, il lui est plus que conseillé de rester aux côtés de la mère, en tête du lit. Que ce soit lié à la volonté de la mère, de l'autre parent ou encore et malheureusement souvent à l'organisation « misogyne » des hôpitaux et les fondements « sexistes » de l'obstétrique et donc à l'instrumentalisation du futur père ou parent, celui-ci est régulièrement réduit par le corps médical à un rôle d'observateur et non d'acteur, de témoin passif voire à un état d'impuissance face au corps entravé, à la douleur de la mère et au déroulement invasif des protocoles médicaux. Dans cette scène d'accouchement que nous offre Lisbeth Gruwez, nous devenons ainsi parents de ce monde naissant et occupons la place qu'on nous permet d'occuper. Comme le confie Alessandra Rey : « J'avais été touchée par cette figure suspendue dans le silence et dans le temps […] Elle était restée immobile dans un tableau magnifique qui enfermait la naissance et la mort dans un seul souffle. Ce soir-là, j'avais eu l'impression d'une découverte, d'un passage, une nouvelle dimension du travail. Avant elle nous avait séduit avec sa force et son énergie extraordinaire, maintenant elle commençait peut-être une nouvelle recherche sur la lenteur, la suspension[1506] ».

Lisbeth Gruwez se dirige ensuite vers la stèle, d'un pas assuré. Elle se positionne sur cette stèle et répète des enroulés et déroulés du corps qui la conduisent progressivement aux sautillements, tremblements et vibrations réguliers et constants du corps, visibles et ressentis jusqu'à la fin de ce tableau et lui permettant de retrouver les mouvements pulsatoires de la matrice des fluides indispensables à la reconnexion avec nos sources primitives, originelles, cosmiques.

[1506] REY, Alessandra, *op.cit.*



GRUWEZ, Lisbeth, *L'Origine*, Site Transitoire, Sienne, 2011.
©Voetvolk

À travers sa gestuelle, s'instaure son désir d'entrer en connexion avec la terre et le ciel. Plusieurs de ses mouvements d'ailleurs sont semblables à ceux effectués dans le Qi Gong, gymnastique traditionnelle chinoise, qui partant du postulat que l'homme, nourri par la terre et relié au souffle de l'Univers, est énergie, vise à faire souffler ce « Qi » à l'intérieur du corps à travers les méridiens reliant l'Humain au cosmos et à l'environnement. « En faisant que ton souffle corporel, le *shen qi* et que ton énergie primordiale, le *jing qi,* embrassent l'Unité, peux-tu redevenir un enfançon ?[1507] » demandait Lao Tseu. Si l'expérience pose question, Lisbeth Gruwez qui, à travers sa danse, laisse sourde l'enfant qu'elle fût et libère des souvenirs enfouis. Contrairement à la pratique du Qi Gong, ses mouvements sont rapides, parfois non contrôlés et agités. De ses mouvements, de leur choc et impact, de leur rythme soutenu et leur répétition incessante naissent des rapports de force sous nos yeux dans lesquels le désespoir grandissant s'exprime.

Hantée par une énergie autre, un flot de mouvements obsessionnels et extatiques anime sa danse qui devient transe. Le corps de Lisbeth Gruwez devient

[1507] TSEU, Lao, *Dao de jing*, 600 av. J.-C.

cosmos et le monde s'incarne en elle et se transporte par sa danse. Elle nous dit à ce sujet : « J'aimerais bien que le public ressente une énergie qui ne passe pas par l'image mais par une sensation sous sa peau[1508] ». Bouillonnant, brûlant, débordant, disponible, désorienté, contracté, connecté, concentré sont quelques-unes des sensations corporelles qui traversent Lisbeth Gruwez et expriment à la fois colère, tristesse et rejet. La *violence* et la rage qui la transcendent se font palpables.

À la fin du tableau, c'est sa bouche qui parlera sans un mot pourtant même latent. « La bouche parle, mais elle le fait entre autres choses. Elle peut aussi souffler, manger, cracher. » nous rappelle Jacques Derrida dans *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*[1509]. C'est bien de cette dernière manière que Lisbeth Gruwez a choisi de finir ce tableau, en crachant sur cette stèle.

> *Son œil vitreux de borgne où la haine croupit*
> Brillant d'un jaune vert pâlot et mal nourri
> Sous la canicule chavire
> D'où viens-tu pèlerin gélatineux et froid
> De quelle gorge obscure as-tu quitté l'emploi
> Pour te marier à cette pierre
> [...]
> Tandis qu'agonisant sous des pieds indistincts
> A l'aise enfin chez lui il me dit l'air hautain
> « Je suis la conscience du monde.[1510]

Si Léo Ferré définissait le crachat comme étant la conscience du monde, les crachats de Lisbeth Gruwez contiennent autant de sentiments intérieurs que de symboliques conscientisées ou non. Ici, cracher apparaît comme un geste d'expression fort adressé au fantôme de son père absent et qui prend tout son sens sur ce site. Celui-ci était lui aussi sculpteur et habitué à travailler en Italie. Absent durant son enfance, les relations qu'elle entretenait avec lui étaient distancielles. Pourtant invité, il n'a pas assisté à cette performance. Or, s'il avait été présent, Lisbeth Gruwez m'a confié que l'expectoration n'aurait pas eu lieu. La parole semble se libérer bien qu'absente en mots. Sortant du même orifice et adoptant le même caractère excrétoire, la parole est tue au profit du code et signe que représente l'acte de cracher. L'énonciation domine l'énoncé. Lisbeth

[1508] *It's going to get worse and worse and worse, my friend*, Entretien avec Lisbeth Gruwez, propos recueillis par Aude Lavigne, dans theatre-contemporain.net, 2012.
[1509] DERRIDA, Jacques, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy,* Paris, Simon Hantaï, 2000.
[1510] FERRÉ, Léo, *Le Crachat, Poète... vos papiers !, La Table ronde, 1956*.

Gruwez replonge ainsi dans un état proche de *l'infans*, qui ne parle pas encore mais communique pourtant.

Sigmund Freud disait « Cela je veux le manger ou bien le cracher, […] cela, je veux l'introduire en moi, et cela l'exclure hors de moi, […] ça doit être en moi ou bien en dehors de moi[1511] ». Par cette expectoration, Lisbeth Gruwez exprime le déplaisir, le dégoût, le rejet et le refus voire le renoncement et panse une autre blessure originelle liée à l'absence, à l'incomplétude, à l'abandon ressentie de l'enfance. Il s'agit aussi de marquer une perte tout en en gardant la trace par une mise à distance, d'un acte de coupure ou de séparation voire de meurtre - si nous l'entendons à la manière de Boris Vian « J'irai cracher sur vos tombes » - mais quoiqu'il en soit indispensable à sa transition et à sa reconstruction. La place du regard, que ce soit celui du spectateur ou de Lisbeth Gruwez, accorde également une puissance à cette image. Un épisode de l'évangile selon Jean témoigne d'un épisode similaire dans lequel la question du regard est centrale.

> 1 Jésus vit, en passant, un homme aveugle de naissance.
> 2 Ses disciples lui firent cette question : Rabbi, qui a péché, cet homme ou ses parents, pour qu'il soit né aveugle ?
> 3 Jésus répondit : Ce n'est pas que lui ou ses parents aient péché ; mais c'est afin que les œuvres de Dieu soient manifestées en lui.
> 4 Il faut que je fasse, tandis qu'il est jour, les œuvres de celui qui m'a envoyé ; la nuit vient, où personne ne peut travailler.
> 5 Pendant que je suis dans le monde, je suis la lumière du monde.
> 6 Après avoir dit cela, il cracha à terre, et fit de la boue avec sa salive. Puis il appliqua cette boue sur les yeux de l'aveugle,
> 7 et lui dit: Va, et lave-toi au réservoir de Siloé (nom qui signifie envoyé). Il y alla, se lava, et s'en retourna voyant clair.[1512]

Bien que Lisbeth Gruwez ne s'applique pas de boue créée à partir de sa salive pour l'enduire ensuite sur ses yeux, ce geste fort de cracher sur la terre, symboliquement mentale de son père, semble le rendre la vue et l'éclairer sur sa propre situation. Ainsi, cracher ne représente pas ici uniquement une forme de théâtralisation des pulsions[1513]. C'est une affirmation, un cri silencieux expulsé, une nécessité pour que renaissance se fasse.

[1511] FREUD, Sigmund, « La négation » (1925), in *Résultats, idées, problèmes. II,* Paris, PUF, 1985, p. 137.
[1512] *La Bible*, évangiles selon Jean, chap. 9, verset 6, trad. Louis Segond.
[1513] Concernant la salive, nous vous invitons également à consulter COUSINIE, Frédéric**,** *Esthétique des fluides : sang, sperme, merde dans la peinture française du XVII*e *siècle, op. cit.*

Comme précisé lors de notre première partie, la stèle sur laquelle danse, transe et crache Lisbeth Gruwez représente aussi un *labyrinth*e. Tel Icare prisonnier du *labyrinth*e de Dédale son père, Lisbeth Gruwez n'a d'autres choix pour se libérer de celui-ci que l'envol.







GRUWEZ, Lisbeth, *L'Origine*, Site Transitoire, Sienne, 2011. ©Voetvolk



GRUWEZ, Lisbeth, *L'Origine*, Site Transitoire, Sienne, 2011. ©Voetvolk

C'est donc la prochaine et dernière étape de son parcours chorégraphique. Elle va d'abord aller chercher une échelle placée sur la fenêtre, échelle qu'elle avait trouvé par hasard lors d'une promenade sur la colline. Il se trouve que l'échelle est l'un des motifs récurrents de l'œuvre de Jean Paul Philippe et un objet traversé de part en part de croyances et symboliques. Nous pensons d'abord au chapitre 20, verset 10 de la Genèse racontant l'apparition de Jacob, qui lors de son sommeil, aurait vu une échelle dressée

entre la terre et le ciel, de laquelle descendaient et montaient les anges, et surplombait l'Éternel.

> 10 Jacob partit de Beer-Schéba, et s'en alla à Charan. 11 Il arriva dans un lieu où il passa la nuit ; car le soleil était couché. Il y prit une pierre, dont il fit son chevet, et il se coucha dans ce lieu-là. 12 Il eut un songe. Et voici, une échelle était appuyée sur la terre, et son sommet touchait au ciel. Et voici, les anges de Dieu montaient et descendaient par cette échelle. 13 Et voici, l'Éternel se tenait au-dessus d'elle ; et il dit : Je suis l'Éternel, le Dieu d'Abraham, ton père, et le Dieu d'Isaac. La terre sur laquelle tu es couché, je la donnerai à toi et à ta postérité. 14 Ta postérité sera comme la poussière de la terre ; tu t'étendras à l'occident et à l'orient, au septentrion et au midi ; et toutes les familles de la terre seront bénies en toi et en ta postérité. 15 Voici, je suis avec toi, je te garderai partout où tu iras, et je te ramènerai dans ce pays ; car je ne t'abandonnerai point, que je n'aie exécuté ce que je te dis.16 Jacob s'éveilla de son sommeil et il dit : Certainement, l'Éternel est en ce lieu, et moi, je ne le savais pas ! 17 Il eut peur, et dit : Que ce lieu est redoutable ! C'est ici la maison de Dieu, c'est ici la porte des cieux ! 18 Et Jacob se leva de bon matin ; il prit la pierre dont il avait fait son chevet, il la dressa pour monument, et il versa de l'huile sur son sommet. 19 Il donna à ce lieu le nom de Béthel ; mais la ville s'appelait auparavant Luz. 20 Jacob fit un vœu, en disant : Si Dieu est avec moi et me garde pendant ce voyage que je fais, s'il me donne du pain à manger et des habits pour me vêtir, 21 et si je retourne en paix à la maison de mon père, alors l'Éternel sera mon Dieu ; 22 cette pierre, que j'ai dressée pour monument, sera la maison de Dieu; et je te donnerai la dîme de tout ce que tu me donneras.[1514]

L'échelle est ainsi, et aussi pour d'autres croyances, le symbole d'une quête de l'humain vers le Divin, un pont entre les hommes et les dieux. Moïse Maïmonide (1135-1204), figure majeure du judaïsme rabbinique, philosophe et théologue, et souvent cité par le mouvement Massorti, reconnaît une ascension en quatre étapes ; « les termes du récit biblique font allusion aux quatre stades que la pensée doit franchir pour parvenir jusqu'à Dieu. « Et voici, une échelle était dressée sur la terre » ; ici, l'échelle désigne le lien et les rapports des différents êtres de l'Univers. « Elle (l'échelle) était « debout, dressée sur la terre », désigne le monde terrestre, le monde des perceptions et de l'expérience d'où émane toute connaissance. « Et son sommet atteignait le ciel », nous enseigne que la connaissance progresse à partir du monde sensible vers le monde des êtres saints et des sphères supérieures. « Et voici, les anges de Dieu montaient et descendaient », fait allusion au monde suprasensible des anges, où la connaissance

[1514] *La Bible, Genèse*, chap. 20, verset 10, trad. Louis Segond.

pénètre plus avant ; et enfin, le quatrième et dernier échelon de l'évolution (spirituelle), représente le but de la connaissance et de la prière en même temps : « Et voici, Dieu se tenait au-dessus » [1515]». De la même manière, les motifs du pont et de l'échelle sont récurrents dans les recueils du poète juif Claude Vigée[1516]. Elle est également perçue comme une voie de communication liant l'inconscient à la conscience. L'échelle est aussi le symbole de l'ascension, de la valorisation, de l'évasion et de l'élévation par ses propres moyens. Selon Freud, comme tout symbole d'élévation, elle est aussi symbole sexuel. Enfin, le symbolisme de l'échelle est initiatique.

Elle va ensuite porter l'échelle sur son dos en la traînant au sol comme Jésus-Christ l'aurait fait pour sa croix. Elle l'amènera jusqu'à l'arrière du siège et la posera, y grimpera puis, à son sommet, formera une nouvelle croix de son corps gainé placé en équilibre à l'horizontal et de l'échelle placée à la verticale. Elle quittera ensuite cet état pour se placer en haut du siège, pieds joints et bras de nouveau placés en croix. Ainsi, Lisbeth Gruwez s'apprête à accomplir une envolée prénatale, cette dernière image qui n'appartient qu'à nous. Qui ou quoi a-t-il de l'autre côté ? Après avoir rendu l'invisible, visible, avoir dansé avec les ombres, après naître, faire naître et renaître, que reste-t-il ?

Ce sont très probablement ces questionnements existentiels et une quête de vérité ou de trouver sa propre vérité qui sont au cœur de l'œuvre de Lisbeth Gruwez voire au cœur de toutes formes de créations. La danse de Lisbeth Gruwez peut être associée à une danse initiatique et son parcours chorégraphique à une marelle.

Pour la comparaison d'avec la marelle, motif d'ailleurs récurrent lui aussi dans l'œuvre de Jean Paul Philippe, il s'agit bien de cela, d'un jeu mené entre terre et ciel dont le passage est symbolisé par l'axe du monde. Métaphore du jeu de la vie, monter et descendre le long de cet axe revient à passer d'un état de l'être à un autre qu'il soit physique ou spirituel, terrestre ou céleste. La pierre et sa place au sol guident ces déplacements, mouvements et états. Une fois le ciel atteint, l'être ayant traversé tous les états est totalement intégré et invité à redescendre sur terre pour ensuite monter ou descendre à sa guise l'axe du monde. Est-ce donc cela qu'il se passera ? Nous pouvons

[1515] MAIMONIDE, Moïse, *Guide des Egarés*, env. 1190, trad. Salomon Munk, Paris, Verdier, 2012, Introduction.

[1516] Nous vous invitons à consulter la contribution de CHAPUIS, Blandine, « L'échelle et le pont. Verticalité et horizontalité dans l'œuvre de Claude Vigée », in PARIZET Sylvie (dir.), *Là où chante la lumière obscure... Hommage à Claude Vigée*, Paris, Cerf, 2011, p.135-152.

nous interroger sur la dernière image de Lisbeth Gruwez qui renvoie à la fois à l'envol, à la chute, voire à une simple descente de l'échelle.

Bien plus qu'une simple performance, Lisbeth Gruwez vit et fait vivre l'expérience d'une forme de danse initiatique. En reprenant l'étymologie du terme « initiation », du latin *initiare*, « commencer », *initium*, « début », de *in ire* « s'avancer dedans », « aller à l'intérieur », elle danse les commencements de l'intérieur et les questionne. En somme, il s'agit pour Lisbeth Gruwez de se rendre présente à la Présence, d'être sensible à ce qui la traverse, de se reconnecter avec cet impalpable niveau d'existence, de se laisser habiter par les énergies créatrices qui l'entourent et l'animent, de danser depuis le centre de son être. Le mouvement naît d'ailleurs des connexions opérées avec soi et du corps envisagé comme véhicule de la sphère du ressentir. Ce n'est qu'en atteignant la profondeur de ces états, dans une approche intuitive, en dansant la nature, en accédant à la mémoire de nos cellules, à celle des minéraux, végétaux et animaux et leurs esprits, et en puisant de l'histoire qui les/l'/nous habite, qu'elle pourra prétendre retrouver la mémoire du monde et le moyen d'en transcender la résonance.

Son espace de danse ne se limite ainsi plus au Site transitoire mais envahit l'éther, cet « espace entre », entre le visible et l'invisible, entre les ténèbres et la lumière, entre la naissance et la mort, cet espace de l'*engendrement*. Ainsi portée par la source du geste et du mouvement conscient et inconscient, terrestre et céleste, elle se fie à la créativité naturelle de la force de vie qui est en elle et ravive les questionnements poétiques, universels et archétypaux de l'existence. Ainsi, il ne s'agit plus pour Lisbeth Gruwez de danser mais d'être dansée.

Lisbeth Gruwez livre une certaine genèse du monde dansée et questionne aussi sa propre *mise au monde*. Pour que naître, renaître et faire naître soient possibles, son corps se transforme en créature gestative de laquelle transpire l'énergie créatrice.

> Lorsque l'esprit, pulsé par le créateur, arrive dans l'univers, il emprunte cette substance afin de former son double : double équilibrant dans la nécessité de ses incarnations successives à venir. Ce plasma invisible, cette matière invisible et pourtant existante, ce substratum de la matière forme en effet ce qui deviendra le vecteur de l'esprit, son véhicule au sein des chairs ; composé de milliards de cellules dans sa structure, il s'incarne dans les corps, il s'écarte dans la matière et lui donne par la suite sa forme apparente et tangible. Celui qui sur ce globe magnétise, possède une double quantité de cellules quant à sa substance périspritale. Au fur et à mesure de son

> incarnation, au fur et à mesure de son évolution charnelle et invisible, l'esprit a rechargé son double plus que d'autres. Cette densité supérieure de la matière périspritale qui s'intègre cependant à un corps dans le processus de l'incarnation, doit à l'intérieur de cette même incarnation, s'extérioriser. Le magnétiseur reproduit et expulse par conséquent un supplément de vitalité. L'origine de la force magnétique découle d'une densité double de la matière périspritale : pour qui possède un tel périsprit, l'axe de la force magnétique, comme tout mécanisme de nature, comme tout mécanisme universel pensé par l'esprit et puisé dans le plasma invisible, est un axe formé d'interconnexion à caractère compensatoire (principe des vases communicants) : ce qui est en plus dans ton corps sera redonné à ce qui est en moins de ton prochain. Telle est à la fois l'ontologie, la réalité et la destinée de la force magnétique. […] Le double qui forme la matière périspritale existe en permanence dans l'infini de l'univers. Il préexiste donc une substance double à la matière[1517].

Le Site Transitoire devient quant à lui le lieu de passage et de déploiement d'un imaginaire et d'une mystique mysticité tandis que le corps accueille et expérimente des rites de naissance et donne chair aux concepts des origines. Comparablement, Marie-José Hourantier, metteure en scène et Maître de conférence à l'École Normale Supérieure d'Abidjan écrivait ceci des danses africaines : « En dansant, l'homme dépassait les limites de son quotidien pour appréhender un monde transcendant qui devait le remodeler et lui ouvrir des voies nouvelles : échapper au temps, à l'espace, à la pesanteur communiquer avec ses dieux, ses ancêtres, retrouver le temps idéal de la connaissance où les valeurs étaient sûres et la moindre action enrichissante ![1518] ». C'est ainsi que Lisbeth Gruwez livre *L'Origine*, une danse initiatique sur la colline des placentas et rend à la Nature sa puissance matricielle[1519]. Par cette danse, elle réattribut à la vulve de la Terre son caractère sacré comme l'avait avant elle réalisé ses pairs-femmes, dont les cultes sont poétisés par Sieidi Xella.

[1517] Message post-mortem de l'esprit de Puységur, reçu en avril 1983 lors d'une séance spirite mené par le Cercle Allan Kardec.
[1518] HOURANTIER, Marie-José, « La danse initiatique Ozila », in *Présence africaine,* n. 103, Paris, 1977, pp. 158-166.
[1519] Voir également l'exposition *Les Fentes* (2008) de Nathalie Krée, artiste parisienne qui distingue dans l'écorce des formes vulvaires par des muqueuses bordées de plis, des bourrelets clitoridiens, des cicatrices encore ouvertes qui symbolisent pour elle le sexe féminin dans ce qu'il a de plus primitif.

XELLA, Sieidi, « Sacra Vulva: Numinous Female Power », in *La Vulve sacrée autour du monde*, 2010[1520].

Sur les os de la Terre, les signes de l'origine,
Creusée dans la pierre par des mains aborigènes,
En souvenir de nos ancêtres, des peintures,
Le lieu d'émergence par le signe du sang,
Le sang qui est la vie, la vitalité active,
Le pouvoir de la Femme qui se tient aux Portails,
Celle qui détient en elle l'ouverture vers l'immensité.
L'origine qui est partout au centre.
Les vulves gravées sur les os de la Terre,
Se trouvent en différents endroits d'offrandes,
Près des sources salées et sacrées Chimanes en Bolivie,
Les pierres forment naturellement les profondeurs féminines.
Elles apparaissent dans les multiples sanctuaires de Kumeyaay, à l'est de San Diego,
Certaines ont été gravées par les anciens pour ressembler à la vulve.
Le lieu saint de l'origine qui s'ouvre lorsqu'elle écarte ses jambes,
Les profondeurs insondables du sombre *labyrinth*e intérieur,
Les signes et la crête du sanctuaire Rock Spring au Wyoming,
Là où les nouvelles femmes courraient à l'aube.
D'un côté de la pierre, nos ancêtres du paléolithique ont gravé des vulves,
De l'autre, la Mère des Animaux apparaît, en France.
Les peuplades de l'ère de glace incisaient de vulves et de méandres,
Des os venus du vaste et infini océan, alors qu'ils habitaient l'Ukraine d'aujourd'hui.
Des mères ancestrales enterrées dans leur tombeau-utérus décoré de glyphes à l'effigie de vulves dans l'île de Guernesey.
Tandis qu'au Portugal, des cavernes profondes sont illiminées des rayons du soleil.
En Serbie, dans le sanctuaire archaïque de Lepenski Vir, apparaissent des pierres ancestrales de vulves.
Dans les îles égéennes, des votives de formes triangulaires sont déposées,
Et au-dessus, l'indescriptible pulsation de l'Essence, tournoyant en d'éternelles *spiral*es.
Dans la ville cananéenne de Lachish, des vulves sont flanquées de bouquetins,
Comme l'était la déesse Asherah et son Arbre de Vie.
Des triangles façonnés d'or portés comme amulettes et des vulves représentées dans l'iconographie de la 11e dynastie d'Égypte.
Alors qu'au Japon, l'ère Jomon a vu naître des vulves sculptées dans l'argile, certaines arborant une poitrine.
Des vulves en céramique, peintes avec des cartes cosmiques, portées par-dessus la vulve,
C'était le seul vêtement dont les femmes brésiliennes avaient besoin.
Des vulves sculptées sur des vases d'argile, façonnés en Chine au néolithique, ou encore en Syrie sept mille ans avant notre ère.
Les femmes du Cameroun entourant des pots de leurs bras et jambes.
Les amulettes représentant la puissante Hathor avec ses serpents,
Ou encore les anciennes pierres retrouvées à Sesklo en Grèce,
Des sculptures de jade de la civilisation Nicoya du Costa Rica,
À celles de la civilisation Manabi de l'Équateur,
Des stèles entières à l'effigie de la vulve,
Représentant des femmes assises sur des trône courbés,
Dans un état de transe profond, accouchant ou en extase sexuelle,
Leurs mains se changeant en oiseaux à queue de lézard ou de singe.

[1520] Voir également l'hyperlien templeyonimatre.weebly.com/culte-du-yoni

Sur une pipe faite de terre retrouvée en Indiana, une femme ramène ses pieds sur son ventre.
En Sulawesi, les mains d'une ancêtre mégalithique sont posées sur sa vulve, indiquant ainsi l'Origine.
Sur l'île de Sumatra, des femmes sont représentées avec leurs mains sur leur yoni,
Et au-dessus d'elles, la Noirceur, le chaudron ouvert dans lequel la conscience est née,
Les ancêtres de pierre nous parlent de l'Origine.
C'est en Inde que la vénération du yoni a vu le jour,
Depuis des millénaires, par les traditions Tantra et Shakta,
Dans les gravures des temples, dans les mudras et les yantras,
De la kundalini enroulée, le pouvoir primal s'est éveillé et s'est libéré,
La vulve sacrée, le sacrement du sang menstruel,
Ce sang vénéré, dont on se servait pour oindre les images saintes.
Ce sont les orthodoxes qui ont inventé ces histoires qui parlent de la honte du yoni,
Pendant que le visage de Lajja Gauri se transforme en un lotus alors qu'elle s'adonnait au plaisir sexuel avec Shiva,
Et que Les Taoïstes célébraient les pouvoirs élémentaux de la sexualité, disant que,
La crème de l'excitation des femmes pouvaient guérir une centaine de maladies.
C'est un acte de sainteté, le Tai Ji, qui accède à l'Ultime.
Elle est dépeinte sur des tambours de bronze d'Indonésie,
Elle est la source du pouvoir de la chasse symbolisée par des pétroglyphes algériens,
Ou encore par une figurine d'argile retrouvée dans le nord du Niger, représentant une femme posant ses mains sur sa vulve.
Les femmes Bagirmi, avec leurs bras étirés, leurs vulves visibles à travers leurs jupes,
Une Mami-Wata ancestrale, dépeinte sur un tambour nigérien, les jambes écartées,
Éclaboussées des substances sacrées, elle veille sur les demeures,
Les jambes écartées pour montrer le lieu originel, la Mère ancestrale protège les loges matrilinéaires de Palaos; elle est la source.
Dans certaines régions de Mélanésie, les ancêtres maternels se succèdent avec des boucliers à l'effigie de vulves.
En Nouvelles-Hébrides, les troisièmes œils s'embrasent comme des clitoris,
Alors que les mains se joignent, décorées de lézard, comme les femmes de Manabi.
Les Maori gravent leurs linteaux d'images d'ancêtres féminins,
Et à Rapa Nui, les femmes utilisent des pierres komari lors de rites iniatiques féminins.
Lorsque les filles apprennent à étirer le plaisir de l'orgasme,
Ce sont des choses sacrées, des choses de pouvoir, qui ne sont jamais oubliées. C'est une guérison.
Sur l'Île de Pâques, des icônes de bois rouges portent leurs mains à leurs vulves et leurs poitrines, le toucher d'une place de pouvoir.
Relâcher la honte, relâcher les violations.
C'est un lieu saint, le cœur de la féminité.
Un lieu de ruissellement et de paroxysme.
Regardez, je suis excitée et je vous montre mes pétales : mon bourgeon se lève, mes jus s'écoulent.
En Australie, un panorama de pierres affiche des vulves puissantes,
Et des ancêtres avec les bras levés en signe de dévotion,
Des Mères dans le Rêve, au cœur de l'aborigine.
Une déesse tayrona, avec sa vulve porte-bonheur, qui se prélasse,
Les langues de la Gorgonne, de Rangda et de Kali,
Les cartes cosmiques peintes sur des poteries retrouvées au Pérou,
Et de mystérieux masques chamaniques peints sur des pots de Nazca,
Et d'autres pots encore à l'effigie de la vulve, la célèbrent,
Avec de petits oiseaux et des chenilles qui décorent l'ouverture.
Dans le sud de l'Italie, des pierres retrouvées montrent une Gorgone s'esclaffant,
Entourée de lions et de serpents,
Puis vinrent les Baubos, certaines s'adonnant à du plaisir solitaire,
D'autres levant leurs jupes telles des Vieilles Femmes,
Comme Iambe qui fit rire Déméter alors que celle-ci était en deuil.

Comme Iambe qui fit rire Déméter alors que celle-ci était en deuil.
Comme les dévotes de Bast levaient aussi leurs jupes pour rivaliser contre les citadines,
Alors qu'elles naviguaient le Nil, en musique et en danse,
Lors de festivals musicaux dédiés à Bast, la déesse chat de l'amour et du plaisir.
Comme Uzumue qui dansa avec sa jupe relevée, sa chemise déboutonnée et son bijou céleste posé sur la tête, pour faire sortir Amaterasu de sa grotte,
Comme les innombrables figurines à l'effigie d'Isis Baubo retrouvées sculptées dans des positions sexuelles quasi acrobatiques,
Et comme Besit, la déesse naine, tirant la langue,
Et comme Isis Baubo tenant les coupes de libations des cistres des danseuses nubiennes,
La vulve se rend partout, se montre le bout du nez en les endroits les plus surprenants :
Sur des revêtements d'argent autour de la pierre noire sacrée à la Mecque,
Et même sur des murs d'églises chrétiennes.
En Irlande et en Grande-Bretagne, elle est souvent vieille, ridée, chauve et osseuse,
Une ancêtre, au pouvoir éternel,
Dont la vulve était frottée par les gens pour s'attirer la chance et la bénédiction,
Ces Sheela-na-Gig sont partout, certaines avec un clitoris proéminent, d'autres avec une ouverture vers le Centre,
Les profondeurs infinies, le chaudron de Cerridwen dans lequel bouillent d'innombrables vies,
Le lieu vers lequel tous veulent retourner,
Le lieu où s'épanouit le pouvoir sexuel féminin,
La Sheela-abbesse avec son sourire moqueur,
La Sheela-protectrice s'élevant au-dessus de l'Entrée,
La Sheela-souriante secouée de fous rires,
Regardant la pleine du haut de son chateau, où elle danse,
En un plaisir perpétuel, en harmonie avec la source.
Après une éternité de honte, déni et oppression,
Elle réapparaît dans la vision des artistes, poètes et musiciens,
Yoni veut dire Origine,
C'est un Yonivers.

2) *Mère vierge*, Mère nourricière, *Mère tueuse* et devenir parthénogenésique

Lisbeth Gruwez fait le motif de l'*engendrement* et la Mère matricielle originelle l'objet premier de la poïétique et de la dramaturgie de la création et de la représentation unique et inédite de *L'Origine*. De plus, elle l'envisage dans un champ du sensible et du perceptible plus large, les ouvre en dehors de leurs représentations scéniques, les intègre à la Nature et au monde, les fait résonner en l'Homme et en l'humanité par une ivresse néoténique, un retour à la matrice universelle et une lecture des origines personnelles et partagées. Comme l'analyse Sandrine Le Pors :

> Dans les écritures et sur les scènes contemporaines, la figure de l'enfant et celle du nourrisson en particulier offrent un va-et-vient entre la première jeunesse et la vieillesse, entre la *mise au monde* et la mise à mort, entre une genèse et une fin, entre une fin et un recommencement. Á la stricte question du chaos d'où surgit l'œuvre vient enfin s'articuler, avec le drame utérin, une mythologie de la renaissance. C'est ainsi que si certaines de ces scènes semblent parfois habitées par un climat nostalgique quant à ce que serait l'enfance, elles ne doivent pas nous conduire à négliger ce qui, chez elles, combat aussi cette nostalgie pour nous propulser non seulement vers l'avenir mais au cœur de l'élan créateur[1521].

Dans ce cas, il s'agit de poursuivre la régression au-delà de l'acte du naître et faire naître, pour regagner le ventre de la matrice. Cette régression suppose une introspection de la figure maternelle et de soi.

a) Naître mère et se blottir dans le berceau de la création

> Tout naît de la terre, de la femme. Ainsi naquit la Grèce à la mamelle de Cérès, divinité antique, qui paraît peu dans les poètes, beaucoup dans la tradition et fut la vie du peuple même.[1522]

[1521] LE PORS, Sandrine, *L'enfant qui nous regarde*, chap. 17 « Le drame utérin : *mise au monde* et mise à mort des créatures ou l'origine du monde », *op. cit.*
[1522] *La Bible de l'humanité*, Jules Michelet, F Chamerot, Paris, 1864, p. 138.

Étymologiquement, « mère » vient du grec *meter* (*μητηρ*). Toutefois, selon le Dictionnaire des Racines des Langues Européennes, « mere » est d'une part, la racine du grec *mEros*, et de *moira*, qui signifie : « le sort », l'« acte », « agir » et d'autre part, du latin *merere* c'est-à-dire « mériter » et *memoria* désignant « la mémoire »[1523]. L'emprunt latin est aussi celui de *merus* soit « qui est pur », uniquement usité pour traiter de la « Mère goutte », qualifiant l'huile et le vin résultant d'une première pression. Selon ces définitions premières, les problématiques des origines qui sont nôtres, et ayant déjà, dans la partie précédente, traité de la mère selon sa définition la plus répandue de « femme ayant mis un enfant au monde » par l'acte du naître et faire naître, nous choisissons d'interroger la figure maternelle dans son pouvoir mémoriel et la qualité cyclique qui l'anime, puis comme source jaillissante de vie, et enfin selon sa qualité transitoire vers une matrice universelle et originelle. En somme, il s'agit aussi par cette analyse de déconstruire la définition première de la mère pour traiter chaque femme comme mère, à l'instar de ce qu'explique Luce Irigaray :

> Il importe aussi que nous découvrions et affirmions que nous sommes toujours mères dès lors que nous sommes femmes. Nous mettons au monde autre chose que des enfants, nous procréons autre chose que des enfants : de l'amour, du désir, du langage, de l'art, du social, du politique, du religieux, etc. mais cette création, cette procréation, nous a séculairement été interdite et il faut que nous nous réapproprions cette dimension maternelle qui nous appartient, en tant que femmes.[1524]

Dans *Pénélope*[1525], comme dans *L'Origine* que nous analyserons dans la partie suivante, Lisbeth Gruwez renoue avec la figure maternelle et renie la figure paternelle et fait renaître Pénélope par la danse.

Le Théâtre royal flamand crée le spectacle *Pénélope* comme un épilogue d'Ulysse. Cette pièce de 24h, dans laquelle 24 hommes racontent l'intégralité de l'*Odyssée* d'Homère, se conclut par la performance solo de Lisbeth Gruwez. Plutôt que

---

[1523] GRANDSAIGNES D'HAUTRIVE, Robert, *Dictionnaire des racines de langues européennes*, *Larousse*, 1948, p. 194.

[1524] IRIGARAY, Luce, *Le Corps-à-corps avec la mère*, pp. 27-28.

[1525] GRUWEZ, Lisbeth, *Pénélope*, scénographie : Marie Szersnovicz, costume : Myriam Van Gucht, répétition : Lucius Romeo-Fromm, directeur technique : Thomas Glorieux, production : Voetvolk asbl & Théâtre Royal Flamand, soutenu par la Communauté flamande et la Commission communautaire flamande, 2017.

les mots, elle choisit la danse. « Lisbeth Gruwez a voulu ajouter une extrémité ouverte à *Ulysse* en réduisant l'abondance verbale à un néant non verbal. Pas de *trickerio*, pas de *deceptio*. Dans *Pénélope,* elle n'utilise que son propre corps pour représenter l'attente de Penelope et d'autres éléments[1526] » précise Maarten Van Cauwenberghe. Et tandis que les hommes relatent l'histoire d'un autre homme, celle d'Ulysse connue de tous, elle prend en revanche le parti de n'évoquer chorégraphiquement que celles des femmes de l'*Odyssée*, dont celle de Pénélope - histoires qui sont d'ordinaire secondaires, marginalisées voire tues. Lisbeth Gruwez semble avoir pris toutes les héroïnes de l'Odyssée dans ses bras grand ouverts tout au long de sa danse. Par ce geste symbolique, elle devient mère de toutes les mères, donc de toutes les femmes.

Lisbeth Gruwez entre sur la scène tout de noir vêtue, avec une longue jupe plissée et un chemisier bouffant satiné, cheveux détachés. D'un pas timide, elle délimite son espace visuellement selon une trajectoire circulaire. Elle se place au centre du cercle tracé mentalement, qui coïncide avec le centre du plateau. Elle pose ses mains sur son ventre, puis les amène à son visage, le caresse et place la tête entre les mains. Ensuite elle suggère une légère posture d'hyperlodose et d'antéversion. Le motif du cercle, le costume, l'ambiance lumineuse sombre, les gestes et le statut du corps laissent supposer que la figure féminine et la figure maternelle sont en peine ou ressentent en elles un manque.

Premièrement, le cercle recoupe à la fois la symbolique de l'infinité, de la féminité, de la matrice et représente le commencement et l'origine. La forme courbée renvoie au ventre fécond et au sein nourricier, la forme ovoïde à la promesse d'un renouveau et d'un commencement, le tracé fermé illustre le chiffre zéro et le recentrement sur soi, l'association des signes en fait une représentation de l'infini sans commencement ni fin. Par ailleurs, le terme « enceinte » est issu du latin *incincta* qui signifie « entourée d'une ceinture » et est dérivé du verbe enceindre, c'est-à-dire entourer, enfermer. Cela implique d'une part l'apposition d'un corps sur un autre, et d'autre part l'emprisonnement des corps. Selon l'expression usitée au Trarza et en Adrar pour désigner une femme enceinte, elle « porte » (*hâmil)* et est « lourde » (*thgîla),* car elle a en elle une masse allogène. Cela implique qu'un corps étranger l'habite et qu'elle doit s'en libérer par l'accouchement. La naissance est donc une délivrance, tant

[1526] Dossier de presse du spectacle *Pénélope*, 2017.

pour la femme, qui expulse le corps immigré en elle ; que pour l'enfant non authigène qui, une fois libéré de sa génitrice, pourra rejoindre le lieu où il est réellement né, celui dans lequel il se trouvait avant de rejoindre le ventre de la femme devenue sa mère. Alors, la relation entre les deux corps est de la nature de l'avoir et non de l'être et être mère implique d'avoir le cœur en dehors du corps. Cela résonne avec l'histoire de Pénélope, puisque son fils Télémaque est tout jeune enfant quand son père part pour la Guerre de Troie et quitte ensuite sa mère pour le retrouver. Cette absence double, du mari et de l'enfant, provoquerait en elle un trouble et un manque. Toujours la société maure, une périphrase est utilisée pour désigner la femme enceinte : « Il lui manque quelque chose » *(qâllu shî)*. Cela serait significatif de son état et les gestes et postures de Lisbeth Gruwez s'en font manifestations.

Ensuite et durant vingt minutes, Lisbeth Gruwez va tourner sur elle-même sans jamais s'arrêter. D'abord hésitante, son mouvement chorégraphique giratoire gagne progressivement en puissance et en vitesse. Comme une toupie folle qui jamais ne tombe, Lisbeth Gruwez semble emporter dans sa vrille. Ce mouvement, Lisbeth Gruwez l'explique comme étant évocateur de l'attente de Pénélope, de sa lutte contre le temps et de son refus aux prétendants. « Son mouvement est celui de l'immobilité [dit Lisbeth Gruwez]. Cela moule cette combinaison unique de mouvement et d'immobilisation sous la forme d'une *spiral*e : une figure à la fois limitée et illimitée. Son but est de concevoir le temps non pas comme linéaire, mais comme circulaire[1527] ». Le caractère cyclique du mouvement chorégraphie giratoire se retrouve également dans la musique composée par Maarten Van Cauwenberghe. Elle est construite sous forme de *loop* avec un synthétiseur électronique selon une seule gamme. Plus la vrille dansée s'accélère, plus la musique se complexifie par intégration de nouvelles harmoniques. Mise en parallèle avec l'histoire de Pénélope, cette musique devient une berceuse que la mère fredonnerait continuellement dans l'attente supposée du retour de la figure masculine aimée. Par ailleurs, jamais le mouvement giratoire, jamais la musique ne s'arrête même pendant la tombée de rideau. Le spectacle se conclut donc sur la disparition du corps de la mère en mouvement marquant sa capacité éternelle créatrice. *Rhétorique*ment, Lisbeth Gruwez pose la question « le cycle de *violence* décrit par l'Odyssée a-t-il réellement pris fin ?[1528] ».

[1527] *Ibid.*
[1528] *Ibid.*



GRUWEZ, Lisbeth, *Pénélope*, 2017. ©Voetvolk



GRUWEZ, Lisbeth, *Pénélope*, 2017. ©Voetvolk

Malgré la prétendue attente de Pénélope, la figure maternelle se révèle maîtresse du temps. Si le motif *spiral*é du spectacle en témoigne déjà, l'arrêt de l'écoulement du sable en fond de scène à jardin, lors de l'intensification de la danse et de la musique, renforce cette qualité de la figure matricielle. Comme le suggère Lisbeth Gruwez, « ensemble (avec Maarten Van Cauwenberghe), ils entendent consolider (brièvement) le temps[1529] ».

À cette lutte contre le temps s'ajoute une lutte contre la *violence*. Selon Lisbeth Gruwez, c'est même la question principale du poème originel. « Elle l'interprète dans son intégralité comme une éternelle récurrence de la *violence* (masculine): un cycle d'essais et d'erreurs, d'attaques et de rechutes. Dans cette interprétation, Pénélope - et par extension les femmes en général - sont le symbole de l'engagement et de la réconciliation, tandis que l'idiome masculin de gloire et d'héroïsme ne conduit qu'à la division[1530] » explique Maarten Van Cauwenberghe. Dans cette opposition genrée, la figure paternelle serait déterminée par sa qualité destructive de l'Homme et du monde alors que la figure maternelle en serait créatrice suprême voire autonome. En ce sens, toutes reproductions seraient *parthénogénétique*s, c'est-à-dire n'ayant ni besoin de pénis,

[1529] *Ibid.*
[1530] *Ibid.*

ni de pénétration, ni de « foutre » pour exister. Paradoxalement à ce qui a été dit précédemment donc, la femme-mère ne serait pas en attente de l'homme pour engendrer l'humanité. Cette attribution qualitative supposée témoignerait de la puissance d'*engendrement* de la femme en tant que *matrice originelle* et de son caractère démiurgique. Or, cette énergie particulière se retrouve dans la danse choisie par Lisbeth Gruwez et les symboliques qu'elle recouvre.

La danse entreprise par Lisbeth Gruwez est proche de deux autres danses traditionnelles, ésotériques et cosmiques. Primo, elle s'apparente à la *samā'* ou *sema* des derviches tourneurs de l'ordre *mevlevi*, aussi appelés soufis Mevlevi ou *semazens*. Cette danse, créée par le Sultan Veled, fils de Djalal-Al din Rumi, à Konya au XIIIe siècle, constitue la principale partie de l'Ayin-i-Sherif qui est le nom donné à la cérémonie de commémoration à la louange de Dieu. Elle est répartie en quatre *Selam* correspondant à quatre dynamiques : l'Amour et L'Extase, la Musique et la Danse tournoyante. Les poésies mystiques qui y sont chantées traitent ainsi de l'amant et de l'aimé, de la nostalgie de la séparation de l'être bien-aimé, de l'ivresse spirituelle et de notre divine essence. La danse de Lisbeth Gruwez renvoie également à la *tanoura*, danse traditionnelle égyptienne tirant son nom de la jupe colorée portée par le danseur. Si la *samā'* s'exécute à plusieurs danseurs, la *tanoura* est dansée par un seul homme, comme le propose le solo de *Pénélope*. De plus le costume de la *sama*, c'est-à-dire le *sikke* traditionnel et une robe blanche, se distingue de celui de la *tanoura* qui est nettement plus coloré et illuminé. Lisbeth Gruwez choisit de garder la jupe plissée, favorisant l'aérodynamisme, en la teintant en noire. En outre, si la forme diffère, ces trois danses se rejoignent dans leur caractère spirituel, mystique, ésotérique et cosmique.

Toutes trois conduisent à l'union avec le ciel et mène à trouver la *liber*té intérieure par l'expansion de la conscience et un cheminement de l'être vers le Divin. Les tourbillonnements symbolisent la ronde des planètes et permettent la transcendance du corps. L'Homme devient une représentation miniature du Cosmos et la danse se fait celle du monde. À ce titre, Lisbeth Gruwez reprend plusieurs codes chorégraphiques des danses traditionnelles. Avant de commencer son mouvement giratoire, elle fait trois tours comme ceux de la *sema*. Le premier est celui de la science ouvrant la voie du savoir, le deuxième est celui de la vision pénétrante, le dernier mène à l'Union avec Dieu. Comme durant l'étape de la ronde des planètes autour du Soleil, elle reproduit les gestes des *semazens* en plaçant ses bras perpendiculairement à son

corps, puis elle tourne une main vers le ciel et l'autre vers la terre et incline la tête. Ses battements de pied pendant le tournoiement favorisent la relation entre la Terre et la Ciel et la placent en tant que passeuse d'un monde à l'autre. Si elle interrompt sa course, c'est le monde qui s'arrête de tourner avec elle. En elle transitent les énergies qui la transportent au-delà de sa danse et d'elle-même. Lisbeth Gruwez incarne dès lors une figure matricielle universelle que l'humanité reconnaissante célèbre par la danse. Par elle, la Mère connaît une nouvelle naissance, comme le suggère une autre expression maure qualifiant la mère ayant accouché : *hassâniyya* signifiant « La nouvelle accouchée est comme au jour de sa *mise au monde* » *(vlâna kîft lli man kîfan walldat'ha umha).*



GRUWEZ, Lisbeth, *Pénélope*, 2017. ©Voetvolk



GRUWEZ, Lisbeth, *Pénélope*, 2017. ©Voetvolk

La connexion énergétique des danseurs durant leur performance semble si intense qu'ils oublient qu'ils sont en train de tourner et se laissent transporter par l'ivresse extatique et transcendante. Ils s'oublient soi-même et l'aboutissement en est l'extinction dans la présence divine. La vision de cette danse, sa rythmique, la ritournelle musicale et l'ambiance lumineuse a un effet apaisant et hypnotique sur le spectateur et une sensation de submersion. À la manière des danses tournoyantes traditionnelles et comme l'ont prouvé les études menées par l'université de Cologne, la danse de Lisbeth Gruwez renforce le système immunitaire, active le mécanisme du système nerveux et favorise une régulation et un apaisement de l'organisme. En regardant la performance de Lisbeth Gruwez, nous avons d'ailleurs eu l'impression de tomber dans un état hypnotique. Pour preuve en est l'illusion d'optique produite. Les deux danses traditionnelles se pratiquent en tournant autour du pied gauche, dans le

sens anti-horaire et si Lisbeth Gruwez commence de la même manière, il est difficile d'affirmer qu'elle maintienne ce tournoiement. Alors que le mouvement giratoire de Lisbeth Gruwez adopte au départ un sens trigonométrique et reste fluide et continu, nous avons parfois l'impression qu'elle a fait volte-face pour entreprendre sa virevolte en sens contraire. Comparablement à l'illusion d'optique de la *silhouette illusion*, nommée *The Spinning Dancer*, créée par le web designer Nobuyuki Kayahara, la danse de Lisbeth Gruwez crée une ambiguïté visuelle. Le fond scénique gris métallisé, comparable à un grand livre ouvert, son costume noir et l'ambiance lumineuse tamisée participent au manque de repères visuels de la profondeur d'où résulte l'illusion et l'effet stroboscopique. Bien que l'image soit en trois dimensions comme l'interprète notre cerveau, les conditions de mise en scène suggèrent qu'elle n'en possède que deux. Ainsi, les contours de la silhouette du corps de Lisbeth Gruwez se confondent au mouvement et ne permettent plus au spectateur d'accorder sa vision de la danseuse à l'image mentale qu'il en a. Selon nous, c'est principalement pour cette raison que les critiques qualifient cette danse de « raffinée et grâcieuse, magnétisante et saisissante, d'un pouvoir infini[1531] ». Par conséquent, la danse-transe renforce l'état hypnotique qui, lui, favorise la régression utérine et le blottissement dans le berceau de la création, puis le *rebirth* partagé à l'accouché et à l'accoucheur, et confère le statut d'outre-matrice à la figure maternelle. Selon ce nouveau statut, elle active sur scène la mémoire du monde.

Cela s'expérimente dans un cheminement mémoriel dont la mère trace les sillons puisque Luce Irigaray considère que le corps à corps avec la mère, entendue comme mère créatrice, mère nature, déesse mère et femme mère, s'établit dans un renouement avec les origines[1532].

> Elle est en elle-même un lien permanent avec la création du monde. L'image est telle qu'une holographie : la mère s'élargit pour devenir la déesse, la déesse se rétrécit pour redevenir la femme, car les éléments dont elles sont formées sont les mêmes[1533].

[1531] Ces adjectifs sont utilisés par Amélie Bertrand dans « Danses avec la plume » et Olivier Fregaville dans « Gratian d'Amore », 2017.
[1532] Voir IRIGARAY, Luce, *Le Corps-à-corps avec la mère*, p. 28.
[1533] WAELTI-WALTERS, Jennifer, « Ils ont fait de moi la mort » : la mère dans l'œuvre de Jeanne Hyvrard », in *Études littéraires*, n.17, 1, 1984, p. 129.

En somme, le personnage de Pénélope est à envisager comme prétexte d'une ambition plus grande et complexe de Lisbeth Gruwez. Si cette figure féminine et maternelle est le point de départ du processus de création de *Pénélope*, les enjeux dépassent de loin la dimension narrative du poème qui la raconte. Par cette création, Lisbeth Gruwez redonne à la femme toute son énergie créatrice et sa maitrise du temps, dans un mouvement cyclique et perpétuel qui n'en finit pas. De plus, la figure maternelle intègre par elle un rayonnement spirituel, cosmique et transcendantal et devient matrice universelle. La danse-transe de la Mère se fait hypnotique et réactive une mémoire propre et partagée dans l'expérience d'un *rebirth* commun au créateur et à la création. En un microcosme scénique, la Mère dévoile un univers entier. De fait, l'origine révélée est origine en tout instant et en tout lieu et se dévoile au-delà de la création mais dans la conception qui la précéde.

Le constat est le même chez Romeo Castellucci qui se propose de mettre à jour dans ses créations, les plus prégnantes étant celles du cycle de la *Tragedia Endogonidia* :

> La Mère semble être la figure dans laquelle le monde de la scène se reconnaît comme créature, et créature qui conçoit, qui est origine de la vie et donc de la matière pour la *Tragedia Endogonidia*. Ce qui est terminé et ultime (la *tragédie*, l'impossible refondation du *tragique*) se retourne en un début, si nous nous plaçons dans le règne de la Conception, laquelle ne crée pas un monde mais plutôt ouvre sur un monde qui, en un second temps, s'incarne dans la figure[1534].

L'ouverture d'un monde s'expérimente d'abord par l'ouverture des cuisses de la Mère. « La Mère se rend disponible à de multiples formes ; elle s'ouvre, littéralement, au devenir : de femme enceinte, elle régresse à l'état de fœtus, renaît sous la forme d'une enfant[1535] ».

Nous l'avons vu en première partie, dans le spectacle *A.#02*, la Mère s'est exposée dans sa béance et à révéler sa qualité parthénogénèsique. Dans *M.#10*, le sexe s'expose dans la chute, puisque la funambule déséquilibrée tombe au sol, jambes écartées et dévoile sa béance. La chute étant envisagée comme naissance, il n'est pas illogique que le sexe se dévoile en ce cas précis. Dans *L'Orestie, une comédie organique ?,* l'actrice interprétant Clytemnestre est totalement nue et attire les regards par la masse

[1534] PITOZZI, Enrico, SACCHI, Annalisa, *Itinera, Trajectoires de la forme, Tragedia Endogonidia*, Actes Sud, p. 129.
[1535] *Ibid.*

imposante de son corps et ses postures sensuelles et sexuelles. Dès le premier tableau, elle écarte régulièrement les jambes pour montrer l'antre de la création et pointe même du doigt son sexe pour rappeler qu'il est l'origine de la *tragédie* qui se joue devant nos yeux et de celle du théâtre et de la vie. Il en est de même dans *B.#03* :

> Souvent la Mère écarte ses jambes devant le public. Ce qui apparaît alors est un ventre ouvert mais aussi un œil énucléé, tourné vers le spectateur et, en même temps, retourné pour contempler de l'intérieur la Conception. L'écartement des jambes convoque en effet des pulsions diverses, renvoie à la femme enceinte mais aussi à un objet offert au désir : telle est l'autre manière d'épuiser la mère, d'en présenter la figure, de la répandre, de l'abandonner, de l'exposer dans sa nudité[1536].



CASTELLUCCI, Romeo, *B.#03*, 2003.



CASTELLUCCI, Romeo, *A.#02*, 2002.



CASTELLUCCI, Romeo, *L'Orestie, une comédie organique ?,* 1995 et 2015. ©Enguerand Bernand

« La Mère de la *Tragedia Endogonidia* est ainsi comprise dans l'ampleur d'un mouvement pendulaire qui va de la figure qui conçoit à celle qui tue, passant par le tiers érotique du corps du désir, d'une mère œdipienne ».

En exhibant sa vulve, la Mère insiste sur son statut de Vierge. Si le sens du terme « vierge » a été écarté de son sens premier, notamment par la religion, il est nécessaire d'en rappeler l'origine. Le terme « vierge » est issu du latin *virgo*, qui signifie « pur, neuf, intact » et « force » ou encore « habileté » et est plus tard associé aux hommes qualifiés de « viril ». Le sens est donc plus proche de la racine celtique *werg* signifiant « puissance » et « travail » et s'appliquant à la Déesse Mère ou Druidesse

[1536] *Ibid.*, p. 130.

Mère. Les « vierges » sont avant tout d'anciennes prêtresses de la Lune ou druidesses ou vestales, des femmes qui n'étaient ni mariées ni n'appartenaient à aucun homme. Une vierge n'est donc pas déterminée par son absence de sexualité, sa chasteté ou la non pénétration mais au contraire pour son indépendance sexuelle. En effet, une vierge est une femme entière, libre de toute appartenance et de choisir ses géniteurs et partenaires sans qu'elle soit par la suite incombée de la moindre insulte, reproche ou punition. Ainsi, la vierge peut donner vie sans père reconnu, alors que l'homme ne peut pas procréer sans mère reconnue. Les Vestales participent par exemple aux rites sexuels sacrés et à la hiérogamie. De même, Ishtar, Diana, Astarte, Isis sont toutes nommées « vierges » et nombreuses sont les cultures et croyances traitant d'une mère pourtant vierge. Par exemple, Marduk, Gilgamesh, Bouddha, Osiris, Dionysos, Genghis Khan, Jésus sont tous enfants de vierges. Le détournement du sens du mot « vierge » s'explique par la traduction erronée de la Bible hébraïque par les chrétiens. Dans la langue araméenne, l'emploi du terme « vierge » sous-entend simplement « jeune fille » et est dénué de toutes connotations de prétendue chasteté. Les chrétiens, refusant d'attribuer une indépendance et une libre sexualité à la Vierge, Mère de Jésus, fils de Dieu, déforment le sens du mot « vierge » pour en faire une femme intouchée, chaste, qui n'a jamais eu de rapports sexuels.

Alors, lorsque le tétragramme apparaît dans *Go down, Moses*, il se révèle selon une nouvelle lecture. Cette révélation de Dieu à Moïse n'est en réalité qu'un emprunt à la mythologie égyptienne. Les paroles de la déesse Isis : « Je suis tout ce qui a été, qui est et qui sera » devient celles de Yahvé : « Je suis qui je suis (YHWH)[1537] ». Il semblerait donc que derrière tout Dieu se cache une Mère…

[1537] *La Bible*, Exode 3:13-14, trad. Louis Segond.



CASTELLUCCI, Romeo, *Go down, Moses*, 2014.

Au reste, en tant que lieu de projections de l'érotisme, la vulve maternelle exposée conduit aussi à la reconsidérer dans la pénétration première de la conception. Par l'acte sexuel envisagé, l'enfant retourne à la mère[1538].

> Le retour à l'origine par la fusion du masculin (dehors) et du féminin (dedans), de la chair et de l'esprit se reproduit aussi à un autre niveau dans l'union sexuelle du couple qui n'est plus qu'un nœud d'organes […un] "va-et-vient de ton ventre et de mon ventre, écoulés l'un dans l'autre comme un jet gluant d'entrailles mêlées où nous ne sommes plus ni un homme ni une femme, seulement un couple de nœuds, de fibres, de ligaments, un enroulement de nos organes ". Le couple amoureux semble être la métaphore d'un fœtus asexué en formation à l'intérieur du corps maternel[1539].

En déployant la pensée de Monique Saigal, il s'avère que l'acte sexuel produit chaleur et humidité comme l'est l'environnement fœtal. La régression intra-utérine serait liée à la nostalgie d'un milieu liquide, une nostalgie mélancolique. Le dévoilement du chemin vaginal introduit donc la Mère dans une ampleur d'un mouvement régressif et mélancolique, puisqu'en elle coule la lumière de vie qui s'écoule du lieu exhibé et invite à y replonger.

> Le coït n'est rien d'autre que la libération d'une tension pénible et, simultanément, la satisfaction de la pulsion de retour au corps maternel et à l'océan, ancêtre de toutes les mères[1540].

[1538] Voir également l'origine de l'expression « Nique ta mère ».
[1539] SAIGAL, Monique, *L'écriture : lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf, et Annie Ernaux*, *op. cit.*, p. 85.
[1540] FERENCZI, Sàndor, *Thalassa, psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, *op. cit.*, p. 112.

b) *Mère mélancolique*, Mère meurtrière

Chez Castellucci, la figure de la mère hante tout le cycle de la *Tragedia Endogonidia*, du premier épisode au onzième à Cesena et se fait signe mélancolique obstiné à destination du spectateur. « Outre le lait et le sang, une autre humeur caractérise la Mère et la place dans l'antique lumière de la mélancolie, aux côtés du héros qui, plus qu'aucun autre, concentre dans ses traits la complexion qui empêche la *vita activa*[1541] » exposent Enrico Pitozzi et Annalisa Sacchi.

La mélancolie de la Mère est à envisager selon le sens étymologique du mot « mélancolie », emprunté au latin *melancholia*, lui-même transcrit du grec μελανχολία (*melankholía*), composé de μέλας (*mélas*), « noir » et de χολή (*khōlé*), « la bile », considéré comme le quatrième et dernier tempérament considéré par la médecine hippocratique. L'association de la figure de la mère à la mélancolie se précise dans les oeuvres de Castellucci où la présence de la Mère suppose souvent la présence, non uniquement de la bile noire, mais d'un liquide tel que l'eau, le lait ou le sang jusqu'à la remplacer. La figure maternelle se subsitue alors aux liquides de la maternité.

Castellucci va d'abord ôter la peau-mère qui « sert de frontière entre l'extérieur et l'intérieur du corps, elle le protège et le sépare du dehors mais rattache l'être humain au monde, [souligne Monique Saigal]. C'est l'habitat et l'habit, donc ce qui enveloppe le corps comme la robe de la mère de l'enfant […] mais aussi le lieu de l'affectif maternel[1542] ». Enlever la peau-mère revient à éplucher l'enveloppe protectrice et nutritive qui garantie le gisement interne des sécrétions et préserve les secrets de la vie. Si Castellucci les qualifie « d'antique lumière », Chantal Chawaf les associe aux rayons du soleil: « Je sécrète, je file le soleil, ces filaments payés et peignés, les brins du jour, les chevaux de file d'or qui, entre mes jambes, me serviront à tisser les étincelles de ma robe d'amour[1543] ». Or, ce tissage est à envisager comme métaphore du processus créatif et de l'*engendrement*, de la capacité à créer à partir de l'informe, de la possibilité de sculpter les flux maternels.

[1541] PITOZZI, Enrico, SACCHI, Annalisa, *Itinera, Trajectoires de la forme, Tragedia Endogonidia*, *op. cit.*, p. 132.

[1542] SAIGAL, Monique, *L'écriture : lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf, et Annie Ernaux*, *op. cit*, p. 85.

[1543] CHAWAF, Chantal, *Blé de semence*, Mercure de France, 1976.

> Il existe un lien particulier entre cette figure et l'état liquide de la matière, son versant informe. En effet, la liquidation de la *tragédie* grecque […] est possible en jouant sur l'ambiguïté sémantique du mot : d'une part la dissolution d'un rapport (ici, avec la tradition) et de l'autre un retour au liquide et à l'informe.[1544]

En premier lieu, la présence de la bile noire maternelle est manifeste dans *B.#03* où les « femmes-soldates de la Conception », comme Castellucci les nomme[1545], tirent au pistolet dans des cercles noirs, mais surtout dans *L.#09* où la « Mère anonyme » s'immerge dans un sarcophage de liquide noir - couleur à la fois concrète et spirituelle de l'humeur associée- comme s'il est plongé dans les enfers de la mélancolie. Elle se mêle aussi à l'eau maternelle et s'y confond dans de nombreuses créations de Romeo Castellucci. Le metteur-en-scène demande à ce que le plateau soit aspergé d'eau, en amont ou pendant la représentation. Le sol, recouvert d'un revêtement imperméable noir, perle et suinte comme s'il est vivant ou transpire la vie mélancolique. Il luit à la lumière qui s'y réfléchit. Chaque goutte d'eau noire et brillante au sol se miroite avec le ciel étoilé. L'espace scénique devient stellaire et l'élément eau relie le ciel à la Terre en se faisant lumière mais aussi le dedans au dehors et l'ici à l'au-delà dans un aplat mélancolique.



CASTELLUCCI, Romeo, *P.#06*, 2003.

[1544] PITOZZI, Enrico, SACCHI, Annalisa, *Itinera, Trajectoires de la forme, Tragedia Endogonidia*, *op. cit.*, p. 131.

[1545] Les noms des personnages ou impersonnages donnés par Castellucci seront placés entre guillemets lorsqu'ils seront cités.

Dans *S.#08*, un trou est formé dans l'humus répandu sur scène, « cet humus de la terre utérine anale où se refont les corps de tous les morts[1546] », creusé au centre de l'espace scénique, c'est-à-dire au centre du mont de terre qui le constitue. Ce cratère asséché est une trace probable d'un impact d'obus et témoigne d'une guerre passée. Les femmes-soldates comblent ce vide laissé par les affrontements des hommes en y apposant une bassine ronde métallique. Elles y déversent des jerricans d'eau, boivent à cette source artificielle, s'y lavent et s'y recueillent. Selon les ambiances lumineuses et sonores et les gestes des protagonistes, ce trou apparaît tantôt comme un puit, tantôt comme un volcan.

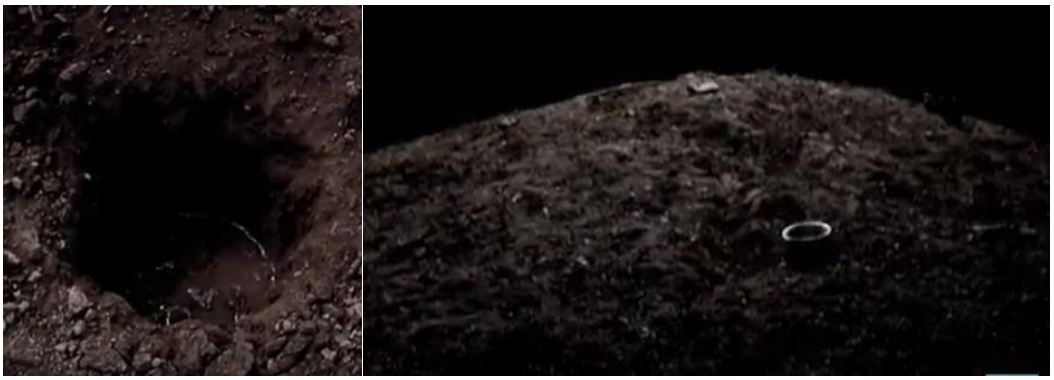
> Il est, dit le Hibou dans *Dieu* (*L'Océan d'en haut II*), le chaos des origines et participe à la « parturition ténébreuse de l'Etre » : « Oh ! la création est-elle volontaire ? Un maître y dit-il moi ? Ciel, Ciel de quel cratère Du vieux volcan chaos, sous l'énigme englouti, Ce monde, éruption sinistre, est-il sorti ?[1547] ».[1548]

Dans l'un ou l'autre des cas, cette bouche d'eau ou de feu fait jaillir la vie dans un champ de la mort. La terre devient utérine et s'envisage comme lieu de gestation-parturition. Là, la vie ne gît pas, elle bouillonne primitivement en un magma central d'eau ou de lave. Le déversement de l'eau attise donc la gestation terrestre. L'eau en est la matière, la *mater* et l'accoucheuse.

> Maintenant ce globe se refroidit ; mais avec quel frémissement encore ! Percez cette couche de granit, jadis fange, […] entrez dans la terre, entrez sous la terre, et, dans les artères de cette masse, imaginez, si vous pouvez, ces chocs de principes moteurs, ces ramifications de forces, ces rencontres d'effluves, cette fermentation inouïe de phénomènes. Formations diluviennes et plutoniques, exfoliées çà et là par les nappes d'eaux sous-jacentes, couches de roches roulées les unes sur les autres comme les pages d'un palimpseste indéchiffrable, infiltrations souterraines, pénétrations sous-marines, réactions multiples, milieux élastiques ou solides traversés par des courants ou, pour mieux dire, par des torrents magnétiques, avec des grossissements d'effets impossibles à concevoir, hautes températures enfouies dans des blocs, pressions effroyables, expansions ténébreuses, explosions, alluvions, stratifications, minéralisations, cristallisations, végétations,

[1546] ARTAUD, Antonin, *Lettres écrites de Rodez (1945-1946),* t. *XI*, Paris, NRF Gallimard, 1974, pp. 146-147.
[1547] *Dieu*, Robert Laffont, « Bouquins », O.C., vol. *Poésie, IV*, p. 637, cité par CHENET-FAUGERAS, Françoise, « Paroles de volcan : ce que dit la Bouche de Feu », in *L'imaginaire du volcan*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
[1548] CHENET-FAUGERAS, Françoise, « Paroles de volcan : ce que dit la Bouche de Feu », in *L'imaginaire du volcan*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

> putréfactions, transformations ; […] enfantement simultané des formes et des réalités les plus diverses depuis le diamant jusqu'au colibri, depuis le lys bleu des sources d'Iran jusqu'aux rochers de soufre pur de l'Islande où viennent se percher le courlis et le ptermigan.[1549]



CASTELLUCCI, Romeo, *S.#08*, 2004.

CASTELLUCCI, Romeo, *S.#08*, 2004.

La présence de l'eau en scène, lorsqu'elle est jointe à celle de la figure maternelle ou la remplace, participe également à la régression intra-utérine du spectateur puisqu'il replonge mentalement dans le liquide amniotique dans lequel il a baigné pendant neuf mois à l'état fœtal. Le jaillissement de l'eau en scène évoque la perte des eaux à laquelle se succède la naissance ou renaissance de l'individu[1550]. La régression se déploie plus largement pour retourner à l'origine de l'humanité, c'est-à-dire de revenir dans le ventre de la *matrice originelle*[1551] : l'océan. « J'ai été amené à émettre l'hypothèse que dès sa naissance l'homme est dominé par une tendance régressive permanente visant au rétablissement de la situation intra-utérine, et qu'il s'y cramponne obstinément, sur un mode magique-hallucinatoire[1552] » suppose le psychanalyste Sàndor Ferenczi. L'humanité et le monde sont donc des accouchés de l'eau comme l'éclaire Gaston Bachelard :

> Le lac, l'eau dormante, nous arrête vers son bord. Il dit au vouloir : tu n'iras pas plus loin ; tu es rendu au devoir de regarder des choses lointaines, des au-delàs ! […] Le lac est un grand œil tranquille. Par

[1549] *Philosophie*, Robert Laffont, « Bouquins », O.C., vol. *Critique*, p. 469, cité par CHENET-FAUGERAS, Françoise, « Paroles de volcan : ce que dit la Bouche de Feu », in *L'imaginaire du volcan*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

[1550] À l'opposé Vitruve considère que l'eau est trompeuse et sournoise, associée à la mort car souterraine, froide contrairement au feu qui est chaleur de vie.

[1551] Cette image sera reprise dans d'autres créations de Castellucci ne faisant pas partie du cycle de le Tragedia Endogonidia, notamment *Paradiso* (2008) et *Folk* (2012).

[1552] FERENCZI, Sàndor, *Thalassa, psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, *op. cit.*, p. 65.

> lui déjà le monde est contemplé, le monde est représenté. Lui aussi peut dire : le monde est ma représentation.[1553]

Bien que cela soit moins évident et relève davantage des croyances et symboliques, le lait participe également à une régression intra-utérine de la matrice. En Italie, pays natal de Castellucci, et plus particulièrement selon les croyances siciliennes, le lait maternel possède des qualités différentes, selon qu'il soit tirait, symboliquement, de l'épaule ou du cœur, comme l'analyse Salvatore D'Onofrio :

> L'épaule est ici associée à l'os et à une partie masculine et solide du corps, donnant un lait doux, gras et nourrissant, tandis que le lait de cœur, issu d'un organe instable et siège des émotions, assimilé ici à la chair, est salé, léger et plus pauvre en nutriments. Ce dernier risque surtout de transmettre à l'enfant les chocs émotionnels de la femme allaitante et de le rendre malade. Le lait peut se gâter, voire empoisonner, à cause de ces coups de frayeur, mais aussi par effet de contamination si l'allaitante est menstruée. La qualité du lait peut en outre changer selon que la femme a donné naissance à une fille ou à un garçon (dans ce dernier cas, le lait peut servir de remède à certaines maladies) et se voit par ailleurs améliorée par la circulation du sperme de l'homme dans le corps de la femme en termes de rapports sexuels.[1554]

Similairement, dans la société maure, le sperme et la lactation sont envisagés de manière concomitante dans le développement du fœtus car les seins et l'utérus seraient directement reliés par un canal. « C'est la semence du père qui provoquait la montée de lait[1555] » précise l'ethnologue Joseph Chelhod. Cela expliquerait les similitudes entre ces deux liquides notamment la couleur, la dilution, l'expulsion en jet. L'expression *halab râssak* est une périphrase employée pour dire qu'un homme s'est masturbé et signifie : « Il s'est trait ». De même, « ne plus avoir de lait » ou « le sperme ne sort pas couleur de lait, mais d'eau » signifient que l'homme est sexuellement impuissant[1556]. Le lait, puisqu'associé au sperme, renvoie par sa présence à l'acte sexuel de procréation.

Au reste, le lait maternel est inclus dans la mémoire des fluides comme le commente Salvatore D'Onofrio :

[1553] BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 41.
[1554] D'ONOFRIO, Salvatore, *Les fluides d'Aristote. Lait, sang et sperme dans l'Italie du Sud*, *op. cit.*, p. 192.
[1555] CHELHOD, Joseph, *Arabie du Sud : histoire et civilisation : le peuple yéménite et ses racines*, t. 1, Maisonneuve & Larose, Paris, 1995, p. 374.
[1556] Voir FORTIER, Corinne, « Le lait, le sperme, le dos. Et le sang ? », *op. cit.*.

> Le lait touche en cela, comme le montre l'A., aux trois ordres de relations dégagées par Claude Lévi-Strauss pour « l'atome de la parenté » : l'alliance, la filiation et la consanguinité[1557], ainsi qu'à la valence différentielle des sexes mise en évidence par Françoise Héritier. Le fait de représenter la Vierge allaitant l'Enfant Jésus où même pressant son sein pour envoyer adroitement dans la bouche de saint Bernard en extase un jet de lait pourrait être lu en fonction des représentations sexuelles de l'époque : la femme enceinte ou qui allaite étant momentanément soustraite à l'activité sexuelle et l'allaitement maternel constituant l'image de la « mère idéale ». [1558]

À la différence des représentations de la Vierge de lait, dans le cycle de la *Tragedia Endogonidia*, le lait n'est jamais exposé comme sortant du sein nourricier. L'image est reprise dans *P.#06* mais la Mère, bien trop âgée, est incapable de faire sortir du lait de son sein devenu stérile. Dans *BN.#05*, il est par exemple présent dans des rectangles arrondis de verre, suspendus au-dessus de la scène comme des diaphragmes. Le lait est pompé pour être donné à « l'Enfant ». Cette transmission met en lumière « l'impérieuse nécessité de réserver la part de lait revenant au fœtus [et qui] tient au fait que le lait n'est pas un simple aliment, mais une substance vitale qui, après la naissance de l'individu, achève de constituer son identité[1559] ».



CASTELLUCCI, Romeo, *BN.#05*, 2003.

[1557] LEVI-STRAUSS, Claude, « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie », in *Word. Journal of the Linguistic Circle of New York*, I, 1, 1945, pp. 33-53.
[1558] D'ONOFRIO, Salvatore, *Les fluides d'Aristote. Lait, sang et sperme dans l'Italie du Sud*, *op. cit.*, p. 192.
[1559] Voir FORTIER, Corinne, « Le lait, le sperme, le dos. Et le sang ? », *op. cit.*



CASTELLUCCI, Romeo, *M.#10*, 2003.

Dans *M.#10*, du lait est d'abord déversé sur le cheval noir formant un rond blanc sous ses pieds, puis la « Mère anonyme » s'agenouille pour se miroiter dans le lait et le porter à ses lèvres, ensuite un autre diaphragme suspendu se déclenche comme un projectile expulsant des jets de lait au sol. Un « soldat de la Conception » active un dispensateur de souffle de forme vulvaire qui disperse de la brume de lait dans *A.#02* avant de la porter à sa bouche grande ouverte. Les « soldats de la Conception » présentent ensuite à « l'Enfant » un calice de verre rempli de lait. Même si l'un des soldats lui maintient la tête pour le forcer à boire, « l'Enfant » s'y refuse en n'ouvrant jamais la bouche. Le lait se déverse sur son corps juvénile et se répand au sol. S'échappant d'un objet à la forme vulvaire ou imposé à l'enfant par des figures masculines, le géniteur semble participer à l'allaitement contribuant au développement de l'enfant né. Il continue à le « nourrir » de sa substance après sa naissance, par l'intermédiaire du lait maternel et donc de l'acte sexuel qui se conclut par ce déversement dans le corps de l'allaitante. Le refus de « l'Enfant » nous rappelle un extrait du roman *Les Prunes de Cythère* et bien qu'*infans* dans ce spectacle, il pourrait se ré-approprier ces paroles :

> Alors, elle s'est étendue sur moi et m'a enfoncé son phallus dans la bouche. Arrête, mère, je n'ai plus faim. Je ne veux plus du sperme de ton amour qui m'étouffe. Père, père, au secours, elle dit encore que c'est pour mon bien.[1560]

« Je rejette l'os père-mère, et l'os diaphragme, et je ferai les choses autrement[1561] » disait Artaud. Alors « l'Enfant » peut espérer renaître, ce qu'il fera après

[1560] HYVRARD, Jeanne, *Les Prunes de Cythère*, *op. cit.*, p. 46.
[1561] ARTAUD, Antonin, *Cahiers de Rodez (Juillet-août 1945),* t. XVII, Paris, NRF Gallimard, 1982, p. 45.

s'être fait disséquer en s'élevant et flottant dans les airs comme si son âme s'était enfin séparée de son corps.



CASTELLUCCI, Romeo, *A.#02*, 2002.



CASTELLUCCI, Romeo, *A.#02*, 2002.

> L'énigme de cette mère est inscrite dès le début dans l'impossibilité de lui attribuer la certitude du crime et donc sa culpabilité, tout comme l'énigme de son destin est enfermé dans un devenir parfaitement conforme à son attitude, la mélancolie, la tristesse qui glane le monde et le recouvre de blanc.[1562]

Le lait se fait aussi environnement généralisé dans la quasi-totalité des créations de la Societas Raffaello Sanzio, notamment celles pour lesquelles un tulle est utilisé ou celles où la cage noire de scène est remplacée par un *white cube* quasi-muséal. L'ambiance est lactée voire cotonneuse. Si la figure maternelle définie selon une enveloppe corporelle humaine disparaît, c'est pour mieux ôter sa peau-mère et l'enfiler au lait qui devient chair (littéralement *lahm* en arabe). « Selon un hadith, le lait serait nécessaire pour constituer non seulement la chair, mais aussi les os : C'est le lait qui a fait pousser la chair et développer les os de l'enfant qui demeure seul prohibitif du mariage[1563] ». De fait, le lait crée la forme à partir de l'informe. Venant du père avant d'être transmis par la mère, il extrait la chair des géniteurs et la confie à l'enfant. Suivant cette logique,

[1562] PITOZZI, Enrico, SACCHI, Annalisa, *Itinera, Trajectoires de la forme, Tragedia Endogonidia*, *op. cit.*, p. 131.
[1563] FORTIER, Corinne, « Le lait, le sperme, le dos. Et le sang ? », *op. cit.*

la parenté, les liens de filiations et l'identité sont définis par l'allaitement[1564]. Le sang n'est plus l'unique support physiologique envisagé dans cet héritage[1565] mais sa présence persiste chez Castellucci comme incarnation fluctuante de la figure maternelle.

Dans *BN.#05,* des ruisseaux de sang coulent sur les jambes et le dos de la vieille « Mère anonyme ». De même, le sang ruisselle sur les chevilles de la mère dans *C.#11*. Dans *A.#02*, l'écoulement de sang de la déchirure vaginale lors de l'accouchement du placenta d'or est suggéré dans l'ambiance lumineuse devenant subitement pourpre. Ce même environnement lumineux teintera le jet d'urine du clown dirigé vers la « Mère anonyme ». Dans *S.#08*, le sang est représenté d'abord par des drapés rouges tombant du plafond, ainsi que par des serviettes hygiéniques usagées, enfouies sous terre et consumées par le feu. Ensuite, une lumière rouge puissante colore tout l'espace scénique. Ainsi, le sang des soldates mortes à la guerre semble se déverser sur le champ de bataille. Enfin, la Mère de *B.#03* « semble être liée à la logique du sang, à un rythme systole/diastole, à une pulsation qui investit toute la scène jusqu'au tremblement. Mais aussi à un rythme différent, obtus et répétitif, qui semble accordé sur celui du destin. La Mère est en effet liée au destin, elle en assume patiemment le retour, parcourt le sillon de sa circularité[1566] ».

[1564] « L'enfant allaité sera considéré comme étant un enfant de lait pour sa propre nourrice et pour le mari ou le maître de celle-ci, et ce à partir du moment de la consommation du mariage durant laquelle il y eut éjaculation, jusqu'au moment de l'arrêt du lait ; même si cet arrêt a lieu après des années » (Khalîl 1995 : 255). En effet, la femme transmettrait à travers son lait les défauts caractéristiques de la catégorie sociale de son mari, qui est aussi la sienne, dans ces groupes fortement endogamiques. En revanche, l'épouse d'un descendant du Prophète *(sharîf)* sera recherchée comme première nourrice, quelle que soit sa propre généalogie, parce que son lait, appelé « le lait des descendants du Prophète » *(lban shurfâ),* véhicule les qualités liées à l'origine shérifienne de son mari » développe Corinne Fortier dans « Le lait, le sperme, le dos. Et le sang ? », in *Cahiers d'études africaines*, 161, 2001.

[1565] Voir aussi GELARD, Marie-Luce. « Les Pouvoirs du lait en contexte saharien : « Le Lait est plus fort que le Sang » », *op. cit.*, pp. 25-31.

[1566] PITOZZI, Enrico, SACCHI, Annalisa, *Itinera, Trajectoires de la forme, Tragedia Endogonidia*, *op. cit.*, p. 131.



CASTELLUCCI, Romeo, *BN.#05*, 2003.



CASTELLUCCI, Romeo, *B.#03*, 2003.



CASTELLUCCI, Romeo, *S.#08*, 2004.



CASTELLUCCI, Romeo, *S.#08*, 2004.

Le sang est un principe vital. Dans le ventre de la mère, le placenta comporte de nombreux replis où le sang fœtal est en contact étroit avec le sang maternel. Par son flux, dioxygène, dioxyde de carbone et glucose s'échangent entre la mère et le fœtus. De même, il s'écoule par les veines dans le corps pour l'alimenter en vie comme le ferait la sève pour les arbres, l'eau pour la terre. Vecteur de la vie, le sang renferme les énergies actives de l'être et du monde. Déjà au XIIIe siècle, le médecin Jean de Saint Amand pensait : « Le sang se rend du ventre à toutes les parties du corps comme le suc des arbres se répand depuis les racines jusqu'à la totalité des branches ». De fait, si sur scène le sang incarne la figure maternelle, la souligne ou la supplée, c'est parce qu'ils partagent des qualités, visées et résonnances similaires. Toutefois, le sang est aussi symbole de la mort, comme le poétise Bachelard :

> Tout ce qui, dans la nature, coule lourdement, mystérieusement soit comme un sang maudit, soit comme un sang qui charrie la mort. Quand un liquide se valorise, il s'apparente à un liquide organique.

> Il y a donc une poétique du sang. C'est une poétique du drame et de la douleur, car le sang n'est jamais heureux.[1567]

Ayant déjà longuement analysé la présence de sang au plateau dans la première partie, nous ne développerons pas davantage toutes les polyvalences qu'elle recouvre. Néanmoins, côtoyant ici à la figure de la Mère, elle trouble la forme et s'impose comme une énigme biologique à saisir : témoignages d'un passé immémorial, d'entrelacs de la conception et des cycles de vie, de dissolution de l'être, de post-avortement de la mère. La réponse se trouve dans les ambivalences, leurs rencontres et frictions.

« Sans mère, pas d'âme. C'est la mère qui fait le sens en reliant l'individu à la mémoire du monde et à l'âme collective, à travers l'histoire des siècles[1568] » écrit Jeanne Hyvrard et développe sa « pensée alchimique et fusionnelle » de la manière suivante :

> La mémoire la même pour tous. La connaissance de la mort dans le ventre de la mère. L'ordre du monde. L'ordre des choses. L'ordre des contraires. Les origines de la pensée dans la mémoire de la mort. L'origine.[1569]

Selon elle, la Mère est porteuse de mémoires, individuelles, collectives, humaines et universelles car elle porte en elle la vie, certes, mais aussi la mort. En donnant la vie, elle pousse l'être né à devoir un jour affronter la mort. Ainsi donc, dès lors qu'elle met au monde, elle commet un meurtre[1570].

> Le règne de la Conception vient avant le règne de la Création. La conception est vierge du monde et vient avant la matière. C'est une imagination pure qui se recueille dans un arc de forces encore inexplosées. Cette femme-la mère, sur la scène-est celle qui tue, c'est évident. Tuer doit être interprété ici dans sa polarité. Cela signifie : Regarde ce que je suis en train de faire… Je donne accès à la forme. Elle pense le monde en un éclat de lumière à basse définition : à partir de rien.[1571]

La Mère dépasse donc la figure. Elle est tout à la fois : Vierge, nourricière d'amour, femmes infâmes, *pneuma*, béance d'où naît toutes choses, gouffre qui enfouit,

---

[1567] BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 84.
[1568] HYVRARD, Jeanne, *La pensée corps*, Des Femmes, 1989, chap. « Mère ».
[1569] HYVRARD, Jeanne, *La Meurtritude,* Minuit, 1977, p. 143.
[1570] Voir aussi GASTAMBIDE, Michèle, *Le Meurtre de la mère : traversée du tabou matricide des origines à nos jours*, Paris, Desclée de Brouwer : la Méridienne, 2002.
[1571] CASTELLUCCI, Romeo, *Itinera, Trajectoires de la forme, Tragedia Endogonidia*, *op. cit.*, p. 129.

abîme qui transporte[1572], chaos qui engendre, lieux et temps qui s'ouvrent sur d'autres, devenir parthénogenésique, bouche qui embrasse, qui insuffle, qui invagine, qui mord, qui arrache, qui empoisonne, qui tue… Si la régression intra-utérine a permis de formuler cette conclusion, elle n'en permet pas l'acceptation qui n'appartient qu'à nous. Comme l'écrit Artaud dans une missive adressée à Jean Paulhan, datée du 1er octobre 1945 :

> J'ai vu votre âme de loin et lui ai fait quelques signes avec la main et le souffle dans l'espace pendant que dans l'utérus de mon sexe avec mon souffle je cherchais ce que je suis et veux être en formant des taus ou des barres au bas de mon abdomen, entre mes cuisses, dans mon anus, dans l'utérus de ma rotule gauche, avec mon souffle senti en épanchement de synovie dans l'anus et l'utérus de la rotule, et tout mon désir poussé jusqu'à la maladie, l'appétit veux-je dire effréné d'enfin vivre.[1573]

Les origines se cachent pourtant derrière cette acceptation et elle seule permettra la renaissance. Alors, « je ferai les êtres avec le limon du néant, le je vous aime de l'âme et non le je vous veux de Dieu. C'est-à-dire avec le féminin volatil et non le masculin acide, le passif volontaire et non l'actif prépondérant[1574] ».

Par conséquent, la Mère n'a plus de forme mais les crée à partir de l'informe, la Mère n'est plus un tout mais l'engendre à partir de rien, la Mère n'est pas lumière mais transporte l'étincelle de l'éblouissement futur de la *mise au monde* - qu'il s'agisse de celui des vivants ou de celui des morts -. Jouant de ces ambivalences, les artistes que nous interrogeons dans nos recherches font de la scène la Mère originelle, à partir de laquelle tout peut être réenvisagé, reconçu, recrée, réengendré et remis au monde en dehors même de notre monde.

En somme, « Théâtre signifie créer, accoucher démoniaquement d'un corps, avant tout comme chose, poids, caillot, à montrer pour un sou, baraque de foire en soi[1575] » comme l'écrit Romeo Castellucci.

[1572] En Héraldique, considérée comme la langue sacrée de la voie royale chevaleresque, l'abîme est synonyme du cœur, du centre originel. De plus, *abstrus,e*, signifie « qui est difficile à entendre, et qui demande une extrême application pour être bien conçu. Il ne se dit qu'en parlant des sciences et des choses qui exigent de la méditation ». Voir *Sciences abstruses. Raisonnemens abstrus. Question abstruse*, in *Dictionnaire de L'Académie française*, 5e éd., 1798. Donnée proposée par DELCAMBRE, Arnaud, correspondances personnelles entre le mois de juin et le mois de septembre 2019.

[1573] ARTAUD, Antonin, *Lettres écrites de Rodez (1945-1946),* t. XI, Paris, NRF Gallimard, 1974, pp. 126-127.

[1574] ARTAUD, Antonin, *Cahiers de Rodez (Mai-juin 1945),* t. XVI, Paris, NRF Gallimard, 1981, p. 65.

[1575] CASTELLUCCI, Romeo, *Notes d'un clown, Orestea*, *op. cit.*

Le naître et faire naître a permis de mettre en lumière une traversée de l'invisible au visible et du silence au susurré, qui fige le spectateur et le suspend dès lors le nouveau-né surgit. Les yeux du spectateur se plongent dans ceux premièrement ouverts de l'accouché et dans les mystères qu'ils renferment, comme autant d'énigmes du monde à résoudre. Les balbutiements de la scène se font ceux du monde audibles et compréhensibles à ceux qui savent les écouter. Quelles soient heureuses, terribles, *tragique*s ou trépas, les naissances deviennent objets de regard, de sens et de sensible, toujours fascinantes, monstrueuses et étranges. Finalement, la scène accouche de l'im-monde, c'est-à-dire de ce qui n'appartient plus au monde ou se place au-delà de lui.
Ce pas de côté déboussole le spectateur. Basculant subitement dans un monde en-dehors de celui qu'il connaît mais pourtant si proche et familier, il brise inconsciemment sa propre perception linéaire de lieu et de temps. Ce qui se passe sur scène peut être réel et pourtant, quelque chose d'étrange se passe et éloigne de la réalité sensible habituellement acceptée. Notre propre matrice interne se met à « bugger ». La scène obéissant à une dramaturgie des origines, ce dysfonctionnement provoque une sensation proche de celle de « déjà vue » et/ou engage une expérience de *rebirthing* voire de *past life regression*. « Son esprit, entraîné par une marche continue, soit dans le rajeunissement, soit dans le vieillissement, poursuit son chemin dans le temps par une sorte d'inertie ; mais au lieu de passer par des états fondés sur des sensations réellement éprouvées, il en crée d'autres basés sur des idées que de nouvelles facultés lui permettent de percevoir[1576] » l'analysait déjà De Rochas. D'après les neuro-sciences, il semblerait que ce soit l'activité électrique de certains neurones qui subitement sont altérée. Or, contrairement à ce qu'on pourrait croire, une observation suggérant le « déjà-vu » ou activant le *rebirthing* ne serait en aucun cas consécutive d'une création de faux souvenirs. Les zones du cerveau impliquées dans ces phénomènes sont celles de la prise de décision et de la résolution des conflits. Cela signifie qu'en tant que spectateur des créations scéniques de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, nous vivons inconsciemment un conflit intérieur entre une sensation subjective de familiarité et de réalité et une sensation objective que cette familiarité et réalité ne peuvent être correctes ou acceptées. Dans le même temps, notre matrice fait donc vivre l'expérience de régression comme étant véritable et

[1576] DE ROCHAS, Albert, *Les vies successives. Documents pour l'étude de cette question*, *op. cit.*, p. 231.

authentique et elle vérifie que la situation représentée n'est pas celle que nous avons réellement vécue. Or, comme en témoigne Emmanuel Grimaud, ces expériences « n'étaient pas purement et simplement de l'ordre de la visualisation. Elles se traduisaient par un théâtre[1577] ».

> Dans les séances de *past life regression* modernes auxquelles j'ai pu assister, l'introspection et la visualisation ont tendance à prédominer. Elles peuvent déclencher des expulsions cathartiques, mais elles créent surtout des images mentales. S'il y a dévérouillage d'un champ de conscience, il se produit au contact de présences exotiques : les *incarnations […]* Au contact de ces productions mentales étrangères au sujet lui-même et qui semblent surgir des tréfonds de son intériorité, les régressés peuvent témoigner de véritables effets d'expansion de conscience par *dividuation* : ceux-là sont bel et bien tangibles pour ceux qui en ont fait l'expérience.[1578]

Alors, nous renaissons en temps réel par mémoires adventices. Telle est la magie de la virtualité véritable fantasmée par Artaud.

> Ses sujets s'animent différemment, ils deviennent étrangers à eux-mêmes, ils se recroquevillent pour renaître, revivent des émotions fœtales, traversent des morts violentes et se paralysent pour aussitôt changer de corps, de voix, ou encore écrivent des choses qui leur sont inconnues et adoptent des attitudes et des postures qui sont celles de leurs personnalités antérieures, avant de se réveiller comme si rien ne s'était passé.[1579]

La figure de la mère n'est qu'une passerelle à la scène et la régression en l'intra-utérin participe à révéler la Mère matricielle originelle que peut être la scène gardienne de la conception et de la création et passeuse de leur représentation et réception. La scène étant devenue Mère, les origines s'y dévoilent, se réoriginent directement en elle et à partir d'elle, se manifestent sur elle et se saisissent par elle. En conséquence, elle permet l'*engendrement* du physique, du social, du moral, du politique, du religieux, du symbolique, du mythologique, du spirituel. Par mise en abyme originelle, la création se trouve donc dans la création et l'origine se réorigine en tout temps et en tout lieu. Désormais, il est alors possible d'accoucher du geste et de l'image et faire renaître la langue autrement car « à la naissance du sujet dans la langue, un bond définitif hors de l'animalité est exécuté même si la bouche comme lieu co-extensif du corps mangeant

[1577] GRIMAUD, Emmanuel**,** « Renaître en temps réel », *op. cit.*, pp. 24-45.
[1578] *Ibid***.**
[1579] *Ibid.*

et parlant peut-être responsable d'une régression où les mots retournent dans les profondeurs du ventre d'où émergent en surface les cris et la poussée sonore d'une mémoire pré-linguistique. C'est-à-dire que la régression vers l'animalité n'est jamais complète, le retour étant lui-même objet d'une transformation dans son passage entre le monde des hauteurs et celui des profondeurs[1580] ».

C) Accoucher du geste et de l'image et faire renaître la langue autrement

Les *scènes utérines* confirment combien la poïétique du corps naissant, renaissant et accoucheur est omniprésente chez nos artistes et comment leurs praxis impliquent une reconsidération du champ du perceptible et du sensible. Les *scènes utérines*, en devenant *scènes des origines*, se sont emparées d'une corporéité de tous les possibles. Libérées de tous poids du passé et du présent, puisque originelles en tout temps et en tout lieu, elles ne s'envisagent que dans des latences et devenirs. Dans cette perspective se dessine un *engendrement* du geste et de l'image par la scène Mère. Ces mises au monde, en dehors de ce que nous connaissions du monde, permettront à la langue de renaître autrement, à partir du corps embryonnaire scénique et à destination du spectateur.
Tout corps, en particulier embryonnaire, est source d'étrangeté et de fascination qui se doit d'être explorée dans sa qualité créatrice, ne serait-ce que par le fait qu'il puisse en cacher un autre en lui, se métamorphoser par lui et le regard qu'on lui porte, être porteur de vie et passeur de mort, se libérer de tout ce qui jusqu'alors le définissait. La scène Mère en a fait l'accouchement au plateau. Mais derrière toute mère se cache une autre mère. Laquelle est mère de la scène Mère ? D'après Castellucci, c'est la *rhétorique*. C'est « une mère sévère qui (lui) apprend le théâtre[1581] ». Le corps embryonnaire, c'est-à-dire un corps élémentaire, initial, primitif, sommaire, sans trace, sans empreinte (*le tupos*) et sans marque (*semeia*), ni conscient de ce qu'il est, ni conscient de ce qu'il transmet, est donc, dès son entrée en scène et dans le monde, un corps *rhétorique*. En effet, il invite à repenser notre *aesthesis* du monde et notre rapport au monde. Par son déploiement en scène, nous questionnons le nôtre dans le monde. Par sa naissance et

[1580] TREMBLAY, Nicolas, *Le théâtre et l'origine dans l'œuvre de Valère Novarina*, thèse présentée comme exigence partielle au Doctorat en Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2008, pp. 12-13.
[1581] CASTELLUCCI, Romeo*, Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 82.

renaissance en scène, nous revivons la nôtre dans le *hic et nunc* de la représentation et renaissons dans l'après-spection de la représentation.

S'agissant d'un corps *rhétorique*, sa figuration, représentation, incarnation et relation à l'Autre sont à réenvisager. Par exemple, la notion d'acteur, qui semble toujours s'être définie au corps de l'acteur lui-même, est désormais problématique. « Jusqu'au début du XVIIe siècle, le terme d'acteur désignait le personnage de la pièce ; il devint ensuite celui qui tient un rôle, l'artisan de la scène et le comédien, [explique Patrice Pavis]. Dans la tradition occidentale où l'acteur incarne son personnage, se faisant passer pour lui, il est avant tout une présence physique en scène, entretenant de véritables acteurs de « corps à corps » avec le public, lequel est invité à sentir le côté immédiatement palpable et charnel, mais aussi éphémère et insaisissable de son apparition »[1582]. Cette idée d'analogie entre la notion d'acteur et le corps d'acteur semble d'ailleurs être appuyée par Christian Biet et Christophe Triau qui estiment qu'« un acteur qui joue, c'est d'abord un homme ou une femme de métier, un comédien qui entre ou apparaît sur le lieu scénique, s'y installe, puis en sort, autrement dit un corps qui affiche sa présence à la fois sur le plateau et face à ceux qui le regardent[1583] ». Or, ces définitions ne coïncident plus avec les présences corporelles sur les scènes de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, et au contraire s'y frictionnent, car le corps s'y impose comme « objet » signifiant. Richard Robert parle plutôt de « *corps rhétorique*, puisque le mot exclusif ne permet plus de sublimer une parole dépassée par les réalités de la vie, celles qui imposent un sens à l'esprit[1584] ». De ces corps *rhétorique*s se dégage une énergie propice à la création et à la naissance d'une « *commotion* sensorielle » avec le public, d'où la volonté de se mettre soi-même en scène pour Gruwez, d'engloutir l'acteur pour Verdonck, de faire appel à des « non-acteurs » pour Castellucci. « La remise en question de la représentation, du jeu de l'acteur, de sa présence scénique et de la volonté de créer une « *commotion* sensorielle » avec le public a amené la compagnie à travailler avec des acteurs non professionnels choisis pour leur physique atypique[1585] » justifie Bénédicte Boisson. Or, ce phénomène passe par la *rhétorique* et en particulier celle du corps notamment dans *It's going to get worse and worse*

[1582] PAVIS, Patrice (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 7.
[1583] BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2007, p. 446- 447.
[1584] LAVIOLETTE-SLANKA, Mathieu, *Portrait de Romeo Castellucci*, pour www.evene.fr, 26/05/2008.
[1585] BOISSON, Bénédicte, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps *stigmat*isés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », *op. cit.*

and worse, my friend[1586] de Lisbeth Gruwez, dans *Untitled*[1587] de Kris Verdonck et dans *Hey girl !* [1588] de Romeo Castellucci. Quelle est leur *rhétorique*, comment opère-t-elle? Quelle en est le sous-texte? Au-delà de la provocation, de la transe et de l'engloutissement, ces corps *rhétorique*s sont porteurs d'une vision du monde. De fait, ils relèvent d'une stratégie discursive complexe puisqu'ils recouvrent une dimension dialectique voire didactique tout en s'en déresponsabilisant voire en rejetant cette qualité de présence, pourtant intrinsèque à la *rhétorique*. Comment réconcilier dans ce cas ces deux postures? Castellucci, Gruwez et Verdonck écrivent-ils *avec* les corps *rhétorique*s ou *sur* eux? Et à quelle fin?

1) Les abysses de la *rhétorique*

D'après le dictionnaire *Littré*, le terme « *rhétorique* », issu du grec ancien *rhêtorikê* signifiant « dire, parler », et du latin *rhetorica*, se définit par l'art de bien dire ou l'art de parler de manière à persuader. Le « rhéteur », en grec, ou « l'orateur », en latin, désignent des professions existant depuis l'Antiquité et plus précisément depuis le Ve siècle avant J-C, en Sicile. Géron et Hiéron exproprient à l'époque les habitants de l'île pour installer à leur place leurs mercenaires. Cette injustice est suivie d'un mouvement démocratique qui, d'abord renverse les deux tyrans au pouvoir, puis entreprend de réparer les préjudices subis en menant un procès public de réattribution des biens.

[1586] *It's going to get worse and worse and worse, my friend,* spectacle de Voetvolk, concept, chorégraphie et performance : Lisbeth Gruwez, composition, conception sonore et assistance : Maarten Van Cauwenberghe, coiffure : Véronique Branquinho, conseiller artistique : Bart Meuleman, conception lumière : Harry Cole et Caroline Mathieu, directeur technique : Thomas Glorieux, remerciements : Tom de Weerdt, production : Voetvolk vzw, coproduction : Grand théâtre de Groningue, Troubleyn | Jan Fabre, Theater Im Pumpenhaus & AndWhatBeside (s) Death, supporté par la Communauté flamande, la province de Flandre occidentale et la province d'Anvers, diffusion : Performance clé, 2012.

[1587] *Untitled*, spectacle de A Two Dogs Company, Concept et mise-en-scène: Kris Verdonck, danseur: Marc Iglesias Figueras, dramaturgie: Kristof Van Baarle, costumes: An Breugelmans, assistance costumes: Eefje Wijnings, coordination technique et création lumières: Jan Van Gijsel, assistance technique (stage): Ruben Pieksma, production: Christoph Ragg / A Two Dogs Company, ingénieur de son: Vincent Malstaf, Martine-Nicole Rojina, coproduction: Kaaitheater, de Warande, Pact Zollverein, avec le soutien de: les Autorités Flamandes & la Commission de la Communauté flamande, 2014.

[1588] *Hey girl!,* spectacle de la Societas Raffaello Sanzio, texte, mise en scène et scénographie: Romeo Castellucci, musique originale : Scott Gibbons, statique et dynamique : Stefan Duve, technicien en éclairages : Giacomo Gorini, réalisation sculptures de scène : Plastikart, Istvan Zimmerman, réalisation des costumes : Gabriella Battistini, avec Silvia Costa et Sonia Beltran Napoles, production: Odéon-Théâtre de l'Europe avec le Festival d'Automne à Paris, Steirischer Herbst/Graz, Le Maillon-Théâtre/Strasbourg, De Singel/Anvers, Trafò House of Contemporary Arts/Budapest, Cankariev Dom/Lubjana, Productiehuis Rotterdamse Schouwburg, Socìetas Raffaello Sanzio, spectacle créé le 16 novembre 2006 au Théâtre de l'Odéon, Paris.

C'est la première fois que les débats judiciaires prennent effet devant une audience composée de citoyens du peuple et formant des jurys populaires. Afin de leur exposer les faits, de les garder attentifs et acteurs des décisions à prendre mais aussi de les convaincre, un art de la démocratie émerge : celui de la *rhétorique*. Empédocle en est l'un des précurseurs et des écoles de la *rhétorique* se développent. À Athènes, les sophistes, du grec *sophia* qui signifie « sagesse », c'est-à-dire des maîtres de la *rhétorique*, dont en autres Critias, Gorgias, Hippias, Lycophron, Prodocos et Protagoras, enseignent cet art et le mettent en pratique en tant que rhéteurs devant l'Agora, soit la place publique, ou devant la Boulé, le tribunal du peuple, ou encore à l'Héliée, le tribunal sacré.

Platon et Aristote témoignent de ces prises de parole dans leurs essais, notamment dans *Gorgias, De la Rhétorique* et dans *Rhétorique*, et en expriment les limites, vices et dangers. Dans *Gorgias*, Platon imagine un dialogue entre Gorgias, qui défend la *rhétorique* comme l'art du bien parlé, et Socrate, qui la dénonce comme étant un art du mensonge. En trois livres, le premier définissant le *rhétorique* et son fonctionnement, le deuxième traitant de la psychologie mise en place par les locuteurs et le dernier abordant les effets de style, Aristote met le lecteur en garde sur la manipulation que suppose la *rhétorique* et sa reconsidération comme un « apprentissage de la capacité de discerner dans chaque cas ce qui est potentiellement persuasif[1589] ». Selon eux, si la *rhétorique* laisse croire à la formation, au développement et déploiement de la pensée des auditeurs, il n'en est rien. La *rhétorique* prive l'Homme de penser par lui-même puisque les sophistes les séduisent et manipulent par leurs discours. Ils confondent alors pouvoir et savoir au mépris de toute honnêteté intellectuelle. Leurs discours ne sont que mensonges puisqu'ils ne permettent pas d'accoucher librement de la pensée mais au contraire la sculptent voire l'avortent.

À partir du IIe avant J.-C, chez les latins, les procès et les prises de parole publiques se faisant de plus en plus fréquents, la *rhétorique* devient nécessaire et la politique s'en empare. Cicéron est perçu comme le modèle de l'orateur politique. Il affirme que pour avoir la gloire et le pouvoir, l'orateur doit être considéré comme la figure centrale de la vie publique romaine. Aujourd'hui encore, les politiciens répondent à ces principes *rhétorique*s, qu'ils nomment art de la communication, et les

[1589] CHIRON, Pierre, Introduction d'Aristote, *Rhétorique*, trad. Pierre Chiron, Flammarion, 2007.

formations de Sciences Po et d'avocats par exemple proposent des cours d'éloquence. Toutefois la notion de *rhétorique* ne peut être réduite à cette seule entrée et s'envisage selon bien d'autres perspectives dans les créations de nos artistes.

> La *rhétorique* a été la seule pratique à travers laquelle notre société a reconnu le langage et sa souveraineté. Elle s'est imposée au-delà des idéologies qui se succédaient, telle une idéologie supérieure de la forme. […] Le pouvoir est toujours *rhétorique* dans sa poursuite de l'art. […] La *rhétorique* prend-elle fin là où commence le théâtre ? Le théâtre commence là où commence la *rhétorique*, peut-être. En fait, non seulement le théâtre prolonge sur le plan formel le discours de la *rhétorique* (ou vice versa), mais encore la *rhétorique* est substantiellement un moyen concret et complet de considérer et de manipuler la matière théâtrale. La *rhétorique* accepte et révèle la corruption du théâtre : elle regarde le théâtre de façon impitoyable, scabreuse ; elle en exalte le vrai visage, qui est, précisément, celui de la fiction, de la corruption. De façon cynique, la *rhétorique* possède deux fois la théâtralité, dans le sens qu'elle l'utilise et l'explique. Elle en désavoue la pureté, elle dédaigne le théâtre ou l'acteur dans son autonomie, et en même temps l'englobe en soi. Ainsi, paradoxalement, elle s'en libère au travers d'un processus homéopathique, puisque l'artifice du théâtre est assimilé et rejeté au même instant ; il est exploité parce qu'utile à la vérité du discours, et montré du doigt comme faux, corrompu, nuisible.[1590]

Telle que l'envisage Castellucci et comme en témoignent les créations de Verdonck et Gruwez, la *rhétorique* à la fois s'enracine dans un héritage de reconnaissance du langage et de la primauté du peuple, et, dans le même temps, opère une délégation du sens et du signe à la forme. Le théâtre commence avec la *rhétorique*, se pense par elle et se saisit à travers elle. La *rhétorique* se pense donc dramaturgiquement, scéniquement et esthétiquement. Elle est à la fois la peinture et le pinceau des tableaux scéniques que conçoivent les artistes. Elle colore les corps, teinte les discours, nuance les regards. De plus, elle ne nie pas les ruses théâtrales, les plus espiègles étant celles de la fiction et de la *mimesis*, mais au contraire les souligne en les mettant en lumière et s'en empare pour d'abord en jouer puis les déconstruire. La théâtralité se déploie donc en une mise en abyme et s'expérimente doublement, puisque la *rhétorique* s'en sert, la justifie et la motive. Le corps n'y échappe pas et se fait *rhétorique*. Le texte par lequel elle s'exprime d'ordinaire étant absent du langage articulé de la scène, la *rhétorique* a besoin du corps pour s'incarner. La déresponsabilisation du corps quant à sa qualité dialectique voire

[1590] CASTELLUCCI, Romeo*, Les Pèlerins de la matière,* op. cit., p. 80.

didactique tient du fait que la *rhétorique* s'impose à lui. Le corps ne rejette ni n'accueille la *rhétorique*, il la reçoit. C'est à partir de leur cohabitation en scène que le corps et la *rhétorique* peuvent être envisagés comme formant un tout : le corps *rhétorique*. Lui s'ancre dans une tentative de discours dont la logique s'associe à la dramaturgie des corps. Il se laisse traverser de part en part par le langage et s'en fait le passeur. De plus, il porte en lui l'œuvre originale - c'est-à-dire le discours *What the Bible says about Drugs ?* du télévangéliste américain ultraconservateur Jimmy Swaggart pour *It's going to get worse and worse and worse, my friend,* la nouvelle *Un Chevalier* de Daniil Harms pour *Untitled* et une anecdote de vie pour *Hey girl !*- dont la scène ne livre qu'une lecture parmi tant d'autres. En ce sens, il renseigne sur elle mais sans l'assumer pleinement. Il ne peut d'ailleurs endosser cette qualité, pourtant inhérente et corrélative à sa double présence, car cette portée le dépasse et le transporte vers l'inattendu et l'inouï. Ce n'est que lorsque ces phénomènes s'opèrent que la *rhétorique* peut se déployer seule, que la dialectique et la didactique peuvent imprégner le spectateur et le corps s'en libérer. Alors seulement, les stratégies se dévoilent comme autant de ruses mises en place pour que le discours véritable soit entendu. Ainsi les figures de *rhétorique* sont des formes particulières de langage qui donnent de la force ou de la grâce au discours. Le corps embryonnaire en est le point de départ. Sa sculpture et mise en forme sont les premières ruses de la stratégie discursive. Sa présence et son rayonnement en sont les applications. La provocation et le saisissement en sont les résonnances.

Le corps ne se résume donc pas à un outil de communication, de parole et d'expression en remplacement des mots, puisque « dans la *rhétorique*, ce qui raconte, c'est le trait d'union entre le verbe et le corps : le verbe « incarné » ou le corps « littéral » sont la même chose[1591] ». Seuls ces corps, devenus absolus, peuvent sublimer une parole dépassée par les réalités de la vie. Les mots, en tant que tels, ne valent plus, car ils obligent à vouloir comprendre et imposent un sens à l'esprit. Les corps, eux, deviennent les messagers d'une expression violente, animale, brutale et immanente. Romeo Castellucci souligne d'ailleurs que « les figures *rhétorique*s ont toujours un corps qui souffre dans le regard des autres[1592] ». En outre, il n'est pas anodin que l'une des figures marquantes de la *rhétorique* soit la véhémence, comme l'a souligné à plusieurs

[1591] *Ibid,* p. 84.
[1592] *Ibid,* p. 85.

reprises Gilles Declercq[1593], c'est-à-dire à l'origine, le grand style, adapté à une cause noble à laquelle il importe de rallier l'auditoire par la levée des passions qu'elles soient indignation, exaltation, enthousiasme, fureur, mais aussi le trait de l'orateur et de l'acteur, c'est-à-dire une figure incarnée de l'intensité : celle du Dieu qui condamne, du Prophète qui prédit. L'esthétique contemporaine renouvelle la figure *rhétorique* de la véhémence dès lors qu'elle multiplie, comme à bien des égards chez Castellucci, Gruwez et Verdonck, la représentation d'une émotion intense, voire paroxystique.

a) Le corps *rhétorique* dans *Hey girl !*

Hey girl ! est écrit et mis en scène par Romeo Castellucci, le 16 novembre 2006 au Théâtre de l'Odéon, Paris puis joué à l'église des Célestins, en Avignon, en 2007. Dès lors, le cadre gothique du lieu de la représentation accentue la dimension liturgique et *rhétorique* du spectacle et souligne la friction entre trivialité et sacré de la création. Le spectateur assiste non pas à un « drame textuel » mais à un « *drame du geste* »[1594]. Castellucci reprend d'ailleurs les propos de Gustave Flaubert pour introduire son projet : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible... Nul lyrisme, pas de réflexions, personnalité de l'auteur absente[1595] ». Le point de départ de la création n'est pas une œuvre littéraire ou dramatique mais un vécu qui pourrait paraître anecdotique.

> L'inspiration pour le titre de ce spectacle m'est venue dans la ville où j'habite, alors que j'attendais à un croisement et que je regardais une bande de jeunes filles à un arrêt de bus. Leurs sacs à dos étaient pleins et leurs visages étaient maquillés. Chacune attendait son propre bus. Tout cet espace autour d'elles. Elles ne se parlaient pas. Elles ne se regardaient pas. Alors que j'attendais que le feu passe au vert – à ce moment-là – le titre du spectacle m'est venu. Dès lors tout ce que j'ai fait a consisté à suivre ces deux mots. J'ai attendu. Et encore attendu. Je ne sais pas ce qui s'est passé ensuite ; mais je crois que cela a quelque chose à voir avec le portrait d'un cœur humain.
> Quelqu'un se réveille, se lève, se prépare à sortir. On sort. Fin de

[1593] DECLERCQ, Gilles, *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Universitaires, 1992.
[1594] Nous reprendrons par la suite la notion de « *drame du geste* » et de *gestus* de Bertolt Brecht reprenant lui-même le terme de Gotthold Ephraim Lessing.
[1595] FLAUBERT Gustave, lettre à Louise Collet, 1852.

> l'histoire.
> Cela pourrait être aussi long qu'une journée, ou qu'une année, comme un calendrier.[1596]

Le titre est donc apparu comme un appel puis une révélation avant même le projet envisagé. Celui-ci naît, non pas de la restriction ni de la négation mais de l'absence.

> Une seule technique : une bonne dose de méchanceté qui se transforme, sous les yeux des spectateurs, en un courant d'amour invincible.
> Aucune référence culturelle ou iconographique.
> Aucune philosophie.
> Aucune poésie.
> Aucun aspect social.
> Aucune éthique.
> Aucune réflexion sur le théâtre.
> Aucun antagonisme ou dénonciation.
> Aucune vérité et aucune justice.
> Aucun lien à la littérature.
> Aucun lien à la tradition théâtrale (*tragédie*, comédie ou drame).
> Aucun lien aux principes mystiques du théâtre.
> Aucune technique théâtrale adoptée.
> Aucune mémoire.
> Aucune musique ajoutée.
> Aucune technologie évidente.
> Aucun « projet lumières » évident.
> Aucun « décor » évident.
> Aucun « mécanisme théâtral » évident.
> Aucune projection vidéo.
> Aucun nom et aucun auteur (même pas évoqué).
> Aucun symbole.
> Aucun Dieu.
> Aucune intentionnalité.
> Rôle central de l'acteur.
> Rôle central des mots et de l'action simples.
> Rôle central de la matière en soi.
> Force de l'être tel qu'il est.
> Faiblesse de l'être dans l'apparaître.
> Méchanceté de toute forme d'apparaître.
> Lois de fer qui sous-tendent l'action.
> Emotion et sensation.
> Tout est consommé sur place.
> La scène comme explosion radiale, horizontale.
> Au ralenti.
> Principes et lois physiques élémentaires en marche.
> Bruits réels ou pas amplifiés
> Maquillage : oui
> Vêtements : oui
> Faux sang : non

[1596] Dossier dramaturgique de *Hey girl !,* 2007.

Vrai sang : non
Masques à gaz : oui[1597]

Le spectacle, créé à partir de cette rencontre fugace de vie, ce titre déclic et cette absence créatrice, va s'inscrire dans la filiation de la pantomime de la fin du XIXe siècle et de la première moitié du XXe siècle, comme l'a examiné Ariane Martinez[1598], et la renouveler. Comme si l'évanescence d'un instant était saisie dans son présent et son futur, comme si le temps s'était suspendu puis étiré, le rythme ralenti, les mouvements et gestes imprégnés. Ainsi traités, ils reflètent toute leur puissance relationnelle et signifiante originelle. La création s'attarde en effet « sur le mouvement. Sur les mouvements. Sur le geste dépourvu de tout contenu […]. C'est comme si une représentation était jouée à fond. Rien qui renvoie à autre chose qu'au geste nu et à son évaporation[1599] ». La scène, pour Romeo Castellucci est le lieu du geste. Et ce geste est d'abord celui du surgissement de l'être et du monde, en dehors de ce qui les définissait jusqu'alors, puisque placés sur la scène et obéissant à un principe répété de *rhétorique*.

Comme déjà analysé, le corps de cire en cache un autre, devenu, à nos yeux, créature prisonnière d'un autre corps qui est pourtant le sien. Corps accouché et accoucheur se confondent et se dupliquent. Dès lors, le corps n'est plus qu'embryonnaire, il devient *rhétorique*, puisque cette première répétition du modelage du corps est annonciatrice des multiplications à venir en début de chaque tableau. Cela participe à une anaphore corporelle *rhétorique*.

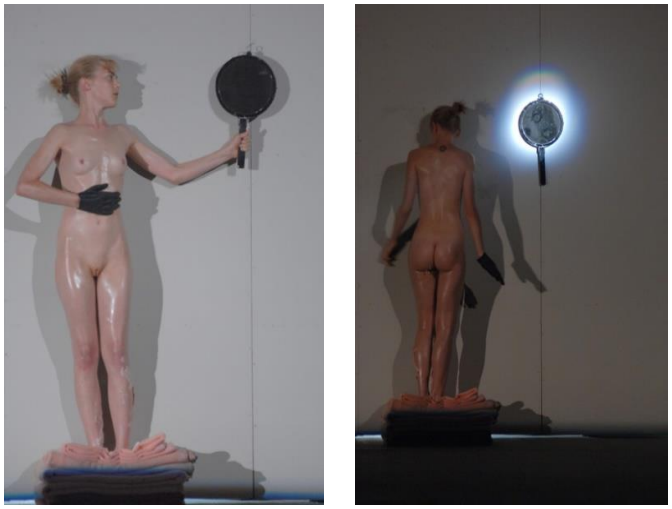
La femme nue accouchée, physiquement réelle, offre d'abord son dos et non son visage qui reste caché. À la manière du personnage d'Anne-Laure dans le monologue *André* de Philippe Minyana, la vision de ce dos provoque un trouble chez le spectateur, à la fois imprévue, insaisissable et étonnamment attendue.

> C'était la première fois que je voyais un tel dos en tout cas un dos aussi fameux et j'ai su quand je l'ai vu que c'était une vision décisive dans mon ventre dans mes genoux dans mes oreilles il y a eu le résultat de la vision. Cette petite mollesse avant-coureur de mollesses plus grandes encore et on est d'accord avec cette mollesse on lui dit de venir on l'accepte en fait on l'attendait.[1600]

[1597] CASTELLUCCI, Romeo, *Notes techniques*, février 2006.
[1598] MARTINEZ, Ariane, *La pantomime. Le théâtre en mineur*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.
[1599] Dossier dramaturgique d'*Hey girl*, de 2006, pour l'Odéon.
[1600] MINYANA, Philippe, *André*, 1993, Théâtrales, 2007, p. 69.

La vision unique de ce dos, en dehors de l'ensemble du corps qui normalement le porte, renforce son caractère *rhétorique* puisque la relation qui s'établit entre lui et le monde, entre lui et le spectateur, se déploie dans l'absence et le manque. L'adresse, bien que silencieuse qu'on lui accorde, est à destination de l'invisible, du disparu mais attendu. Une apostrophe corporelle *rhétorique* se met donc en place.

Ce dos se lève, se met littéralement sur pieds et se déplace ensuite vers la toile de fond de scène. Il se positionne debout sur des couvertures pliées et empilées, et se tourne face public en dévoilant enfin son visage. La jeune femme, au corps entièrement reconstitué, cache de nouveau une partie d'elle en ayant enfilé discrètement un gant noir sur sa main gauche. De cette main fantôme, elle saisit un miroir qui semble désormais s'inscrire dans le prolongement de son bras, comme faisant partie d'elle. Ce miroir prothèse est médium d'une nouvelle démultiplication de la jeune femme au plateau.



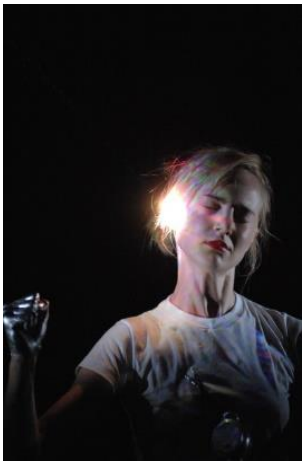
CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007. ©Emile Zeizig

De plus, ce miroir, dans lequel elle se regarde désormais, semble sans tain, puisqu'il ne reflète pas son visage mais la lumière. En effet, à l'instant où son double doit paraître, ce sont deux rayons lumineux qui convergent vers la surface du miroir et le font rayonner. D'une part, la vision de son double réel lui semble interdite. D'autre part, le miroir sans tain invite à explorer le monde par lui, non plus à travers la partie réfléchissante mais en passant de l'autre côté du miroir à la manière d'Alice. Une nouvelle lecture mythique de l'allégorie de la caverne s'envisage également. Cette idée,

exposée dans le livre VII de *La République* de Platon – dont la mère d'ailleurs était sage-femme[1601]- met en scène des hommes enchaînés face au mur d'une grotte, tournant donc le dos à l'entrée de celle-ci et ne pouvant ainsi voir que leurs ombres. La sortie de l'un d'eux va permettre à Platon de développer, en termes imagés, l'accession et la possible transmission de l'être humain à la connaissance et à la prise de conscience de la réalité ou tout au moins d'une autre réalité. De même, avec le motif récurrent du miroir dans *Hey girl !,* ce que jusqu'alors nous considérions authentique et vrai, s'avère finalement n'être que reflet donc mensonge. En nous plaçant de l'autre côté, notre regard adopte une nouvelle focale sur le monde, notre perception et sensibilité sont réexpérimentées pour la première fois et nous nous ouvrons à l'outre-corps et l'outre-monde pour revivre en eux. De fait, le corps et le geste sont profondément *rhétorique*s et apportent, au sens littéral et figuré, la lumière.



CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007. ©Emile Zeizig

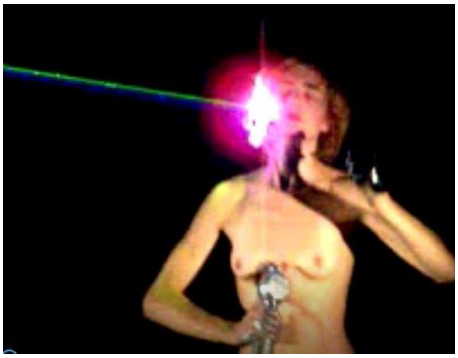


CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007. ©Emile Zeizig

Les autres miroirs de *Hey girl !,* suspendus dans les airs, circulaires, seuls ou accumulés, de surface ou de profondeur, tour à tour absorbent la lumière et la reflètent, et, après avoir été touchés et léchés par la jeune fille, se brisent finalement en éclatant successivement dans un fracas de verre brisé ponctué d'un son strident. À la fin du spectacle, trois faisceaux de lumière, venant en plongée des coulisses à jardin, convergent en un point. Un faisceau unique, puissant lumineusement scinde la boîte

[1601] Anecdote mentionnée par DELCAMBRE, Arnaud, correspondances personnelles entre le mois de juin et le mois de septembre 2019.

noire scénique plongée dans le noir et éclaire d'abord la jeune femme, puis l'éblouit et enfin la décapite.



CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007.



CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007.

Toujours en dévoilant sa nudité juvénile, la jeune fille blonde et sylphilde se déplace doucement à cour, s'agenouille, tape avec force sur un tambour et pleure à deux reprises. Puis elle s'habille, dos au public, d'un tee-shirt blanc dévoilant son nombril et d'un jean taille basse serré, et devient, aux yeux du spectateur, une adolescence ordinaire. Elle se couche à côté d'un glaive, un rouge à lèvres et un parfum : Chanel n°5, qui sont, à premières vues, les symboles par excellence de la féminité dans ses représentations stéréotypées. Tous ces objets scéniques sont selon nous de connotations sexuelles. Le rouge à lèvres renvoie à la vulve, l'épée au phallus et le parfum aux phéromones sexuelles. Or, il s'agit pour chaque spectateur de les reconsidérer en dehors de leurs qualités présentielles premières. « Les objets peuvent avoir une valeur qu'ils n'ont pas dans la vie, ce qui peut être perturbant. [explique Castellucci]. Comme disait Antonin Artaud, il faut "brûler les questions", et j'ajouterai qu'il ne faut pas apporter de réponses parce qu'il n'y a pas de réponses possibles. Ce n'est pas, pour moi, le rôle du théâtre[1602] ». À l'opposé de Francis Ponge qui accorde « une *rhétorique* par objet[1603] » dans ses écrits, la *rhétorique* chez Castellucci est plus gestuelle et corporelle que matérielle et est plurielle et non unique à l'objet-textuel. Les objets scéniques ne s'inscrivent pas dans un symbolisme unilatéral et convenu mais au contraire le déconstruisent. Ainsi, ils montrent un « chemin qui mène des sensations,

[1602] CASTELLUCCI, Romeo, Entretien avec Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, février 2007.
[1603] Voir DEMOULIN, Laurent, *Une rhétorique par objet : Les mimétismes dans l'œuvre de Francis Ponge*, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2011.

des émotions et des états du corps éprouvés dans certaines expériences fortes à la création de représentations qui, à la fois témoignent de ces états, permettent de les rappeler et entrent dans une dynamique relationnelle[1604] » comparable à Francis Ponge dont Bernard Beugnot est spécialiste, et, dans le même temps, invitent à ne pas emprunter ce chemin qui n'est qu'impasse. D'autres chemins symboliques, certes plus scabreux mais aussi plus lumineux, se dessinent. À l'issue de chacun, une vérité, non unique, attend d'ébranler. Ainsi, « ce n'est pas l'objet qui en réalité importe, mais la manière de le saisir et plus encore ce qui à travers lui cherche ou parvient à s'exprimer[1605] ». « Les symboles et toute cette merde médiévale[1606] », haïssables pour la jeune fille, sont comme des éléments étrangers à la vie obligeant l'Homme à se libérer en luttant contre les symboles et les évidences. Castellucci déclare d'ailleurs que :

> Toutes les interprétations, de la plus sombre à la plus lumineuse, de la plus noire à la plus heureuse, sont possibles. Ce qui est le plus constant sur le plateau, c'est la polarité des êtres, des sensations et des objets. Certains symboles sont envisagés de plusieurs points de vue différents, positifs ou négatifs, ce qui permet de se libérer d'une symbolique, d'une mythologie, univoque, lourde et devenue sans intérêt. Il faut traverser les symboles, les percer de part en part pour obtenir cet anéantissement.[1607]



CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007. ©Emile Zeizig



CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007. ©Emile Zeizig

La jeune fille va ensuite se mettre du rouge à lèvres couleur vermillon, et couper le tube en le passant sur la lame chauffante du glaive. Il s'en dégage une fine fumée et,

[1604] BEUGNOT, Bernard, « L'objet médiateur », in *François Rouget et John Cameron Stout, Poétiques de l'objet*, Paris, Champion, 2001, p. 228.
[1605] *Ibid.*, p. 226.
[1606] Cette expression est chuchotée et répétée par le personnage.
[1607] CASTELLUCCI, Romeo, Entretien avec Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, février 2007.

sur la lame, coule le corps gras pigmenté de rouge. Suivant les symboliques sexuelles précédemment accordées aux objets, ce geste renvoie à la défloration de l'adolescente alors que la cire rose d'une pâleur virginale continue à couler de la table. Elle se parfume ensuite de Chanel et en asperge le glaive. Grâce à la lame de l'épée chauffée, elle brûle un drap blanc afin de dessiner une croix et chuchote « Jeanne d'Arc » et « Marie Stuart ». Ce geste et ce murmure préfigurent le destin sacrificiel du personnage. Puis elle ramasse l'épée et un grand bruit se fait entendre. À cour, un néon laisse apparaître un « R ». La jeune femme se déplace de cour à jardin et un autre néon fait apparaître un « L ». Elle parcourt de nouveau de part en part la scène avant qu'un homme entre sur scène avec un coussin. Il la frappe avec cet objet et est ensuite rejoint par une trentaine de figurants, uniquement des hommes, en faisant de même et livrant une scène imagée de lapidation. Elle se fait engloutir par la masse d'hommes formant un nouveau corps unique. Cette femme devient martyre à l'instar de Jeanne d'Arc canonisée et de Marie Stuart exécutée par violation de droit divin. Le « corps embryonnaire », nouvellement réaccouché, passe à l'état de « corps *stigmat*isé » avant de redevenir « corps *rhétorique* ».

La jeune femme s'extrait du corps d'hommes en portant une tête agrandie et modelée de sa propre tête. Elle feinte les pleurs tandis que les figurants se dispersent. « La jeune fille, en se multipliant sur le plateau, est tel un prisme transparent qui montre toutes ses facettes en même temps, toutes les couleurs, toutes les températures, toute la variété des gestes possibles[1608] ». De nouveau, il y a anaphore corporelle *rhétorique*.

Des fragments de la pièce *Romeo et Juliette*[1609] de William Shakespeare sont projetés sur le fond de la scène. Comme l'expriment les contributeurs du chapitre collectif dirigé par Sandrine Le Pors dans *Graphies en scène* :

> Avec cet extrait du *Romeo et Juliette* de Shakespeare, le langage semble s'ordonner sous une forme poétique pour la jeune fille. Elle ne dira rien, muette, solitaire et confrontée à cette impossibilité d'articuler et d'organiser les mots du langage. L'écran est alors comme une prothèse de cet *impouvoir* qu'évoquait Artaud dans ses lettres à Jacques Rivière. [1610]

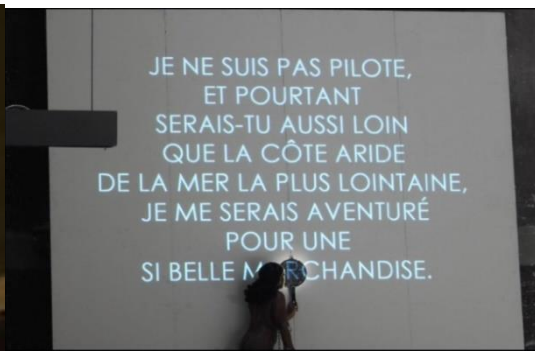
[1608] Dossier dramaturgique d'*Hey girl*, de 2006.
[1609] SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet (Romeo et Juliette)*, Londres, Théâtre de la Courtine, 1597.
[1610] LE PORS, Sandrine, chapitre « Paysages graphiques (esthétique) » (coord.), in *Graphies en scène*, Montreuil, Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », dir. J.-P. Ryngaert et A. Martinez, 2011, p. 81-127.

Romeo Castellucci y voit un argument supplémentaire dans la nécessité partagée de faire renaître la langue autrement par la *rhétorique* :

> Ces textes sont en décalage avec ce qui se passe sur scène, mais ils dégagent une force incroyable. Ils témoignent de la distance qui existe entre le langage et l'expérience vécue. Le langage est vécu comme une forme possible de « l'ordure » puisque Shakespeare lui-même, dans son texte, critique radicalement le langage, la politique du langage. Juliette, en parlant du pouvoir de la parole, dit clairement que le langage, et les mots qui le composent, empêchent la vie et l'amour ; les mots sont des projectiles dangereux qui percent la tête à grande vitesse. Elle dit à Roméo « c'est ton nom qui est mon ennemi, pas ton corps ». L'amour est donc présent dans le spectacle, c'est même le noyau central, mais sous la forme du manque d'amour qui entraîne une grande solitude.[1611]



CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007.



CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007.

Une femme originaire de l'Afrique subsaharienne, s'avérant être en réalité un double de la jeune femme blonde, portant la grosse tête et le costume évoqués précédemment, se dégage du reste de la foule, de nouveau composée des figurants-hommes qui la regardent. « Je voulais qu'il y ait une sorte de double du personnage principal, une sorte d'alter ego amplifié [précise Castellucci]. Il s'agit du même personnage, mais il se multiplie, se fragmente, c'est le résultat d'une dynamique de croissance[1612] ».

Cette femme est ensuite déshabillée et enchaînée. La référence à l'esclavagisme mais aussi la référence à nos sociétés mercantiles est ici très nette étant donné que la jeune femme échange, sous nos yeux, cette femme contre de l'argent.

[1611] Dossier dramaturgique d'*Hey girl*, de 2006.
[1612] CASTELLUCCI, Romeo, Entretien avec Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, février 2007.

Hey girl !, qui n'est au départ qu'un simple appel à la rencontre, s'empare d'une dimension allégorique se livrant au spectateur comme autant de résolutions d'énigmes.



CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007. ©Jean-Paul Louzouet



CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007. ©Jean-Paul Louzouet



CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007. ©Jean-Paul Louzouet

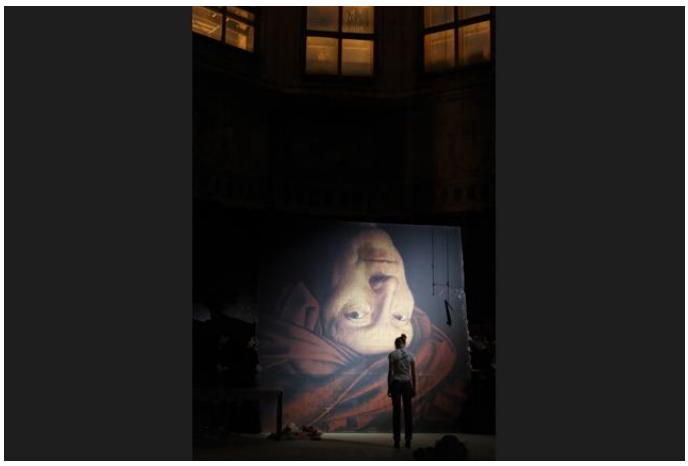
Les femmes se peignent ensuite le corps d'une couleur argentée et dansent. Durant ce tableau, le volume sonore de la musique diminue et la scène est traversée par un faisceau de lumière qui semble décapiter la jeune femme. Comme l'exprime Arnaud Delcambre : « Tout symbole fondamental est ambivalent […]. Le Paraclet sauve et foudroie, lui aussi[1613] ». Cette image vient en référence à toutes ces femmes décapitées connues : Marie-Antoinette, Marie Stuart, Anne Boleyn, etc., mais ces femmes au plateau incarnent également Jeanne d'Arc, Juliette, Ophélie, Iphigénie, la Vierge Marie, etc. À ce titre, Castellucci précise que le « "Hey" peut être aussi une sorte d'équivalent du mot "Ave" dans la formulation "Ave Maria"[1614] ». Il s'agit d'une traversée mythologique, des grandes figures et des symboles de la femme, autant de figures connues ou inconnues de la femme qui trouvent écho en nous. La jeune fille et tous ses doubles s'adressent non pas au spectateur mais au genre humain. L'appel « Hey girl ! » c'est celui que nous adressons à l'Autre et celui qui nous est adressé. « *Hey girl !,* "c'est moi" [interprète Castellucci …]. Ce corps d'une adolescente fonctionne

1613 DELCAMBRE, Arnaud, correspondances personnelles entre le mois de juin et le mois de septembre 2019.
1614 CASTELLUCCI, Romeo, Entretien avec Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, février 2007.

comme une loupe qui permet d'observer la réalité abyssale d'une vie anonyme et la banalité d'une journée complètement étrangère à la grandeur des mythes, mais vécue ici comme une prière dans une grandeur renouvelée[1615] ».



CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Hey girl !,* 2007. ©SRS

Un panneau de bois en fond scène tombe ensuite. En le redressant, on découvre une reproduction, visible à l'envers, de *L'Homme au turban rouge* de Jan van Eyck peint en 1433[1616]. Cet homme mystérieux dont le peintre fait le portrait, à la fois si réel et si lointain, représente une réelle référence iconographique. Or, à chaque fois que Romeo Castellucci a à faire à des images figées dans un rapport de croyance/pouvoir, il leur fait subir une transformation pour rompre avec la représentation telle que nous la connaissons. Il le précise : « Je travaille volontairement sur des images universelles et radicalement simples qui appartiennent à tout le monde mais qui sont aussi des images à pervertir, à détourner[1617] ». C'est pourquoi, dans ce

[1615] Dossier dramaturgique d'*Hey girl*, de 2006.

[1616] De nombreux historiens voient dans *l'Homme au turban rouge* un autoportrait de Jan VAN EYCK à cause de son couvre-chef inhabituel qui serait également la marque de l'artiste. Ce dernier s'affirme en tant qu'individu à part entière en signant le cadre du tableau avec sa devise inscrite en haut : « Als ich can. » ce qui signifie « Du mieux que je peux ». En mettant l'accent sur le ruban, VAN EYCK met en avant l'aspect cérébral de son œuvre. C'est là un des enjeux principaux de la peinture qui, à l'issue du Moyen Âge, se veut désormais Art plutôt qu'artisanat, en d'autres termes, elle se doit d'être le fruit de l'intellect de l'artiste. De plus, ce personnage d'homme au turban rouge apparaît aussi dans le *Portrait des époux Arnolfini*, où l'on peut le voir, dans l'hors-champ du tableau, visible grâce au miroir convexe, accompagné d'un personnage au turban bleu. Il s'agirait du peintre observant ses modèles.

[1617] CASTELLUCCI, Romeo, Entretien avec Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, février 2007.

théâtre *iconoclaste*, l'œuvre de l'Homme au turban rouge est disposée à l'envers, du moins c'est une des interprétations possibles données par Castellucci.

Création, gestes et corps sont *rhétorique*s dans *Hey girl !* car porteurs de plusieurs visions du monde pourtant issues d'une même réalité. Ils montrent « les deux faces d'une même réalité qu'on verrait à travers un objet transparent. La banalité du quotidien trouve une certaine grandeur sur le plateau du théâtre. Il faut la penser à travers une forme paradoxale de la mythologie qui pourrait être : "le rien", "le vide", "la solitude"[1618] ». La *rhétorique* s'affirme dans une stratégie corporelle et imageante, d'ébranlement et de discours, qui ouvre le champ des possibles du perceptible et du sensible.

Ce spectacle apparaît alors comme une succession de tableaux provocateurs et pourtant « il ne se passe rien » diront certains. Il n'y a pas de contenu en tant que tel sinon celui de l'inconnu. Mais tout mouvement, selon Castellucci, tout geste que l'on fait, même le moindre soit-il, pointe, à chaque fois, du doigt cet inconnu. Ce chemin vers l'inconnu ne laisse cependant qu'une trace éphémère : « Une trace dans l'air, une voie dans l'ouvert. Chaque geste est nouveau, seul, assené puis confié à l'immense dépôt de toutes les choses sans trace. Est-il possible de créer une histoire sans trace ? C'est-à-dire, uniquement avec des gestes nouveaux ?»[1619]. *Hey girl!* est le parfait reflet d'un théâtre qui ne craint pas, toujours selon l'artiste, « d'aller jusqu'au bout de son langage propre », de son propre langage, un nouveau langage inventé qui serait le sien et porterait sa marque, appuyé sur « une stratégie autour des mots, autour des images, qui organise une nouvelle réalité » parce qu'« il y a des figures *rhétorique*s qui correspondent à des projectiles, à des projections, très précises »[1620].

Dans *Untitled* de Kris Verdonck, la figure *rhétorique* devient unique, mais ne s'individualise pas pour autant, et gagne par contre en puissance de projections mentales. De même, si le port répété de la tête agrandie de l'interprète crée une anaphore corporelle *rhétorique*, toute la *rhétorique* d'*Untitled* repose sur le port de la tête et du costume de mascotte, c'est-à-dire sur la présence au plateau de ce corps étrange et étranger, mais se révélant être en réalité au plus proche de nous et du monde.

[1618] CASTELLUCCI, Romeo, Entretien avec Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, février 2007.
[1619] Dossier dramaturgique d'*Hey girl*, de 2006, pour l'Odéon.
[1620] CASTELLUCCI, Romeo*, Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 123.

b) *Rhétorique* de la mascotte

Untitled est le troisième solo créé par Kris Verdonck et succédant à *EXIT*, imaginé pour Alix Eynaudi et *M,a reflection*, pour Johan Leysen. Dans *Untitled*, le danseur Marc Iglesias, seul humain au plateau, partage la scène avec des robots et structures gonflables qui apparaissent et disparaissent comme autant de mirages d'un monde où l'humain ne semble plus avoir sa place. Même la chair du corps de l'interprète est invisible car entièrement recouverte d'un costume de mascotte, comprenant une tête, une combinaison, des gants, et des cache-chaussures, et représentant une abeille noire et argentée. L'humain a disparu de ce spectacle vivant en se laissant engloutir par un autre corps déshumanisé. Le spectateur ne retrouve la figure humaine qu'à l'issue de la représentation, au moment des saluts, lorsque Marc Iglesias retire la tête de mascotte. L'humain semble avoir été ensorcelé pour ne jamais plus pouvoir paraître dans sa forme première au plateau. En ce sens, l'origine provençale du mot « mascotte », c'est-à-dire *mascòta* qui signifie « sortilège », est à saisir étymologiquement, esthétiquement et dramaturgiquement, mais aussi, nous le verrons, socialement et politiquement. L'ensemble de la *rhétorique* de ce spectacle repose justement sur l'omniprésence de cette mascotte et sur la supposée impossibilité de cohabitation entre l'humain et l'in-humain.

Cette complexité co-existentielle s'enracine dans un spectacle antérieur d'un an à *Untitled*, celui de *H, an incident*, dans lequel Marc Iglesias imagine, à partir de la nouvelle *Un Chevalier* de Daniil Harms et plus précisément du personnage Alexei Alexeïevitch Alexeïev, un nouveau personnage, candide, incapable de penser par lui-même, d'émettre des opinions personnelles, de faire des choix pour lui, s'effaçant « pour la bonne cause », vivant par pure indigence en suivant à la lettre toutes les idéologies possibles et perdant finalement la vie pour la patrie.

> Alexei Alexeïevitch Alexeïev était un vrai chevalier. Ainsi, une fois, par exemple, apercevant du tramway une dame qui avait buté contre une borne et laissé tomber de son cabas un abat-jour en verre destiné à une lampe de chevet, lequel se brisa aussitôt, Alexeï Alexeïevitch désirant aider la dame, décida de se sacrifier. Il sauta du tramway en pleine marche, tomba et se fendit toute la trogne contre une pierre. Une autre fois, voyant une dame qui escaladait une palissade, s'était accroché la robe à un clou et s'était coincée de telle sorte, à califourchon
> sur la palissade, qu'elle ne pouvait ni avancer ni reculer, Alexeï

> Alexeïvitch commença à s'émouvoir à tel point que, sous l'effet du trouble, sa langue lui fit sauter deux incisives.
> […] C'est avec une facilité inouïe qu'Alexeï Alexeïevitch savait donner sa vie pour la Foi, le Tsar et la Patrie, ce qu'il démontra en 1914, au début de la Première Guerre mondiale, en se jetant dans la rue depuis une fenêtre du troisième étage, tout en criant : "Pour la patrie !". Par miracle, Alexeï Alexeïevitch s'en réchappa avec quelques contusions et peu après, en tant que patriote remarquablement zélé, il fut envoyé au front.[1621]

Devenu posthumément un modèle pour la communauté sociale et politique par son obéissance naïve et son dévouement sacrificiel, le costume de lion qu'il revêt devient mascotte du parti politique représenté.



VERDONCK, Kris, *H, an incident*, 2013.
©Silviano Magnone



VERDONCK, Kris, *Untitled,* 2014.
©A Two Dogs Company

L'idée d'un personnage victime de la *rhétorique* quotidienne et manipulé par ceux qui la pratiquent se retrouve dans *Untitled*. Comme l'envisage Kris Verdonck, le personnage y est « lâché[1622] », la mascotte se fait « objet trouvé[1623] » et l'interprète « entravé est lancé sur le théâtre comme par une construction mécanique[1624] ». Celle-ci se déploie en une forme nouvelle de *rhétorique* mais toujours autour de la figure de la mascotte et selon un principe mimétique inversé, empathique et de mise en abyme.

Tout d'abord, il faut expliquer la mise en abyme opérée et qualifier les étapes de déstratifications qui la définissent pour qu'il n'y ait pas de doute dans l'analyse future qui sera menée. Pour se faire, nous reprenons les concepts de Jean-Pierre Sarrazac

[1621] HARMS, Daniil, *Un Chevalier*.
[1622] Dossier dramaturgique *Untitled*, 2014.
[1623] *Ibid.*
[1624] *Ibid.*

proposés pour examiner la crise du personnage du drame moderne apparu à la fin du XIXe siècle et la poétique du mouvant qui le définit. En effet, plus qu'un simple objet ou costume, la mascotte remplace le personnage premier en elle. Celui-ci devient impersonnage car la mascotte l'efface pour exister seule, en dehors de lui et en absence même du corps qu'il l'habite. En se masquant, le premier personnage s'« invisage[1625] », c'est-à-dire qu'il accepte de ne plus avoir de visage et un retournement du personnage creux sur lui-même s'opère. Il répond ainsi à la notion d'impersonnage envisagée par Jean-Pierre Sarrazac qui explique : « Je suis parti des idées – très *dramatiques* – de « fuite » et de « traîtrise », chères à Deleuze, lesquelles s'appliquent bien à l'Inconnu du *Chemin de Damas*, personnage qui n'a pas de visage mais une superposition, une accumulation de masques. J'ai d'ailleurs forgé la notion d'« impersonnage » en résonance avec cela[1626] ». Selon lui, c'est l'anti-personne et l'anti-homme, l'absence de qualité et de particularité, l'hors-normes et genres, qui déterminent l'impersonnage dans son retrait et sa profonde modernité et contemporanéité[1627].

> Ce type de personnage moderne est identifié grâce aux symptômes suivants : sentiment d'étrangeté à soi-même, perte de soi, catalepsie, évanouissements, absence aux autres et à soi-même. L'impersonnage s'incarne dans des doubles et des hypostases, autant de projections autobiographiques complémentaires qui montrent l'incapacité du personnage moderne à coïncider avec soi-même mais également, sa capacité à rester ouvert à tous les possibles, aux virtualités de la vie. L'impersonnage est multiple, « transpersonnel ». Il peut incarner simultanément tous les âges de la vie du personnage. Loin de subir une dépersonnalisation négative, qui en ferait une figure de vacuité, l'impersonnage se présente plutôt comme un visage sans traits sur lequel s'accumulent des masques différents à interpréter qui viennent, sans cesse et tour à tour, se poser sur la surface lisse. Ainsi, l'impersonnage incarne tout à la fois l'humaine condition dans sa multiplicité, mais aussi le « singulier pluriel ». Il est, en fin de compte, un être dionysiaque en ce qu'il se situe du côté du morcellement, de la discontinuité et du rêve. Mais il peut être aussi transgenre, dans une transgression de la division des sexes, pris alternativement dans un devenir-homme puis un devenir-femme.[1628]

[1625] Nous proposons l'invention langagière du verbe « invisager » reprenant à la fois l'idée d'une absence de visage et de son acceptation, et le principe d'*invagination*.

[1626] SARRAZAC, Jean-Pierre, cité par Flore Garcin-Marrou, "Compte-rendu du séminaire avec Jean-Pierre Sarrazac", Labo LAPS 2013.

[1627] Voir SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, pp. 228-233 et l'article « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire (Pour Robert Abirached)*, Jean-Pierre Sarrazac, Denis Guénoun (dir.), *Études Théâtrales*, n. 20, 2001, p. 41-51.

[1628] GARCIN-MARROU, Flore, « Le drame *émancipé* », *Acta fabula*, vol. 13, n. 9, « L'aventure

Avant d'enfiler le costume de mascotte, le personnage qu'incarne Marc Iglesias répondrait donc d'une « transpersonnalisation », puisqu'il est ouvert à tous les rôles et à tous les possibles[1629]. Mais cela, nous ne pouvons que l'imaginer car l'habillage se passe en hors-champ et le seul personnage visible est déjà, dès le début de la représentation, celui de la mascotte. Celui signifie qu'une fois le costume enfilé, le personnage interprété s'efface par abstraction et vacuité et donc met en lumière une forme de « dépersonnalisation »[1630]. La mascotte devient un personnage qui « n'est plus une personne, au sens d'individu, mais personne[1631] ». Elle opère selon un mode d'impersonnalisation. Or, « cette extrême fluidité caractéristique qui en fait un personnage hors de toute fixité et de toute codification *a priori* permet, esthétiquement, de sortir définitivement du cadre de la *mimèsis* : en effet, l'impersonnage n'imite plus une figure, mais développe une ligne de fuite du personnage qui le transforme en *simulacre*, qui n'est plus tenu d'imiter le réel mais d'en développer un devenir, dans un rapport de différence avec son modèle[1632] ». En cela encore, il y a *rhétorique*, puisque l'image et le geste produits se détachent du principe mimétique et révèlent le monde dans ses devenirs possibles et réinventent la langue pour en traiter, et dont la mascotte en est le porteur et passeur.

Sous l'Empire romain, la mascotte est représentée sous la forme d'un animal qui incarne à la fois la victoire et porte bonheur. Il prend ensuite d'autres formes et sert de symbole ou d'emblème à des communautés, des institutions puis des entreprises. Introduit par l'écrivain et lexicographe français de langue d'oc Frédéric Mistral[1633] au XIXe siècle, le terme « mascotte » est d'origine récente. C'est en 1867 que la mascotte est employée pour la première fois et se rend populaire à l'occasion d'un opéra intitulé *La Mascotte*, joué en décembre 1880. Comme expliqué précédemment, le terme « mascotte », sans doute emprunt au latin « masca », s'origine dans le mot provençal « mascoto » signifiant « sorcellerie, charme, amulette » et qui est un diminutif

"Poétique" », Novembre-Décembre 2012.

[1629] Nous le nommerons « transpersonnage ».

[1630] Nous le nommerons « dépersonnage ».

[1631] SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, p. 228.

[1632] GARCIN-MARROU, Flore, « Le drame *émancipé* », *op. cit.*

[1633] Le « Cercle Frédéric Mistral » est une association de loi 1901 créée en son hommage dans le but de créer des débats entre annonceurs intégrant ou s'intéressant à l'utilisation d'une mascotte dans leur stratégie de communication et marketing. L'Action française, mouvement politique nationaliste et royaliste d'extrême droite, y propose régulièrement des manifestations.

de « masco », c'est-à-dire « sorcier ». Il vient sans doute du mot « masca » en latin tardif. La mascotte sert d'abord à qualifier des choses inanimées telles qu'une boucle de cheveux ou la figure de proue des navires. Les organisations sportives sont les premières à utiliser les mascottes animales pour enthousiasmer et divertir les supporters. Les costumes mascottes remplacent progressivement les vrais animaux qui étaient amenés sur le terrain, souvent des prédateurs pour rugir et impressionner les adversaires. À la fin des années soixante, les Muppets participent à l'évolution de la mascotte en leur octroyant des caractères fantaisistes et marionnettiques. C'est par ce biais qu'elles deviennent de nouveaux médias en établissant un rapport différent au marketing et aux relations publiques[1634]. Aujourd'hui, les mascottes sont des personnages fétiches, utilisés dans le cadre de la promotion et le marketing de certaines marques et actions commerciales pour dynamiser les ventes, dans les entreprises par association de logotype dans un souci d'identification, de reconnaissance et d'illustration des valeurs, dans des corps d'armées pour exorciser les peurs, dans les événements et clubs sportifs pour encourager le public, dans les jeux vidéos, dans les comédies musicales, les séries animées et les divertissements pour illustrer les personnages, ou encore dans des zoos ou parcs à thèmes comme cela semble être le cas pour la mascotte de *Untitled*. La mission principale des mascottes est de « doter les produits d'une âme » résume Gilles Deléris, de l'agence de pub W&Cie. Par elles et entre connivence, humour et charme, les enseignes et structures acquièrent « une âme », et souvent aussi un visage et/ou une silhouette qui incarnent leur univers et leurs valeurs, au-delà même de la notoriété et de la vie de la marque. Qu'elles prennent ou non la forme de peluches attendrissantes, toutes opèrent par personnification, développent une relation empathique avec le public, créent un affectif et ont pour mission de raconter une histoire, de répondre à un *storytelling* et de porter un discours. La *rhétorique* fait donc partie intégrante de la mascotte. Elle est quasi-carnavalesque par le port du masque, l'esthétique du défilé, les effets de disproportion, le gigantisme des structures gonflables, la monstruosité comique, l'inversion des sens, des codes et de l'ordre.

La gestuelle de la mascotte dans *Untitled* est au départ, puis ensuite par bribes, très proche de celle que l'on retrouve dans les films muets et les dessins animés.

[1634] Voir à ce sujet « Les mascottes, leurs origines et ce qu'elles évoquent », in *Capital*, 13/10/2010.

Reprenant à la fois les codes de la *commedia del arte*, les règles du registre burlesque, elle se déploie par l'utilisation abondante de ressors et d'effets comiques, par une succession et une répétition de gags, maladresses, quiproquos et ambiguïtés. Dans ce spectacle, la mascotte salue de la main le public, lève le pouce, imite une poule, marche en levant haut les genoux, danse en se dandinant, court sans but, saute jambes écartées, glisse de tout son long au sol, fait des roulades, feint de se faire piquer aux fesses, joue à « coucou-beuh ! », se cache derrière une boîte noire, fait semblant de lancer une grenade sur le public, attend en marquant son impatience du pied comme s'il battait la mesure du temps qui passe.







VERDONCK, Kris, *Untitled*, 2014.



VERDONCK, Kris, *Untitled*, 2014.



VERDONCK, Kris, *Untitled*, 2014.

Cette gestuelle répond aussi de la *rhétorique* car elle suffit à elle seule pour communiquer, puisque jamais ni la voix ni le langage articulé et parlé ne l'accompagnent. De plus, la pulsation du pied par exemple renvoie à un temps d'avant la parole mais qui défile tout de même et doit être compté au défaut de ne pas pouvoir être exprimé par les mots comme l'exprime Novarina :

> Au commencement, on ne pensait encore qu'en pulsations, en battement de chiffres. On a compté avant d'avoir la parole. Tout au début, il n'y a pas *un mot, plus un mot, plus un mot,* mais immédiatement la forêt de tout. On a dû commencer par compter et chercher à entendre ce que le temps veut dire ; comme les enfants qui veulent un jour compter jusqu'au bout ; comme Adam, le vieil animal parlé, captif du temps, l'énumérant et commençant par l'énoncer : c'est le premier animal du monde qui a compté avant de parler et nommé à la suite toute la création des animaux défilant devant lui.[1635]

Le souffle est néanmoins présent nous le verrons, mais il s'agit de celui de l'acteur et non de celui de la mascotte, de celui de l'humain qui l'habite, lui confère la vie et disperse en son cœur le souffle de l'humanité. La musique participe également à

[1635] NOVARINA, Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991, p. 19.

la *rhétorique* en la contrant. Lorsque la mascotte est en scène, la seule musique audible est une *muzak*. Ce terme, inventé par le général américain George Squier selon l'autonomase du nom de la société *Muzak*, pionnière dans la vente de ce type de musique, désigne la « musique d'ascenseur », « musique de salle d'attente », « musique de supérette », « musique de lignes d'attente téléphonique », « musique d'aéroport ». À la scène, elle renforce le caractère aseptisé et normalisé de la *rhétorique* première habituellement employée par la mascotte. Associée à la gestuelle et à l'image du corps étranger en scène dans le *hic et nunc* de la représentation, elle déploie une *rhétorique* de l'instant. Celle-ci engage le spectateur dans une écoute nouvelle d'une parole muette mais non silencieuse, d'une langue repensée de sa création à sa réception. Cette *écoute de l'œil* permet d'entendre ce que le monde chuchote et comment cela résonne en nous. Jean Louis Schefer explique d'ailleurs que « le cinéma, même muet, n'a jamais pu être un cinéma silencieux. C'est plus entièrement un cinéma pris dans le chuchotement […]. Et par ce silence chuchoté dans les premières images, un retour de cette poussière en nous, de cette lumière, de ces corps gris ; comme si un enfant, assis en nous, tenait encore notre main[1636] ».

De plus, elle développe toute cette gestuelle en suivant une chorégraphie travaillée, pointilleuse et bien rodée qui respecte le rythme précis de la capacité attentive du public. Ce rythme est également ponctué par du *splapstick*. Issu de l'anglais *slap stick*, signifiant « bâton claqueur », cette technique est inspirée du *battocchio* des bateleurs italien et consiste en une férule double ou « cliquette », inoffensive mais sonore qui renforce l'effet des coups portés. Elle se manifeste par des scènes mêlant le comique et la *violence*, voire même le comique par la *violence*, dans des successions de chutes, de bagarres, de chocs et de poursuite. Dans *Untitled*, le protagoniste étant seul sur scène, le *splapstick* ne s'applique qu'à lui et par lui. Son corps devient objet à brutaliser et à auto-meurtrir. Il joue à la guerre, ici à la fois perçue comme résonnance à l'œuvre originelle *Un Chevalier* de Daniil Harms dans laquelle le personnage principal est mort pour la patrie, et comme un combat de vie pour que l'humain soit encore. Le monde merveilleux des parcs à thème dans lesquels évoluent d'ordinaire les mascottes se transforme en champ de bataille. Il mime le fait qu'il soit touché au ventre par un coup brutal, place ses mains sur la blessure imaginaire, recule, halète, perd l'équilibre, regarde

[1636] SCHEFER, Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma,* Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980, p. 95.

ses mains faussement ensanglantées, tombe à genou en se tenant le ventre et chute finalement au sol de tout son long. Seul en scène, nous avons l'impression que ce sont les regards des spectateurs de la transpersonnalisation, ou plutôt l'absence de regards, qui l'a frappé, violenté, blessé puis tué. Toute comme l'analyse Natacha Thiéry, Maître de conférences en Esthétique du cinéma, à propos d'une séquence du film-muet *La Charrette fantôme* de Viktor Sjöström (1921) :

> Toutes proportions gardées, cette séquence constitue une mise en abyme de la situation spectatorielle. Le spectateur, malgré ses fantasmes de participation au film et de réponse à ces êtres animés de l'image, est à son tour entravé par l'écran, sorte de glace sans tain derrière laquelle il agite en vain ses émotions et ne peut laisser ses propres paroles s'échapper. Le spectateur est un peu comme un fantôme qui tenterait d'atteindre les personnages de ces films, autres fantômes à leur manière, venus d'un autre âge, immémorial et onirique. Le spectateur se rêve dans l'écran tout en se sachant irrémédiablement hors de lui, condamné à un seuil infranchissable. La singularité du cinéma muet réside dans ce paradoxe, que le spectateur s'approprie chacune de ces images, dont les personnages deviennent des fantômes familiers et pourtant autres, et que leurs paroles fantasmatiquement entendues résonnent en lui et suscitent des réponses informulables.[1637]

La mascotte va aussi volontairement chuter et se jeter violemment au sol ou contre les murs du cadre de scène.



[1637] THIERY, Natacha, « La parole dans le cinéma muet », in *Labyrinthe*, n. 7, 2000, pp. 125-142.



VERDONCK, Kris, *Untitled*, 2014.





VERDONCK, Kris, *Untitled*, 2014.

Chaque choc est souligné par un fracas sourd des basses dans les enceintes, l'interruption du souffle de l'acteur repris et amplifié par un micro placé sous le costume et le bruit de sa chair claquant sur la matière dure et brute. L'audibilité de cette respiration et du heurt de la chair renvoie à l'humain dans son antipersonnalisation. « Une foule d'actions antipersonnelles a lieu chaque instant dans le corps humain : par exemple la déglutition, la respiration, la cristallisation, le ramage, l'excrétion, l'idéation, l'érection, la pensée, l'affect, la conceptibilisation, le travail du bois, du foie, de l'orteil gauche, le sentiment de la prière et l'orteil droit qui est le siège du sentiment droit, etc.[1638] » écrit Valère Novarina. L'humain résiste ainsi dans le contraste entre l'esprit farceur de la mascotte et son apparence miséreuse, dans la confrontation de son désir de faire rire, quitte à n'être que bouc émissaire, et son désespoir de ne plus y parvenir. Ainsi, l'humain s'efface, disparait, résiste puis réapparait sans cesse à travers la figure de la mascotte et par cette *rhétorique* nouvelle déployée dans un sacrifice comique.

En effet, au début du spectacle, nous avons l'impression que, bien que l'humain soit normalement doublement présent dans cette création, ne serait-ce que par la dimension de représentation et la mise en abyme établie, il disparaît sous un costume de mascotte, devenu prison pour celui qui le porte. Comme l'explique Kris Verdonck, la mascotte « est la pure façade d'un divertissement superficiel et d'une culture

[1638] NOVARINA, Valère, *La scène,* Paris, P.O.L, 2003, p. 60.

populaire et professionnelle infantile. La valeur d'a*muse*ment apparente du costume s'impose aux dépens de la dimension humaine. Dans le spectacle, le vide derrière la façade de la mascotte devient d'une superficialité dérangeante[1639] ». Cette unique présence-mascotte, inquiétante par son étrangeté et preuve d'une résistance, imperceptible mais engagée, de l'humain, semble être la seule encore envisageable dans ce grand vide que forme la scène et dans l'autre-monde et l'antre-monde qu'il représente. Ensuite, l'unique raison de la présence de la mascotte réside dans cette dimension à la fois didactique, *rhétorique* et comique. La mascotte n'assouvissant plus ce paramètre, voire n'étant même plus objet de regard, elle s'évanouit pour que, par elle, l'humain refasse sa réapparition. Finalement, la mascotte animale, portée par l'humain, est remplacée par des mascottes gonflables, apparaissant et disparaissant de/dans trois boîtes noires placées sur le plateau, et des robots traversant la scène de manière autonome comme remplaçant le vivant. Cette dernière variation conduit à suppléer l'homme par l'air, à l'évincer, semblerait-il, de la scène. En réalité, la présence de l'humain se fait plus prégnante et saisissante dans son absence.



VERDONCK, Kris, *Untitled*, 2014.



VERDONCK, Kris, *Untitled*, 2014.

De même, dans le spectacle *Untitled*, le transpersonnage devrait vivre l'expérience fictionnelle que lui propose son probable employeur et la partager avec le

[1639] Dossier dramaturgique *Untitled*, 2014.

public. Toutefois, celle-ci n'a aucun sens et le public semble détaché, insensible et impassible voire absent. Marc Iglesias, acteur de cette performance, danse seul au plateau et incarne ce transpersonnage interprétant chaque soir son spectacle, de manière solitaire mais animé de bonnes intentions.



VERDONCK, Kris, *Untitled*, 2014.

Cette solitude témoigne déjà d'un premier principe *rhétorique* dans un semblant de *simulacre*. La mascotte, ayant perdu l'équipe qu'elle supporte, ses associées et son public, à la fois ne représente plus qu'elle-même et, dans le même temps, elle erre sans but. Elle est dans l'espoir que le spectacle continue quoiqu'il advienne et dans le désespoir de n'être plus rien dans ce vide de la scène, dans ce vide des regards. Tantôt elle cherche à créer l'*empathie*, tantôt, dans l'absence de relations possibles, elle s'auto-détruit. Le spectacle qui en reste est plein de paillettes mais sans éclat, plein d'espoir mais vain, plein d'engagement, y compris corporel, mais aseptisé. Ainsi, si l'identité visuelle de l'employeur fictionnel n'est pas renforcée, ni sa notoriété augmentée, l'affectif est tout de même créé et l'*empathie* engagée. Ces deux phénomènes ne se développent plus chez le public du transpersonnage, ni celui du dépersonnage, mais chez celui de l'impersonnage, c'est-à-dire chez les spectateurs d'*Untitled*.

Comme les études de marketing l'ont démontré, les esprits sont davantage marqués, et l'information, y compris celle relevant d'un non-sens, s'imprègne plus profondément et longuement dans la tête des spectateurs, quand les structures font l'usage d'une mascotte. Elle induit de l'adhésion, de la confiance, de l'enthousiasme, de la complicité, de l'attachement et de la fidélisation par l'*empathie* et l'affect qu'elle suscite, et ce de manière inconsciente voire hypnotique. La répétition, l'amplification, la caricature, le décalage en font des figures percutantes dans le sensible. C'est pourquoi, la mascotte est fréquemment employée dans le cadre du déploiement d'une

stratégie *social media*. Le recours à la mascotte mobilise des prescripteurs qui n'auraient pas été sensibles au discours sans son intervention en humanisant les relations entre l'Homme et l'objet. En provoquant de la joie, de la tristesse, de la colère, la mascotte se rend humaine et enrichit la dimension didactique et le positionnement éthique[1640]. C'est donc par le ressenti des sensations, l'expression des sentiments et émotions que naît le sens et que la mascotte s'ouvre au monde en le réinterrogeant. Cela est rendu possible par l'inquiétante étrangeté[1641] que déploie la mascotte. Dès lors qu'elle est sortie de son contexte habituel et que sa mission n'a plus de sens, elle perd sa qualité familière mais gagne en humanité car apparaît désormais dans ses fragilités et doutes.

Par conséquent, si « The show must go on ! », poursuivre ce spectacle transpersonnelle n'a plus de sens et rend l'Homme fou. En dehors de l'absence de sens de la représentation transpersonnelle puis dépersonnelle de la mascotte, le deuxième niveau de la mise en abyme, c'est-à-dire l'impersonnalisation dans le spectacle *Untitled*, lui acquiert plusieurs niveaux de sens sociaux et politiques notamment dans la relation entretenue entre l'homme et l'objet, essentielle dans les créations de Kris Verdonck.

> Dans la vie de tous les jours, nous constatons une tendance : l'Europe est incapable de fournir à ses intellectuels une place sur le marché de l'emploi. Des personnes diplômées du supérieur travaillent comme figurants à Disneyland, d'autres font de la publicité pour du chewing-gum ou de la soupe déshydratée, déguisés en paquet de chewing-gum ou en bol à soupe. […] En cette époque néolibérale, le salarié subit de fortes pressions. Travailler est un devoir moral qu'il faut remplir, même en allant à l'encontre d'une identité ou d'une opinion personnelle.[1642]

C'est ainsi que la mascotte passe progressivement du statut d'obéissance face à sa hiérarchie supérieure, puis de patin se moquant des autorités, de marginal éprouvant des difficultés à s'adapter à la société, de clown triste tournant au ridicule des situations de la vie quotidienne, de provocateur défiant les regards que nous lui portons et abusant de ruse pour changer ceux qui se tournent sur le monde. Cela s'explique car « de plus en plus de gens atterrissent dans une situation sans issue les obligeant à

[1640] C'est à ce titre que les mascottes sont utilisées chez les enfants. « Les mascottes, et ce que nous vivons et expérimentons avec, nous aident à mettre en actes ce positionnement éthique ; en permettant aux enfants d'acquérir à leur rythme une conscience plus claire de leurs ressentis ; en autorisant (par le cadre posé, la bienveillance, et la sécurité) la spontanéité dans l'expression et une intimité dans nos échanges » in Beauvineau Geneviève, Blain-Joguet Evelyne, « Les Mascottes des Sentiments : une éducation émotionnelle pour les enfants », *Actualités en analyse transactionnelle*, 2009/1 (N. 129), p. 54-65.
[1641] Voir FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, 1919.
[1642] Dossier dramaturgique *Untitled*, 2014.

s'accommoder de petits boulots ou de conditions de travail exécrables, sans jamais pouvoir en sortir ». C'est précisément le cas pour les artistes contraints de jouer la mascotte. « La personnalité et le visage de ces travailleurs n'a pas la moindre importance ; en revanche, ils doivent s'exposer jour après jour en tant qu'image consommable[1643] ». C'est donc en s'invisageant que le protagoniste sur scène réenvisage l'Autre et le monde. Par la *rhétorique*, il s'affranchit des barrières de la langue, la réinvente et colore ses ressorts tragico-comique d'une dimension universelle. Or, « pour le porteur du costume, il est impossible de ne rien signifier. Le costume émet des signaux en permanence ; il est là, impossible d'y échapper. Cette présence incessante contraste avec l'invisibilité – ou l'absence – de l'homme à l'intérieur du costume[1644] » explique Kris Verdonck. En cela, l'univers de Verdonck est de nouveau proche de celui beckettien, puisqu'incluant une objectivation de l'acteur par analogie avec l'Homme, ce qui n'a plus grand-chose d'humain et ce qui de lui subsiste et s'obstine. Toute est question d'oscillation entre l'Homme et l'objet, entre l'humanisation et la chosification.

> Le philosophe et cinéaste français Guy Debord affirma en 1967 dans *La Société du spectacle* que la domination de l'image économique et spectaculaire mène à l'aliénation généralisée de l'individu vis-à-vis de son univers. L'agressivité d'un système néolibéral « chosifie » ceux qui y vivent. Pour le dire avec Debord : « Le spectacle soumet les hommes vivants dans la mesure où l'économie les a totalement soumis. Il n'est rien que l'économie se développant pour elle-même. Il est le reflet fidèle de la production des choses, et l'objectivation infidèle des producteurs ».[1645]

L'humain, en résistance de sa propre existence à travers la mascotte, persiste à créer un rapport de force avec la société et transgresse les habitudes de la perception et du sensible. C'est pourquoi, « la mascotte utilisée dans *Untitled* est emblématique de la rencontre amère entre le divertissement et l'esclavage moderne. […] Le costume de mascotte est comme une camisole de force obligeant à agir ; elle cache un corps fatigué et absent qui préférerait ne pas être là[1646] ». Ainsi, quand par accident un bout de peau de l'acteur se dévoile, c'est toute l'assemblée de spectateur qui se pétrifie. La chair de

[1643] Dossier dramaturgique *Untitled*, 2014.
[1644] *Ibid.*
[1645] *Ibid.*
[1646] *Ibid.*

nouveau visible se fait parasite de ce monde aseptisé et sans vie, puis révélatrice de la puissance de résistance de l'Homme et de l'Humain quand tout le contraint à plier, à ne plus être. Alors, le souffle amplifié de l'acteur étendu au sol et celui du spectateur se coupent quand l'énergie de l'humanité les saisit pour finalement les réanimer. « Ci-gît l'humain » chuchote la scène, « vous avez le pouvoir de le ressusciter » crie-t-elle, « si seulement vous acceptiez d'être secoués, de bouleverser votre quotidienneté, d'affronter la renaissance de l'être » invoque-t-elle.



VERDON
CK, Kris, *Untitled*, 2014.

La quête engagée est celle « désespérée de l'impersonnage, qui n'est autre qu'une expérience mystique, lors de laquelle, le pèlerin-spectateur se trouve confronté à l'effondrement simultané de tous les personnages, familiaux, sentimentaux, professionnels, sociaux, culturels, etc. et auxquels il s'était identifié jusqu'alors[1647] » précise Arnaud Delcambre. Le spectateur se retrouve « démuni au milieu d'un grand vide. Évidemment, cela ne se provoque pas. Cela survient au moment où on s'y attend le moins. Cela ne s'explique pas ni ne se montre. Cela ne saurait se provoquer volontairement, pas plus sur une scène de théâtre qu'ailleurs[1648] ».

Finalement, par la figure de la mascotte, « *Untitled* remet en question les contraintes économiques, le progrès et la consommation, et suggère qu'un vide béant se cache derrière toute cette « action »[1649] ». S'établissant par une dynamique *rhétorique*, l'image, la forme, la langue, la parole nés de ce vide se renouvellent et transportent le spectateur dans une expérience saisissante de la perception et du sensible, tout comme l'analyse Natacha Thiéry à propos du cinéma-muet, dont la figure de la mascotte est comparable par ses qualités de présence et résonnances :

[1647] DELCAMBRE, Arnaud, correspondances personnelles entre le mois de juin et le mois de septembre 2019.
[1648] *Ibid.*
[1649] Dossier dramaturgique *Untitled*, 2014.

> Les effets de la présence de la parole dans le cinéma muet sont contrastés, voire contradictoires, et contribuent à entretenir son énigme. Il me semble que par elle, le spectateur fait l'expérience d'une vision tout à fait singulière, entre persistance rétinienne et évanescence, et radicalement différente de celle qu'il connaît avec le cinéma parlant. La vision et l'écoute y subissent un sort inhabituel qui illustre la nature sensible et sensuelle de ce phénomène ouvrant sur la signifiance. Les paroles ineffables du spectateur répondent aux paroles inaudibles des personnages. La rumeur du muet exaspère l'illusion du spectateur dans sa participation affective au déroulement du film, mais le maintient dans un exil physique et cérébral irrémédiable. La dimension physique du rapport du spectateur au film muet est à la fois renforcée et dépassée par sa composante onirique et inconsciente. Dès lors, le non-dit du cinéma muet ne se réduit pas à l'inaudible. Et la parole comme matière sonore ne cesse d'affirmer sa présence, certes par défaut, ou au creux de l'image, et ouvre le champ du non-dit. L'absence surdétermine finalement la présence — présence d'autres signes qui sollicitent le corps et l'imaginaire de celui qui entend par-delà le silence.[1650]

c) La transe du discours dans *It's going to get worse and worse and worse, my friend*

La stratégie *rhétorique* engagée par Lisbeth Gruwez dans *It's going to get worse and worse and worse, my friend (Ça va aller de mal en pis, mon ami)* rencontre de nombreuses similitudes avec celle de Kris Verdonck. Dans les deux cas, il s'agit d'un solo de danse, d'une possession, dépossession et déshumanisation de l'interprète, d'une expérimentation de la *rhétorique* gestuelle et corporelle. Néanmoins, à la *rhétorique* du corps, s'ajoute celle de la langue chez Lisbeth Gruwez. Avec ce spectacle, elle s'empare de la *rhétorique* politique et chorégraphie la gestuelle du pouvoir. L'idée première de cette création est de questionner la manière de mettre en scène et saisir l'extase d'un individu, notamment un politicien, exerçant l'art de la *rhétorique*, tant par le discours vocal, langagier et corporel. « La première source, la "graine" de ce solo est une interview de John Cassavetes qui parle de son film *Opening Night*[1651] » confie Lisbeth Gruwez. « Il est contrarié par le peu de crédit accordé à son travail, il critique Hollywood et la télévision. Au fur et à mesure de sa réponse, on observe ses gestes devenir de plus en plus pointus, ses yeux sont exorbités, son visage se remplit de rage.

[1650] THIERY, Natacha, « La parole dans le cinéma muet », *op. cit.*, pp. 125-142.
[1651] GRUWEZ, Lisbeth, Entretien réalisé par Aude Lavigne, Théâtre contemporain, 2015.

Après avoir vu cette vidéo, j'ai eu envie de chercher comment un corps change quand il fait un discours. Cassavetes a été le point déclencheur[1652] ».

Lisbeth Gruwez considère que le discours, quel qu'en soit sa forme, peut être une arme puissante. Au fil des siècles, depuis la naissance de la *rhétorique* jusqu'à aujourd'hui[1653], nous avons pu observer sa capacité à soulever ou à enthousiasmer les foules, à révolter ou à convaincre les individus, à mobiliser les troupes ou à les faire taire, à apaiser les ressentiments ou à les alimenter, à unir le peuple ou à le scinder, à le faire agir ou à le maintenir passif, … pour le meilleur ou pour le pire. Révolutions, résistances, guerres et paix ont émergé de discours et ont été orientées par le pouvoir et le poids des mots. Cicéron, dans son *De Oratore*, faisait d'ailleurs dire à Crassus : « Rien ne me semble plus beau que de pouvoir, par la parole retenir l'attention des hommes assemblés, séduire les intelligences, entraîner les volontés à son gré en tous sens[1654] ». Les politiciens l'ont compris[1655]. C'est pour cette raison que tous suivent, encore aujourd'hui, des cours d'éloquence, de charisme, de *rhétorique* et d'art de la communication.

Ces formations s'appuient à la fois sur l'établissement d'une ligne argumentative et d'une mise en forme du propos - en cernant les auditeurs, en identifiant les différents types d'arguments, en anticipant les objectifs, en maitrisant les parties du discours, en respectant les contraintes de temps et d'attention du public - ; sur la *rhétorique* gestuelle et corporelle – par la technique vocale, le travail sur la prosodie (musicalité de la voix), le travail de l'*ethos* corporel (maintien, gestes, posture), l'utilisation du regard et du silence, la gestion du stress- ; sur la relation avec le public

---

[1652] *Ibid.*

[1653] Bertrand Buffon nuance cette continuité historique de la *rhétorique* puisque « si, dans les faits, la *rhétorique*, entendue comme recherche du vraisemblable et du préférable dans un monde incertain, n'a amais disparu du discours politique, elle a connu, dans les esprits, une longue éclipse de deux siècles. En effet, la modernité a voulu soumettre la politique à la vérité et bannir toute *rhétorique* du champ des affaires humaines, pour la remplacer par un discours eschatologique bardé de certitudes ». BUFFON, Bertrand (dir.), « Chapitre 11. *Rhétorique* politique », in *La parole persuasive. Théorie et pratique de l'argumentation rhétorique*, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 329-354.

[1654] CICERON, Marcus Tullius, *De oratore* ou *Dialogi tres de Oratore* (« Trois dialogues à propos de l'orateur »), 55 av. J-C.

[1655] Voir notamment :
CHARAUDEAU, Patrick, *Le discours politique : les masques du pouvoir*, Vuibert, 2005.
GERSTLE, Jacques, PIAR, Christophe, *La communication politique*, Armand Colin, 2016.
GUENOLE, Thomas, *Petit guide du mensonge en politique*, First, 2014.
MERLE, Pierre, *Politiquement correct : dico du parler pour ne pas dire*, Editions de Paris, 2011.
SALAVASTRU, Constantin, *Rhétorique et politique. Le pouvoir du discours et le discours du pouvoir*, L'Harmattan, coll. « Psychologie politique », 2005.
SCHOPENHAUER, Arthur, *L'art d'avoir toujours raison*, Fayard/Mille et une nuits, 1998.

– en repérant préalablement les émotions des auditeurs, en définissant le parcours émotionnel souhaité pour les auditeurs, en répondant aux questions délicates -, et en créant l'événement – notamment par le rythme du propos et l'utilisation des figures de styles comme des tremplins émotionnels. L'École de l'Art Oratoire Stéphane André, première école d'Art Oratoire en France, considère que « l'Art Oratoire commence là où commence la vie publique. Qu'il s'agisse de prise de parole en public dans le monde professionnel, le milieu associatif ou le combat politique, en face à face, au sein d'un groupe ou devant un auditoire, chaque fois on le fait au titre d'un rôle écrit par la société des hommes. On doit alors construire un personnage qui soit la juste traduction physique, vocale et intellectuelle de ce rôle[1656] ». Dès lors, la *rhétorique* s'envisage comme un art public et théâtral donc politique, puisque s'expérimentant selon un auditoire, se rassemblant autour de la cité, et par le biais d'un personnage[1657] construit vocalement, corporellement et psychologiquement comme en témoigne la structure formatrice. C'est précisément ce qui effraie Lisbeth Gruwez.

Tous les politiciens cherchent à comprendre comment parle le corps pour le contrôler, l'empêcher, le contenir. Or, selon elle, le corps est le seul qui ne peut mentir. En cas de contrôle, il perd sa fragilité, et, dans le même cas, son humanité. Il n'en reste qu'un robot, obéissant, automatisé, mort et insensible. Dans *It's going to get worse and worse and worse, my friend,* Lisbeth Gruwez exprime cette crainte par la danse et si le corps perd le contrôle, c'est pour mieux reprendre ses droits, sa vivacité, son humanité, ce qui le fait vibrer et vivre. Pour elle, c'est le corps qui aura toujours le dernier mot.

En mêlant à la fois art oratoire et art du corps, elle pense le discours à la fois par/dans sa création, sa production, sa réalisation et sa réception. C'est-à-dire qu'en plus de lier le corps et la voix, le fond et la forme, elle envisage la *rhétorique* tant chez l'actant que chez le receveur. En effet, si la *rhétorique* emballe les auditeurs, elle trans(e)-porte également le locuteur. Le pouvoir d'un discours dépend souvent d'ailleurs de la transe du locuteur. C'est justement dans la transe du discours que s'origine le projet poïétique et chorégraphique de la création. Elle a beaucoup observé et analysé la *rhétorique* déployée notamment par les hommes politiques. Elle en a relevé tant le

[1656] Introduction de la plaquette de formation de l'École de l'Art Oratoire visible sur le site officiel de la structure : https://www.ecoledelartoratoire.com/

[1657] Jean-Louis Debré dit à ce titre qu'« aujourd'hui, malheureusement, la politique est devenue trop souvent un métier du spectacle. La singularité des attitudes a remplacé celle des mots » cité par DRUILHE, Maélys, « Politique et *rhétorique* de l'Antiquité à nos jours », in *Le Major*, 27/01/2017.

caractère illogique voire insensé du discours oral, que le rythme, les pauses, les accentuations, les répétitions, les respirations, la musicalité ou la chorégraphie de la voix et du corps. Elle a particulièrement noté les relations qu'entretiennent l'oralité et la gestualité. Comme elle l'indique, elle s'est inspirée des résonnances entre corps et voix dans les discours d'orateurs célèbres, les a avalées, digérées et repensées pour les reproduire à sa manière en faisant de la *rhétorique* de la danse.

> J'ai regardé beaucoup d'autres discours. Hitler évidemment a été très utile, il est très théâtral ; mais aussi Barak Obama qui est très intéressant car il parle "en triangle", beaucoup avec sa tête, c'est plus fin. On pourrait dire qu'Hitler est wagnérien alors que Obama est plus Bach, avec des répétitions et des petits gestes. Je les ai tous passés en revue avec Mussolini qui se met toujours sur la pointe des pieds pour se grandir, il est plutôt comique. J'ai récolté tous ces gestes mais je ne les copie pas. Par contre, je les répète, je les digère en studio et dans ma vie courante, chez moi ou quand je fais mes courses. Je les assimile progressivement au point d'en faire une gestuelle quasi abstraite.[1658]

It's going to get worse and worse and worse, my friend, s'apparente davantage à une performance en duo selon Lisbeth Gruwez car, bien qu'elle soit seule en scène et que la chorégraphie soit préalablement écrite, Maarten Van Cauwenberghe déclenche en *live* le son et la musique en fonction des gestes *rhétorique*s et chorégraphiques de la danseuse. La bande sonore a été créée par le compositeur à partir d'extraits de discours de Jimmy Swaggart, un pasteur conservateur de Louisiane qui s'est fait connaître en animant des messes pour la télévision. Maarten Van Cauwenberghe a monté tous ces fragments en coupant les passages traitant de la religion ou de la drogue par exemple pour garder l'universalité du discours justifie Lisbeth Gruwez. Dans ce discours monté, coupé, collé, Jimmy Swaggart, comme tout politicien ou orateur, use de plusieurs principes *rhétorique*s politiques : accaparement, *ad hominem*, affirmation, amalgame, apostrophe, attaque, cliché, comparaison, décrédibilisation, dénégation, *ethos*, exorde, *ex abrupto*, figure de style, insinuation, néologisme, *pathos*, persuasion, pondération, présupposé, promesse, protestation, provocation, *punchline*, raccourcis, recadrage, *retorsio argumenti*, slogan, sophisme, terreur, truisme s'enchaînent. Toutefois, le discours oratoire suit ici le discours corporel et non l'inverse comme c'est d'ordinaire le cas. La *rhétorique* de la voix et celle du corps s'engagent dans un tango transcendant qui tantôt

[1658] GRUWEZ, Lisbeth, Entretien réalisé par Aude Lavigne, *op. cit.*

caresse, tantôt gifle le spectateur. À l'instar du tango et de la *rhétorique*, Lisbeth Gruwez danse à la fois la colère, la *violence*, la tristesse, la jubilation, l'ivresse ou encore l'extase. La *rhétorique* se fait double, car le corps et la voix, en tant que *rhétorique*s, endossent un caractère politique, par exemple dans la relation entre danse et *violence*. « Le tango argentin éclaire les relations de l'art à la *violence*. La danse manifeste les potentialités que possède l'art de mettre en scène la *violence*, de la réinscrire ou de la rejouer[1659] » écrit la danseuse Julie Taylor. De plus, une analogie entre le style *rhétorique* de l'orateur et la structure rythmique et gestuelle de la danse de Lisbeth Gruwez est repérable.

Cela s'explique d'abord par le fait que Lisbeth Gruwez reprend les codes de la *rhétorique* dans son projet chorégraphique et développe son propre vocabulaire à partir de cette rencontre. « Rencontre hasardeuse dans l'ombre d'une *milonga* de deux ombres qui échangent un discret regard avant de marcher, silencieuses, en direction l'une de l'autre[1660] ». Par le style et le rythme, la répétition et l'accentuation, des mots et des gestes, le discours oratoire d'une part, et la danse-transe de Lisbeth Gruwez semblent tous deux répondre à une structure rituelle voire cérémonielle. Au début du spectacle, le langage, vocal et corporel, est amical et apaisant et se manifeste dans la lenteur et la douceur. Le phrasé, oral et chorégraphique, est fluide, ponctué de pauses, de silences et d'écoute, et la scansion est liée, régulière, mesurée et économe. Le visage de Lisbeth Gruwez est lumineux et souriant, ses traits sont détendus et son regard bienveillant. Son corps occupe naturellement tout l'espace scénique, simplement matérialisé par des projecteurs PAR qui dessinent au sol un long mais étroit rectangle.





[1659] TAYLOR, Julie, « Tango, gifle et caresse », in *Terrain*, n. 35, 2000, pp. 125-140.
[1660] LEVY, Benjamin, « Tango Lacan », in https://benjaminlevy.wordpress.com/tango-lacan/.

GRUWEZ, Lisbeth, *It's going to get worse and worse and worse, my friend,* 2012. ©Voetvolk

GRUWEZ, Lisbeth, *It's going to get worse and worse and worse, my friend,* 2012. ©Voetvolk

Toutefois, le désir compulsif de persuader devient plus prégnant et cela se traduit par un désespoir grandissant en particuliers visible sur le visage de la danseuse, un déséquilibre rythmique et un décentrement structurel de la *rhétorique*. La gestuelle s'accélère et décélère en dehors du rythme langagier et musical donné, créant des effets de retard ou d'avance, d'après-coup ou d'annonce. Les gestes ne sont plus ni retenus ni refusés. Ils se font élans et impulsions, deviennent plus vifs, impactants, tranchants et s'emballent. La nature la plus profonde de l'orateur se dévoile en un état de *violence* extrême.

Les traits du visage du Lisbeth Gruwez se durcissent, le regard transperce, la bouche se crispe, le corps s'empêche et s'emprisonne lui-même. Bien que ce ne soit pas le cas, l'espace scénique semble se rétrécir, compresser le corps de l'interprète jusqu'à l'étouffer. En transe, elle sautille sur place comme éprise d'une folie incontrôlable qui la possède et la contrôle désormais. Le costume et la coiffure de l'interprète, jusqu'alors irréprochables, semblent désormais négligés. La chemise blanche, repassée, maintenue dans le ceinturon gris satiné du pantalon, se froisse, en sort, est marquée par la sueur. Les cheveux plaqués sur le crâne de la danseuse se dispersent, s'emmêlent, se rebellent.





GRUWEZ, Lisbeth, *It's going to get worse and worse and worse, my friend,* 2012. ©Voetvolk

GRUWEZ, Lisbeth, *It's going to get worse and worse and worse, my friend,* 2012. ©Voetvolk



Le son, quant à lui, dépasse le statut de partenaire de jeu et s'impose à la scène comme un paysage sonore dévoreur de corps. Désormais, c'est la voix masculine modifiée de Jimmy Swaggart qui semble manipuler le corps féminin de l'interprète. Dans cette ritournelle dialectique infernale, corps et voix déraillent, se saccadent, se brisent, se coupent, … Cette dérobade *rhétorique* ne cajole plus l'oreille mais l'agresse, ne fascine plus le regard mais l'effraie, ne berce plus les corps mais les secoue. Elle garde toujours le spectateur en tension, funambule sur la corde de la dissonance et de la friction, perpétuellement sous la menace de l'instabilité et en recherche de son propre centre. Le titre de la performance est donc révélateur de l'état corporel qui subit plutôt qu'il ne vit et s'insensibilise par les mots. Ça va empirer encore et encore si la rupture n'advient pas.

Elle s'opère par le décentrement et le déséquilibre qui conduisent le corps à se dérober et chuter pour finalement retrouver au sol son souffle premier. Identiquement, le sens du discours, répondant pourtant à une nécessité obsessionnelle, échappe et ne se retrouve que dans le silence. Nous nous perdons dans un flot de mots, ne suivant plus aucune logique rationnelle et argumentaire et que Lisbeth Gruwez semble désormais vomir. C'est ainsi que se conclut cette triade et la chute en est la péroraison.



GRUWEZ, Lisbeth, *It's going to get worse and worse and worse, my friend,* 2012. ©Voetvolk



GRUWEZ, Lisbeth, *It's going to get worse and worse and worse, my friend,* 2012. ©Voetvolk

« Ici et là se déploie lentement une courbe brisée autour d'un rien central : la substantialité comme la pesanteur au centre du référentiel (dont l'existence est supposée bien plus qu'elle n'est réelle) se trouvent chaque fois déniées au profit des écarts, des détours et des involutions… en périphérie[1661] » souligne le chef d'orchestre Benjamin Lévy dans son approche analogique entre la *rhétorique* lacanienne et le déploiement du tango.

> Les amours inévidentes tango-lacaniennes sont donc, pouvons-nous présumer, une question de goût commun – sinon partagé – pour les *disharmonies* et les *procédés déceptifs* ; qu'il s'agisse de style *rhétorique* ou de style musical, de structure discursive ou de structure purement rythmique, les mêmes artifices sont mobilisés. Poursuivi par les *syncopes* (*Syncopa* : *accentuation du temps faible, ou début d'action sur ce temps*), malmené à coup de *fouet* (*El Latigo* : *glissando du violon sur une note très courte*), victime de l'imprévisible et théâtrale *coupure (El Corte* : *dramatisation provoquée par un temps non marqué*), l'auditeur de Lacan comme l'amateur de tango sont menés chaque fois, en 'dernière instance' et au dernier instant, vers un presque non-sens qui signifie plus qu'il ne dit, de sorte que les effets fugaces de signifiance demeurent irréductibles à l'univocité : irréductiblement insatisfaisants.[1662]

Chez Lisbeth Gruwez, langage vocal et corporel dansent ensemble et se confondent en un corps *rhétorique*. Une nouvelle langue doublement articulée, vocale

[1661] *Ibid.*
[1662] *Ibid.*

et dansée, se crée. Il s'agit désormais de la maintenir active et activante, sensible et sensibilisante et ouverte sur le monde qui demeure incertain.

Par conséquent, Romeo Castellucci, Kris Verdonck et Lisbeth Gruwez développent une nouvelle *rhétorique* en même temps qu'ils accouchent du geste et de l'image. Par elle, ils déconstruisent les règles premières du langage, repensent les gestes, les images et les corps comme des pragmatismes et réinventent la langue à partir de leurs présences et résonnances en scène. Paradoxalement c'est à partir de l'ordinaire, du familier et de l'attendu, qu'ils cassent les repères pré-établis, reconnus et acceptés, et poussent à la désorganisation des signes et au désagencement des sens en-dehors des évidences et du déjà-vu, ou plutôt du déjà-vécu. Ce renversement et bouleversement occasionnent un trouble chez le spectateur, le bousculent et modifient sa conception et son rapport au monde. On voit donc ainsi comment, sans les nommer, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck s'inscrivent au carrefour d'un théâtre du geste et de l'image[1663] et c'est dans cette perspective esthétique et dramaturgique que doit être pensée la place qu'y occupe le corps. Le drame se fait celui du geste qui articule et la fable celle de l'œil qui écoute.

[1663] Sur le théâtre d'image, voir notamment, d'une part, à CHANTAL, Hébert et PERELLI-CONTOS, Irène, *La face cachée du théâtre de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001, d'autre part à PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS, 2004.

2) Livre cadavre, *drame du geste* et *fable de l'œil*

a) Le *gestus*

La recherche du « *drame du geste* », en dehors de son héritage de la pantomime, s'inscrit en outre dans la continuité du *gestus* défini par Brecht qui lui-même reprend le terme à Lessing. Au sens premier, le *gestus* est le lien social que l'acteur crée entre l'Autre et le personnage qu'il incarne en prenant en considération toutes les dimensions visuelles et vocales du corps dans son entièreté (intonations, regards, expressions faciales, attitudes corporelles), c'est-à-dire en tenant compte de l'ensemble du langage corporel : « Den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, nennen wir den gestischen Bereich. Kôrperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck sind von einem gesellschaftlichen *Gestus* bestimmt : die Figuren beschimpfen, komplimentieren, belehren einander und so weiter[1664] » ce qui signifie : « Nous nommons le domaine des attitudes que les personnages adoptent les uns face aux autres le domaine (gestique) du *gestus*. La posture, l'intonation, la mimique sont déterminées par un *gestus* social : les personnages s'insultent, se font des compliments, se donnent des conseils, etc. ».

En ce qui concerne l'art théâtral, le *gestus* pourrait se définir par l'éventail des gestes codés, affiliés aux actions corporelles de l'acteur. Un contrôle absolu des pulsions, des excès et du corps entier est nécessaire puisque le corps devient l'otage des faiblesses et des fragilités du comédien. Le principe de distanciation est complémentaire de celui du *gestus* car l'acteur met à distance les mots qu'il prononce. Il se place donc en retrait par rapport à ce qui est dit. Le geste est mis au premier plan et prévaut alors sur les mots : « Non verbis, sed gestibus[1665] ». L'objectif premier est de simplement raconter l'histoire et non de la vivre soi-même. Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck reprennent ces théories brechtiennes pour aller plus loin encore. Dans chacune de leurs œuvres, le corps s'impose réellement comme objet signifiant détaché du texte, s'il y en a. La langue du geste et de l'image, nouvellement créée, est celle de l'exérèse. Bénédicte Boisson considère que procéder à une telle

[1664] BRECHT, Bertolt, *Gesammelte Werke,* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, vol 16.
[1665] *Ibid.*, vol 15.

opération, consistant à extraire ou à retrancher du corps humain, ce qui est étranger, nuisible ou superflu, est, tout d'abord, non souhaité par l'artiste et ensuite, impossible à réaliser pour le spectateur, qui bien que choqué, demeure dans un état d'hypnose et de fascination inexplicable. Ainsi, dit-elle à propos de Castellucci : « La puissance trompeuse de la *rhétorique*, sa force séductrice est vécue par les spectateurs, choqués mais incapables de détourner le regard, fascinés […] Castellucci réussit à exploiter dramaturgiquement les réactions déclenchées par les *stigmat*es, leurs significations[1666] ». Selon nous, cette opération est inévitable pour que la langue du geste et de l'image puisse répondre aux problématiques d'une écriture de plateau et d'un matériau textuel s'opérant par dramaturgie du corps et des origines.

Dans le champ strict des arts de la scène, la notion de matériau renvoie d'abord à la matérialité des différents éléments scéniques de la représentation (objet, peinture, musique), y compris aujourd'hui les textes qui entrent dans la composition d'un spectacle. L'esthétique du « matériau » renvoie à la technique du montage et du collage qui, peu ou prou, participe toujours d'une hétérogénéité. Cette place accordée à l'hétérogène épouse la démarche de Castellucci, Gruwez et Verdonck. La représentation ne progresse plus chez eux, en effet, selon l'idée qu'une action principale serait soutenue par une progression linéaire obéissant au bel animal aristotélicien[1667]. Chez ces artistes, la progression est d'abord visuelle, elle ne relève pas d'une crise de l'action et de sa résolution, elle repose plutôt sur des jeux de correspondances et des alliances dont certaines d'ailleurs sont susceptibles de provoquer de fortes réactions chez le spectateur. On touche là à l'une des caractéristiques de l'évolution prise par les formes théâtrales contemporaines, qu'elles relèvent du dramatique ou du post-dramatique d'ailleurs. Du montage et du collage,

---

[1666] BOISSON, Bénédicte, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps *stigmat*isés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », *op. cit.*

[1667] Aristote, dans sa *Poétique*, instaure, par le biais de la métaphore organique du « bel animal », une véritable esthétique de la continuité au sein même de la *tragédie* et une conception de la fable ordonnée, répondant à un schéma prédéfini et rendue possible par une règle d'enchaînement logique, et non pas seulement chronologique, des différentes parties la constituant, à savoir, un commencement, un milieu et une fin. La fable est alors écrite comme « être vivant » dont « la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordonnance ». L'histoire (*muthos*) est donc la « représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout (*olon*) et a une certaine étendue ». « Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Un commencement est ce qui ne suit pas nécessairement autre chose, mais après quoi se trouve ou vient à se produire naturellement autre chose. Une fin au contraire est ce qui vient naturellement après autre chose, en vertu soit de la nécessité soit de la probabilité, mais après quoi ne se trouve rien. Un milieu est ce qui vient après autre chose et après quoi il vient autre chose. Ainsi les histoires bien constituées ne doivent ni commencer au hasard, ni s'achever au hasard, mais satisfaire aux formes que j'ai énoncées ».

on retiendra aussi sa portée critique, voire politique, dont il sera plus amplement question dans la partie suivante. Il s'agit en effet d'extraire les éléments de leur contexte, de le détourner de leur sens premier pour proposer une nouvelle vision. Dans la naissance de ces pratiques (est-ce encore le cas, surtout à l'heure du « zapping » post-moderne ? C'est une autre et vaste question), la pratique du « montage-collage » est en effet d'abord subversive, elle vient brouiller les repères, elle se veut aussi ouverte sur le monde en ce qu'elle lutte contre toutes formes de monologisme. Mais le « montage-collage », cela on le sait au moins depuis Carmelo Bene[1668], qui est source d'inspiration notamment dans le théâtre de Castellucci, est aussi « réécriture », une réécriture non pas seulement textuelle mais scénique.

Pour toutes ces raisons, on comprend donc pourquoi, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck ne mettent pas (ou très peu) de texte sur scène. On le voit, par exemple, dans Sul concetto di volto nel Figlio di Dio, où le texte intégral de la pièce tient sur le recto d'une simple feuille A4. Néanmoins, l'absence de dialogues chez ces artistes n'entre pas en analogie avec la volonté de Samuel Beckett[1669] pour créer un théâtre sans parole mais permet, au contraire, de créer une théâtralité de l'oralité. De plus, quand texte il y a, ils semblent ne pas le respecter à la lettre mais s'en servir comme source d'inspiration, comme point de départ pour une future et décisive écriture de plateau. À ce titre, l'émergence de cette « langue de la scène » est mise en lumière à plusieurs reprises par Bruno Tackels à propos des Castellucci mais dont l'analyse est transposable à la démarche de Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck:

> [La Sociètas Raffaello Sanzio] réinvente, de spectacle en spectacle, le geste théâtral depuis ses commencements. Elle assume de ne pas représenter le roman, parce qu'elle sait que cette écriture est obscène, hors de la scène, et du mauvais côté de la scène, qui plus est. Pour en faire théâtre, il faut donc trouver la traduction juste qui puisse parler la langue de la scène. Restituer la « teneur de vérité » du roman. […] ce qui veut dire : trouver les ressorts de l'écriture,

[1668] Il n'est pas anodin, à l'évidence, que Shakespeare soit l'un des « matériaux » textuels les plus travaillés par Carmelo Bene. Comme je le disais précédemment en note de bas de page, tout comme Romeo Castellucci, lui aussi s'était principalement tourné vers de grandes oeuvres classiques shakespeariennes, telles que *Hamlet* (1961) sur laquelle il reviendra à plusieurs reprises, *Roméo et Juliette* (1977), *Richard III* redécouvert à travers Masoch (1977). Mais surtout, tout comme Romeo Castellucci, il n'a jamais cessé de déconstruire toutes les structures narratives et toutes les approches et représentations psychologiques du personnage afin de renouveler sans cesse le langage théâtral. Afin de mettre en avant l'expérience physique et vocale, Carmelo Bene ne retient qu'un motif des textes sur lesquels il s'appuie pour ses mises en scène ou ses films colorés, baroques, détournés et souvent ironiques.

[1669] BECKETT, Samuel, *Actes sans paroles*, Paris, Minuit, 1985.

repartir de l'impulsion qui agit le roman.[1670]

Néanmoins, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck lisent et analysent chacun des textes sources avec une précision remarquable et ont cette incroyable « capacité de traduire une lecture concrète dans la matière même du plateau, de sorte qu'elle se trouve profondément adressée aux spectateurs, et par voie de conséquence parfaitement lisible- indéfiniment ouverte, et sujette à interprétations multiples[1671] ».

b) Le matériau textuel et l'*écoute de l'œil*

En outre, la question des origines hantant sans cesse le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, il n'est pas étonnant qu'elle oriente de nouveau le rapport au matériau textuel, à la langue et au corps qui les portent et transportent.

> Comment faire résonner, au théâtre, les mots de toutes les origines, [que seul Dieu a pu prononcer, ou après lui ses prêtres dans les temples ? Seul Lucifer pouvait porter ces mots sur la scène, car il est le premier à parler depuis une scène, portant les mots d'un autre, en disant : « « Il est bien vrai que Dieu a dit... » Lucifer, pour pouvoir à nouveau être, est obligé- parce qu'il est obligé- d'endosser le costume d'un autre, la voix d'un autre.] Il y a la nécessité de l'art quand il n'y a plus le Paradis. [En ce sens, la seule personne à pouvoir supporter le fait de répéter les mots de Dieu et, qui plus est, en langue originale, l'hébreu, c'est Lucifer »]. Le dispositif conceptuel luciférien acquiert force de loi : l'écriture ne peut passer du livre à la scène qu'en acceptant d'être mise à mal, déplacée, transformée, condensée en formes nouvelles.[1672]

De ce fait, la scène permet à la langue de se délier, au langage de se libérer et devient le lieu de surgissement de l'écriture.

> La scène y est résolument le point de départ du travail : l'auteur n'y apparaît plus comme un pouvoir de création unique et totalement hégémonique ; la fable et le discours ne constituent plus la grammaire dominante, mais ce qui a lieu prend la forme d'un théâtre énergétique, selon la belle formule de Jean-François

[1670] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I,* op. cit., p. 94.
[1671] *Ibid.*, p. 29.
[1672] *Ibid.*, p. 31.

> Lyotard, où les forces en présence excèdent les simples signaux de sens, pour ouvrir un registre infiniment plus large, un champ libre et polyphonique.[1673]

Ainsi, sur les scènes de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, ce sont les corps qui ont la parole et déploient la langue (du texte) et non le texte. Ce choix vient du fait que ces artistes ne considèrent plus le texte comme moyen de communiquer, de saisir et faire entendre. Comme s'il avait perdu sa valeur première. Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck créent ainsi un nouveau langage universel par le corps et une nouvelle langue par le geste et l'image. Pourquoi utiliser les mots quand le langage du corps suffit à lui seul ? S'obstiner à demeurer dans la lignée de la tradition occidentale ne reviendrait-il pas à faire de l'acteur et du metteur-en-scène des apostats ? Ces questions, Romeo Castellucci les pose particulièrement dans le spectacle *Giulio Cesare et Orestea (Una commedia organica ?)*. Selon lui :

> Pour toute une tradition occidentale, l'acteur est une espèce de mannequin oral du poète et une chose au bas mot évidente. Mais maintenant je pense qu'il y a un moyen « créatif » de l'acteur qui dans son « projet » finit par retomber dans une fausse apostasie du poète « et pas même celle-là à vrai dire » qui ne fait que s'ajouter à la chaîne de la tradition du théâtre.[1674]

En effet, les scènes théâtrales contemporaines s'apparentent de plus en plus à des livres ouverts, des espaces scripturaux, qu'il s'agit d'écrire pour l'artiste, de lire pour le spectateur, voire de décrire pour les chercheurs. Une telle reconsidération de la scène semble toutefois encore plus affirmée chez Romeo Castellucci, pour qui, « le livre a toujours été considéré comme une chose, un parallélépipède de papier. C'est la première réalité du livre. Hamlet devient un nom et un corps ; sur la scène, il n'est pas un livre[1675] ». Cette approche du livre comme dépassement du papier le conduit à formuler une autre fonction du livre. « Le livre est un cadavre. C'est une lettre morte, toujours et quoi qu'on fasse[1676] » affirme-t-il. Antonin Artaud, dont Castellucci se veut l'héritier, partageait cette considération : « Il faut bien admettre même au point de vue de l'Occident que la parole s'est ossifiée, que les mots, que tous les mots sont gelés,

[1673] *Ibid,* p. 18.
[1674] *Ibid.,* p. 107.
[1675] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, p. 104.
[1676] *Ibid.,* p. 30.

sont engoncés dans leur signification, dans une terminologie schématique et restreinte[1677] ». En réalité, bien avant Castelluci et Artaud, la tradition druidique considérait déjà l'écriture comme lettre morte et ne transmettait la connaissance qu'oralement sous forme probable de nœuds articulaires, à partir desquels les bardes pouvaient improviser indéfiniment sans livre. Castellucci et Artaud initient donc l'émergence créatrice d'un art sacré vivant mais étouffé pendant des siècles probablement par arrogance et soumission romaine puis par notre propre déni culturel.

Il s'agit, par-delà le livre comme support, de se saisir d'une langue propice à révéler en particulier des corps et ce dont ils sont porteurs : à savoir les maux et les *stigmat*es. Mettre en scène s'apparente ainsi à un processus de dévoilement des états des corps qui n'occultent ni la blessure, ni la maladie, la souffrance, la fatigue, l'usure voire la mort. Cette approche plastique et anthropologique inaugure une pensée et écriture des corps portant des *stigmat*es et des cicatrices[1678].

Analysant la démarche de Romeo Castellucci, Bruno Tackels lui attribue le titre d'« écrivain de plateau ». Pour Tackels, l'artiste invente « les nouvelles langues de la scène et occupe d'emblée la fonction *d'écrivain*, un écrivain d'un genre particulier, dont le médium et la matière proviennent essentiellement du plateau »[1679] . Dès lors, « *le texte provient de la scène, et non du livre*[1680] ».

La scène conçue par Castellucci se revèle comme le lieu d'une écriture originale mais aussi le lieu d'adaptations des œuvres du répertoire littéraire, dramatique, ou musicale. Nous pouvons ainsi citer *La Divine Comédie* d'après Dante, *Voyage au bout de la nuit* de Céline, *Orestie* d'Eschyle, *Hamlet* et *Jules César* de Shakespeare ou encore sur le plan opératique, *Parsifal* de Wagner et *Moses und Aron* de Schönberg. L'approche de la scène par Castellucci s'inscrit précisément dans un dépassement de l'illustration du texte comme si l'artiste se souvenait de cette injonction d'Artaud qui considérait que : « C'est autour de la mise en scène, considérée non comme le simple degré de réfraction d'un texte, sur la scène, mais comme le point de départ de toutes créations théâtrales, que se constituera le langage type du théâtre[1681] ».

1677 ARTAUD, Antonin, *Lettres sur le Langage*, 1931, p. 113.
1678 Nous interrogerons plus précisément le corps *stigmat*isé dans le chapitre suivant.
1679 TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op. cit.,* p. 13.
1680 *Ibid.*, p. 14.
1681 ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938 ; Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1964 ; Gallimard, coll. « Folio/essais » (no 14), Paris, 1985, p. 144.

La lecture d'un texte passe par une véritable traduction de l'original comme si la scène servait à moudre le texte pour en extraire son essence. Le processus de création passe par « une lecture concrète dans la matière même du plateau, de sorte qu'elle se trouve profondément adressée aux spectateurs, et par voie de conséquence parfaitement lisible- indéfiniment ouverte, et sujette à interprétations multiples[1682] ». Pour l'artiste, les œuvres sont avant tout la matière d'une recherche scénique, véritables « souches » sur lesquelles opérer des greffes en vue de la représentation.

Le processus de création de Romeo Castellucci n'est plus axé sur une logique narrative du texte mais sur sa déconstruction pour n'en garder que l'articulation. La poïétique revient alors à lire et analyser avec attention le texte original, puis d'en penser la dimension plastique et sonore, et d'en proposer une traduction par corporéité théâtrale. Cela signifie qu'au-delà de la notion d'écrivain de plateau, Romeo Castellucci dépouille le texte dramatique en le substituant par des enregistrements ou des projections, des cris ou des silences, des images ou des corps. Il s'agit, comme le disait Artaud, « de substituer au langage articulé un langage différent de nature, dont les possibilités expressives équivaudront au langage des mots, mais dont la source sera prise à un point encore plus enfoui et plus reculé dans la pensée[1683] ». La scène qu'il met en œuvre se veut débarassée des oripeaux de la langue et le texte est ainsi pétri, malaxé, pressé, remué, sculpté. Par sa démarche et son processus de création, Romeo Castellucci contribue à un renouveau de l'écriture scénique qui, dès la fin des années 1990, consiste alors à sonder le corps même du texte en le déstructurant pour mieux le réédifier et ainsi d'en révéler la part insoupçonnée sur les scènes européennes, c'est-à-dire précisément le Verbe, un Verbe au sens johannique : « Au commencement était le Verbe (1,1) […] Et le Verbe s'est fait chair (1,14)[1684] ». Prolongeant ces paroles du Prologue de l'évangile selon Jean, Chiara Guidi, co-fondatrice de la Societas Raffaello Sanzio, énonce son credo : « Si au commencement était le Verbe, le commencement du Verbe était la chair », tout comme elle sera sa finalité. En le formulant ainsi, Chiara Guidi exprime la béance d'une dynamique ancestrale de quête des origines refoulée qui surgit sur scène avec le langage gestuel des corps en soi.

[1682] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.,* p. 29.
[1683] ARTAUD, Antonin*, Lettres sur le Langage,* 1931.
[1684] Prologue de l'Évangile de Jésus-Christ selon saint Jean (1, 1-18).

La chair révèle le surgissement d'un cadavre tapi dans le livre de mémoire d'une poïétique des origines et d'une dramaturgie textuelle, corporelle et plastique, et qui est exhumé par le metteur en scène sur une scène envisagée comme le lieu d'exaltation des corps *stigmat*isés. Nous nous intérresserons aux linéaments inscrits dans le livre comme dessins des corps en prenant appui sur deux créations de l'artiste, *Giulio Cesare*[1685] datant de 1997 et reprise en 2014 et *Orestea (Una commedia organica ?)*[1686] de 1995, reprise en 2015. Romeo Castellucci y poursuit sa démarche en questionnant la statuaire, le pouvoir et la parole et plus spécifiquement la *rhétorique* comme lieu de pouvoir. Il caractérise la *rhétorique* comme « une mère sévère qui lui apprend le théâtre »[1687] et explique que « dans la *rhétorique*, ce qui raconte, c'est le trait d'union entre le verbe et le corps : le verbe « incarné » ou le corps « littéral » sont la même chose ». À ce titre, le corps s'impose comme un « objet » signifiant. Les corps malades deviennent alors corps *rhétorique*s et leur béance témoigne de celle du texte comme support de la parole.

En 1997, Romeo Castellucci propose une adaptation de *Giulio Cesare*. Cette adaptation, d'après la *tragédie* de William Shakespeare[1688], sera d'ailleurs la première création de l'artiste présentée dans le cadre du festival d'Avignon en 1998. Castellucci n'extrait que quelques passages de l'œuvre originelle, qu'il va remodeler sous la forme de deux actes uniquement, le premier rassemblant les trois premiers actes de la pièce originale, le second explorant les incertitudes, les réticences et les peurs des personnages confrontés à une mort imminente.

Des dix personnages qui constellent le texte originel seuls les quatre principaux seront conservés : Jules César, Brutus, Antoine, Cicéron et Cassius. Cet effacement des personnages est par ailleurs accentué par une présentation quelque peu anecdotique des scènes de la conspiration et de la mort de Jules César. Sur un plan de l'exposition

---

1685 *Giulio Cesare (Jules César), d'après Jules César de* William Shakespeare et les historiens latins, *spectacle de la Societas Raffaello Sanzio, mise* en scène et scénographie : Romeo Castellucci, gestuelle : Claudia Castellucci, direction du jeu : Chiara Guidi, avec Cristiana Bertini, Maurizio Carrà, Dalmazio Masini, Giancarlo Paludi, Fabio Saijz, Federica Santoro, Sergio Scarlatella, Silvano Voltolina, spectacle en italien surtitré en français, durée: 1h50, création : 1997, reprise 2014.

1686 *Orestea (Una commedia organica ?), (L'Orestie, (une comédie organique ?)), d'après l'Orestie d'Eschyle, spectacle de la Societas Raffaello Sanzio,* création, direction artistique, mise en scène, scénographie: Romeo Castellucci, musique: Scott Gibbons, partition vocale et musique et rythme dramatique: Chiara Guidi et Claudia Castellucci, avec Claudia Castellucci, Loris Comandini, Joseph Furnari, Paolo Giudici, Enzo Lazzarini, Nicoletta Magalotti, Leone Monteduro, Carlotta Piras, Franco Pistoni, Fiorella Tommasini, Giovanni Vella, Silvano Voltolina Franco Pistons, Fiorella Tommasini, John Vella, Silvano Voltolina, 1995, reprise 2015.

1687 CASTELLUCCI, Romeo*, Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 80.

1688 Texte publiée pour la première fois en 1623. Romeo Castellucci en proposera une autre version en 2014.

dramatique, la construction de l'œuvre se fait sous la forme de « tableaux » rappelant ceux présents dans l'œuvre de Shakespeare : la scène d'ouverture, la trahison de Brutus, la mort de César, et l'oraison funèbre de Marc Antoine. Mais à la différence de l'auteur anglais, une telle exposition est réalisée de manière hâtive et l'accent est avant tout mis sur les corps difformes et souffrants. Ainsi, Giancarlo Paludi, homme obèse, incarnera Cicéron. L'acteur Maurizio Carra, un vieillard nu, interprétera le rôle de César. Brutus et Cassius seront, dans le deuxième acte, interprétés par Federica Santoro et Cristiana Bertini, deux femmes anorexiques et le célèbre discours d'Antoine sera prononcé par Dalmazio Masini, acteur laryngectomisé[1689].

Dans la première version de *Giulio Cesare*, à l'acte II, Romeo Castellucci dépose volontairement sur le corps de la comédienne interprétant Cassius, une pierre tombale, sur laquelle est inscrite « Ceci n'est pas un acteur ».



CASTELLUCCI, Romeo, *Giulio Cesare*, 1997. ©SRS

Or, choisir une pierre tombale plutôt qu'un panneau n'est pas anodin pour Romeo Castellucci puisque, selon lui, « le texte dramatique a horreur des références proches de la chronique, s'inspirant plutôt des pierres tombales, dont les inscriptions sont gravées éternellement sur la pierre »[1690]. L'inscription sur la pierre fait référence au célèbre tableau *La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*[1691] de René Magritte[1692]. « En écrivant « ceci n'est pas acteur » [précise Castellucci] je n'ai pas voulu représenter, tout

[1689] Nous analyserons le phénomène de la voix se faisant chair dans ce spectacle dans la troisième partie.
[1690] CASTELLUCCI, Romeo*, Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 171.
[1691] MAGRITTE, René, *La Trahison des images*, huile sur toile, 59X65cm, Art Institute of Chicago, 1928.
[1692] Le réel est toujours le lieu d'un fantasme, puisque tout réel prend déjà la forme d'une représentation individuelle, d'un point de vue personnel, d'une perspective propre. Comme le précise René Magritte : « Il s'agit en effet de la représentation d'une pipe, et non pas de l'objet lui-même ! ».

nu, un corps dans son évidente douleur. J'ai voulu souligner le fait que c'était un acteur, et un corps anorexique, dans ce cas, l'est symboliquement deux fois. Le théâtre ne se dilue pas, parce que c'est la représentation qui cède face à elle-même[1693] ».

Le statut du corps dépasse donc celui de la *mimesis,* puisque le texte s'exprime à travers lui. Ceci représente l'invention d'un nouveau langage, existant grâce au corps. Ce langage, parfait reflet d'une tension dramatique entre réalité et représentation, se situe entre la puissance de l'énergie créatrice et celle de la destruction, en partie, la « destruction » du texte. En effet, dans ce « théâtre néoclassique », selon les propres termes de Romeo Castellucci, « le texte devient action et les corps viennent rendre l'idée sensible. Ils posent des questions que les mots ne sauraient faire surgir[1694] ». Par ailleurs, le corps de Cassius recevant la pierre tombale est celui d'un anorexique.







CASTELLUCCI, Romeo, *Giulio Cesare*, 1997. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Giulio Cesare*, 1997. ©SRS

[1693] BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 910.
[1694] BOISSON, Bénédicte, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps *stigmat*isés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », *op. cit.*, p. 183-196.

Cette anormalité, évocation analogue de la mort, devient alors l'image même de celle-ci bien qu'elle ne soit pas réalisée sur scène. À ce sujet, Eleni Papalexiou s'exprime de la manière suivante :

> La pierre tombale posée sur son corps semble être un signe annonciateur de sa mort mais en fait, en refusant son rôle d'actrice, celle-ci incarne la vraie image de la mort. D'ailleurs, la mort qui est prescrite dans le texte de Shakespeare ne se matérialise jamais sur une scène alors que l'actrice anorexique de Castellucci recèle bien concrètement dans son corps une réalité tangible qu'elle laisse percevoir au spectateur.[1695]

Romeo Castellucci décide toutefois de garder ce qu'il considère comme l'élément principal de la pièce, à savoir, le monologue de Brutus, (apparaissant à l'acte III, scène II, c'est-à-dire, la scène suivant directement l'assassinat de son père et le meurtre d'Antoine). Dans le premier acte, Brutus et Cassius sont joués par des hommes alors que ces personnages sont ensuite interprétés par deux jeunes femmes anorexiques. Leurs corps sont légers, sans poids sur scène, symbolisant l'anorexie du texte. La maigreur cadavérique de ces corps anorexiques entre donc en parfaite adéquation avec le caractère liminaire et la quasi-absence du texte sur scène. À ce sujet, Castellucci ajoute également que « le problème de Brutus est devenu le vide. Brutus a tué l'image même du monde et maintenant qu'il a dépassé les deux questions d'Hamlet « *to be or not to be* » », il ne lui reste que le vide : se vider. Voici, alors, l'anorexie ! »[1696]. Aux antipodes, « on découvre dans *Orestea* la faim du pouvoir dans les corps obèses de Clytemnestre et d'Électre ».

[1695] PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci*, *op. cit.*, p. 4.
[1696] CASTELLUCCI, Romeo, « « Ceci n'est pas un acteur », considerazioni sull'attore in *Giulio Cesare* », *ibid.* (trad. Karin Espinoza in CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*).







CASTELLUCCI, Romeo, *Orestea (Una commedia organica ?)* de 1995, reprise en 2015. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Orestea (Una commedia organica ?)* de 1995, reprise en 2015. ©SRS

Parler d'adaptation de l'œuvre d'Eschyle serait une erreur puisque Romeo Castellucci a toujours considéré cette trilogie dramatique comme premier canevas sur et autour duquel il lui était possible de broder, de réinventer et même de créer un texte surréaliste fortement empreint de l'univers de Lewis Caroll, où le rêve d'Alice bascule progressivement dans le cauchemar des Atrides. Le corps obése choisi pour Clytemnestre permet une certaine réinvention du drame selon Romeo Castellucci où « l'ordre matriarcal s'établit contre l'ordre patriarcal »[1697]. Romeo Castellucci évoque « la créature abyssale » de Melville qui, « avec le remous de chacune de ses immersions » triomphe de toutes les résistances humaines et dévore ses victimes inexorablement[1698]. L'obésité des corps s'exprime dramaturgiquement sur scène en symbolisant

[1697] CASTELLUCCI, Romeo, « *L'Orestea* attraverso lo specchio », *ibid.*, p. 157.

[1698] CASTELLUCCI, Romeo, « *Orestea* (una commedia organica ?), appunti di un clown », in CASTELLUCCI, Romeo, GUIDI, Chiara, CASTELLUCCI, Claudia, *Epopea della polvere,* p. 149.

l'importance des rôles qu'ont ces personnages féminins dans la pièce. Le statut de la femme pèse ici sur celui de l'homme. Elles dominent et leurs paroles, gémissements, cris et souffles prévalent sur le mutisme des hommes de la pièce.

Aux contraires de ces corps obèses féminins, reflet de leur pouvoir, ceux des hommes ne s'imposent pas, restent discrets voire muets ou deviennent risibles.







CASTELLUCCI, Romeo, *Orestea (Una commedia organica ?)* de 1995, reprise en 2015 ©SRS.



CASTELLUCCI, Romeo, *Orestea (Una commedia organica ?)* de 1995, reprise en 2015. ©SRS

Ainsi, les corps accueillant les personnages d'Oreste et de Pylade sont chétifs, pâles et nus. Sur leur sexe est posée une coquille rembourrée sur laquelle un pénis anormalement proéminant apparaît, symbole de leur fausse virilité. Un chapeau conique est posé sur la tête de Pylade tandis qu'Oreste porte lui un nez sphérique blanc. Leur maquillage, leur costume et leur attitude laissent l'image de deux clowns blancs évoluant péniblement dans cette *tragédie*. De plus, Electre applique un bras mécanique à Oreste, contrôlant ses muscles et lui imposant ces gestes si bien qu'il n'est plus maître de ses actes. C'est justement par ce procédé, qu'il parviendra malgré lui à commettre le

matricide annoncé. « Électre se montre puissante et déterminée alors qu'Oreste, amaigri, hésite à commettre le matricide. Pour qu'il puisse frapper, il lui faut actionner un bras mécanique armé d'un couteau à son extrémité. Ce n'est pas de son plein gré qu'il va tuer sa mère ; il y est poussé par une « machination » imaginée par sa sœur »[1699]. La chétivité des corps souligne la privatisation de la parole imposée à ces deux personnages et leur impossibilité d'agir seuls.

Obéissant aux mêmes rapports, Romeo Castellucci choisit aussi de mettre en scène, un homme manchot incarnant Apollon, dieu des arts et de la perfection, normalement reconnu pour sa grande beauté.



CASTELLUCCI, Romeo, *Orestea (Una commedia organica ?)* de 1995, reprise en 2015.
©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Orestea (Una commedia organica ?)* de 1995, reprise en 2015.
©SRS

Outre ses fonctions de devin, Apollon purifie les homicides, comme le montre le mythe d'Oreste. Cependant, dans *l'Orestie*, les Érinyes ne cédent pas et Apollon ne parvient pas à intercéder. C'est pourquoi, il conseille à Oreste de demander l'aide d'Athéna en se rendant à son temple. Elle constitue un tribunal qui jugera Oreste et lui offre sa voix pour le libérer. Là encore, ce sont les figures féminines qui assoient leur pouvoir. De nouveau, Castellucci crée une association entre le mythe de départ et les corps l'incarnant. Aussi, Athéna est interprétée par une femme obèse alors qu'Apollon est manchot. Ainsi, dépourvu de bras, il n'a pas ici les moyens d'agir. Il entre et sort de scène non par ses propres moyens mais en étant poussé sur un socle à roulettes. Ce

[1699] PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci*, *op. cit.*, p. 3.

corps devient alors symbole de manque. Par ailleurs, de son discours initial déclarant la loi patriarcale :

> Ce n'est pas la mère qui engendre celui qu'on nomme son fils ; elle n'est que la nourrice du germe récent. C'est celui qui agit qui engendre. La mère reçoit ce germe, et elle le conserve, s'il plaît aux dieux. Voici la preuve de mes paroles : on peut être père sans qu'il y ait de mère. La fille de Zeus Olympien m'en est ici témoin. Elle n'a point été nourrie dans les ténèbres de la matrice.[1700]

Il n'est reste rien et Athéna a le dernier mot. Privé de son discours, il l'est aussi de l'usage de ses membres. Les mots de la langue d'Appolon sont estropiés tout comme l'est le corps choisi pour l'habiter. L'acteur choisi pour interpréter Agamemnon est atteint de trisomie 21 et Egisthe, cousin d'Agamemnon et amant de Clytemnestre, est noir et vêtu d'un pantalon érotique en cuir noir propre à la pratique du sado-masochisme et fendu au niveau des fesses les laissant apparentes.





[1700] Eschyle*, Les Euménides*, trad. Leconte de Lisle, A. Lemerre, 1872, p. *304*.



CASTELLUCCI, Romeo, *Orestea (Una commedia organica ?)* de 1995, reprise en 2015. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Orestea (Una commedia organica ?)* de 1995, reprise en 2015. ©SRS

Le discours du roi Agamemnon est remplacé par une chanson interprétée par l'acteur trisomique, tournoyant sur lui-même et riant de ses propres actions. Egisthe violente le lapin Coryphée en le poussant au sol, en le pendant par les oreilles avec des crochets de boucher, en l'électrocutant, en le fouettant ou encore en le frappant avec un énorme godemichet noir. Par le traitement de ces corps et leur mise en scène, Romeo Castellucci insère à sa représentation une forme d' « *ironie grave* » dans la *violence* représentée sur scène[1701]. Par elle, Romeo Castellucci fait imploser la langue pour la faire renaître autrement rejoignant la pensée d'Artaud comme dispositif conceptuel :

> Il ne s'agit pas de supprimer la parole au théâtre mais de lui faire changer sa destination […] [et de] s'en servir dans un sens concret et spatial. [Il s'agit de faire en sorte que] le langage [serve] à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique. [Il s'agit de] rendre sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités.[1702]

On n'en finirait pas de pointer les liens entre nos plus lointains substrats culturels effacés et cette volonté acharnée de libération par un mode d'expression dont

[1701] Nous questionnerons cette notion en troisième partie.
[1702] ARTAUD, Antonin, « Lettres sur le langage », *Le Théâtre et son double, op. cit,* p. 107.

l'extrême contemporanéité novatrice est sans doute susceptible de bouleverser nos préjugés convenus.

Pour Castellucci, « la création passe d'abord par la destruction du texte, consumé, absorbé totalement par osmose pour revenir sur scène vivant[1703] » puisque « c'est en brisant le livre qu'on peut en retrouver le souffle vital[1704] ». De ce fait, la scène permet à la langue de se délier, au langage de se libérer et devient le lieu de surgissement de l'écriture. Par ailleurs, le corps, « ce pur communicable qu'est le corps[1705] », ne remplace pas le texte mais l'incarne et devient « la *fable de l'œil*[1706] », si bien que selon Castellucci :

> Le temps de la fable est un temps « à sa disposition », sans direction, parce qu'il flotte autour du corps en vibrant comme son après immédiat. Ce temps « envoûté » est la carapace intangible de la figure, de telle sorte que sa communication armée vient d'ailleurs : d'un corps muet sans existence […] Mais tout cela n'est qu'une tentative parmi tant d'autres possibles, pour essayer de comprendre pourquoi une figure- un corps qui revient- devient sur scène l'hypostase même de la fable.[1707]

Les corps redeviennent alors signes, parce qu'ils prennent sens, en communiquant le contenu du texte sans forcément le représenter. Images signifiantes et signifiées, « les acteurs deviennent les didascalies vivantes d'une légende, inscrite en marge d'une carte pleine de symboles[1708] ». « La parole a le même destin qu'un corps, par conséquent, la présence, mais aussi la merveille de la chair. Vous voyez donc combien le livre est loin ! Il est très loin, le livre ![1709] » s'exclame Romeo Castellucci. Du corps il ne reste plus que ce pur communicable manipulé, cette ossature mécanique et désarticulée, cette matière « organique » animée en vue de produire des images et des sons et de découvrir un langage formel, conceptuel et théâtral puisque selon Castellucci, « Êtres humains et animaux portent, littéralement, ce qu'ils veulent dire avant d'ouvrir la bouche, de sorte que le corps soit un passage de sortie et de résolution de l'écriture *tragique*[1710] ».

[1703] *C*ASTELLUCCI, Romeo*, Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 31.
[1704] *Ibid.*
[1705] *Ibid., p. 104*.
[1706] *Ibid.*
[1707] *Ibid,* p. 103.
[1708] *Ibid*, p.169.
[1709] *Ibid,* p. 124.
[1710] *Ibid.*

Le texte d'origine est à la fois nié, puisqu'il y a refus de renouer avec le théâtre traditionnel. Il est aussi défléchi puisqu'il sera re-transmis par des voix transformées, enregistrées, fatiguées, criantes ou silencieuses, soit présent sur scène par des inscriptions ou projections, soit encore totalement absent mais traduit autrement par les corps. Il est enfin réfuté puisque Castellucci se refuse d'être dans la communication. Du texte initial, il n'en reste que l'essence. Si nous nous osons à une métaphore avec le principe de l'huile essentielle, Romeo Castellucci prend le texte comme le végétal premier servant à la créer. Il l'épluche, le presse, le chauffe, le laisse refroidir pour y revenir ensuite et n'en extraire que l'essence. Il produit ainsi un dérivé concentré de la matière première, le dilue et l'applique sur les corps en scène et dans la salle. Le texte s'exprime ainsi corporellement à travers la perception et le ressenti tout comme l'huile se libérerait sur et dans le corps sans effort et délivrerait ses bienfaits. Il s'agit en somme de déterrer non pas seulement le livre cadavre mais d'en déraciner la moelle, c'est-à-dire et pour reprendre les propos de François Rabelais dans le prologue de son deuxième roman Gargantua : « [Il] fault ouvrir le livre et soigneusement peser ce que y est déduict. [...] Puis, par curieuse leçon et meditation frequente, rompre l'os, et sugcer la substantificque moelle[1711] ». De l'épuisement ou de l'évidemment théâtral initialement annoncé en ressortent certes, des ruines du langage mais desquelles les images se reconstruisent et ressurgissent.

Aussi, si Romeo Castellucci choisit les comédiens pour leurs corps *stigmat*isés, il ne les réduit pas à cette pathologie, mais les transforme en matériau textuel et matière dramatique pour en faire naître une nouvelle langue de la scène. Comme en témoigne Bénédicte Boisson :

> Finalement, les corps *stigmat*isés ne sont pas là pour choquer, ou plutôt, le choc qu'ils suscitent est exploité dramaturgiquement. Ils transmettent une idée en faisant l'économie des mots et ils rendent au corps une puissance signifiante. Passé le premier choc qui a permis de désolidariser le corps et la personne, ces corps devenus éléments scéniques se chargent de significations. Le *stigmat*e vient aussi faire éclater l'humain et les propositions scéniques permettent la mise en place de significations nouvelles.[1712]

[1711] RABELAIS, François, La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofribas abstracteur de quintessence. *Livre plein de Pantagruélisme*, 1534.
[1712] BOISSON, Bénédicte*, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*

En tant que matière dramatique, le corps permet la déconstruction de toute chose, et donc l'émergence nouvelle d'une toute autre forme. Pour reprendre les propos de Christian Biet et de Christophe Triau : « Déconstruire sur la scène la facticité du discours et de la représentation, c'est donc travailler sur le réel de la voix, sur le réel de la chair et des muscles, travailler également sur des corps non communs (obèses, par exemple ou difformes)[1713] ». La reprise de *Giulio Cesare* et *Orestea*, dix ans après leurs créations premières, confirme l'intérêt pour cet artiste de décortiquer le texte encore et encore pour n'en extraire que le squelette et de le dissoudre pour en saisir le fond originaire. Romeo Castellucci contribue ainsi au renouveau d'une forme accès sur l'essence ou l'esprit du livre premier fossilisé. De ces marques et cicatrices corporelles apparaissent d'autres formes d'interstices, celle du texte dramatique. Comme une lecture entre les lignes, nous sommes invités à lire dans les pores du corps suintant l'essence du texte qu'ils incarnent. Cette approche souligne, de fait, l'importance de la corporéité théâtrale.

Si le livre est cadavre, il l'est donc doublement. D'une part, car ce sont ses fantômes qui hantent le plateau. D'autre part, car il se fait chair dans les corps dépouillés choisis par Castellucci. Ce double statut conféré au livre crée une nécessité d'inventer une nouvelle langue, celle de la scène.

c) *Lingua Generalissima*

> Parler, c'est s'entendre sur ce dont on parle ; c'est implicitement le désigner ou le montrer du doigt à l'adresse d'autrui ; c'est sous-entendre que ce thème nous est commun, le temps de l'interaction verbale. Ce thème peut varier, et ne cesse en réalité de varier, parfois même à l'intérieur d'une même phrase ; mais le point important, qui participe des « conditions de félicité » du dialogue, c'est qu'on présuppose toujours un thème commun. En ceci la parole est éminemment un acte d'attention conjointe. Il vise une référence socialement partagée, et ce de manière systématique, quand ce n'est le cas que de manière très fragmentaire chez l'animal... [1714]

En 2015, Castellucci affirme l'*engendrement* de cette langue de la scène avec le spectacle *Uso umano di esseri umani (« Usage humain d'êtres humains »)*[1715]. Inspiré par le

[1713] BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est ce que le théâtre ?*, *op. cit*, p 909.
[1714] Propos recueillis par GRESS, Thibault, Entretien avec Etienne Bimbenet : Autour de *L'Animal que je ne suis plus*, in Actu-Philosophia, jeudi 11 juillet 2013.
[1715] *Uso umano di esseri umani (« Usage humain d'êtres humains »), spectacle de la Societas Raffaello Sanzio,* création,

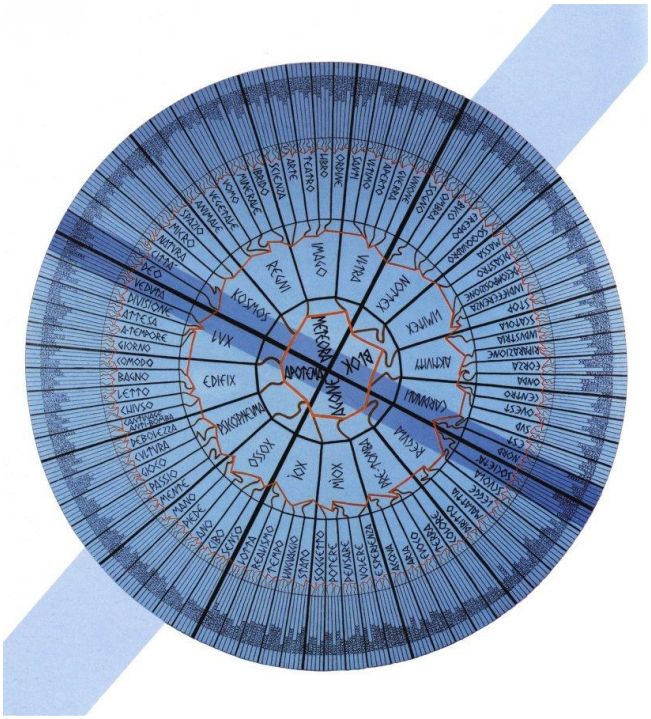
tableau de *La Resurrezione di Lazzora* de Giotto di Bondone[1716] dont la reproduction s'impose par son gigantisme en fond de scène, Castellucci déploie sa *Lingua Generalissima*. Il s'agit d'une langue factice et artificielle que la Socìetas Raffaello Sanzio développe depuis 1985 et inventée à partir des langues créoles et du *Ars Magna* de Raimondo Lullo.



CASTEL
LUCCI, Romeo,
Uso umano di esseri umani, 2015.
©Bö Lee

direction artistique, mise en scène, scénogaphie: Romeo Castellucci, texte: Claudia Castellucci, direction technique: Dario Boldrini, régie son: Stefano Carboni, accessoires: Gionni Gardini et Vito Matera, création son: Scott Gibbons, musique: Phurpa, assistant à la mise en scène: Silvano Voltolina, production: Societas Raffaello Sanzio, coproduction: Electrotheatre Stanislavsky KunstenFestivaldesArts, 2015.

[1716] GIOTTO DI BONDONE, *Résurrection de Lazare*, 200x185 cm, Chapelle des Scrovegni, Padoue, 1303 à 1305.



CASTEL
LUCCI, Romeo,
Uso umano di esseri umani, 2015.

Ce dernier, théologien, philosophe et missionnaire catalan, a créé une science qui se voulait universelle par une méthode sur bases numérologiques et un traité *rhétorique* décrits par lui dans *Ars compendiosa inveniendi veritatem seu ars magna et maior* dès 1274. En utilisant des diagrammes et des figures et selon une logique mécanique voire mnémotechnique, Lullo relie des concepts fondamentaux et dialectiques pour révéler des vérités universelles dans tous les domaines de connaissance et proposer « une encyclopédie totale, un savoir universel […], c'est-à-dire un *clavis* universel qui permet d'accéder à toutes les connaissances dans leur intégralité[1717] ». La *Lingua Generalissima* n'a pas cette prétention mais se procède par une logique combinatoire, de niveaux de plus en plus abstraits, « du plus commun au plus pur[1718] » explique sa créatrice Claudia Castellucci, et à partir de quatre cent termes exhaustifs, répartis selon quatre cercles trigonométriques, avec lesquels il est possible de communiquer.

Ce principe d'*engendrement*, de combinaison, d'enchaînement et d'imbrication des idées était déjà analysable dans le diagramme proposé par Claudia Castellucci pour le cycle de la *Tragedia Endogonidia*. « Le commencement de toutes choses et ce qui tient ensemble leur signification coïncidente avec la pliure centrale du livre, à partir de laquelle les termes sont disposés, termes qui doivent être lus en allant du centre vers la

[1717] ROSSI, Paolo, *Clavis universalis*, Jérôme Million, 1993, chap. « Les techniques de la mémoire ».
[1718] CASTELLUCCI, Claudia, Dossier dramaturgique du spectacle, 2015.

marge extérieure, en suivant la multiplication de leurs spécifications et de leurs imbrications[1719] » précise-t-elle.

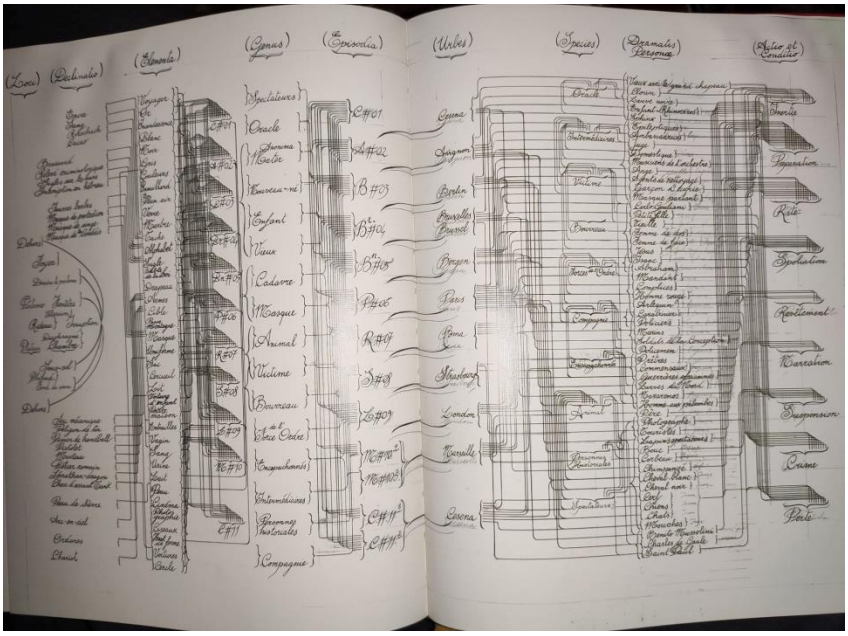


Diagramme *Tragedia Endogonidia*, 2002-2004.

La *Lingua Generalissima* est semblable dans sa construction et sa logique mais diffère dans ses usages et portées comme l'indique Castellucci :

> Contrairement aux langues créoles, qui sont nées de très peu de mots et qui se sont ensuite ramifiées, le degré le plus pur est celui qui renonce apparemment à l'esclavage du contenu pour rechercher un contact plus profond, qui s'ouvre progressivement dans le son. Je trouve qu'il y a un réel potentiel scénique dans tout cela : devant l'acteur qui change de parole en utilisant les termes des niveaux les plus purs, où de moins en moins de mots sont disponibles, le spectateur est obligé d'élargir sa conception du sujet linguistique. Et percevoir dans la répétitivité mantrique de la fin, une phrase inouïe et toujours présente, que le langage semble dire : vous êtes à moi. Ainsi se manifeste le langage tel qu'il est, un semblant d'appartenance à l'espèce.[1720]

La *Lingua Generalissima* participe au principe de décomposition et à l'ascèse de la langue qu'en fait l'humain et sa remise en cause - même en dehors de la

[1719] CASTELLUCCI, Claudia, *Itinera, Trajectoires de la forme*, Actes Sud, 2008, p. 122.
[1720] CASTELLUCCI, Romeo, Dossier dramaturgique du spectacle, 2015.

représentation puisqu'elle est remise au spectateur en version papier à l'issue du spectacle -.

> On ne comprend bien le phénomène humain qu'en le situant à la croisée de deux espaces, l'espace logique des raisons et l'espace logique de la nature. Les événements naturels qui président au processus de l'hominisation sont tous par principe contingents, en ce sens précis qu'ils sont produits d'une manière qui n'est pas rationnelle ou délibérée. Ils ont eu lieu, mais on peut parfaitement imaginer qu'ils n'aient pas eu lieu – que dans d'autres circonstances, par exemple, Neandertal ait survécu, et qu'il y ait donc aujourd'hui deux espèces humaines plutôt qu'une. À la différence de ce type de phénomènes, la nécessité dont je parle et dont je dis qu'elle n'advient qu'avec l'humain, nous réfère à un ordre spécifiquement langagier et rationnel. Parler, penser, c'est élever des prétentions idéales ou absolues.[1721]

Elle révèle le pouvoir du langage de transcender le corps si, par lui, on accepte que la langue renaisse et elle prépare le spectateur à la vision et contemplation d'une transformation profonde à venir.

> L'acteur sait tout ça par cœur. Il a entendu une autre langue avant la sienne. Il entend toujours le français comme une langue étrangère qu'il a dû d'abord écouter en ouvrant grand les pavillons avant de parler. Le bon acteur français doit refaire chaque jour l'acquisition du français, pas trouver cet idiome naturel. Les sons français, les seize voyelles, dix-neuf consonnes, trente mille syllabes, le plongent dans la stupeur, l'étrangeté, le frappent, hébété. Il est comme l'enfant qui doit parler par les oreilles, car c'est avec les oreilles qu'on parle : elles qui font tout le travail de la parole, qui ont l'intelligence de tout. L'acteur doit refaire l'enfance du parlant. Il doit, tous les jours, réouvrir, réopérer le jour où il a appris la parole. Porte avec toi les enfances de la parole !
> Contrairement à ce que dit l'orthophonie, l'apprentissage de la parole ne s'est pas fait en des années mais d'un seul jour, immédiatement. Le jour soudainement où j'ai vu les sons hors de moi. Car les vrais sons se voient et ne s'entendent pas : on les voit sortir hors de soi. L'acteur qui parle s'entend lui-même hors de lui : il voit son corps sorti et comme porté tout devant lui par quelqu'un d'autre. 11 ne parle plus que des paroles qui n'ont plus lieu dans aucune tête. C'est l'homme-animal, c'est l'omnimal qui a entendu pour la première fois la parole hors de soi. Pas du tout le premier parlant, mais le premier qui entend une langue tomber d'ailleurs. C'est le seul animal qui n'est pas en lui-même. Le premier être au monde à n'être pas contenu par son corps, le premier mal situé, le premier animal du monde pas d'ici. Et protestant contre l'espace en

[1721] Propos recueillis par GRESS, Thibault, Entretien avec Etienne Bimbenet : Autour de *L'Animal que je ne suis plus*, in Actu-Philosophia, jeudi 11 juillet 2013.

parlant.[1722]

La langue de la scène accouchée déroute donc la dramaturgie classique en se façonnant sur le plateau et trouble plus que le spectateur mais l'individu puisque se répercute en lui-même au-delà de la représentation. Castellucci procède ainsi à une quête des origines en plaçant la Genèse au cœur de ses choix dramaturgiques pour « faire recommencer le théâtre depuis ses balbutiements premiers. Partir, donc d'un dispositif qui rejoue la genèse, la conception du monde, hors de toute réalité[1723] ». En cela, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck s'accordent également et accouchent du geste et de l'image au plateau pour la langue renaisse enfin, sans plus que le poids du livre ne la contraigne, sans plus que la primauté du texte ne la soumette. Le théâtre de Castellucci, Gruwes et Verdonck s'apparente donc à un *théâtre d'images* qu'il s'agit de penser, de composer et de lire comme un tableau vivant pour faire ressurgir toute la plasticité de la scène.

> Livrée aux mots des autres, notre chair les fait résonner. Les mots parlent en nous d'une façon qui n'est pas rationalisante mais vocale. Ils ne nous enferment pas dans notre tête, mais font vibrer notre corps. Notre chair se trouve ainsi coupée du silence. La parole fait vivre la chair.
> Il n'y a de corps humain que celui que nous éprouvons dans un rapport à l'autre. Il faut avoir foi en la parole qui se dit dans le rapport à l'autre : croire que la parole puisse naître du silence de la chair. [1724]

3) *Théâtre d'images* et *iconoclastie*

a) Dispositifs cinématographiques

Par la *fable de l'œil*, Castellucci vise à créer une relation sensorielle avec les spectateurs, notamment à partir des corps présents et mouvants sur scène, mais aussi en faisant appel aux nouvelles technologies de manière judicieusement dosée et pensée, d'environnements sonores et de musiques marquantes. De fait, les tableaux de ses scènes s'apparentent aux images de cinéma, tant par la présence régulière d'un écran, qui est tulle dans le théâtre de Castellucci, que par les projections auxquelles ils aspirent

[1722] NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles,* Paris, P.O. L, 1989, pp. 132-133.
[1723] Entretien avec Castellucci Romeo du 24 juillet 2012 à l'École d'Art d'Avignon.
[1724] VASSE, Denis, *La voix - de l'intimité à l'espace public*, Circé, 1998, p. 79.

mais aussi par le dispositif qui se fait cinématographique comme c'est par exemple le cas dans Purgatorio.

> - De nuit, le rideau vient de tomber apr*ès* la rencontre avec le robot géant :
> « La deuxième étoile doit se battre contre les monstres avec ses rayons gamma ».
> - Le père vient de rentrer du travail : « La troisième étoile boira un verre de whisky ».
> - Après le repas : « La troisième étoile n'a pas faim, et éteint la télévision. La troisième étoile est très lasse. La première étoile a aussi l'air très lasse quand elle rapporte l'assiette encore pleine à la cuisine.
> Troisième étoile : Où est mon chapeau ?
> La première étoile se met à pleurer
> Première étoile : je ne t'aime plus. Pas ce soir.
> Troisième étoile : je vais le chercher moi-même ».
> - Pendant la scène d'inceste : « La mère met de la musique légère. L'enfant joue et les parents dansent. Ils sont tous les trois ensemble dans la maison ».
> - Après le pardon de l'enfant, et avant l'apparition des fleurs : *« L'enfant flottait au plafond, et du haut de sa tour anti-atomique, il voyait tout ».*[1725]

Visibles ci-dessus, dans Purgatorio, la présence de surtitres peut quelque peu déboussoler le spectateur qui ne sait plus bien s'il doit considérer ces surtitres comme des didascalies, des apartés, comme une projection détournée et amusée du texte de théâtre, qu'on lit avant de le voir mis en scène, révélant une logique performative et qui, à un moment, déraille complètement ou encore comme la voix du Créateur lui-même. Les images créées dans ces moments d'action performative laissent donc délibérément apparaître un « hiatus » entre l'œuvre littéraire, ici, la Genèse et sa représentation. En effet, les surtitres, anticipant les événements, prêtent à confusion et trouvent écho dans la théorie religieuse de la prédestination, selon laquelle les actes humains ont été écrits d'avance par Dieu. Pendant le viol, les cris sont remplacés par l'univers musical pensé à cet effet et entrant également en écho avec le surtitrage visible pendant ce tableau. De plus, la présence d'un tulle et la projection des surtitres permettent l'éclatement de la représentation, du lieu et du temps et concourent à créer une subjectivité onirique et/ou discursive plaçant le spectateur sur les frontières entre réaliste et onirisme et sur celles entre théâtre et cinéma. En effet, l*a présence de surtitres, avec les panneaux de texte,* caractéristiques du cinéma muet, ne fait qu'accentuer l'univers

[1725] Exemples de surtitrages du spectacle *Purgatorio*.

et l'esthétique cinématographique de la pièce. À ce titre, la présence d'un tulle entre la salle et la scène fait indéniablement penser à un écran de cinéma et devient un véritable dispositif cinématographique. Un écran circulaire apparaît également lors de la séquence des fleurs, où l'enfant partage avec le spectateur ses visions, son propre cinéma intérieur, en regardant à travers cette fenêtre circulaire. Cette projection psycho-onirique permet aux spectateurs de voir à travers les yeux de l'enfant. De plus, chaque changement de tableau est marqué par des fondus au noir représentatifs du cinéma. *D'*autre part, Romeo Castellucci est parvenu à diffracter les points de vue et d'inclure la réception du spectacle dans sa construction même. L*a* mise en scène est pensée en termes cinématographiques puisque basée autour des champs/ contrechamps/ hors-champs, emprunts au cinéma. Le phénomène du hors-champ est évident lors de la scène de viol et est accentué par la présence de portes et de fenêtres, laissant passer un faisceau de lumière. Ces éléments de décors deviennent alors de véritables partenaires de jeu et alimentent sans cesse l'imagination des spectateurs s'interrogeant sur ce qui pourrait être dissimulé derrière ces portes et fenêtres. L'effet de champs/ contrechamps peut être repéré lorsque Romeo Castellucci change le point de vue des spectateurs ou renverse les perspectives d'un tableau à un tableau. Par exemple, le spectateur voit, dans un premier temps, de l'extérieur, l'enfant caché dans le placard puis se retrouve avec cet enfant, dans le placard lors du tableau suivant. Les perspectives sont renversées lors du tableau des fleurs où deux grandes fleurs de lys, pendues à des cintres descendent progressivement sur scène.

Dans *Purgatorio*, l'influence cinématographique que David Lynch a eue sur Romeo Castellucci est évidente. Les analogies entre leurs créations sont nombreuses : L'atmosphère oppressante et pesante, les endroits lugubres, les décors désuets et stéréotypés, les phénomènes de répétitions/variations, l'oscillation constante entre réalisme et onirisme, le retour aux pulsions archaïques, la culpabilité manifeste, la sensation de stagnation du temps et de vide terrifiant échappant à la réalité, la fascination pour l'enfer et sa non représentation. « L'enfer semblant peser et contraindre l'espace scénique en permanence par la puissance du hors-champ sonore. Cette matière bourdonnante, ce son abyssal et qui n'est pas extrait du quotidien aimante en permanence le spectateur vers un drame à venir[1726] ». De plus, la question du corps

[1726] Dossier Inferno, in *Pièce (dé)montée,* Service Culture Editions Ressources pour l'Education Nationale, Académie d'Aix-Marseille, CRDP, n.51, juillet 2008, p. 41.

est omniprésente chez Lynch qui ne cesse de les déformer, les défigurer, les transformer par la douleur et la folie, comme une inexorable *spirale*, un cancer de l'âme humaine.

D'autre part, une analogie existe entre le théâtre de Romeo Castellucci et le cinéma de Luis Buñuel que ce soit dans leurs tentatives à capturer l'image pulsion dans les symptômes et les fétiches ou dans la création d'une poétique ou poïétique de la dégradation des mondes dérivés. Or, les symptômes s'expriment par la présence de mondes originaires au sein du monde dérivé tandis que les fétiches sont l'objet de la pulsion, des représentations d'infimes parcelles violemment arrachées au monde dérivé. Tous les deux considèrent que le monde de circonstance, réel, actuel et social n'est que le médium d'un monde originaire, se définissant paradoxalement par un commencement radical du monde et une fin absolue. D'autre part, ils soutiennent l'idée que la pulsion est un acte exhaustif qui arrache, déchire et désarticule le spectateur. La pulsion, qu'elle soit pulsion de la mort, de l'anéantissement ou de l'épuisement, s'empare avec ruse et *violence* de tout ce qu'elle peut dans un milieu donné, et, si elle peut, de passer d'un milieu dans un autre. Par ailleurs, lors des répétitions de *Purgatorio*, le plateau appartenait davantage aux techniciens, qui mettaient au point le décor-machine, qu'aux acteurs. Bien que ce spectacle emprunte ses formes à l'opéra, notamment par le biais du décor réaliste monumental, et au cinéma, par l'utilisation de cinémascope, de micros HF et de tulle, le décor, construit comme un jeu de boîtes autour des manipulations techniques nombreuses et complexes, rappelle davantage une pure machinerie théâtrale. Comment le théâtre de Romeo Castellucci devient-il le lieu d'affectation de la vie humaine par elle-même ? Ce phénomène ne se produirait-il pas dans l'attente dont Samuel Beckett dans L'Innommable parle : « C'est ça le spectacle, attendre seul dans l'air inquiet, attendre que ça commence, attendre qu'il y ait autre chose que soi[1727] ».

L'utilisation des nouvelles technologies participe à faire du théâtre, un théâtre d'images en permettant de sortir de soi par l'émotion, se défaire de soi. Le théâtre de Romeo Castellucci apparaît alors comme le lieu de création de nouvelles machines, d'un nouveau temps, d'une nouvelle généalogie, d'une nouvelle communauté, d'un nouveau langage, d'un nouvel espace de vie et d'une projection possible d'une autre

[1727] BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 2004, p. 24.

vision de monde. Il en est de même lorsque la scène devient toile blanche en attente d'être peinte.

b) Peindre la scène

> C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche. Ma peinture est un espace de questionnement où les sens qu'on lui prête peuvent se faire et défaire. Parce qu'au bout du compte, l'œuvre vit du regard qu'on lui porte. Elle ne se limite ni à ce qu'elle est, ni à celui qui l'a produite, elle est faite aussi de celui qui la regarde. Je ne demande rien au spectateur, je lui propose une peinture : il en est le libre et nécessaire interprète.[1728]

Pierre Soulages, est un peintre et graveur français, né en 1919, principalement connu pour son « noir-lumière » ou son « outrenoir » comme il le nomme. Ce sont de grandes peintures de couleur noire dans lesquelles Pierre Soulages jouent avec les nuances de couleur, les textures et surtout la lumière et ses reflets. Ces peintures sont modernes et non figuratives et font partie du courant de l'art informel qui regroupe différentes tendances de la peinture abstraite où l'acte spontané remplace le respect de forme, de proportions et de composition unitaire, d'équilibre, de structuration centralisée et d'harmonie totale. Choisir d'introduire ce sous-chapitre par cette pensée de Pierre Soulages c'est d'abord considérer l'art pictural comme central dans le théâtre de Romeo Castellucci. Pour rappel, le nom de la compagnie tire son origine du peintre Raphaël, dont le surnom « Sanzio ». Ensuite, Pierre Soulages a choisi de proposer un renouveau dans la discipline de la peinture et d'interroger ce renouveau. Or, se placer en dehors du cadre pré-établi, faire disparaître les frontières initialement dessinées, se placer en marge et jouer de ce décalage définissent aussi la pratique de Romeo Castellucci. Par ailleurs, le noir n'est pas au sens strict une couleur. Ainsi, la peinture que propose Pierre Soulages aurait perdu son squelette premier voire ce qui le plus souvent la définit. Or, tous deux, Castellucci et Soulages, tendent vers une « opération de soustraction », participent à une remise en question des codes de la représentation, procèdent à un *évidement* de leurs disciplines respectivement en se plaçant dans ce que nous nommons vacare[1729], c'est-à-dire une discipline ayant perdue ce qui constituait

[1728] SOULAGES, Pierre, entretien de Françoise Jaunin, *Pierre Soulages. Outrenoir*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2012.
[1729] Le terme suivant est issu du latin : *vacare* signifiant « être sans ».

son squelette - pour le théâtre, il s'agit de l'ordre de la mimesis et de la simulation, la cohérence et le sens porté par le texte, la fable, le jeu de l'acteur - pour faire tout reconstruire, tout recréer, tout faire renaître et sont ainsi au cœur de la Création. Enfin, la question du regard est centrale à la fois chez Castellucci et Soulages. L'interprétation de leurs œuvres n'appartient qu'aux spectateurs. Elle à la fois libre et primordiale. De ce fait, elle est à la fois unique, puisque propre à chacun d'entre eux, et plurielle, puisqu'elle sera sans cesse différente en fonction de la personne qui y porte un regard et le contexte dans lequel s'opère ce regard – par exemple par l'emplacement de la personne au moment de la représentation ou de la vision de la toile, le vécu de la personne, le ressenti, la culture et les connaissances, les facultés à analyser et critiquer, le contexte socio-culturel.

L'analyse du dialogue entre les arts plastiques et le théâtre, de l'impact de la présence de l'art pictural sur la scène et les enjeux de son intrusion au sein des créations de Castellucci questionne la manifestation d'un art du figé et de l'inanimé au cœur d'un art vivant, le dialogue, les frictions et résonnent entre ces deux champs.

« J'ai un rapport très fort à la peinture classique, mais pas aux avant-gardes. Rembrandt, Velásquez ont une résonance en nous. Les lois de la représentation ont été définies une bonne fois pour toutes[1730] » dit Romeo Castellucci. En réalité, la place centrale qu'il accorde à la peinture et aux arts plastique trouve son origine très tôt chez l'artiste. C'est-à-dire bien avant la création de la Societas Raffaello Sanzio et même bien avant le choix de Romeo Castellucci de se tourner vers le théâtre. Cela remonte au temps où Romeo Castellucci n'était alors qu'un enfant. Jean-Louis Perrier commence d'ailleurs ainsi le prologue de son ouvrage *Ces années Castellucci* : « Chez les Castellucci, le théâtre est sorti de terre comme le dessin sous le crayon d'un enfant[1731] ». À l'âge de 4 ans, Claudia Castellucci découvre pour la première fois, les yeux ébahis, le théâtre - ou plutôt une forme de théâtre - puisqu'il s'agit d'un théâtre de rue présenté dans son village par une roulotte d'artistes gitans. Aujourd'hui encore, elle revoit précisément cette scène : « Des gens qui sortent de l'ombre, la vie reproduite, représentée[1732] ». C'est à partir de ce moment que Claudia Castellucci, accompagnée de son frère Romeo alors âgé de 2 ans, veut en faire de même et non plus « jouer », de l'italien giocare, à des jeux mais jouer,

[1730] CASTELLUCCI, Romeo, cité par TION, Guillaume, « Romeo Castellucci, à corps et à Christ », *op. cit.*

[1731] PERRIER, Jean-Louis, *Ces années Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014, p. 15.

[1732] CASTELLUCCI, Claudia citée par PERRIER, Jean-Louis, *Ces années Castellucci*, *op. cit.*, p. 15.

de l'italien recitare, des rôles. Comme tous deux ne savent pas encore lire, ils tentent d'abord de reproduire les illustrations de leurs livres en les transformant en « tableaux vivants ». Ils proposent alors, sans même le savoir, déjà du *théâtre d'images*. Plus tard, Romeo Castellucci découvre ses premiers nus et scènes de torture sur les toiles peintes des églises. Il quitte bien vite son école agricole pour entrer dans un lycée artistique. Là encore, tous deux continuent de s'interroger sur la manière de reproduire la réalité dans la peinture, le dessin, la sculpture. Dès lors, c'est l'un des choix fondamentaux de la compagnie qui voit le jour : La forme doit prédominer sur le contenu. Alors qu'il n'est pas encore majeur, sa rencontre avec le théâtre de Carmelo Bene va profondément le marquer. Néanmoins, Romeo Castellucci considère encore que les arts plastiques sont plus inventifs que le théâtre et décide de s'y consacrer pleinement en entrant aux Beaux-Arts. Cette hiérarchisation des disciplines s'explique notamment par son refus de vouloir représenter la réalité. Or, le théâtre était/est encore parfois l'art qui tente au plus d'amener la réalité ou une forme de réalité au plateau. Et cela est inconcevable pour Romeo Castellucci tant de par l'impossibilité que cela représente que par la non pertinence et l'inintérêt d'une telle tentative. Toute la quête théâtrale de Romeo Castellucci réside en cela : Comment donner ou rendre au théâtre toute sa puissance afin que son degré et sa qualité de réception se place au même niveau que ceux des arts plastiques voire les dépassent ? Et comment se placer en dehors de la représentation de la réalité ? Sa réponse, nous le verrons par le biais des analyses, il la trouve dans l'*iconoclastie*.

Romeo Castellucci va d'abord introduire des références artistiques dans ses créations soit en les évoquant simplement, soit en les suggérant par fragments, soit en les recréant au plateau. Leurs sources oscillent alors entre intuition, supposition, déduction et évidence.

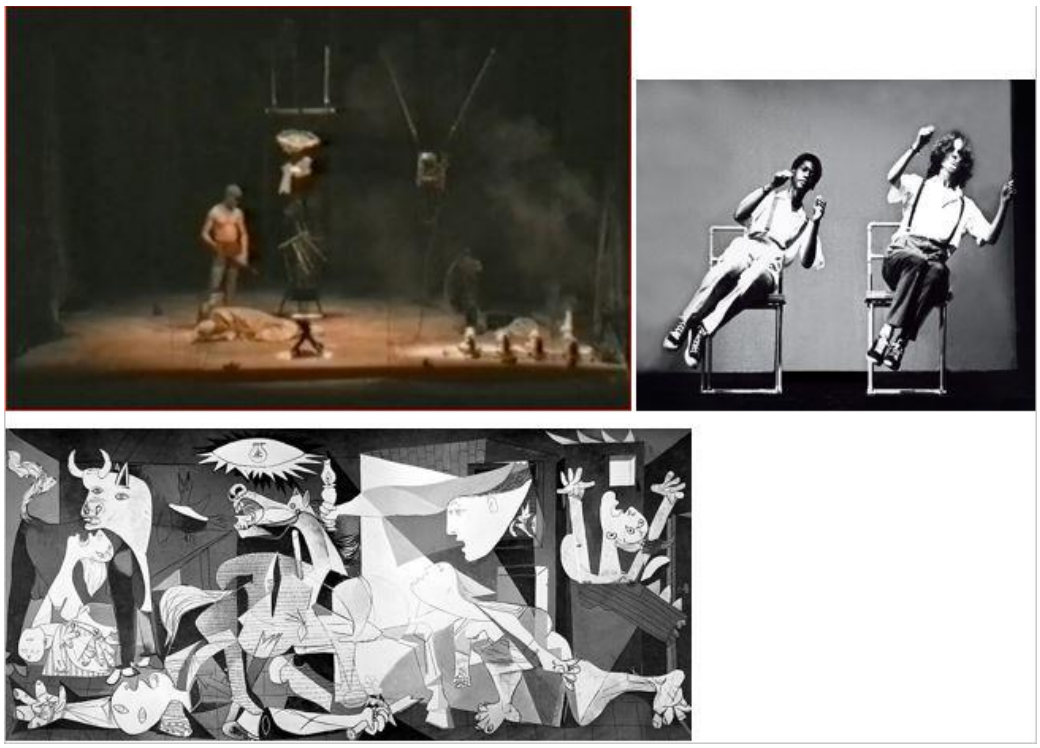
Le premier tableau du spectacle *L'Orestie, une comédie organique ?* dévoile, au centre de la scène, deux références artistiques : celle du célèbre tableau de Picasso, à savoir *Guernica* (1937) et l'un des objets fétiches de Bob Wilson, c'est-à-dire la chaise. En effet, ce metteur-en-scène et plasticien n'a jamais caché sa fascination pour cet objet puisqu'il en a dessiné et conçu des dizaines dont plusieurs ont trouvé usage dans ses scénographies. En 2002, il dévoile dans le journal *Le Soir de Bruxelles* l'origine de cet intérêt particulier :

> Lorsque j'étais gamin, je suis allé voir mon oncle, qui vivait au Nouveau-Mexique. C'était une sorte d'ermite, vivant à l'écart du monde […]. Lors de cette visite, j'avais été fasciné par une chaise qui trônait au milieu de son espace. Lorsque j'ai eu 10 ans, il m'a envoyé la chaise pour mon anniversaire. Je ne sais pas si vous imaginez : quand vous êtes gosse au Texas, tout ce que vous pouvez espérer pour votre anniversaire, c'est une chemise en flanelle ou un truc du genre. Cette chaise était un cadeau incroyable […]. Lorsque j'ai eu 17 ans, mon cousin John m'a envoyé une lettre qui disait en substance : "Cette chaise est à moi, je la veux." Je n'ai pu que la lui renvoyer. Et j'ai commencé à collectionner les chaises.[1733]

Bob Wilson pense ainsi l'objet de manière plastique, c'est-à-dire non pas comme un objet du quotidien mais comme une sculpture. Ainsi, il octroie en chacun d'eux une fonction dépassant le rôle utilitaire premier de l'objet. L'objet devient une œuvre plastique et retrouve ainsi toute sa puissance esthétique. Or, le désir de sortir de la familiarité et de revisiter sans cesse les choses du quotidien n'est pas sans rappeler le théâtre de Romeo Castellucci et sa quête esthétique. Néanmoins, pour la satisfaire pleinement, ils doivent tous deux ruser. En effet, comme le dit Robert Wilson : « Si vous posez un chandelier baroque sur une table baroque, les deux disparaissent. On ne voit ni l'un ni l'autre. Si vous posez un chandelier sur un rocher dans la mer, vous commencez à voir ce que c'est[1734] ». La ruse de Romeo Castellucci consiste pour chacune de ces créations à utiliser tantôt le détour ou le décalage, tantôt le découpage ou le renversement, tantôt d'user de la focale ou l'assemblage insolite voire de la démultiplication. Pour *L'Orestie*, il choisit d'attirer l'attention du spectateur sur cet objet du quotidien en le détournant. Tantôt dans les airs, tantôt instable, tantôt sur roulettes, tantôt tournoyant seule, la chaise dans l'œuvre de Romeo Castellucci chamboule à la fois les perceptions et dans le même temps apporte une cohérence dans cet ensemble de première apparence chaotique où une rationalité empruntée à la vie quotidienne se dessine. Cette ruse de mise en scène permet à Bob Wilson et Romeo Castellucci de régénérer le regard et de faire voir ou revoir l'objet aux spectateurs comme s'il s'agissait de la première rencontre d'avec celui-ci. À cet usage s'ajoute toute la symbolique de la chaise. En psychologie, les quatre pieds de la chaise représentent les quatre sphères d'équilibre de l'être humain : la sphère sociale, la sphère professionnelle, la sphère familiale et la sphère intime. De plus, l'objet chaise porte en lui le symbole du pouvoir.

[1733] WILSON, Bob, Interview in *Le Soir*, Bruxelles, 2002.
[1734] HOLMBERG, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Dans le spectacle, la suspension, le glissement, le tournoiement, la démultiplication de la chaise révèlent bien l'instabilité du personnage principal qu'est Oreste et le renversement du pouvoir de la fiction première.

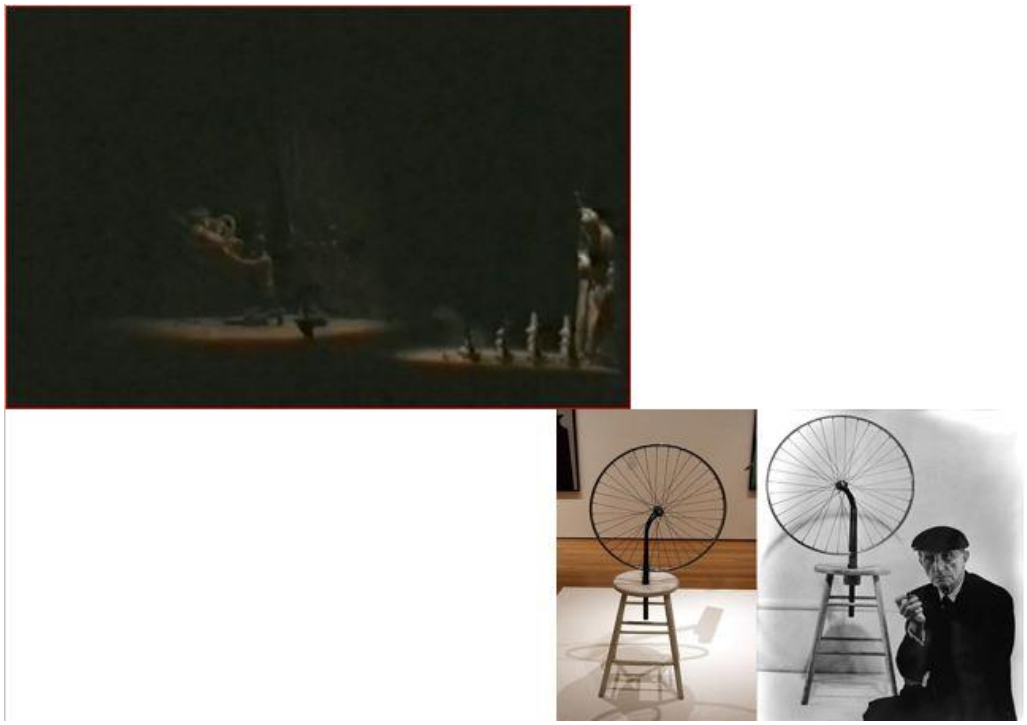


CASTELLUCCI, Romeo, *L'Orestie*, 1992 (en haut à gauche).
WILSON, Bob, *Einstein on the Beach*, 1976 (en haut à droite).
PICASSO, Pablo, *Guernica*, 137, huile sur toile, Musée National Centre d'Art Reina Sofia, Madrid, Espagne.

Au-dessus de cette chaise sont suspendus deux éléments du tableau de Picasso, à savoir la suspension lumineuse et la tête du cheval. Romeo Castellucci choisit d'extraire ces deux éléments du tableau et de les placer au centre de la scène en hauteur. Or, c'est précisément la même place qu'occupent ces deux éléments dans le tableau d'origine.

Pablo Picasso exerce une pluralité de disciplines artistiques (peinture, dessin, sculpture, gravure, céramique, collage) qui lui donne d'emblée un point commun avec Romeo Castellucci. De plus, Picasso est perçu comme un précurseur du cubisme et du collage entre autres. Or, le caractère d'explorations, de trouvailles et de nouveautés de Picasso refaçonne le regard des spectateurs voire provoque chez eux un véritable choc. Cette quête de *commotion* sensorielle et celle de sculpter le regard pour l'amener à voir

le monde autrement sont centrales pour Castellucci. De plus, ce tableau représente le bombardement de Guernica, capitale historique du Pays basque, le 26 avril 1937, par les aviateurs de la légion Condor, envoyée par Hitler en soutien au général Franco. Il s'agit d'une œuvre à la fois historique et engagée. À ce titre, Picasso confie que « la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi[1735] ». Bien que Romeo Castellucci lui ne qualifie pas ses œuvres comme engagées, il reconnaît toute la puissance que peuvent posséder en elles des œuvres artistiques et en use. Par ailleurs, l'extraction par découpage du motif de la lumière et du cheval est un geste signifiant. Ces deux éléments, chargés de signes et sens, se retrouvent d'ailleurs dans de nombreux de ses spectacles. Le plafonnier lumineux symbolise ici à la fois les bombes et l'espoir. Le cheval porte en lui toute la symbolique de la guerre et du peuple sacrifié. Ces deux éléments, pourtant associés, se frictionnent et frappent à la rétine : d'un côté la mort, de l'autre l'espoir la surplombant.



CASTELLUCCI, Romeo, *L'Orestie*, 1992.
DUCHAMP, Marcel, *Roue de Bicyclette*, 1913.

[1735] PICASSO, Pablo cité par Simone Terry, interview de Picasso sous le titre « Picasso n'est pas officier de l'armée française, in *Lettres françaises*, Paris, 24 mars 1945, p. 5.

Le tableau suivant, toujours extrait de la première partie du spectacle, montre Egisthe sous une douche lumineuse faisant tourner une à une des roues de bicyclette entre les cuisses de son amante Clytemnestre. Cette fois, Romeo Castellucci fait un clin d'œil à *La Roue de bicyclette* de Marcel Duchamp (1913). Cette œuvre est régulièrement considérée comme son premier ready-made bien qu'elle ne le soit pas exactement puisque, contrairement à la définition du ready-made, l'objet qu'il présente n'est pas déjà tout fait et revendiqué tel quel comme œuvre par l'artiste. La roue de bicyclette est fixée à un tabouret qui devient socle de l'œuvre. En tant qu'inventeur de ce mouvement, Duchamp révolutionne l'art du XXe siècle en traversant les courants futuriste, cubiste, dada et surréaliste. Une fois de plus c'est ce geste premier créatif qui intéresse Castellucci. De plus, comme c'était aussi le cas pour l'objet chaise, il reprend un objet du quotidien pour en faire une œuvre et le sort ainsi de sa familiarité. Par ailleurs, Castellucci rejoint Duchamp dans la perception de cet objet et en révèle son esthétique du mouvement, sa capacité hypnotique et l'humour naissant d'un tel usage. Or, les créations de Romeo Castellucci sont sans cesse marquées par cette pointe d'humour et cette *ironie grave* qui lui permettent d'accorder aux spectateurs quelques moments de « répit », de relâchement. Par exemple dans *L'Orestie*, cela s'exprime par l'utilisation d'un godmichet, par les fesses apparentes d'Egisthe, par la voix anormalement aigüe en inadéquation avec le personnage. Enfin, et c'est là le point central, ces artistes accordent tous deux la première place aux regards du spectateur. « Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là, ajoute sa propre contribution au processus créatif[1736] » explique Duchamp.

[1736] DUCHAMP, Marcel, Le processus créatif, in *Art News*, vol. 56, n.4, été 1957.





CASTELLUCCI, Romeo, *L'Orestie*, 1992.
BEUYS, Joseph, *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort*, 1965, Gallerie Schmela, Düsseldorf, Allemagne.

Dans le même tableau, une autre référence est repérable, non à une peinture ou une œuvre plastique mais à une performance, à savoir celle de Joseph Beys : Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort, présentée à la galerie Schmela, à Düsseldorf, le 26 novembre 1965. Durant trois heures de performance, l'artiste dont la tête est totalement recouverte de miel et de poudre d'or, balade son lièvre mort d'œuvre en œuvre en lui chuchotant des explications à l'oreille. Une longue semelle d'acier contre laquelle est déposée une autre semelle de feutre de même dimension est accrochée à son pied droit. L'un des pieds du tabouret est serti dans un rouleau de feutre et l'on distingue sous ce même tabouret deux os. Alors que Beys suspend le lièvre par ses oreilles à l'aide de ses dents, Romeo Castellucci suspend son lapin par ses oreilles à l'aide de pinces électriques et crochets. De plus, alors que chez Beys, le lièvre est muet, chez Castellucci, le lapin s'adresse en tant que Coryphée à ses choreutes, les personnages de la *tragédie* et même le public. Enfin, alors que chez Beys le spectateur observe la performance à travers une porte vitrée, une fenêtre et des images vidéo retransmises en direct à l'extérieur de la galerie sur un téléviseur, chez Castellucci le spectateur se place en position de voyeurisme dont la vision de la scène est troublée par la présence d'un tulle.



BACON, Francis, *L'Étude de babouin,* 1953, *Muse*um of Modern Art, New-York, États-Unis.
BACON, Francis, *Portrait avec viande*, 1953, Institut d'Art de Chicago, États-Unis.
CASTELLUCCI, Romeo, *L'Orestie*, 1992 (en bas à droite)

La deuxième et la troisième partie du spectacle L'Orestie, déjà analysée précédemment, renvoient à deux peintures d'un même artiste : Francis Bacon. L'une est *L'Étude de babouin* de 1953 et l'autre *Portrait avec viande* de 1953. Gilles Deleuze dans son ouvrage Francis Bacon, logique de la sensation expose l'idée selon laquelle chacune des œuvres de Francis Bacon est révélatrice de sa tentative de figurer voire de représenter la notion même du corps sans organe. Or, Romeo Castellucci ne cesse lui aussi d'interroger cette notion dans ses créations et leur processus de création. De plus, le précurseur de ce concept n'est autre qu'Antonin Artaud, dont Romeo Castellucci est l'un des héritiers les plus remarquables[1737].

[1737] Nous développerons cette notion dans la troisième partie de la thèse.



« Anonyme », *Victoire de Samothrace*, vers 200-185 av. J.-C., Musée du Louvre, Paris, France. (à droite)
CASTELLUCCI, Romeo, *L'Orestie*, 1992. (à gauche)

Dans le dernier tableau, Romeo Castellucci fait intervenir la figure d'Apollon. Le comédien qui l'incarne est un homme manchot, ailé et masqué. Selon nous, la référence à cette image est la sculpture de la *Victoire de Samothrace* créée vers 200-185 av. J.-C. Il s'agit d'une offrande faite par les rhodiens au sanctuaire des Grands Dieux sur l'île de Samothrace. Elle commémore une victoire d'un conflit naval pour la conquête de la mer Egée. Elle est placée sur un socle qui est une proue d'un navire en marbre gris veiné de blanc. De la même manière, l'Apollon de Castellucci apparaît telle une statue portée sur scène par le biais d'un socle sur roulettes. Cette première statue est une ancienne incarnation de la déesse Victoire, messagère dans la mythologie et symbole de Beauté, sûreté, sérénité, courage, vaillance, sensualité, tout comme l'est la figure d'Apollon. Néanmoins, l'attitude de cette statue est à l'opposé de l'Apollon de Castellucci. Victoire a une attitude victorieuse avec un port de tête supposé élevé, un poids du corps vers l'avant marquant son assurance et les bras, bien qu'absents, supposés en l'air comme pour signifiés l'envol. Au contraire, l'Apollon de Castellucci a la tête baissée, les bras tombants et le corps relâché. Dans la version que propose Castellucci, Apollon est impuissant et concède par cette impuissance à léguer son

pouvoir antérieur à Oreste, qui lui, est doté de bras et donc capable de venger la mort de son père.





CASTELLUCCI, Romeo, *Giulio Cesare*, 1997.
MAGRITTE, René, *La trahison des images*, 1929, huile sur toile, 59 x 65 x 2,54 cm, Musée d'Art du Comté de Los Angeles, États-Unis.

Dans la première version du spectacle Giulio Cesare, Romeo Castellucci dépose volontairement une pierre tombale, sur laquelle est inscrite « Ceci n'est pas un acteur », sur le corps de la comédienne interprétant Cassius. L'inscription sur la pierre fait, bien sûr, référence au célèbre tableau La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)[1738] de René Magritte, qui met en garde contre ce qui pourrait paraître imitation de la réalité, sur ce qui semble évident puisque réel. « Il s'agit en effet de la représentation d'une pipe, et non pas de l'objet lui-même ! » précise-t-il.

> [Magritte] affirme la pipe par un dessin ou une calligraphie pour mieux la nier, et afin que la négation elle-même devienne une affirmation. Mais la pipe niée, ou le corps de César mort, ou le corps d'une actrice anorexique, à la souffrance auto-efficace, non seulement ne sont pas abolis, mais redeviennent dans une espèce d'apothéose. L'idée d'acteur devient totale. […] En écrivant « ceci n'est pas acteur » je n'ai pas voulu représenter, tout nu, un corps dans son évidente douleur. J'ai voulu souligner le fait que c'était un

[1738] MAGRITTE, René*, La Trahison des images,* huile sur toile, 59X65cm, Art Institute of Chicago, 1928.

> acteur, et un corps anorexique, dans ce cas, l'est symboliquement deux fois. Le théâtre ne se dilue pas, parce que c'est la représentation qui cède face à elle-même.[1739]





CASTELLUCCI, Romeo, *Giulio Cesare*, 1997. (à gauche)
MAN RAY, Le Violon d'Ingres, 1924, 28,2 x 22,5 cm, Centre Georges Pompidou, Paris, France. (à droite)

Un autre tableau montre un homme chauve, obèse, torse nu et de dos dont l'index droit est pointé vers le haut. Il s'agit de Cicéron. Sur son dos sont dessinés les contours des ouvertures que l'on trouve sur les instruments de la famille du violon, permettant l'expulsion des ondes sonores et que l'on appelle les ouïes. Il s'agit d'une référence à la photographie de Man Ray, *Le Violon d'Ingres* de 1924. Man Ray est un photographe d'origine new-yorkaise qui s'est installé à Paris au début des années 20. Il crée le mouvement surréaliste en s'associant en autre à André Breton. Le violon d'Ingres est un artefact, c'est-à-dire une photographie argentique en noir et blanc sur laquelle ont été superposées deux traces d'encre. À la différence de l'œuvre de Castellucci, sur la photographie, ce n'est pas un homme mais une femme qui est de dos. Il s'agit de la chanteuse et actrice Kiki de Montparnasse – de son vrai nom Alice Prin (1901-1953) – qui était également, à cette époque, la *muse* et compagne du photographe. Elle est de corpulence « normale » et tourne la tête aux trois quarts de sorte qu'on puisse voir son visage de profil. Sa chevelure est recouverte d'un turban et

[1739] BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est ce que le théâtre ?, op. cit.*, p. 910.

le vêtement tombant sur ses reins permet de deviner sa nudité en laissant entrevoir la naissance de ses fesses. Man Ray joue ici sur les associations. Cette photographie est semblable à une charade visuelle. D'une part, la mise en scène et la pose du modèle font référence à *La Baigneuse* de Jean Auguste Dominique Ingres. D'autre part, les formes de la femme et les ouïes renvoient au violon. C'est en combinant ces deux références que naît le titre *Le violon d'Ingres*, tiré de l'expression populaire. Cette formule qui désigne une activité que l'on aime pratiquer sans que cela soit son activité principale, dérive en fait de la passion d'Ingres pour le violon. De plus, le corps marqué par des ouïes devient un corps sonore comparable à un instrument de musique. Ainsi, en reproduisant ces marques sur le corps de Cicéron, Castellucci ne fait pas seulement parler le personnage de Cicéron, il donne voix et résonance à son corps. Enfin, la pluralité des interprétations envisageables et les problématiques de sémiotiques qui en découlent justifient vraisemblablement le choix de Castellucci d'y faire référence[1740].



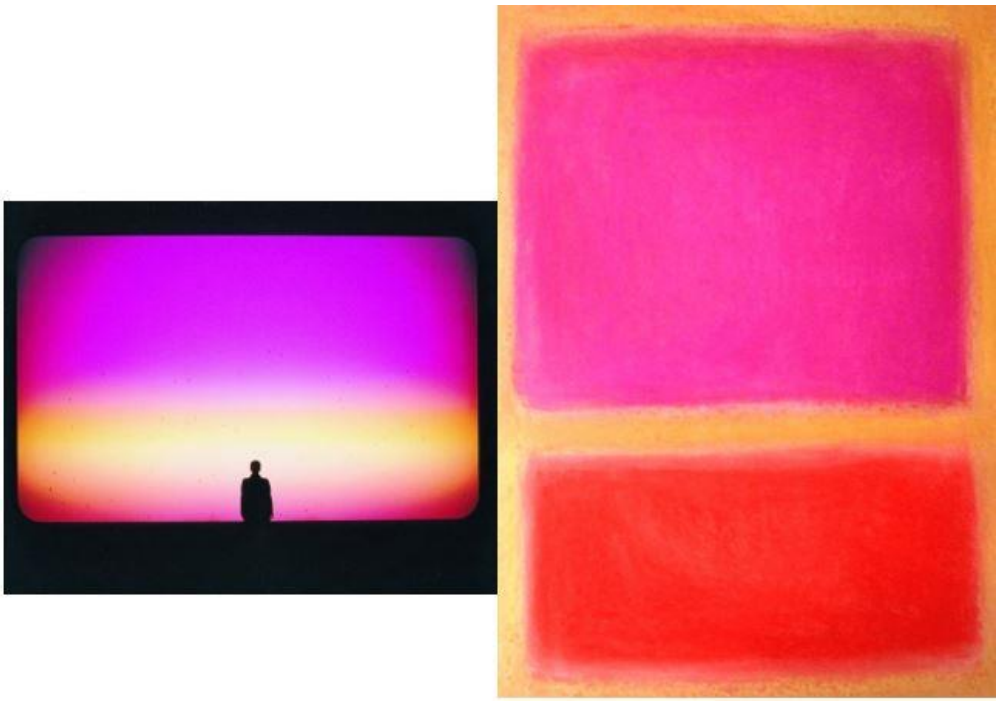


CASTELLUCCI, Romeo, *Giulio Cesare*, 1997 (à gauche).
WITKIN, Joel-Peter (à droite).

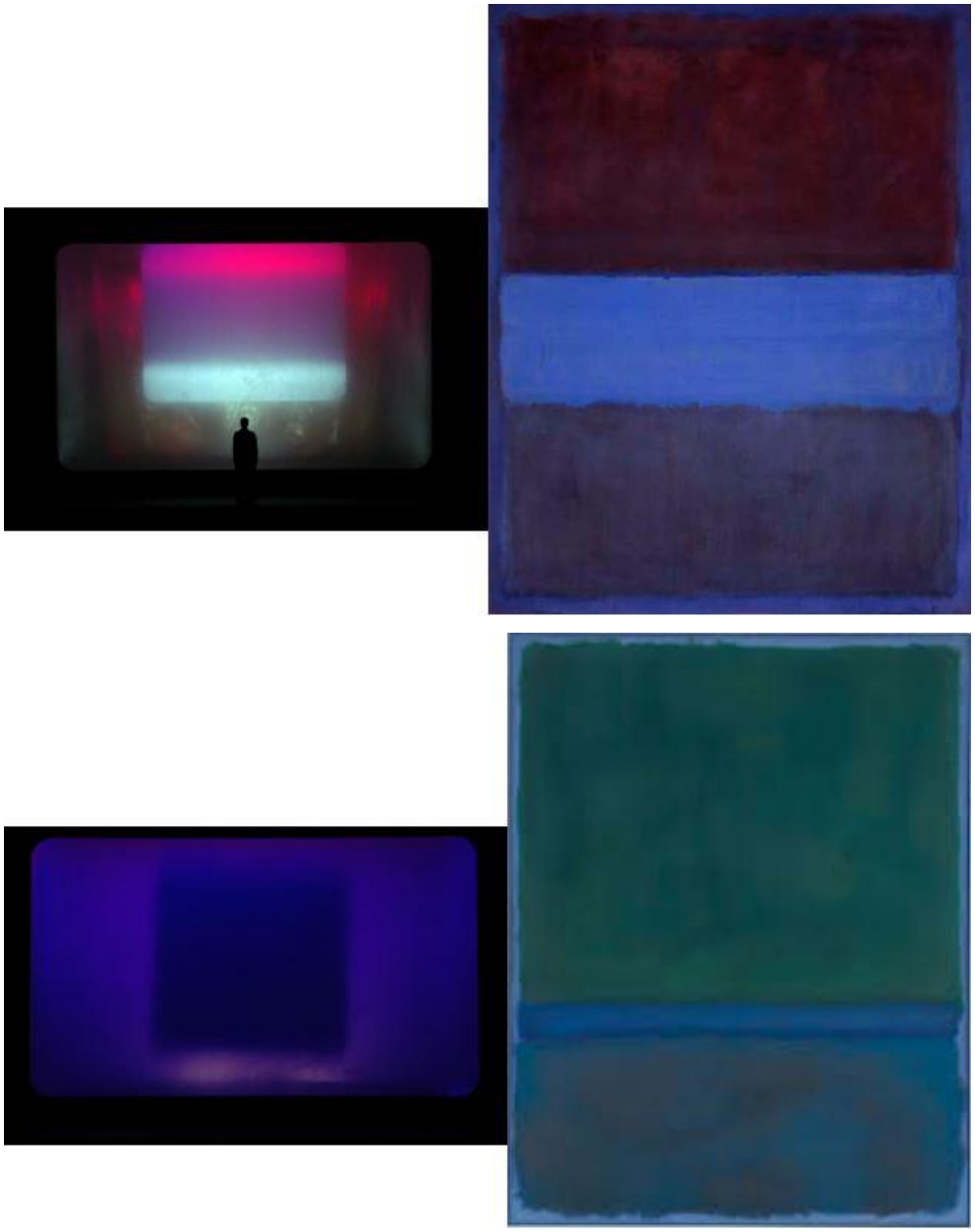
Le tableau suivant met en scène un homme et une femme anorexique dans un cinéma calciné. Cette vision nous rappelle les photographies de l'artiste Joel Peter Witkin, né en 1939 à Brooklyn et résidant au Nouveau Mexique. La poïétique de Castellucci et Witkin, leurs démarches, leurs atmosphères et univers résonnent de la même manière[1741]**.** Tout comme Castellucci, Witkin recherche la beauté là où n'a pas pour

[1740] cf *Images et sémiotiques* de Jean Fisette
[1741] Notons d'ailleurs que Peter Witkin s'est lui aussi intéressé à la ré-interprétation du *violon d'Ingres***.**

habitude de se trouver. Tous deux choisissent par leur mise en scène de placer le spectateur face à sa propre étrangeté, mettent des corps et images sur les symboles visuels de leurs pensées, questionnent et célèbrent l'origine du monde et ce à quoi l'humanité doit aspirer, dans sa beauté et son horreur. C'est aussi pour cette raison que leurs œuvres peuvent heurter. À ce titre, Witkin confie : « Je sais que le fondement de tout mon travail repose sur le désespoir de l'âme. Mes bienfaiteurs photographiques sont morts. Je vis pour créer des images représentant la lutte pour la rédemption des âmes[1742] ». De la même manière, ces deux artistes auraient pu être l'auteur de la citation suivante bien que Witkin en soit le véritable : « Mon travail s'appuie sur la nature de l'homme et son rapport avec le divin ». Leurs œuvres à tous deux se placent entre l'*Eros* et le sacré, la mort et l'extase, la vanité et le *memento mori*, le profane et le religieux, à travers des images qui apportent de la lumière dans l'obscurité.



[1742] WITKIN, Joel Peter, *Œuvres récentes 1998-1999*, Paris, Baudoin Lebon, 2001.



CASTELLUCCI, Romeo, *M.#10*, Marseille, Les Bernardines avec le Théâtre du Gymnase, 20-26 septembre, 2004 (images de gauche).
ROTHKO, Mark, 1952 – 1961, Musée d'Art Moderne, New-York, États-Unis (images de droite).

Dans le spectacle *M.#10*, des jeux de lumières et leurs projections sur des tulles recréent les tableaux de Mark Rothko dans la subtilité de leurs colorimétries, textures et constitutions et les animent en un paysage hypnotique. Bien que le peintre américain Mark Rothko, de son vrai nom Marcus Rothkowitz (1903-1970), soit classé parmi les représentants de l'expressionnisme abstrait, il a toujours refusé cette catégorisation qu'il jugeait aliénante. Rothko joue avec la gamme chromatique et les différentes

nuances de couleur qui semblent parfois se mélanger et ce jeu crée, tout comme c'est le cas dans le théâtre de Romeo Castellucci, une sensation de trouble chez le spectateur, si bien que les auteurs du *rothkocolordfields* en livrent l'analyse suivante :

> Pourtant, la ligne de séparation, que l'on peut qualifier de ligne de tension entre les couleurs et les formes créent une forte corrélation entre les deux rectangles. Au niveau de cet axe se rejoignent les trois couleurs de la gamme chromatique de l'œuvre, de façon plus ou moins définie. On arrive à les distinguer visuellement, sans pour autant les délimiter totalement. On peut faire une analogie avec la force d'attraction, invisible à l'œil nu, qui s'exerce entre deux aimants. L'attirance entre les deux blocs semble aspirer les couleurs de chaque rectangle et leur forme, les unes dans les autres. L'habitude de Rothko est d'utiliser les grands formats pour ses toiles, ce qui provoque chez le spectateur l'impression de pénétrer au cœur, à l'intérieur de l'œuvre, et d'en faire presque partie intégrante. Le tableau semble être actif, et se suffit à lui-même tel un organisme vivant.[1743]

Les spectateurs du théâtre de Romeo Castellucci plongent aussi dans l'univers de ce dernier et c'est ainsi qu'ils sont bien souvent comme absorbés par la puissance des images. De plus, chez ces deux artistes, la place du spectateur est centrale et au cœur de l'expérience totale à laquelle ils les invitent à participer. Enfin, une telle référence s'explique parce que Castellucci a vu dans les œuvres de Rothko la forme de *tragédie* qu'il cherche à atteindre.

> La *tragédie* est le noyau même du théâtre, l'unique discipline qui m'intéresse, l'unique possible. Ce n'est pas un objet mais une forme universelle. La *tragédie* fuit l'objet. Elle change avec le temps. Elle est toujours dans un autre lieu. Elle ne reste jamais devant vous comme un spectacle. Elle est plutôt derrière ou à côté, au-dessus ou au-dessous. J'ai retrouvé ce rapport à la *tragédie* devant les Rothko de la Tate Modern. Ils forment une épiphanie de la *tragédie*, lorsqu'elle peut se condenser dans la forme la plus simple : la lumière. J'ai découvert ensuite que Rothko avait changé sa manière de peindre après avoir lu Naissance de la *tragédie*, de Nietzsche.[1744]

Le spectacle *The Four Seasons Restaurant* fait également référence en Rothko en étant créé selon l'histoire d'un célèbre restaurant de New-York du même nom, dans lequel Mark Rothko devait exposer ses œuvres. Étant donné l'atmosphère prétentieuse

[1743] https://rothkocolorfields.wordpress.com/mark-rothko/analyse-dune-oeuvre/
[1744] CASTELLUCCI, Romeo, cité dans l'interview « Romeo Castellucci, metteur en scène : "La *tragédie* est le noyau du théâtre" », in *Le Monde*, 23 septembre 2004.

du restaurant, Rothko avait d'abord décidé de créer des œuvres visant à ruiner l'appétit de la clientèle avant de ne plus vouloir du tout y exposer aucune de ses peintures. Ici de nouveau, Castellucci fait un clin d'œil à cet artiste.

> C'est le nom d'un vrai restaurant qui se trouve sur la 54e rue à New York. Ce nom est lié à l'histoire de Mark Rothko. Le restaurant, en 1958, propose au peintre de préparer des toiles pour les grandes parois de ses salles. Rothko prépare plusieurs peintures considérées parmi les plus intenses de sa vie, elles étaient monumentales, aux couleurs sombres tenant au noir. Ensuite, il prend une décision extrême de ne donner aucun tableau au restaurant. Ces tableaux sont pour la plupart conservés à la Modern Tate de Londres. (…) Ce spectacle fait allusion à l'histoire du peintre Rothko.[1745]

Castellucci s'intéresse à ce fait de l'histoire du peintre Mark Rothko survenu en 1958. Derrière ce fait réel, il s'interroge sur le tourment de l'homme face aux images et à leur utilisation, mais aussi au rejet social dont l'artiste s'est fait le promoteur : qu'est-ce que représenter ? Romeo Castellucci sonde ici « la relation entre représentation et négation de l'apparence qui, depuis la *tragédie* grecque, soutient tout rapport de l'homme occidental à l'image[1746] ».



CASTELLUCCI, Romeo, *The Four Seasons Restaurant*, 7-25 juillet 2012 (en haut).
CATTELAN, Maurizio *La ballade de Trotski,* 1996 (à gauche).
DELACROIX Eugène, *Étude de cheval,* 1822 (à droite).

[1745] Dossier dramaturgique du spectacle *The Four Seasons Restaurant*, 2012.
[1746] Dossier dramaturgique du spectacle *The Four Seasons Restaurant*, 2012.

La troisième partie du spectacle de *The Four Seasons Restaurant* est un acte muet entièrement visuel et auditif, sans comédien ni vidéo-projection. Ce tableau se compose d'un jeu de rideau, dans une optique de dévoilement progressif, d'un caché/montré modulé. Le cheval empaillé qui se dévoile derrière le rideau représente, nous l'avons vu, un des fils conducteurs des représentations de la Societas Raffaello Sanzio, puisque c'est par exemple le même que dans *Voyage au bout de la nuit*, joué au festival d'Avignon en 1999. C'est précisément ce passage du spectacle qui laisse penser que Rothko n'est pas le seul artiste à hanter cette création puisque les ressemblances de composition et de figuration du cheval mort sont frappantes entre cette scène et le dessin intitulé *Étude de cheval* d'Eugéne Delacroix. C'est dès le 5 octobre 1822 que Delacroix dans son *Journal* s'essaie à étudier des chevaux à la poste ou en allant aux écuries tous les matins. On peut dater de cette période ses nombreuses études d'écorchés ou de squelette d'équidés, et de la seconde moitié des années 1820 ses aquarelles représentant plusieurs versions du thème du cheval effrayé. Que ce soit chez Castellucci ou chez Delacroix, le cheval est l'icône de la guerre, monture des survivants, témoin des âmes errantes. Par ailleurs, le cheval mort se retrouve dans les œuvres d'art moderne du plasticien italien Maurizio Cattelan (1960-). Il apparaît tantôt comme emblème de l'exploitation humaines, plus particulièrement dans le cadre de l'exploitation ouvrière par le sacrifice pour l'industrialisation comme c'est le cas dans *La ballade de Trotski* (1996)[1747], comme une iconographie chrétienne du sacrifice par exemple avec *INRI* (2009)[1748], comme tentative de fuite pour ne pas voir la réalité du monde comme avec *Kaputt (*2013)[1749]. Tout comme Castellucci, Maurizio laisse au spectateur une interprétation multiforme, qui ne change que selon sa subjectivité. De plus, si Castellucci pense la plasticité de la scène en même temps que le sens de l'image mais selon une révélation, Maurizio Cattelan considère lui que « Lorsque j'ai une idée c'est l'image de l'idée qui me vient et pas le sens[1750] ».

[1747] CATTELAN, Maurizio, *La ballade de Trotski*, cheval naturalisé, seller de cuir, corde, poulie Grandeur nature, 1996.
[1748] CATTELAN, Maurizio, *INRI*, cheval naturalisé, verre, bois 158,5 x 200 x 190 cm, 2009.
[1749] CATTELAN, Maurizio, *Kaputt,* cheval naturalisé, Grandeur nature, 2013.
[1750] L'Art moderne, cours du 27 novembre 2017.





CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.
Portrait d'Andy Warhol, ©Franois Lochon

Dans le spectacle *Inferno*, le spectateur assiste à une apparition fantomique d'un artiste bien connu du grand public : Andy Warhol. Andrew Warhola, artiste américain (1928-1987), se place au cœur du mouvement Pop-art. Dans un premier temps, il est illustrateur commercial mais est reconnu pour son travail en tant que peintre, réalisateur de films avant-gardistes, producteur de musique et auteur. Il est notamment célèbre pour ses séries et son *15 minutes of fame*, qui renvoie à l'état passager de la célébrité. Cette célébrité est rattachée à l'attention des médias sur un sujet, qui s'évapore aussitôt que l'attention est portée sur un nouveau sujet.

L'Andy Warhol de Castellucci regroupe toutes les caractéristiques physiques et vestimentaires du célèbre artiste, à savoir les cheveux blancs ébouriffés, le visage allongé creusé, les lunettes, le sous-pull noir, la veste noire, le jeans. Dans *Inferno*, le personnage d'Andy Warhol applaudit le public, le montre du doigt, monte sur la voiture accidentée, pointe ensuite le doigt vers le ciel et se laisse tomber en arrière. Ainsi la figure emblématique de cet artiste devient prétexte pour Romeo Castellucci à questionner le regard. Par ses gestes, son attitude et son regard, le personnage confirme la présence du spectateur. La démonstration de cette conscientisation de la présence du public brise instantanément le quatrième mur et replace la question du regard au cœur de la représentation. Ce phénomène, Francine Di Mercurio le nomme « l'image-drame » :

> « L'image-drame » est l'élément opérant qui participe de cette dramaturgie visuelle propre à Romeo Castellucci. Elle désigne « l'image-*iconoclaste* » qui vient briser l'image esthétique et harmonieuse qui a pu s'installer sur la scène, et provoque une sensation contraire et parfois surprenante qui éveille le regard. Nous en avons de nombreux exemples dans les spectacles de Castellucci : l'explosion ou la chute du décor, les obstacles à la vision (rideau noir, écran transparent, grand tissu blanc qui recouvre les spectateurs, …), le retournement du regard où l'image nous « regarde », comme la foule de l'Enfer par l'intermédiaire de son reflet dans le cube de verre installé sur scène, ou lorsque Andy Warhol nous applaudit et nous montre du doigt ; le déplacement du point de vue, lorsqu'une petite fille assise sur le plateau regarde les spectateurs à travers la porte de l'enfer matérialisée par les lettres lumineuses du mot INFERNO, mais que ceux-ci voient à l'envers.[1751]



CASTELLUCCI, Romeo, *Parsifal*, 2011 (à gauche).
COURBET, Gustave, L'Origine du monde, 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris, France (à droite).

Souvenons-nous également de *Parsifal* qui présente des femmes-pantins uniformisées au centre desquelles, sur une stalle blanche, une femme est allongée nue, jambes écartées face public. De ce corps, nous ne voyons que la naissance des seins, le ventre, l'entrejambe et les jambes. Le buste blanc se fondant dans la stalle blanche, le visage caché derrière ce buste, les bras absents, le corps de cette femme n'apparaît alors que comme corps sexué. Le sexe féminin est au cœur de ce tableau vivant et invite le spectateur à se questionner sur les origines. Cette image forte de symboliques renvoie au tableau de Gustave Courbet, à savoir *L'Origine du monde* de 1866.

[1751] DI MERCURIO, Francine, « L'*évidement* théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », *Les chantiers de la création* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2015, consulté le 02 octobre 2017. URL : http://lcc.revues.org/371

En plaçant le sexe de la femme au centre de leur œuvre, ces deux artistes célèbrent ainsi le corps féminin par le biais de ce qui « devrait » rester de l'ordre de l'intime. L'audace de ces artistes de mettre au premier plan ce qui doit d'ordinaire rester caché place le spectateur en position de voyeurisme. Néanmoins, bien que le sexe féminin soit représenté de manière quasi-anatomique, cette image échappe à une simple image pornographique et de là naît une forme de fascination. Cette image est esthétiquement et politiquement révolutionnaire et place le regard au cœur de sa pertinence.





CASTELLUCCI, Romeo, *Tannhäuser* de Richard Wagner-Opéra de Bavière, 2017.
« Anonyme », *Vénus de Willendorf*, statuette de pierre.

Le spectacle *Tannhäuser* replonge aux origines de l'Art par la scène de Vénusberg. De nouveau, Castellucci trouble la vision en faisant jouer cette scène derrière un tulle et dans une lumière laiteuse rosée et glaçante. Une grande stalle rose de chairs tombantes s'avance au-devant de la scène. Sur celle-ci domine la Vénus ici représentée par une femme anormalement obèse et collante, aux masses informes surplombant une montagne de chairs roses, flasques, gluantes, graisseuses et mouvantes, qui font sans nul doute référence aux fécondes déesses archaïques. Au fond de la scène, des illustrations de l'amour vénusien sont données à voir entre une végétation luxuriante et une orgie de corps emmêlés, une ronde de nymphes et

d'amazones et une grotte de chairs roses. Face à cette image, nous pensons instantanément à la vénus de Willendorf, statuette emblématique de la naissance de l'Art et ici de la sculpture. En effet, bien qu'elle fût découverte en 1908, elle fait partie des objets d'art les plus célèbres de l'homme préhistorique. Ce qui est impressionnant et encore inexplicable scientifiquement c'est que ce même type de statuette fut découverte à la fois en Ukraine, en Europe centrale et occidentale et surtout en Sibérie.

Il s'agit toujours de représentations féminines aux formes généreuses quasi monstrueuses et aux parties génitales soulignées, faites tantôt en os, ivoire, corne, terre cuite ou en pierre. Elle est à la fois gardienne de la maison et du foyer (du feu) de par son « orientation matrilinéaire » et un symbole de la fécondité féminine en rapport avec la grossesse et la maternité. Or, bien qu'aujourd'hui un tel corps soit banni, il est fort probable que cette représentation corresponde à l'idéal féminin paléolithique. Là encore, Castellucci use d'une *dramaturgie du détour* et en exposant des corps habituellement bannis des scènes, non pas uniquement théâtrales mais sociétales, il sculpte le regard pour que nous puissions voir le monde qui nous entoure avec un regard neuf.



CASTELLUCCI, Romeo, *Democracy in America*, 2017.



MILLET, Jean-François, *L'Angélus*, 1857-1859, 56 cm x 66 cm, Musée d'Orsay, Paris France.

Dans le spectacle *Democracy in America*, le spectateur retrouve les obsessions de Romeo Castellucci notamment dans les variations autour du sacrifice d'Isaac et du meurtre ou viol de l'enfant par le père, ou encore de l'abandon par la mère. Ici le personnage d'Elizabeth, paysanne puritaine miséreuse, est obligé de vendre son bébé et donc de contourner la loi divine pour survivre. La mise en scène du désespoir de

cette femme et de son mari renvoie à *L'Angélus* de Jean-François Millet, dont l'univers évoque ce couple comme fondateur mais simultanément terrifié et terrifiant. Cette référence picturale permet à Castellucci de livrer son image de l'Amérique, c'est-à-dire une Terre promise singulièrement inhumaine. De plus, un tableau de ce spectacle permet d'illustrer une autre approche de Castellucci dans la connexion qu'il opère entre art plastiques et théâtre. En effet, sur scène est représentée une frise grecque, semblable à celles du Parthénon, sculptée par imprimante 3D. Les personnages la composant forment d'abord des statues isolées et réparties sur la scène avant d'être associées pour former un tout en une grande frise dont la lecture enfin possible rappelle la *tragédie* qui se joue devant les yeux des spectateurs. La frise est ensuite ouverte puis retournée et dévoile son envers. Alors, les entrailles de la scène se découvrent et la *tragédie* devient organique. Ce basculement et renversement sont significatifs de la démarche *iconoclaste* de Castellucci et donc du bouleversement et du retournement qui s'ensuivent chez le spectateur.

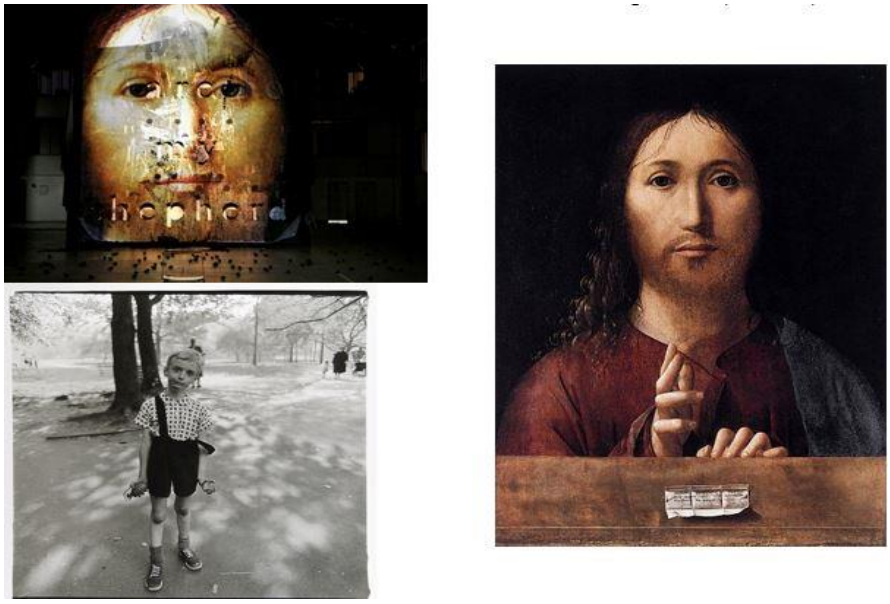


CASTELLUCCI, Romeo,
Democracy in America, 2017.



CASTELLUCCI, Romeo,
Democracy in America, 2017.

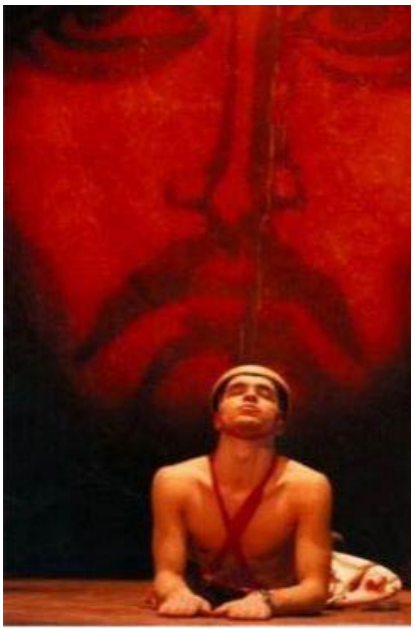
Si dans les spectacles précédemment analysés les références artistiques peuvent être remises en question, il n'en est rien lorsque Romeo Castellucci réintroduit directement les peintures dans ses créations. Toutefois, toujours il les modifie pour en changer la perception.



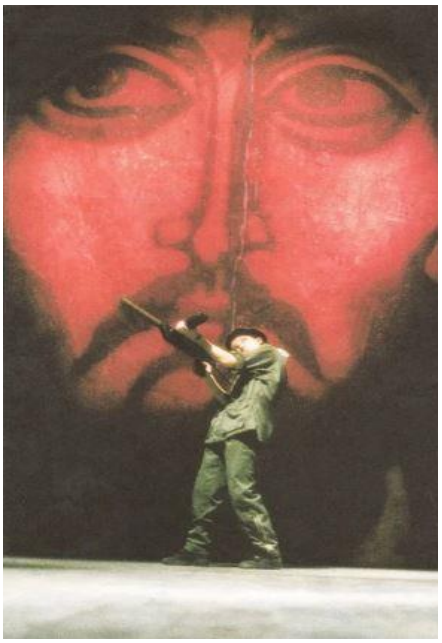
CASTELLUCCI, Romeo, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 2011 (en haut).
ARBUS, Diane, *Child with Toy Hand Grenade in Central Park, (Enfant avec une grenade à main jouet à Central Park*), 1962, tirage sur papier gélatino-argentique, 39,5 x 38,3 cm, N.Y.C (à gauche).
©The Estate of Diane Arbus
DE MESSINE, Antonello, *Salvator Mundi*, 1465, huile sur bois, 39 x 29,5 cm, National Portrait Gallery, Londres, Angleterre (à droite).

Le spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, déjà analysé précédemment, fût très controversé et nous pensons en partie que cela est précisément dû à la puissance de cette image. Pour rappel, le tableau des enfants qui jetaient des bombes sur la toile lors du festival d'Avignon 2011 résonnait avec *L'Enfant à la grenade de Central Park* réalisée par Diane Arbus en 1962. De plus, l'élément central de la scène est un immense portrait du Christ d'après un recadrage du tableau *Salvator Mundi* d'Antonello di Messina qui participe à dénaturer l'unité et l'humanité initiale et se révèle en ce sens comme propre à la démarche iconoclastique de Castellucci[1752].

[1752] Il en est de même pour la photographie agrandie et centrale en fond de scène du spectacle *Parsifal* faisant référence à une photographie prise par Gustav Schultze de Friedrich Nietzsche en 1882. Cet illustre poète et philosophe allemand a beaucoup influencé les œuvres et la démarche de Castellucci. Concernant l'œuvre originelle de *Parsifal*, Nietzsche n'a jamais su cacher sa fascination pour Wagner. À



CASTELLUCCI, Claudia, *Santa Sofia, Théâtre Khmer,* 1986. ©SRS



CASTELLUCCI, Claudia, *Santa Sofia, Théâtre Khmer,* 1986. ©SRS

Cette démarche avait d'ailleurs déjà été employée dès 1986 dans le premier spectacle *Santa Sofia, Théâtre Khmer*, créé par Claudia Castelluci, à partir d'un Christ pantocrator, dont la représentation, uniquement figurale par découpage, trône en fond de scène. En mêlant l'évocation de la sainte byzantine aux aspirations d'un renouveau du théâtre khmer, Castellucci amorce une exploration des cultures, non nécessairement occidentales, qui s'ouvre dans les années suivantes à celle des grandes figures mythologiques, à travers lesquelles la Societas Raffaello Sanzio invente ses propres mythes. Parallèlement, elle entre en lutte avec la représentation de la *tragédie* - considérée comme une simple soumission à l'œuvre littéraire - et affirme le statut « néoplatonicien *iconoclaste* » de son théâtre en développant une critique des images.

la première écoute du prélude de *Parsifal*, il s'empresse d'écrire à Peter Gast : « Netteté de la musique comme art descriptif, qui fait penser à un bouclier d'une facture achevée et pour finir un sentiment sublime et extraordinaire, une expérience, *une sensation de l'âme dans le fond même de la musique* qui fait le plus grand honneur à Wagner » ? Élévation sans équivalent, connaissance et pénétration sans pareil, synthèse d'états psychologiques d'une hauteur incomparable! » Difficile d'imaginer un éloge plus net.



CASTELLUCCI, Romeo, *Hey Girl !,* 2007 (à gauche).
VAN EYCK, Jan, *L'Homme au turban rouge*, 1433, huile sur toile, 26 x 19 cm, National Gallery, Londres, Angleterre (à droite).

Dans le spectacle *Hey Girl !*, l'actrice principale se retrouve en face à face renversé avec le visage de Van Eyck. L'œuvre du peintre flamand Jan Van Eyck, intitulée *L'Homme au turban rouge*, ou encore *Portrait d'un homme au turban* et réalisée en 1433, Romeo Castellucci a choisi de la montrer à l'envers et de la recadrer. De nombreux historiens voient dans *l'Homme au turban rouge* un autoportrait à cause de son couvre-chef inhabituel qui serait également la marque de l'artiste. Ce dernier s'affirme en tant qu'individu à part entière en signant le cadre du tableau avec sa devise inscrite en haut : « Als ich can. » ce qui signifie « Du mieux que je peux ». En mettant l'accent sur le ruban, Van Eyck met en avant l'aspect cérébral de son œuvre. C'est là un des enjeux principaux de la peinture qui, à l'issue du Moyen-Âge, se veut désormais Art plutôt qu'artisanat. En d'autres termes, elle se doit d'être le fruit de l'intellect de l'artiste. De plus, ce personnage d'homme au turban rouge apparaît aussi dans le *Portrait des époux Arnolfini*, où on peut le voir, dans l'hors-champ du tableau, visible grâce au miroir convexe, accompagné d'un personnage au turban bleu. Il s'agirait du peintre observant ses modèles. Cet homme mystérieux dont le peintre fait le portrait, à la fois si réel et si lointain, représente une réelle référence iconographique. Or, à chaque fois que Romeo Castellucci a à faire à des images figées dans un rapport de croyance/pouvoir, il leur

fait subir une transformation pour rompre avec la représentation telle que nous la connaissons. C'est pourquoi, dans ce théâtre *iconoclaste*, l'œuvre de l'Homme au turban rouge est disposée à l'envers, du moins c'est une des interprétations possibles.



CASTELLUCCI, Romeo, *Il primo Omicidio*, 2018.



MARTINI, Simone, LIPPO, Memmi, *L'Annonciation*, 1329-1333, 265 x 305 cm, chapelle de Sant'Ansono du Duomo, Sienne, Italie.

Dès le premier tableau de *Il primo Omicidio*, Castellucci en fait de même en faisant doucement tombé du plafond *L'Annonciation* de Simone Martini et Memmi Lippo et en la plaçant à l'envers. Par ce renversement, le spectateur est invité à relire l'un des textes considérés comme fondateur : *La Bible* et à repenser l'humain à partir de cette lecture inversée.



CASTELLUCCI, Romeo, *Uso umano di esseri umani*, 2015.



BONDONE, Giotto di, *La résurrection de Lazare*, 1304-1306, fresque, 200 x 185 cm, la chapelle Scrovegni ou chapelle de l'Arena, Padoue, Italie.

Dans *Uso umano di esseri umani*, Romeo Castellucci ni ne recadre la fresque originelle *La résurrection de Lazare* peint par Giotto di Bondone ni ne la renverse mais il la voile, la cache puis la coupe par en sa moitié verticalement par une bande noire et en vieillit les couleurs. Le choix de cette fresque par Castellucci réside dans le fait que cette scène est composée entièrement autour du regard, du geste et de la mise en abyme. Le rythme des gestes et les réactions des personnages représentés témoignent de l'énergie qui émane du Christ. Ce rayonnement semble pétrifier les spectateurs de la fresque lorsque Lazarre se relève d'entre les morts. De plus, cette force énergétique paraît se répandre comme une vague dont la houle révèle les détails picturaux, notamment l'agencement des plis sinueux du linceul de Lazare, celui du manteau du disciple à côté de lui, les expressions des visages. En le coupant Castellucci fragmente le regard que le spectateur lui porte.







CASTELLUCCI, Romeo, *Go down, Moses,* 2014.
DÜRER, Albrecht, *Lièvre,* 1502, aquarelle, gouache, 25 x 23 cm, Musée de Vienne Albertina, Autriche.

Dans deux tableaux du spectacle *Go Down Moses*, une reproduction picturale est centrale. Il s'agit du *Lièvre* d'Albrecht Dürer datant de 1502. Dans le spectacle, la peinture n'est pas non plus signée et un recadrage a été opéré. Dans la première partie, elle est au centre de la scène et deux hommes semblent méditer à son sujet comme s'il s'agissait d'une énigme mais la peinture est légèrement penchée et reste muette. Là encore, Castellucci introduit une double citation puisque ce lièvre muet n'est pas sans rappeler la performance de Joseph Beuys. Dans la suite du spectacle, c'est la mère de Moïse qui dépliera cette illustration ensanglantée. L'allemand Albrecht Dürer (1471-1528) est à la fois un dessinateur, graveur et peintre célèbre pour sa géométrie de la perspective linéaire. En réalité, cette reproduction d'un lièvre peut paraître prosaïque mais elle cache en elle quelque chose de révolutionnaire. En effet, à l'époque, cet animal n'était pas un banal mammifère connu de tous. Cet animal exotique est le premier rapporté d'Inde par Manuel Ier et décédé sur le chemin qui devait le mener jusqu'au pape Léon X. Il s'agit donc d'une représentation fantaisiste puisque Dürer n'avait jamais vu l'animal. Pourtant, la représentation semble fidèle. Néanmoins, un indice est

donné quant au lieu de la réalisation de cette peinture puisque le reflet de l'atelier du peintre apparaît dans l'œil du lièvre. Une fois de plus, en citant cette œuvre, Romeo Castellucci interroge le regard. Serait-ce ce regard qui seul est gage de vérité ?



CASTELLUCCI, Romeo, *Parsifal*, 2011.



CASTELLUCCI, Romeo, *Orphée et Eurydice*, 2014.



CASTELLUCCI, Romeo, *Go down, Moses,* 2014.



CASTELLUCCI, Romeo, *Democracy in America*, 2017.

Quand les scènes de Romeo Castellucci ne font pas référence à des œuvres plastiques, elles le deviennent en représentant de véritables tableaux vivants dont Romeo Castellucci serait le peintre. Une fois de plus, il utilise le tulle comme une toile sur laquelle il va peindre son tableau vivant. L'environnement visuel et sonore plonge délicatement le spectateur dans une peinture qui se construit et s'anime sous ses yeux. Les tableaux créés par Castellucci emportent le spectateur dans une atmosphère onirique où notamment la nature entoure et enlace l'homme. De plus, comme dans un tableau, les effets de perspectives, les clairs-obscurs, les ombres et les aplats colorimétriques sont respectés si bien que les yeux du spectateur se troublent. Du premier coup d'œil, il ne saisit plus si c'est bien en 3D qu'il doit continuer à percevoir la scène ou si celle-ci a été cachée par une immense toile inanimée. Ce n'est que lorsque les acteurs se meuvent que le doute n'est plus permis. Néanmoins l'effet reste surprenant et l'œil doit s'habituer à voir autrement l'espace théâtral qui lui est d'ordinaire donner à voir. La poésie naît par l'espace et la forêt ici représentée est quasi matricielle. *La démarche est celle-ci dans C.#11, Parsifal,* Orphée et Eurydice, Go down, Moses, Democracy in America, La Flûte enchantée, Il primo Omicidio, Tannhaüser, entre autres, où le spectateur est comme absorbé par ses tableaux vivants.

Ces analyses permettent d'affirmer sans crainte que le théâtre de Romeo Castellucci est un théâtre plastique et d'images dans lequel la peinture et les arts plastiques sont omniprésents. Néanmoins, « l'image sera interrogée non pas comme un objet de la vision parmi d'autres, mais bien au contraire comme surgie d'un geste qui fonde la condition de possibilité d'un rapport, celui de notre regard à un monde visible[1753] ». Les images – quintessence de la pratique artistique et scénique ne serait ce

[1753] MONDZAIN, Marie-Josée, *Homo spectator. De la fabrication à la manipulation des images*, *op. cit.*, p. 22.

qu'à travers l'éphémérité du spectacle vivant, les processus de concrétisation des images mentales et la perception/réception des spectateurs – « surgissent » et se succèdent sur le plateau vide, qui répond d'ailleurs de certaines lois et semble déjà être habiter de vie. Il faut reconnaître qu'il existe certaines forces et énergies, visibles et invisibles, car propres à l'Image, dans le fait même de se trouver face à une image au théâtre, ne serait-ce que par magnétisme. En effet, l'Image, depuis qu'elle existe en tant qu'image, est liée à l'invisible. Aujourd'hui, c'est d'ailleurs le déferlement incessant du visible qui menace de mettre en branle le pouvoir de l'Image sur nos imaginaires. « Les signes ne sont pas là à la place des choses comme une forme affaiblie de la présence. L'absence des choses propres aux images inscrit la fondation de leur sens dans le renoncement à la perception lumineuse et sensible du monde[1754] ». L'Image est fondée sur le manque, dans la mesure où une distance persiste entre elle et la chose qu'elle re-présente et parce qu'elle tient lieu de quelque chose à la place du référant absent. Par conséquent, c'est justement de ce manque, qu'une image est image et qu'elle suscite de l'intérêt et une certaine forme d'élévation. De ce fait, l'œuvre n'est jamais finie. Paradoxalement, les artistes ne cherchent pas à combler ce manque mais plutôt à le creuser et à mettre en avant la dialectique même de l'Image. Ainsi, c'est précisément de ce manque, de cette absence de réel qui est ou qui fut, et dont notre propre regard ne pourra faire l'expérience véritable et authentique, qu'émergent les représentations mentales que les spectateurs s'en font. Alors, les images appartiennent entièrement aux spectateurs qui participent à leurs métamorphoses. La re-présentation tombe sur le spectateur et il n'appartient qu'à lui de la relancer. Par conséquent, la scène n'est qu'un reflet, un miroir capable de réfléchir les images et de *reflectere*, c'est-à-dire de « détourner son attention vers quelque chose », de « renvoyer dans une autre direction » et surtout de « revenir sur sa pensée pour l'approfondir ». Il s'agit de regarder dans le fait même de regarder, de sculpter le regard et d'en changer la nature. Dès lors, il s'agit d'un appel n'appartenant non pas au domaine de la communication mais de la *commotion* viscérale et sensorielle. Ainsi, la dramaturgie des origines ne repose pas seulement sur le mystère de la création mais sur celui de la recréation, dans lequel le metteur-en-scène esquisserait un cercle, où le spectateur en serait l'origine et le spect-acteur sa finalité.

À l'heure actuelle, alors que le binôme auteur/metteur-en-scène, de la grande

[1754] MONDZAIN, Marie-José, « Il était une fois l'image », in *Catalogue des États Généraux du film documentaire*, Lussas, 2003.

époque de « l'ère du metteur en scène[1755] », disparaît progressivement, une complexification des relations entre acteur/metteur-en-scène et public se développe[1756]. Lié à ce phénomène et de manière complémentaire, la scène contemporaine accueille, de plus en plus, bon nombre de canaux artistiques qui ne se cessent de se croiser. En effet, depuis 40 ans, les pratiques pluridisciplinaires foisonnent sur les scènes européennes et mondiales[1757]. Quelles sont à la fois les manifestations et les enjeux de telles pratiques ? Comment peut-on articuler une telle interrogation à l'analyse des transformations du théâtre d'aujourd'hui ? Quelles conclusions en tirer, du point de vue aussi bien de l'évolution d'une esthétique, que de celle d'une sociologie ou d'une politique de l'art ? Intrinsèquement, de nouvelles définitions des termes même du trinôme œuvre d'art/public/lieu culturel voient le jour. Il n'est donc pas anodin, de se demander, si les manifestations et les enjeux des pratiques interdisciplinaires des arts de la scène sont directement liés à l'étude des mutations du théâtre d'aujourd'hui. Il semble, en effet, que l'articulation entre lieu artistique, posture politique et choix esthétiques soit désormais inévitable.

> Congédier les fantasmes du verbe fait chair et du spectateur rendu actif, savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons.[1758]

Soit Romeo Castellcci reprend une œuvre déjà existante, soit il crée son propre tableau vivant mais toujours en usant d'une *dramaturgie du détour* et de la ruse. S'il cite une œuvre déjà connue, il va la transformer soit en la recadrant, en la renversant, en zoomant sur un élément particulier, en la déformant, en y ajoutant d'autres éléments, en en faisant autre chose. Quoiqu'il en soit ses démarches font de son théâtre un théâtre de l'image et *iconoclaste* comme il le définie lui-même.

Que ce soit chez Romeo Castellucci comme analysé précédemment, chez Kris Verdonck, plasticien de formation ou chez Lisbeth Gruwez passant par le dessin pour

---

[1755] Expression de Bernard Dort, 1980.
[1756] À ce titre, le concept de « post-dramatique » développé par Hans-Thies Lehmann mériterait d'être aujourd'hui repensé ou tout au moins nuancé.
[1757] De Romeo Castellucci à Robert Wilson, de Pippo Delbono à Jan Fabre - sans parler des troupes, compagnies et/ou collectifs de dimensions plus régionales voire locales- nombreux sont ceux qui se sont progressivement tournés vers l'interdisciplinarité.
[1758] RANCIERE, Jacques, colloque « Penser le spectateur », *op.cit.*

penser la scène, le théâtre de ces artistes entrelace ainsi les arts (notamment le dessin et la danse chez Gruwez, les arts plastiques, les machines et le numérique chez Verdonck, l'art pictural, la sculpture, la performance et l'opéra chez Castellucci), complique les sphères d'influences, élargit les frontières et réconcilie ainsi les artistes, en mettant au cœur de la société, au cœur de la cité le pouvoir du corps et de l'image. Ils réaffirment ainsi le poids politique, au sens premier du terme, que possède toute expérience théâtrale.

D'abord, la lecture de *La Dramaturgie de Hambourg* et le *Laocoon (ou Laokoon)* permettent d'établir une opposition lessingienne entre la peinture et la poésie. Selon Lessing, la peinture, incarnation des arts plastiques dans leur entièreté et démonstration des corps coexistant dans l'espace, ne peut s'affranchir de la représentation synchronique et se voit, de ce fait, soumise au principe de simultanéité. Aux antipodes, la poésie, représentant des actions se succédant dans le temps, apparaît dans un principe de diachronie. Établir les limites respectives des arts plastiques et de la poésie a néanmoins permis à Lessing, de mettre en lumière le corps comme point de convergence entre ces deux arts, autrement dit entre la dramatisation et la picturalité. Lessing aurait-il prédit le « devenir-pictural » du théâtre ?

La co-présence de ces disciplines permet à la fois de voir en quoi celles-ci se répondent, se frictionnent, s'opposent, se nourrissent les unes et les autres et d'analyser le pourquoi, le comment et les enjeux de ces co-présences. Plus que cela, ces disciplines sont au cœur même du processus de création et des questionnements de Castellucci, Gruwez et Verdonck. C'est pourquoi, ils ont un impact réel à la fois sur l'avant, le pendant et l'après représentation et bien sûr la réception et le regard.

Ensuite, le *théâtre d'images*, initié par Bob Wilson, voit le jour avec le mouvement révolutionnaire de 1968 qui prônait l'abandon total de toutes formes d'aliénations et de hiérarchies par rapport aux parents et aux maîtres. Cette libération amène à la recherche d'un nouveau langage international où le corps s'exprime, se passant du texte, pour laisser parler les images. L*e* travail de Castellucci, Gruwez et Verdonck repose sur la notion de *théâtre d'images*, comme celui de Jerzy Grotowski ou de Tadeusz Kantor. Toutefois, Castellucci définit aussi son théâtre d'*iconoclaste*.

Un théâtre *iconoclaste* émerge, selon lui, à partir du moment où l'image figée dans un rapport de croyance/pouvoir est remplacée par « l'alchimie de la transformation, de la transmigration d'une forme à l'autre » ; autrement dit, il faut « détruire ce qui existe,

non pas par besoin d'espace vide, mais par besoin de rupture de la représentation du monde telle qu'elle nous était déjà proposée ». À cela il ajoute :

> Le mot « théâtre » résonne vraiment de façon la plus inattendue et éloignée. Pour moi c'est un mot qui passe et repasse par un autre mot moins connu, mais non moins fascinant, un mot du patrimoine byzantin et inflexible : « *iconoclastie* ». […] L'*iconoclastie* ne montre pas un mur blanc, ni une rupture de quelque chose dont on ne sait plus ce que c'est, mais une image qui porte le signe de cette rupture et qui est en compétition, en puissance, avec celle d' « avant ». Ce qu'il y avait avant n'est plus là : voilà ce que dit l'*iconoclastie* ».[1759]

En somme, par l'*iconoclastie*, les Castellucci cherchent à rétablir la puissance charnelle et originelle du théâtre et à ré-engendrer « ce qui mène à une origine qui ne se trouve pas par-derrière, mais devant[1760] » comme Claudia Castellucci l'explique :

> Nous nous sommes approchés, ainsi, de l'unique endroit où l'on pouvait continuer le théâtre. Cela ne nous intéressait pas de continuer, vraiment, ni de finir. Nous étions soucieux du sens, et ce n'est qu'après le bûcher *iconoclaste* que nous l'avons trouvé. Ce qui resta, ce qui émergea, ce qu'aucune puissance *iconoclaste* ne réussit à brûler, ce furent les structures squelettiques de la fable. La fable fut la seule cabane en mesure de nous héberger et de nous offrir le sens que nous allions chercher pour notre théâtre. Dans cette cabane habitaient des figures inexplicables, mais pas impénétrables ; énigmatiques, mais pas arbitraires. C'étaient des figures qui échappaient au sens commun, tout en étant les figures les plus largement répandues dans l'histoire de l'humanité et sur toutes les latitudes et dans tous les climats. C'étaient des figures qui ne devaient pas justifier le fait d'être apparues dans le monde ; c'étaient des figures sans projet moral, et sans aucune direction temporelle. Des animaux. Le théâtre les attendait, après l'abjuration du monde et sa reproduction.[1761]

En outre, cette démarche s'accompagne bien sûr de celle de l'écriture de plateau définie par Bruno Tackels mais surtout elle place la notion du regard au cœur des questionnements[1762]. Le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck transcende ainsi pleinement le concept théâtral et la notion même de culture, puisque chacune de leurs représentations sont créées « pour » le monde. En effet, ses

[1759] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* pp. 22- 24.
[1760] *Ibid.,* p. 45.
[1761] *Ibid.*
[1762] Nous reviendrons plus précisément sur cette notion en troisième partie.

œuvres parlent « pour » le monde, c'est-à-dire, « à la place du monde », mais ce théâtre est aussi créé pour le monde, « à l'intention du monde », en s'adressant au monde. La traversée de leurs œuvres permet donc de découvrir ou de redécouvrir l'origine du monde jusqu'à l'altérer. « Il s'agit de refaire le monde, même si celui-ci était parfait[1763] ». Peut-être « dévoilera-t-il un secret qui se trouvera être la clé d'une compréhension de notre vie moderne[1764] ».

> Romeo Castellucci invente un temps, un espace ou la mort n'a plus prise, parce que les gestes, les êtres, existent au-delà de tout temps, au-delà de tout raisonnement, au-delà de toute utilité, au-delà de tout résumé [...]. Romeo Castellucci est passé des arts plastiques au théâtre pour se mesurer au temps, trouver un art qui se mesure à la vie et à la mort, qui soit plus fort qu'elles, parce qu'un instant, sur scène, ni l'une ni l'autre ne peuvent rien à la vie qui surgit du plateau.[1765]

Par le *théâtre d'images*, le *drame du geste* et la *fable de l'œil*, Castellucci, Gruwez et Verdonck font donc plus que de réinventer une langue de la scène, ils recréent un corps, un espace et un temps sur lesquels la mort n'a plus de prise.

> Quoiqu'une langue comme le latin a attaché étymologiquement à la bouche *(os, oris)* l'idée d'«origine », cet « orifice» signifie aussi bien entrée que sortie: toute source est de l'ordre de la voix, issue de bouche, qu'elle soit conçue comme l'envers de l'exil ou comme le lieu du retour. Pourtant, la bouche ne concerne pas la seule vocalité : par elle pénètre dans le corps la nourriture. Image initiale des lèvres tétant le sein, érotiquement réitérée : bouche, lieu d'alimentation et d'amour, organe sexuel, dans l'ambivalence de la parole. D'où l'ampleur du champ symbolique où se réfléchit l'acte de manducation. Champ double à son tour, valorisé pour le bien ou pour le mal : on mange, mais aussi l'on vomit, comme on défèque...[1766]

La langue que réengendrent ces artistes est une langue maternelle voire matricielle, une langue vivante et de chair, une langue qui peut être entendue par l'œil, une langue nourricière qui peut être tétée. Le corps tout entier est la bouche de cette nouvelle langue. Il la souffle, l'expulse, la crache, la vomit, la suce, se nourrit d'elle, lui donne voix et voies.

[1763] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p 181.
[1764] KELLEHER, Joe, « Scènes de mémoire »*, op. cit.,* p. 69.
[1765] Lettre d'Éric Vautrin à l'intention d'Aline Papin, *op. cit.*
[1766] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale,* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 15.

À l'instar de la pensée de Chantal Chawaf, il est donc possible de dire que « cette langue primitive qui est, au fond, une langue qui n'a pas coupé le cordon ombilical avec le corps va vibrer, pulsation par pulsation, pour verbalement traduire la vie, là où l'esprit langagier n'a jamais voulu, sans doute par angoisse, entendre battre ces premiers sons du sensible, cette origine de la parole, ces éléments encore biologiques d'une phrase accrochée par notre chair, par nos muqueuses, à notre corps animé d'un cœur vers où le sang circule[1767] ».

D'abord, c'est au plus près de la source charnelle du langage, que la langue se révèle dans sa régression en dehors du Verbe. « La langue charnelle, c'est de la régression, […] du pré-verbal, […] du non-verbal issus de l'ultra-utérin de la mère[1768] ». Ensuite, la *mise au monde* de cette langue, comprise comme étant avant tout de chair, permet de réunifier le corps et de répondre à la problématique soulevée par Valère Novarina : « La Viande et le Verbe auraient dû vivre dans deux mondes séparés. Mais quelque chose est survenu qui a divisé la chair en deux, et qui nous a plongés dans […] un état de séparation. [...] Nous nous sommes […] divisés d'avec nous-mêmes[1769] ». Or, « ni instruments ni outils, les mots sont la vraie chair humaine et comme le corps de la pensée : la parole nous est plus intérieure que tous nos organes de dedans. Les mots que tu dis sont plus à l'intérieur de toi que toi. Notre chair physique c'est la terre, mais notre chair spirituelle c'est la parole ; elle est l'étoffe, la texture, la tessiture, le tissu, la matière de notre esprit[1770] ». Sur les scènes de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, les mots, bien qu'ils ne soient pas articulés, sont présents et sont témoins de la chair authentique humaine dans sa pensée intérieure et originelle. La langue réapparait comme le « ramage », au sens figuré et littéraire, de l'arbre corps.

Ainsi, en dehors du Verbe mais au cœur de la chair, la langue témoigne du sens caché des mots, des corps et du monde, dans leur silence et leur secret. L'*engendrement* de cette langue de la scène participe ainsi d'une part à la *revivance* des origines de la langue et du langage, de la parole et de la voix, par régression dans la chair, et, d'autre part révèle la tératologie verbale de l'humain et du monde. Comme l'analyse Christine Ramat à propos des œuvres *Babil des classes dangereuses* et *La Lutte des morts* de Valère Novarina :

[1767] CHAWAF, Chantal, *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Presses de la Renaissance, 1992, p. 62.
[1768] CHAWAF, Chantal, *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*, *op. cit.*, p. 51.
[1769] NOVARINA, Valère, « Pour Louis de Funès », in *Le théâtre des paroles,* Paris, P.O. L, 1989, p. 130.
[1770] NOVARINA, Valère, *L'opérette imaginaire, op. cit.*, p. 16.

> Émerge alors une parole déviante, tératologique, une parole contre nature qui prolifère à l'infini. Car l'enjeu de cette plongée dans la matière physique de la langue est celui de l'*engendrement*. Non pour inventer une langue, mais exhiber le travail de sa perpétuelle germinescence. Non pour simplement détruire la langue, (ce qui serait finalement assez banal et ennuyeux), mais attenter à ses mécanismes et mettre en scène sa puissance génétique. Tel est l'enjeu du symptôme formel qu'est le « languisme » : un mal à la fois suicidaire et régénérateur. Un virus qui, comme la peste du théâtre artaudien, infecte et ensemence. Cette paradoxale puissance de germination de la mort inscrit le *topos* carnavalesque du cadavre fertile au cœur de la fantasmatique du texte. Comme dans le réalisme grotesque défini par M. Bakhtine, c'est de la décomposition, au sens matériel du terme, que naissent les formes nouvelles et c'est la prise de conscience du processus infini de mort et de naissance qui engendre le rire grotesque. Le comique novarinien vient, dans un premier temps, de cette jouissance sadique et suicidaire à éventrer le corps de la langue maternelle pour la mettre au défi d'engendrer un sens consommable. C'est un comique ambivalent à la fois profanateur et libérateur, un comique critique et grinçant mais dont la puissance nihiliste se renverse en une régénération bouffonne de la langue[1771].

Paradoxalement, c'est par la racine corporelle de son propre *engendrement* que la langue dévoile toutes ses possibilités distales, de parler, en dehors même de la parole articulée, de ce qui n'est pas là. « Sur l'axe de la personne, cela permet de parler des absents. [écrit le linguiste François Rastier]. Le rapport entre l'individu et la société est l'une des formes que prend pour l'humanité le couplage biologique de l'organisme avec l'environnement. Mais la zone proximale, où par exemple les congénères sont reconnus comme tels, appartient vraisemblablement aussi à l'entour des autres mammifères, sans avoir le même statut, faute de zone distale. En effet, la zone distale reste spécifique de l'entour humain ...[1772] ».

Cela signifie que sa *mise au monde* perturbe les sensations de ceux qui y assistent. Le fonctionnement et la réception des organes qui les produisent ne semblent plus agir de manière simultanée. Ainsi, les organes de la vue et de l'ouïe, qui nous intéressent particulièrement dans le cadre d'un *drame du geste* et d'une *fable de l'œil*, ne vont pas de pair. « Par ce phénomène schizoïde, ce qui est vu n'est pas entendu, ou plutôt est

[1771] RAMAT, Christine, « Le carnaval des langues », cité dans DIEUZAYDE, Louis (dir.), *Le théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance,* Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », 2004, p. 107.
[1772] RASTIER, François, « De l'origine du langage à l'émergence du milieu sémiotique », pp. 13-14.

entendu à un niveau différent - ou différé - , secondaire et fantasmé. Ce sont les yeux qui entendent indirectement ce qui se dit. L'œil écoute[1773] » analyse Natache Thiery et précise :

> La parole et ses « entours » dépassent tout contenu signifié pour apparaître comme des signifiants. Dès lors, le lien qui unit cet art au spectateur est un lien complexe et paradoxal, intériorisé, intime, secret. Un miroitement épars de sensations physiques et de signes s'offre à la vue du spectateur, dont le corps muet entend par le regard les voix émanant de corps de surface projetés dans la profondeur et la densité de son propre corps, réceptacle vibrant d'émotions et de codes captés qu'il n'est pas nécessaire de déchiffrer. Sa composante sonore, si elle accompagne le rythme de la succession des images, facilite surtout la disponibilité de « l'écoute visuelle » du spectateur pour ce qu'il voit. Cette forme d'écoute n'est pas sans rapport avec une dimension sacrée, puisque le film relie véritablement le sujet-spectateur à son univers : or, dans cette écoute plus visuelle qu'auriculaire, l'œil subit une sidération presque hypnotique.[1774]

De nouveau, la *mise au monde* sur la scène s'adjoint à une *revivance* des origines et engage le regard dans une écoute visuelle et mémorielle et un état hypnotique. En naissant, la langue dévoile son origine et derrière elle une absence nostalgique, celle du retour et de la douleur de ne jamais véritablement pouvoir y revenir en dehors de la scène. C'est précisément par ce tiraillement, entre régression souhaitée et souhaitable et regret de ne pouvoir revivre cet état sans n'être happé par la scène, que s'explique le sentiment qui envahit le spectateur lorsque la langue renait. Yannick Butel lui attribue la qualification de « saudades » en analysant son état de spectateur à *The Four Seasons Restaurant* de Castellucci :

> « Au retour du silence, qu'une langue renaisse »… dans le regard mourant de la lumière (celle qui revient en salle n'éclaire rien, on le sait) qui reste sur le plateau abandonne sa grande œuvre à notre mémoire. Il faudrait un mot pour dire ce que fut ce temps intense. C'est en portugais que je trouve le moyen de nommer le sentiment qui est le mien à cet instant précis et qui durera, je le sais. « Saudades » écrit Pessoa quand il essaie d'approcher les frontières de la mélancolie, de la nostalgie, de l'être loin… Saudades est le mot qui désigne pleinement une absence que l'on regrette toujours.[1775]

[1773] THIERY, Natacha, « La parole dans le cinéma muet », *op. cit.*, pp. 125-142.
[1774] *Ibid.*
[1775] BUTEL, Yannick, « *The Four Seasons* : One Reason Of Saudades », in *L'Insensé*, 25/07/2012.

Que ce soit par ré-appropriation et ré-attribution des origines, s'opérant sur scène par la *zooësis* et l'outre-*humanimalité* d'une part, et la *teknonësis* d'autre part, ou par la *revivance* des origines, se déployant par l'accouchement du geste et de l'image, la renaissance de la langue, la représentation suggérée de la naissance de l'être et la figure de la Mère, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck entreprennent une ré-originisation des origines du corps. Ils pensent leur théâtre comme des *scènes utérines*, de ré-*engendrement*s, de mises au monde et des ré-origines. Or, si le concept même de ré-originisation des origines suppose que ces dernières soient allogènes, leurs mises en scènes induisent que le principe *méeutique* qui en découle le soit aussi.

En effet, la qualité allogène des origines et la répétition par recréation de celles-ci sur scène incitent le spectateur à entreprendre une régression prénatale, intra-utérine et antégénésique. C'est par elle aussi que la réceptivité s'accroît, que la transe s'opère, que le spectateur se laisse porter au-delà du *hic* et *nunc* de la représentation. Présences animales et d'*infans* ; pénombre, moiteur et lactation ; lenteur, souffle et quiétude ; littéralisme, dissociation, hallucinations et projections visuelles, auditives, voire olfactives ou kinesthésiques ; suggestions plutôt qu'expositions ; déchiffrages plutôt qu'explications sont tant d'inductions et d'idéodynamismes qui le plongent dans un état second, proche de l'hypnose ou de la rêverie, qui produisent une altération des sensations, une désynchronisation des sens et qui le rendent co-créateur d'une œuvre toujours en manque de son regard et de ses projections.

Comme l'invite cet état hypnotique, il s'agit pour le spectateur de se laisser emporter par la *spiral*e de la *spection*[1776], de tantôt s'écarter ou se rapprocher de l'*engendrement* mais toujours en tournant autour de cet objet, sans jamais le perdre de vue. Ainsi, même dans l'éloignement le plus prégnant, par exemple à l'issue de la représentation, le spectateur n'opère pas de sortie mais entre en soi dans un perpétuel retour *spiral*é. En suivant ce chemin intérieur, il atteint l'apex *méeutique*. Une fois tracé, il peut librement réemprunter ce trajet du dehors au-dedans, du surplombant à l'introspectant pour renaître en temps réel. En cela, le spectateur revit sa propre venue au monde par ré-originisation des origines.

Au-delà du simple fantasme, une comparaison peut être établie entre la fin du spectacle et l'accouchement. En effet, au terme de la grossesse, le bébé descend

[1776] Nous définirons ce concept dans la troisième partie.

doucement dans le bassin qui se contracte pour former un tunnel. Il se meut, se réoriente, contourne les obstacles et se laisse porter par le flux le conduisant progressivement à la sortie. Néanmoins, malgré la *violence* des contractions et les réactions de l'enfant, la surveillance médicale du rythme cardiaque a permis de confirmer son état de somnolence durant cette étape. L'enfant dort durant sa venue au monde et ne se réveille brutalement qu'à l'expulsion. De même, durant les représentations des créations de Castellucci, Gruwez et Verdonck, le spectateur semble se laisser porter et guider dans un état hypnotique. Les mouvements deviennent idéomoteurs et le corps se fait charnel, imaginaire, vaporeux et évanescent. La vie c'est ici qu'elle se produit. La mort c'est là qu'elle s'envisage. Le combat pour la vie et sur la mort c'est par le transport du corps qu'il se déroule. Alors seulement, le spectateur accepte de faire naître et d'enterrer un corps qui n'existe plus en dehors de lui. Son passage du monde des arts et des réalités virtuelles au monde réel dans lequel les êtres naissent et meurent « pour vrai » il le vit en état second analgésique. À l'instar du nourrisson qui se réveille quand la lumière traverse ses paupières, quand l'air gagne ses poumons, quand les obstétriciens et sages-femmes s'agitent ; le spectateur revient à lui quand la lumière de la salle se rallume et l'éblouit, quand l'atmosphère perd sa qualité spectatoriale, quand les applaudissements se font entendre. Il sort vivement ou progressivement, facilement ou douloureusement, de son état second, de sa suspension ou catalepsie, de son engourdissement corporel ou flottement, de son essoufflement ou apnée. Il doit alors se préparer à se reconfronter au monde vrai mais garde en lui l'expérience régressive vécue. L'endormissement est peut-être la seule ruse déployable pour supporter le poids de la naissance, et encore plus celle de la renaissance. Que ce soit dans l'amnésie post-spectatique ou au contraire l'hypermnésie, l'assurance d'une (dis-)continuité avec le monde que le spectateur vient de quitter lui revient. La séparation d'avec lui-même est sa responsabilité. Comme l'exprime le plasticien Arnaud Delcambre : « Il devient fidéjusseur de la coupure du cordon ombilical d'avec le ventre de la scène Mère. Au sortir de la salle-vulve, les spectateurs apprentis-accouchés et les compagnons-accoucheurs seront seuls pour renaître[1777] ».

De fait, cela signifie que les ré-originisations des origines, les mises au monde et *engendrement*s en scène participent à ceux des spectateurs. L'art des accouchements se

[1777] DELCAMBRE, Arnaud, correspondances personnelles entre le mois de juin et le mois de septembre 2019.

révèle en scène et en salle par principes *méeutique*s mis en abyme et partagés. Ré-appropriation, ré-attribution, enfantement, orphisme, réminiscence, *revivance* et *catharsis* les déploient et envahissent le spectateur qui peut ou non délier ou relier le corps et l'esprit, la raison et les sens, et saisir l'humain dans ses vérités les plus appétives et ardentes. En ce sens, le *méeutisme* est lui-aussi allogène, puisqu'il nait ailleurs qu'au plateau, en le spectateur en salle et se poursuit en dehors de l'espace théâtre. Or, ce phénomène n'est envisageable que dans la mesure où le corps en scène répond lui-aussi à une qualité de présence *allo*.

Sur les scènes de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, le corps s'envisage tantôt par allogénésie, allothigénie et allochtonie dans la ré-appropriation, ré-attribution et ré-originisation des origines étrangères à lui, tantôt par allogamie puisque mis au monde par fécondation croisée de composantes différentes voire divergentes, par allométrie dans la croissance et la manifestation différentielles qu'il témoigne, par allomorphie et allopolyploïdie en se métamorphosant et en hybridant au plateau, par allocentrie selon son rayonnement et transport, par allocinésie dans le cas de trouble de la motilité par la transe *rhétorique* par exemple, provoquant également une allophonie et allorythmie. Le corps de ce théâtre est donc un *allocorps*, du grec ancien ἄλλος, ainsi entendu à la fois selon la *psyché* et le *soma*, c'est-à-dire un corps autre, de nature, d'état, de qualité de présence et de résonnances différents. L'entreprise de nos artistes se niche précisément dans la pensée, création et représentation d'*allocorps* et en cela ils poursuivent leurs quêtes des origines.

Si le corps originel et le corps des origines se sont révélés à jamais perdus et puisque l'origine ne jaillit plus de la source mais du vortex, alors l'*allocorps* est primordial. Il est la réponse à ces deux problématiques et à celles de la scène, du vivant et de la mort, révèle le cœur de l'humanité et du monde, à la fois dans, en-dehors et au-delà d'eux, puisqu'il s'origine en tous temps et en tous lieux. Cela signifie que dans la conjecture de l'*allocorps* s'ajoute celle du sacrifice.

> Le problème du fondement absolu (du sans fondement) révèle ici toute sa portée. Que l'homme, l'animal doué de langage, soit, en tant que tel, le sans fondement, qu'il n'ait de fondement que dans son propre faire (dans sa propre « *violence* ») est, en effet, une vérité si antique, qu'elle est déjà à l'origine de la plus ancienne pratique religieuse de l'humanité : le sacrifice.[1778]

[1778] AGAMBEN, Giorgio, *Le langage et la mort,* trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Christian

Une originisation dans la « *violence* plastique du heurt, [...] renvoyé(e) au cri, au corps torturé, à la matérialité de la pensée, à la chair[1779] », telle qu'en parle Michel Foucault percevant en Antonin Artaud l'esquisse de cette régression sacrificielle, doit à présent être envisagée et questionnée dans la manifestation de sa capacité de résilience.

Il nous semble en effet qu'un tel corps hantait déjà la pensée artaudienne. L'allogénésie et les autres variantes décrites précédemment se liaient alors à des formes d'allopsychose dans les troubles de la perception fondateurs d'Artaud et créés par lui, d'allochézie dans sa recherche de la fécalité[1780], mais aussi d'allotropie, puisque le corps artaudien a cette particularité d'exister sous plusieurs formes différentes, ayant des propriétés de corporéité distinctes, allant de la chair à l'organique, de l'endroit à l'envers, de la forme à l'informe, du plein au vide, de l'éternel à l'évanescent, de l'immanent au transcendant. Pour les saisir, le regard devient seul gage de vérité. Il s'engage dans une autre forme de spire des origines, c'est-à-dire pénètre les méandres *labyrinth*iques de la création. Alors seulement la « *re-co-naissance* » peut s'opérer et s'expérimenter.

Bourgois, coll. « Détroits », 1991, pp. 184-185.

[1779] FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, op. cit.,* p. 395.

[1780] Voir ARTAUD, Antonin, « La Recherche de la fécalité », in *Pour en finir avec le jugement de dieu*, 1948.

Cela veut dire qu'il y a de nouveau magie de vivre ; que l'air du souterrain qui est ivre, comme une armée reflue de ma bouche fermée à mes narines grandes ouvertes, dans un terrible bruit guerrier. Cela veut dire que quand je joue mon cri a cessé de tourner sur lui-même, mais qu'il éveille son double de sources dans les murailles du souterrain. Et ce double est plus qu'un écho, il est le souvenir d'un langage dont le théâtre a perdu le secret. Grand comme une conque, bon à tenir dans le creux de la main, ce secret ; c'est ainsi que la Tradition parle.

Toute la magie d'exister aura passé dans une seule poitrine quand les Temps se seront refermés. Et cela sera tout près d'un grand cri, d'une source de voix humaine, une seule et isolée voix humaine, comme un guerrier qui n'aura plus d'armée.

Pour dépeindre le cri que j'ai rêvé, pour le dépeindre avec les paroles vives, avec les mots appropriés, et pour, bouche à bouche et souffle à souffle, faire passer non dans l'oreille, mais dans la poitrine du spectateur. Entre le personnage qui s'agite en moi quand, acteur, j'avance sur une scène et celui que je suis quand j'avance dans la réalité, il y a une différence de degré certes, mais au profit de la réalité théâtrale.

Quand je vis je ne me sens pas vivre. Mais quand je joue c'est là que je me sens exister. Qu'est-ce qui m'empêcherait de croire au rêve du théâtre quand je crois au rêve de la réalité ? Quand je rêve je fais quelque chose et au théâtre je fais quelque chose.

Les évènements du rêve conduits par ma conscience profonde m'apprennent le sens des évènements de la veille où la fatalité toute nue me conduit. Or le théâtre est comme une grande veille, où c'est moi qui conduis la fatalité.

Mais ce théâtre où je mène ma fatalité personnelle et qui a pour point de départ le souffle, et qui s'appuie après le souffle sur le son ou sur le cri, il faut pour refaire la chaîne, la chaîne d'un temps où le spectateur dans le spectacle cherchait sa propre réalité, permettre à ce spectateur de s'identifier avec le spectacle, souffle par souffle et temps par temps. Ce spectateur ce n'est pas assez que la magie du spectacle l'enchaîne, elle ne l'enchaînera pas si on ne sait pas où le prendre. C'est assez d'une magie hasardeuse, d'une poésie qui n'a plus la science pour l'étayer.

Au théâtre poésie et science doivent désormais s'identifier. Toute émotion a des bases organiques. C'est en cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque.

Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher c'est jeter le spectateur dans les transes magiques. Et c'est cette sorte précieuse de science que la poésie au théâtre s'est depuis longtemps déshabituée.

Connaître les localisations du corps, c'est donc refaire la chaîne magique. Et je veux avec le hiéroglyphe d'un souffle retrouver une idée du théâtre sacré.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre de séraphin*, Mexico, 5 avril 1936.



Romeo Castellucci, *Zimzum*, exposition *To Carthage then I came, burning burning burning burning*, Avignon, Chapelle Saint-Charles, du 5 au 27 juillet 2002.
Un tourbillon de liquide englouti, dans un état de rechute perpétuelle.
Moteur magnétique, lait, diamètre du tourbillon : 20cm.
(Zimzum (tsimtsoum) : nom provenant de la Kabbale lourianique, signifiant autocontraction et autolimitation de Dieu au moment de la Création.)

Thèse de doctorat présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur en Arts - Arts du spectacle

de l'UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE HAUTS-DE-FRANCE

École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS 473) – Laboratoire de culture, Arts, Littératures, Histoire, Imaginaires, Sociétés, Territoires, Environnement (CALHISTE – EA4343)

par

Amandine MERCIER

TRANSFIGURATION, DISRUPTION DE L'OB-SCÈNE ET ENGENDREMENT DES CORPS

Les scènes contemporaines comme lieu de fabrique des origines

VOLUME 3

sous la direction du Professeur Amos FERGOMBÉ

soutenance le 10 décembre 2019 à VALENCIENNES

Membres du jury :

ANDRIEU, Bernard, Professeur, Université Paris Descartes, *Pré-rapporteur*
BUTEL, Yannick, Professeur, Université d'Aix-Marseille, *Pré-rapporteur*
FERGOMBÉ, Amos, Professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France, *Directeur de thèse*
HUFTIER, Arnaud, Professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France
LE PORS, Sandrine, MCF HDR, Université d'Artois-Arras, *Présidente du jury et rapporteur*
SICARD, Michel, Professeur, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne

TABLE DES MATIÈRES, VOLUME 3

ORIGINES *LABYRINTHIQUES*, *CONSTELLATIONS* DES CORPS, *DISRUPTIONS* ET *CONFLUENCES* INVISIBLES DES REGARDS 753

A) L'*évidement* et *invagination* du corps 755
1) Désorganer le corps 762
a) Exhibition du dedans du corps au dehors dans *Le Metope del Partenone* 762
b) Corps dévorés, corps dévorants dans la *Divine Comédie* 784
c) *IN*, *Ectopie* organique 801
d) *HEART*, L'arrache-cœur, l'arrache-corps 808
2) Appendicectomie de l'excroissance voix 818
a) *Guilio Cesare*, où la voix se fait chair 822
b) Architecturer le son dans *BRASS, Dead Brass Band* et *TALK* 838
3) La création par le vide 853
a) « Et savez-vous ce que c'est au juste que la Cruauté ? » 854
b) Le corps sans organe 858
c) Des héritages et déshéritage 867

B) Originer dans la *fracture* du corps et des regards, ... 906

Résilience et résistance de l'essence humaine 906
1) L'*entéléchie* du corps 908
Saisir les ombres et non les corps 908
a) *Trans- post- sur- ultra- extra- dés- in- et an-humain* 918
b) L'humain moteur de la machine 924
c) Le bal des fantômes 936
d) Fantasmes et projections de la Nature 953
*Paréidolie*s corporelles des éléments et expressions poétiques de la matière 953
2) Le *regard d'or* 971
a) Corps *stigmat*isé et amnésie collective 971
b) L'enracinement du *trauma* 988
c) Corps *morcelé*, corps prothèsique, corps bricolé 999

C) *Palingénésie commotionnelle* du *spectre-acteur* 1006
1) Un théâtre entre *tragique*, *violence*, *empathie*, *humeur de potence*, *ironie grave* et rire cathartique 1009
a) Mécanique de la *tragédie*, mystère du *tragique* et esthétique de la *violence* 1009
b) L'innommable, l'irreprésentable, l'indicible 1014
c) Rire aux larmes, rire aux drames 1026
d) Rire cathartique 1039
2) Exaltation, saisissement, tressaillement et mise à l'épreuve du corps 1042
a) Corps religieux, corps politique, corps cathartique 1042
b) Le scandale de se *voir voir* 1060
c) *Spectre-acteur* 1083
CONCLUSION 1109
BIBLIOGRAPHIE 1124
INDEX DES NOMS PROPRES 1167
INDEX DES CONCEPTS 1177
TABLE DES MATIÈRES 1180

TROISIÈME PARTIE

Origines *labyrinthiques*, *constellations* des corps, *disruptions* et *confluences* invisibles des regards

> Pour : gagner le fond, cracher Dieu, marcher vers un arbre, crever l'écran, lécher le sexe jusqu'au bout, tenir la ligne droite, faire le sol plat, insulter la mort, sans fin.
> Marcher sur les restes d'Icare et de tous les autres.
> Voilà ce qu'il faut faire.
> Accéder au principe de nudité intégrale.[1781]

C'est précisément ce en quoi s'emploient Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck. Métaphoriquement, les artistes sont des Dédale pénétrant dans leur propre *labyrinth*e des origines et tentent de libérer l'Icare-corps en le resculptant à partir des éléments glanés dans les sillons de cette terre féconde et vivante. Ainsi, si l'art du *glanage* leur est propre, il appartient aussi au monde, source des trésors trouvés, assemblés, bricolés. C'est précisément en bricolant le réel qu'ils transportent les corps. En conséquent, si le *glanage* est comparable à la poïétique des artistes, le bricolage des corps à partir des éléments glanés en est la dramaturgie, l'envol de l'Icare-corps, son vol et sa chute forment la représentation. Les metteurs en scène proposent donc une *constellationévidement* des corps. La formation stellaire des corps révèle des phénomènes complexes et mystérieux, se déploie dans l'accrétion et l'éjection, l'apparition et la disparition mais aussi dans l'émission de rayonnement. Indéniablement liée à la question des origines, elle dévoile à la fois la genèse des corps-étoiles et de leurs systèmes relationnels au monde, renseigne sur la chimie primitive qui eut lieu lors de la formation, de la création et de l'apparition de la vie. Synthèses des origines, les étoiles-corps sont chaque fois des naissances et des mises au monde, le regard que nous leur portons implique le ré*engendrement* du passé et du présent dont elles témoignent. Il n'en demeure pas moins que leur destin est de s'éteindre, d'éclater ou de mourir. Certaines n'existent d'ailleurs déjà plus quand leur lumière parvient au spectateur. L'enjeu se déplace alors dans la recherche dans l'engloutissement, dans la renaissance par le vide, dans l'attente du retour du corps-étoile. « *Icare, dixit ubi es ? Qua te regione requiram ?*[1782]» Ce n'est que par le manque de l'objet premier convoité, le corps des origines, que la dramaturgie dévoile sa propre essence, celle des origines, puisque toujours elles partageront leurs lumières, en tous temps, en tous lieux. En les laissant nous imprégner, un nouvel univers s'offre à nous.

[1781] GLEIZE, Jean-Marie, *Le Principe de nudité intégrale*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », Paris, 1998.
[1782] « Icare, où es-tu ? Dans quel endroit dois-je te chercher ? », OVIDE, *Métamorphoses*, trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2007, Livre VIII-230.

A) L'*évidement* et *invagination* du corps

Chez ces artistes, le corps est « ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement, / par piétinement d'os, de membres et de syllabes, / se refont les corps[1783] » comme l'aurait écrit Antonin Artaud. Il s'agit désormais de poursuivre cette quête du corps par un *évidement* d'abord, indispensable pour sa reconquête ensuite. Du transport du dehors au-dedans du corps s'ensuit le chemin inverse. Désormais, nous questionnerons la nudité extrême, celle des organes lorsque ceux-ci sont exposés au dehors de ce qui les contient, retient, cache et tait d'ordinaire.

En effet, l'*allocorps* nécessite de repenser le corps dans sa structure première, son intériorité, son organicité. Alors, après avoir procéder à une traversée du dehors au-dedans du corps, il s'agit à présent de poursuivre cette traversée puis d'opérer le mouvement inverse. Le deuxième passage, du dedans au dehors, transforme la brèche initialement créée en béance de laquelle nous extrayons les organes pour les ausculter de l'intérieur mais à l'extérieur du corps. Le corps sera alors disséqué, dépecé, épluché, éviscéré, dépouillé de tout ce qui pèse encore en lui ou sur lui, de tout ce qui résiste encore au difforme, à l'extra-forme, à l'in-forme et à l'im-monde[1784].

Sur scène, cet évidemment du corps se traduit par une hyper-exhibition des organes, par une hyper-visibilité de l'irreprésentable et la mise sur écoute et la sur-écoute du corps. Ce qui, jusqu'alors se soustrayait aux regards, s'étale à la vue. L'invisible se rend visible. Au reste, désorganer le corps implique subséquemment de le désorganiser. Charge à nous de le réorganiser selon nos propres schémas perceptifs pour qu'une fois pour toute, il soit libéré et libre.

Totalement vide et non vidé, le corps peut enfin être repensé et recréé. Il devient objet d'invention et de création de l'impensé et de l'originaire. Créer à partir du vide et par le vide jusqu'à ce que la forme ne soit plus, jusqu'à ce que le corps s'efface, s'évanouisse, renaisse autrement et transcende, jusqu'à ce que l'absence révèle la véritable présence, voilà assurément en quoi réside la véritable quête des artistes.

L'examen des humeurs corporelles dans la première partie a permis de créer une première entaille dans le corps qu'il s'agit désormais de faire plus grande et plus profonde. L'effraction antérieure se fera béance et conduira le regard à scruter au

[1783] ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et la science,* L'Arbalète, n.13, 1948, in *Œuvres complètes*, p. 1544.
[1784] Qui n'appartient plus au monde.

dedans du corps, sous l'épiderme, derrière le tissu adipeux, entre les muscles et les articulations jusqu'à atteindre les organes et les extraire de leur habitacle. Selon le professeur émérite de psychologie clinique Sami-Ali, le corps a « un pouvoir originel de projection » et « opère sur la masse d'impressions sensorielles en les triant, les stylisant, les réunissant en des synthèses […] où la représentation du monde épouse la forme même du vécu corporel. On est au point d'insertion *du dedans* et *du dehors* [1785]».

> [Notre conscience posturale] est sous-jacente à l'organisation du champ perceptif actuel quant à ses dimensions spatiales : celles-ci résultent de la projection hors des limites du corps des repères qui définissent l'espace corporel. Les différentes parties du corps aussi bien que leurs positions relatives deviennent des indices extérieurs. Haut et bas, droite et gauche, devant et derrière, face et dos contiennent des références tant au corps propre qu'à l'emplacement des objets dans le champ visuel, de même que bras, pied, tête, coude, dent, bouche, etc. désignent des aspects du monde. Il se crée de la sorte des correspondances analogiques que toutes les langues fixent en une couche primitive de significations.[1786]

L'expansion des connaissances médicales et biologiques du XXe siècle, directement liée à la prolifération des moyens d'appréhension de l'organisme vivant, a permis de révéler l'intériorité du corps, longtemps restée inaccessible, aux regards et de penser la charpente du corps et l'enveloppe charnelle comme une membrane poreuse et diaphane. Or, « perdre sa peau, [écrit le psychanalyste Didier Anzieu], c'est perdre les limites du soi, perdre la cohésion des morceaux qui la constituent, perdre le sentiment d'identité[1787] ». De plus, puisqu'il était désormais possible d'examiner le dedans par et en le vivant, la projection de l'organique se détachait d'une pensée mortifère anatomique. « Il faudrait voir. Quoi ! On a radiographié ma tête. J'ai vu, moi vivant, mon crâne, et cela ne serait en rien de la nouveauté ? À d'autres ![1788] », s'exclamait déjà Apollinaire. Notre regard et notre pouvoir sur le corps du dedans ont ainsi profondément muté et notre sensibilité devenue viscérale[1789].

[1785] SAMI-Ali, cité par COLLOT Michel, in « L'espace-corps », Hugues Marchal et Anne Simon (dir.), *Projections : des organes hors du corps* (1ère partie), Actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006, France, 2008, p. 12.
[1786] *Ibid.*
[1787] ANZIEU, Didier, *Les Enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, 1996, p. 4.
[1788] APOLLINAIRE, Guillaume, « L'Esprit nouveau et les Poètes », dans *Œuvres en prose complètes, II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 949.
[1789] Voir LEROI-GOURHAN, André, *Technique et langage, II, La mémoire et les rythmes,* Paris, Albin Michel, 1964.

Le corps qu'on avait difficilement mais rigoureusement, depuis la Renaissance, tracé, circonscrit, détaillé, dépeint et anatomisé, se retrouve propulser en dehors des vérités admises jusqu'alors, déborde au-delà des limites définies et explore de nouveaux paramètres et territoires. Cela a induit une refonte profonde des pensées de chair et de physiologie, de sujet et de nature, de sain et d'impur, d'inné et d'acquis, d'ordre et de chaos, du champ du visible et de l'invisible, de l'intime et de l'extime, du montrable et de l'obscène, du vivant et de l'inanimé, de l'animal et de l'humain, dans le domaine des sciences, de la philosophie, du social[1790], du droit ou encore de la culture par exemple.

> Mon corps n'est pas cohérent, c'est-à-dire qu'il n'est pas contenu dans les enveloppes anatomiques traditionnelles. C'est pourquoi je suis attirée par les témoignages de personnes ayant une corporéité pathologique, qui décrivent des perceptions de leur corps incongrues, mais dont je me sens proche. Je parle de dissolution, d'enveloppes, d'un corps démembré mais viable ou […] d'éclatement du corps dans l'espace : j'incorpore l'espace pour m'y épandre et donner à voir la façon dont je le perçois. […] Je ne pense effectivement pas mon corps comme s'arrêtant aux frontières de son dessin anatomique. Il est toujours redéfini par ses expansions sur les autres univers : la musique, la scénographie, la lumière, le lieu. Ce sont comme des enveloppes séparées mais qui ne cessent de se recouvrir, se croiser, se connecter. […] Par exemple, lorsque je projette ma main dans un coin de l'espace, c'est comme si elle y restait et s'était détachée du reste du bras. […] C'est dans l'imaginaire d'un éclatement du corps dans l'espace que je me mets en mouvement. Il n'y a plus de logique anatomique du corps, mais un démembrement, qui reste pourtant viable, puisqu'il ne m'empêche pas de bouger et que je ne me perds pas totalement.[1791]

[1790] Nous n'examinerons toutefois pas le corps social pour lequel « Le corps humain est défini comme être composé, c'est-à-dire que ses différents organes ont la particularité de se spécialiser selon leur fonction. Les individus qui composent la société diffèrent des organes en ce qu'ils ont la possibilité d'employer une partie de leurs forces à rompre partiellement ou totalement le lien qui [les unissent] à la société. Or le capitalisme fonctionne comme si la société était un organisme, et la valeur des parties composant le tout s'en trouve hiérarchisée. On pourra, en cas de maladie sociale grave, sectionner le membre défectueux s'il est d'importance non reconnue, comme un appendice, ou le remplacer, comme on le fait d'un rein. Tandis que le capitaliste (de *caput*, « la tête ») domine en occupant une position vitale, le prolétaire est un organe interchangeable dont le travail ne consiste qu'à renouveler sa propre force d'organe. Paradoxe du capitalisme, cette force d'organe sert en dernier lieu à accroître la puissance d'autres organes (les moyens de production). Dans la société capitaliste, chacun vaut selon ce qu'il produit, tout est homogénéisé par une instrumentalisation généralisée de tous les éléments du corps social. Le capitaliste n'amasse lui-même de produits que pour les réinvestir immédiatement dans la production de nouveaux organes outils » FEYEL Juliette, « Le corps hétérogène de Georges Bataille », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 66.

[1791] BERNARD, Michel, NIOCHE, Julie et PERRIN, Julie, « Echanges et variations sur *H2ONaCl* », in *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, Annecy, septembre 2005, p. 45-47.

Comme en témoigne la danseuse et chorégraphe contemporaine Julie Nioche, la pratique scénique s'apparente désormais à l'expérimentation « de construction, de destruction et de réparation perpétuelle de [son] système perceptif et de [sa] personnalité[1792] ». En effet, cette conquête du corps par le médical a progressivement fait irruption dans le champ esthétique et dramaturgique de la création et a conduit de nombreux artistes et chercheurs à interroger la relation, réelle ou fantasmée, entre art et auscultation, morcellement ou chirurgie du corps, comme par exemple les travaux d'Antonin Artaud, de Michel Journiac, de Lucien Lévy-Bruhl ou André Leroi-Gourhan, les écrivains Georges Bataille, Thomas Mann, Régine Detambel, Christian Prigent, Chloé Delaume, Filipa Meo ou encore Valère Novarina, les praticiens du bio-art, les plasticiens Iori Tomita, Hans Bellmer, Damien Hirst, Eduardo Kac, Gunther Van Hagens, Maël Le Mée, Olivier Goulet, Orlan, AOo, Sterlac ou Wim Delwoye, les réalisateurs du cinéma gore et fantastique, les actionnistes viennois entre autres ou encore les artistes Claire Denis, Gina Pane, Herman Nietzsche, Jan Fabre, Julie Nioche, Matthew Barney, Maria Donata d'Urso, Odile Duboc ou encore Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck. Tous questionnent *« le corps-dedans », « le corps pas visible »*, *« le corps d'l'intérieur »*[1793] qui hurle pour s'échapper.

> Faudra un jour qu'un acteur livre son corps vivant à la médecine, qu'on ouvre, qu'on sache enfin ce qui se passe dedans, quand ça joue. Qu'on sache comment c'est fait, l'autre corps. […] Le jeu, c'est pas une agitation en plus des muscles sous la peau, une gesticulation de surface, une triple activité des parties visibles et expressives du corps (amplifier les grimaces, rouler des yeux, parler plus haut et plus rythmé), jouer c'est pas émettre plus de signaux ; jouer c'est avoir sous l'enveloppe de peau, l'pancréas, la rate, le vagin, le foie, le rein et les boyaux, tous les circuits, tous les tuyaux, les chairs battantes sous la peau, tout le corps anatomique, tout le corps sans nom, tout le corps caché, tout le corps sanglant, invisible, irrigué, réclamant, qui bouge dessous, qui s'ranime, qui parle.[1794]

En revanche, l'entreprise menée par Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck diffère de celle envisagée par la chirurgie médicale ou de celle de Valère Novarina et doit être pensée comme une *anatomia sacra* conduisant à un déracinement profond du corps puis du théâtre. Or, pour que le déracinement puisse se réaliser, il

[1792] NIOCHE, Julie, « Le Lien invisible », in *Scientifiquement danse*, *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 125.
[1793] NOVARINA, Valère, « Lettre aux acteurs », *Le Théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 23.
[1794] *Ibid.*, p. 21-22.

faut d'abord en trouver les racines. Chez ces artistes, le corps s'y trouve décomposé, démembré, décapité, défiguré, éviscéré, écorché vif, pénétré par tous les orifices et ouvertures, non pas pour en comprendre le fonctionnement interne et sa minutieuse mécanique mais pour en révéler ses failles soustraites au regard, son trafic et leurs résonnances, y traquer ce qui est encore vivant, sensible et faillible en son dedans et le tirer au dehors et, en en captant les forces, au-delà par « subversion, quant aux frontières de l'externe et de l'interne, du *devant* et du *dedans*[1795] ». Le corps sera ex-corporé et dé-corporé.

« Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ?[1796] », demandait Merleau-Ponty. S'apparentant à une quête de transsubstantiation, il faut d'abord palper puis scanner le corps en le passant en revue comme un parcours initiatique pour retrouver les traces d'origines potentielles dans les organes ou les formes biomorphiques. Ensuite, il s'agit d'envisager l'organisme comme un ennemi, c'est-à-dire de se méfier puis de défier l'organisation des organes et la cohérence de leurs fonctions premières fixes en les déplaçant, les extirpant et transitant leur position et rôle voire en les assemblant avec des éléments hétéroclites ou exogènes ou encore en les rendant vagabonds autonomes du corps, offerts ou perdus. Par ce réagencement et cette reconsidération, l'organisme deviendra hybride et le corps composite et informe, oscille entre chair et matière, vie et mort, humain et objet ou à mi-chemin d'entre ces mondes.

La peau devient celle de l'informe, n'est plus seulement poreuse mais diaphane. Or, « la peau est ce qu'il y a de plus profond en l'homme[1797] » écrivait Paul Valéry. Comme le dit Evelyne Sechaud dans le *Dictionnaire du corps*, « la peau apparaît dans le développement embryonnaire avant les autres systèmes sensoriels, répondant à cette loi biologique selon laquelle plus une fonction est précoce, plus elle a des chances d'être fondamentale. Au stade de la gastrula, l'embryon prend la forme d'un sac par *invagination* d'un des pôles et présente deux feuillets, l'ectoderme et l'endoderme. Cet ectoderme forme à la fois la peau (incluant les organes des sens) et le cerveau[1798] ». Ainsi, la peau constitue un mode d'appréhension sensible du monde. L'Homme étant

[1795] DIDI-HUBERMAN, Georges, « Don de la page, don du visage », *Poésie*, n. 67, 1994, p. 102.
[1796] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 182.
[1797] VALERY, Paul, *L'idée fixe*, La pléiade, Oeuvres II, p. 215-216.
[1798] SECHAUD, Evelyne, « Peau », in MARZANO, Maichela (dir.), *Dictionnaire du corps*, 2007, PUF.

à la fois objet visible et corps sensible, la peau, elle, est à la fois enveloppe corporelle, lieu d'affleurement et lieu d'une incarnation de la figure humaine, puisque c'est la peau qui donne à voir, bien plus qu'elle ne masque. Comme l'écrit Henri-Pierre Jeudy : « La peau, [est] tel un texte qui s'écrit tout seul et nous trahit[1799] ». Simone Manon précise que :

> Il n'y a pas d'autre identité que celle qui se conquiert sur un fond obscur se déployant sans profondeur comme jeu des forces anonymes et aveugles. Alors malheur à celui qui n'a pas été armé pour cette conquête ! Le corps pâteux, le corps *morcelé*, pulvérisé, le corps aérien parfois est l'expérience commune. L'aventure humaine comme au-delà avec la possibilité de dire Je, c'est-à-dire avec le passage de la muette cénesthésie à l'expression linguistique ou artistique. D'où ce paradoxe que formule Valéry : Ce qu'il y a de plus profond en l'homme en tant qu'il est conscient de lui, ce n'est pas l'opaque épaisseur organique, le foie, c'est l'être qu'il fait exister à la surface du vide d'où il émerge et qu'il met momentanément en échec. Chacun est pour lui-même son propre poème ou selon l'étymologie grecque sa propre création. Un poème toujours à recommencer, un poème toujours menacé par le néant sur lequel il s'arrache et qui attend implacablement d'achever son œuvre corrosive.[1800]

Au reste, l'écartèlement et l'*ectopie* corporel aura également une conséquence sur la voix, le son, la langue et le Verbe. Le langage s'en verra entravé et dépouillé, forcé à être déversé, déformé, reformé puis régurgité pour s'écouler de nouveau autrement, avec une nouvelle force et densité. D'ailleurs, selon Sigmund Freud, le *Körpersprache*, c'est-à-dire la langue du corps, n'existe pas mais l'*Organsprache* à savoir la langue d'organe est traitée. Organique, le langage « abandonne les dimensions de l'univers astronomique et trouve […] son lieu d'application au niveau de l'appréhension des sociétés Humaines[1801] » et sera entendu du « regard clinique[1802] ». Enfin, le corps totalement ouvert, à lui-même, à la scène, à l'Autre et au monde, sera alors comparable à l'organe du monde et celui de « cette circulation incessante et à double sens du dehors au dedans et vice-versa, qui est la condition de la vie et de la parole, et dont la respiration est la manifestation emblématique[1803] ». C'est comme « se

---

[1799] JEUDY, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Armand Colin, Paris, 1998.
[1800] http://www.philolog.fr/la-conscience/
[1801] SCHLANGER, Judith, *Les Métaphores de l'organisme,* 1971, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 7.
[1802] FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, Quadrige, 2003, p. 108.
[1803] COLLOT, Michel, in « L'espace-corps », Hugues Marchal et Anne Simon (dir.), *Projections : des organes hors du corps* (1ère partie), Actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006, France, 2008, p. 13.

retrouver comme à l'intérieur d'une enveloppe corporelle intérieure à l'univers[1804] ». Tel que le considère Maurice Merleau-Ponty, le corps « est fait de la même chair que le monde[1805] » et « le monde est fait de l'étoffe même du corps[1806] ».

> Le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme [...] il forme avec lui un système. [...] La chose et le monde me sont donnés avec les parties de mon corps [...] dans une connexion vivante comparable ou plutôt identique à celle qui existe entre les parties de mon corps lui-même. Mon corps est la texture commune de tous les objets.[1807]

Si Michel Collot précise que, dans ce cas, « nul besoin donc de sortir les organes du corps pour jeter un pont entre le dedans et le dehors [puisque] c'est à l'intérieur même de la conscience incarnée que se joue l'ouverture au monde, et la symbolisation réciproque du corps et du cosmos[1808] », Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck choisissent de l'évider pour qu'il mue d'abord, pour en exténuer le premier et ainsi trouver l'autre corps, puis pour qu'il se libère du tombeau qu'il représente mais duquel grouille et jaillit encore la vie. « Dans la pléthore des organes qui battent, vibrent et pullulent, se rappelle à nous ce qui nous effraie, le sort que nous réserve la mort, celui de se dissoudre dans le mouvement perpétuel de l'exubérante[1809] ». Les corps se meurent, pourrissent, se désagrègent et reviennent au chaos primitif. En passant mentalement en revue les organes, les artistes semblent éloigner le spectre de la mort. Des organes en sursis, des derniers spasmes, subsistances et résistances surgira une pensée autre du corps et du théâtre. Alors nous pourrons voir du corps là où il n'y en a pas et en créer à partir du vide. « C'est pas aimer paraître [commenterait Valère Novarina] c'est aimer énormément disparaître[1810] ».

Sous le prisme d'une dramaturgie des origines et toujours par production d'artefacts humains à un phénomène d'excavation, d'évidemment et d'épanchement du corps, à un processus d'externalisations, d'interconnexions et de projections

---

1804 NOVARINA, Valère, « L'Homme hors de lui », p. 166.
1805 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible, op. cit.*, p. 303.
1806 MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'OEil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 19.
1807 MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 272.
1808 COLLOT, Michel, in « L'espace-corps », Hugues Marchal et Anne Simon (dir.), *Projections : des organes hors du corps* (1ère partie), *op. cit.*, p. 14.
1809 FEYEL, Juliette, « Le corps hétérogène de Georges Bataille », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 70.
1810 NOVARINA, Valère, « Pour Louis de Funès », *Le Théâtre des paroles*, p. 118.

organiques, physiques et mentales, hors du corps, il s'agira donc de requestionner une iconographie du visible et l'invisible, les paradigmes étymologiques, phénoménologiques et métaphoriques du corps, ainsi que notre propre ancrage organique et notre corporéité. En somme, nous serons invités par les créations de ces artistes à procéder à notre propre autopsie, entendue selon son sens étymologique, c'est-à-dire du grec *Autos opsis*, comme examen de soi-même, pour voir par soi-même, de ses propres yeux, sans intermédiaire. « Le corps humain s'y trouve révélé dans son mystère le plus intime[1811] » et le plus originel, puisque « ce mystère n'est autre que la correspondance merveilleuse qui lie le corps humain à la nature, faisant des organes les sceaux magiques du pacte qu'elle aurait accepté de signer avec nous[1812] ».

1) Désorganer le corps

a) Exhibition du dedans du corps au dehors *dans Le Metope del Partenone*[1813]

Le titre choisi pour cette performance, à savoir *Le Metope del Partenone*, expose le point de départ ayant conduit à sa création. Selon l'artiste, « le Parthénon, qui est le fondement de l'esthétique occidentale, représente la beauté » et les frises qui y sont visibles ne représentent rien d'autre que « des centauromachies, des batailles pour la vie » qu'il se propose de recomposer en « frises scéniques » contemporaines.

La métope, terme emprunté au latin *metopa*, et au grec *μ ε τ ο΄ π η* «*id.*», formé de *μ ε΄ τ a*, v. *mét(a)-* et *ο ’π η΄* «ouverture», est un intervalle rectangulaire ou carré, le plus souvent sculpté, qui sépare deux triglyphes par une frise dorique. Le Parthénon, situé sur l'acropole d'Athènes, en est le plus riche. « Aucun autre bâtiment grec que le

1811 LEIRIS, Michel, « L'homme et son intérieur », *Documents*, 1930, n. 5, p. 261.
1812 FEYEL, Juliette, « Le corps hétérogène de Georges Bataille », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps*, *op. cit.*, p. 65.
1813 *Le Metope del Partenone* (*Le Métope du Parthénon*), spectacle de la Societas Raffaello Sanzio, conception et mise en scène : Romeo Castellucci, musique : Scott Gibbons Devinettes, Claudia Castellucci, avec Urs Bihler, Dirk Glodde, Gina Gurtner, Zoe Hutmacher, Liliana Kosarenko, Maximilian Reichert, collaboration artistique : Silvia Costa, effets spéciaux : Giovanna Amoroso et Istvan Zimmermann, production déléguée : Theater Basel, coproduction : Socìetas Raffaello Sanzio ; La Villette-Paris ; Festival d'Automne à Paris, en collaboration avec Socìetas Raffaello Sanzio, coréalisation La Villette-Paris ; Festival d'Automne à Paris, Grande Halle de La Villette, durée : 1h, 23 au 29 novembre 2015, spectacle créé à Art Basel, Bâle, Suisse, le 16 juin 2015.

Parthénon ne présente un décor sculpté aussi important. Chose unique pour un bâtiment de cette ampleur, toutes les métopes, quatre-vingt-douze panneaux presque carrés portant en haut relief de un à quatre personnages, sont sculptées[1814] ». Si toutes sont encore en place, on peine à reconnaître les aventures qu'elles racontent car elles sont toutes réduites à l'état de silhouette. Probablement sculptées entre 447 ou 446 avant J-C et au plus tard en 438 ou 442 avant J-C et commandées par Périclès, elles représenteraient, sur le pan ouest : un combat de Grecs et d'Amazones, au nord : des scènes de la prise de Troie et à l'est : un combat des dieux et des géants. Les métopes du versant sud étant conservées, nous choisirons de nous y appuyer. Elles représentent le combat des Centaures et des Lapithes.

Par ces frises, Phidias, qui en est leur maître d'œuvre, serait parvenu à atteindre la clé première de l'art grec. Plutôt que d'humaniser les Dieux, lui choisit au contraire de diviniser l'Homme. De même, par ses mises en scène, Castellucci choisit de mettre en lumière le caractère divin qui se trouve en l'humain. Ce caractère sacré, Phidias et Castellucci le retrouvent tous deux en ce qui fait l'essence de l'Homme, c'est-à-dire en mettant en lumière sa condition d'être de vie et donc, fleurtant éternellement avec la mort. Or, cet éclairage s'opère par la représentation de la cruauté des Dieux et de la crudité de l'Homme.



Métope sud I, II, III du Parthénon.



Métope sud IV, V, VI du Parthénon.

[1814] HOLTZMANN, Bernard, « Acropole d'Athènes », Encyclopædia Universalis.



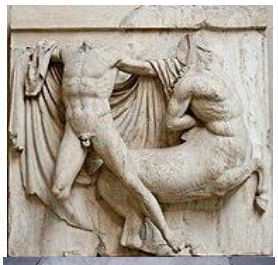


Métope sud VII, VIII, IX du Parthénon.





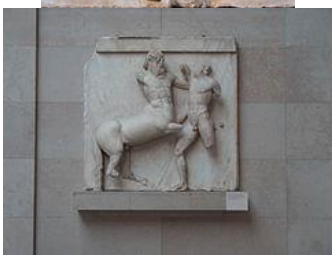
Métope sud X, XVI, XXVI du Parthénon.





Métope sud XXVII, XXVII, XXIX du Parthénon.





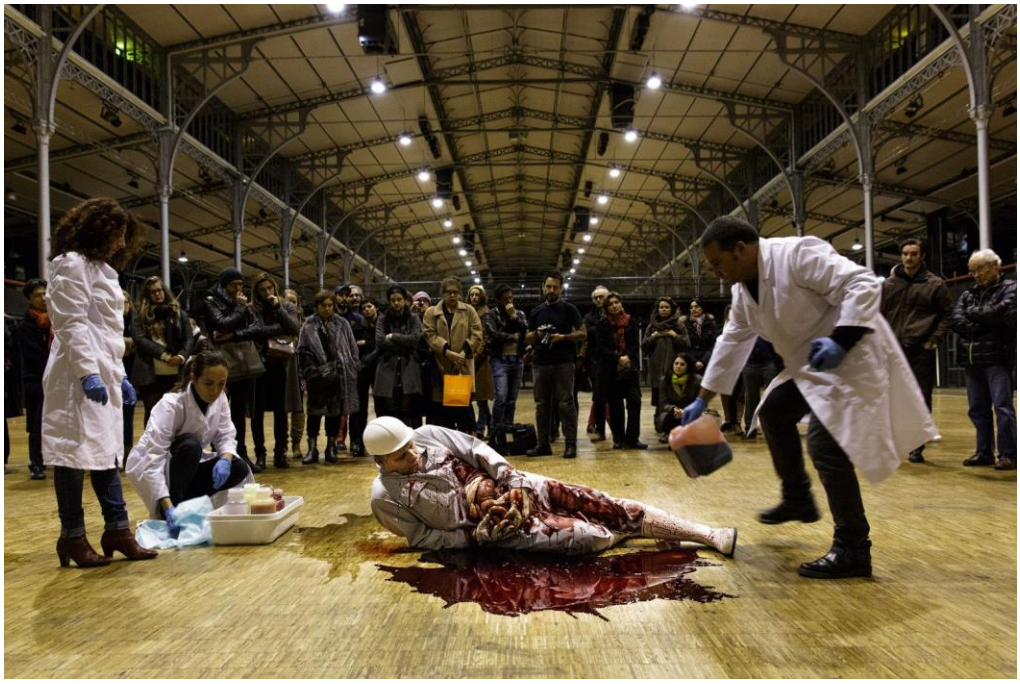
Métope sud XXX, XXXI, XXXII du Parthénon.

Comme visibles sur les métopes sud du Parthénon, les frises originales représentaient déjà, par des batailles violentes, rapts et viols, des corps en souffrance qui semblent se tordre, se *contorsion*ner, convulser et grimacer. Les protagonistes se frappent, se piétinent, s'écartèlent, s'éventrent, se décapitent, se saignent et s'occirent. Bien que non observables, le sang et les fragmentations des corps se font perceptibles et sensibles, car suggérés par les arrachages, étripements et décollations représentées, comme des états *morcelé*s à venir du corps. Dans *Le Metope del Partenone*, l'accident est central et doublement envisagé. D'une part, il est volontairement mis en scène, donc anticipé puisque « fait exprès ». D'autre part, il est produit par le contexte social délicat dans lequel s'est inscrit la représentation à Paris.

Sur scène, Romeo Castellucci a choisi de faire se succéder six résultats d'accidents, aux causes inconnues, formant six tableaux d'une ville et représentant six états de la douleur et donc six frises possibles d'un combat de vie. Les six personnages,

associés chacun à un accident, se créent en direct. Vêtus de blouses blanches, maquilleuses et techniciens, tels des savants fous cherchant à comprendre les mystères de la vie et de la mort, sont sur scène pour *fabrique*r les scènes macabres à venir et faire naître le personnage du comédien.





CASTELLUCCI, Romeo, *Le Metope del Partenone*, 2015.
©Charles A.C.

Par application de latex, de prothèses, de moulages, par greffes, par grimage ou *airbrush* et épandage de faux sang, ils transforment les corps et visages, les salissent, vieillissent, éborgnent, étripent et morcellent. Par ces interventions extérieures à la scène, normalement privées du regard puisque réservées aux coulisses, Romeo

Castellucci répond par excès à la réplique godardienne « Pas du sang, du rouge ». Lui-même déclare que « le sang doit être rigoureusement, évidemment, faux ». Malgré cette affirmation, nous verrons que la frontière entre faux et vrai sang, entre illusion et réalité, se fait mince. Le « fait semblant » ou « fait exprès » glisse progressivement dans le vrai. Maquilleurs et techniciens s'éclipsent ensuite pour laisser ces personnages nouveau-nés à l'agonie. Les spectateurs assistent en *live* à ces accouchements des personnages et des corps, de la fiction et du théâtre puis, sans entremise, à leur trépas.

Bien que témoins de ces ruses, ils les oublient progressivement pour ne garder en tête que l'aspect réaliste du résultat. « S'il reste quelque chose de la *catharsis*, le « faux » sang en est un précipité. Il est le signe le plus tolérable de cet « éros de la mort » souvent évoqué par Castellucci, cette dissolution de la chair, devant laquelle le regard et le corps défaillent[1815] ». Cette évacuation de *mimesis* est renforcée par le choix des comédiens - grands brûlés, amputés, victimes de crise cardiaque, d'allergies ou de poly*traumat*ismes - qui sont tous porteurs de *stigmat*es d'accidents ou défaillances antérieurs à leur venue en scène. Romeo Castellucci choisit justement de mettre la focale sur ces *stigmat*es en en faisant le point d'ancrage du processus créatif de ce spectacle[1816]. De plus, ce choix spécifique permet un raccourci dans la quête organique du corps. La béance, le morcellement, l'infection, la carbonisation ou la décomposition du corps étant déjà là avant que naisse le personnage, il ne reste qu'à poursuivre artistiquement puis mentalement à son dépeçage. Par leurs *stigmat*es, ces corps nous invitent, avant même leur montée sur scène, à y pénétrer. Le passage du dehors au-dedans, puis du dedans au dehors n'en est que prolongement ou insistance[1817].

[1815] Dossier dramaturgique de *Le Metope del Partenone*, 2015.

[1816] Nous traiterons cette notion plus précisément dans les parties suivantes.

[1817] Une image similaire était déjà observable en 2002 dans *A.#02* où un clown blanc nettoyait le sol avec un foie. Notons qu'« à l'inverse de la conception occidentale, le sang n'est pas directement associé au cœur, considéré en islam comme le lieu de la mémoire, le centre de l'intellection, l'organe de la décision (Fortier 2000 : 658-659), mais bien plutôt au foie, siège de l'affection. L'expression « mon foie » *(kabdi)* dans nombre de dialectes arabes est employée par la mère pour désigner son enfant. Tel le cœur de la tradition occidentale, le foie représente en même temps le siège des affects et le principe vital. Couramment, en arabe, comme en *hassâniyya*, le terme de foie est employé pour désigner de façon métonymique l'être vivant ». FORTIER, Corinne, « Le lait, le sperme, le dos. Et le sang ? », *op. cit.*.



CASTELLUCCI, Romeo, *Le Metope del Partenone*, 2015.
©Charles A.C.

Ces corps démembrés, *contorsion*nés, en souffrance nous ramènent à la genèse créative de cette performance. Ils nous rappellent les corps, ou ce qu'il en reste, représentés sur les frises des métopes du Parthénon. « *Le Metope del Partenone* nous invite à mettre chaque victime en rapport avec ce dont nous pourrions nous souvenir des frises du Parthénon, à penser les atteintes aux corps dans la perspective de la statuaire grecque, à exposer la fragilité de la chair face à la dureté du marbre, la fugacité de la vie devant la pérennité de l'art, la réalité du quotidien face à la beauté idéale, à songer au

temple absent et à sa gloire[1818] ». Qu'ils soient sculptures ou vivants, ces corps témoignent d'un corps à corps des personnages antérieur à leur représentation.

Le corps à corps peut se définir par un combat ou une mêlée violente ou acharnée où deux ou plusieurs protagonistes se saisissent mutuellement par prises directes. S'il est représenté dans les frises, il est occulté sur la scène de Castellucci. Les blessures, contusions, lésions, œdèmes, ecchymose, fissures, brulures, voire les *stigmat*es sur les corps des protagonistes sont autant d'indices qui interpellent le spectateur sur le fait que ces corps s'agrippent, se tordent, se frottent, se frictionnent, s'empoignent, s'auscultent, se triturent ou s'accident en d'autres termes les corps s'accordent à créer des corps à corps - entendu aussi ici comme des corps à objet, corps à élément occasionné ou non par « accident[1819] » - même si ceux-ci ne se déroulent jamais sous les yeux des spectateurs. En effet, les corps à corps chez Romeo Castellucci sont davantage suggérés que représentés. Il est rare en effet que de véritables scènes de corps à corps aient lieu sur le plateau de Castellucci et soient directement visibles par le spectateur. Les images que nous dévoile Romeo Castellucci sont fortes d'expressivité et suffisent à elles-seules pour faire comprendre ou croire au spectateur que le corps à corps a bien eu lieu soit avant son arrivée soit en hors-champ et que les corps visibles au plateau dans l'ici et le maintenant de la représentation en sont les témoins. De la même manière, si le corps à corps a lieu ce ne sera pas par prises directes entre les corps, c'est-à-dire que ce ne sera pas de peau à peau, il y aura toujours un objet ou une matière qui empêchera ce contact direct épidermique, par exemple dans ses autres spectacles, un sac, une corde, une chaine, des gants, une batte ou même encore un godemichet. Ce sera différent si le corps à corps est un auto-corps à corps, c'est-à-dire s'il a lieu de soi à soi-même, en d'autres termes si le corps à corps ne concerne qu'une personne qui est à la fois sa propre victime et son propre bourreau.

En outre, les corps en scène se mon(s)trent aux spectateurs dans leur entière nudité. L'enveloppe corporelle, qui témoignait jusqu'alors d'un état de dénudement et dont l'intégrité garantissait le principe régulateur des rapports humains, se déchire pour dévoiler le « *desnuement* ». Les os, organes, muscles, tendons, ligaments, veines, le sang sortent du corps dont ils étaient prisonniers comme s'ils tentaient de vivre désormais en son dehors de manière autonome. Le corps est alors comparable à un catalogue

[1818] Dossier dramaturgique *Le Metope del Partenone*, 2015.
[1819] Nous précisons ce que nous entendons par ce terme dans les paragraphes suivants.

d'organes, scrutés, examinés, exposés à la vue des autres comme de soi-même[1820]. Ainsi *morcelé*, il s'oppose au « corps » premier, unifié, puisque perçu comme « une partie par rapport au tout (les organes font partie du corps), ou un contenu par rapport au contenant (les organes sont dans le corps)[1821] ». Or, les organes et les viscères étaient, chez les grecs par exemple, donnés en offrandes aux dieux. Ces expositions du dedans du corps engendrent des images abyssales d'horreur, d'éviscération, de pure *violence*, de corps libérés, déchaussés, putréfiés, retournés aussi facilement qu'un gant, dont l'intérieur devient l'extérieur, dont l'envers se fait endroit. Ils sont alors semblables à de la viande pourrie, inerte, indistincte et indéterminée. « Tout homme qui souffre est de la viande. […] La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive[1822] » exprime Gilles Deleuze.

Par ailleurs, ce procédé renvoie aux opérations de décomposition et processus d'extraversion menés par Hans Bellmer, définis de la façon suivante dans sa *Petite Anatomie de l'image* : « L'image du corps subit comme une extraversion, l'étrange contrainte d'un mouvement du dedans au dehors, dans ce sens que l'intérieur de l'organisme tend à prendre la place de l'extérieur : les poumons avec leurs vastes draperies se voient extériorisés, se déployant sous forme d'ailes entre ce qui était les épaules […], le passage qui relie la bouche à l'anus, l'œsophage avec son estomac et ses intestins, cette surface intérieure semble traverser toute la profondeur de l'organisme pour devenir en pleine lumière, tel un gant retourné, l'épiderme du corps[1823] ». Lui voit en ces principes « [la] révolte [la] plus violente que le corps puisse formuler dans son langage propre, contre l'ordre de sa nature dont il est l'insoumis[1824] ». En réalité, la quête principale de Bellmer, tout comme celle de Castellucci, est, non pas d'offrir une vision intérieure du corps, du moins pas uniquement, mais une opportunité de recomposition et/ou de transposition où le corps se meut en tout autre chose que lui-

[1820] En ce sens, les corps de *Le Metope del Partenone* rappellent les « Body Worlds » de Gunther von Hagens, 1995-2017.
[1821] GRANGER REMY, Maud, « Corps sans organe et romans sans intrigue : le cas Dantec », in *Le Discours des organes,* actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, juin 2006, www.ecrituresmodernite.cnrs.fr/discours.pdf, p. 75.
[1822] DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, quatrième de couverture.
[1823] BELLMER, Hans, Petite anatomie de l'inconscient physique ou anatomie de l'image (1957), Paris, Allia, 2002, p. 38.
[1824] *Ibid.*, p. 34.

même par *invagination*. Il s'agit de mettre en scène puis en lumière les « possibilités de décomposer et ensuite recomposer « contre nature », à tout hasard, le corps et les membres, de leur donner une place et une cohérence, aussi imprévues que croyables, dont la surprise et dont la réalité dépasseraient pour ainsi dire l'imaginable[1825] ». La décomposition du corps est manifeste sur la scène mais sa recomposition est mentale et propre au spectateur. Il dévore ainsi le corps par les yeux jusqu'à ce que cette dévoration se fasse mentale. En réarticulant les morceaux du corps éparpillés en son dehors, il va le reconfigurer en renversant le dedans et le dehors. Par la revisibilité des humeurs et organes qui lui est imposée, il s'engage dans une réversibilité des formes, comme autant de « monstrueuses analogies-antagonismes[1826] ». Ce n'est qu'en acceptant la résonnance avec différents organes, du dedans au-dedans et du dedans au dehors, que le spectateur va pouvoir envisager autrement chaque organe et le nouveau corps qui découlera de ce dialogue, de ces sutures. Par la technique du patchwork, il va coudre en eux les organes pour reformer une nouvelle couverture corporelle au-delà même des limites qui définissaient jusqu'alors le corps, en dehors même de la corporéité. « Le propre du corps est de pouvoir être toujours autre chose que ce que l'on voit. / Le corps ne peut être apprécié qu'en fonction de cette mutation […] / et parce qu'il changera, / hors cela / il est / sans aucune lisibilité[1827] » expliquait Antonin Artaud. En ce sens, Castellucci répond à un double jeu d'équivalence[1828] et à la loi d'anagramme du corps inventée par Bellmer. Selon lui, « le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables[1829] ». « Ainsi voudrait-on se figurer comme un axe de réversibilité entre les foyers réels et virtuels d'une excitation, axe qui se tracerait par endroits, même dans le domaine de l'anatomie métrique, et qui, vu l'affinité oppositionnelle des seins et des fesses par exemple, de la bouche et du sexe

[1825] Notes biographiques, janvier 46, manuscrit inédit, cité par DE LA BEAUMELLE, Agnès, « Hans Bellmer : les jeux de la poupée, les enjeux du dessin », in *Hans Bellmer, anatomie du désir, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou*, Paris, Gallimard / éd. du centre Pompidou, 2006.
[1826] BELLMER, Hans, Petite anatomie de l'inconscient physique ou anatomie de l'image (1957), *op. cit.*, p. 39.
[1827] ARTAUD, Antonin, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1976, p. 106-107.
[1828] Le jeu d'équivalence se retrouve, entre autres, dans les créations d'Artaud, par exemple : *Poupou Rabou* de 1945, *Soldat au fusil* de 1946, ou de Bellmer : *Viol* de 1961, *Rose ouverte la nuit* de 1935, *Les crimes de l'amour* de 1961. Nous retrouvons également ces notions dans les « dansseins » de Lisbeth Gruwez étudiés précédemment.
[1829] BELLMER, Hans, Petite anatomie de l'inconscient physique ou anatomie de l'image (1957), *op. cit.*, p. 45.

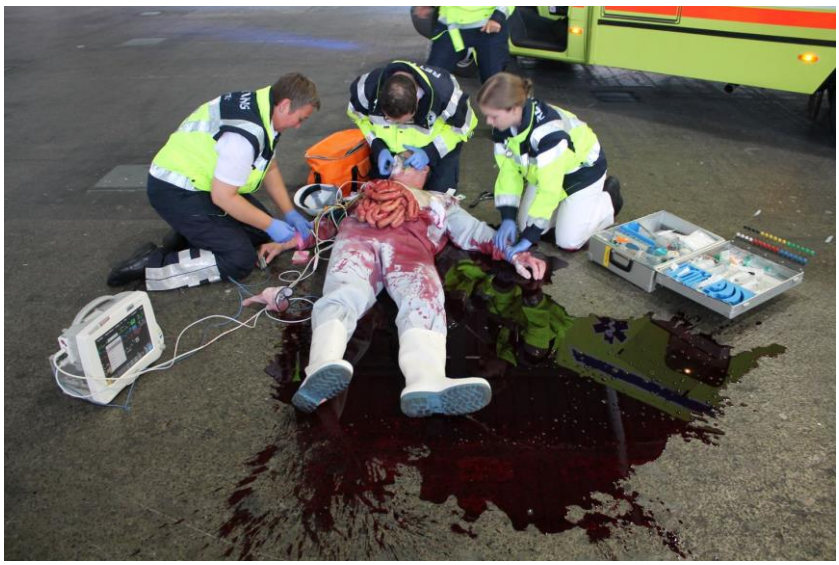
passerait, horizontal, à la hauteur du nombril[1830] » développe-t-il. Or, c'est ce corps autre, nouveau, reconstitué, recomposé, qui restera en dehors de tout spectacle et se fera ainsi corps véritable.

Par ailleurs, en exposant ces corps et en proposant leur recomposition par décomposition préalable, Romeo Castellucci déplace l'intérêt pour l'ordinaire, le banal et l'infime quotidien vers le « non conforme », l'hors-champs, l'étrange et la monstruosité. Paradoxalement, par l'état des corps, il replace le spectateur dans sa condition la plus naturelle, celle du vivant sans cesse à la frontière du monde des morts. Romeo Castellucci place les corps et les regards au bord du sensible et les y plonge. En effet, en recomposant ces frises de manière scénique et en mettant l'accent sur l'agonie des protagonistes, pour lesquels le pronostic vital est engagé, il se place à l'endroit de l'urgence. « Chacune des six « frises » devient « comme une scène d'urgence » où s'entrechoquent les siècles et les formes, entre ce que Romeo Castellucci considère comme le sommet artistique du siècle de Périclès, les frises du temple des temples, et la vulgarité d'une série télévisée américaine[1831] ». De même, il positionne les spectateurs en équilibre sur le fil de l'entre-deux, entre la vie et la mort, aux points les plus ténus où le regard vacille et fait chanceler celui qui regarde, à l'instant même où la vie est encore là mais s'enfuit au risque de s'effacer et faire disparaître les corps, qu'elle occupait jusqu'alors, sous un voile.

Des draps mortuaires seront déposés sur les cadavres comme témoins des échecs perpétuels des ambulanciers pour maintenir les personnages en vie. Ces opérations font s'effacer de nouveau les frontières entre réalité et illusion, puisque les six équipes de secours qui se succéderont ne sont pas composées d'acteurs mais d'authentiques ambulanciers qui agissent sur scène, comme ils le feraient sur le terrain. D'abord, ils arrivent en scène dans leur véhicule ambulatoire en déclenchant la sirène d'urgence, en klaxonnant en arrivant dans notre direction, en se frayant un passage parmi les spectateurs par des gestes visant à écarter la foule. Ils interviennent par des gestes précis, répondent à un protocole d'action rigoureux, si bien que les victimes, elles aussi, paraissent pour de « vrais » blessés-et le sont d'ailleurs puisque leurs corps gardent les traces de plaies passées. Ainsi, lorsque le linceul recouvre la dépouille, le sentiment malséant d'assister impuissant à un véritable décès résiste. En remettant

[1830] *Ibid.*, p. 18.
[1831] Dossier dramaturgique *Le Metope del Partenone*, 2015.

entre leurs mains le destin de ces héros *tragique*s, ils deviennent les responsables du basculement entre les deux mondes et les Dieux de ce cycle de vie car gardiens d'elle. Malgré cet accord tacite, les spectateurs demeurent coupables de leurs choix d'inactivité.



CASTELLUCCI, Romeo, *Le Metope del Partenone*, 2015. ©SRS



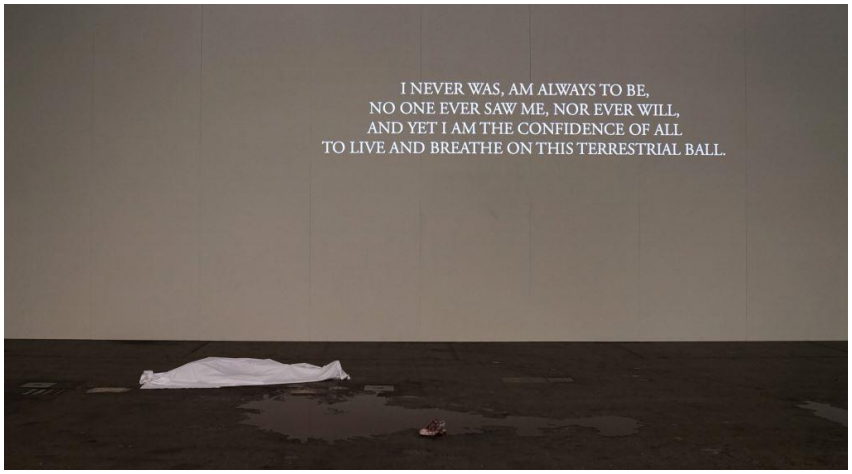
CASTELLUCCI, Romeo, *Le Metope del Partenone*, 2015. ©SRS

Dès leur entrée dans le grand hall de la Villette, vidés de ses artefacts, ne disposant ni de gradin ni de scène, ils sont livrés à eux-mêmes, hagards et intimidés par cette immensité vide qui les entoure, ni préparés ni prêts à ce qui va se passer. Ils sont libres de déambuler ou non, en groupe ou seul, de se déplacer ou non à l'endroit où quelque chose se produit, de rester en marge ou de se placer au centre de l'action, de s'écarter ou s'isoler, de tourner la tête ou de se faire voyeurs. Parce que venus assister au spectacle, tous se projettent inconsciemment dans le voyeurisme malsain de simples

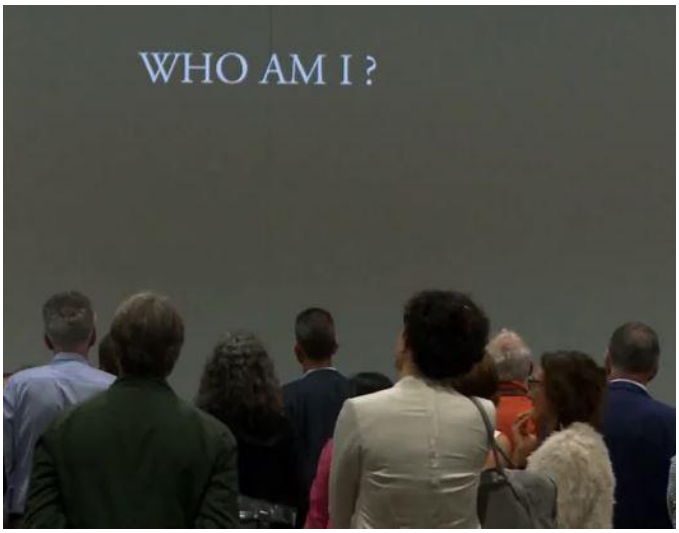
badauds, curieux d'étrangeté et en soif de sang versé. Toutefois, jamais ils ne répondront aux cris pourtant insoutenables et appels à l'aide à la limite du supportable. Cette absence de réaction directe s'explique certainement par le fait, que les spectateurs gardent en eux la conscience qu'il s'agit d'un spectacle, qu'ils sont spectateurs et que tout n'est qu'illusion. Par leur présumée inaction, ils répondent aux conventions théâtrales spectatorielles qui faussement imposeraient le silence, la tenue, l'immobilité et l'inertie. Le contexte de spectacle préexistant et la forme théâtrale demeurant malgré tout, contraignent les spectateurs à ne rester que spectateurs. Ils sont alors placés dans une situation encore plus inconfortable puisque témoins de souffrance mais empêchés d'agir. Tous se révèlent dans l'incapacité de sauver les victimes et donc de se sauver eux-mêmes. Cette posture intenable s'origine elle-même dans la réalité de Romeo Castellucci puisque directement liée à l'un de ses *trauma*tismes. « Il y a une référence à une expérience que j'ai vécue et qui m'a marqué profondément : celle de mon ami Alfredo Tassi, mort sur le plateau » confie-t-il. « J'y pense presque tous les jours. L'ambulance est arrivée et n'a pas été capable de le sauver. Il est mort dans mes bras[1832] ». Si Romeo Castellucci n'a pu le réanimer, il propose ici une alternative salvatrice.

Ne pouvant être sauvées par la science médicale, les victimes et témoins le seront en résolvant les énigmes de la vie, clefs et synecdoques de leur propre existence, tels des Oedipes conduisant le Sphinx au suicide. À chaque tableau, une énigme apparaîtra au-dessus du cadavre couvert. Chacune est porteuse, avec sa solution, d'une double résurrection : « celle de la victime et celle du personnage, dans la confirmation qu'il s'agit là d'un acteur, que le « sang » peut s'effacer comme s'il était bien du « rouge », que nous étions au théâtre et que celui qui se relevait pour nous faire face était aussi des nôtres[1833] ». De plus, avec la projection d'immuables questions comme « Qui suis-je ? », il s'agit également de se sauver soi-même.

[1832] Dossier dramaturgique *Le Metope del Partenone*, 2015. Alfredo Tassi était un technicien de la troupe de la Societas Raffaello Sanzio et est décédé d'un malaise cardiaque, le jeudi 5 février 2009, pendant les répétitions de *Inferno*, à l'Opéra de Dijon.
[1833] Dossier dramaturgique *Le Metope del Partenone*, 2015.



CASTELLUCCI Romeo, *Le Metope del Partenone*, 2015.
[1834]
©SRS



CASTELLUCCI Romeo, *Le Metope del Partenone*, 2015.
[1835]
©SRS

« La devinette est une invention grecque » rappelle Romeo Castellucci. Comme l'écrit Jean-Pierre Vernant, il nous semble ici que « L'homme et son action se profilent, dans la perspective propre à la *tragédie*, non comme des réalités stables qu'on pourrait cerner, définir et juger, mais comme des problèmes, des questions sans réponses, des énigmes dont les doubles sens restent sans cesse à déchiffrer[1836] ». La supposée attente

[1834] « I never was, am always to be,
no one ever saw me, nor ever will,
and yet i am the confidence of all,
to live and breathe on this terrestrial ball ».
« Je n'ai jamais été, je suis toujours,
personne ne m'a jamais vu, ni ne sera jamais,
et pourtant je suis la confiance de tous,
vivre et respirer sur ce ballon terrestre ».
[1835] « Who am I ? » « Qui suis-je ? »
[1836] VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et tragédie, II*, Paris, La Découverte, 1986, p. 22.

ou passivité des spectateurs est remise en question. Ils sont, en réalité, profondément actifs puisque pressés entre la nécessité de réaction et celle de réflexion, entre les sensations qui les envahissent et l'exigence intellectuelle de décrypter les énigmes qu'ils ne peuvent pas ne pas lire, entre « ce qui vous noue le ventre, ce côté animal, et cette phrase qui est un défi intellectuel. Les relations entre les deux passent à travers un regard grec[1837] ».

> E comme Énigme. L'énigme signifie toujours trop, elle annule la signification en la dépassant. L'énigme constituait l'un des axes fondamentaux de l'obscure sagesse présocratique. Mais aujourd'hui encore, l'énigme représente le sphinx de la vie dans son étrangeté ontologique : notre incarnation sur cette planète. Le fait que nous soyons nés sur cette motte de terre est, comme l'affirmait déjà Sophocle, la première des énigmes, une énigme beaucoup plus grande que le mystère de la mort. Le vêtement de chair dans lequel nous avons été précipités, les yeux fermés, est le sphinx dont nous parlons. Mais il ne faut pas résoudre les énigmes, car ceux qui le font vivent dans le malheur, comme Œdipe. Nous ne devons pas répondre à ces interrogations parce que la réponse n'est jamais digne de la question. Il faut brûler les questions, et non essayer de les résoudre. Personnellement j'ai de la peine pour l'artiste qui donne des réponses, pour ceux qui traitent la réalité comme des faits divers, pour ceux qui commentent ce qui existe en formulant une intention. J'ai de la peine pour ceux qui essaient de résoudre les énigmes. Ils font de la communication.[1838]

Or, « la manifestation de la flèche de la sagesse s'accompagne toutefois de sanglantes blessures : c'est ainsi qu'opère la cruauté d'Apollon » [1839] » expose le philosophe et helléniste italien Giorgio Colli. « Restreinte à la sphère de la parole, la sagesse se révèle comme un défi du dieu : ce qu'Apollon suggère n'est point une connaissance lumineuse, mais un ténébreux entrelacs de mots. Là, se niche la sagesse ; mais l'homme qui progresse à tâtons doit démêler les nœuds au péril de sa vie. […] Voici donc l'énigme : sa présence grave et solennelle, sa signification profonde sont attestées à une époque antérieure au Ve siècle av. J.-C. […] L'action de l'énigme est de tromper, et de tuer moyennant la tromperie : cela Héraclite nous l'enseigne[1840] ». Les énigmes ne sont que les miroirs que la cruauté et crudité humaines, elles-mêmes reflets de leur finitude. Leurs résolutions sont salvatrices car elles sont les réponses d'une

[1837] Dossier dramaturgique *Le Metope del Partenone*, 2015.
[1838] Dossier dramaturgique *Le Metope del Partenone*, 2015.
[1839] COLLI, Giorgio, *La Sagesse Grecque III. Héraclite*, trad. Patricia Farazzi, L'Éclat, 1992.
[1840] *Ibid.*

victoire de l'Homme contre les Dieux, d'une sagesse acquise contre ceux qui déterminent la fin. Nous sommes au plus proche de la *tragédie* hölderlinien, de ce ciel d'idées, dans laquelle il n'y a personne, il n'y a pas de dieu, mieux encore, il a disparu. Dieu se manifeste dans son manque, sa présence invisible, son impossible représentabilité.

En outre, en faisant dialoguer ces graphies énigmatiques et les corps éviscérés sur le plateau, on ne peut s'empêcher d'en faire une lecture quasi-haruspicine. Or, « l'haruspice antique parlait de dieux et de futur, la relique chrétienne rendait présent le corps de Dieu, ce Verbe divin fait chair bien longtemps après que la chair animale ait rendu possible le Verbe humain[1841] ». Romeo Castellucci renoue avec l'origine première de la ventriloquie qui consistait à lire à ventre ouvert. L'organe parle encore. En revanche, « l'anatomie morcelle les corps, pour donner naissance à une médecine qui fait parler des organes décontextualisés, privés non seulement de leur relation à un cosmos qui n'existe plus en tant que tel, mais de leur lien entre eux et au sujet lui-même[1842] ». De plus, l'étalement des organes *pharmakoï* rappelle le sacrifice antique. Cependant, contrairement à cette pratique qui consiste à tirer des présages quant à l'avenir en lisant dans les entrailles des corps sacrifiés, Romeo Castellucci permet aux spectateurs de relire le passé autrement et de se sauver de leur propre *trauma*, tout récemment ancré puisque provoqué par des accidents bien réels, ayant fait couler du vrai sang, s'échapper anormalement des organes d'authentiques corps, ayant causé la mort de véritables victimes. Le corps n'est plus qu'un livre où se conte la douleur d'être au monde.

> On peut lire l'avenir dans le ventre des bêtes. […] Tout l'avenir y est. Quand il commence, il n'y a pas de raison pour qu'il s'arrête, mais si on voulait le voir en entier, on serait obligé de tout éventrer. Il y en a un peu dans chacun. Quand tu ouvres le ventre d'un lapin, tu regardes les tripes […]. Tu les vois, comment elles étaient nouées les unes sur les autres quand le ventre était vivant et tu les vois bouger maintenant que la mort met doucement la main pour les dénouer. […] Le ventre d'une bête est comme une cave. Et au moment où tu l'ouvres, quand précisément c'est le plus important, puisque du coup tu surprends la mort entre train de dénouer l'écriture, le sang fait une grosse obscurité dessus le foie et les boyaux. […] Tu croyais que ça s'ouvrait comme un journal ! Il y a l'odeur du ventre, il y a la vapeur. Il y a ces nœuds de tripes qui se dénouent comme si on y allait doucement à les défaire sans que tu

[1841] SIMON Anne, « Ventriloquies : lire à ventre ouvert », in MARCHAL, Hugues et SIMON, Anne (dir.), *Le discours des organes*, Actes de la journée d'études du 3 juin 2005, HAL, France, 2006, p.12.
[1842] *Ibid.*, p. 6.

le voies.[1843]

« D'Aristote à Virilio, de la philosophie antique à la critique de la technique moderne, de la théorie de l'art des jardins du XVIIIe siècle aux stratégies procédurales des avant-gardes artistiques contemporaines, l'accident constitue une notion riche et paradoxale, inhérente à la condition humaine et aux questionnements qu'elle soulève[1844] » rappelle Luc Lévesque, Professeur agrégé des Sciences historiques. L'accident étant doublement convoqué dans *Le Metope del Partenone*, ces notions y sont renforcées si bien que l'humain en devient l'élément central. « En adoptant l'autre perspective, celle de l'iconographie. On interrogerait les œuvres d'art par rapport à ce qu'elles nous disent de l'accident en général, de l'accident dans le monde, dans la vie, dans l'histoire. On y rencontrerait des œuvres qui parlent de notre fascination pour la catastrophe, qu'il s'agisse d'un désir voyeuriste, d'un sadisme par procuration ou qu'il témoigne, plus profondément, de l'instinct de mort : le culte de l'accident fréquent[1845] ». Cependant, ces premiers accidents analysés n'en sont pas de véritables puisque programmés, performés et mis en scène. Comme le dit le Professeur d'Histoire de l'Art Patrice Loubier « cet « accident cultivé » n'en est presque plus un sitôt qu'il est attendu, prévu, raisonné dans le projet de l'artiste ; l'accident est privé de ce qui le rend tel, à savoir son caractère imprévu et la part de désordre qu'il apporte. Le logos « naturalise » ce tout autre ordre du réel que permet l'accident en l'acculturant au sens, il en réduit l'aspérité première, de sorte que la quintessence de l'accidentel échappe ainsi à celui-là même qui le poursuit[1846] ». Cela est sans compter l'accident réel qui s'est « invité » au théâtre.

« Face à la généralisation de la norme, face à la virtualisation de la communication, face à la sclérose de la corporéité, face à une monoculture médiatique de la pensée, [le véritable] accident fait brèche et nous rebranche au réel[1847] » analyse Luc Lévesque. Cette brèche permettant de se faufiler de l'espace scénique au réel est, dans *Le Metope del Partenone,* devenue gouffre. Le contexte dans lequel s'est inscrit cette performance a provoqué l'effritement puis l'écartèlement de ce qui jusqu'alors n'était

[1843] GIONO, Jean, *Deux Cavaliers de l'orage*, Paris, Gallimard, Folio, 1965, pp. 80-81.
[1844] LEVESQUE, Luc, Edito, in *Accident*, Inter, Art actuel, n. 77, 2000.
[1845] LOUBIER, Patrice, « Prolégomènes à quelque enquête sur l'accident en art », in *Accident*, Inter, Art actuel, n. 77, 2000, pp. 2-4.
[1846] *Ibid.*
[1847] LEVESQUE, Luc, Edito, in *Accident*, *op. cit.*, 2000.

que faille pour devenir béance, à l'instar des corps en scène. Cette brèche, d'autres artistes avant lui ont cherché à la fendre. Au cours du dernier siècle écoulé, les artistes tendaient « à incorporer dans l'œuvre des éléments de la vie pour mieux atteindre au réel (ce fut toute l'aspiration d'abolir la frontière entre art et vie). L'art tend finalement à joindre le réel — urbain, sociologique, relationnel — sur son propre terrain, à abandonner parfois son ostensibilité d'objet exposé, diffusé, pour mieux s'y fondre et, devenant aussi « réel » que lui, à y disparaître, presque — c'est-à-dire, au fond, à survenir tel un pur accident pour qui en rencontre l'occurrence[1848] » rappelle Patrice Loubier. Toutefois, l'intrusion du réel, en dehors de toute forme théâtrale ou performative, dans *Le Metope del Partenone* n'était ni prévue ni souhaitée à l'origine de sa création.

Dès le début de la représentation, Romeo Castellucci se fait entendre parmi les spectateurs et, avec un micro, nous livre ce premier message comme un prologue, une mise en garde ou une demande de pardon : « Cette action a le malheur particulier de contenir des images identiques à ce que les Parisiens viennent de vivre il y a seulement quelques jours. (…) Je suis conscient de cela et je vous demande pardon. Mais je suis impuissant et ne peux rien faire face à l'irréparable que le théâtre représente ». En effet, la mise en scène intentionnelle de ces accidents s'est confrontée à une réalité terrible. Bien qu'initialement créée en juin 2015 à la foire d'Art Basel en Suisse, cette performance a été programmée et a été jouée du 23 au 29 novembre 2015 à Paris, soit dix jours après les attentats qui ont bouleversé la France entière. Les images d'horreur de la série de fusillades et d'attaques suicides islamistes perpétrées dans la soirée du 13 novembre, ayant conduit à un lourd bilan de victimes dont 354 blessés hospitalisés et 130 décès, auxquels s'ajoutent ceux des sept assaillants, ont été diffusées en boucle sur les médias. Si bien que, lors de la représentation de *Le Metope del Partenone,* les mémoires sont encore vives et les esprits préoccupés par cet événement[1849]. Cette réminiscence

---

[1848] LOUBIER, Patrice, « Prolégomènes à quelque enquête sur l'accident en art », in *Accident*, *op. cit.*, pp. 2-4.

[1849] A ce titre, nous invitons également à consulter les articles suivants :
-DARGE, Fabienne, « Castellucci, de sang et d'os », in *Le Monde*, 25 nov. 2015, 07 :38, mis à jour à 10 :05, <http://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/11/25/castellucci-de-sang-et-d-os_4816842_1654999.html#yFbw4OrX1wY7kJ4S.99>.
-DASTAKIAN, Anne, « Romeo Castelluci, quand le théâtre se heurte au réel », in *Marianne*, samedi 28 nov. 2015, 19:00, <http://www.marianne.net/romeo-castelluci-quand-theatre-se-heurte-au-reel-100238343.html>.
-GALLOT, Clémentine, « Timing macabre pour Castellucci », in *Libération*, 26 nov. 2015, 18:46, <http://next.*liber*ation.fr/theatre/2015/11/26/timing-macabre-pour-castellucci_1416424>.
- HAHN, Thomas, « Romeo Castellucci : Six face-à-face avec la mort », in *Danser Canal Historique*, 2015, <http://dansercanalhistorique.fr/?q=content/romeo-castellucci-six-face-face-avec-la-mort>.

incontrôlée et incontrôlable du spectateur est accentuée par le fait que « la mémoire infaillible et surchargée, ne retenant que les accidents, le rend inapte à la généralisation, à l'abstraction, à l'induction des essences[1850] ».

Par un malheureux concours de circonstances, les images de ce spectacle et inoffensives contingences retentissent avec celles des attentats dont la mémoire du spectateur est déjà saturée. C'est pourquoi, les images scéniques, se confondant aux images mentales du spectateur et à celles véhiculées par les médias, étayent la puissance fictionnelle de ce spectacle et confirment l'exactitude de la *tragédie* humaine qui y est représentée. Ce malencontreux hasard a été le fruit de nombreuses subversions et controverses, notamment par les nouvelles lectures de la performance qui en ont émergé et la remise en cause du maintien de ses représentations puisqu' « à partir de formes et de situations extraites d'une mémoire collective, Romeo Castellucci crée de petites *catharsis* dont les pouvoirs surpassent de loin la volonté et les attentes, on l'imagine, du metteur en scène italien[1851] ». Par ailleurs, si le geste créateur et le motif poétique s'originent dans la mise en scène d'accidents - puisque « l'accident appelle un état de veille, la recherche d'un équilibre dynamique entre ouverture créative et résistance critique[1852] » -, ceux de la réalité ne les ont pas modifiés. Ils ne conduisent pas à repenser les conditions de la création mais celles de la représentation et réception, puisqu'ils provoquent une reconsidération de l'interprétation des premiers. Comme le

-HELIOT, Armelle, « Profession, spectateur : limites d'un exercice », in *Le Figaro*, 19 nov. 2015, <http://www.lefigaro.fr/theatre/2015/11/19/03003-20151119ARTFIG00199-profession-spectateur-limites-d-un-exercice.php>.
-HELIOT, Armelle, « Romeo Castellucci, le cas de conscience », in *Le Figaro*, le grand théâtre du monde, 20 nov. 2015, <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2015/11/romeo-castellucci-le-cas-de-co.html>.
-NIDDAM-BLAUSTEIN, Amélie, [Festival d'Automne] « Le Metope del Partenone » : Romeo Castellucci nous maintient vivants devant les morts, in Toute La Culture, 23 nov. 2015, <http://toutelaculture.com/spectacles/theatre/le-metope-del-partenone-romeo-castellucci-nous-maintient-vivants-devant-les-morts/>.
-PASCAUD, Fabienne, « Les trois spectacles sidérants du plus grand voyant de la scène », in Télérama, 22 nov. 2015, <http://www.telerama.fr/scenes/romeo-castellucci,134242.php>.
-THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Romeo Castellucci (2) : l'effroi vrai du faux sang », in *Mediapart*, 24 nov. 2015, <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/241115/romeo-castellucci-2-l-effroi-vrai-du-faux-sang>.
-« La pièce de Castellucci à La Villette résonne avec l'horreur des attentats », in *Culturebox, Francetvinfo*, publié le 23 nov. 2015, 18 :45, mis à jour à 19 :17, <*http://culturebox.francetvinfo.fr/scenes/theatre/la-piece-de-castellucci-a-la-villette-resonne-avec-l-horreur-des-attentats-231295*>.
-« Un spectacle en « miroir atroce » des attentats à la Halle de la Villette à Paris », in *Le Courrier de l'Ouest*, 23 nov. 2015, 23:16, <http://www.courrierdelouest.fr/actualite/un-spectacle-en-miroir-atroce-des-attentats-a-la-halle-de-la-villette-a-paris-23-11-2015-246104>.

[1850] LOUBIER, Patrice, « Prolégomènes à quelque enquête sur l'accident en art », in *Accident*, op. cit., pp. 2-4.
[1851] Dossier dramaturgique *Le Metope del Partenone*, 2015.
[1852] LEVESQUE, Luc, Edito, in *Accident*, *op. cit.*

souligne Patrice Loubier, « c'est peut-être justement en se penchant sur la circonstance de la réception qu'on trouverait l'une des manifestations les plus singulières et les plus actuelles de l'accident : celle dans laquelle l'art est donné à voir à l'insu même de celui qui le rencontre, où il s'impose d'abord comme signalétique, comme présence inhabituelle, avant d'être reconnu comme tel (quand il l'est, quand il peut l'être)[1853] ».

Castellucci expose l'accident et s'expose, dans le même temps, à l'accident. Il devient, sans le présager ni le souhaiter, « accidentophile[1854] » et force le spectateur à se confronter aux atrocités commises, désormais sans filet pour les retenir, sans écran protecteur pour les séparer des images glaçantes des corps accidentés, sans prise de recul et sentiment de sécurité. Certains spectateurs adoptent ce qui serait devenu un réflexe actuel de défense en sortant leur téléphone portable pour prendre en photographie ou filmer les scènes. Ainsi placés devant leur visage, les écrans de leur téléphone portable se font boucliers et les préservent d'un regard direct porté sur ce qui les ferait vaciller ou basculer.

En conséquence, l'accident est ici le lieu qui rassemble illusion et réalité en une image forte et brutale et provoque une double horreur des corps éviscérés. « L'accident déroute et trouble au théâtre. Il procure le plaisir pervers de la panne qui, toujours possible, intervient comme une irruption pour lever le voile sur l'autre vie, la vie des corps jamais entièrement soumis à la fiction » explique Georges Banu. « L'accident se place à l'embouchure des deux vies que l'acte théâtral charrie. Il rappelle leur coexistence et séduit tant qu'il reste passager, fissure vite colmatée, et effraie dès qu'il brise l'écoulement de la représentation. Le premier atteste la persistance d'une vie qui sourd sous la vie imaginaire du théâtre, vie que le second annule. Par-delà toute distinction, l'accident rend exceptionnelle la représentation car il l'arrache à ce qui est son destin, la répétition, pour l'élever au statut de l'événement qui, lui, est toujours unique[1855] ».

Cette irruption accidentelle de la réalité dans le théâtre renforce la question du sensible. « L'accident, heureux ou malheureux, est ce qui me touche, me concerne, m'affecte. Il désigne ce point où le cours des choses croise mon chemin[1856] » exprime

---

[1853] LOUBIER, Patrice, « Prolégomènes à quelque enquête sur l'accident en art », in *Accident*, *op. cit.*, pp. 2-4.

[1854] Nous empruntons ce terme à JAILLET Florence qui l'emploie dans « En attendant l'accident », in *Agôn*, L'Altération, Dossiers, n.2 : L'accident, 2009.

[1855] BANU, Georges, « Théâtre et Vérité », in *Alternatives Théâtrales*, n. 44, 1993.

[1856] RIVIERE, Jean-Loup, « Bonheur de l'accident », in *Agôn*, n.2 : L'accident, Dossiers, 2009.

Jean-Loup Rivière. De même, « l'accident est ce qui s'impose à l'attention, ce qui interrompt, bouscule, bouleverse, ce qui fait accroc, hiatus. Il est la figure par excellence de l'imprévisible, de l'aléa. Il est ce à quoi nous n'aurions jamais pensé s'il ne s'était produit[1857] » analyse Patrice Loubier. Si le spectateur est troublé et entre individuellement en *empathie* avec les personnages accidentés et ceux qui viennent leur porter secours, il ressent avec l'autre qui se tient à ses côtés, lui fait face ou lui tourne le dos, et, quoiqu'il en soit, pénètre avec lui dans le domaine du sensible. L'exploration sensible devient partagée et une communauté du sensible se crée par solidarité et osmose entre scène et salle, entre scène et scène et salle et salle. « Le propre de cette fragilité dont on prend physiquement acte consiste dans la solidarité scène-salle qu'elle engendre. Si fugitif soit-il, l'effet communautaire est extrême, pour le meilleur ou pour le pire. L'accident supprime les distances et suspend l'éloignement. Il désorganise le jeu et nous nous retrouvons du même bord[1858] ».

Par ailleurs, « si l'accident peut être catalyseur relationnel, amorce de nouvelles solidarités, grain de sable déstabilisant des schématisations réductrices, il est aussi, dans son sens le plus sombre, l'épée de Damoclès que font pendre sur l'humanité les jeux d'apprentis-sorciers […][1859] » rappelle Luc Lévesque. Cela signifie qu'en dehors de cette communauté, le spectateur se retrouve quoiqu'il advienne seul face aux épreuves ne serait-ce qu'à l'issue de la représentation, puisqu'il continue de revivre l'accident en dehors de ce statut. Tel un héros grec, il est amené à vivre cette *tragédie* universelle qu'est la vie et les accidents qui inévitablement la composent et doit répondre de sa propre condition humaine. « L'accident apparaît alors comme un tour joué par le destin, comme une manifestation des caprices de l'aléa auxquels la vie est soumise-et qui en révèle du coup sa précarité[1860] » commente Patrice Loubier. « À cet égard, l'accident est ce par quoi nos projets et nos vies échappent au logos au sein duquel nous le concevons, et rencontrent subitement, fatalement parfois, les saillies du réel. Insignifiant ou *tragique*, l'accident, toujours fortuit, oscille entre le bénin et le néfaste, selon une échelle qui va de la poussière du presque-rien à la catastrophe majeure[1861] ».

1857 LOUBIER, Patrice, « Prolégomènes à quelque enquête sur l'accident en art », in *Accident*, *op. cit.*, pp. 2-4.
1858 BANU, Georges, « Théâtre et Vérité », in *Alternatives Théâtrales*, *op. cit.*
1859 LEVESQUE, Luc, Edito, in *Accident*, *op. cit.*.
1860 LOUBIER, Patrice, « Prolégomènes à quelque enquête sur l'accident en art », in *Accident*, *op. cit.*, pp. 2-4.
1861 *Ibid.*

Nous sommes tous nés d'un accident, d'un accident d'amour prémédité ou non, ou d'une rencontre accidentelle entre deux êtres ou deux gamètes. Nous mourrons tous d'un accident entropique, puisque, si le cœur cesse de battre, nous ne saurons jamais à quel instant précisément-quand bien même cet arrêt serait volontaire.

En reconsidérant le terme d'accident d'après son étymologie *accidere*, nous pouvons admettre que toute manifestation du vivant est accident puisque, serait accident tout ce qui arrive, tout ce qui survient. À ce titre, Patrice Loubier rappelle qu'« en ce sens-là, la notion même d'accident menace de se dissoudre tant elle semble immanente au réel. […] L'accident semble ne plus désigner rien d'autre que l'incessante et infinie granulation du monde. Le mot tient difficilement dans une définition unique, univoque. Dans un sens neutre, tout événement fortuit constitue un accident, de même « accident » désigne tout aspect accessoire d'une chose (en philosophie scolastique, le terme désigne le mode d'un être, en tant qu'il se distingue de sa substance et des attributs qui en constituent l'essence). En ce sens, la contingence est inhérente au réel, et toute chose, tout état de fait n'existe que pourvu d'accidents […][1862] ».

« Des « accidents » ont pu tramer sa fabrication, mais du fait que l'œuvre n'existe véritablement que dans le temps de sa performance, l'accident la guette. Et la met en tension : c'est la leçon du funambule[1863] » avance Jean-Loup Rivière. Contrairement à ces propos, il semblerait que dans *Le Metope del Partenone*, l'accident déborde d'abord de la scène, empiète ensuite l'espace du spectateur tant qu'il est encore spectateur et s'ancre en lui comme un *trauma*tisme après même la représentation. Selon Romeo Castellucci, « *Le Métope del Partenone* est une puissante performance qui nous accompagnera pendant de longues années[1864] ». De plus, cela se justifie si l'on considère que « le monde ne s'incarne qu'avec de l'accidentel en lui, qui fait sa perpétuelle et changeante singularité[1865] ». On s'éloigne également du caractère éphémère que l'accident suppose, et défini Barbara Métais-Chastanier, comme « événement opaque, occultant, l'accident sidère et brûle à l'autel de l'incompréhensible fascinant : il plie le temps, le ramasse sur la pointe de l'imprévisible pour ouvrir l'ordre à l'impératif de la

[1862] *Ibid.*
[1863] RIVIERE, Jean-Loup, « Bonheur de l'accident », in *Agôn*, n.2 : L'accident, *op. cit.*.
[1864] Dossier dramaturgique *Le Métope del Partenone*, 2015.
[1865] LOUBIER, Patrice, « Prolégomènes à quelque enquête sur l'accident en art », in *Accident*, *op. cit.*, pp. 2-4.

nouveauté, du surgissement – appelant à une conversion d'attitude ou de méthode dans l'incandescence de l'instant inédit ».

C'est précisément parce que l'accident est double et fait se rencontrer illusion et réalité, que le spectateur ne peut rester maître sur la manière de comprendre, d'agir et de se saisir de ce qui lui fait face en dehors même de la représentation et de son statut de spectateur. « On ne peut pas comprendre l'accident. Si on pouvait le comprendre, on comprendrait aussi la façon avec laquelle on va agir. Or cette façon avec laquelle on va agir, c'est l'imprévu, on ne peut jamais la comprendre[1866] » écrivait Francis Bacon à Marguerite Duras. « Je ne peux pas le définir. On ne peut que parler "autour"[1867] » lui répondait-elle. « *Parler autour* donc, [c'est, analyse Barbara Métais-Chastanier] arpenter ses pourtours labiles, se laisser la possibilité du détour pour tenter de prendre par surprise ce qui se refuse. Car il en va, semble-t-il, de l'art comme de la guerre : face à l'ennemi trop bien armé, il est parfois plus courageux d'opter pour le siège ou pour la fuite, plutôt que pour l'attaque[1868] ». Ni la fuite ni la défense ne semblent cependant possibles chez Castellucci. Seule la confrontation par voyeurisme nous est permise. En outre, « loin d'être une exception, l'accident constitue plutôt le mode d'incarnation normal du réel, nous donnant pour ainsi dire accès à la texture intime du monde. Le monde […] apparaît à cet égard comme un dispositif servant à révéler l'omniprésence de l'accident dans le réel[1869] ». Partant de ce constat, ce qu'il nous reste du spectacle à son issue, est doublement enraciné, à la fois au plateau et mentalement. Au plateau, il ne reste que les traces de fluides corporelles et les tâches rouges sur le sol de la scène que le faux sang a imbibé. Dans la tête du spectateur résistent les images glaçantes de la représentation et une nouvelle lecture de celles de la réalité.

En conclusion, cela signifie que si l'accident est l'élément déclencheur du passage du dedans du corps au dehors, il l'est aussi de son inversion. Après s'être physiquement échappés au dehors d'un corps, humeurs et organicités y rerentrent au-dedans d'un autre, mentalement par *trauma*tisme. L'atteinte du corps et sa friabilité sont

---

1866 BACON, Francis, « Entretien Avec Francis Bacon » (*La Quinzaine littéraire*, 1971), in *Marguerite Duras*, *Outside* (1984), Gallimard, Folio, 1996, p. 333.
1867 *Ibid.*, p. 337.
1868 METAIS-CHASTANIER, Barbara, « L'accident, la technique et l'occasion », in *Agôn*, n.2 : L'accident, Dossiers, 2009.
1869 LOUBIER, Patrice, « Prolégomènes à quelque enquête sur l'accident en art », in *Accident*, *op. cit.*, pp. 2-4.

à la fois fictionnelles et réelles. Elles concernent à la fois le corps des personnages, des acteurs et des spectateurs. Elles se manifestent par la mise en pièces du corps, son morcellement et sa fragmentation, par la monstration des organes et la coulée des fluides. Romeo Castellucci fait de sa scène, un charnier des corps tantôt éviscérés et dévorés tantôt ablateurs et dévorants, représenté réellement sur scène ou fantasmé comme c'est le cas dans *La Divine Comédie* par le biais de la figuration et représentation du personnage d'Ugolin en scène.

b) Corps dévorés, corps dévorants dans la *Divine Comédie*

Ugolin della Gherardesca, encore surnommé Hugolin della Gherardesca, ou Ugolino della Gherardesca en italien, né en 1220 à Pise et mort dans la même ville en 1289, est considéré comme l'un des tyrans les plus redoutables qui aient sévi au XIIIe siècle en Italie. La figure d'Ugolin et son sort cruel ont notamment inspiré Dante[1870] dans l'écriture de sa *Divine Comédie*[1871]. Ce poème, rédigé entre 1303-1304 et 1321 en langue vulgaire florentine et en tercets enchaînés d'hendécasyllabes, se compose de trois *cantica* : *L'Enfer*, le *Purgatoire* et le *Paradis*. Dante choisit de placer Ugolin dans le dernier cercle de son Enfer en lui attribuant le statut de héros damné, condamné à être éternellement emprisonné dans la glace après avoir trahi sa patrie et à dévorer ses enfants.

Cette légende cannibale et anthropophage a traversé le temps et fût la source d'inspiration de nombreux artistes plastiques tels que Giovanni Stradano[1872], Pierino da Vinci[1873], Fortuné Dufau[1874], Francesco Scaramuzza[1875], Paul Chenavard[1876], Jean-

[1870] DANTE Alighieri (1265-1321), nommé Durante degli Alighieri dit « Dante ») est un poète, écrivain et homme politique florentin.
[1871] DANTE, *La Divine Comédie*, 1303-1304 à 1321, Ed. Ludovico Dolce, 1555.
[1872] Jan van der Straet (1523-1605), nommé Giovanni Stradano ou Johannes Stradanus est un peintre flamand.
[1873] Pierino da Vinci (1531–1554) est un sculpteur italien et neveu de Léonard de Vinci.
[1874] Fortuné Dufau (1770-1821) est un peintre néoclassique français.
[1875] Francesco Scaramuzza (1803-1886) est un peintre italien qui a entièrement illustré l'œuvre *La Divine Comédie* de Dante.
[1876] Paul-Marc-Joseph Chenavard (1807-1895) est un peintre français.

Baptiste Carpeaux[1877], Antoine Placide Gibert[1878], Gustave Doré[1879], Auguste Rodin[1880], Eugène Delacroix[1881] ou encore le plasticien et homme de théâtre Romeo Castellucci. Parmi ces artistes, nombreux sont ceux qui choisissent de suggérer l'acte de dévoration d'Ugolin plutôt que de le montrer. Les œuvres de ces artistes interrogent ainsi autant la création elle-même que la puissance du regard du spectateur. C'est pourquoi, le cannibalisme et l'anthropophagie de la figure d'Ugolin peuvent être traités à la fois au travers de ses représentations artistiques et de l'imaginaire des regardeurs. Or, les analyses de l'acte de dévoration d'Ugolin dans le poème *L'Enfer* de Dante, dans l'illustration du *Comte Ugolino*[1882] par Giovanni Stradano et dans les sculptures de *La Porte de l'Enfer*[1883] et *Ugolin et ses enfants*[1884] d'Auguste Rodin notamment, sont particulièrement intéressantes pour en saisir la (non-)représentation dans le spectacle contemporain *Inferno*[1885] de Romeo Castellucci par principe analogique, tant dans la construction de la figure d'Ugolin, la représentation des corps consommés et engloutissants et la place du regardeur. Il s'agit aussi de dégager la dimension esthétique des corps cannibalisés et cannibalistiques tant sur la toile ou sur le plateau que dans le regard du spectateur.

La famille féodale, dont était issu le comte Ugolino della Gherardesca, était, dans sa politique ancestrale, à la tête des Gibelins de Pise. Ugolin, comme de tradition, s'allia d'abord à eux avant de les trahir, par ambition personnelle et égoïsme, en s'associant aux Visconti et à la faction guelfe. C'est précisément pour cette raison, qu'il abandonna intentionnellement la position stratégique qu'il occupait et devait défendre

[1877] Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) est un sculpteur, peintre et dessinateur français.
[1878] Antoine Placide Gibert (1806-1875) est un peintre de sujets historiques et mythologiques, de portraits, de scènes de genre et paysagiste.
[1879] Paul Gustave Louis Christophe Doré (1832-1883), nommé Gustave Doré, est un illustrateur, graveur, bédéiste, peintre et sculpteur français.
[1880] Auguste Rodin (1840-1917), nommé René François Auguste Rodin, est un sculpteur français.
[1881] Eugène Delacroix (1798-1863) est un peintre français.
[1882] Jan van der Straet, *Comte Ugolino* représenté dans la *Divine Comédie*, 1587.
[1883] Auguste Rodin, La Porte de l'Enfer, 1880-vers 1890, Bronze, H. 635 cm ; L. 400 cm ; P. 85 cm, S.1304, *Fonte réalisée par la fonderie Alexis Rudier en 1928 pour les collections du musée Rodin.*
[1884] Auguste Rodin, *Ugolin et ses enfants*, 1880-1881, Plâtre, H. 41,5 cm ; L. 40,3 cm ; P. 58,7 cm, S.2390, musée Rodin.
[1885] *Inferno,* spectacle de la Societas Raffaello Sanzio, mise en scène, scénographie, lumières, costumes : Romeo Castellucci, musique originale et exécution en direct: Scott Gibbons, chorégraphie: Cindy Van Acker, Romeo Castellucci, collaboration à la scénographie: Giacomo Strada, sculptures en scène: Istvan Zimmermann, Giovanna Amoroso, automates: Giuseppe Contini, réalisation des costumes: Gabriella Battistini avec : Alessandro Cafiso, Maria Luisa Cantarelli, Silvia Costa, Sara Dal Corso, Antoine Le Ménestrel, Manola Maiani, Luca Nava, Gianni Plazzi, Stefano Questorio, Jeff Stein, Silvano Voltolina, production: Gilda Biasini, Benedetta Briglia, Cosetta Nicolini, 2008.

pour les Gibelins. Cette déloyauté envers les Gibelins est la conséquence directe de la perte de la ville de Pise qu'ils possédaient jusqu'alors. Bien qu'Ugolin fût puni, emprisonné en 1274 puis banni de la ville de Pise l'année suivante pour cette trahison, il y revient, en usant de ruses et menaces, ravage le territoire et prend la tête du parti guelfe, en signant un acte de paix en 1276. Menacée par la coalition de Florence, la ville de Pise le nomme alors *podestà* avant de lui accorder le titre de capitaine du peuple en 1285. Il occupera ce poste avec poigne en écartant la ville de tout danger mais aussi en instaurant sa seigneurie dès 1286, en gouvernant par la terreur et en développant une tyrannie faisant poids sur les couches populaires. Face à cela, l'archevêque de Pise, à savoir Ruggieri Degli Ubaldini, dont le souhait était de rétablir le gouvernement républicain, se place à la tête des Gibelins. C'est à ce titre et par conspiration qu'Ugolin lui sera livré. Sa sentence terrible sera celle de l'enfermement dans une tour avec ses quatre descendants mâles, c'est-à-dire ses deux fils et ses deux petits-fils. Tous y mourront de faim. Ces faits historiques ont inspiré Dante dans la création de la légende d'Ugolin relatée dans le chant 33 de son *Enfer*.

> Au quatrième jour, sans force contre terre,
> Gaddo tombe à mes pieds en murmurant : « Mon père,
> Tu ne viendras donc pas au secours de ton fils ! »
> Il meurt, et comme ici tu me vois, j'ai, de même,
> Vu de mes yeux tomber, de ce jour au sixième,
> Les trois l'un après l'autre ; et puis plus rien ne vit :
> Sur leurs corps, à tâtons je me traîne et chancelle.
> Ils sont morts, et trois jours encor je les appelle :
> La faim fut plus puissante alors que la douleur.[1886]

Ugolin, ayant été le dernier à survivre et ayant en vain tenté de se soustraire au sort cruel qui lui était réservé, aurait dévoré un à un ses enfants morts à ses côtés.

Cet acte de dévoration est à la fois cannibale puisque Ugolin consomme des êtres de la même espèce que lui et anthropophage puisqu'il s'agit de chair humaine. Néanmoins, cette manducation ne peut pas être définie d'*endocannibale*. Bien que les membres dévorés appartiennent à un même groupe et ici à une même famille, cet acte ne relève pas d'une pratique religieuse mais est perçu comme un acte de survie. De même, bien que les enfants soient déjà décédés, cela ne relève pas d'une pratique

[1886] DANTE, *La Divine Comédie*, *op. cit.*, L'Enfer, Chant trente troisième.

nécrophage puisque les cadavres consommés sont issus de la même espèce que celle du dévorateur.

Pourtant, la thèse de l'anthropophagie d'Ugolin n'est pas certifiée par les contemporains. L'hypothèse d'une interprétation erronée de ce vers de Dante demeure. En effet, « *Poscia, piú che 'l dolor, poté 'l digiuno* » peut à la fois être traduit par « Puis, la faim fut encore plus forte que la douleur » ou encore de la manière suivante « Et puis ce que la douleur ne put, la faim le put ». C'est pourquoi, le doute persiste. La douleur extrême ressentie par Ugolin l'a-t-il poussé à commettre cet acte cannibale en dévorant ses propres fils, morts à ses côtés ou est-ce la faim qui est à l'origine de sa mort ?

Cette hypothèse, bien que non attestée, a le mérite de démontrer à quel point l'acte de dévoration des enfants est ici bien plus suggéré aux lecteurs que réellement évoqué. Ainsi, l'issue de cette légende est le résultat de l'interprétation que s'en fait le lecteur. Le cannibalisme de cette fiction découle bien plus de l'imaginaire du lecteur émanant de sa lecture entre les lignes que du texte lui-même. Néanmoins, les images mentales du lecteur qui s'ensuivent questionnent la figure de la parentalité en tant que figure de transgression et celle d'Ugolin en tant que figure de la dévoration qu'elle soit réelle ou fantasmée.

Si le cannibalisme des enfants reste supposé, celui du personnage de Ruggieri est clairement exposé. Dante positionne les personnages de Ruggeri et Ugolin dans le dernier cercle de son Enfer, cercle réservé aux damnés punis pour trahison de leur patrie ou leurs compagnons, les condamnant à être éternellement figés dans la glace l'un à côté de l'autre. En outre, d'après Dante, le cannibalisme premier des enfants, s'il a bien eu lieu, se poursuit réellement puisque le châtiment de l'archevêque est d'être continuellement dévoré par celui qu'il a fait mourir de faim. De cette manière, Ruggieri, ayant enfermé Ugolin et ses enfants dans la Tour de la faim, les punissant tous à une mort cruelle, est condamné à être éternellement mangé par Ugolin.

> Lors arrachant sa lèvre à l'horrible pâture,
> Ce damné l'essuya contre la chevelure
> Du crâne que derrière il venait de ronger ;
> Ensuite il commença : « Tu veux donc que j'attise
> L'effroyable douleur, lorsque mon cœur se brise,
> Même avant de parler, seulement d'y songer.
> Pourtant si mon récit doit, semence ennemie,
> Au traître que je ronge apporter l'infamie,

Tu me verras parler et pleurer à la fois. […]
C'est le comte Ugolin, si tu veux me connaître,
Que tu vois, et Roger l'archevêque est ce traître.
Je suis un dur voisin, oui, mais apprends pourquoi.
Que ce fut à l'effet de son lâche artifice,
En me fiant à lui, que j'ai dû mon supplice,
Ma prison et ma mort, tu le sais comme moi.
Mais ce que tu ne peux avoir appris sans doute,
C'est combien cette mort fut atroce : or, écoute ;
Et tu pourras juger ce qu'il m'a fait souffrir. […]
Quand il eut achevé, roulant un œil farouche,
Le forcené reprit le crâne dans sa bouche
Et fouilla jusqu'à l'os comme un chien en fureur.[1887]

Contrairement à l'acte de dévoration des enfants qui n'est que suggéré, Dante expose clairement le cannibalisme d'Ugolin envers Ruggieri. Il livre même une description précise de la manducation opérée en usant d'un champ lexical cadavérique et propre à la dévoration : « arracher », « lèvre », « pâture », « essuyer », « crâne », « ronger », « œil », « bouche », « fouiller jusqu'à l'os ».

Par ailleurs, le choix des termes et le style d'écriture de Dante participent au morcellement des corps du dévoré et du dévoreur dont l'unité est mise en crise. Ces derniers ne semblent plus former une entité qui serait matérialisée par l'enveloppe charnelle. Dante procède volontairement à un démembrement des corps propice à créer, dans l'imaginaire du lecteur, des images de dévoration bestiale et ainsi de déshumaniser tant le dévoré que le dévoreur. Le processus d'animalisation est dotant plus vrai lorsqu'on s'attarde sur la dernière phrase de cet extrait où Dante compare Ugolin à un chien en fureur.

En plus de la vision morcelée et démembrée du corps, Dante va en exposer sa béance. En effet, Ugolin n'est pas simplement décrit comme mangeant son congénère, il le ronge et fouille en lui jusqu'à l'os. L'idée mentale en résultant est celle d'un corps qui se vide, s'ouvre et dévoile son intérieur anatomique. Par ailleurs, le fait que cette intériorité devienne accessible crée inévitablement chez le lecteur une sensation de malaise et une vision d'horreur.

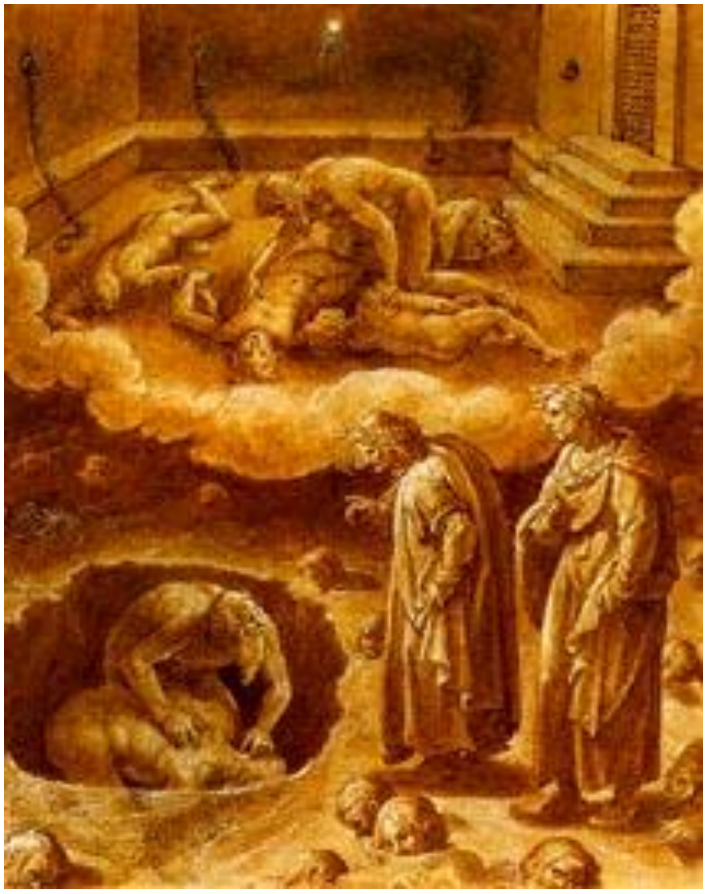
Dès lors, Dante accorde une dimension esthétique à l'acte de dévoration.

Bon nombre d'artistes ont décelé la dimension profondément esthétique et plastique que pouvait prendre l'acte de dévoration. C'est pourquoi, les œuvres plastiques et les productions cinématographiques revisitant l'acte de dévoration, qu'il

[1887] DANTE, *La Divine Comédie*, *op. cit.*, L'Enfer, Chant trente troisième.

soit cannibale ou non, sont nombreuses et s'inspirent, bien souvent, de mythes, croyances ou légendes populaires ou non en les réinterprétant, en les détournant, en les adaptant ou parfois même en les parodiant. Celle d'Ugolin, retracée dans *L'Enfer* de Dante, a inspiré de nombreux artistes, peintres, dessinateurs, sculpteurs ou encore metteur-en-scène occidentaux au travers des siècles.

En 1587, Giovanni Stradano livre un dessin *Comte Ugolino* qui semble découpé en deux parties distinctes. La deuxième, en haut du dessin, dévoile Ugolin enfermé dans la Tour et ses enfants gisant au sol à ses côtés. Tandis que sur le premier plan du dessin, la légende d'Ugolin relatée par Dante, où Ruggeri et Ugolin sont tous deux emprisonnés dans la glace aux côtés d'autres damnés, est représentée.



STRADANO, Giovanni, *Comte Ugolino*, 1587.

Que ce soit sur le premier ou le deuxième plan, l'acte cannibale n'est pas explicitement présenté mais fortement insinué. La deuxième partie, apparaissant dans un nuage de fumée tel un songe ou un souvenir qui hante, exposent les quatre enfants gisant au sol au côté de leur père, Ugolin, les écrasant de son corps fatigué. L'épreuve

de la faim est telle que les yeux d'Ugolin semblent avoir disparu si bien qu'il ne reste plus que ses orbites, matérialisés par la noirceur du regard. Ugolin rampe sur les cadavres de ses enfants et les tâte de ses mains. Ses gestes, bien qu'arrêtés, paraissent refléter une dynamique de mouvement inachevé pouvant être interprété de deux manières différentes. Soit Ugolin secoue ses enfants dans une tentative vaine de les réanimer, soit il envisage de les dévorer pour assouvir sa faim.

Dans le premier plan, Ugolin est désormais représenté avec une longue barbe et semble avoir été arrêté dans son élan de dévoration. Cet acte de cannibalisme semble en effet avoir été interrompu par l'intervention des deux personnages le surplombant, à savoir Dante et le poète latin Virgile. Néanmoins, la stature de l'homme sous lui, à quatre pattes, laisse supposer qu'il s'agisse de Ruggieri subissant impuissant la volonté des Dieux d'être désormais éternellement dévoré par Ugolin.

De nouveau, cette œuvre n'expose pas clairement l'acte de dévoration mais le suggère fortement. De même, elle permet aux regardeurs de se positionner au cœur même de l'œuvre et d'imaginer la suite de chacun des plans représentés.

Les autres œuvres analysées ne revisitent que l'histoire du comte Ugolin muré avec ses fils dans la Tour de la Faim qui deviendra leur tombeau et ne révèlent ni la suite imagée par Dante ni même si l'interprétation de l'anthropophagie d'Ugolin est à envisager ou non mais reste plus que sous-entendu.

Auguste Rodin disait avoir toujours sur lui un exemplaire de la *Divine Comédie* de Dante. D'après ses dires, il semble donc évident qu'il ait souhaité reproduire le passage le plus noir de cette œuvre à savoir celui d'Ugolin et de ses enfants murés et condamnés à mourir de faim. C'est pourquoi, Rodin offre deux sculptures, *La Porte de l'Enfer* et *Ugolin et ses enfants*, quasi-similaires, davantage marquées, contrairement aux précédentes œuvres, par la dimension dramatique et morbide de la situation.



RODIN, Auguste, *La Porte de l'Enfer*, 1880 - vers 1890, Bronze, H. 635 cm ; L. 400 cm ; P. 85 cm, Musée Rodin, Paris, France.



CARPEAUX, Jean-Baptiste, *Ugolin*, 1862, Bronze ; H. 194 ; L. 148 ; P. 119 cm, Musée d'Orsay, Paris, France.

Rodin a très certainement été influencé par l'*Ugolin*[1888], groupe sculpté dramatique de Jean-Baptiste Carpeaux, et impressionné par son non-respect des normes académiques de l'époque qui ne prescrivaient qu'une seule voire deux figures pouvaient être représentées et que seuls les sujets tirés de l'Antiquité ou de l'Histoire Sainte se devaient d'être traités. C'est ainsi que Carpeaux livre une œuvre proche dans le traitement du corps du *Laocoon*[1889] antique ou encore du *Radeau de la Méduse*[1890] de Géricault où l'expression de douleur, de terreur et de détresse des corps semble atteindre leur paroxysme[1891].

Vingt ans après le traitement de ce thème dantesque par Carpeaux, Rodin reçoit la commande de *La Porte de l'Enfer* et en propose d'abord des esquisses, puis des plâtres et décide d'isoler la légende d'Ugolin après l'avoir placée dans *La Porte de l'Enfer* en en

[1888] Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), *Ugolin*, 1862, Bronze fondu par Victor Thiébaut ; H. 194 ; L. 148 ; P. 119 cm, Musée d'Orsay.

[1889] Groupe du *Laocoon*, œuvre attribuée à Agésandros, Athénodore et Polydore, vers 40 av. J.-C, Musée Pio-Clementino, Vatican.

[1890] Théodore Géricault (1791-1824), *Radeau de la Méduse*, 1818-1819, peinture à l'huile, toile sur bois, 491 × 716 cm, Musée du Louvre, Paris.

[1891] A ce titre, il faut d'ailleurs préciser que Théodore Géricault a observé attentivement les cadavres à la morgue afin d'en saisir la corporéité et de retranscrire au mieux la dimension cadavérique. Par ailleurs, il faut rappeler que cette œuvre fait aussi référence à des actes cannibales puisque les rescapés de la Méduse ont dû dévorer leurs camarades afin de survivre.

faisant une œuvre autonome[1892]. La figure d'Ugolin est ainsi bâtie autour d'un vide central et est ici représentée amaigrie et torturée, rampant sur les cadavres de ses enfants, dont les corps sont désarticulés et les membres déformés. Il semble réduit à l'état de bête et privé de toute dignité humaine. À ce titre, Octave Mirbeau, écrivain, critique d'art et journaliste français, écrira au sujet de l'œuvre de Rodin : « Maigre, décharné, les côtes saillant sous la peau […], la bouche vide et la lèvre molle, d'où semble tomber […] une bave de fauve affamé, il rampe, ainsi qu'une hyène qui a déterré des charognes, sur les corps renversés de ses fils dont les bras et les jambes inertes pendent çà et là dans l'abîme »[1893].

Les corps nus des enfants sont rachitiques et semblent démembrés comme marqués du sceau de la Mort. Ugolin les surplombant de son corps à la musculature contractée et nerveuse n'a pas encore assouvi ses pulsions bestiales de dévoration mais semble subir une métamorphose animale qui se manifeste physiquement tant dans sa posture, son attitude que sur son enveloppe corporelle. En effet, Ugolin est représenté à quatre pattes et non debout. Son corps est irrégulier et amaigri, ses mains et pieds sont crispés, son dos voûté, son visage grimaçant et haletant, son regard plongé dans le vide. L'ensemble de ces caractéristiques participe à l'animalisation de la figure d'Ugolin et renforce l'expressivité de cette sculpture. De plus, ces différents éléments représentent des signes permettant aux regardants de se projeter dans le passé, de constater le présent et surtout d'anticiper l'acte d'anthropophagie futur.

Par ailleurs, dans ces œuvres plastiques se retrouve l'une des spécificités de l'écriture de la légende d'Ugolin de Dante à savoir la fragmentation et le morcellement des corps. En effet, les œuvres de Rodin et leur processus de création sont profondément marqués par ces modes de représentations du corps puisque Rodin emboîte différents corps nus, travaillés et moulés à part les uns des autres avant de les assembler par des tissus drapés et enduits de plâtre pour en créer une œuvre unique. De plus, la poïétique de l'œuvre pourrait s'apparenter à la fois à une transplantation d'organes et à une greffe des corps. Tout d'abord, car les influences de ses aînés sont visibles dans les œuvres de Rodin, notamment dans sa manière de traiter et de représenter le corps, et parce qu'il procède à un collage des membres et corps, créés

[1892] De *La Porte de l'Enfer* sont issues les sculptures les plus célèbres de l'artiste telles que *Le Penseur* ou *Le Baiser* pour n'en citer que deux.
[1893] Octave Mirbeau, au sujet d'Auguste Rodin dans « La France », 18 février 1885.

dans un premier temps indépendamment les uns des autres avant de constituer un ensemble unique par assemblages des pièces sculptées.

Cette analyse sculpturale montre comment Rodin a su se saisir de la dimension esthétique de l'acte de dévoration à suivre ou fantasmée et la retranscrire de manière plastique. De plus, lui aussi fait confiance à la puissance du regard et à la capacité imaginative du regardeur. L'acte cannibale n'est pas visible matériellement mais plus que suggéré mentalement. Ce glissement d'une expression plastique à une pensée mentale est possible par la synthèse des temporalités. En effet, le temps de l'œuvre semble être le point de jonction parfait entre passé, présent et futur. Ce qu'il vient de se passer se manifeste par la présence des cadavres des enfants tandis que ce qu'il va très certainement se produire se traduit dans l'animalisation d'Ugolin qui ne va cesser de croître jusqu'à la dévoration de son prochain. Cette synthèse des temps et l'expression plastique qui l'accompagne participe ainsi à la fois à l'évocation des passions humaines et à l'éveil de l'imagination. C'est pourquoi, Rodin contribue à une libération de la forme et du corps et apparaît ainsi comme précurseur de l'expressionnisme.

En 2008, Romeo Castellucci, propose une adaptation d'*Inferno*, *Purgatorio* et *Paradiso*, d'après *La Divine Comédie* de Dante, dans laquelle les actes de dévoration, qu'ils soient inventés ou fantasmés, se répètent et renvoient le spectateur tantôt à la fiction première dont les spectacles sont des adaptations tantôt aux mythes et aux imaginaires collectifs. C'est par exemple le cas pour *Inferno*, représentation jouée dans la cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon lors de la saison 2008 du festival, où le spectateur découvre, sur scène, un tableau vivant où des parents s'a*muse*nt avec leurs enfants en bas âge jusqu'à ce que ce jeu vire au cauchemar. Alors que les sonorités deviennent de plus en plus violentes et insupportables, les pères s'apprêtent à accomplir un acte inhumain. Chacun d'entre eux prend son enfant dans les bras, s'agenouille doucement, place son enfant au sol sur le dos et l'immobilise en plaçant ses mains autour de son cou chétif.



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008. ©SRS

Le vieillard, au centre de la scène, en fait ensuite de même avec une femme et mime son étranglement. La femme, couchée au sol, se débat et convulse devant les yeux d'une enfant. Le spectateur assiste alors à cette scène voit l'acte accompli mais perçoit la scène aussi au travers du regard de l'enfant. La vision de ce tableau, en plus d'être double, est aussi à la fois réelle, puisque le spectateur le voit véritablement s'animer devant lui, et fantasmée, puisqu'il ne peut s'empêcher d'imaginer l'image qui s'ancre dans la tête de l'enfant impuissante et insouciante. L'image du père devient celle d'un bourreau. Cette image frappe à la rétine de chaque spectateur, et engendre instantanément en lui, une forme de malaise et d'effroi. Au-delà des sensations qu'elle provoque, ce tableau « vivant » est celui de *la Divine Comédie* et, plus précisément, du personnage d'Ugolin en pleine dévoration de ses congénères.



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.



CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno*, 2008.

À la manière d'un peintre ou d'un sculpteur, Romeo Castellucci façonne la matière, cette fois-ci corporelle, afin de livrer un tableau vivant de son interprétation de la légende d'Ugolin de Dante.

Bien que l'acte de dévoration ne soit pas réellement visible sur le plateau, il le devient dans notre imaginaire puisqu'il est clairement suggéré et fantasmé. La connaissance de la légende d'Ugolin accompagnée de la gestuelle développée par les comédiens et la mise en scène pensée par Romeo Castellucci alimentent nos images mentales. D'ailleurs, l'acte de cannibalisme est peut-être encore plus intense puisqu'il n'a pour limite que celle de notre imagination. De plus, il sera authentique puisque perçu mentalement différemment d'un spectateur à l'autre.

De plus, dans le spectacle *Purgatorio*[1894], qui représente la deuxième partie du triptyque de la *Divine Comédie* de Dante, *l*a mise en scène est pensée en termes cinématographiques puisque basée autour des champs/ contrechamps/ hors-champs, emprunts au cinéma. C'est précisément en jouant avec le hors-champ que Romeo Castellucci trouble les spectateurs et, de nouveau, laisse les images mentales prendre le dessus sur la vision d'un acte irreprésentable et d'ailleurs irreprésenté.

Sur le plateau, un père se lève, puis va enlacer sa femme avant de lui demander d'aller chercher son chapeau. À cette annonce, la femme pleure à chaudes larmes, lui conjure : « pas ce soir », puis se résout à aller chercher le chapeau de cow-boy. L'enfant entre, son père en profite pour le questionner sur ses résultats scolaires, jusqu'à ce que le surtitrage indique : « Maintenant ».

[1894] *Purgatorio*, mise en scène, scénographie, lumières et costumes : Romeo Castellucci, musique originale: Scott Gibbons, chorégraphie: Cindy Van Acker, Romeo Castellucci, collaboration et architecture de la scénographie: Giacomo Strada, images: ZAPRUDERfilmmakersgroup, sculptures en scène: Istvan Zimmermann, Giovanna Amoroso, automates: Giuseppe Contini, réalisation des costumes: Gabriella Battistini, avec: Irena Radmanovic, Juri Roverato, Davide Savorani, Sergio Scarlatella, Pier Paolo Zimmermann, production: Gilda Biasini, Benedetta Briglia, Cosetta Nicolini, 2008.



CASTELLUCCI, Romeo, *Purgatorio*, 2008.
©Luca Del Pia



CASTELLUCCI, Romeo, *Purgatorio*, 2008.
©Luca Del Pia

Le père décide d'aller jouer aux « cow-boys » avec l'enfant, se lève, lui prend la main, monte les escaliers et l'emmène dans sa chambre. En hors-champ, le spectateur entend avec effroi, l'enfant criant et suppliant son père d'arrêter : « non, papa », « je t'aime, papa », tandis que son père répète avec *violence* : « ouvre ta bouche », « ouvre cette putain de bouche ». Certes rien n'est montré, mais tout est suggéré. C'est surement pire encore, puisque c'est l'imagination qui prend le dessus et permet le surgissement d'images mentales, plus pénibles encore.

D'une certaine façon, le père cannibalise son fils en s'appropriant son corps. L'inceste ici commis s'apparente à une dévoration mentale du corps et fait entrer le spectateur dans l'espace transitionnel de l'humanité où le fait d'être mangé et être l'objet d'un désir sexuel reflètent une profonde équivalence. Dès 1905 d'ailleurs, Freud défend cette théorie dans ses *Essais sur la théorie de la sexualité*[1895]. De même que l'inceste s'apparente à l'interdit du cannibalisme pour reprendre la théorie de l'inceste alimentaire défendue par Lévi-Strauss en tant qu'objets de prohibitions. D'autre part, en psychanalyse, Bauduin Andrée écrira « Qu'il existe des affinités entre oralité et génitalité est une telle évidence qu'on éprouve quelque gêne à s'y attarder. En dehors du fait que l'érotisme de la bouche est profondément engagé dans la sexualité de

[1895] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Gallimard, coll. « Folio », 1989.

l'adulte, le langage de l'oralité sert à exprimer l'acte sexuel, l'amour comme la tendresse. Les fantasmes oraux s'y déploient tant dans leur dimension de dégustation douce que dans celle de la dévoration fougueuse et brutale, à cru, et dans l'évocation des préparations culinaires (passer à la casserole, mettre un bébé au four) dont sont l'objet ceux qui sont aimés et désirés »[1896]. Par ailleurs, dans le cas présent, le cannibalisme doit être compris en tant que métaphore comme ingestion à la fois réelle et symbolique du corps de l'autre.

D'autre part, la bouche de l'enfant, si elle reste fermée, apparaît comme une barrière protégeant son individualité. « La bouche, c'est un trou ouvert dans le voile de la peau, ou dans toute écorce, tout cortex protégeant le mystère[1897] » explique Marie-Albane Rioux-Watine, Maître de conférences en Sciences du langage : linguistique et phonétique générales et en Langues et Littérature française, dans *Le Discours des organes*[1898], en prenant appui sur les œuvres de Claude Simon, notamment dans *Le Jardin des plantes*[1899]. « L'enfant vomit, pour expulser tout ce qu'elle a amassé en [lui] des autres. Cette expulsion, cette projection d'organes imaginaires – ceux du père – est rassurante. Elle prouve que les organes de [l'enfant], sont, quant à eux, bien vivants, bien accrochés à son corps. Car la dysphonie avait semé le doute : l'obstruction de la parole serait due à la mort des organes et à leur *errance* à l'intérieur du corps. C'est le cœur, remonté dans l'oesophage, qui entraverait le passage dédié aux mots[1900] ». Bien que les faits diffèrent entre l'œuvre de Claude Simon et celle de Castellucci, l'enfant de *Purgatorio*, restera lui aussi muet et n'ouvrira la bouche qu'en hors-champs pour implorer son père puis prendre en elle son phallus.

En outre, si l'enfant chez Castellucci ne vomit pas sur scène, il semble le faire hors-scène pendant ce viol par fellation. Les bruits hydro-aériques, propres aux contractions des anses intestinales, et borborygmes émis par l'enfant durant cet acte, audible et amplifié mais jamais visible, laissent supposer cela. Nous sommes loin des vomissements volontaires, sources d'une jouissance démesurée et hallucinatoire,

---

[1896] Bauduin Andrée, « Variations sur le thème d'être mangé », Revue française de psychanalyse, 5/2001, vol. 65, p. 1521.
[1897] RIOUX-WATINE, Marie-Albane, « La bouche, orée du corps interne : sur Claude Simon », in *Le Discours des organes*, actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon, publication en ligne, février 2006, p. 29.
[1898] MARCHAL Hugues et SIMON Anne, *Le Discours des organes*, *op. cit.*.
[1899] SIMON, Claude, *Le Jardin des plantes*, Paris, Minuit, 1998.
[1900] JONGY, Béatrice, « Les écorchées : Chloé Delaume et Filipa Melo », in *Le Discours des organes*, *op. cit.*, p. 75.

exposés par Alain Barcat, mais proches de leurs portées : « [C'est une] régression vers l'utérus originel par le simple mouvement inverse de la nutrition […] cette immersion dans le tout vivant se touche, se goûte, se sent avec le nez, se ressent avec le tube digestif tout entier. C'est comme une extension de cet "extérieur secret", replié, refermé sur lui-même des muqueuses digestives vers l'extérieur sans limite du monde, […] [c'est] comme si mon corps se reliait à toute la nature extérieure par le lien de cette matière qui sortait de moi comme un conduit ouvert entre l'intérieur de moi et l'extérieur vivant avec une sorte d'abolition des frontières qui me définissent par rapport au reste du monde[1901] ».

Dans les tableaux suivants ce viol, des fleurs seront projetées dans une sphère de verre de laquelle apparaîtront et disparaitront père et enfant. Personnages et spectateurs sont, littéralement et sensationnellement, « à fleur de peau » dans *Purgatorio. Or, comme l'exprime encore* Marie-Albane Rioux-Watine : « Dans plus de la moitié des occurrences de « bouche » dans *Le Jardin des Plantes*, la lexie est associée au sème d'ouverture : bouche entrouverte, bouche qui laisse passer ou laisse entrer, bouche béante… L'ouverture buccale permet le flux à double sens, parole proférée, air inspiré ou expiré, nourriture ingérée ou vomie, et ce flux autorise la communication directe avec le monde en ouvrant toutes les carapaces qui enserrent le soldat loin des corps et du monde[1902] ».

De plus, l'orifice bouche de l'enfant, que son père contraint ici à ouvrir, tout comme les fleurs, sont directement associés aux autres orifices sexuels et sexués du corps. Bouche, anus et vagin ou urètre, « les trois embouchures[1903] » ou « les trois sphincters[1904] » se confondent et sont tous à penser comme couloirs du passage du dedans au dehors du corps, et, par insertion ici violente et forcée d'un autre organe extérieur au corps, du dehors au-dedans. La substitution de la bouche à l'anus comme organe d'élection renversent les axes du corps – verticaux et horizontaux- et imposent une double lecture monstrueuse de ce qui est donné à voir ou entendre. « Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage la chair dans tout son sort, au plus profond du mystère, la chair

1901 BARCAT Alain, *Journal*, inédit, Archives de l'Association Pour l'Autobiographie, n. 2045.
1902 RIOUX-WATINE, Marie-Albane, « La bouche, orée du corps interne : sur Claude Simon », in *Le Discours des organes*, *op. cit.*, p. 29.
1903 NOVARINA, Valère, « Lettre aux acteurs », *Le Théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 15 et 19.
1904 *Ibid.*

en tant qu'elle est informe, que sa forme, par soi-même, est quelque chose qui provoque l'angoisse […]. Vision d'angoisse, identification d'angoisse, dernière révélation du *tu es ceci- tu es ceci, qui est plus loin de toi, qui est le plus informe*[1905] » dit Jacques Lacan dans son deuxième *Séminaire,* à propos du rêve de Freud de « L'injection faite à Irma » autour de sa bouche. Il s'agit d'une « vision d'angoisse, dernière révélation du tu es ceci. Tu es ceci, qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe[1906] ».

Cette vision *morcelé*e et « coulante » du corps se retrouve en autre dans le dessin *Viol* d'Hans Bellmer, qui propose une sorte de radiographie du corps de sa compagne : Unica Zürn. Sur ce dessin, le corps « violé » se morcelle et se ré-agence, se décompose et se reconfigure, se déverse et se renverse, les organes s'entremêlent et exposent de singulières variations corporelles. L'image du corps est définitivement et doublement brouilée et monstrueuse dans *Purgatorio*, d'abord par l'acte incestueux qu'il commet ou subit et ensuite, par l'informité et la difformité que cela impose mentalement sur lui. Le corps est sali par le père et se salit pour expulser de lui la trace du père. Il devient poreux et béant et cesse d'être un corps propre. Il cherche à le redevenir par nettoyage organique et désensablage expulsatoires. En même temps que le corps se fait lieu d'extraction et d'insertion, de rétention et d'écoulement, il appelle l'imaginaire du spectateur à se projeter afin qu'il dessine, sur et en lui, les marques d'une béance imposée et d'une organicité malmenée.

L'acte de dévoration dans la *Divine Comédie* de Dante se retrouve propulsé sur la scène du théâtre de Romeo Castellucci, qui, dès lors, apparaît comme charnier des corps dévorés/dévorants. Dans son théâtre, la représentation cannibalistique dévoile bien plus qu'une dimension animale voire bestiale et horrifique de l'Homme dans le mythe initial. Par le traitement fictionnel qu'il opère, Romeo Castellucci interroge également la dimension plastique que peut représenter l'acte de dévoration, mais aussi sa dimension philosophique et psychologique.

Pour conclure, bien que la figure d'Ugolin fût représentée et interrogée à travers les siècles, ce n'est pas tant la légende d'Ugolin qui a suscité un intérêt particulier chez ces artistes mais davantage l'acte de dévoration qui y est associé. Le cannibalisme lié à l'anthropophagie de cette légende fut source d'inspiration pour ces artistes, qui

[1905] LACAN, Jacques, *Le Séminaire II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 186.
[1906] *Ibid.*, p. 54-55 et p. 186-202.

ont perçu en cette pratique sa possible dimension esthétique et les déclinaisons de modes de représentations qui peuvent l'accompagner. Que ce soit par animalisation, par fragmentation, morcellement ou béance du corps, ces artistes interrogent l'acte de dévoration futur en mettant en crise l'unité du corps présent. Par ailleurs, qu'il s'agisse du processus ou du style d'écriture, de la posture ou de la physicalité des corps, de la corporalité ou de la corporéité. Chaque élément représente un signe, c'est-à-dire un indice permettant aux lecteurs et aux spectateurs à la fois de faire un constat sur ce qu'il s'est passé avant la scène se déroulant sous leurs yeux, d'observer l'état actuel de la situation et de préméditer l'acte de dévoration à venir. Usant de ses signes, les artistes participent à la fois à la construction d'une lecture de l'œuvre et de son interprétation dans la tête des lecteurs/spectateurs et à l'éveil de l'imagination de ceux-ci.

De plus, la posture adoptée par ces artistes, à savoir choisir de suggérer plutôt que de ne montrer l'acte cannibale, marque une réflexion profonde tant sur le processus de création que sur sa réalisation. La dimension esthétique de cet acte de dévoration va au-delà de sa valeur plastique matériellement palpable. Dès lors, elle appartient autant au créateur qu'au récepteur puisqu'il a la *liber*té, voire le devoir, de s'en faire une image mentale. Ainsi, le lecteur/spectateur participe à l'œuvre originelle en créant, à partir des signes qui lui sont proposés, sa propre esthétique mentale de l'acte de cannibalisme non représenté par l'artiste. C'est pourquoi, le lecteur/spectateur devient, lui aussi, créateur d'une esthétique particulière et unique du cannibalisme puisque n'appartenant qu'à lui.

Dans ce cas, il semblerait que la suggestion soit plus pertinente encore que la monstration puisque la figuration et la représentation de l'acte de dévoration d'Ugolin n'a pour limite que celle de l'imagination du lecteur/spectateur. En psychanalyse, Galbert Leslie dit de l'image qu'« elle est mentale, mais elle est aussi une empreinte au fond de nous d'un morceau du monde extérieur, une représentation de quelque chose. Une chose captée ou enlevée ou arrachée de l'extérieur et intériorisée. Un morceau arraché... la *violence* est déjà là »[1907]. *Aussi, l'*image que se crée le regardeur est vivante et dynamique. Elle nait et se meurt et traduit la relation de cet individu au monde et à lui-même. Le regardeur participe ainsi à la fois à la création de l'image et à sa destruction.

[1907] GALBERT Leslie, « Manger les images, du côté de la dévoration », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 4/2007 (N. 124), p. 23-37.

Ce procédé conduit donc à une double dévoration. Ugolin dévore ses enfants et le regardeur se retrouve dans une posture de dévoration des figures représentées. Ainsi, comme l'exprime Marcel Duchamp, peintre, plasticien, homme de lettres français contemporain : « Ce résultat esthétique est un phénomène à deux pôles : le premier, c'est l'artiste qui produit, le second, c'est le spectateur […] Je crois sincèrement que le tableau est autant fait par le regardeur que par l'artiste [1908]». Ainsi, si pour certains, manger c'est dévorer le monde et « s'approprier l'univers[1909] », le spectateur, par ces actes de dévoration des corps, est lui aussi invité à se ré-approprier ce qui le constitue et ce qu'il constitue.

Kris Verdonck engloutit lui aussi le corps premier humain sous un autre corps augmenté et y renferme le monde. En rendant l'autonomie du corps possible, c'est-à-dire en l'intégrant dans un système, non de manque, mais d'absence de dépendance de ce qui l'anime, ici des organes qui le constituent et le gardent en vie, Kris Verdonck le rend plus viable encore que le corps premier. Par *ectopie* organique, le corps oscille alors entre corps prothésique, corps poupée, corps robotique, corps machine, corps augmenté et acquiert ainsi la capacité de contrôler ce qui jusqu'alors le définissait et d'en changer les caractéristiques profondes et portées. Ces hybridations et fluctuations du corps sont notamment tangibles dans les performances *In* et *Heart* de Kris Verdonck.

c) *IN, Ectopie* organique

Les scènes contemporaines semblent de plus en plus hantées par des corps prothésiques, appareillés, biotechnologiques et/ou artificiels, comme c'est par exemple le cas pour les œuvres de Kris Verdonck où le corps n'obéit plus aux principes d'une corporéité qui ne serait assignée qu'à l'Homme mais l'augmente et la dépasse. Le corps y est perçu autant comme un objet concret qu'un objet d'étude. Cette mutation du contenant transcende dans le même temps son fonctionnement et son contenu. À première vue, sur cette scène, les corps ne se « *desnue*nt » pas, n'exposent pas leur intériorité et ne semblent même plus être régis par les organes qui les tiennent et maintiennent normalement en vie. En somme, ils perdent progressivement tout ce qui

[1908] CHARBONNIER Georges, *Entretiens avec Marcel Duchamp* [réalisés en 1960], Marseille, André Dimanche, 1994, p. 11-12, 81-82, 88-89.
[1909] BERNFELD, Karin, *Apologie de la passivité*, Paris, Lattès, 1999, p. 11.

fait d'eux des corps humains, hormis dans la forme qu'ils préservent. Ils oscillent entre l'homme, l'objet et la machine soit par l'ajout d'organes périphériques soit par le dédoublement voire par la simultanéité d'une qualité de présence attribuée à l'objet et à la machine. Ainsi, l'objet, initialement inanimé, ne sera pas uniquement considéré comme objet animé mais bel et bien comme objet autonome et vivant au contraire du corps humain qui lui tend à disparaître. Néanmoins, l'*ectopie* organique subsiste mais se déploie et se répercute autrement. C'est précisément le cas dans l'installation/performance *IN*[1910], créée par Kris Verdonck en 2003.

IN expose deux cages de verre, comparables à des « vitrines d'exposition » et emplies d'eau, renfermant chacune une actrice et un acteur, munis de microphones, qui restent immobiles, bien qu'en transes par l'altération profonde des sens, une heure durant. À cela s'ajoute un environnement sonore retranscrivant par amplifications les bruits de leur respiration et de leurs micro-mouvements.





VERDONCK, Kris, *IN*, 2003.
©A Two Dogs Company

Le public se retrouve confronté à ces deux corps augmentés à leur paroxysme[1911], par l'ajout d'organes périphériques, puisqu'ils sont reliés à des bouteilles d'oxygène en guise de poumon, leur fournissant les 23 000 respirations moyennes

[1910] *IN*, spectacle de A Two Dogs Company, concept & mise en scène **:** Kris Verdonck, avec **:** Evelyne Van Bauwel ou Kajsa Sandström, production **:** Margarita Production pour stilllab vzw, **c**oproduction **:** KunstenFestivaldesArts (BE), Beursschouwburg (BE), kcBelgië (BE), 2003.
[1911] Nous traiterons à ce sujet de la notion de « transhumanisme » dans la partie suivante.

quotidiennes, équivalentes au remplissage de 7714 ballons. L'organe poumon humain se fait remplacer par un organe artificiel se trouvant en dehors de la cage de verre et en dehors du corps. Par le dédoublement voire par la simultanéité d'une qualité de présence attribuée à l'objet, le corps est ici vitalement dépendant et soumis à l'appareil respiratoire, puisque l'une des fonctions premières, celle de respirer n'est assurée que par l'objet, et à la machine, puisque l'Homme devient véritablement Homme-machine et la machine devient humaine. Comme l'indique Maud Granger Rémy à propos du roman *Villa Vortex* de Maurice Georges Dantec[1912] :

> Le remplacement des organes transforme le corps en média, autrement dit en pur conducteur d'information, comme en témoigne le système complexe des circuits. Car ce qui est remplacé, essentiellement, ce sont les moteurs et les connexions entre les organes (coeur, poumons d'une part, vue et parole de l'autre), les fonctions basses sont évacuées (les viscères). La transformation opère donc une forme d'Idéalisation, mais d'un corps fonction, d'un corps média.[1913]

Par ailleurs, Kleist développe le concept dualiste *Sur le théâtre des marionnettes*, selon lequel la grâce, ou « la forme la plus pure de la conscience » se trouve « dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin ou dans un Dieu[1914] ». Cela signifie que :

> L'homme existe dans ce perpétuel divorce entre sa nature organique et l'infini de sa conscience. L'imperfection toute chrétienne qui caractérise l'humain de Kleist qui se tient entre ces deux contre-modèles accorde cependant à l'automate le privilège de la grâce. Partant de la même imperfection originelle, l'un construit un modèle autonome inatteignable, l'autre *trafique* le donné, la matière première. D'un côté la reproduction et la transcendance ; de l'autre la simulation et l'immanence.[1915]

Or, c'est ce vers quoi semble tendre Kris Verdonck. Aussi, les spectateurs ne sont plus en mesure de définir le statut de ces corps : Sont-ce des corps morts en conservation dans du formol ? Sont-ce des « bêtes de foire », des « monstres », des

---

1912 DANTEC, Maurice G., *Villa Vortex*, Paris, Gallimard, La Noire, 2003.
1913 GRANGER REMY, Maud, « Corps sans organe et romans sans intrigue : le cas Dantec », in *Le Discours des organes, op. cit.*, p. 77.
1914 VON KLEIST, Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Mille et une nuits, 1993, p. 20.
1915 GRANGER REMY, Maud, « Corps sans organe et romans sans intrigue : le cas Dantec », in *Le Discours des organes, op. cit.*, p. 77.

« curiosités humaines » comme les cirques en exhibaient il y a encore cinquante ans[1916] ? des poupées ou automates bioniques, des cyborgs, des images futuristes « désincarnées » comparables à ceux de la science-fiction ? ou encore des fœtus reliés à la *matrice originelle* par un cordon buccal ? Est-ce inanimé ou animé, vivant ou mort ?



VERDONCK, Kris, *IN*, 2003.
©A Two Dogs Company



VERDONCK, Kris, *IN*, 2003.
©A Two Dogs Company

Il semble en réalité que la réponse réside en la friction et conciliation de ces questions et s'origine même dans des critiques et craintes plus anciennes comme celles de Descartes à Regius pour avoir maintenu la distinction traditionnelle entre le vivant et l'inerte :

> Il paraît que vous établissez une plus grande différence entre les choses vivantes et celles qui ne le sont point *(inter res vivas et vitæ expertes)*, qu'entre une horloge ou tout autre *automate*, et une clef, une épée, et tout autre instrument qui ne se remue pas de lui-même, ce que je n'approuve point *(quod non probo).*[1917]

Qu'en est-il alors de ces corps qui se trouvent dans l'entre-deux comme c'est précisément le cas chez Kris Verdonck, de ces *res vivæ* nés d'*aeque naturale* ?

[1916] Cette performance n'est pas sans rappeler certaines d'Harry Houdini, et, plus récemment celle de *Ceci n'est pas*… de l'artiste hollandais Dries Verhoeven, visible du 3 au 12 juillet 2013, sur la place St-Laurent à Lausanne, dans le cadre du Festival de la Cité, dans laquelle étaient tour à tour enfermés dans une cage de verre, placée dans l'espace public, une adolescente enceinte, une personne atteinte de nanisme fumant, un père et sa fille quasi-nus lisant et un homme de couleur se *contorsion*nant et mangeant des cacahuètes.

[1917] REGIUS, juin 1642, AT, III, p. 566, traduction dans Descartes, *Lettres à Regius et Remarques sur l'explication de l'esprit humain*, texte latin, traduction, introduction et notes par G. Rodis-Lewis, Paris, Vrin, 1959, p. 121.

Le corps des protagonistes, ainsi immergé dans un environnement qui n'est plus le sien, non viable voire nocif, ne peut plus user des organes premiers dont il dispose et doit en trouver des alternatives et en construire des substitutions bricolées. Par intercurrences organiques, le corps se *désorgani*se alors autant qu'il se désorgane. L'extraction forcée et fantasmée des poumons hors du corps conduit à envisager cette *ectopie* organique à la fois comme le moyen et le symptôme d'une nécessaire reconquête du corps par la reconfiguration de celui-ci. De même, cette *ectopie* du corps en nie l'origine pour la repenser et la recréer et, dans le même temps, la révèle. En désordonnant le corps, en déplaçant son dedans au dehors, Kris Verdonck en questionne en réalité le cœur, le centre, le souffle premier et met en lumière, par exposition et exhibition, son origine physiologique, pulsionnelle et vitale.

Le titre choisi pour cette installation/performance témoigne déjà de ce paradoxe. « In », issu du latin *intus*, signifiant « du dedans », est une préposition indiquant la situation d'une personne ou d'une chose par rapport à ce qui la contient. Ce titre introduit une qualité « intra » du corps dans cette œuvre. Or, s'il est effectivement placé dans un environnement, plongé dans l'eau d'une cage de verre, c'est pour mieux en éclairer sa sortie mentale. De plus, il s'agit d'explorer l'*intra*-corps dans son expérience de l'*extra* par *ectopie*. En somme, *IN* engage un déplacement en dehors du lieu présumé qui contient et retient. Le corps se déverse par projections mentales, se déploie d'abord hors de la cage de verre, puis se répand au-delà de sa propre cage physique et mentale. Il franchit alors une double frontière de peau, peau de chair et de verre, outrepasse les imaginaires de la corporéité et bouleverse les représentations classiques du corps. Kris Verdonck rend ainsi le corps à sa disponibilité originelle, le conduit à sa finitude pour le rendre vivant en les recomposant. La mise en lumière de l'organique implique celle de l'authentique.

Le corps, par *ectopie*, projection et transport, se fait « trans-corps », capable de passer de l'autre côté, d'évoluer d'ici à là, d'immigrer et d'émigrer, de traverser et de s'inscrire au-delà. L'emprise de Kris Verdonck n'est pas d'élaborer une copie utopique ou dystopique, idéalisée ou dégradante, du vivant[1918] mais de le *trafique*r. La démarche

[1918] Comme l'est par exemple le *Frankenstein* (ou le Prométhée moderne) de Mary Shelley ou encore *L'Eve Future* de Villiers.

n'est en rien comparable à celle décrite par Descartes dans la lettre à Reneri pour Pollot de 1638 mais les questionnements qui en sont issus persistent :

> On doit, ce me semble, considérer quel jugement en ferait [de la nature des animaux] un homme, qui aurait été nourri toute sa vie en quelque lieu où il n'aurait jamais vu aucuns autres animaux que les hommes, et où, s'étant fort adonné à l'étude des Mécaniques, il aurait fabriqué ou aidé à *fabrique*r plusieurs *automates*, dont les uns auraient la figure d'un homme, les autres d'un cheval, les autres d'un chien, les autres d'un oiseau, etc., et qui marchaient, qui mangeaient et qui respiraient, bref qui imitaient autant qu'il était possible toutes les autres actions des animaux [...].[1919]

Il s'agit de concevoir un *simulacre* par *ectopie*s, morcellements, prothèses et projections et de penser, en termes de re-création, une échappatoire aux impasses de la vie et de la mort. « Et là où la vie apparaît dans sa nudité la plus absolue, n'est-elle pas rendue aussi soumise que possible au pouvoir de la technicisation la plus poussée des corps ?[1920] » questionne Thierry Gontier.

> La réduction mécaniste serait ainsi à même de fournir une maîtrise totale du corps humain, d'en donner un modèle d'intelligibilité en regard duquel nul problème – pas même la mort – ne saurait en droit se soustraire à la possibilité d'une résolution ; le corps réduit à l'inorganique, il n'y aurait en somme plus aucune raison pour que subsiste ce dernier palier de différenciation entre vivant et non-vivant qu'est la différence de la vie et de la mort.[1921]

Il faut donc d'abord réintégrer le potentiel modèle premier, s'en défaire ensuite pour ne pas le dupliquer mais le recréer enfin. « La créature n'est pas le produit d'une reproduction du vivant, mais bien d'une invasion du vivant par le technologique. C'est l'organique contre l'organisme. On a reproduit le schéma d'une organisation, mais pas construit un organisme autonome. En fait, la mise à nu et l'ablation des organes figurent le stade ultime de l'inhumanité, parce que c'est la transformation, littéralement, du corps vivant en « instrument de communication », en pur mécanisme[1922] ». En somme, Kris Verdonck, en s'éloignant de la vraisemblance et *mimesis*, fait des corps en

---

1919 DESCARTES, René, *Lettre à Reneri pour Pollot,* 1638, AT, II, p. 39-41.
1920 GONTIER, Thierry. « Le corps humain est-il une machine ? Automatisme cartésien et biopouvoir », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. t. 126, n. 1, 2001, pp. 27-53.
1921 *Ibid.*
1922 GRANGER REMY, Maud, « Corps sans organe et romans sans intrigue : le cas Dantec », in *Le Discours des organes, op. cit.*, p. 76.

scène des cadavres du réel en attente d'être recomposés et non décomposés, d'être réanimés et non oubliés. Comme l'écrivent Deleuze et Guattari, « les organes ne cessent d'être attaqués par des influences, mais aussi restaurés par des énergies extérieures[1923] ».

Quoiqu'il en soit, cette dévitalisation de la nature amorce une mutation humaine, et, quel qu'en soit le degré, cette relation entre l'homme et la machine, par pensée corporelle, organique et machinique, uniquement existante par l'acte de dépendance et de soumission, défie le culte d'un génome humain, provoque une expérience transgénique ultime, et ainsi rejoint le concept deleuzien de « machine désirante » et crée, de manière latente ou visible, une forme de panique. Or, la panique se définit précisément par le fait d'être confronté à une situation où le familier s'efface, où les repères disparaissent, où nous ne sommes plus en mesure de comprendre ce qu'il se passe dans notre corps et/ou dans notre esprit ; en résumé lorsque nous sommes livrés à l'inconnu. Freud caractérise cet état par le terme « Unheimlichkeit » qui désigne littéralement : « celui qui n'a pas de maison, qui n'a sa place nulle part. Qui est coupé d'une réalité familière. » et qui se traduit de manière polysémique par étrange, incompréhensible, mystérieux, angoissant, lié à des forces surnaturelles.

De plus, la relation entre l'Homme et la machine a toujours été comparée à celle entre l'Homme et Dieu, puisque l'essence divine repose sur le principe d'omnipotence et du contrôle de toute chose. « L'homme, en tant qu'être imparfait, imprévisible, incontrôlable et mortel aspire au domaine du parfait, du contrôlable, de l'immortel. Il désire le mécanique : il veut *fabrique*r le robot ou être le robot pour échapper à son imperfection et à sa mortalité. », pour atteindre la quintessence de l'être. C'est en cela que les corps de ces deux acteurs deviennent des « monstres ». Tout d'abord, par la première étymologie latine du mot « monstre », *monstrum*, signifiant *présage divin*, parce que ce sont des créatures hybrides, en pleine mutation et souffrant de n'être ni divin ni humain ; ensuite, par la seconde étymologie, *monstranum*, parce que ces corps n'existent ainsi que par le phénomène de monstration et enfin parce qu'ils ne sont ni « conformes », ni « normaux » et suscitent la panique. Toutefois, bien que le statut de ces corps et leur qualité de présence soient instables, la matérialité de ceux-ci persiste. Qu'en est-il si l'acte de s'affranchir du corps - entendu comme corps humain

[1923] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie,* t. 2 *: Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 191.

- devient non plus une possibilité mais une réalité ? Comment qualifier une création de spectacle vivant si celle-ci ne fait pas appel au vivant ? L'objet et la machine peuvent-ils émouvoir ? Dans quelles mesures ?

C'est pourquoi, les créations de Kris Verdonck interrogent à la fois les hybridations et les fluctuations du « trans-corps » sur scène et au quotidien, et re-questionnent la place du spectateur, le rôle de l'acteur, les notions de figuration, de représentation, de présence, d'incarnation et de monstration du corps ainsi que le spectacle vivant et les mutations qui l'accompagnent. Aussi, il ne souhaite pas seulement user des artifices, médiums, nouvelles technologies et médias[1924] dans une simple volonté de mode ou d'accommodation ou une unique recherche de théâtralité, mais il place les questionnements et problèmes, liés à l'impact grandissant des nouvelles technologies sur la vie quotidienne, au cœur de ses réflexions, recherches et en fait le sujet majeur de son laboratoire et de sa pratique. « À chaque interaction que l'homme crée avec la machine, il se défait d'une partie de son contrôle sur la situation, la pratique, l'événement[1925] » écrit Marianne Van Kerkhoven, dramaturge de Kris Verdonck. « Cette relation de confiance met en péril le libre arbitre de l'homme. Cette soumission à la machine connaît toute une série de gradations : cela va de la dépendance au GSM dont on ne peut plus se passer, à la dépendance vitale d'une personne reliée à un appareil de respiration artificielle[1926] ». Dès lors, il ne s'agit plus uniquement de s'interroger sur l'utilité, la fonctionnalité et le confort que nous offrent ces technologies mais d'élargir ces débats aux questions existentielles de la condition humaine, alors perçues comme des réflexions sur la quête du sens de la vie et du monde. Ces recherches se mènent sous le prisme du corps qui, même s'il est désormais « trans-corps », se défend et résiste, et seront également entreprises dans *Heart* mais s'y manifesteront différemment et n'auront ni la même portée ni le même retentissement.

d) *HEART*, L'arrache-cœur, l'arrache-corps

Dans *HEART*[1927], l'organe tente d'arracher le corps humain du corps en scène.

1924 Dans ce spectacle, l'utilisation des nouvelles technologies et médias n'est pas exploitée mais elle est omniprésente dans les créations et la poïétique de Kris Verdonck et sera interrogée dans les parties suivantes.

1925 VAN KERKHOVEN, Marianne Van, Site internet de la compagnie A Two Dogs Company.

1926 *Ibid.*

1927 *HEART*, Concept : Kris Verdonck, Avec : Karolina Wolkowiecka, Lumière : Danny Vandeput / Kris Verdonck, Costumes : Kris Verdonck, Son: Media Chris Musgrave/iMal, Production: Margarita

Ce qui, jusqu'alors, était son cœur, au sens littéral et figuré, cherche à l'aspirer en le faisant choir. Dans ce spectacle/performance, placer le corps sur écoute/ le cœur sur écoute conduit à arracher l'homme ce qui le constitue, le caractérise et le différencie, à savoir, sa station droite. En *désorgan*ant le corps de son cœur et en auditionnant[1928] l'organe, la protagoniste ne perd pas que le contrôle de son corps mais ce qui le fait tenir. Il lui faut alors résister, s'obstiner, se dresser, tenir le coup en tenant debout.

> En ce qui concerne le maintien du corps, ce qui s'offre au premier coup d'œil c'est la station droite de l'homme. Le corps animal court parallèlement au sol. La gueule et l'œil suivent la même direction que l'échine. L'animal ne peut de lui-même faire cesser ce rapport avec la pesanteur, qui le distingue. L'opposé a lieu chez l'homme, puisque l'œil regardant en avant, dans sa direction naturelle, fait un angle droit avec la ligne de la pesanteur et du corps. L'homme peut aussi, à la vérité, marcher à quatre pattes, et c'est ce que font les enfants. Mais, aussitôt que la conscience commence à s'éveiller, il rompt le lien animal qui l'attache au sol, il se tient droit et libre. Se tenir droit est un effet de la volonté. Car si nous cessons de vouloir, notre corps se laissera aller et retombera sur le sol. Par cela seul, la station droite exprime déjà une signification spirituelle. Le fait de se lever sur le sol, étant lié à la volonté, dépend de l'esprit et indique la *liber*té. Aussi a-t-on coutume de dire d'un homme qui a un caractère indépendant, qui ne soumet pas ses sentiments, ses opinions, ses projets et ses desseins à ceux d'autrui, qu'il se tient ferme sur ses jambes.[1929]

Comme l'explique Hegel, le tenir debout est indéniablement lié au tenir le coup. En cela, d'après lui, la station verticale distingue l'homme de l'animal, elle est propre à la volonté humaine et se livre comme une expression de *liber*té tant elle est significative du refus de choir. Ainsi, cela confirme d'après lui que la droiture peut être associée à la morale et à la dignité en tant qu'elle exige effort et combat alors que la chute, elle, en serait son contraire puisque perçue comme une forme d'abandon ou de renoncement.

C'est pourquoi, partant de cette hypothèse, la mise en danger du corps dans la performance *HEART* de Kris Verdonck interroge l'humain par le biais du corps dans sa vulnérabilité et dans sa résistance en le contraignant à se tenir debout tant qu'il

---

Production pour stilllab vzw, Coproduction : Beursschouwburg (BE), kcBelgië (BE), 2004.

[1928] Le terme « auditionner » est ici à comprendre dans son sens étymologique du latin *auditio*, issu du latin *audio*, signifiant « entendre » mais aussi dans l'examen que cela suppose.

[1929] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique,* t. 1, trad. de Ch. Bénard, version numérique de Daniel Banda, "Les classiques des sciences sociales", 1835, p. 326.

tiendra le coup. Par cette quête de maintenir la station verticale, le corps se bat contre l'organique et l'humanité prend corps bien qu'elle n'en dispose plus librement.

Dans notre quotidien, l'objet, la machine ou l'appareillage tendent à réparer le corps ou/et à faire du simple homme, un homme augmenté. Pour permettre ou améliorer le tenir debout, les exemples ne manquent pas. Déambulateurs, verticalisateurs, exosquelettes, coques, attelles, orthèses, motilo, bison, combinaison molli sont tant d'appareillages de solutions orthopédiques de rééducation ou de réparation ou encore d'augmentation du corps et sont créés dans le but de permettre ou favoriser la posture debout et sa tenue. Les recherches en robotique liées aux développements des nouvelles technologies ont parmi de croître les résultats produits par de tels appareillages. Par exemple, les derniers exosquelettes créés sont des exosquelettes avancés permettant non plus seulement la tenue debout de l'être humain ni même uniquement d'assurer sa stabilité, son équilibre mais bel de bien de modifier fondamentalement la santé et les expériences de vie de l'être humain et d'accomplir ce qui jusqu'alors relevait de l'impossible. À ce titre, nous pensons par exemple à « Rewalk », un appareillage, proche de la robotique, permettant aux personnes atteintes de lésions de la moelle épinière de marcher à nouveau. Ainsi par l'appareillage, l'impossible devient possible et le rêve réalité. C'est d'ailleurs, sur ce point que se concentre la vidéo publicitaire de « Rewalk » en plaçant cet exosquelette comme gage d'un miracle annoncé. Ce miracle rendu possible par la machine n'est pas sans rappeler le chapitre 3 verset 6 de la Bible.

> 1. Pierre et Jean montaient ensemble au temple à l'heure de la prière : c'était la neuvième heure.
> 2. Il y avait un homme boiteux de naissance, qu'on portait et qu'on plaçait tous les jours à la porte du temple appelée la Belle, pour qu'il demandât l'aumône à ceux qui entraient dans le temple.
> 3 Cet homme, voyant Pierre et Jean qui allaient y entrer, leur demanda l'aumône.
> 4 Pierre, de même que Jean, fixa les yeux sur lui, et dit : Regarde-nous.
> 5 Et il les regardait attentivement, s'attendant à recevoir d'eux quelque chose.
> 6 Alors Pierre lui dit : Je n'ai ni argent, ni or ; mais ce que j'ai, je te le donne : au nom de Jésus-Christ de Nazareth, lève-toi et marche.
> 7 Et le prenant par la main droite, il le fit lever. Au même instant, ses pieds et ses chevilles devinrent fermes ;
> 8 d'un saut il fut debout, et il se mit à marcher. Il entra avec eux dans le temple, marchant, sautant, et louant Dieu.

En reprenant cette parabole, l'homme en tant que créateur de la machine serait doté d'une puissance divine capable de produire des miracles par l'intermédiaire de la machine perçue alors comme au service de l'homme créateur.

Dans son spectacle/performance *HEART*, créé en 2004, Kris Verdonck inverse cette tendance en faisant de l'appareillage non plus une aide ou un soutien apporté à l'homme dans sa position debout ou du tenir debout mais un déstabilisateur. Ainsi, l'appareillage ne tend plus à faire de l'homme un homme augmenté mais, au contraire, à le diminuer en repoussant ses propres limites jusque dans ses retranchements. De plus, l'appareillage n'assure plus ici la sécurité de l'homme mais à l'opposé impose une mise en danger de celui-ci.

Dans *HEART*, une femme, vêtue d'une robe blanche, coiffée d'une perruque noire coupée au carré et chaussée de ballerines talonnées, se tient debout, en avant-scène, face au public. Dès le début de la représentation, les spectateurs ressentent et partagent le stress puis la panique qui envahit peu à peu la performeuse Karolina Wolkowiecka. En effet, dès le début, la tension est plus que palpable et envahit scène et salle. Bien que le corps de cette performeuse se tienne simplement debout face public, les spectateurs perçoivent dès le début qu'il fait preuve de résistance. L'ensemble des muscles de la performeuse est contracté, son poids du corps en avant, sa mâchoire est serrée, sa respiration haletante, son regard fixe, ses mains crispées sur la bandoulière de son sac à main - bandoulière qu'elle agrippera fermement par la suite - et ses pieds, socles même permettant le tenir debout, semblent chercher appui et à s'ancrer encore davantage dans le sol. Les veines de ceux-ci sont d'ailleurs plus qu'apparentes, si bien que l'on peut facilement discerner les micro-spasmes qu'elle ressent. De plus, cette panique est accentuée par les battements de son cœur diffusés en direct et amplifiés.

Un cardio-fréquence-mètre avec capteurs est placé sur son majeur droit et permet de suivre auditivement son rythme cardiaque. Ce même capteur est relié à un autre appareillage. Il s'agit d'un harnais dissimulé sous la robe blanche de la performeuse, lui-même attaché à un câble, relié à l'arrière-scène à un mécanisme. Tous les 500 battements de cœur, la performeuse va être tirée par le harnais et projetée violemment par le mécanisme en arrière, contre le mur, puis chutera au sol. Cette machine à laquelle le corps est accroché en devient une greffe excroissante ou une *para*-voire *extra*-transplantation. En chirurgie médicale, il doit normalement s'écouler moins

de 4 heures entre le prélèvement du cœur et sa greffe. Dans cette performance, ce temps est réduit à environ 7 minutes, équivalent à la durée s'écoulant entre chaque cinq-centième battements de cœur. Ici, la machine, ainsi reliée au cœur et provoquant les mouvements du corps qui le renferme, en devient rapidement l'organe principal en substituant le cœur natif. Le harnais et les câbles en deviennent les ventricules, nerfs et vaisseaux. Le moteur de la machine agit comme la pompe du cœur. En conséquence, l'approche est comparable au traité de *L'Homme*[1930] de René Descartes qui substitue aux organes biologiques autant de filtres, de tubes, de pompes, de tuyaux, de canaux, de cordes et cela sans aucune détérioration pour les manifestations. « Le principe intime qui anime ces organes n'est rien d'autre que le mouvement des esprits agités par la chaleur du feu qui brûle continuellement dans [le] cœur, et qui n'est point d'une autre nature que tous les feux qui sont dans les corps inanimés[1931] ».

Le cœur n'est plus organique et d'ailleurs il est projeté hors de l'organisme. Il se fait artificiel et prothèse *para-* ou *extra-* corporelle mais se fait tout de même sien. Cœur natif et cœur-machine se mélangent, jusqu'à ce que le cœur « étranger » prenne le dessus sur le cœur « propre » voire le remplace temporairement, c'est-à-dire jusqu'à ce que le cœur originaire se sente inconnu dans son propre environnement - dans l'environnement auquel il transmet la vie et qui le maintient en vie en retour-. En effet, bien qu'il reste physiquement en marge, le cœur-machine se fait intrus et étranger du dedans du corps mental. À l'instar de cette expérience, Jean-Luc Nancy revenant sur sa greffe du cœur écrit : « Mon cœur devenait mon étranger : justement étranger parce qu'il était dedans. L'étrangeté ne devait venir du dehors que pour avoir d'abord surgi du dedans[1932] ».

> Une fois qu'il est là, s'il reste étranger, aussi longtemps qu'il le reste, au lieu de simplement se "naturaliser", sa venue ne cesse pas : il continue à venir, et elle ne cesse pas d'être à quelque égard une intrusion : c'est-à-dire d'être sans droit et sans familiarité, sans accoutumance, et au contraire d'être un dérangement, un trouble dans l'intimité.[1933]

[1930] DESCARTES, René, *L'Homme*, Jacques Le Gras, Paris, 1664.
[1931] GONTIER, Thierry, « Le corps humain est-il une machine ? Automatisme cartésien et biopouvoir », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, *op. cit.*, pp. 27-53.
[1932] NANCY, Jean-Luc, *L'intrus*, Paris, Galilée, 2000, p. 17.
[1933] *Ibid.*, pp. 11-12.

Comme pour Jean-Luc Nancy, cette étrangeté contraint ici le spectateur à admettre l'existence d'une distance entre son « moi » et son corps.

> Je le sens bien, c'est beaucoup plus fort qu'une sensation : jamais l'étrangeté de ma propre identité, qui me fut pourtant toujours si vive, ne m'a touché avec cette acuité. "Je" est devenu clairement l'index formel d'un enchaînement invérifiable et impalpable. Entre moi et moi, il y eut toujours de l'espace-temps : mais à présent il y a l'ouverture d'une incision, et l'irréconciliable d'une immunité contrariée.[1934]

Autrement, le cœur-machine donne l'image mentale que le corps de la performeuse est atteint par la pentalogie de Cantrell, une malformation extrêmement rare conduisant le cœur à s'extérioriser en dehors de la cage thoracique. En d'autres termes, c'est l'organe cœur, ôté du corps, qui provoque le déracinement du corps au sol, et dans le même, l'arrachage du corps à l'humain.



VERDONCK, Kris, *HEART*, 2004. ©Giannina Umeneta Ottiker



VERDONCK, Kris, *HEART*, 2004. ©Giannina Umeneta Ottiker

Après chaque expulsion puis chute du corps, causées par le 500e battement de l'organe coeur, la performeuse revient en avant de la scène et tente, le plus longtemps possible, de maintenir sa position debout avant que l'arrachage du corps au sol ne reprenne. Tout l'enjeu pour elle est là : De tenir le coup pour tenir debout. La performeuse se doit de tenir le coup, c'est-à-dire concrètement de supporter cette

[1934] *Ibid.*, p. 36.

épreuve répétitive, longue sur la durée, pénible, désagréable physiquement et mentalement voire douloureuse. Le tenir debout tient ici bien plus de l'endurance que de la normalité et est ici lié à la souffrance et la mise en danger du corps. Ces deux états corporels sont au quotidien compenser ou corriger par l'appareillage prescrit. Or, ici l'appareillage en est la cause.

Dans *HEART*, le basculement du caractère ordinaire du tenir debout vers l'extraordinaire éclaire sur la fragilité de ce corps toujours instable et insaisissable mais aussi sur la volonté qu'il possède en lui de résister. La posture debout n'apparaît plus alors comme élémentaire et inconsciente mais au contraire, comme profondément complexe et parfaitement conscientisée. Par ailleurs, le déséquilibre inévitable créé lié à la panique ressentie rendent tous deux la performeuse et le spectateur plus que jamais attentifs au corps. L'enjeu de la mise en danger du corps devient alors celui de l'écoute et de l'appréhension de celui-ci voire de sa re-découverte. C'est pourquoi, cette mise en danger est le cœur des investigations. Elle n'est rendue possible que si le corps accepte d'être à la fois à la merci de la machine et de s'abandonner à elle et, dans le même temps, d'entrer en résistance d'avec elle.

Evidemment, le corps de cette performeuse va être de plus en plus vite propulsé en arrière de la scène puisque la situation de panique est telle qu'inévitablement le rythme cardiaque ne cesse de croître. De plus, il est pour elle impossible de contrôler les battements de son cœur et elle n'a d'autre choix que de s'abandonner à la mécanique de son propre cœur, c'est-à-dire à l'imprédictible moment où le câble se tendra de nouveau pour la projeter encore et encore contre le mur. L'imprévisible ne l'est pas tant dans ce qu'il va se produire et dans la posture qui sera la sienne mais dans l'instant où cette instabilité aura lieu. La beauté de cette performance réside justement dans cet instant.

En effet, le sublime naît de ce point de suspension où la respiration se coupe et le cœur s'arrête un instant, où les pieds quittent le sol, en d'autres termes à l'instant T où le tenir debout n'est plus où le corps est comme gelé. Or, c'est précisément lorsque la relation du pouvoir de l'homme sur la machine et réciproquement devient un paradoxe que l'inertie se produit et nous plonge au cœur des questionnements de Kris Verdonck. À ce titre, il se confie :

> La machine semble plus forte et les acteurs ont donné une part de

> leur pouvoir aux machines. Ils s'en remettent à elles. Mais la machine provoque également l'énergie humaine, d'où une tension en perpétuelle relance. Ce sont ces ambiguïtés qui m'intéressent, quand hommes et machines atteignent ensemble leur point limite. Les corps peuvent aussi devenir des objets, ils ont ce potentiel-là en eux. Quand l'inertie leur arrive, l'arrêt du mouvement les fige, la mort les saisit. C'est un phénomène à la manière de ce qu'on a pu voir à Pompéi, un moment à la fois terrible et sublime, comme les amoureux pris dans la mort, ces deux corps qu'on a retrouvés figés depuis des siècles dans une position d'amour et d'extase. Voici l'éternité parfaite de la statue, celle qui a figé le sentiment par excellence, l'acte amoureux. Ce qu'on voit dans ce couple, ce n'est pas seulement la mort, pas seulement l'effroi, mais une forme de beauté absolue.[1935]

C'est précisément ce point de jonction entre vulnéralité et résistance, qui permet l'esthétisation de la mise en danger du corps. Une fois cet état bref passé, le corps s'abandonne à la machine, défie par son biais les lois de la gravité, flotte dans les airs tel un fantôme de ce qu'il a été, semble même s'évaporer jusqu'à choir bruyamment sur le sol. Dès la chute terminée, il retrouve ses propriétés et toute sa fragilité, son poids le contraint de nouveau à rester au sol, les coups subis l'endolorissent, son cœur tambourine dans sa poitrine et ses battements amplifiés sont comme des métronomes nous rappelant notre condition de mortelle. Bien que les battements de cœur soient ceux de la performeuse, ils sont associés à l'action de la machine qui devient alors humaine par transfert de caractéristiques définissant précisément l'humain dans sa survivance.

Or, d'après Kris Verdonck, orienter ses créations autour de la coexistence des machines et des corps permettrait justement de replacer l'homme face à son imperfection et donc à sa mortalité certaine. En effet, l'Homme, en tant qu'être imparfait, vulnérable, imprévisible et mortel aspire au domaine du parfait, du contrôlable, de l'immortel. C'est pourquoi, il cherche à devenir homme augmenté par le biais de la machine et ainsi échapper à son imperfection et à sa mortalité. Kris Verdonck compare ainsi la relation de l'homme à la machine dans ses créations à une danse macabre ou une corrida.

> Je trouve que cette rencontre relève d'une forme de corrida. C'est l'essence du théâtre et une énorme énergie entre sur scène à la suite de ces corps et de ces machines, mêlés. On ne sait plus ce qui est vivant, ce qui est mort et ce contraste est presque érotique pour

[1935] VERDONCK, Kris, entretien autour de *Variation IV*, 62e Saison du Festival d'Avignon, 2008, p.5.

> moi. Dans la corrida, le taureau va mourir et, avec mes machines, il me semble que je peux faire la même chose. Je prends la vie de l'acteur et, a contrario, c'est la machine qui la reçoit comme dans un processus de vases communicants. Mais j'ai constaté que plus je transformais l'homme en machine, plus il devenait théâtral. C'est la vie des marionnettes ![1936]

Tout comme la marionnette, le personnage ou l'acteur chez Kris Verdonck se situe constamment sur cette corde raide entre l'animé et de l'inanimé, entre le monde des morts et celui des vivants justement parce qu'il se situe entre l'homme et la machine et se met en danger par ou pour elle. De plus, cette relation ambigüe de résistance, résilience, de tantôt friction, tantôt fusion d'avec la machine contraint le personnage ou l'acteur à n'être qu'en transition constante. Jamais totalement humain, jamais totalement machine, il se situe dans cet état de « presque », de « quasi » cyborgs. Pour Kris Verdonck, c'est précisément en cet état que repose toute la *tragédie* de la condition humaine. En cela, ils sont des créatures hybrides puisqu'ils demeurent sur ce pallier de transformation jamais totalement accomplie et endurent cet état de n'être ni l'un ni l'autre, ni homme, ni machine. De plus, ce sentiment *tragique* est renforcé par le fait que, bien souvent dans les créations de Kris Verdonck, comme c'est le cas dans *HEART*, l'acteur est seul en scène. Bien que le public soit présent, l'acteur se trouve dans un état de solitude profond, seul avec ce qui fait de lui un être vivant, sa tête et son cœur.

Pour conclure, il s'agit toujours d'une mise en danger du corps provoquée par l'organe cœur et oscillant entre résistance et abandon. Le tenir debout dans *HEART* est perçu comme une quête de maintenir la station verticale à tout prix et d'y revenir aussitôt l'ambition échouée en échappant à l'organique. Elle est ainsi synonyme de « tenir le coup » tant pour la protagoniste que pour le corps en jeu qui s'obstine en se redressant. Bien que l'humain ne dispose plus librement de son corps, l'humanité, elle, prend véritablement corps par le biais de cette mise en danger et le corps, en fuyant l'organique, persiste. C'est d'ailleurs précisément par l'absence et la dépossession que Kris Verdonck choisit d'interroger la présence et la résistance.

> On lève le secret de la nature vivante par le même moyen que l'on lève le secret de l'automate artificiel, c'est-à-dire en rompant avec le charme que produit son illusoire pouvoir merveilleux. Quel est ce

[1936] *Ibid.*

> merveilleux dont on lève le secret ? Dans l'automate, c'est celui de l'automotricité donnant l'illusion d'un pouvoir immanent ; dans la vie, c'est celui d'une intériorité dynamique, sous la forme d'une réserve inhérente de puissance ou d'une spontanéité propre. Dans un cas comme dans l'autre, seule la disposition matérielle des parties produit l'apparence d'un pouvoir d'action immatériel. Pour lever l'illusion, les démarches sont dans les deux cas semblables, parce qu'au fond les obstacles et les résistances sont eux aussi semblables.[1937]

En outre, mettre en branle la position verticale du corps par un processus touchant au transhumanisme, c'est également contrarier l'origine de ce qu'on nomme « humain » et du corps qui sera le sien, ou, au contraire, y revenir. En effet, il s'agit d'opérer au déroulé inverse de l'hominisation dont l'une des caractéristiques premières est la station debout.

Nous ne vivons plus les mêmes morts que celles que nous subissons depuis notre origine, d'autant que nous maîtriserons peut-être les nouvelles[1938] » écrit Michel Serres. « Existe-t-il événement plus décisif que celui-là, dans le processus qui fit de nous les hommes que nous sommes ? [1939] » se questionne-t-il ensuite. « Sans doute trop préoccupée de culture, la philosophie se tut aux moments récents de l'apparition de ces deux événements qui bousculent ce qui reste de nature, de sa naissance microscopique à son intégralité. Autres morts, temps imprévu, nouvelle humanité[1940] » poursuit-il. Ce processus dont parle Michel Serres, c'est justement celui de l'hominisation qui, selon lui, est désormais à penser comme prolongé d'une nouvelle étape : l'hominescence. « Voilà en somme notre nouveauté[1941] » conclut-il :

> De même qu'en la luminescence ou l'incandescence, croît ou décroît, par éclats et occultations, une lumière dont l'intensité se cache et se montre en frémissant de commencer [...] ; de même que l'adolescence ou la sénescence s'avancent vers l'âge mûr ou la vieillesse franche en régressant toutes deux vers les involutions d'une enfance ou d'une vie qu'elles regrettent mais quitteront vite ; [...] de même un processus d'hominescence vient d'avoir lieu de notre propre fait, mais ne sait pas encore quel homme il va produire, magnifier ou assassiner. Mais l'avons-nous jamais su ? [1942]

1937 GONTIER, Thierry. « Le corps humain est-il une machine ? Automatisme cartésien et biopouvoir », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, *op. cit.*, pp. 27-53.
1938 SERRES, Michel, *L'Hominescence*, Le grand récit, Le Pommier, 2001, t. I.
1939 *Ibid.*
1940 *Ibid.*
1941 *Ibid.*
1942 *Ibid.*

Ainsi, l'homme est dorénavant conduit à projeter et concevoir sa propre naissance et son apoptose. Il est à la fois « Homo terminator » et « Homo universalis » pour reprendre les mots employés par Michel Serres. L'homme est nouveau, autoengendré, né de ses hybridations, conscient et responsable de tout le vivant et, dans le même temps, autodestructeur, décédant de ses modifications, éveillé et engagé dans la finitude de tout vivant.

> Les lamentations prophétiques selon lesquelles nous allons perdre notre âme dans les laboratoires de biochimie ou devant les ordinateurs s'accordent sur cette haute note : Que nous fûmes heureux dans notre petite cabane ! […] Quel bonheur : nous ne pouvions guérir les maladies infectieuses, et, les années de grand vent, la famine tuait nos enfants ; nous ne parlions point aux étrangers de l'autre côté du ruisseau et n'apprenions pas de sciences difficiles. [...] Jamais la croissance de nos moyens ne s'accompagna d'un tel concert de regrets de la part de ceux qui ne travaillèrent jamais sur ces moyens. L'extrême difficulté à se délivrer de ce petit œuf de finitude - que je sache, il nous en reste assez - explique et excuse le contresens. Homo universalis commence de vivre au grand air de cette relative infinitude[1943]

2) Appendicectomie de l'excroissance voix

> La tendance à externaliser ses organes est inhérente à l'espèce humaine. L'homme a externalisé sa main dans les outils, son esprit dans le langage (puis dans la science), son cerveau dans les livres (puis dans l'informatique). Il extériorise maintenant sa voix dans les machineries vocales, et la constitue en système externe doté d'une certaine permanence et d'une capacité à revenir sur l'émetteur sous des formes métamorphosées. La voix s'instrumentalise. Elle devient un objet comme un autre.[1944]

Le corps s'est progressivement désorganisé et *désorgan*é. Par une attention portée sur le processus de pénétration dans le corps et d'expulsion de lui, physiques et mentales, l'organe s'est corporéisé et véritablement devenu corps voire s'est personnifié. L'acte même par lequel « on n'est pas simplement un corps, mais, en un sens-clé, on fait corps[1945] » s'est fait manifeste au plateau et s'est répercuté dans la tête du spectateur, et réciproquement. Ce qui n'était pas chair l'est devenu, a pris et a fait corps. Or, si l'*ectopie* organique a permis de mettre à jour cette nouvelle présence des

---

1943 *Ibid.*
1944 LEQUEDEUR, Ignace, « D'une prothèse en plus », Galgal, 2007, 7 mai 1995.
1945 BUTLER, Judith, « Performative acts and gender constitution : a Essay in Phenomenologuy and Feminist Theory », S.E.Case, *Performing Feminism*, 1990, p. 272.

corps et modeler de nouvelles corporéités, il demeure un paramètre *intra-* et *extra-*corporel non examiné dans ce sens : celui de la voix, qui soulève de nouvelles ambiguïtés de figurations et de présences. En effet, la mise en corps, par le corps, est aussi à envisager pour la voix qui devient organe. Le corps est alors le lieu de la gestation vocale ou celui de son enfouissement.

Au théâtre, le corps et la voix apparaissent comme les deux premiers outils « naturels », les deux premiers instruments du comédien. Or, si la voix vient du corps physique, nous omettons souvent d'admettre que la voix est aussi corps. « Dans certains pays, la voix est liée à la vie du corps ; c'est une voix festive, ou une voix qui rythme et dynamise le travail, une voix sans inhibition psychique et corporelle, une voix qui appartient au quotidien et sans clivage entre parole et chant[1946] » écrit l'ethnomusicologue Claire Gillie-Guilbert. « En d'autres parties du globe où elle est ressentie comme objet suspect de jouissance, on en vient par contre à cacher la bouche, lieu visible de sa naissance à l'air libre. Ailleurs, la main est un élément du geste vocal puisqu'elle modifie le son émis au-delà des résonateurs et de la clôture du corps[1947] ».

Tout d'abord, corps et voix s'interrogent mutuellement, ritualisant ainsi leurs relations au monde. Dans ce cas, le corps est indissociable de la voix, et réciproquement. Qu'elle se fasse gémissement, cri[1948], bruit, récitation, psalmodie, signe, geste, parole ou chant, reconnaissable ou non, la voix ne peut faire l'ellipse de la chair. L'une et l'autre ne peuvent demeurer étrangères. En outre, contrairement au corps, la voix demeure impalpable et cachée à l'intérieur de lui qui devient sa propre caisse de résonance. La voix s'inscrit dans un concept de *stimmung* puisqu'elle répond à la fois à un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, à une secousse du dedans vers le dehors de ce corps qui l'abrite et à une expression centrifuge de cette « autre voix » du dehors. Germaine Dieterlen, ethno-linguiste, parle en ces termes du geste vocal en tant que description métaphorique chez les Dogons :

1946 GILLIE-GUILBERT, Claire, « « Et la voix s'est faite chair… ». Naissance, essence, sens du geste vocal », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2001, p. 3-38.

1947 *Ibid.*

1948 Voir aussi :

GIGNAC, Mélissa, *Le cri visualisé*, Université Paris-Diderot, 2014-2015.

FEENSTRA, Pietsie, *Le « cri-visuel » : une « voix-filmique » pour l'Histoire*, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 / IRCAV, 2014-2015.

MARC, Alain, *Ecrire le cri,* Ecarlate Eds, 2000.

MILON, Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture,* Encre marine, 2010.

> Pour eux, les viscères sont une forge qui *fabrique* la parole ; le cœur, c'est le feu de la forge ; le foie la poterie qui contient de l'eau qui va être chauffée par le feu, qui va s'élever en vapeur d'eau ; les poumons, c'est le soufflet de la forge qui propulse cette vapeur d'eau sonore chargée de sens et de toutes sortes de qualités dans le corps humain vers le larynx. Et c'est à partir du larynx que fonctionne un métier à tisser, avec les cordes vocales, avec la luette qui est la poulie du métier à tisser ; la langue qui bouge tout le temps et qui en est la navette ; les dents qui en sont le peigne. Cette vapeur sonore qui n'est pas encore articulée, qui est chargée de sens, se tisse dans la bouche comme une bande de coton ; elle prend couleur, forme, dessin et elle sort à travers les dents qui sont donc comme les peignes du métier à tisser, comme une bande qui est le discours et qui arrive dans un autre individu. Là, elle pénètre son oreille et se transforme en vapeur d'eau qui va irriguer son corps et provoquer toute sorte d'effets selon la nature même de la parole.[1949]

De même que le corps produit le geste, le geste vocal s'incarne en s'associant au mouvement du dedans au dehors. D'abord, ce geste se retrouve à la fois dans la concomitance des mouvements d'accompagnement du corps et dans les impulsions, mouvements et vibrations des organes de la phonation. Le geste vocal, naissant à partir de différents éléments qui participent à l'expulsion sonorisée de l'air, implique donc la totalité du corps puisque toutes les parties du corps y contribuent, selon leurs propres modalités et entrent en résonance les unes avec les autres. C'est pourquoi, bien que la voix réside dans les lieux du corps inaccessibles à l'œil nu, elle en appelle au geste musical et/ou corporel ne serait-ce que dans la manifestation mouvante de chair que représente(nt) l'émission vocale et/ou le geste vocal. Par ailleurs, le geste vocal est porteur d'une émotion, d'une pensée, se fait signe et sens ou plutôt obéit à une « sémiotique auditive[1950] » définie par Lehman mettant en tension les caractéristiques physiques de la voix d'une part et structurelles d'autre part. Néanmoins, en tant que corps à part entière, la voix et le geste qui l'accompagne ne sont plus des entre-deux, des entre le dedans et le dehors du corps, des entre corps et langage. « Cette dialectique entre langage-corps et corps-langage dont la voix est la charnière et l'expressivité l'enjeu et la justification, [qui] n'est autre, en définitive, que celle du processus de la théâtralisation du corps produit par l'éducation depuis la Renaissance[1951] » est

[1949] Propos de Dieterlen Germaine, d'après le documentaire : *Les Dogon, Chronique d'une passion*, réalisateur : Guy Seligmann, auteur : Jean Rouch, producteurs : Arte France, Sodaperaga, 1997.
[1950] LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 143.
[1951] BERNARD, Michel, *L'Expressivité du corps*, Paris, Delarge, 1996 [1986 chez Chiron], p. 361.

totalement évacuée. La voix n'est plus de ce point de vue, « la charnière expressive de cette déchirure entre corps et langage, langage et corps. Un long développement s'intéresse à cette structure particulière qui est simultanément lieu de l'éclatement sauvage du corps et du langage et de sa récupération par celui-ci[1952] ».

Résultant d'un dispositif anthropologique, ethnologique, culturel et social de signes codés et organisés, ils restent certes des vecteurs d'expression et de communication et peuvent émettre à la fois des entités sonores et des entités intelligibles, mais l'origine du signe et du sens se désorigine. En effet, signe et sens ne se logent plus là où nous l'attendons. Ils ne résident plus ni dans les mots, ni dans la langue mais s'inscrivent dans la matière voix, dans la substance du son, dans la matérialité du souffle et dans l'architecture du silence. Ainsi, même dans le processus de production, sculpture et exposition de la voix ou dans l'interaction entre la voix et l'écoute, le corps ne sert pas uniquement de médiateur ou de propulseur. Il en est l'origine et la terminaison.

Chez Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, la voix se faisant corps, n'intervient pas, ou très peu, dans une visée communicative puisque cela reviendrait à développer un langage articulé[1953]. Or, pour ces artistes, le plateau n'est pas psychologique et ne véhicule pas de « message », mais est davantage pensé de manière plastique et physique. Dans ce cas, utiliser le langage des mots reviendrait à s'engouffrer dans une impasse. « Le théâtre à l'inverse de ce qui se pratique ici, ici c'est-à-dire en Europe, ou mieux, en Occident, ne sera plus basé sur le dialogue, et le dialogue lui-même pour le peu qu'il en restera ne sera pas rédigé, fixé a priori, mais sur la scène ; il sera fait sur la scène, créé sur la scène, en corrélation avec l'autre langage, et avec les nécessités, des attitudes, des signes, des mouvements et des objets[1954] » écrit Michel Poizat. Avant lui, Antonin Artaud estimait déjà que « les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre, et d'en favoriser le développement[1955] ». À l'instar d'Artaud, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck ne cherchent pas à supprimer la parole au théâtre, mais à en changer sa

[1952] GLEYSE, Jacques, « Michel Bernard. La chair et le verbe », *in* revue *Corps et culture*, n. 5, « Nature », culture et éducation, 2000, p. 9.
[1953] Le dictionnaire *Larousse* précise l'analogie entre voix et parole, remontant à 980, avec les termes latins *vox*, *vocis* et différencie la voix chantée de la voix parlée.
[1954] POIZAT, Michel, *La Voix sourde, la société face à la surdité*, Paris, Métaillé, 1996.
[1955] ARTAUD, Antonin, « Lettres sur le langage », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*., p. 167.

destination. Le langage articulé se fait celui de la scène par création d'un nouveau langage, d'une nature autre, s'appuyant sur le geste de tous corps et entités et dont les capacités expressives répondraient aux mêmes attentes que le langage des mots. C'est pourquoi, dans leurs œuvres, la voix n'est plus ni celle de la conversation, ni celle du discours, ni celle de la syntaxe. Elle est davantage perçue comme le lieu de la gestation, des hybridations, des heurts, de la nécessité, de l'essence et de l'origine[1956] et devient matériau qui se doit d'être sans cesse renouvelé. En procédant à l'ablation de l'organe-voix, ces artistes exilent la voix du sujet qui la profère. Ils arrachent la voix de son origine première et en font la nouvelle origine. D'elle découlent les voix-intérieures et les voix-extérieures, les voix-silences et les voix-hurlantes, les voix-humaines et les voix-animales, les voix-fœtales et les voix-fantômes, les voix-vagissantes et les voix-agonisantes qui toutes s'incarnent et se transcendent.

> La voix par les fantasmes qu'elle véhicule, paraît n'être que régression, rappel des origines. D'où la place privilégiée qu'elle occupe dans différents mythes, dont elle constitue, au fond, l'archétype majeur : si le mythe est la nostalgie idéalisée d'une unité originelle, la voix ne peut être qu'un perpétuel renvoi de mythe en mythe de fantasmes en fantasmes jusqu'à ces êtres mythiques par excellence que sont les pulsions.[1957]

La voix[1958] ici, à la fois envisagée dans sa dimension corporelle et sa dimension structurelle, se faisant corps et portant le corps, répond à ces fantasmes originels.

a) Guilio Cesare, où la voix se fait chair

Dans *Heart* de Kris Verdonck, le corps était sur-écoute et la sur-écoute était portée au corps. Ce motif est largement amplifié, de manière littérale et figurée, dans les créations de Romeo Castellucci notamment dans *Giuilio Cesare*[1959], spectacle analysé en

---

1956 Claude Régy s'est également beaucoup penché sur la question de l'origine de la parole au théâtre.
1957 BERNARD, Michel, *L'Expressivité du corps*, *op. cit.*, p. 413.
1958 Outre les ouvrages cités dans cette partie, nous invitons également à consulter les ouvrages suivants :
-BAL, Mieke, « Voix/voie narrative : la voix métaphorée », *Cahiers de Narratologie*, 2001, mis en ligne le 15 octobre 2014, consulté le 07 août 2017.
-DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène,* PUF*,* Coll. « Quadrige », 2016.
-LEPORS, Sandrine, *Le théâtre des voix : À l'écoute des personnages et des écritures contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
-MOINDROT, Isabelle ; PERROUX, Alain, Moindrot, Isabelle ; Perroux, Alain (dir.), « Le théâtre à l'opéra, la voix au théâtre », *in* revue *Alternatives théâtrales* n. 113-114, Bruxelles, 2012.
1959 *Giulio Cesare (Jules César)*, d'après *Jules César* de William Shakespeare et les historiens latins, spectacle de la Societas Raffaello Sanzio, mise en scène et scénographie : Romeo Castellucci, gestuelle : Claudia

première partie pour mettre en lumière le caractère cadavérique du livre chez cet artiste, le *drame du geste* et la *fable de l'œil* qu'il déploie.

L'art vocal apparaît comme un art complexe, qui dissimule en lui un secret à la fois fascinant et effrayant. Dès que la voix paraît et se fait entendre, l'actant semble se mettre à nu, comme si la voix le déshabillaitde toute enveloppe pour en révéler le lieu d'émergence, la véritable origine charnelle. C'est précisément ce processus de renversement que Romeo Castellucci explore sur scène, le reconsidère et le dépasse en donnant forme à l'origine-voix elle-même. Dépouillant le texte dramatique dès sa poéïtique, Romeo Castellucci le substitue par des enregistrements ou des projections, des cris ou des silences, des images ou des corps.

« Notre point de départ a été la manipulation du langage, de la parole [1960]» dit Romeo Castellucci, qui examine non pas les mots eux-mêmes mais la manière dont les acteurs les énoncent. Ainsi, Romeo Castellucci centre ses recherches sur les aspects paraverbaux (intonation, expression faciale, direction du regard), posturaux et proxémiques du non verbal. « *Giulio Cesare* est un rituel de théâtre où la parole du pouvoir est devenue vide de sens »[1961]. C'est pourquoi, un « artifice » vocal est attribué à chaque comédien de ce spectacle, pour disséquer la parole et tenter de remplir le vide qui les occupe mais aussi pour revenir à l'origine de la voix, en faire un organe et procéder à son appendicectomie.

Le spectacle s'ouvre par l'entrée du comédien Toni Simone qui introduit dans ses fosses nasales un endoscope, dont les images sont directement retransmises sur un écran circulaire. L'intrusion de l'endoscope opère comme une traversée des membranes, semblable au lever de rideau de chair tout en opérant un voyage à l'intérieur de son corps. Cet appareil de phoniatrie permet de « voir le voyage à reculons de la voix jusqu'au seuil des cordes vocales[1962] » et de « visualiser non plus le corps, mais carrément la chair de la parole[1963] ». Pour Castellucci, une telle projection permet « la vision de la gorge d'où sort la voix : le cadre de la scène devient une bouche et laisse voir au fond les cordes vocales, nous permettant d'arriver à une littéralité qui

---

Castellucci, direction du jeu : Chiara Guidi, avec Cristiana Bertini, Maurizio Carrà, Dalmazio Masini, Giancarlo Paludi, Fabio Saijz, Federica Santoro, Sergio Scarlatella, Silvano Voltolina, spectacle en italien surtitré en français, durée : 1h50, création : 1997, reprise 2014.

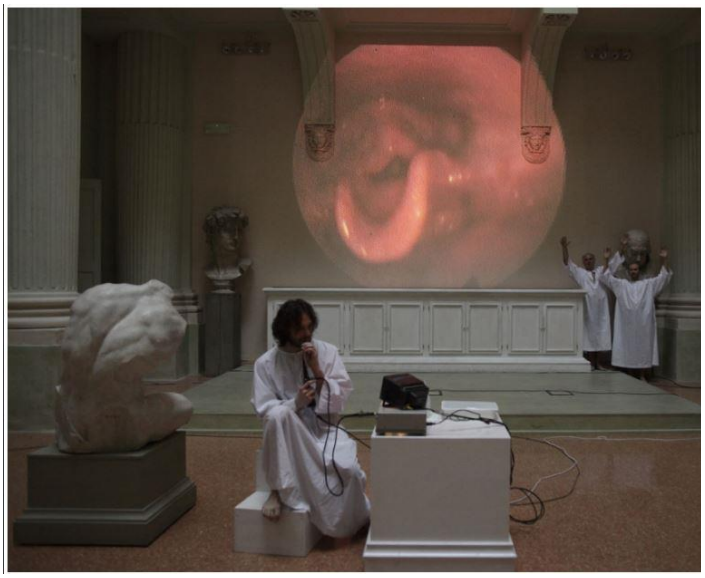
1960 Entretien avec Romeo Castellucci durant notre stage au Teatro Comandini en avril 2014.

1961 *Ibid.*

1962 CASTELLUCCI, Romeo, *Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio. Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, p. 85.

1963 *Ibid.*

devient vertige. L'image vue réalise en fait la parfaite correspondance entre la parole et sa vision (la vision de son origine charnelle) [1964] ». Le spectateur est conduit à contempler et corporéiser la naissance de la voix à même la racine de la langue.



CASTELLUCCI, Romeo,
Giulio Cesare, 2014.
©Luca Del Pia

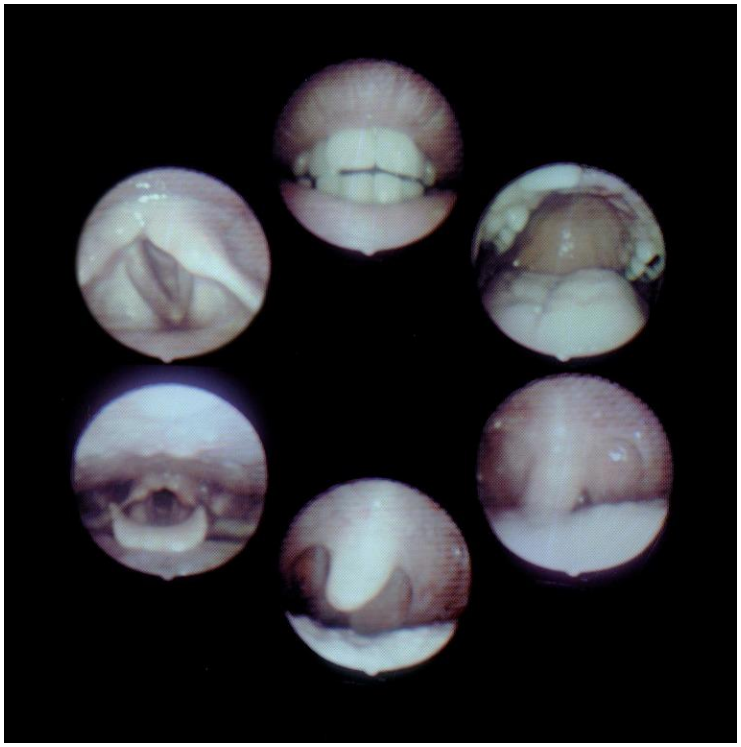
Par ce geste, le comédien incarne doublement, extérieurement et intérieurement, le personnage de Marullus et donne corps à son discours, discours qui ouvre la pièce originale de Shakespeare. « Dès que le rideau se lève, l'image traditionnelle de l'acteur, qui est celle du corps physique vu extérieurement, est retournée vraiment comme une chaussette : la première image qu'on a d'un acteur est l'image interne, pas externe » confie Romeo Castellucci. Ainsi, le corps de l'artiste devient la scène de l'accouchement de l'impalpable, de l'origine charnelle et sexuelle du souffle, de la voix et de la parole et celle de la naissance du langage et il fait aussi de la voix, la matière et le lieu de l'incarnation.

Il ne s'agit plus seulement de procéder à une endoscopie, c'est-à-dire à une exploration visuelle d'une cavité par l'intermédiaire d'une fibre optique, mais de faire de cette action l'acte par lequel ce qui n'était pas chair devient chair, l'acte par lequel la voix, invisible pour le regardeur bien qu'audible, prend corps véritablement. Porteur de chair, le comédien interprète à la fois Flavius, Marullus et le savetier en changeant de timbre de voix. Un tel processus repose sur l'usage particulier des cordes vocales, du larynx, du pharynx et de l'épiglotte qui deviennent véritablement des corps des

[1964] *Ibid.*

personnages, puisque différemment mobilisés en fonction de la hauteur et du timbre des sons émis. L'audible devient visible et les personnages prennent corps dans le corps même du comédien. Autrement dit, l'acteur ouvre son corps, en dévoile l'intériorité pour la mettre au service de ceux des personnages qu'il interprète. Il ne s'agit plus simplement d'interpréter un texte mais de l'incarner physiquement.

Une telle approche rejoint cette définition de l'incarnation proposée par Marie-José Mondzain : « Incarner, c'est donner chair et non pas donner corps. C'est opérer en l'absence des choses. L'image donne chair, c'est-à-dire carnation et visibilité à une absence dans un écart infranchissable avec ce qui est désigné[1965] ». Le texte se fait gorge et le vide[1966] du langage apparaît dans la béance des corps.



CASTELLUCCI , Romeo, *Giulio Cesare*, 2014. ©SRS

Ensuite, Dalmazio Masini, acteur laryngectomisé, prononcera le discours d'Antoine. Ce mutilé de la voix laissant son trou béant usera de sa voix trachéo-oesophagienne et non de celle trans-prothétique plus fréquente. « Il y a donc ce que l'on voit, puis ensuite ce qu'on entend ou n'entend plus. Car le laryngectomisé, déjà

[1965] MONDZAIN, Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, *op. cit.*, p. 32.
[1966] Cette notion de vide peut être comparée à celle défendue par Alain Badiou dans *L'être et l'événement*, 1988 :69-70.

atteint dans son apparence physique, n'est plus la personne communicante qu'il était. Il doit alors renaître en une autre avec une voix différente, bien plus grave dans sa tonalité et souvent vécue comme plus inquiétante par les autres[1967] ». De sa voix métallique, très basse, presque silencieuse, l'acteur interprétant Antoine prononce un discours quasi-inaudible pour les spectateurs. Le discours est certes proféré en italien, mais même une personne native d'Italie ne pourrait en comprendre les mots qui ne sont que voix et sons. Des surtitres sont proposés pour rendre audible ce discours par la graphie. Ainsi la voix et le son se font lettres.

> La voix castrée d'Antoine résiste au discours corrompu qui est émis en surface par le même Antoine. Grâce à la voix de cet acteur presque réduite au silence, qui n'est plus capable que d'émettre quelques borborygmes, on comprend le combat titanesque que mène la voix contre la parole.[1968]

La voix se voyant privée de sa jugulaire de chair se transforme en pulsion œsophagienne et devient pure vibration de l'émotion. « L'articulation des significations se brouille et s'évanouit : il n'en reste que la modulation vocale, à demi perdue, et d'un coup, absorbée par les bruits du corps. Cette " blessure ", évoque le corps de Jules César, dont les blessures sont autant de "bouches muettes"[1969] ». À la fin de son discours, il étale du faux sang sur sa bouche. Ainsi, la voix qu'il n'a pas, il cherche à l'extraire par la *violence* en fendant et sacrifiant la chair de la voix. Le sang se répand sur l'origine de la voix. La voix devient le sang et l'échange vocal est remplacé par la circulation sanguine. Le meurtre à venir fera couler le sang et résonner autrement la voix en lui qui ne pourra jamais coaguler ni ne cicatriser.

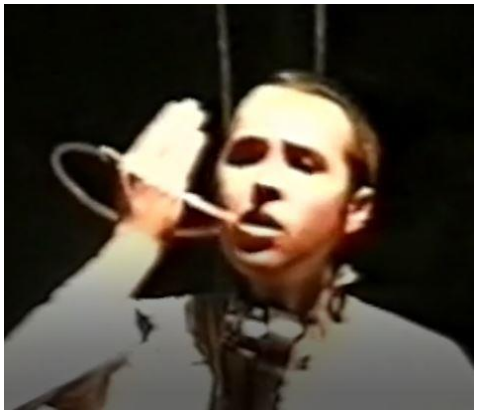
[1967] GODDET, Bernard, GUILLARD, Marie-Claire, « Le laryngectomisé, un mutilé de la voix », *Champ psychosomatique*, 2007/4, n. 48, p. 139.
[1968] PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci, op. cit.*
[1969] Piesandra Di Matteo citée sur http://www.maisonculturetournai.com/fr/details/index.aspx?id=608&CAT=7



CASTELLUCCI, Romeo, *Giulio Cesare*, 2014.
©Luca Del Pia

De la même manière, dans la première partie, sous-titrée Onan, de la première version de *Giulio Cesare*, Cicéron est interprété par un acteur présentant une tumeur à la gorge ou un énorme goitre, tandis que l'acteur Giovanni Rossetti, dans le rôle de Brutus, inhale de l'hélium à chaque début de phrase de son discours. De ce fait, la voix du sénateur devient aigüe à outrance et narsillarde et son éloquence légendaire n'est plus[1970]. « Le travail sur les voix, les corps et la provocation devient ici, à même la scène, recherche cruelle (au sens d'Artaud) des rouages organiques où se rejoignent la parole et la chair[1971] » explique Claudia Castellucci. « Le vocal y est traqué jusqu'au fond des gorges, saboté ou déformé par inhalation d'hélium, mimé par des machines. Le corporel s'y expose et s'y dérègle comme la limite atteinte temporairement par des mouvements affolants vers plus ou moins d'âge, de poids, de maigreur[1972] ».

[1970] Cette séquence nous rappelle la performance de Laurie Anderson dans *Talk Normal*, 1982.
[1971] CASTELLUCCI, Claudia, Dossier dramaturgique de *Giulio Cesare*, 1997.
[1972] *Ibid.*





CASTELLUCCI, Romeo, *Giulio Cesare*, 1997.



CASTELLUCCI, Romeo, *Giulio Cesare*, 1997.

Dans la deuxième version de *Giulio Cesare*, Jules César ne prononce aucun mot, paradoxalement, pour autant, il ne demeure pas muet. Son corps devient corps musical, puisque chacun de ces gestes est accompagné d'un son électronique. L'œil du spectateur vient lier les évènements électroniques musicaux à l'oreille. La musique « électronique live » créée par Scott Gibbons tente de réhabiliter la dimension gestuelle par l'utilisation d'interfaces de contrôle. Or, Scott Gibbons participe pleinement à la mise en forme de la voix et à la sculpture du son. En effet, bien que Scott Gibbons, compositeur américain de musique électronique et électroacoustique, soit basé à Chicago, il travaille étroitement avec La Societas Raffaello Sanzio depuis 1999 que ce soit autour de scènes ou séquences précises ou à un niveau conceptuel par le biais d'expérimentations sonores et d'enregistrements. Ainsi, que ce soit dans *Voyage au bout de la nuit* (1999), *Genesi: from the museum of sleep* (1999), *Il Combattimento* (2000), *Tragedia Endogonidia* (2002–2004), *The Cryonic Chants* (2005), *Hey Girl* (2006), *Night Must Fall* (2008), *Madrigale Appena Narrabile* (2008), *Inferno, Purgatorio, Paradiso* (2008), *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* (2010), *Teatro Anatomico Infantile* (2009), *L'ultima volta che vidi mio*

padre (2009)*, Augustinian Melody* (2011)*, Folk* (2012), *The Four Seasons Restaurant* (2013-2014), *Go Down, Moses* (2014), *Unheard : Sonic arrangements from the microcosmos* (2014)*, Le Sacre du Printemps* (2014), *Oedipus the Tyrant* (2015), *Orestea (una commedia organica?)* (2015), *The Minister's Black Veil* (2016), *Democracy In America* (2017), *La Vita Nuova* (2018) ou encore *Tutto/Everything* (2019), Scott Gibbons fait en sorte que l'environnement sonore général ne ponctue pas simplement la scène ; il en constitue une des composantes les plus prégnantes, devient ainsi un véritable partenaire de jeu et participe au vertige des actants et des receveurs, des révélateurs et des ressenteurs.

Dans tous ces spectacles, Scott Gibbons mêle à la fois les nouvelles technologies audio, des nappes sonores, des effets sonores, des sonorités synthétiques, des sons organiques et des sons naturels acoustiques, par exemple des sons puisés dans l'environnement (eau, vent, ambiance urbaine) ou provenant du corps humain, des cris, des tintements, des chuchotements, qu'il transforme ensuite en studio afin que ces sons deviennent musicaux. En terme musical, ses compositions, aux influences *dark ambient* ou *ambient industrial*, semblent déstructurées, par l'absence de beat par exemple. En réalité, elles combinent des arrangements longs et harmonieux réalisés à partir d'instrumentations habituellement peu appuyées et des boucles mélodiques répétitives. Ses créations musicales suscitent plus qu'une ambiance ou un contexte atmosphérique.

Elles éveillent à la fois des sensations et une imagerie mentale. D'autre part, Scott Gibbons parvient sans peine à allier, avec tendresse, déroutement et *violence*, le silence au grondement, le murmure au gémissement, le bourdonnement au grésillement, le calme au fracas atteignant parfois la limite du supportable pour l'oreille humaine. C'est ainsi, qu'il crée et fait de la musique un langage innommable et universel qui ne s'entend pas simplement mais s'écoute, se ressent, se vit et se donne à voir. Scott Gibbons parvient à faire du théâtre des Castellucci, un « théâtre organique » en mutation constante, puisque comparable à un véritable organisme, du grec *organon*, c'est-à-dire « instrument », vivant. Dès lors, il s'agit d'un système vivant complexe, connexe, organisé par La Societas Raffaello Sanzio qui combine et concilie art classique et contemporain.

Dans toutes les créations auxquelles il a contribué, les effets de déformations, de répétitions et d'écho de la voix et du son les font résonner davantage et autrement pour leur donner corps. Le plateau, dans son entièreté, coïncide parfaitement avec le corps-voix-son, en scène et en salle. Le corps-voix-son se fait aussi corps dans celui du

spectateur. Le son produit et la voix émise font ainsi appel à tous les sens du spectateur, l'interpellent et le « secouent ». « Cette secousse puissante des organes est confiée à la musique, parce que c'est l'art le plus charnel et soporifique quant aux phénomènes mondiaux[1973] » explique Romeo Castellucci. « Les spectateurs hibernent les raisonnements tirés des archives de leur esprit, mais pour faire en sorte que la transmission se passe, il faut l'inondation d'arguments pré-linguistiques, comme la musique et tous les bouleversements[1974] ».

De cette façon, dans *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*, *The Four Seasons Restaurant*, *Go Down, Moses* ou *Orestea (una commedia organica?)* par exemple, le son et la voix sont parfois difficilement supportables, tant par le volume sonore émis que par le trouble auditif qu'en produit le contenu. Il est impossible de distinguer les bruits les uns des autres ni leur source, si bien que les structures accueillantes de ce spectacle sont invitées à mettre à disposition du public des bouchons d'oreille. Néanmoins, cette insupportabilité est souhaitée et cohérente aux propos engagés par Scott Gibbons et Romeo Castellucci, puisqu'ils cherchent ainsi, par l'affûtage de l'écoute, à faire tressaillir le corps des spectateurs pour réveiller et former en eux le corps ce qui vibre.

Tous les épisodes de la *Tragedia Endogonida* commencent par la diffusion d'un son de respiration à la fois humaine, animale, fœtale et cosmique, naturelle et numérisée. Les spectateurs des dix pays d'Europe différents dans lesquels sont joués les épisodes partagent donc ce souffle premier, font corps avec lui, et, par leur respiration commune, lui donnent corps. Cet organe-souffle « se répand à travers l'espace comme de la fumée, s'infiltrant dans tous les interstices et passages de la scène et de la salle, les ouvrant ainsi à leurs propres vibrations[1975] ». Progressivement, l'organe-souffle se transplante et évolue en corps-cri. Il danse ensuite une chorégraphie de vocalisations, murmure et gémit selon une intensité croissante à peine tenable. Enfin, plusieurs de ces épisodes se clôturent sur des chants choraux bouillonnants et brouillonnants, c'est-à-dire provoquant une effervescence, une agitation et un trouble mais suivant toujours une partition musicale très précise.

1973 CASTELLUCCI, Romeo, *Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio. Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, p. 17.

1974 *Ibid.,* p. 170.

1975 « spreads through the space like a smoke, creeping into all cavities and passageways of the stage and auditorium, opening them up to their own vibrations ». CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, GUIDI, Chiara, KELLEHER, Joe, RIDOUT, Nicholas, *The Theatre of Socìetas Raffaello Sanzio*, Londres, Routledge, 2007, p. 84.

Ces formes chœur-choralité et chorale sont également présentes bien que différemment représentées dans *Voyage au bout de la nuit*[1976]*, The Cryonic Chants*, *Madrigale Appena Narrabile*, *L'ultima volta che vidi mio padre* ou encore *Augustinian Melody* par exemple. Contrairement aux formes chorales habituelles[1977], la Societas Raffaello Sanzio ne les pense pas comme des supports visant la production du son mais y développant des connexions vocales pour faire éclater le sens dissimulé non pas des mots mais du son. De la langue originale choisie, la signification s'origine dans le son et le rythme des paroles plus encore que des mots et leur signifié. Le mouvement narratif et l'idée d'une phrase descriptive sont abolis par la qualité de la voix, le timbre, le rythme et la partition et invention qu'elle opère. Le soupçon de texte proféré contient en lui l'essentiel, obéit à une partition musicale nouvelle, à un phrasé syncopé, se trouve juste avant ou juste après le silence mais jamais au-delà et demeure profondément attentif à celui qui reste tu. Par le flux rompu, le silence sidéré, le souffle attendu, la voix se fait tantôt fluide ou solide, fermée ou ouverte, timide ou explosive, résiliée ou résistante. La voix se forme et se déforme par reproduction et hybridation pour devenir imitation de tout ce qui pourrait être entendu par l'oreille humaine. Le théâtre de La Societas Raffaello Sanzio devient alors vibratoire, fluide et moléculaire, puisque seule une approche microscopique est en capacité de saisir le profil sonore de toute chose, selon Chiara Guidi. Or, ayant eu la chance de pouvoir suivre une répétition de chœur auprès d'elle et d'assister à quelques-unes de ses conférences, une ressemblance étonnante entre sa pratique et celle de la Langue des Signes nous a frappée.

Bilingue en Langue des Signes française et l'ayant intégralement apprise auprès de personnes malentendantes et sourdes, nous avons pu constater à quel point la voix et le geste n'étaient vecteurs interactifs de la communication que s'ils étaient accompagnés d'une expressivité et d'un flux. « La voix est intéressante [explique Jacques Gleyse] parce qu'elle permet de mieux comprendre ce qu'est l'expressivité du corps. Finalement elle la matérialise car elle en est l'archétype, le parangon. Sa place dans les mythes est étudiée et favorise la compréhension de ce qu'elle est vraiment et

---

[1976] Voir aussi :
RIWANA, Mer, *Son de la représentation et musicalité de la langue. Voyage au bout de la nuit, Louis-Ferdinand Céline et Castellucci Romeo*, Banu, Georges (dir.), Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 2004.
RIWANA, Mer, *Des origines de l'image pour l'homme aux images de la représentation théâtrale. Voyage au bout de la nuit, mise en scène Castellucci Romeo, d'après Louis-Ferdinand Céline*, Banu, Georges (dir.), Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 2008.
[1977] Voir aussi RAYNAUD, Alberte, *Le corps polyphonique*, Kristeva Juila (dir.), Université Paris 7, Paris, 1984.

donc de ce qu'est, en définitive, l'expressivité du corps[1978] ». De plus, l'une de nos formatrices, sourde de naissance, nous a fait part d'une anecdote que nous souhaitons partager ici, tant elle est éclairante sur le pratique moléculaire et la mise en forme de la voix, au-delà même son audibilité. Lorsque ses filles, toutes deux entendantes, étaient encore en bas-âge, et qu'elles se mettaient à crier, elle était non seulement en capacité de les « entendre » non par l'ouïe mais par le corps, mais aussi de saisir le motif de ces cris et de différencier le cri de l'une et de l'autre de ses filles avant même de les avoir vues. Bien que difficilement explicable alors que commune à plusieurs personnes malentendantes, cette expérience a trouvé sens dans la description qu'en a faite notre formatrice. Par le transfert de vibrations du son émis dans l'ensemble du corps, elle ressent la voix de chacune de ses filles, comme le serait une voix unique, non audible certes, mais saisissable physiquement. En elle, se forment les flux et vibrations émises et ainsi la voix de ses enfants existent corporellement en elle. De même, se concentrant sur leurs gestes vocaux, elle a pu ressentir, sculpter et saisir l'objet-voix propre à chacune de ses filles. Elle a ainsi pu façonner puis graver une image mentale du son et de la voix, à partir des flux et vibrations émis. Elle les a associés à une architecture mentale infiniment modelable et friable. Cela peut également s'expliquer par « la toile ombilicale[1979] » théorisée par le compositeur Michel Chion et reprise par Denis Vasse dans *L'Ombilic et la voix*[1980]. Au commencement, dans la nuit utérine, les flux et vibrations de la mère étaient déjà émis. Ils perdurent après l'arrivée dans la lumière dans un continuum fluidique et nutritif sous forme, non plus d'un cordon ombilical mais d'un cordon vocal. La culture sourde m'a également permis de redécouvrir ce phénomène à travers la rééducation des enfants sourds-muets, élaborée depuis la fin du XVIIIe siècle. « Le maître oraliste qui travaille avec son élève engage une sorte de corps à corps avec lui. Il tient la main de son élève contre sa propre gorge pour que le jeune sourd puisse sentir les vibrations du larynx de son maître quand celui-ci prononce un son ; en retour, l'élève porte la main à sa gorge pour comparer les vibrations de son larynx avec celles de son maître » précise Michel Poizat. En ce sens, le geste vocal, émanant d'un corps pour en atteindre un autre, passe du statut du « geste de » au « geste vers » et se doit d'être pensé ainsi, c'est-à-dire dans une forme d'incorporation et d'ex-

[1978] GLEYSE, Jacques, « Michel Bernard. La chair et le verbe », *in* revue *Corps et culture*, n. 5, *op. cit.*, p. 9.
[1979] CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma, 1982, p. 63.
[1980] VASSE, Denis, *L'Ombilic et la voix*, *op. cit.*

corporation de la voix. Il en est de même pour la Societas Raffaello Sanzio.

Dans *Ödipus der Tyrann*[1981], Scott Gibbons et Romeo Castellucci restituent la langue au pathos sacré des origines. Les corps orificiels y évacuent le logos *tragique* sous forme de gargouillis et borborygmes. Dans les spectacles *Neither*1982 et *Salome*1983*,* Romeo Castellucci découpe, en totalité ou parcellement, les parties du corps qui sont normalement à l'origine de la voix. La voix sculpte alors les morceaux de corps absents et les remplace. Elle remplit les vides et béances par sa présence et corporalité et se fait corps à la place du corps premier. Dans *Orestea (una commedia organica?)*, c'est la *tragédie* qui se fait celle de la voix et des organes.

[1981] CASTELLUCCI, Romeo, *Ödipus der Tyrann*, Florian Borchmeyer Dramaturgie, Roméo Castellucci Scénographie, Silvia Costa Collaboration artistique, Piersandra Di Matteo Dramaturgie Mechthild Feuerstein Assistant(e) à la scénographie, Scott Gibbons Musique, Erich Schneider Création lumières, Jake Witlen Création vidéo, Romeo Castellucci (Création lumières), Timo Kreuser (Répétiteur), Giovanna Amoroso et Istvan Zimmermann-Plastikart Studio (Sculptures), Sirje Aleksandra Viise et Eva Zwedberg (Solistes), Malene Ahlert, Amelie Baier, Ursula Cezanne, Sophia Fabian, Eléna Fichtner, Margot Fricke, Eva Günther, Rachel Hamm, Andrea Hartmann, Annette Höpfner, Nadine Karbacher, Sara Keller, Pia Koch, Feline Lang, Marion Neumann, Monika Reineck, Vanessa Richter, Helga Rosenberg, Ria Schindler, Janine Schneider, Regina Törn et Christina Wintz (Figurants), 2015.

[1982] CASTELLUCCI, Romeo*, Neither*, de Samuel Beckett (1977), *La madre* (soprano): Laura Aikin, *Direzione musicale*: Emilio Pomàrico, *Regia*: Romeo Castellucci, *Collaboratore alla regia*: Silvia Costa, *Drammaturgia*: Piersandra Di Matteo, Stephan Buchberger, *Collaboratore alle scene:* Mechthild Feuerstein, *Collaboratore alle luci*: Giulio Bernardi, *Collaboratore ai costumi*: Charlotte Pistorius, *Sound design*: Holger Schwark, *Assistenza musicale*: Leonhard Garms, *Sculture e maschere*: Istvan Zimmermann/Plastikart Studio, *Comparse*: Beatrix Feldmann, *Direttore scena*: Jens Fischer, *Addestratori animali*: Gatto Abatutu, Cane Lola: Sabine van der Helm, Cavallo Senor Santos: Gregor Schmaus, Duisburger Philarmoniker, Ruhrtriennale, Jahrhunderthalle Bochum, 2014.

[1983] CASTELLUCCI, Romeo, *Salome*, Franz Welser-Möst, chef d'orchestre, Romeo Castellucci, mise en scènes, décors, costumes et lumières, Cindy Van Acker, choreographie Silvia Costa, collaboration artistique, Piersandra Di Matteo, dramaturgie Alessio Valmori, collaboration aux décors Marco Giusti, collaboration aux lumières John Daszak, Herodes Anna Maria Chiuri, Herodias Asmik Grigorian, Salome Gábor Bretz, Jochanaan Julian Prégardien, Narraboth Avery Amereau, Page d'Herodias Matthäus Schmidlechner, 1er Juif Mathias Frey, 2ème Juif Patrick Vogel, 3ème Juif Jörg Schneider, 4ème Juif/Esclave David Steffens, 5ème Juif Tilmann Rönnebeck, 1er Nazaréen Pawel Trojak, 2ème Nazaréen Neven Crnić, Cappadocien Henning von Schulman, 1er Soldat Dashon Burton, 2ème Soldat, Orchestre Philharmonique de Vienne, 2018.



CASTELLUCCI, Romeo, *Ödipus der Tyrann,* 2015. ©Arno Declair



CASTELLUCCI, Romeo, *Salome*, 2018. ©SRS

Dans tous ces spectacles, le silence n'est en rien un moment de pause pour le spectateur, il prend aux tripes, s'y accroche et les retourne. Il semble impossible de prendre ses distances vis-à-vis de ce silence qui vibre en le spectateur. Il devient organique et s'extirpe d'eux de manière palpable comme s'il devenait notre nouvelle enveloppe corporelle, notre bulle compressive dans laquelle nous sommes sous pression. C'est « le grand silence actif […], le silence de plusieurs, le silence multiplié […] dont les âmes les plus fortes redoutent le poids inexplicable[1984] » que peignait Maurice Maeterlinck.

Avec *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, des grondements et des chocs de roches et de métaux se font entendre avant même le début de la représentation et englobent les personnes avant qu'elles ne soient spectatrices, et reviendront dans le dernier tableau du spectacle. L'environnement sonore s'étale en une nappe sonore abstraite si bien que plus aucun bruit n'est discernable. Par ce trouble, le son contraint l'esprit à lâcher prise. Alors, le son peut librement s'étendre, prendre forme, mais jamais ne se moule ni se polit. Le corps-son peut désormais s'étreindre avec le corps-humain, s'enlacer, l'envelopper et le pénétrer. Comme une musique intérieure, elle restera même

[1984] « the great active silence […] the silence of many, the silence multiplied […] whose inexplicable weight brings dread to the mightiest soul ». MAETERLINCK, Maurice, cité par BROWN, Ross, *Sound: A Reader in Theatre Practice*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011, p. 68.

en son absence audibilité. Si bien que lorsque ce grondement cesse pour laisser place à des voix anglophones du documentaire National Geographic, il en reste un bourdonnement, une berceuse fluidique qui continue d'hypnotiser le spectateur de l'intérieur.

Enfin, pour revenir à *Giuilio Cesare*, la réactivité technique du dispositif ou des techniciens est pensée pour permettre une mise en scène spécifique aux corrélations gestes/sons proposées. Le discours devient discours du corps. Dans ce cas, il est impossible de qualifier ces gestes de co-verbaux, puisque le verbe n'est plus, mais plutôt de co-sonores. D'autre part, ceux-ci sont tantôt iconiques, c'est-à-dire qu'ils véhiculent par leur forme et par leur mouvement le contenu relatif au contenu linguistique concomitant (par exemple le geste de l'escalier en colimaçon), tantôt métaphoriques, pour les notions abstraites « impossibles » à présenter par geste, tantôt déictiques, par exemple lorsque Jules César pointe le public du doigt ou encore le ciel et surtout emblématiques et symboliques reflétant une certaine forme de spiritualité et d'éloges faisant de lui « l'orateur charismatique » par excellence. Se met alors en place un langage des gestes et des organes qui ne parlent plus, mais révèlent encore. L'un des sénateurs appose ensuite sa main, puis son oreille sur la poitrine de Jules César, comme pour sentir puis entendre les pulsations de son cœur. Or, ces battements sont les premiers et les derniers sons qui font d'un corps, un corps « sonore », de son vivant bien sûr, puisque même dans une salle totalement insonorisée, les battements de cœur sont les seuls à persister. De ce fait, ce geste est annonciateur du décès de Jules César. S'ensuit alors l'assassinat lent, muet et esthétisé de Jules César sur un plateau de silence glané. « Je voyais l'assassinat de Jules César (mêmes initiales que Jésus Christ), comme une eucharistie euphorique et douce, célébrée par Brutus » [1985] confie Romeo Castellucci. Dans un enracinement de la lenteur et dans le silence, entre les sons et dans les sons existe cette zone pleine de vide, en mesure de nourrir, d'habiter et d'être habitée - même par des fantômes-.

En outre, si le son se fait matière et la voix se fait corps, les corps physiques deviennent à l'inverse des corps musicaux. Dans la première version par exemple, les corps des comédiens deviennent clairement des instruments de musique. Sur le dos de Giancarlo Paludi, comédien corpulant, interprétant Cicéron, sont dessinées les ouïes

[1985] Entretien avec Romeo Castellucci durant notre stage au Teatro Comandini en avril 2014.

d'une contrebasse, en référence à la photographie de Man Ray intitulée Kiki de Montparnasse. À ce titre, Romeo Castellucci nous confie que le corps du comédien « est très gros, parce que même s'il n'a qu'un rôle mineur dans la pièce, il pèse de tout son poids sur l'action »[1986]. Un autre comédien, semblable à un luthier, ficèle le corps nu de Maurizio Carrà, un acteur d'âge mûr, interprétant César, et tend les cordes, une à une, comme s'il changeait les cordes d'un instrument usé. Ainsi, Romeo Castellucci tente, par tous les moyens, de toucher les cordes, qu'elles soient instrumentales, vocales ou sensibles et l'émotion émane des pulsions et vibrations organiques.



CASTELLUCCI, Romeo, *Giulio Cesare*, 1997. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Giulio Cesare*, 1997. ©SRS

Les corps deviennent alors des images signifiantes et signifiées, puisque « les acteurs deviennent les didascalies vivantes d'une légende, inscrite en marge d'une carte pleine de symboles »[1987]. L'organe-voix et son ablation permettent de resignifier ces corps, ou en tout cas, de donner à penser, qu'ils pourraient avoir un sens, d'un sens relevant d'une certaine sémantique. En ce sens, il y aurait une sémiotique du geste vocal. Néanmoins, il semble en capacité de résister à la réduction sémiotique et à l'objectivation des signes et codes préalablement établis. S'appuyant tantôt sur l'unité, tantôt sur l'éclatement que représente le matériau voix, les artistes procèdent à une dramatisation de l'origine de la voix.

« Le magma acoustique qui s'agite au plus profond de moi attend sa catalysation dramaturgique[1988] » écrit Castellucci. « J'aimerais que le cri d'un animal ou le grincement

[1986] Entretien avec Romeo Castellucci durant notre stage au Teatro Comandini en avril 2014.
[1987] CASTELLUCCI, Romeo, *Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio. Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p.169.
[1988] CASTELLUCCI, Claudia, Romeo CASTELLUCCI, Chiara GUIDI, Joe KELLEHER et Nicholas RIDOUT, *The Theatre of Socìetas Raffaello Sanzio*, *op. cit.*, p. 25.

d'une machine provoque le genre de *commotion* qui me donne envie d'intervenir, pour apaiser une angoisse qui n'existe même pas[1989] ». Les effets de déformations, de répétitions et d'écho de la voix, ramènent au corps, à la voix et au langage pour les faire résonner davantage et autrement. De la pièce originale de Shakespeare, il ne reste que quelques passages cités, répondant à une structure générale remodelée et du texte nous n'en retenons que la puissance organique. Il semble que le spectateur assiste la fois au baptême du langage et aux noces de la parole et de la chair dans le même temps, conférant ainsi à la *rhétorique*, une anatomie particulière. « La parole a le même destin qu'un corps, par conséquent, la présence, mais aussi la merveille de la chair »[1990] affirme Romeo Castellucci. Aussi, il parvient à aller au bout de l'expérience théâtrale en se plaçant au cœur de sa recherche musicale et met en lumière des points nodaux de sa dramacité impliquant la création d'une dramaturgie sonore et d'un langage transcendant où le silence, le souffle, les vibrations, les sons, la musique et la voix se font chair par la corporéité qu'il parvient à leur conférer. La voix, seule évocatrice, devient alors à la fois matière et lieu de l'incarnation. Ayant ainsi un corps, libéré et autonome, la voix vagit comme pour la première fois et produit en un cri, celui à la fois de l'enfant et du vagin[1991].

> En définitive, toute expressivité est la résultante de la structure archétypique du processus vocal, l'effet d'une transvocalisation dans la mesure où la région corporelle qui est censée ex-primer participe de ce dédoublement implicite produit par le rejet vocal et de la dynamique pulsionnelle de jouissance narcissique qui l'anime. Seul l'impérialisme du regard a pu occulter cette filiation et cet enracinement organique en le projetant sur la surface neutre, homogène et apparemment silencieuse du monde visible offert au pouvoir illimité des manipulations sémiotiques et des ruses idéologiques.[1992]

[1989] CASTELLUCCI, Claudia, Romeo CASTELLUCCI, Chiara GUIDI, Joe KELLEHER et Nicholas RIDOUT, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, *op. cit.*, p. 25.

[1990] CASTELLUCCI, Romeo, *Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio. Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, p. 124.

[1991] Cette expérience nous rappelle celle relatée par Francine Christophe dans son interview dans le film *Human*. Elle nous narre un souvenir d'enfance, lorsqu'elle était déportée dans le camp de concentration de Bergen-Belsen. Une femme a donné la vie dans un camp de la mort mais l'enfant né n'a jamais crié dans l'enceinte de camp même lorsqu'il est venu au monde. Il n'a vagi que lorsqu'il en est sorti, comme s'il n'était né non pas lors de sa sortie de la mère mais lors de celle du camp, c'est-à-dire une fois en possession d'un corps libre. Interview de Francine Christophe dans le fim *Human* (2015) de Yann Arthus-Bertrand à propos de l'épisode du *morceau de chocolat*.

[1992] BERNARD, Michel, *L'Expressivité du corps*, *op. cit.*, p. 415.

b) Architecturer le son dans *BRASS, Dead Brass Band* et *TALK*

Dans le spectacle *Giulio Cesare*, Romeo Castellucci a opéré le corps de sa voix en procédant à une coupure entre eux. Il a ainsi démontré que la voix, qu'elle soit ou non mise en forme, est toujours le résultat d'une béance ou d'une séparation laissant des plaies multiples. D'abord, elle naît d'une coupure entre les lèvres et d'une coupure du flux respiratoire et vibratoire. Ensuite, la désorganisation et *désorgan*ation du corps conduisent à inciser de nouveau le corps-voix pour le détacher du corps physique. La plaie de cette nouvelle coupure reste comme une trace de séparation de la voix et du corps sur ces deux nouveaux corps. Par conséquent, « l'objet-voix est d'abord cela : une présence concrète, pratique, instantanée, une présence perçue dans son évidence parce qu'elle vient d'autrui. Cette voix-là [est], d'une part immédiate, dépourvue de recul, et, […] d'autre part issue d'un autre que moi situé à une certaine distance, étranger et inaccessible, ce dédoublement contradictoire est inhérent à la chair de la voix[1993] ». Néanmoins, la voix nous échappe par sa forme, par son regard absent mais non aveugle, pénétrant et absorbant. Il ne signifie rien mais le spectateur l'éprouve, le ressent, se laisse saisir. Cette relation de partage froisse la dénégation vocale habituelle puisque les organes d'émission et de réception de cet échange l'absorbent, le mâchent et l'expulsent aussitôt ou les enfouissent en eux. Si l'adhérence n'opère pas, la voix croupit et pourrit comme un dépôt corruptible, se refoule et s'oublie.

> Ce mot-là, chair, n'est pas innocent. S'il y a chair, il y a interdit. Tout un versant de la voix est usuellement interdit : celui auquel on reste collé. Pour acquérir la dimension humaine de la parole (c'est-à-dire accéder à la signification, au signifiant), tu dois apprendre à t'en détacher, tu dois renoncer au plaisir de la sentir pourrir en toi. Alors, le mot perd sa chair vocale et devient phrase. Mais cela, tu ne le fais jamais complètement, ou plutôt, tu dois toujours le refaire, et ce coup sec, ce coup de guillotine, te tranche quelque chose.[1994]

Au contraire, si la voix se produit au monde en tant que chair, indispensable, exaltante, émouvante et impossessible, alors, il est impossible de s'émanciper d'elle. Le corps n'est plus physique et, parce qu'organique, il est musical. L'exemple le plus patent était dans l'instrumentalisation, au sens littéral, du corps des acteurs incarnant César et

[1993] PERPIA, Jeannine, « L'Amour de la chair », Galgal, 2007.
[1994] *Ibid.*

Cicéron. La réduction du corps en instrument est encore plus manifeste dans *BRASS*[1995] et *Dead Brass Band*[1996] de Kris Verdonck.

BRASS et *Dead Brass Band* sont deux installations/spectacles mettant en scène des orchestres fantômes. Dans *BRASS*, trois soubassophones, aussi appelés sousaphones, sont suspendus au plafond et semblent flotter dans l'espace.



VERDONCK, Kris, *BRASS*, 2016. ©Jasmijn Krol

Mis au point par Decap, spécialiste de la fabrication d'instruments de musique automatiques, ils s'animent, s'emparent d'une forme de vie autonome et jouent seuls des fragments musicaux s'inspirant des compositions d'Erik Satie et du thème musical du film manga japonais *Ghost in the Shell*[1997]. Par un mécanisme de circumduction, les instruments circonvoluent dans l'espace comme le feraient les viscères d'un corps ou des astres dans l'univers. Cette rotation produit un effet Doppler ralenti, c'est-à-dire un décalage de fréquence des ondes. Les sons tantôt se rejoignent, tantôt se distancent et, comme le ferait l'examen Doppler permettant d'explorer le flux sanguin dans les artères et les veines, ils pénètrent le corps, s'y propagent, le sondent, s'y répercutent

[1995] *BRASS*, Concept & mise en scène : Kris Verdonck, Dramaturgie : Kristof Van Baarle, Coordination Technique : Jan Van Gijsel, Son : Elise Boënnec, Musicien : Stijn Aertgeerts, Production : A Two Dogs Company, Coproduction : Kaaitheater (BE), Festival de Keuze (NL), Avec le soutien de : les autorités flamandes, la commission de la communauté flamande (VGC), 2016.

[1996] *Dead Brass Band*, Concept and direction : Kris Verdonck, Technical coordination : Jan Van Gijsel, Music instruments : Decap Herentals, Robotics and system integration : Culture Crew, Software development: iMinds-IBCN, Production : A Two Dogs Company, The music instruments and robotics have been developed for the production *H, an Incident*. This was a co-production with Kunstenfestivaldesarts (BE), Kaaitheater (BE), Steirischer Herbst (AT), Göteborgs Dans & Teater Festival (DK), Spring Festival (NL) and Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine (FR), 2013.

[1997] OSHII, Mamoru, *Ghos in the Shell*, 1995.

pour revenir à leurs sources. En conséquence, ces instruments sont à la fois musicaux, sonores et chirurgicaux et produisent à la fois une musique anatomique et celle d'un monde où les Dieux et les hommes ont disparu. Le corps se change en instrument de la musique que la voix ordonne, en l'objet au service de la percée sensible du monde. Selon Kris Verdonck, « les émotions humaines et le pouvoir d'abstraction humain s'expriment peut-être avec la plus grande puissance dans la musique et la pratique d'un instrument. Après tout, la musique appartient aux dieux – des sonorités céleste de l'Olympe à l'harmonie des sphères résonnant dans l'univers[1998] ». Ainsi, comme c'est le cas dans les créations de Romeo Castellucci, le corps musical relie deux mondes, le terrestre et le céleste, le monde des vivants et celui des morts et, dans le cadre de la représentation, la scène et la salle. Au reste, les corps en scène ne sont que musicaux puisque l'interprète a disparu et a emmené avec lui son corps dans sa retraite. « Dans un mouvement sans fin, les instruments sont suspendus dans un espace plongé dans la pénombre – ils brillent, mais le corps sur lequel ils reposent d'habitude n'est plus présent » analyse Kris Verdonck. Les corps de ces instruments ne sont envisagés que comme matière, d'où le titre même choisi pour cette installation : « BRASS » qui signifie laiton, c'est-à-dire l'alliage avec lequel sont formés les sousaphones aujourd'hui. La matière est le cœur de la recherche menée dans cette installation comme en traduit le titre choisi. Les sons qu'ils produisent auront le même destin : devenir matière, exister en tant que matière, être saisi comme matière.

> Il était une fois un homme roux qui n'avait pas d'yeux et pas d'oreilles. Il n'avait pas de cheveux non plus, donc c'est arbitrairement qu'on le disait roux. Il ne pouvait pas parler car il n'avait pas de bouche. Il n'avait pas de nez non plus. Il n'avait même pas de bras, ni de jambes. Il n'avait pas de ventre, pas de dos, pas de colonne vertébrale et il n'avait pas d'entrailles du tout. Il n'y avait rien ! Nous ne savons donc même pas de qui nous parlons.[1999]

En outre, Kris Verdonck introduit la présentation du spectacle *Dead Brass Band* en citant la prose du poète russe Daniil Harms, car chaque soubassophone est comparable à cet homme roux, non défini par un corps physique, mais dont la présence révèle l'humain par l'absence. De même, les sons produits conservent en eux des traits humains et prennent forme à partir d'eux. Créés à partir d'instruments aérophones,

[1998] VERDONCK, Kris, Dossier dramaturgique de *BRASS*, 2016.
[1999] HARMS, Daniil, *Cahier Bleu*, n. 10, 1937.

c'est-à-dire à partir de corps vides en attente d'être remplis par le souffle de vie, les sons respirent, expirent, soufflent, fredonnent.

Dans le spectacle *Dead Brass Band*, il n'y a aucun corps physique non plus. Pourtant, il y a théâtre. Kris Verdonck nous propose une expérience unique, celle de vivre un concert chorégraphié, d'une heure, sans musicien, sans danseur, sans personne physique au plateau. Dans ce spectacle, l'orchestre est également automatisé et entièrement composé de robots et regroupe un mélodica, un orgue Hammond, une trompette, deux tubas, une grosse caisse, une caisse claire, des cymbales, un tambourin et un triangle. Tous ces instruments spectraux nous offrent une composition acoustique numérique inédite, puisqu'écrite spécifiquement pour eux Ils l'accompagnent d'une danse fantasmagorique, comme en témoigne le titre : « Dead Brass Band » singifiant « Fanfare morte ».



VERDONCK, Kris, *Dead Brass Band*, 2013. ©A Two Dogs Company

Chacun des instruments est monté séparément sur une plateforme à roulettes, elles-mêmes contrôlées par une technologie sans fil. Il est ainsi possible de faire varier leur vitesse et de modifier leurs mouvements à distance. Il s'agit réellement de robots de haute technologie et dotés d'une forme d'intelligence puisque savant se situer dans l'espace, pouvant se corriger en cas de non-respect de la trajectoire initialement prévue ou se déplacer librement. Le matériel et le logiciel ont été développés par iMinds et Culturecrew. Le service d'exploitation développé pour que ces robots prennent « vie » est complexe. Toutefois, l'interface utilisateur est relativement simple d'après Kris

Verdonck. De plus, le test de Turing prouve la qualité de ces robots numérisés. Le test de Turing est un test d'intelligence artificiel où un homme entre en confrontation verbale et à l'aveugle avec à la fois un être humain et un ordinateur et tente de déceler lequel est machine. Lorsqu'on exécute ce test sur l'orchestre robotisé, la différence entre la musique jouée par les robots et par les humains, est à peine perceptible. Alors, le corps humain, bien qu'absent, se retrouve dans le corps robotique. La voix et le son ne sont plus uniquement des excroissances de chair qu'il faut ôter du corps pour leur donner forme mais deviennent corps à part entière. Il s'agit donc de construire le corps de la voix et du son en l'architecturant. Bien que la création *TALK*[2000] soit antérieure à celles de *BRASS* et *Dead Brass Band*, elle va au-delà de cette construction puisque le son-matière va participer à la rénovation de la véritable architecture du lieu dans lequel il est né.

TALK s'inscrit dans une double recherche menée en 2011 par l'artiste, dont les résultats sont présentés sous formes de deux spectacles : *TALK* d'une part et *EXIT* d'autre part. *EXIT*, créé en partenariat avec la danseuse et chorégraphe Alix Eynaudi et en collaboration avec le musicien Rutger Zuydervelt de Machinefabriek, envisage le théâtre comme moyen d'expression depuis 2011 et a tourné jusqu'en 2017. Au contraire, la performance *TALK* n'a été présentée publiquement que trois fois entre 2011 et 2012 et propose d'interroger la langue, « talk » en anglais, en associant deux spectacles en un. La langue cependant s'y éparpille en molécules soniques, en résidus phoniques, en déchets vibratoires.

La première partie de cette double création a été créée 2001 et s'intitule « Pièce de théâtre pour deux plâtriers ». Sur le plateau s'élève un mur de huit mètres carrés que les deux plâtriers doivent entièrement recouvrir d'enduit. Cette partie relève de la performance car tout y est authentique et fonctionnel y compris la semblante mise-en-scène. Les plâtriers sont vraiment artisans et répondent à une demande habituelle en enduisant ce mur. Leurs gestes sont réfléchis, étudiés, intégrés. Ils ne jouent pas mais font juste leur travail. De même, la lumière est jusque utilitaire et non esthétique. Elle est là pour détecter les défauts du mur après le passage de l'enduit. Enfin, l'entracte

[2000] *TALK*, Concept & mise en scène: Kris Verdonck, Avec: X, Texte: Joris Verhaegen, Dramaturgie: Marianne Van Kerkhoven (Kaaitheater), Plafonneurs: Czeslaw Wnorowski & Andrzej Gasiewski, Son: Felix Luque / Chris Segers, Lumière / technique: Luc Schaltin (Kaaitheater), Construction: Bart Verhaegen, Production: A Two Dogs Company, Coproduction: Kaaitheater, Avec le soutien de: les Autorités flamandes, le Fonds Pascal Decroos, la Commission de la Communauté flamande (VGC), 2011.

permet de donner le temps nécessaire au plâtre de sécher. Cependant, plus le mur est recouvert, plus une dimension politique de l'acte qui s'y cache s'expose. En effet, « cette première partie concerne le lissage, l'escamotage et la dissimulation des irrégularités[2001] » précise Kris Verdonck. « Elle parle de la civilisation : quand on fait construire une maison, on vit d'abord dans une espèce de caverne, jusqu'à l'arrivée des plâtriers. Ceux-ci rendent la maison habitable, civilisée, propre ; elle devient un carré blanc[2002] ».



VERDONCK, Kris, *TALK*, 2011. ©Maya Wilsens

Par ailleurs, vingt micros étant insérés dans le mur, le revêtement de ce mur se rend audible en plus d'être visible. Les spectateurs entendent l'avancement des travaux et écoutent la métamorphose de la matière. De cette façon, l'ensevelissement du mur dépasse le champ du visible. Enduire, couvrir et masquer reviennent à entendre, écouter et prêter l'oreille pour la coller à la paroi. L'expression « les murs ont des oreilles » prend ici tout son sens. Au figuré, il s'agit bien de briser la confidentialité en révélant ce qui était jusqu'alors caché. Au sens littéral, Kris Verdonck donne le sens de l'ouïe aux éléments insensibles qui composent le mur. C'est précisément ce qu'Helga Finter nomme « la théâtralisation de la voix » qui, « d'un côté, prend ce qui est écrit (le vu) en tant que sons parlés et transforme ce qui relève de la vue en ouïe et en kinesthésie et, de l'autre, prend le ton et le son comme étant écrits dans l'espace,

[2001] VERDONCK, Kris, Dossier dramaturgique de *TALK*, 2011.
[2002] *Ibid.*

transformant ainsi l'ouïe en vue[2003] ». Subséquemment, le tapissage est sonore et le son est matière. L'architecture du son est double. D'abord, en embrassant le mur, et donc l'œil et l'oreille dans le même temps, le son s'architecture en se rendant matière, en se faisant corps. Elle répond ensuite à l'étymologie même du terme « architecture », du latin *architectura*, issu du grec ἀρχιτέκτων de ἀρχός/ή signifiant « chef, principe » et τέκτων, « *tecton* », qui veut dire « couvrir » et qui a donné « *toicture* » en ancien français, devenu « toiture ». Le son-matière, en couvrant le mur, répond à l'art de clore de l'architecture.

Dans la deuxième partie, un auteur, placé devant le mur blanc entièrement plâtré, donne un exposé, sans l'interpréter ni même le mettre en scène, avec la plus grande sincérité et objectivité possible. Il y présente le plan de financement et les prévisions budgétaires « glorieuses » du Rwanda, un pays ayant pourtant été détruit dans le passé par les guerres et génocides, la famine et la pauvreté. En circonstance, « comment passer du point A au point B, et qu'arrive-t-il en route ? Comment lisser les imperfections dans le mur ? Ajouter des couches par-dessus les couches par-dessus les couches. Recouvrir les trous, faire disparaître les fissures. Dissimuler, cacher, bluffer, mentir, ignorer, accuser, réprimer, casser… Derrière tout ça s'entend un brouhaha de voix[2004] » questionne Kris Verdonck. Toutefois, si la dimension politique est ici verbale et permet de mettre en lumière ce qui, jusqu'alors était volontairement occulté, la voix qui la transporte est d'une sincérité brute et d'une vérité nue et prend forme dans la nuit.

L'auteur, en se plaçant à contre-jour devant le carré blanc, efface son corps pour n'offrir que sa voix. L'ombre du corps se projette sur ce qui peut être considéré comme un écran blanc, tout comme la voix s'y étale[2005]. De plus, cette position change légèrement la voix et la défigure. Elle semble inhumaine, étrangère et plurielle alors qu'émise d'un seul être. Cette image est proche à celle décrite par Samuel Beckett, que Kris Verdonck a souvent mis en scène, dans *Compagnie* : « Une voix arrive à l'une dans le noir. Imaginez. À l'un sur le dos dans l'obscurité. Il peut le dire par la pression sur ses parties postérieures et par la façon dont l'horreur change quand il ferme les yeux et

[2003] « on the one hand, takes the written (the seen) as spoken sounds and transforms sight into hearing and kinesthesia and, on the other hand, takes tone and sound as spatially written, thus transforming hearing to sight » FINTER, Helga, « Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalization of Voice », in *Modern Drama*, vol. 26, n. 4, 1983, p. 504.
[2004] VERDONCK, Kris, Dossier dramaturgique de *TALK*, 2011.
[2005] Cette image nous a fait penser aux visages ombrés de Christian Cerisola.

à nouveau quand il les ouvre à nouveau[2006] ». Le mur est comme un miroir déformant réfléchissant la voix et le corps en les tordant et dénaturant[2007]. Ainsi, le mur blanc se transforme en une toile blanche sur laquelle une peinture transparente, vocale, sonore et cinétique, mais perceptible tout de même, sera déposée. Le spectateur devient synesthète, c'est-à-dire qu'il acquière la capacité de voir ce qu'il entend. Le son adopte une certaine forme, texture voire couleur et se rend visible dans sa mouvance. Or, le processus est identique à celui employé par Lisbeth Gruwez dans sa performance d'*Action Painting*, analysée en première partie, qui apposait le corps du son et les mouvements que cela lui inspirait sur une toile blanche mais avec de la véritable peinture. Elle dégageait du son sa matérialité comme c'est ici le cas pour Kris Verdonck, et comme cela l'est aussi pour Scott Gibbons d'une part, et pour Romeo Castellucci concernant la voix d'autre part.

Alors, pour ces artistes, l'oral, opérant sur l'aspect corporel et gestuel de la voix et relevant de la performance physique, devient aural, c'est-à-dire examinant l'aspect architectural du son au plateau, ou plutôt oralité et auralité s'y confondent. « L'oralité de la performance vocale et l'auralité des sons et bruits de la scène s'y amalgament, résultant de la *confluence* des impulsions viscérales / érotiques et structurelles présentes dans leurs dramaturgies respectives[2008] », ici celles des origines.

> [Le poète] est voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue ; – Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! Il faut être académicien, – plus mort qu'un fossile, – pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à penser sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie ! – Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant.[2009]

[2006] BECKETT, Samuel, *Compagnie*, Minuit, 1980, cité par BERGONZONI, Gisela, « Company/Compagnie de Samuel Beckett : face à un miroir déformant », in *Interfrancophonies*, n. 6, Regards croisés autour de l'autotraduction, Paola Puccini, 2015, p. 135- 145.

[2007] Voir aussi Gisela Bergonzoni, « Company/Compagnie de Samuel Beckett: face à un miroir déformant », in *Interfrancophonies*, n. 6, Regards croisés autour de l'autotraduction, Paola Puccini, 2015, pp. 135- 145.

[2008] OVADIJA, Mladen, « Dramaturgie du son : la matérialité de la voix et l'architecture du son / bruit dans le théâtre de Romeo Castellucci et de Robert Wilson », in *Ecouter la scène contemporaine*, L'Annuaire théâtral, n. 56-57, 2014, pp. 47-57.

[2009] RIMBAUD, Arthur, « Lettre à Paul Demeny », Charleville, 15 mai 1871, *in* RIMBAUD, *Œuvres*, « Correspondances », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 252.

Tels des héritiers à la fois des avant-gardistes, par exemple des poètes sonores et onomatopéiques, des futuristes, des dadaïstes et des expressionnistes, et du post-dramatique, Kris Verdonck, Romeo Castellucci et Lisbeth Gruwez, choisissent d'examiner la matière phonétique du discours et de la gestuelle vocale plutôt que les sens et signes verbaux du langage. Ils accordent au son et à la voix une place intrinsèque dans l'esthétique et la théâtralité contemporaines. « Il en résulte une sorte de poésie concrète, une partition musicale aléatoire qui devient caractéristique de la structure visuelle, physique et mentale de toute la pièce[2010] ». Le spectateur est alors immergé dans un paysage à la fois visuel et audio répondant à une partition de désintégration phonétique de la langue dans lequel le son et la voix sont pulvérisés comme des substances et matières. La voix y est schizoïde, « non pas comme une identité scindée en deux antagonismes, mais comme production d'une *pulvérisation*, la libération du corps non soumis à l'aliénation de sa subjectivité – c'est la voix même tendue entre toutes les parcelles de l'être qui tisse les relations multiples, pousse en avant l'extirpation[2011] » approfondit Arnaud Maïsatti. Par des canaux de perception auditifs et visuels, ces éléments verbo-voco-visuels se répandront en scène et en salle. Lehmann définit ce phénomène comme une « matérialité phonétique », un « déroulement temporel » et une « étendue dans l'espace » qui font se rattacher l'espace de la scène et l'espace sonore pour qu'ensemble ils créent « un troisième espace qui englobe en même temps la scène et le theatron[2012]».

> - Ça coule de partout ! Mais on ne sait pas d'où ça vient.
> - C'est simple, elle vient de la bouche.
> - Avant la bouche, où était-elle ?
> - Dans le cri.
> - Et avant le cri ?
> - Dans la question.
> - Et avant la question ?
> - C'est toute la question.[2013]

[2010] OVADIJA, Mladen, « Dramaturgie du son : la matérialité de la voix et l'architecture du son / bruit dans le théâtre de Romeo Castellucci et de Robert Wilson », in *Ecouter la scène contemporaine*, L'Annuaire théâtral, n. 56-57, 2014, pp. 47-57.
[2011] MAÏSATTI, Arnaud, « Artaud, la voix déchue », in *Le verbalisme : langage théâtral & déconstruction*, Incertains regards. Cahiers dramaturgiques, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 70.
[2012] LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 239-240.
[2013] REGY, Claude, « Le Champ de la voix », entretien avec G. Dessons, in *Penser la voix, La Licorne*, n. 41, Poitiers, UFR Langues Littératures, 1997, p. 49.

Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, par leur mise en scène aurale, architecturale et cinétique, ont mis au jour les fantasmes originels de la voix et du son, jusqu'alors considérés comme irrémédiables, et les ont incarnés en scène et, par projections mentales, en salle. D'abord, ils ont mis en lumière la naissance de la voix par coupure avec le corps physique. La voix sort de la coupure des lèvres en effectuant sur elles une pression pour qu'elles s'entrouvent, tel un enfant tentant de se frayer un passage en poussant les parois de l'utérus pour naître. Ensuite, en se retirant, elle entoure le corps physique en se repliant sur lui comme une nouvelle peau, avant de rayonner. L'organe-voix formé et délogé s'empare d'emblée d'une force enveloppant le dehors et captivant ce et ceux qui l'habitent. D'elle se répand la force magique du corps et la lui rend. Par conséquent, la voix n'est plus déterminée dans la capacité ou non de parler, de déchiffrer la pensée par les mots, d'exprimer les sensations et émotions par le langage et n'a plus la sommation de donner le sens d'un monde pourtant insensé mais s'en voit forcluse. Elle vient d'ailleurs.

> Dès lors ce qu'une voix charrie avec elle de ce passé, on l'entendra sans doute aussi avec ce qu'elle ponctionnera au présent : car de la voix advient autant la manifestation d'une présence que la levée de son passé, comme dans les fragilités acquises on reconnaît la puissance de sa *délivrance*, ce mot qui sert à nommer le moment d'un accouchement et le geste d'un affranchissement.[2014]

Elle se fait voix de délivrance, voix nue, voix défigurée, voix du vide et, dans ce sens, est comparable au cri et au vagissement. Comme eux, elle se déploie dans le refus de l'articulation et du sens, désempare le langage, s'enfouit dans l'immédiat sonique et cinétique et nous y précipite.

> Parler de la voix que l'on entend, et non de celle que l'on lit, c'est envisager l'état érectile de l'être en train de se dresser dans le monde sensible ; c'est rechercher le moment où le sujet se dessaisit au sein même de sa projection vitale : l'instant où la parole par où passe l'intention d'une subjectivité dominée devient une voix dans laquelle se joue la réappropriation d'un corps désubjectivé. Mais c'est aussi déceler dans la projection de ce corps ce qui distingue l'origine de sa fin, l'ailleurs de l'intime, la parole de la voix.[2015]

[2014] MAÏSATTI, Arnaud, « Artaud, la voix déchue », in *Le verbalisme : langage théâtral & déconstruction*, *op. cit.*, p. 64.
[2015] *Ibid.*, p. 69.

Elle est exposée du dehors même du corps qui la profère et projetée dans le monde sans filet. Les voix s'y constellent en voix lactées, comme suspendues en équilibre mais toujours en risque de chute. Or, cette projection oraculaire et spectrale n'est permise que dans une pensée décomposée, déconstructive, *morcelé*e, explosive du corps et fulgurant l'organique désorganisée, le réel supplicié.

La substance voix semble en effet pendre de la bouche et ne peut se décoller du corps physique, bien qu'elle ne s'y confonde plus non plus. La voix « déchire à la fois le pli de l'être et le rend présent, à nous, contemporains de notre corps enveloppé de la voix émanante de l'absence même qui la produit après la mort[2016] ». Irréconciliables mais inséparables, il s'agit donc pour ces artistes de circoncire le corps de ce prépuce-voix tant qu'il est encore en état flaccide. Cette incision sera ensuite suturée par une clôture organique et non par la voix, impuissante, pour cicatriser la chair et laissant toujours derrière elle des plaies suppurantes. Cette coupure conduit la voix à se former pour ne pas disparaître une fois prononcée. Ainsi, elle est aussi auto-féconde puisque créée et crée à partir d'elle. Le spectacle touche à la sphère du sacré et évolue en culte. Comme l'examine Arnaud Maïsatti, « la *messe* qu'il nous est donnée d'entendre est une émission sacrilège : émission de voix, de bruits, de sons, de coups, (de sang). Cérémonie sacrée, rituelle, collective, la voix est incantatoire parce qu'en elle réside le pouvoir de produire le corps qui l'anime[2017] ». Néanmoins, la voix n'est jamais ni visible ni invisible, ni descriptible ni localisable, ni tangible ni insaisissable. C'est pourquoi, la chair de la voix analysée n'appelle pas d'identification et n'est pas celle du corps. C'est une chair de partage qui nous relie et nous traverse, qui résonne dans un entre-deux mondes, celui du dedans et du dehors, celui d'en-haut et d'en bas et les reconnecte. À peine émise, elle ne se perd pas mais troue l'air et s'échappe. Elle ne subsiste plus que sous forme de souvenir ou d'oubli mais a sa propre forme. La chair de la voix ne se restreint pas à elle-même, elle se meut infiniment plus loin, car elle est la chair même de la pensée et on ne peut y échapper. Elle se rend palpable et s'imprègne en devenant « porte-parole de la chair et donc la plus haute manifestation de l'esprit. Divin contact par où la chair écoute. Toucher spirituel immédiat, intuitif, sans milieu ni distance[2018] » selon Jacques Derrida.

[2016] *Ibid.*, p. 64.
[2017] *Ibid.*, p. 73.
[2018] DERRIDA, Jacques, *Le Toucher*, *op. cit.*, p. 282.

> Il y a, entre la chair et la voix, une familiarité directement perceptible. C'est une question de sensibilité, d'émotion, et aussi d'ouverture à l'autre. Comme la voix, la chair est là, ici et maintenant, présente et proche, trop proche. Elle s'enroule sur elle-même. Elle est double, à la fois touchante et touchée. Sur elle adhèrent la parole comme le son. Elle se colle à nous, dans sa nudité. Elle est inséparable de notre respiration et de la vibration de nos corps.[2019]

Cette inhérence est rendue possible parce qu'au lieu de laisser s'évanouir la voix sans délai, les artistes lui prescrivent un autre destin en ayant l'impertinence d'en montrer la chair et d'en dénuder l'origine. Chacun aura ainsi faim de voix, non par plaisir mais par besoin et nécessité et sera disposé à s'ouvrir à une inimaginable altérité en se dégageant « de l'immense sphère de l'organique, du créaturel, de l'humain[2020] ».

> Un jour j'aimerais vivre dans la musique, comme un souffle se trouve dans la voix ; pouvoir observer de l'intérieur, ou pouvoir me déplacer dans la chair et les os, dans le cœur du mot. J'aimerais entrer dans le son pour comprendre les techniques de séduction qu'un son, une voix, un mot éveillent en moi lorsque cela me saisit et ce, pour pouvoir utiliser cela plus tard au théâtre de façon à en faire une technique pour la scène.[2021]

En somme, il s'agit pour ces artistes d'extraire la voix de la bouche et du corps en lui en attribuant un et de la faire sortir de sa cavité de naissance pour en exposer l'origine dans une stratégie de dramatisation. Cette dramatisation de l'origine de la voix nous ramène indéniablement aux origines du théâtre, c'est-à-dire, le théâtre en tant que rassemblement de la cité autour d'un rituel sacré et funèbre. Durant ce culte, les incantations et chants permettaient de donner la vie aux statues de dieux et/ou de héros disparus afin que ceux-ci puissent, à leur tour, délivrer le souffle nécessaire aux acteurs masqués, grimés et/ou travestis pour qu'ils soient ensuite capables de les mimer. Ce souffle est essentiel puisque c'est de lui que la voix et le mouvement vont naître, mais aussi parce qu'il va insuffler la parole, doublée de la rencontre avec la mort, dans la bouche du comédien. La mise en scène de ce rituel peut alors donner lieu à une danse de mort à plusieurs voix et plusieurs corps.

[2019] PERPIA, Jeannine, « L'Amour de la chair », *op. cit.*.
[2020] NITSCH, Hermann, cité dans LICHT, Alan, *Sound Art : Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli, 2007, p. 85.
[2021] *Ibid.*

Le corps en scène se fait pluriel et le corps-voix s'incarne dans chacun des sons, gémissements, vagissements, rugissements, cris, modulations, souffles et silences émis ou même retenus. Les émissions organiques deviennent signifiances visibles et plastiques. Le squelette-son ou la matière-voix peuvent désormais répondre à un état concret et spatial et oscillent sans cesse entre osmose et désaliénation, entre obédience au corps et mise à distance, entre création et putréfaction du corps qu'ils forment. Il s'agit alors pour ces artistes de conférer à la voix une corporéité et de manipuler, au mieux, la voix « comme un objet solide et qui ébranle des choses, dans l'air d'abord, ensuite dans un domaine infiniment plus mystérieux et plus secret[2022] ». C'est justement pour révéler un « mystère », celui de l'origine, que ces artistes font appel à la matière-voix et que leur théâtre procède d'une dramatisation de l'origine de la voix. Or, « l'origine du geste et l'origine de la vibration vocale viennent sans doute du même centre de nous, de même qu'il y a sans doute un seul centre d'où émanent tous les actes de création[2023] » formulait Claude Régy.

> Personne n'a jamais rien démontré sur l'origine de la voix. Ni les préhistoriens, ni les psychologues, ni les psychanalystes, ni les biologistes, ni les généticiens, ni les anatomistes, ni les anthropologues, ni les linguistes, ni les philosophes, ni les théologiens. Personne. Seuls les poètes en ont une petite idée, mais elle ne relève pas du savoir. Il est naïf de chercher l'origine de la voix comme si elle allait se présenter là, sous un caillou ou derrière une porte. Elle n'a pas d'origine, elle est l'origine. Il y a cent mille façons de masquer l'énigme de ce qui est la marque même de l'inconnu. S'il est un mystère humain, c'est celui-là.[2024]

Si Romeo Castellucci, Kris Verdonck et Lisbeth Gruwez ont tenté de résoudre cette énigme, d'autres avant eux avaient entrepris cette recherche comme Antonin Artaud par exemple. « Pour ce qui est de la dramaturgie du son qui entrelace la dimension corporelle de la voix dans la performance physique et la dimension architecturale du son dans la mise en scène, c'est à Artaud qu'ils sont redevables d'avoir reconnu le potentiel spatial expressif et dynamique de la voix[2025] » ajoute Mladen

[2022] POIZAT, Michel, *La Voix sourde, la société face à la surdité*, *op. cit.*.
[2023] REGY, Claude, Collectif CNRS, Paris, CNRS, 2008.
[2024] DUFEBURE, Patrice, *Le Goût de la parole*, Galgal, 2007.
[2025] OVADIJA, Mladen, « Dramaturgie du son : la matérialité de la voix et l'architecture du son / bruit dans le théâtre de Romeo Castellucci et de Robert Wilson », in *Ecouter la scène contemporaine*, *op. cit.*, pp. 47-57.

Ovadija. Même « la voix d'Artaud faisait entendre l'inouï de sa vie après sa mort, spectre de voix et de corps dont il avait fallu la mort pour que l'une et l'autre reviennent habiter les vivants[2026] » complète Arnaud Maïsatti.

Comme le font ces artistes, il s'agissait pour Artaud de faire irruption dans la viande du corps tel un boucher le ferait avec un couteau. « C'est dans ces déchirures que s'inscrit la voix d'un corps dépouillé de sa chair visible quand on l'écoute à distance, dans l'éloignement du temps et de l'espace avec lequel nous recevons l'aura diffusée de la voix[2027] ». Artaud s'infiltre ainsi au cœur de la vie en grattant du bout de sa lame la cruauté du corps et du théâtre. De leurs yeux torves – tout comme l'est la viande après incision puisque « torve » vient du grec *tavaturi* signifiant « bruit » - Artaud et ces artistes font saigner la voix, crier la chair et « porter jusqu'à l'extrême limite du possible les puissances d'un corps inouï, travaillant l'expérience de la chair en épreuve du corps même, celui qui écoute, celui qui fait entendre[2028] ». Alors nous dépassons la pensée première de la voix qui veut que derrière se trouve la parole et que par détachement du contenant, le spectateur s'attarde sur le contenu. Par ces procédés, il découvre que derrière la parole se cache le réel. « À l'origine, il y a cette rétraction dans l'être, plongée dans le chaos du monde où se mêlent le vide et le bruit : prendre la parole ne sera pas s'en emparer, mais bien au contraire la perdre, et puisque le corps humain est le réceptacle de cette parole que l'on se passe, parole passante, épuisée, passée déjà, et dépassée, alors il s'agira de s'inventer un corps : un corps émasculé[2029] » explique Arnaud Maïsatti. Par conséquent, la voix est toujours déchue et en excès par rapport à elle-même et se doit d'être mise en forme pour exister en tant que telle.

> Elle se constitue en un voile infranchissable, à la fois transparent et opaque. Son pouvoir de transmutation est magique, il transforme une chair en pellicule immatérielle derrière laquelle plus rien n'est ni sensible, ni visible, ni même imaginable. C'est le plus efficace des facteurs de dissimulation. Grâce à elle, l'homme est en attente d'un secret dont il n'a pas la moindre idée. Ce qu'elle recèle est d'une autre nature qu'elle-même et d'une autre nature que celui qui l'écoute, et pourtant cela reste une voix. Tout se passe comme si elle entretenait une relation spéciale avec l'idée même de l'inaccessible.

[2026] MAÏSATTI, Arnaud, « Artaud, la voix déchue », in *Le verbalisme : langage théâtral & déconstruction*, *op. cit.*, p. 66.
[2027] *Ibid.*, p. 63.
[2028] *Ibid.*, p. 63.
[2029] *Ibid.*, p. 69. « Non pas strictement un corps féminin : mais *féminin terrible* ; terrible voix qui n'appartient ni à l'homme ni à la femme : voix asexuée, ou plutôt voix qui tire son origine d'une opération d'asexuation totale ».

> En tant que passage, en tant que puissance de dévoilement, elle procure un accès, mais cet accès, tributaire du langage, est trompeur, ce n'est encore et toujours qu'un simple rapport à la voix.[2030]

En nous représentant l'immontrable, en rendant l'invisible visible, en donnant la voix à l'indicible et en faisant que la substance voix impalpable une matière tangible, ces artistes franchissent les limites de l'interdit et ne nichent plus les origines dramaturgiques mais les dévoilent par le biais du renversement du corps et du corps sans organe.

Dans ce monde où le dedans se fait dehors, où le plein se fait vide, où l'endroit se fait envers, bouche et anus se confondent et fusionnent. De ces orifices la voix est crachée telles des sécrétions mais au contraire d'elles, elle ne se forme qu'en dehors et ne reste que mucus avant sa totale émission.

> *Émission*, c'est au sens strict, lâcher, répandre hors de soi ; cris, crachats : force d'une expulsion, souffle excrémentiel. Le corps est chargé d'une puissance sismique : éruption verticale du volcan qui crache dans l'air la terre en fusion de son ventre, et tremblement horizontal d'une voix qui se laisse entendre comme le tracé d'un sismographe dessinant dans l'espace les courbes d'intensité aptes à rendre compte d'une activité physique.[2031]

De fait, « cette expérience de la voix qui double l'écriture, la dépasse et la dépose, spectre tout tissé de cette membrane vibratile d'un corps transitoire qui fait passer l'air en l'expulsant, tord le son et le corps à la fois pour en exprimer, ainsi qu'un fruit, le mot comme un crachat, l'excrément vital[2032] ».

Le devenir de la voix et du corps repose ainsi sur l'acte qu'ils représentent, c'est-à-dire à un acte de la révolte par projection qui sera exercé par recherches, retours puis révocations des formes originelles. Peut-être alors « cette opération du corps visant à produire du corps, qui dépasse et outrepasse la présence du corps, […trouvera…] dans la voix de ce corps, la *Chair* invisible qui parvient à mettre en mouvement les signes du nouveau langage espéré[2033] ».

> Destruction des codes, des corps, des sexes qui déterminent

[2030] PERPIA, Jeannine, « L'Amour de la chair », *op. cit.*.
[2031] MAÏSATTI, Arnaud, « Artaud, la voix déchue », in *Le Verbalisme : langage théâtral & déconstruction*, *op. cit.*, p. 74-75.
[2032] *Ibid.*, p. 64.
[2033] *Ibid.*, p. 64.

> l'origine de la parole, la voix est destruction de l'origine même : en s'appuyant sur le vide, en fondant sur lui la révolte totale et guerrière du chaos, Artaud envisage une origine sans fondement, sans commencement autre que par le vide emplissant l'être et parlant en lui la langue de la terre. De même qu'Artaud refusait la filiation du sang, la voix est sa propre origine. Un cri sans fin, inlassable, incessant, parce qu'en cette fin se confond une origine – origine du vide, origine vidée de ce qui la fondait : la voix est la première poussée de l'être dégagé d'un Dieu créateur par la parole d'un monde mort-né.[2034]

3) La création par le vide

« Artaud se donne un corps, donne corps à la voix pour s'extraire d'un monde de sens et de soumission[2035] » explique Arnaud Maïsatti. Il s'agit d'un « processus d'extension qui détermine l'origine de la voix – une origine sans fondement, appuyée sur le vide, et tirant de ce vide toute la profondeur d'un cri qu'on dirait *cosmique*, tant Artaud construit l'hologramme de son corps, le spectre vivant d'un corps intégral et dispersé[2036] ». Au-delà de la voix c'est le corps qui se vide et, dans un même mouvement, le vide abyssal et organique qui remplit le corps. Il se dépossède de ses organes premiers pour se délivrer de tous ses automatismes, de la politique normée du corps, de la médecine, du jugement divin, de l'Etat et *d'en finir avec*… l'idée de chefs d'œuvres, le théâtre occidental, psychologique et moral, d'en finir avec celui qui est à l'origine de la création et le corps lui-même.

> C'est sa prophétie du corps sans organes. [...] Il existe donc un corps absolument vidé, qui est probablement le corps même de Dieu, et qui existe indéniablement dans le théâtre, mais c'est un corps vide, un corps à traverser. Cela peut être un corps de joie, un corps à venir, ou bien un corps éviscéré […] qui devient le corps même de Dieu […] C'est un déchirement, une ouverture.[2037]

Le corps sans organe gagne ainsi sa totale *liber*té et, n'appartenant ni au monde des vivants ni à celui des morts mais les traversant, il se fait immortel, preuve de ce qui a été et anticipation de ce qui sera puisque c'est avant tout l'internement qui l'a tant poussé à haïr le corps humain, à se sentir différent de son enveloppe. Comme dit Serge

---

[2034] *Ibid.*, p. 70.
[2035] *Ibid.*
[2036] *Ibid.*
[2037] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 67.

Margel : « Interner le corps, c'est l'achever, l'arrêter, le finir, en le réduisant à la linéarité d'une généalogie, en lui attribuant un père, une mère, en lui assignant une sexualité, en lui fixant un lieu et une date de naissance qui marque déjà le lieu et la date d'un décès[2038] ». Toute la logique d'Artaud est là. En d'autres termes, mettre une date et un lieu à une naissance c'est accepter la mort. Renoncer à naître ou renaître continuellement, c'est la défier.

a) « Et savez-vous ce que c'est au juste que la Cruauté ? »

Proposer dans le théâtre d'aujourd'hui, une relecture du Théâtre de la Cruauté, c'est repenser pour ces trois artistes, de manière inconsciente ou non, cette théorie dès la poïétique de l'œuvre jusqu'à sa réception. Il faut toutefois en comprendre les spécifiques premières pour en percevoir les modulations et variations et saisir la place qu'elle occupe dans les créations de ces trois artistes et le poids qui les en incombe. Mais qu'est-ce qu'au juste la Cruauté ?

« La cruauté, c'est d'extirper par le sang et jusqu'au sang dieu, le hasard bestial de l'animalité inconsciente humaine, partout où on peut le rencontrer[2039] ». Ce discours est initié dès les années 30, quand Antonin Artaud livre pour la première fois les prémices de sa théorie du « Théâtre de la Cruauté » dans un texte reprenant ce concept pour titre et publié en 1932 dans la Nouvelle Revue Française, avant de le reprendre l'année suivante et de développer sa pensée en 1938 dans *Le Théâtre et son double*. Dès le départ et comme à son habitude ensuite, Antonin Artaud emploie le terme « théâtre » selon une extension large. Cela ne se restreint pas à sa définition simpliste de ce qui touche, de près ou de loin, à la scène mais s'étend à tout ce qui peut faire théâtre, à tout ce qui peut être objet de création et de regard et l'applique ainsi à toutes ses productions artistiques. Il fera pourtant de la scène théâtrale l'endroit où l'autopsie du corps serait la plus libératrice, le lieu où l'atteinte du corps sans organe serait totale et du théâtre le seul moyen d'en finir véritablement avec le corps anatomique. Il s'agit de

[2038] MARGEL, Serge, *Aliénation Antonin Artaud les généalogies hybrides*, Paris, Galillée, 2008.
[2039] *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Radio-diffusion d'Antonin Artaud, Sub Rosa, 1995 / INA et André Dimanche, 1995, intégralité de l'émission et remix par Marc Chalosse, *ARTAUD Remix*, préface de Marc Dachy, France Culture, coll. « Signature », 2001.

penser le corps futur à partir du contexte passé et d'en faire le dessin avec le fusain de la Cruauté.

Après la première guerre mondiale, les artistes inventent de nouvelles formes répondant à des besoins de changement de configuration, de composition, de fond et de réception. Par exemple, le cubisme et le fauvisme dans le domaine des arts plastiques ou le surréalisme en ce qui concerne la littérature répondent à ces nécessités d'innovation et bouleversent l'image de sa réalisation à son impact, de sa pensée première au regard qu'on lui portera. En réponse à cet excès de *violence* et d'horreur vécu et véhiculé pendant la guerre, Antonin Artaud décide pour sa part d'enfouir l'Homme dans un monde sauvage et originel, de désordre et d'agitation, afin de le replacer dans sa *totalité*, au centre de ses œuvres. Il enterrera le corps, manifestation du vivant, le laissera se décomposer, pour le déterrer ensuite et le recréer à partir de la Cruauté contenant en elle les forces originelles de l'existence nouvelle. Du mort naîtra le double dès lors qu'il épousera la Cruauté. Cette pensée du corps s'origine chez Artaud dans la quête personnelle de son propre double puisque lui est décédé à l'hôpital psychiatrique : « Cet homme s'appelait Antonin Artaud et il est mort à l'asile de Ville-Évrard au mois d'Août 1939…[2040] ». Antonin Nalpas, son double, représenterait ce corps dans la réalité de son imaginaire. Au reste, à la différence de Freud qui considère que « le moi est une entité corporelle »[2041], Artaud lui pense que « le moi se disperse dans le corps au lieu que le corps soit rassemblé soi-même dans une égalité sensorielle absolue et se compose d'une perception absolue »[2042]. Par la remise en question du corps à travers la mort, il procède à une sorte de thérapie et autopsie du corps humain pour en saisir toutes les finesses et ainsi être en capacité de le reconstruire. La Cruauté en sera le liant et le sang, permettant de le conglomérer et de l'animer. « La réalité n'est pas encore construite parce que les organes vrais du corps humain ne sont pas encore composés et placés. Le Théâtre de la Cruauté a été créé pour achever cette mise en place, et pour entreprendre, par une danse nouvelle du corps de l'homme, une déroute de ce monde des microbes qui n'est que du néant coagulé[2043] » explique Artaud. « Le Théâtre de la Cruauté veut faire danser des

[2040] ARTAUD Antonin, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 888.
[2041] FREUD, Sigmund, « Le Moi et le Ça » *essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1923, p. 19.
[2042] ARTAUD Antonin, Lettres sur la cruauté, *in Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1975.
[2043] ARTAUD Antonin, *Œuvres Complètes XIII Le théâtre de la cruauté in* « Pour en finir avec le jugement de dieu », *op. cit.*, p. 287-288

paupières couple à couple avec des coudes, des rotules, des fémurs et des orteils, et qu'on le voie[2044] ».

Dans la bouche puis la main d'Antonin Artaud, le terme « cruauté » n'est donc pas à considérer comme synonyme d'atrocité, de barbarie, de méchanceté, encore moins de sadisme, qui sont les sens actuels que nous lui avons donnés. Pour comprendre le choix et l'emprunt de ce mot chez Artaud, il faut revenir à son sens étymologique. Le terme « cruauté », en réalité, a la même origine que le mot « crudité » et est issu du substantif latin *cruor*, signifiant le sang qui se répand, le sang qui coule. « Tout ce que je peux faire c'est de commenter provisoirement mon titre de Théâtre de la Cruauté et d'essayer d'en justifier le choix. Il ne s'agit dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive[2045] » explique Antonin Artaud dans sa lettre à Jean Paulhan. « Je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de *cruauté* doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement. Et je revendique […] le droit de briser avec le sens usuel du langage, […] d'en revenir enfin aux origines étymologiques de la langue qui à travers des concepts abstraits évoquent toujours une notion concrète[2046] ». La Cruauté, celle d'Artaud affichant fièrement son « C » majuscule, serait donc plutôt à considérer comme le battement dans la chair et la convulsion de la chair, ses pulsions et son épanchement. Elle en gorge tout ce qui s'en échappe avant d'y être retenu. En elle coule la vie et par elle la mort se disperse. Les orifices et brèches du corps, physiques ou mentales, réels ou fantasmés, superficiels ou profonds, en permettent le transport. « « La cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue. C'est le prix de la lucidité. Tout ce qui agit sur nous est cruauté envers ce qui est passif, habituel et répétitif donc non créatif et non vivant en nous. ...Tout ce qui agit est cruauté : c'est sur cette idée d'action poussée à bout et extrême que le théâtre doit se renouveler ». Les artistes eux sont des *crudelis* aimant et cherchant à la faire couler et s'épandre. Le théâtre doit lui aussi répondre de cette Cruauté en ne proposant non pas une représentation de la vie sur la scène mais un double de vie.

Les *Cenci*, spectacle joué en 1935 au théâtre des Folies-Wagram, en étaient des tentatives, vaines selon lui certes, car incomprises, mais répondant à cette quête

---

[2044] ARTAUD Antonin, *Œuvres Complètes XIII Le théâtre de la cruauté* in « Pour en finir avec le jugement de dieu », *op. cit.*, p. 287-288
[2045] ARTAUD, Antonin, « Première lettre à Jean Paulhan, à propos du Théâtre de la Cruauté ».
[2046] *Ibid.*

impossible. Cette adaptation est considérée comme la première création expérimentant, sur scène, la théorie du Théâtre de la Cruauté. Dès l'échec de cette pièce, la vie d'Artaud deviendra « Théâtre de Cruauté ». Elle sera sa double vie et vécue, non par lui, mais par son double. Pour que son double vive au-delà de lui et de sa dualité psychique, il doit en créer le corps. Ce n'est qu'à cette condition qu'il deviendra réel. C'est pourquoi, lors de ses internements, il répète qu'il n'est pas malade, que ses écrits ne sont dus ni à des délires ni à des persécutions mais constituent toute son œuvre. Il crée et écrit de son imaginaire et dans celui-ci. En résultent les *Cahiers de Rodez* et *Pour en finir avec le jugement de Dieu* qui mettent en page et en scène sur papier - puisque mettre en scène au plateau est impossible – son Théâtre de la Cruauté. Les pages de ces cahiers sont manifestes de sa pensée du corps. D'abord, la page devient une scène où les mots pénètrent le lecteur/spectateur, qui lors de sa spection est à la fois sur scène grâce au centre de la page et en coulisse par la marge. Artaud centre et décentre en disséminant la parole dans le texte, le langage dans l'espace et en éliminant ainsi le sens de ses phrases. Il fragmente ses cahiers consciemment en créant un centre névralgique et en brouillant les relations entre centre et marge, scène et salle, spectateur et lecteur. Les mots et les dessins sont comparables à ses acteurs qu'ils dirigent, orientent, met en espace, en page et en donc scène. En outre, il y crée un être à part entière, un être d'écriture et de gestes, un double de lui-même. Il ne répond pas à la construction logique du corps à l'image de Dieu. En revanche, il obéit à ses propres logiques du corps, se forme et se déforme à son gré par « blocs de Kha, Kha » et surtout se sépare de tous les objets partiels de Dieu : les organes. Faisant de sa vie un Théâtre de la Cruauté et par principe d'identifications doubles et cruelles, il trouve la solution à apporter au vide perpétuel du corps. Comparablement aux sujets souffrant de troubles autistiques, il comble le vide par l'absence en se reconstruisant un corps plein mais sans organe. « Je n'ai jamais existé, Dieu a toujours existé et il s'est fait lui-même et a fait mon corps. Je me vengerai de Dieu[2047] ». Cette théorie artaudienne répond déjà de fait à une recherche originelle du corps et de soi, et prend forme dans l'application d'une certaine dramaturgie des origines, dans l'exploration intérieure qu'elle suppose, la *mise au monde* qu'elle engage, le caractère cyclique qu'elle impose. Ainsi, la dramaturgie des origines s'accompagne, pour Artaud, Castellucci, Gruwez et Verdonck, à une

[2047] ARTAUD, Antonin, *Cahiers de Rodez* (Mai-juin 1945), t. XVI, *op. cit.*, p. 204.

dramaturgie du corps *désorgani*sé et désorgané, nécessairement vidé donc, mais inouïement saturé de Cruauté.

b) Le corps sans organe

La Cruauté d'Artaud est là avant même que l'être ne soit. Elle s'ancre dans le « suicide antérieur » du corps et de l'être, un suicide rédempteur, salutaire et guérisseur, un suicide de résurrection. « Si je me tue ce ne sera pas pour me détruire, mais pour me reconstituer, le suicide ne sera pour moi qu'un moyen de me reconquérir violemment, de faire brutalement irruption dans mon être, de devancer l'avance incertaine de Dieu[2048] » écrit Artaud dans son œuvre *Sur le suicide*. « Par le suicide, je réintroduis mon dessin dans la nature, je donne pour la première fois aux choses la forme de ma volonté. Je me délivre de ce conditionnement de mes organes si mal ajustés avec mon *moi*, et la vie n'est plus pour *moi* un hasard absurde où je pense ce qu'on me donne à penser[2049] ». Par ailleurs, la croyance en l'existence d'un « suicide antérieur » remet en question celle de Dieu mais également de son jugement, de son pouvoir et de ses volontés. Par ce suicide, Artaud anticipe la parole du potentiel Créateur et devance son pouvoir de création et de finitude en devenant maître des siennes.

> Mais voici Dieu tout à coup comme un poing, comme une faux de lumière coupante. Je me suis séparé volontairement de la vie, j'ai voulu remonter mon destin ! Il a disposé de moi jusqu'à l'absurde, ce Dieu ; il m'a maintenu vivant dans un vide de négations, de reniements acharnés de moi-même, il a détruit en moi jusqu'aux moindres poussées de la vie pensante, de la vie sentie. Il m'a réduit à être comme un automate qui marche, mais un automate qui sentirait la rupture de son inconscience. Et voici que j'ai voulu faire preuve de vie, j'ai voulu me rejoindre avec la réalité résonnante des choses, j'ai voulu rompre ma fatalité.[2050]

Si Artaud le remet en cause dans cette œuvre, vingt ans plus tard, dans ses *Cahiers de Rodez*, il l'interpelle, l'accuse, l'injure et le défie. En reniant sa naissance réelle, en prétendant s'être lui-même mis au monde et en s'auto-déclarant mort, il entend révéler l'imposture d'un Dieu assassin qui tue à chaque fois qu'il donne vie à un être

[2048] ARTAUD, Antonin, *Sur le suicide*, Le Disque Vert, 4ème série, n.1, janvier 1925.
[2049] *Ibid.*
[2050] *Ibid.*

mortel. « Naître puait depuis longtemps la mort[2051] », dit-il. En les associant, il s'extrait des conditionnements entre corps et être et peut ainsi affirmer : « Je suis l'infini »[2052].

> Canaille de canaille de Dieu, innommable fuyard du ciel, intronisé exécrable de l'être, c'est l'être qui t'a fait Dieu et non toi, avant lui tu ne l'étais pas, et qui t'as permis de me mettre où je suis, qui t'as permis de disposer de mon être à moi qui n'en suis pas un et qui me sens mangé par l'être jusque dans l'être de mon propre néant que seule l'idée de non-être me permet chaque fois de fuir.[2053]

De même lors d'une *Conférence au Vieux Colombier*, il appellera à une révolte de la vie et de la mort par refus d'un corps aliéné et dont, dans ce cas, il faut se défaire.

> VOUS VOUS CROYEZ SEUL ce n'est pas vrai, vous êtes une multitude, vous vous croyez votre corps, il en est un autre, vous vous croyez, le maître de votre corps, non, il appartient à d'autres, à un autre, à l'autre, cet autre. […] CA VEUT DIRE QUE LE CERVEAU DOIT TOMBER, l'homme que nous sommes n'a pas été fait pour vivre avec un cerveau, et ses organes collatéraux […] L'homme que nous sommes ne ressemble à rien qu'à un singe, dont nous sommes sortis et qui l'a fait à son image de masturbateur et de châtré,…[2054]

Au-delà de ses propos blasphématoires, il s'agit pour Artaud de reconsidérer le corps en en devenant premier et seul créateur, et donc premier et seul maître, c'est-à-dire d'empêcher Dieu de m'immiscer, de s'insérer au-dedans par éventration, de le détrôner et désacraliser. « Dieu n'est pas seulement celui qui vole ma nature mais il est surtout celui qui s'introduit en moi, s'y projette entre moi et moi[2055] ».

> Plus l'homme se préoccupe de lui, plus ses préoccupations échappent en réalité à l'homme, égocentrisme individualiste et psychologique opposé à l'humanisme, l'homme quand on le serre de près, cela aboutit toujours à trouver ce qui n'est pas l'homme, la recherche du caractère, […] c'est de la spécialisation anti-humaine.[2056]

L'anti-corps, étroitement lié à l'anti-humain et à l'anti-christ, est la réponse pour en finir. Dieu en est l'ennemi, l'empêcheur d'être acquis mais, en l'atteignant,

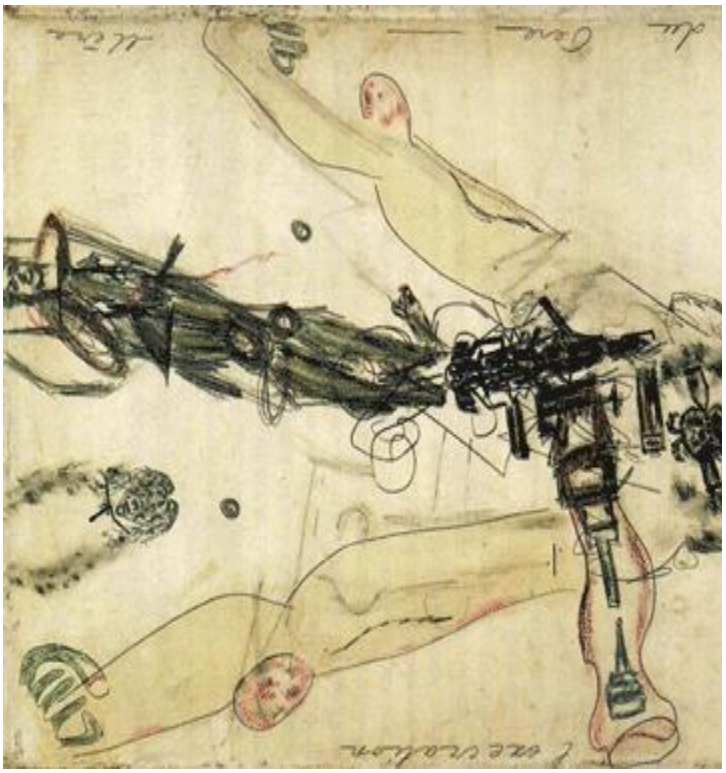
---

[2051] ARTAUD Antonin, *Œuvres*, *op. cit*, p. 1563
[2052] ARTAUD Antonin, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1498
[2053] ARTAUD, Antonin, Œuvres complètes XV Cahiers de Rodez Février-Avril 1945, *op. cit*, p.26.
[2054] ARTAUD, Antonin, *Œuvres,* Paris, Quarto Gallimard, 2004, p.1176 et p.1178.
[2055] MARGEL, Serge, *Aliénation, Antonin Artaud Les généalogies hybrides*, *op. cit.*, page 87
[2056] ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes XIII*, *op. cit.*, p. 115-116

Artaud donne du sens à la mort, la fin, le vide et le non-sens et crée un cycle dans lequel la mort sera la naissance.

> Pour faire naître ce corps abject Dieu a dû me mettre au monde comme un être mourant, mais à force de mourir, la scène se renverse, à force d'être pour la mort, pour la naissance d'un corps abject, d'une certaine manière je ne peux plus mourir.[2057]

Comme il le confesse : « Moi Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère et moi[2058] ». Cela signifie qu'il renie également l'idée même de parenté, de descendance et de gènes. « Je ne viens pas d'un père, et d'une mère faits d'un dédoublé qui s'unifie sur le dos vertébral du soi-même de son enfant. Je viens de moi, vraiment de moi »[2059]. Plus que cela, Artaud exècre mère et père.



ARTAUD, Antonin, *L'Exécration du Père-Mère*, 1946, mine graphite et craie de couleur grasse sur papier, 64,5 x 49 cm, signé et daté en bas à droite au crayon : Antonin Artaud, l'exécration / du Père-Mère, réalisé à l'hôpital psychiatrique de Rodez.

De même, l'humanité étant indéniablement liée à la mémoire collective qui la suit depuis son berceau, elle est contrainte d'obéir à un système répétitif de ressemblance et d'appartenance. Le projet du corps sans organe est donc de renverser

[2057] MARGEL, Serge, *Aliénation, Antonin Artaud Les généalogies hybrides*, *op. cit.*, p. 88-89
[2058] ARTAUD, Antonin, *Supplôts et supplications,* Paris, Quarto Gallimard, 2004.
[2059] ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1571.

cette tendance en reconstituant une nouvelle forme de généalogie d'anti-filiation. De ce fait, le corps sans organe semble contradictoire avec l'application d'une dramaturgie des origines. Or, c'est précisément le contraire qui se produit. Par une opération de soustraction et une recherche à rebours du corps, Artaud renoue avec une forme de dramaturgie des origines en démontrant que l'origine précède la création. Rodrigue Norman dans *Ceux qui marchent* associe le « corps douloureux » du Togo à cette nécessaire rupture de filiation et d'origines :

> Par origines, entendre cordon ombilical, placenta, terre avant père et mère. Entendre aussi habitudes alimentaires, effets vestimentaires, ethnie, patois, intonation, forme du visage, démarche, religion et tout ce qui rappela l'ancien Chef. En vérité, nos pères refusèrent d'être nos pères et nos mères, d'être nos mères. Il ne s'agit point de les tuer, nul besoin, ils se firent leur propre hara-kiri et nous refusâmes de les enterrer, trimbalant leurs dépouilles jusqu'à aujourd'hui, dressant pour eux année après année, des autels aux mille effluves. […] Tout ça pour ça ? Tout ça pour nous apprendre que nos pères n'ont jamais été opèrent et nommèrent n'ont jamais été nos mères ? […] Non. […] Tout ça pour nous dire que nous devons mettre de nouveau. Tout ça pour nous dire que nous devons quitter notre statut de mouton et de berger pour habiter pleinement notre accoutrement d'homme et de femme que nous n'habitons pas encore et que nous traînons tels des oripeaux. Tout ça pour nous dire que nos pères et nommèrent ne sont pas des anges et que ceux qui nous ont appris n'est pas descendu d'un Dieu, tort d'être fiers de nos pères […] Fais-le, frère, fais enfin une fois ce que ton cœur te dit et va au bout, lapide-moi, tourne le talon ou gravis cette montagne au pied de laquelle tu attends si longtemps. Fais enfin ce que ton cœur te dit et n'attends ni ordre ni invitation de moi, frère, car je n'en donnerai point. Devient homme, devient femme, devient citoyen, habite enfin et pleinement compris, donne-toi une nouvelle opportunité de naître.[2060]

De plus, dans ses écrits, les termes « âme », « esprit », « inconscient », « sentiments » sont greffés aux organes corporels afin de créer un nouveau seul et même corps qui soit à la fois corporel et spirituel. Il sort ainsi de sa catégorisation hiérarchique dans laquelle, l'esprit ne serait que secondaire voire inutile. « L'esprit d'un corps n'est que la sueur de ce corps[2061] » considère-t-il et n'est que souffrance manifeste d'un corps auquel on a imposé la présence de l'être. « Qui t'as permis de disposer de

[2060]NORMAN, Rodrigue, « Ceux qui marchent », in ATAKORA, Anas et DABLA, Jean-Jacques, *Palmes pour le Togo. Paroles d'artistes et d'intellectuels*, Paris, coll. « Panafrika », Silex/ Nouvelles du sud, 2018, pp. 83-84.

[2061] ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes XXVI Histoire vécue d'Artaud-Mômo Tête-à-tête*, *op. cit.*, p. 36, l. 3

mon être à moi qui n'en suis pas un et qui me sens mangé par l'être de mon propre néant[2062] » attaque-t-il. Ce corps prendrait alors une toute autre forme de telle sorte qu'on ne distinguerait plus notre « moi ». « Je veux, moi, devenir *autre*, mais pas l'autre[2063] » disait Artaud. C'est ainsi qu'Artaud s'identifie à ce « corps sans organes », représentant l'autre côté de soi, par un transfert du « je » au « toi ». Le corps du « je », étant celui associé à la douleur, doit être sacrifié, mourir afin de laisser l'autre corps seul. C'est par ce biais que le corps devient extension physique « sans organes » et que la douleur ne contamine plus. « C'est que je n'ai pas le corps que je devrais avoir », « mon corps est à moi, je ne veux pas qu'on en dispose. Dans mon esprit circulent bien des choses, dans mon corps ne circule rien que moi », écrit Artaud, dans *Histoire vécue d'Artaud le Mômo*[2064]. Le *moi* ici employé n'est pas le sujet renvoyant à Antonin Artaud. « Les jambes corps sont la suite de l'âme corps qui s'est montrée dans un corps mauvais mais ne pouvait pas être la personne de ce corps en corps, pas plus que moi je ne suis la personne d'Artaud[2065] » écrit-il. Ce « moi » ne désigne ni son nom, ni son corps qui s'y excluent pour laisser seul un nouvel esprit en son dedans. Ce *moi* est avant tout un non *moi*, un *moi* du vide.

> Cet effarant problème du moi qui ne veut jamais se rendre à lui-même, *lui-même*, parce qu'il ne cesse pas d'être sans le savoir attiré par l'intrusion envahissante des choses, de toutes les choses, qui ne sont pas lui et qui en lui essaient de se faire prendre pour lui. C'est là, sur ce point de l'éternelle bataille entre le moi et le non moi.[2066]

Au contraire de son emploi habituel, il ne représente pas celui qui l'écrit mais devient un pronom qui circule dans le néant et qui tente d'incarner en un mot ce *moi* tant convoité par l'auteur. Il y a ici une quête impossible, rendre le vide plein et réel. En l'inscrivant sur le blanc-vide de la feuille de papier, Artaud fait naître le *moi* à partir du vide et lui donne consistance par l'écriture et l'argumentation. Or, toute cette théorie du corps sans organe, qui passera par la mise par écrit pour être exposée, s'enracine en cet « appétit du *ne pas être* », en ce conflit intérieur, en ce trouble et syndrome corporel et originel.

Par ailleurs, selon Artaud, le corps au monde n'est pas fini. Il n'est que le

---

[2062] *Ibid.*, p. 26, l. 13
[2063] ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes XV Cahiers de Rodez Février-avril 1945*, *op. cit.*, p. 239
[2064] ARTAUD, Antonin, *Artaud le Mômo*, *op. cit.*.
[2065] ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes XV Cahiers de Rodez Février-avril 1945*, *op. cit.*, p. 58
[2066] ARTAUD Antonin, *Nouveaux écrits de Rodez*, *op. cit.*, p. 100

résultat de malformations constructives.

> L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable *liber*té. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals *muse*ttes et cet envers sera son véritable endroit.[2067]

En outre, si selon lui, « l'âme est le théâtre de Dieu[2068] », puisqu'elle « est ce qui émane de la colonne vertébrale de la croix[2069] » et que « la conscience n'est pas libre, elle est envoûtée[2070] », le corps est le théâtre de tous. Enfin, s'il y a bien un lieu et un temps où la rébellion contre le corps premier est possible par métamorphose, où la résistance face à Dieu est permise, où la création appartient à tous et où les frontières entre la vie et la mort peuvent être franchies bon gré mal gré, c'est le Théâtre. D'autre part, le corps d'Artaud ne se résume pas en un désassemblage puis réorganisation du corps par reconsidération des organes, de leur place et de leur fonction. Il instaure une nouvelle dimension corporelle en dehors même du corps et conduit à penser au-delà de l'humain et de l'humanité. Il dépasse ainsi l'entendement corporel afin de faire un corps unique construit de toutes les créations premières, mais réinventées, de Dieu. Le corps est alors sans cesse à imaginer.

> L'homme que nous sommes ne ressemble à rien qu'à un singe, dont nous sommes sortis et qui l'a fait à son image de masturbateur et de châtré, / quand il y en a un d'autres que le sans-image n'a pas fini d'imaginer, n'aura jamais fini d'imaginer.[2071]

Le corps d'Artaud est inversé et renversé. Le dedans devient dehors, le devant derrière, l'endroit l'envers, l'horizontal vertical, le plein se fait vide, et inversement. Tel un gant, le corps peut être entièrement retourné et révéler ses coutures internes qui en font un objet unifié. Suivant cette métaphore, Artaud se saisit d'un accro à peine visible, en tire le fil qui dépasse pour découdre le corps. Dans une main, il prendra ce fil

---

[2067] ARTAUD, Antonin, *texte prononcé à la radio le 28 novembre 1947*.
[2068] ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes XXVI Histoire vécue d'Artaud-Mômo Tête-à-tête*, *op. cit.*, p. 19
[2069] *Ibid.*, p. 52, l. 31
[2070] *Ibid.*, p. 29
[2071] *Ibid.*, p. 62

totalement défait, dans l'autre les bouts de tissus décousus les uns des autres. Il passera le fil dans un chat et confectionnera un nouvel objet à partir des chutes de tissus. Le corps créé sera alors rapiécé, raccommodé, reprisé auquel il ajoutera quelques broderies. En d'autres termes, « la réalisation d'un corps « véritablement » libre sera désormais soumise à l'invention d'un nouveau trait, d'une nouvelle manière de projeter la réalité sur une feuille, d'une nouvelle perspective qui n'aura rien de cavalière ou de linéaire. L'image de ce nouveau corps sera celle d'un organisme *morcelé*, soumis à l'action d'une formidable force de projection qui décompose pour mieux recomposer ». Artaud a essayé d'illustrer cette projection corporelle par le dessin.



ARTAUD, Antonin, *La projection du véritable corps*, 146, mine graphite et craie de couleur grasse sur papier, 53,5 x 75 cm, Centre Pompidou, Paris, France.

Il faut parvenir à réaliser l'irréel dans le réel, à tromper la réalité afin de trouver son *soi* et ne pas se laisser porter par une volonté qui n'est autre que celle de Dieu en sortant de l'aliénation. Provenant du latin *alienus* qui signifie autre, étranger, la notion d'aliénation est comprise comme la dépossession de sa force au profit de quelqu'un d'autre. Précisément, l'aliénation est un transfert de propriété vers autrui qu'il faut combattre pour que le corps gagne en *liber*té.

Dans cette perspective, il faut également repenser le langage, la manière de parler, de danser, de prier, de créer. C'est-à-dire qu'au lieu d'en revenir à des textes considérés comme définitifs et comme sacrés, il importe avant tout pour ces artistes de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique, à mi-chemin entre le geste et la pensée. « Un artiste doit casser la loi. Pour donner un accès plus haut à l'esprit humain. C'est quoi la « loi » au théâtre ?

[…] Je pense comme lui qu'il faut réinventer à chaque fois des supports différents pour s'exprimer, même le langage doit être renouvelé. Alors seulement on pourra penser autrement [2072] » considère Romeo Castellucci. De même, cela passe par une révision de l'écriture et de la poésie pour Artaud. Le verbe ayant été maltraité au cours de son existence dans la manière dont il a été créé, il n'est pas suffisant pour raconter ce qu'il a à dire. Ce « langage renouvelé » peut être défini par les possibilités de l'expression dynamique, et dans l'espace opposé aux possibilités de l'expression, par la parole dialoguée.

> Et ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont ses possibilités d'expansions hors des mots, de développement dans l'espace, d'actions dissociatrices et vibratoires sur la sensibilité. C'est ici qu'interviennent les intonations, la prononciation particulière d'un mot et, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes […]. Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, et en se servant de leur symbolisme et de leur correspondance par rapport à tous les organes et sur tous les plans.[2073]

En outre, Artaud tente d'assouvir non pas son désir mais sa nécessité de créer son propre être, un soi qui ne soit pas imposé par Dieu. Or, créer sans parent, sans hérédité, sans force et image divine et sans matière première, c'est se confronter au défi d'une *mise au monde* par et avec le vide, dans l'accouplement fantasmé d'avec le néant et de donner la vie par le chaos. Finalement, il arrive sans aucun doute à se passer de la création et de la volonté divine en parvenant à former un ensemble de corps éclatés et de langages désarticulés, mais l'aliénation reste l'élément perturbateur de son corps d'écriture. Il s'agit d'agir avec le vide, « le vide qui était déjà en moi[2074] », de rebâtir avec lui, de se vider ensuite et se réduire pour finalement se recréer. Cela revient à abolir la réalité et chercher une nouvelle forme d'authenticité. Comme il l'exprime : « Mon état vrai est un état de réduction terrible devant lequel le réel s'abolit et où je vis comme un mort et que je garderai désormais éternellement, sans entrer dans le réel[2075] ».

[2072] Propos recueillis par Fabienne Pascaud, « Romeo Castellucci : « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité » », *op. cit.*
[2073] ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*
[2074] ARTAUD Antonin, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 124
[2075] ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes XIX Cahiers de Rodez Décembre 1945-janvier 1946*, *op. cit.*, p. 61

> J'ai toujours fait cela toute ma vie d'appeler des êtres vrais avec mes forces naturelles et d'avoir cru à un nouveau langage inventé et peu à peu je l'ai formé et des êtres vrais sortis de ce langage sont apparus.[2076]

Or, le corps anatomique, organique et physiologique représente un moyen incomparable de communication, entendue comme partage, susceptible de répondre au langage renouvelé. Par exemple, la figure de l'enfant, le sexe et les sécrétions sont, d'après Freud[2077], des symboles interchangeables, capables de se former et de se déformer, d'entrer et de sortir du corps, de s'ordonner et de se renverser, d'être contenus et de rayonner au-delà de leur source. La matière fécale en représente le nœud principal selon Artaud. Elle est une puissance biologique sacrée demeurant en l'homme et offerte par lui. « Là où ça sent la merde, ça sent l'être[2078] ». Or, toute forme d'art, et surtout le spectacle vivant, se doit d'être le lieu, par excellence, qui doit « sentir » l'être humain, le toucher au plus profond de son être et le faire progresser, quitte à lui faire *violence* de l'intérieur. « L'homme aurait très bien pu ne pas chier, ne pas ouvrir la poche anale. Mais il a choisi de chier, comme il aurait choisi de vivre. Au lieu de consentir à vivre mort[2079] » ajoute Artaud. « C'est que pour ne pas faire caca, il lui aurait fallu consentir à ne pas être. Mais il n'a pas pu se résoudre à perdre l'être. C'est-à-dire à mourir vivant. Il y a dans l'être, quelque chose de particulièrement tentant pour l'homme. Et ce quelque chose est justement... le caca ![2080] ». Comme l'écrit Romeo Castellucci, il s'agit ici d'une « tentative qu'Artaud avait comprise au sens excrémentiel d'une langue concrète du corps comme œuvre »[2081]. En effet, Antonin Artaud s'est longtemps tourné vers la recherche d'un nouveau langage universel. Le corps est inadapté dès son arrivée au monde, Antonin Artaud choisit donc de répondre de manière radicale à ce problème, en proposant une manière de libérer ce corps, par une expérience pulsionnelle d'un nouveau langage. « L'anus est toujours terreur, et je n'admets pas que l'on perde un excrément sans se digérer même pour la perte de son âme[2082] » écrit-il. Par conséquent, les excréments représentent ici les éléments d'une

---

[2076] ARTAUD, Antonin, *Cahiers de Rodez,* t. XXI, *op. cit.,* p. 132.
[2077] FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*.
[2078] ARTAUD, Antonin, *La Recherche de la fécalité*, *œuvres complètes*, t.XIII, *op. cit.*, p. 83.
[2079] *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, radio-diffusion d'Antonin Artaud, op. cit.
[2080] *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, radio-diffusion d'Antonin Artaud, *op. cit.*.
[2081] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit., p.* 152.
[2082] ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes, Lettres de Rodez*, 22 novembre1945, *op. cit.*, 1985.

langue naissante, nouvelle, sincère, matérielle et humaine comme en à démontrer l'analyse de *C.#11, Il combattimento, Je suis sang, L'Histoire des larmes*, A*mleto, la veemente esteriorità della morte di un molluscon* et *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, qui ont mis en évidence la retranscription du caractère artaudien dans les œuvres de nos artistes. Plus le langage se fait fluidique, plus le corps se libère de ses sécrétions, plus il expulse avec elles ses organes, plus il incarne le corps sans organe d'Artaud.

c) Des héritages et déshéritage

Au plateau, cela se manifeste d'abord par une métamorphose du corps en corps sans organe physiquement et conceptuellement. L'ouverture du corps, par l'effacement des frontières, entre l'intérieur et l'extérieur, rendue possible, le corps se révèle dans son organicité *désorgan*ée. C'est à la fois un corps à vif et en attente de vibrer. « Le déplacement des repères [que propose le psychanalyste Xavier Audouard, comparable à celui des artistes] est d'importance : il nous faut quitter l'illusion, assiégeante pour nos perceptions, du morceau *actuel* d'espace dans lequel nous sommes pris. Vous, moi, que sommes-nous, prétendument, sinon ces quelques dizaines de kilos organiques, pesables, mesurables, descriptibles, plus ou moins mobilisables, plus ou moins agréables à considérer, auscultables, opérables aussi, restituables quelquefois dans l'intégrité de leur fonctionnement, lieux tout aussi bien de sentiments, d'émois, de désirs[2083] ».

C'est pourquoi, la dramaturgie des origines de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck permet ensuite au spectateur de s'en faire sien et de le recomposer autrement. Cette quête du corps pour en retrouver ses origines premières, obligatoirement décelables en dehors de tout ce qui le caractérisait jusqu'à présent, se retrouve en bien des points dans le corps sans organe avancé par Antonin Artaud et dont Romeo Castellucci particulièrement nous semble être l'un des successeurs. Ce concept du corps sans organe est également manifeste chez Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck bien qu'il le soit selon des modalités différentes. Chez ces trois artistes, les corps mis en scène renvoient à la notion de celui sans organe puisqu'ils sont les témoins d'une expression cruelle, brutale, violente, immanente et authentique. Ils sont décentrés, déplacés hors de leurs limites, hors de leurs figures « normales », hors d'eux,

[2083] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », in *Figures de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 163-177.

hors des normes préétablies. De plus, ils s'autocréent par dégradation et vidange d'eux-mêmes et enfin se révèlent doubles. Or, le cœur primordial de cette recherche en est le vide. Les spectacles *The Four Seasons restaurant* pour Castellucci, *HeroNeroZero* pour Gruwez et *HUMINID* et *M,a reflection* pour Verdonck sont les démonstrations les plus saisissantes d'une création du vide et par le vide qui se déploie dans les corps et par lui.

D'abord, Romeo Castellucci pose les jalons de ce qui se joue entre lui et « son » Antonin Artaud, entre les pensées qui traversent le théâtre d'aujourd'hui et les théories artaudiennes. « Tous les jours, Artaud, mon Artaud (non pas mon Artaud parce qu'il m'appartient mais mon Artaud parce que je ne puis écrire autrement), arrache de sa peau cette phrase : « Le théâtre est la genèse de l'acte créatif » [2084]. » exprime-t-il. « Artaud est pour moi le trait d'union entre deux types d'actes : l'acte de création, l'acte de la genèse, et l'acte de la destruction […] (Il) est le lien entre ces deux moments irreprésentables. Seuls les mots d'Artaud pouvaient s'imposer entre ces deux choses, à la fois irreprésentables et insupportables […] On peut y lire (dans sa théorie du Théâtre de la Cruauté) tout ce qui se joue dans le théâtre d 'aujourd'hui »[2085]. Cet attachement à Artaud s'origine en réalité dans son premier choc artistique avec un artiste lui-même ancré dans la lignée artaudienne.

> À 15 ans, j'ai éprouvé un choc au théâtre de Cesena, où le grand acteur et metteur en scène Carmelo Bene était venu faire un spectacle. Je n'avais rien compris, il m'avait littéralement terrorisé par sa puissance de comédien, et cette voix où semblaient passer tous les fantômes de la scène… Mais c'est ça qui me séduisait : ne rien comprendre, avoir peur.[2086]

Le souvenir partagé de Romeo Castellucci témoigne que, Carmelo Bene reste le bouleversement majeur de sa vie et marque son entrée dans sa vie d'artiste. De plus, il ajoute dans sa lettre « A Carmelo Bene. Un souvenir de Romeo Castellucci » :

> La première impression que j'eue était qu'il s'agissait sans doute là du travail d'un fou, et que tout cela me faisait peur. Et cela aura été l'une des dernières fois que j'éprouvais ce sentiment au théâtre. Mais pour moi, la chose plus étrange entre toutes fut le public. Le silence qui régnait était la preuve nouvelle d'une acceptation tacite et

[2084] CASTELLUCCI, Romeo, *Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio. Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, *p. 130*.
[2085] CASTELLUCCI, Romeo, *Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio. Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, *p. 130*.
[2086] PASCAUD, Fabienne, « Romeo Castellucci : « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité » », Paris, in *Télérama*, n. 3260, 07 juillet 2012.

> effrayante. Qu'arrivait-il à mes concitoyens ? Mais en réalité, qu'était-il en train de m'arriver, à moi ? […] Où était disparue la narration ordonnée ? Le vrai problème était effectivement : que je suis en train de voir ? Où suis-je ? Quel sens cela y a-t-il pour moi d'écouter tout ce fatras ? Pourquoi un théâtre aliéné, pour lequel je devrais m'enfuir, est-il en mesure de m'évanouir ?[2087]

L'expérience décrite par Romeo Castellucci, quand il découvrit, pour la première fois, le théâtre de Carmelo Bene, est en tout point semblable à la nôtre, lorsque nous vécûmes, pour la première fois, une représentation de Romeo Castellucci. À l'issue de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, nous fûmes tiraillées entre fascination et effroi, entre folie et génie, entre éternité et éphémérité, entre incompréhension et bouleversement profond, entre l'envie de crier et celle de pleurer, entre le désir de nous échapper de notre propre corps et de la représentation et celui de nous y plonger davantage, entre la nécessité de s'enfuir et celle revenir. La puissance de l'Art du spectacle vivant réside, peut-être, en cela et en la beauté de ces héritages, de ces transitions, de ces passages de génération, de cette succession, de cette continuité et de ce souffle qui ne cesse et ne cessera de traverser l'art théâtral.

Pareillement à Antonin Artaud, Carmelo Bene se refuse de suivre les fondements du théâtre occidental, synonyme de principe d'imitation et de présence d'une « scène théologique »[2088], impliquant nécessairement, selon Jacques Derrida, un théâtre dominé par la parole, par le désir de recourir, prioritairement et extérieurement à l'espace théâtral, au *logos,* et dans lequel l'auteur-créateur est garant de son texte, décide de le confier ou non à tel ou tel artiste, régit le temps, le lieu et le sens de la représentation, si bien qu'acteurs et metteurs-en-scènes sont asservis au choix de l'auteur. Il affirme même : « Je pars d'où Artaud a échoué »[2089].

Dans le théâtre de Carmelo Bene, le refus d'un théâtre imitatif occidental, s'exprime par l'adoption de stratégies de construction et déconstruction du texte, et par la reconfiguration de la parole, de la voix, de l'acteur et de sa cavité orale. Romeo Castellucci, nous proposant une réminiscence de sa première expérience de spectateur, assistant à une représentation de Carmelo Bene, confie :

> Je me souviens (surtout) de cette voix gutturale, qui venait du

[2087] CASTELLUCCI, Romeo, « A Carmelo Bene. Un souvenir de Romeo Castellucci », *op. cit.*
[2088] DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 345.
[2089] Carmelo Bene in Mixer cultura, émission télévisée conduite par Arnaldo Bagnasco, 15 février 1988.

> tréfonds le plus enfoui de la gorge, et qui ne se déplaçait que par une série de vagues successives, comme émanée d'une impérieuse amplification. C'était une voix qui venait incessamment à ma rencontre et croissait sans arrêt, grandissant en moi jusqu'au comble de l'insupportable. Le sens des paroles prononcées était éloigné et restait barré.[2090]

La parole n'est plus ni logique, ni discursive et n'apparaît plus comme objet de communication. Elle devient une « « parole d'avant les mots », c'est-à-dire, l'état, au-delà des codes de représentation, où l'énergie ne s'est pas encore organisée en formes, mais elle est fluide, vive et pulsante ; le moment où la parole est libre de l'esclavage de la signification, dans une sorte de stade pré-communicatif, à l'aube de l'expression »[2091]. Elle devient geste et retrouve sa matérialité, sa puissance inconsciente, primordiale et expansive. Romeo Castellucci ajoute :

> Je percevais sa voix comme une auréole, comme une « ulteriorità », quelque chose au-delà, imprésentable. C'était une voix qui se répandait par cercles concentriques comme il en était du caillou que l'on regarde disparaître sous l'eau, et comme Carmelo Bene s'était engorgé dans le théâtre et dans la réalité.[2092]

« La voix n'est plus sacrifiée dans le rite de l'interprétation, mais elle prend une fonction décisive : enfin libérée de ses référents conceptuels, elle peut exalter le corps phonique des mots et s'abandonner aux intonations, aux rythmes et aux accents sans plus les justifier psychologiquement »[2093]. Carmelo Bene « ne cesse de tracer ces lignes où s'enchaînent des positions, des régressions, des renaissances [...] c'est curieux, comme il n'y a pas de dialogue dans le théâtre de Carmelo Bene ; car les voix, simultanées ou successives, superposées ou transposées, sont prises dans cette continuité spatio-temporelle de la variation »[2094]. Par le biais de cette dramaturgie du refus, Carmelo Bene fait de l'acteur une « machine actoriale ». À ce titre, Romeo Castellucci témoigne que « la machine actoriale qu'était « Carmelo Bene » allait

---

2090 CASTELLUCCI, Romeo, « A Carmelo Bene. Un souvenir de Romeo Castellucci », in *Lo Straniero*, n. 24, juin 2002, trad. Benjamin Di Cola, janvier 2009, « Marc Belloccino, Carmelo Bene », in *Théâtres au cinéma*, t. 20, sous la direction de Dominique Bax.

2091 ADHAM, Leila, « Récrire pour écrire le présent : le théâtre de Carmelo Bene », *TRANS-* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 04 février 2007, consulté le 07 juin 2013. URL : http://trans.revues.org/174

2092 CASTELLUCCI, Romeo, « A Carmelo Bene. Un souvenir de Romeo Castellucci », *op. cit.*

2093 LAFORGUE, Jules, *Antonin Artaud et Carmelo Bene : Le théâtre de l'oralité dans les « variations » sur l'Hamlet*, Antonio Briamonte Laureando, Sara Antoniazzi, 2008-2009.

2094 DELEUZE, Gilles, *Un manifeste de moins, Superpositions, op. cit.*, p. 104-105.

m'apparaître, dans les années à venir, proche d'un état de perfection esthétique tel, qu'il deviendrait lui-même l'instrument à la mesure de cette fuite[2095] ».

Antonin Artaud et Carmelo Bene entreprennent ainsi une quête du « triomphe de la mise en scène pure », au détriment de ce « théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'antipoète et de positiviste, c'est-à-dire d'occidental »[2096]. Par ailleurs, le théâtre de Carmelo Bene, tout comme celui d'Antonin Artaud, cherche à créer un nouveau langage, physique et concret, matériel et solide, combinant des gestes, des mouvements, des attitudes, des voix, de la musique, de la danse, de la pantomime, à s'affranchir des codes de représentations traditionnels et ainsi devenir total. D'autre part, ces deux hommes de théâtre expriment le souhait de créer une véritable expérience existentielle, pour ne pas faire du spectateur un « jouisseur », assistant à une représentation dépourvue de profondeur et incapable de les secouer. C'est pourquoi, la représentation doit s'adresser aux sens du spectateur et non uniquement à son esprit. L'expérience du spectateur devient existentielle, par le biais de la « *commotion* sensorielle », semblable à la peste, décrite par Artaud, se répandant dans tout le corps et passant d'un spectateur à un autre comme une épidémie inévitable et incurable. Par ailleurs, la pulsion scopique de Carmelo Bene répond à sa volonté première d'écrire le présent et de rendre impossible toute forme de re-présentation. D'après Carmelo Bene, « le théâtre […] ne peut se foutre de l'instant présent. […] Tout phénomène, tout geste accompli en scène, toute forme de théâtre […] écrit toujours le présent d'une représentation »[2097].

> [Bene] dit d'abord que c'est bête de s'intéresser au début ou à la fin de quelque chose, à des points d'origine ou de terminaison. Ce qui est intéressant, ce n'est jamais la manière dont quelqu'un commence ou finit. L'intéressant, c'est le milieu, ce qui se passe au milieu […] c'est au milieu qu'il y a le devenir, le mouvement, la vitesse, le tourbillon […] le milieu ne veut pas dire du tout être dans son temps, être de son temps, être historique, au contraire. C'est par quoi les temps les plus différents communiquent. Ce n'est ni l'historique ni l'éternel, mais l'intempestif. Et c'est justement cela, un auteur mineur : sans avenir ni passé, il n'a qu'un devenir, un milieu, par lequel il communique avec d'autres temps, d'autres espaces.[2098]

[2095] CASTELLUCCI, Romeo, « A Carmelo Bene. Un souvenir de Romeo Castellucci », *op. cit.*
[2096] ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double, op. cit.*, p. 50.
[2097] BENE, Carmelo, « L'énergie sans cesse renouvelée », in *Travail théâtral*, n. 28, avril-juin 1977, p. 73.
[2098] DELEUZE, Gilles, *Un manifeste de moins, Superpositions, op. cit.*, p. 95-96.

Le théâtre de Carmelo Bene s'inscrit, à la fois, dans le présent et dans une démarche dynamique, en perpétuel transformation. Étant *différant,* une différence en train de s'établir, et non une distinction déjà établie, toute œuvre répond à un concept de « différance »[2099], selon la formule empruntée à Jacques Derrida, et demeure inachevée, tournée vers « l'à-venir »[2100]. Leurs démarches révèlent alors une certaine paradoxalité, puisqu'ils expriment, à la fois, la volonté d'atteindre un théâtre de l'instantané et le désir de se tourner vers des textes emblématiques, lus et relus, mis-en-scène et remis-en-scène depuis des siècles. Cette démarche, bien que paradoxale, trouve réponse dans les concepts de « désécriture », de « prothèse », de « mouvement de soustraction, d'amputation » et de « mouvement de *développement* […] qui fait naître et proliférer quelque chose d'inattendu », développés par Gilles Deleuze[2101]. La tentative de Carmelo Bene, tout comme celle de Romeo Castellucci, consiste non pas à adapter des textes mais à s'en emparer et ainsi s'inscrire dans une écriture du présent et non dans la re-présentation d'un texte appartenant, indéniablement, à un autre temps, passé, puisque déjà écrit. Ils procèdent alors, à un évidemment du théâtre, une opération de soustraction afin que les mots cessent de faire texte.

> La culture doit être l'air (non pas un air, un aria ou une aire), mais cela n'exclut pas qu'il y ait depuis toujours et pour toujours des asthmatiques et des pêcheurs de perles. On réécrit parce qu'on ne peut pas écrire. Je réécris parce que je ne suis pas Eve et encore moins Adam ! N'est-il pas écrit que les derniers seront les premiers ? Je réécris surtout parce que je le sens et que je me sens inactuel. Je réécris parce que j'ai honte d'appartenir à mon temps. Quand je saurai m'imiter, je serai mort.[2102]

Le théâtre d'Antonin Artaud se distingue alors de celui de Carmelo Bene, puisque le premier théorise par excès, tandis que celui de Carmelo Bene s'inscrit dans une démarche de soustraction. D'autre part, Antonin Artaud envisage la scène comme une « espace à remplir »[2103], tandis que Carmelo Bene, l'envisage comme une forme creuse, de plus en plus vide, où la voix de l'acteur s'évanouit dans le silence. La scène, espace de relais de cette écriture volontairement inachevée, devient alors le lieu de

---

2099 DERRIDA, Jacques, « La différance », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972 ; *Bulletin de la Société de Philosophie*, consacré au concept de la « différance », n.3, Paris, A. Colin, 1968.
2100 DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
2101 DELEUZE, Gilles, *Un manifeste de moins, Superpositions, op. cit.*
2102 BENE, Carmelo, « L'oreille qui manque », in *Oeuvres complètes*, trad. Jean-Paul Manganaro, vol. 2.
2103 ARTAUD, Antonin, « Première lettre sur le langage », *op. cit.*, p. 163.

surgissement d'un nouveau langage. « Troué, constamment en mutation, littéralement insaisissable, le texte devient irreprésentable et condamné, dès lors, à être réinventé au présent »[2104]. Par ailleurs, les deux protagonistes considèrent que, dans le domaine du spectacle vivant, la répétition est impossible. « Pour que la mise en scène ne soit plus uniquement la traduction en images d'une partition dramatique, mais bien sa réécriture instantanée, capable d'épaissir le corpus plutôt que de le répéter, encore faut-il que le texte de théâtre soit lui-même fragmentaire, inachevé, en d'autres termes, « en attente » d'un présent scénique »[2105]. De plus, ils estiment que le texte est une matière morte tant qu'il n'est pas mis-en-scène : « Dès l'instant où tu me donnes quelque chose d'écrit, tu me donnes quelque chose de mort qu'un autre représentera »[2106]. Les personnes qui y figurent ne sont, justement, que des figures creuses, sans ombre, ni matière, ni contour, des fantômes en attente d'un corps : celui de l'acteur, répondant à l'absence signifiée par la présence de ces spectres sur le papier. C'est pourquoi, Carmelo Bene développe une dramaturgie « prothèsique », destinée à combler l'absence de corps. Romeo Castellucci conclut son souvenir et hommage sur ces propos :

> Carmelo Bene a été à sa manière ce poison capable de devenir antidote. L'unique rayon de beauté de la culture théâtrale italienne s'est éteint. Faire du théâtre ici (à Cesena) avait aussi un sens, parce que lui vivait quelque part, dans quelque forme.[2107]

Les œuvres, les propositions théâtrales et les choix artistiques d'Antonin Artaud, de Carmelo Bene et de Romeo Castellucci dévoilent de nombreuses analogies et impliquent une reconfiguration du corps, de ses mutations, de la représentation, du rôle de l'acteur, du metteur en scène, du spectateur, de sa relation à la scène, au processus de la création et à la représentation. Cette pensée de la scène sera également ponctuée par d'autres influences. Notamment, Jerzy Grotowski, à travers son théâtre pauvre, lui a ouvert les yeux, sur la nécessité de pousser les acteurs à l'extrême de leurs limites, pour arriver à l'essence même de l'être. Bob Wilson lui a prouvé, qu'il était possible et nécessaire, de casser les codes narratifs traditionnels, qu'il y avait plusieurs niveaux dans le langage et pas seulement les mots. La liste des influences est encore longue et non exhaustive. Toutefois, bien que les influences de Romeo Castellucci

---

[2104] ADHAM, Leila, « Récrire pour écrire le présent : le théâtre de Carmelo Bene », *TRANS-*, *op. cit.*
[2105] *Ibid.*
[2106] BENE, Carmelo, *Travail théâtral*, *op. cit.*, p. 78.
[2107] CASTELLUCCI, Romeo, « A Carmelo Bene. Un souvenir de Romeo Castellucci », *op. cit.*

soient nombreuses, ses œuvres demeurent profondément marquées par le théâtre de Carmelo Bene s'inscrivant, lui aussi, dans la continuité du Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud.

Pour Romeo Castellucci, l'héritage d'Antonin Artaud se retrouvait déjà dans son adaptation d'Hamlet que Bene avait aussi choisi de réaliser avant lui. L'Amleto autiste de Castellucci s'interrogeait sur sa propre identité en provoquant sa propre destruction et disparition. Il s'agissait déjà d'une recherche du corps d'avant le corps, du corps précédant celui solidifié et organisé, du corps antérieur à toute mise en forme et distinction en tant que corps. Tout comme pour Artaud, cette quête ne pouvait être menée que par recours au suicide et le cœur en était l'association de l'être et du non être dans une métamorphose constante. Dans *Auschwitz,* le deuxième acte de *Genesi, from the museum of sleep*[2108], Castellucci examine la poïétique par « le corps sans organes d'Artaud [qui] est réalisé scientifiquement, et en tout autre sens, dans la chambre d'éviscération des nazis. […] La description que fait Artaud de l'effraction de son corps dans les années d'internement correspond à celle du déporté. Et selon Artaud, la promesse du corps à venir est celui de l'enfant. Pour Artaud, l'enfant est le messie et l'enfant est la première victime des camps[2109] ». De plus, il ajoute : « Nous n'avons bien sûr aucune trace des voix des déportés, mais il nous reste celle d'Artaud à Rodez et c'est une parole exactement contemporaine et vraie qu'il est possible de faire entendre comme une voix de déporté ». *Dans A.# 02,* une leçon d'anatomie à la Rembrandt se donne en scène. Les Soldats de la conception dissèquent silencieusement un enfant aux boucles blondes. L'opération rend les muscles, les tendons et les os de son bras visibles et vifs de rouge-sang. « Cette quête anatomique, ayant pour objet un très jeune corps à mi-chemin entre vie et mort, apparaît ainsi comme une enquête sur les origines et le fonctionnement de la vie[2110] ». Dans *L'Orestie*, un bouc éventré symbolisant le roi Agamemnon est suspendu et respire encore mécaniquement. Mais ce corps, dévoilé de l'intérieur, est aussi clairement visible dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*[2111]*,* par

---

[2108] *Genesi, from the museum of sleep (Genesi, du musée du sommeil)*, spectacle de la Societas Raffaello Sanzio, création, direction artistique, texte, mise en scène, scénogaphie et autres sons: Romeo Castellucci, musique: Scott Gibbons, partition vocale et musique dramatique: Chiara Guidi, avec Michel Altana, Maria Luisa Cantarelli, N'Diaga Diop, Renzo Mion, Vadim Petchinski, Franco Pistoni et avec Teodora, Demetrio, Agata, Cosma, Sebastiano, Eva, 1999.

[2109] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p 32-33. p. 130.

[2110] MARTINEZ, Ariane, « A corps ouvert : défigurations, épluchages, pénétrations », *in Théâtre/Public* n.193, *op. cit.*

[2111] *Sul concetto di volto nel figlio di Dio (Sur le concept du visage du fils de Dieu), op. cit.*

exemple, quand le fils déshabille son père à plusieurs reprises pour le laver. Dans ce même spectacle, le corps dont la chair est à vif et saigne, est aussi visible lors du déchirement de la toile, sur laquelle apparaît le visage de Jésus, et donne l'impression qu'on le lacère. « Ses acteurs, choisis pour leurs corps traités comme des éléments scéniques peuvent aussi, et doivent, être eux. Ils sont donc placés dans une double logique : réduits à leur propre corps qui est ensuite resignifié grâce aux propositions scéniques et personnes entièrement là, qui n'ont qu'à être en scène et jouer de ses contraintes »[2112]. Mais comment est-il possible de considérer le corps comme une entité obsolète et, en même temps, de confier à lui seul, la charge de définir sa propre identité ?

Avec *The Four Seasons Restaurant* [2113], Romeo Castellucci se place dans une lignée artaudienne plus subtile mais plus éclairante encore en y créant le choc du vide. Ce spectacle représente le troisième volet d'un triptyque, constitué de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* et de *Le Voile noir du pasteur*. *The Four Seasons restaurant* fait référence au peintre Mark Rothko, qui, dans les années cinquante, avait d'abord proposé ses tableaux noirs au restaurant éponyme de New-York, avant d'y renoncer, n'acceptant pas que ses œuvres répondent seulement à une simple formalité décorative. Romeo Castellucci met en parallèle le noir de Rothko avec celui du *Voile noir du Pasteur*[2114]*,* dans la nouvelle de Nathaniel Hawthorneet, le phénomène astrophysique du trou noir. D'ailleurs, le spectacle commence par un trou noir, avec une restitution sonore, trouvée sur le site de la NASA, permettant d'entendre les infra-ondes et vibrations du trou noir, normalement inaudibles pour l'être humain. Le vide se rend audible et son amplification rend son écoute difficilement supportable pour l'oreille humaine. Cela s'accompagne de graphies projetées expliquant le phénomène du trou noir et

---

[2112] BOISSON, Bénédicte*, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*

[2113] *The Four Seasons restaurant,* mise en scène, décor et costumes Romeo Castellucci, musique : Scott Gibbons, avec Chiara Causa, Silvia Costa, Laura Dondoli et Irene Petris, production Socìetas Raffaello Sanzio, coproduction Festival d'Avignon, Théâtre National de Bretagne (Rennes), Theater der Welt 2010 (Essen), deSingel international arts campus (Anvers), The National Theatre (Oslo), Barbican London and SPILL Festival of Performance (Londres), Chekhov International Theatre Festival (Moscou), Holland Festival (Amsterdam), Athens Festival, GREC 2011 Festival de Barcelone, International Theatre Festival DIALOG Wroclaw (Pologne), Belgrade International Theatre Festival, Spielzeit'europa 2011 I Berliner Festspiele, Théâtre de la Ville-Paris, RomaEuropa Festival 2011, Theatre festival SPIELART München, Le Maillon Théâtre de Strasbourg Scène européenne, Théâtre Auditorium de Poitiers Scène nationale, Peak Performances @ Montclair State (États-Unis), création 2012.

[2114] HAWTHORNE, Nathaniel, *Le Voile noir du Pasteur (The Minister's Black Veil),* 1836.

annonçant la future disparition de la matière.

La scène s'ouvre ensuite sur un espace entièrement blanc, faisant penser à un gymnase grâce aux décors et objets qui le composent : barres murales à cour, ballon, cerceaux, tapis. Il n'est pas anodin que la scénographie représente un gymnase et que le spectacle même se joue au gymnase Aubanel. En effet, les femmes, entrant prochainement sur scène, vont s'entraîner, se préparer, s'exercer à quelque chose, mais surtout, se retrouver en communauté fermée, pour accomplir ces rites. Cette introduction sonore est suivie d'une scène pastorale, extraite de *La Mort d'Empédocle* (*Der Tod des Empedokles),* de Friedrich Hölderlin[2115]. L'analogie avec les idées d'Artaud commence dès lors, puisqu'il s'agit d'une *tragédie* politique de l'Homme refusant le trône offert par ses concitoyens, mais aussi et surtout, ce qui nous intéresse dans cette partie, d'une *tragédie* de l'être humain, qui semble ébloui par l'anéantissement par et dans la mort et par le retour à l'état originel.

Les dix femmes, vêtues de robes de paysannes et portant des sabots, entrent sur scène les unes après les autres, se coupent un bout de langue à l'aide de ciseaux, puis elles le déposent au sol avant d'aller se placer en cercle, à cour, comme pour débuter un rituel. Cette amputation du corps donne lieu à plusieurs interprétations possibles. Certains spectateurs voient, en ce geste, une volonté de métamorphoser le corps et la voix ; D'autres en dégagent l'impossibilité de parler, le devoir de se taire, peut-être pour garder un secret inavouable, pourquoi pas celui de la Création ; D'autres encore, voient en cette automutilation, une perte de goût, de goût à la vie ou encore un geste de plus à inclure dans ce rituel. Notre interprétation est tournée vers une lecture mythique et non mystique, puisqu'en ce geste, nous relevons une référence à la tour de Babel évoquée dans la Genèse.[2116] De plus, cette automutilation représente un moyen de contrôler son propre corps et/ou de se le réapproprier, mais aussi, un moyen de se sentir vivre dans la souffrance. Il s'agit aussi des prémices d'un futur sacrifice du corps. Lors d'une rencontre avec Romeo Castellucci et ses comédiennes, l'une d'elle a confié qu'elle considérait que sa voix était toujours trop « sèche », par rapport à l'image donnée au début du spectacle ; comme si la voix devait sortir avec plus de facilité une

[2115] HOLDERLIN, Friedrich, *La Mort d'Empédocle*, trad. et introduction Babelon André, Paris, Gallimard, 1929.

[2116] D'après le mythe, suite au Déluge, les hommes décidèrent de construire ensemble une tour afin d'atteindre le ciel. Dieu interrompit leur projet et créant quantité de langues afin que les hommes ne puissent plus jamais communiquer ensemble pour tenter de recréer cette tour.

fois la langue coupée, ou tout au moins, elle devait avoir une autre « qualité ». L'automutilation de la langue devrait être accompagnée d'une transformation de la voix. Elle ajoute : « Je peux enlever la voix comme un objet parmi tant d'autres sur scène, comme une couche (superficielle ?). » Ce passage n'est pas non plus sans rappeler un épisode du film *Salo ou les 120 jours de Sodom*[2117] de Pasolini, où les femmes, privées de parole, forment, elles aussi, un cercle. Ce tableau est suivi de l'entrée de deux chiens noirs, à jardin, qui vont manger les bouts de langues laissés tomber par terre. Ces jeunes femmes vont ensuite déclamer leurs textes de voix naturelles et/ou en play-back.



CASTELLUCCI, Romeo, *The Four Seasons Restaurant,* 2011. ©Emile Zeizig



CASTELLUCCI, Romeo, *The Four Seasons Restaurant,* 2011. ©Emile Zeizig

Dans ses précédentes œuvres, Romeo Castellucci ne met pas (ou très peu) de texte *sur* scène. Il dit d'ailleurs, ne pas apprécier le théâtre attaché à la littérature, « le théâtre c'est le théâtre. Le théâtre c'est la forme la plus forte possible entre les différentes expressions artistiques. Car c'est une forme capable de doubler la vie, effectivement, objectivement »[2118]. Or, ici, le texte est bel et bien présent. C'est, en réalité, d'une subtile mise en abîme transfigurant le propos même. En effet, il s'agit, ici, d'une écriture la plus purifiée qu'il soit, permettant la redécouverte de la Grèce et reflétant, une tentative impossible, de reconstruire la *tragédie* grecque. Romeo

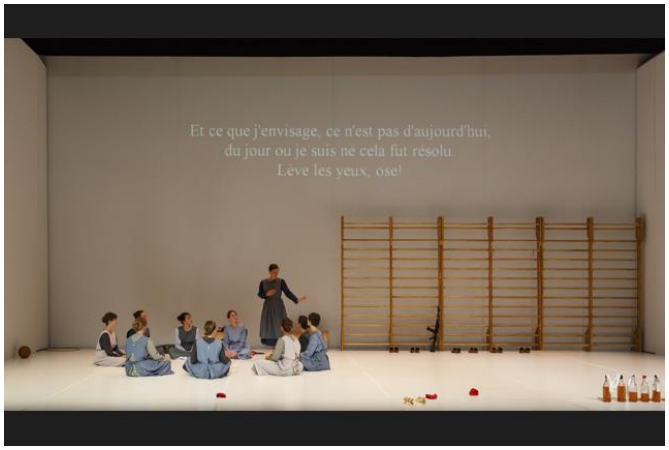
[2117] PASOLINI, Pier Paolo, *Salò o le 120 giornate di Sodoma,* 1974.
[2118] CASTELLUCCI, Romeo, Rencontre avec le public, Avignon, 2012.

Castellucci expliquera cette impossibilité par la lutte constante, menée contre le vide ; le vide étant la substance de la *tragédie*. « Notre expérience de la *tragédie* grecque c'est la ruine, le manque »[2119].

Les tableaux se succèdent de manière extrêmement cadrée et chorégraphiée, dans une beauté paralysante et des gestes répétitifs. Dans cette deuxième partie de la représentation, une image forte reste à l'esprit, celle des femmes portant des armes et le drapeau de la guerre de Sécession. Ceci est le signe, comme le souligne Romeo Castellucci, d'une guerre à venir, d'une guerre qui se prépare, d'une guerre à faire. Cette communauté de femmes, échappant et fuyant le monde, métamorphose d'une communauté fermée et clandestine, s'entraîne, peut-être, pour cette future bataille. De plus, selon moi, cela souligne aussi le fait, que nous avons en face de nous, des corps « armés », avec ou sans armes « matérielles », prêts à se sacrifier pour renaître, capables d'accepter cet engagement, dès lors que le premier pas sur scène est fait. Cependant, la lutte commence dès le début de la représentation, avec le phénomène de trou noir absorbant tout, même la lumière, comme le dévoile Romeo Castellucci :

> Le corps de l'acteur est un passage à travers lequel transitent une énergie, un principe. Il doit déjà être prêt, nécessairement parfait, lorsqu'il monte sur scène. Avant même l'expérience scénique, son corps doit être armé, mais aussi vide, extatique, une parole faite corps. Il y a une dimension d'oubli dans ces corps, parce qu'ils sont plus appelés que choisis. Ils vivent dans leur forme particulière depuis toujours. Mon intervention doit être la plus infime possible.[2120]

[2119] CASTELLUCCI, Romeo, Rencontre avec le public, Avignon, 2012.
[2120] Extrait de l'interview de Romeo Castellucci par Yan Ciret.



CASTELLUCCI,
Romeo, *The Four Seasons Restaurant,* 2011.
©Emile Zeizig



CASTELLUCCI,
Romeo, *The Four Seasons Restaurant,* 2011.
©Emile Zeizig

La troisième partie du spectacle est un acte muet entièrement visuel et auditif, sans comédien ni vidéo-projection. Ce tableau se compose d'un jeu de rideau, dans une optique de dévoilement progressif, d'un caché/montré modulé, comparable à une marée. La marée montante emmène tout sur son passage, la marée descente dévoile plusieurs éléments, auparavant enfuis au fond de l'abîme marin, comme autant de secrets relevés, de bouteilles à la mer ouvertes. Le premier va et vient du rideau dévoile aux spectateurs un cheval empaillé, placé à cour. Cela renvoie à la parole d'Artaud disant lors de sa conférence au Théâtre du Vieux Colombier : « Or moi, Artaud, je me sens cheval et non homme »[2121]. Ici l'envergure est de se sentir animal lorsque l'expérience d'homme a échoué.

[2121] ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes XXVI Histoire vécue d'Artaud-Mômo Tête-à-tête*, *op. cit.*, p. 23

Le deuxième va-et-vient laisse apparaître des boules noires disposées un peu partout sur la scène. Le troisième va-et-vient du rideau laisse place à un espace vide, entièrement blanc. Ce moment est accompagné de jeux de lumières en synchronie avec des éclats sonores, tandis que de la fumée se disperse sur scène. Le rideau se renferme puis s'ouvre ensuite dans un vacarme tellurique. Des drapés noirs recouvrent progressivement l'ensemble de la scène, auparavant entièrement blanche. Ce tableau rappelle la lave engloutissant tout sur son passage.



CASTELLUCCI, Romeo, *The Four Seasons Restaurant,* 2011. ©Emile Zeizig



CASTELLUCCI, Romeo, *The Four Seasons Restaurant,* 2011. ©Emile Zeizig

Le rideau se referme et s'ouvre de nouveau, laissant apparaître un immense sas de verre, dans lequel des plumes noires volent dans un tourbillon infernal, produit grâce au vent d'une soufflerie. Les images créées par ce mouvement aléatoire des plumes sont étonnantes, poétiques, d'une beauté infinie, créatrices de nouvelles projections dans la tête du spectateur. Comparable à une descente en enfer, des âmes

ou esprits des corps morts ou des fantômes du théâtre se forment et se déforment, tourbillonnent et s'envolent dans un cri d'horreur. Une forme humaine réelle et corporéisée se dégage ensuite de cet amas de plumes, comme si l'informe avait donné naissance à la forme, comme de l'absence le corps s'était créé. L'homme brandit un drapeau comme pour confirmer sa présence et sa résistance à vouloir désormais être.

Puis une toile gigantesque, disposée derrière l'écran de verre, s'avance vers le spectateur. Il s'agit d'un portrait de femme fermant les yeux. Beaucoup de spectateurs ont vu en cette femme, la seule vraie face, la vraie image, c'est-à-dire, la représentation de Sainte Véronique ou Bérénice qui aurait, selon la Bible, recueilli la Sainte Face du Christ sur le linge, ayant permis de lui essuyer le visage, lors de sa Passion. Cette référence a ému Romeo Castellucci qui a ensuite confié qu'il s'agissait, en réalité, d'une photographie d'Auguste Belloc, photographe français du XIXe siècle, connu pour ses photographies de nus. La représentation que nous nous faisions de Sainte Véronique était, en réalité, celle d'une prostituée ayant choisi de poser visage découvert, ce qui n'était pas habituel à l'époque. Cette grande toile s'avance doucement dans une agitation de plus en plus vive de plumes et est accompagnée d'un mixage musical, reprenant les éclats sonores précédemment évoqués, ainsi qu'une chanson très douce, dont les paroles sont sous-titrées. Suite à ce passage, les six femmes, après s'être auto-accouchées, entrent nues, de part et d'autre de la scène, pour aller se mettre au pied de cette nouvelle icône naissant. C'est sur cette image finale que le rideau se ferme.



CASTELLUCCI, Romeo, *The Four Seasons Restaurant,* 2011. ©Emile Zeizig



CASTELLUCCI, Romeo, *The Four Seasons Restaurant,* 2011. ©Emile Zeizig

À l'instar du Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud, Castellucci fait résonner le vide et agit par et avec lui sur les corps jusqu'à ce qu'ils disparaissent et renaissent. Il crée une désorganisation physique au plateau, met à l'épreuve les images existantes, repense le langage, y propose une nouvelle forme d'expression théâtrale, plus efficace et vivante. Il provoque ainsi cette épidémie de peste dont parlait Artaud, qui ébranle aussi bien le corps que l'esprit et ravive le théâtre pour en explorer le monde des morts. Comme l'écrit Michelle Chanonat :

> Dans la lignée d'Antonin Artaud, Castellucci montre la cruauté de la vie et la beauté du chaos. Entre l'artisanat et les nouvelles technologies, réunissant toutes les formes d'art, Castellucci *fabrique* un théâtre intense et radical, non pas d'images mais de tableaux, où le texte s'efface devant la puissance du langage des corps qui, alors, font image. Et de la juxtaposition des images naît le sens. Un théâtre qui puise dans les racines antiques l'universalité de son propos. Un théâtre qui montre l'innommable, l'indicible, l'inénarrable, qui nous marque à jamais, dont les images restent imprimées dans le cerveau, indélébiles. Un théâtre qui provoque, bouleverse, qui invite à changer son regard sur le monde, à en célébrer le mystère.[2122]

En revanche, si pour Romeo Castellucci ce prolongement du Théâtre de la Cruauté est explicite, il est sous-jacent chez Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck.

[2122] CHANONAT, Michelle, « Castellucci, la beauté du chaos », in *Jeu*, n. 158, 2016, pp. 72–75.

Le spectacle *HeroNeroZero*[2123] de la compagnie Voetvolk, datant de 2010, se place dans une continuité subtile du Théâtre de la Cruauté d'Artaud et de son corps sans organe. Par la danse, la musique et la manipulation de planche de bois, Lisbeth Gruwez, Maarten Van Cauwenberghe et Rob Fordeyn questionnent la manière dont le corps se désintègre dans le temps, jusqu'à ce qu'il ne s'agisse plus que d'une mémoire, d'un fantôme ou qu'il ne soit plus rien mais se remarque alors par son absence. Partant du postulat que chaque être humain cherche, tout au long de sa vie, à y donner un sens avant de disparaître, ils assimilent cette quête à celle des signes. S'ils sont découverts, ils permettront de confirmer la réalité d'une signification à notre existence. Le cas échéant, la remise en cause ne se fera pas mais la recherche, bien que vaine, continuera de génération en génération. Alors, cette quête ne sera ni celle de l'individu ni celle de l'humain mais celle de l'Humanité. En revanche, pour compenser cette impuissance existentielle, l'Homme poursuit le succès et la reconnaissance. De même, pour éviter la désintégration et la disparition et ne pas se perdre dans l'oubli, il cherche à laisser son empreinte, sa signature en devenant un héros des temps modernes. Inévitablement, le « Hero » deviendra « Zero » et réciproquement, en passant systématique par le « Nero ». Le « Hero » est alors perçu comme l'apogée à atteindre pour l'Homme et le corps, le « Zero » ce qu'il faut fuir puisqu'il est le rien. Le « Nero » peut être compris soit comme l'empereur romain étant parvenu à fixer son passage sur terre dans la mémoire collective ou comme le logiciel de gravure informatique. Quel en soit la lecture, il est mémoire et réminiscence.

Lisbeth Gruwez, Maarten Van Cauwenberghe et Rob Fordeyn proposent une réponse dans la résistance. « Nous devons changer notre point de vue pour survivre, tout comme nous devons changer notre existence pour rester en vie. Il ne suffit plus de parler en termes négatifs de « l'expansion zéro », nous devons nous exercer positivement pour réinventer notre perception du monde[2124] » affirme l'essayiste français Paul Virilio. Ainsi, les corps dansent la rébellion, chantent l'indiscipline et la musique joue la désobéissance. Dans une chorégraphie sensible presque intuitive bien que précise, les corps endurent, s'opposent, se refusent, s'empoignent avec fermeté, se

[2123] *HeroNeroZero*, chorégraphie : Lisbeth Gruwez, performance : Lisbeth Gruwez, Maarten Van Cauwenberghe & Rob Fordeyn, musique : Maarten Van Cauwenberghe, costumes : Marijke De Cock, conception lumière : Koen Raes, technique son : Jan Stoop, production : Voetvolk vzw, coproduction : Arts Centre BUDA, Theater Im Pumpenhaus & Troubleyn | Jan Fabre, 2010.
[2124] VIRILIO, Paul, *The horizon-negative : essai sur la dromoscopie*, Galilée, 1984.

défendent, s'abandonnent enfin, vacillent, errent et flottent. En d'autres termes, entre le début et la fin du spectacle, ils passent de la forme à l'informe, du plein au vide, du geste au souvenir, du corps au fantôme pour ne laisser finalement qu'un plateau vide clairsemé d'empreintes de leur passage uniquement et de leur vie au plateau. En cela déjà, nous sommes très proches du Théâtre de la Cruauté d'Artaud.

> La maitrise, la conscience de son corps n'ont pu être acquise que par l'effet de l'investissement du corps par le pouvoir : la gymnastique, les exercices, le développement musculaire, la nudité, l'exaltation du beau corps…Tout cela est dans la ligne qui conduit au désir de son propre corps par un travail insistant, obstiné, méticuleux que le pouvoir a exercé sur le corps des enfants, des soldats, sur le corps en bonne santé. Mais, dès lors que le pouvoir a produit cet effet, dans la ligne même de ses conquêtes, émerge inévitablement la revendication de son corps contre le pouvoir, la santé contre l'économie, le plaisir contre les normes morales de la sexualité, du mariage, de la pudeur. Et, du coup, ce par quoi le pouvoir était fort devient ce par quoi il est attaqué… Le pouvoir s'est avancé dans le corps, il se trouve exposé dans le corps même…[2125]

Dès le début du spectacle, les corps sont dans le refus. Ils tournent le dos à la salle et se balancent de manière lancinante et quasi-sensuelle comme s'ils se préparaient à quelque chose. Le tout est de savoir s'il s'agit d'une cérémonie ou d'un combat ou bien tout à la fois. Les corps ensuite se dressent, se soulèvent dans des mouvements constants chorégraphiés. Tonique, celui de Lisbeth Gruwez enchaînent battements, abaissements, cambrements, antéversions, contractions, *circumduction*, détournements, *curve*, rebonds, pronations, *drop* et chutes. Chacun de ces mouvements de danse témoigne d'une lutte contre le temps, la résignation et la soumission. De même, chaque geste semble s'inscrire dans l'air et sur les corps après leur réalisation. Comme si Lisbeth Gruwez parvenait à fixer le geste dans un état temporel et d'espace et à continuer de le modeler par images mentales. Là encore, tout comme chez Artaud, le corps décorporéisé résiste dans le vide et par le vide.

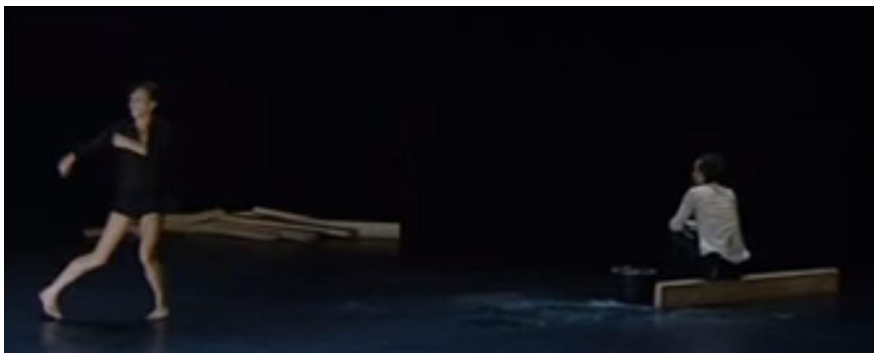
[2125] FOUCAULT, Michel, « *Pouvoir et corps* », in *Dits et Ecrits*, t. II, Paris Gallimard, 1970-1975.



GRUWEZ, Lisbeth, *HeroNeroZero*, 2010.



GRUWEZ, Lisbeth, *HeroNeroZero*, 2010.



GRUWEZ, Lisbeth, *HeroNeroZero*, 2010.

« Mais l'air était comme un vide aspirant dans lequel ce buste de femme venait dans le tremblement général, dans le secouement de ce monde vitré, qui virait en éclats de fronts, et secouait en végétation de colonnes, ses nichées d'œufs, ses nœuds en spires, ses montagnes mentales, ses frontons étonnés[2126] » aurait écrit Artaud.

Lisbeth Gruwez va ensuite procéder à des élévations, flexions, et supination avant de chuter au sol. Elle va ensuite ramper vers les planches de bois dispersées sur le plateau à la manière d'une installation sculpturale de l'art minimal américain comme

[2126] ARTAUD, Antonin, texte rédigé pour la « Révolution Surréaliste », n .2, 15 janvier 1925.

l'est par exemple l'œuvre Scatter Piece de Robert Morris[2127]. Tels des naufragés échoués, les corps de Lisbeth Gruwez et Rob Fordeyn chavirent et s'abandonnent sur les lattes de bois clair. Le tableau scénique en laisse apparaître d'autres picturaux, tels que les célèbres peintures : *La Barque de Dante* de Delacroix[2128] ou *Le Radeau de La Méduse* de Géricault[2129] où les rescapés ne seraient plus au plateau que deux. Or, une autre peinture, intitulée *Naufrage* de Poppy Red, frappe par sa ressemblance et sa fragilité avec l'image du corps et visage de Lisbeth Gruwez, échouée au plateau comme elle le serait en pleine mer.









RED, Poppy, *Naufrage*, huile sur toile, 2018, 43x65x2 cm, coll. personnelle.

GRUWEZ, Lisbeth, *HeroNeroZero*, 2010.

Les lumières bleues rasantes des néons positionnés à cour se font celles qui scintillent la nuit dans la baie et étincelles de mer, tandis que la musique répétitive et synthétique de Maarten Van Cauwenberghe se change en grondement de la houle qui « moud le vent [et] le ressac de la mer furieuse, comme [une] mélodie creuse de ce rêve déconcertant[2130] ». Poursuivant sur cette poétique artaudienne et la liant à la pensée dramaturgique de ce spectacle et notamment de ce tableau, les performeurs deviennent

[2127] MORRIS, Robert, *Scatter Piece*, felt, copper, lead, zinc, brass and aluminium, 1968.
[2128] DELACROIX, Eugène, *La Barque de Dante*, huile de sur toile, 189x241,5 cm, Louvre, Paris, 1822.
[2129] GERICAULT, Théodore, *Le Radeau de La Méduse*, Peinture à l'huile, 491x716 cm, Louvre, Paris, 1818-1819.
[2130] ARTAUD, Antonin, « Amour », in *Tric Trac du Ciel*, 1923.

les poissons de la mer d'Artaud mais en changent le destin funeste par désobéissance et résistance.

Je me suis penché sur la mer
Pour communiquer mon message
Aux poissons :
« Voilà ce que je cherche et que je veux savoir. »
Les petits poissons argentés
Du fond des mers sont remontés
Répondre à ce que je voulais.
La réponse des petits poissons était :
« Nous ne pouvons pas vous le dire Monsieur PARCE QUE »
Là la mer les a arrêtés.
Alors j'ai écarté la mer
Pour les mieux fixer au visage
Et leur ai redit mon message :
« Vaut-il mieux être que d'obéir ? »
Je le leur redis une fois, je leur dis une seconde
Mais j'eus beau crier à la ronde
Ils n'ont pas voulu entendre raison !
Je pris une bouilloire neuve
Excellente pour cette épreuve
Où la mer allait obéir.

Mon cœur fit hamp, mon cœur fit hump
Pendant que j'actionnais la pompe
À eau douce, pour les punir.
Un, qui mit la tête dehors
Me dit : « Les petits poissons sont tous morts. »
« C'est pour voir si tu les réveilles,
Lui criai-je en plein dans l'oreille,
Va rejoindre le fond de la mer. »
Dodu Mafflu haussa la voix jusqu'à hurler en déclamant ces trois derniers vers,
et Alice pensa avec un frisson : « Pour rien au monde je n'aurai voulu être ce messager ! »
Celui qui n'est pas ne sait pas
L'obéissant ne souffre pas.
C'est à celui qui est à savoir
Pourquoi l'obéissance entière
Est ce qui n'a jamais souffert
Lorsque l'être est ce qui s'effrite
Comme la masse de la mer.
Jamais plus tu ne seras quitte,
Ils vont au but et tu t'agites.
Ton destin est le plus amer.

Les poissons de la mer sont morts
Parce qu'ils ont préféré à être
D'aller au but sans rien connaître
De ce que tu appelles obéir.
Dieu seul est ce qui n'obéit pas,
Tous les autres êtres ne sont pas
Encore, et ils souffrent.
Ils souffrent ni vivants ni morts.
Pourquoi ?
Mais enfin les obéissants vivent,
On ne peut pas dire qu'ils ne sont pas.
Ils vivent et n'existent pas.
Pourquoi ?
Pourquoi ? Il faut faire tomber la porte
Qui sépare l'Être d'obéir !
L'Être est celui qui s'imagine être
Être assez pour se dispenser
D'apprendre ce que veut la mer…
Mais tout petit poisson le sait !
Il y eut une longue pause.
« Est-ce là tout ? » demanda Alice timidement.[2131]

Les corps naufragés, souffrant d'être ni vivants ni morts, doivent s'avorter pour sortir de l'enlisement de l'existence et enfin être. Ainsi ils danseront l'intraduisible comme une revanche au non-sens de la vie. L'enjeu n'est plus de répondre par une solution unique, bien que vaine, aux questionnements existentiels posés mais de révéler par les corps et le « principe » de la mer, des formes de vérités aveuglantes sur l'être, l'existence, l'obéissance, la résistance et Dieu.

Les planches de bois deviennent alors les vestiges du « navire mystique » d'Artaud.

[2131] ARTAUD, Antonin, *Petit poème des poissons de la mer*, 1926.

Il se sera perdu le navire archaïque
Aux mers où baigneront mes rêves éperdus,
Et ses immenses mâts se seront confondus
Dans les brouillards d'un ciel de Bible et de Cantiques.

Et ce ne sera pas la Grecque bucolique
Qui doucement jouera parmi les arbres nus ;
Et le Navire Saint n'aura jamais vendu
La très rare denrée aux pays exotiques.

Il ne sait pas les feux des havres de la terre,
Il ne connaît que Dieu, et sans fin, solitaire
Il sépare les flots glorieux de l'Infini.

Le bout de son beaupré plonge dans le mystère ;
Aux pointes de ses mâts tremble toutes les nuits
L'Argent mystique et pur de l'étoile polaire.[2132]

L'embarcation s'étant échouée sur les rivages du plateau de théâtre, il n'en reste que la mémoire. Il s'agit à présent de la reconstruire pour désormais voguer librement et consciemment sur la mer des mystères vers la terre, non pas des réponses, mais des incertitudes. Maarten Van Cauwenberghe en sera l'architecte. Il va progressivement ôter une à une les planches sur lesquels les corps des naufragés se sont abandonnés. Lors du retrait, les corps n'éprouvent aucune résistance et laissent le vide se faire sous eux. En revanche, ils maintiennent leur position en gardant l'empreinte de la planche dans le vide formé, avant de ramper vers une autre planche et que le processus d'y répètent. Les corps se moulent donc dans le vide et par le vide.

Lisbeth Gruwez et Rob Fordeyn, recouverts de poussière blanche - symbole du caractère cyclique de la vie en tant qu'état de naissance et de décrépitude - vont ensuite se rejoindre, s'étreindre, se repousser par tension, se prendre littéralement par la peau du cou, adopter des attitudes guerrières, faire contre poids, prendre appui l'un sur l'autre, s'équilibrer, se laisser porter, jusqu'à confier le corps à l'autre pour ne pas chuter et ne faire qu'un corps tels des siamois. Ils s'engagent ainsi dans une dualité à la fois belliqueuse et fraternelle. Tel le corps d'Artaud, celui est double et un à la fois.

[2132] ARTAUD, Antonin, *Premiers poèmes*, 1913.



GRUWEZ, Lisbeth, *HeroNeroZero*, 2010.



GRUWEZ, Lisbeth, *HeroNeroZero*, 2010.

Leurs gémissements vont se transformer en chant frémissant et guttural. Se tendant l'un après l'autre le micro, et bien que dans une posture corporelle contraire à la pratique du chant puisqu'ils sont tordus, cambrés, retournés, ils vont à tour de rôle entonner *Heroes* de David Bowie, chanson populaire et célèbre de la variété pop rock et concordant parfaitement avec le cœur de cette création.

> Je voudrais que tu puisses nager I, I wish you could swim
> Comme les dauphins Like the dolphins
> Comme les dauphins peuvent nager Like dolphins can swim
> Bien que rien ne nous maintienne ensemble Though nothing, nothing will keep us together
> Nous pouvons les battre, pour toujours et à jamais We can beat them, forever and ever
> Oh, nous pouvons être des héros juste pour un jour Oh, we can be heroes just for one day
> Je serai roi I, I will be King
> Et vous, vous serez reine And you, you will be Queen
> Bien que rien ne les chassera Though nothing will drive them away
> Nous pouvons être des héros juste pour un jour We can be heroes just for one day

> Nous pouvons être nous juste pour un jour We can be us just for one day
> Moi je me souviens I, I can remember
> (Je me rappelle) (I remember)
> Debout près du mur Standing by the wall
> (Par le mur) (By the wall)
> Et les canons, tirés au-dessus de nos têtes And the guns, shot above our heads
> (Sur nos têtes) (Over our heads)
> Et nous nous sommes embrassés, comme si rien ne pouvait tomber And we kissed, as though nothing could fall
> (Rien ne pourrait tomber) (Nothing could fall)
> Et la honte, était de l'autre côté And the shame, was on the other side
> Oh, nous pouvons les battre, pour toujours et à jamais Oh, we can beat them, forever and ever
> Alors nous pourrions être des héros juste pour un jour Then we could be heroes just for one day
> On peut être des héros We can be heroes
> On peut être des héros We can be heroes
> Nous pouvons être des héros juste pour un jour We can be heroes just for one day
> On peut être des héros We can be heroes[2133]

De nouveau, ce tableau s'inscrit dans un prolongement artaudien subtil puisque le langage y est aussi renouvelé. Sur les voix sont appliqués des effets vibratoires, de *reverb*, d'écho et d'amplification auxquels s'ajoute la posture corporelle inconfortable de laquelle ils produisent le son. Les voix ainsi déformées, suffocantes, simultanées ou successives, superposées ou transposées et s'évanouissant dans le silence, laissent une empreinte vague d'un son formé et modelé, d'un verbe décomposé et reformé à l'envers.

> L'objet le plus humain qui soit, la voix, devient artificiel. Mais ce qui est remarquable, c'est que malgré ces mutations extrêmes, la voix reste voix. Elle le manifeste en ne perdant pas sa proximité, ni à l'égard de notre corps, ni à l'égard de notre être. Il en résulte que la voix reste proche. C'est ce qui marque l'ambiguité subtile de la situation. Cette voix détachée, artificielle, instrumentalisée, reste ma voix. Même fabriquée par des ordinateurs, digitalisée, transformée, manipulée, elle est ma chair. Si l'on ne comprend pas ça, on ne peut rien comprendre au second temps de la modernité.[2134]

[2133] BOWIE, David, VISCONTI, Tony, *Heroes*, 1977.
[2134] LEQUEDEUR, Ignace, « D'une prothèse en plus », *op. cit.*



GRUWEZ, Lisbeth, *HeroNeroZero*, 2010.



GRUWEZ, Lisbeth, *HeroNeroZero*, 2010.

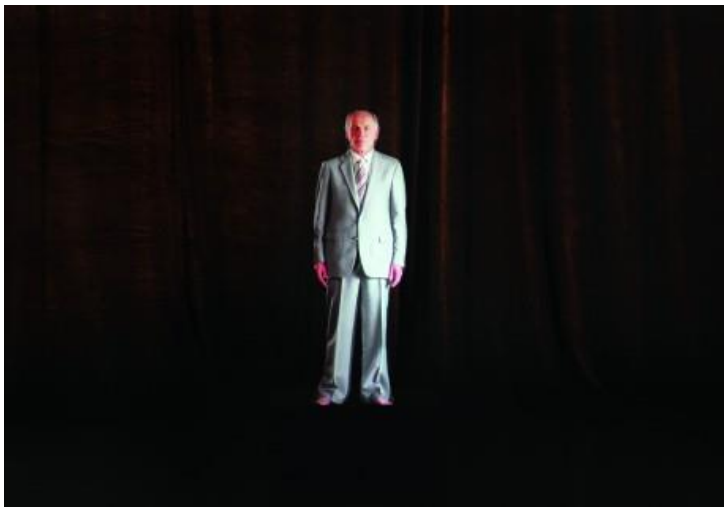
La voix se faisant jaillissement, le principe de dialectique n'est pas cherché et l'idée est celle de la consomption, de la consommation interne de la langue par exhumation comme chez Artaud.

Enfin, les corps, en disparaissant de scène dans une dernière respiration, laissent la *black-box* scénique remplie de vide. La boîte noire scénique s'ouvre aux spectateurs comme un enregistreur de vol ayant au préalable mémorisé toutes les informations liées au vol à la suite d'un crash. L'espace scénique garde lui aussi en mémoire les corps qui y ont été détruits et refaçonnés, vivants et morts, vidés et comblés, présents et transportés. Par conséquent, l'espace est vide et non vidé. Tout comme l'absence est une forme de présence, le vide finit par déborder des corps d'abord, de la scène ensuite, pour envahir la salle.

Tout comme la pensée artaudienne, le spectacle dévoile un projet de la danse comme un être au monde et oscillant entre énergie vive et dévastatrice en nous plongeant dans l'urgence d'être et non plus d'exister. « Il y a un aller-retour, fatal et algébriquement égal à zéro. L'angoisse de ce zéro, maintenant (seul le zéro est en mesure de faire des promesses…). Le zéro est la même circonférence de fer dont on

n'est pas capable de sortir, parce qu'il correspond au néant2135 ». Il s'agit donc de dépasser le corps pour penser son incarnation, sa transcendance et son évanescence comme autant de présences possibles en dehors et au-delà du corps. Kris Verdonck questionne lui cette qualité de présence par le biais de créatures mi-humaines, mi-marionnettes et double numérique.

Dans *HUMINID*[2136], le corps et l'humain, l'être et l'existence sont reconsidérés. Johan Leysen, seul comédien de ce spectacle, n'est pas présent en direct sur scène mais son corps est projeté sur une sculpture de plâtre, moulée à partir de son corps réel. Le corps devient toile et projection à la fois. De plus, Johan Leysen prête l'image de son corps ainsi que sa voix au texte présenté et inspiré de *Sans*[2137] de Samuel Beckett. Par cette incarnation numérique de l'individu dans le monde virtuel et scénique, le corps se fait avatar humain. Par ailleurs, le support de projection utilisé faisant apparaître l'image en trois dimensions et ne touchant pas totalement sol, laisse penser à un hologramme.



VERDONCK , Kris, *HUMINID*, 2010. ©A Two Dogs Company

2135 CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *Les Pélerins de la matière*, *op. cit.*, p. 95.

2136 *HUMINID*, concept et mise en scène : Kris Verdonck, dramaturgie : Marianne Van Kerkhoven, performeurs: Johan Leysen, Jean Paul Van Bendegem, construction: Sylvain Spinoit, Atelier 26, Steven Blum , software & electroniques: Félix Luque, création son: Thomas Turine, vidéo : Vincent Pinckaers, création lumière: Luc Schaltin (Kaaitheater), Kris Verdonck, chargé de production : Hendrik De Smedt, production: Margarita Production pour stilllab vzw, coordination technique: Colin Legras, coproduction : Kaaitheater (BE), Kunstencentrum Vooruit (BE), Buda Kunstencentrum (BE), Le manège.mons/CECN (BE), Transdigital/TechnocITé (BE), projet initié par: La Chartreuse (FR) dans le cadre de sa politique de recherche sur le robot et le théâtre, 2010.

2137 BECKETT, Samuel, *Sans*, texte en prose et en français, Paris, Minuit, 1969, in *Têtes-mortes*, éd. augmentée 1972, *Lessness*, trad. en anglais par l'auteur, 1970, BECKETT, Samuel, *Sans*, texte écrit en français, 1969, pré-publication in *La Quinzaine littéraire*, n.82, 1-15 novembre 1969, première publication aux Éd. de Minuit, 1969, sous forme d'une plaquette au tirage limité.

Ce qui d'apparence ressemble à un être humain en perd les propriétés fondamentales et caractéristiques d'appartenance et devient marionnette ou poupée, avatar ou hologramme. Ainsi, il est difficile de discerner le réel de la projection, le direct de l'enregistré, l'humain du numérique, le présent du passé et du futur potentiel. C'est par les projections numériques et mentales que le corps et le langage renaissent et se dédoublent cette fois et paraissent comme un léger détour à la pensée artaudienne.

Par ailleurs, ce spectacle incarne la théorie d'Artaud d'un théâtre perçu comme « réalité virtuelle » dont on lui doit la paternité et dont la définition garde peu ou prou le même sens que celui entendu aujourd'hui. Si le terme de « réalité virtuelle » n'a pas à l'époque la dimension technologique à laquelle il est associé de nos jours, il définit tout de même une réalité se trouvant être à la fois illusion et purement fictive, un dispositif permettant de représenter le monde de façon réaliste, immersive en temps réel et en trois dimensions. « Une vraie pièce de théâtre [écrit-il] bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile[2138] ». En outre, la réalité virtuelle[2139] du théâtre et les abstractions symboliques utilisées par les chimistes y sont placées sur le même plan.

> Tous les vrais alchimistes savent que le symbole alchimique est un mirage comme le théâtre est un mirage. Et cette perpétuelle allusion aux choses et au principe du théâtre, que l'on trouve dans à peu près tous les livres alchimiques, doit être entendue comme le sentiment (dont les alchimistes avaient la plus extrême conscience) de l'identité qui existe entre le plan sur lequel évolue les personnages, les objets, les images, et d'une manière générale, tout ce qui constitue la *réalité virtuelle* du théâtre, et le plan purement supposé et illusoire sur lequel évoluent les symboles de l'alchimie.[2140]

À la manière de Méphistophélès et son *famulus* Wagner engendrant, dans une fiole, un *homunculus* d'après l'histoire contée dans *Faust*, Kris Verdonck crée, sur la surface scénique, une créature à la fois artificielle, numérique, marionnettique, humaine, objet, animée et inanimée, vivante et morte mais toujours indéfinissable tant

[2138] ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, 160 p.
[2139] Voir aussi TISSERON, Serge, *Rêver, fantasmer, virtualiser : du virtuel psychique au virtuel numérique*, Dunod, coll. « Psychismes », 2012.
[2140] ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, 160 p.

elle relève de complexités et de mouvances internes.

> WAGNER
> Déjà les ténèbres s'éclaircissent ; déjà, au fond de la fiole, s'embrase comme un charbon vivant, même comme la plus magnifique escarboucle, qui lance des éclairs à travers l'obscurité. Une vive et blanche lumière paraît ! […] Un homme va naître.
> MÉPHISTOPHÉLÈS
> Un homme ? Et quel couple amoureux avez-vous enfermé dans la cheminée ?
> WAGNER
> Dieu m'en garde ! L'ancienne façon d'engendrer, nous la déclarons une vaine plaisanterie. Le point délicat d'où jaillissait la vie, la douce force, qui s'élançait de l'intérieur et prenait et donnait, destinée à se figurer elle-même, à s'approprier d'abord les substances voisines, puis les étrangères, est désormais destituée de sa dignité. Si l'animal y trouve encore son plaisir, l'homme, avec ses grandes facultés, doit avoir dorénavant une plus pure et plus haute origine. […] Cela brille : voyez !… On peut donc réellement espérer que si, de cent matières, par le mélange (car tout dépend du mélange), nous composons aisément la matière humaine ; si nous l'enfermons dans un alambic, .et si nous la distillons comme il faut, l'œuvre s'achèvera en silence. […] Cela vient ; la masse se remue plus lumineuse ; la conviction est plus forte, plus forte…. Ce qu'on jugeait mystérieux dans la nature, nous osons l'expérimenter rationnellement, et ce que jusqu'à ce jour elle faisait organiser, nous le faisons cristalliser. […] Cela monte, cela brille, cela s'agglomère. À l'instant l'œuvre est achevée ! Un grand dessein paraît d'abord insensé ; mais, à l'avenir, nous allons rire du hasard, et désormais un penseur aussi produira un cerveau, qui devra penser parfaitement. […] Le verre tinte sous une force charmante ; cela se trouble, cela s'éclaircit, ainsi cela doit naître. Je vois gesticuler un joli petit homme, d'une forme élégante. Que voulons-nous, et le monde que veut-il de plus ? Car voilà le mystère au grand jour. Prêtez l'oreille à ce bruit : il devient une voix, il devient un langage.[2141]

Tel un Paracelse contemporain ou un alchimiste des temps modernes, Kris Verdonck produit sur scène un homoncule comme une ébauche imparfaite et inachevée de l'être. En revanche, il ne s'agit plus de faire rejaillir une forme de vie de la matière organique putréfiée (tels que le seraient les humeurs et les organes corporels) mais de saisir ce qui fait cadavre chez l'être et, à partir de là, créer. Alors ce qu'il reste de l'être humain devient créature inhumaine, ce qui reste de vivant se meurt, ce qui reste du corps se décorpore, ce qui était « être » appartient désormais au « non-être ». De plus, tout comme l'homoncule n'est pas viable en dehors de la fiole, le corps en

[2141] GOETHE Von, Johann Wolfgang, *Faust*, trad. Jacques Porchat, *Théâtre de Goethe,* t. III, Librairie de L. Hachette et Cie, 1860, p. 329-330.

scène dans ce spectacle ne l'est pas en dehors de la projection. La Cruauté artaudienne est là mais le statut divin qu'il renie persiste. Si l'homoncule semble respirer, son cœur semble battre et lui inspire à devenir, parallèlement, son créateur Kris Verdonck ne lui offre pas de viabilité en dehors de l'espace de projection. Support de projection et créature, matrice et embryon se confondent alors. En outre, pareillement à l'homoncule de Wagner, celui de Verdonck n'existe qu'à travers le langage. De surcroît, ce qui reste de l'humain se réfugie dans le langage.

L'homoncule de Verdonck parle sans relâche durant tout le spectacle et s'écoute dans le silence. Comme chez Beckett, c'est la langue la véritable protagoniste de l'œuvre. Toutefois, à la manière d'Artaud, le langage se pense au-delà des mots. D'abord, leur disposition, rythme, poétique et répétition dans les phrases ont autant de poids et de sens que les mots eux-mêmes, tout comme les phrases dans le texte dramatique global. Ensuite, la voix est toujours étrangère, autre et plurielle. L'autre voix répète à sa manière le même poème et la même litanie et donne au verbe son pouvoir de nomination, c'est-à-dire de création. Il s'en dégage une mélopée créative du langage et du silence. C'est pourquoi, la vraie naissance de l'homoncule se fait dans la voix, échappe par elle au support corps et se libère de son conditionnement.

Le dépouillement du langage provoqué est propre à l'œuvre originelle de Beckett, et la structure qu'elle révèle se fera elle-même langage et charge de sens. Dans *Sans*, le mathématicien poète est en route, non pas « en route vers » mais simplement en route. L'être s'égare, se fourvoie, se perd et déroute pour finalement trouver la sérénité en l'absence de toute chose, au-delà même du néant. Il se tient seul, debout, « cœur battant face aux lointains », et s'apaise dans le mutisme, dans un nouveau monde créé de sable gris de cendre, sans relief, sans son, sans mouvement, sans temps, sans être mais aussi sans issue et sans fin. Le « vrai refuge » s'écroule finalement, s'abolit et s'oublie. Les ruines témoignent qu'il a été un temps. Il s'agit alors de voir, d'entendre, d'éprouver et de vivre une seconde fois chacun seul dans son propre refuge et rêve à moins de parvenir à s'en défaire et d'en faire partage. Le procédé est reconduit et s'accroît dans *M,a reflection*[2142], autre création de Kris Verdonck datant de 2012 et

[2142] *M,a reflection*, concept et régie: Kris Verdonck, dramaturgie: Marianne Van Kerkhoven, acteur : Johan Leysen, texte : Heiner Müller, dialogues : Heiner Müller et Alexander Kluge, coordination technique et lumière : Jan van Gijsel, vidéo : Vincent Pinckaers, étalonnage : Loup Brenta / Paul Millot, son : Stef van Alsenoy, costumes : An Breugelmans, traductions : Marcel Otten, Patricia de Martelaere, surtitres: Martine Bom, stage : Kristof Van Baarle, production et coordination technique : A Two Dogs Company, Hendrik De Smedt, coproduction : Düsseldorfer Schauspielhaus, Düsseldorf DE, HAU

interprété doublement par Johan Leysen.

« Un jour viendra à ma rencontre l'AUTRE, le pendant, le double à mon visage de neige ». Cette citation d'Heiner Müller, extraite de La Mission, et mise en exergue dans le dossier dramaturgique du spectacle *M,a reflection*, atteste du caractère paradoxal, contradictoire et double dominant l'œuvre. Müller, ayant vécu sous les régimes dictatoriaux du fascisme, du communisme, du néocapitalisme effréné et témoin de la scission de l'Allemagne, puis sa réunification, la Guerre froide et le post 1989, rappelle dans ses œuvres la nécessité primaire d'avoir à la fois un ennemi commun et un Autre avec lequel la cohabitation est impossible, mais sans lequel la vie est impossible, ni avec ni sans. De plus, il témoigne que désormais la réalité ne peut plus se passer de la fiction, le « réel » et le « factice » sont indissociablement liés. Que ce soit d'un point de vue individuel ou politique, notre identité et existence sont indéniablement déterminées et façonnées, et inversement. Dans ce spectacle, le soi et l'Autre n'est qu'une image unique mais se dédouble et dialogue avec elle-même.



VERDONCK, Kris, *M,a reflection*, 2012. ©A Two Dogs Company

Hebbel am Ufer, Berlin DE, Internationale Keuze van de Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam NL, Vooruit, Gand BE, 2012.



VERDONCK, Kris, *M,a reflection*, 2012. ©A Two Dogs Company

Johan Leysen, physiquement présent, engage une conversation avec son pendant et dialogue avec son double numérique projeté à ses côtés. L'acteur de chair et de sang et son partenaire numérique, autrement dit le comédien réel et son reflet s'opposent, se contredissent ou acquiescent mais toujours se renvoient l'un à l'autre au sens figuré comme au sens propre. Si les yeux regardent partiellement en 2D, le cerveau transpose les impressions visuelles en 3D. La collaboration lisse entre regard et mental ne se peut en l'absence des points de repères et référence habituels, si bien que les images se brouillent et s'entrechoquent dans l'espace. Les images se créent puis se défont, se dressent puis se percent, se construisent puis se détruisent et déstabilisent ainsi le regard.

Les problématiques du réel et de l'irréel, de l'originalité et de l'authenticité y sont posées. De même, les questions originelles, de la création et de l'existence sont remises en cause. La perpétuelle tentative de l'Homme de créer l'Autre à son image, tout comme Dieu l'aurait fait avant lui d'après la religion, est ici repensée par le clonage numérique. Or, « il semblerait que les tentatives que l'homme entreprend depuis des siècles pour créer « sa réplique », pour *fabrique*r l'homoncule – comme jadis la Nature (ou Dieu ?) créa l'homme – pourraient peut-être réussir » examine Marianne van Kerkhoven, dramaturge de A Two Dogs Company. De ces expériences et démarches, il en résulte une sensation de mirage, de confusion et de trouble chez les spectateurs qui ne parviennent plus à saisir ce qu'ils voient et entendent, à distinguer l'authenticité de la réalité mise en scène de la virtualité de l'image produite par le numérique, ce qui appartient ou non à la véritable réalité et ne la conçoivent même plus comme possible.

Par conséquent, ils ne perçoivent plus qui ils sont ou ne sont pas, car ne sont en capacité de déterminer le monde auquel ils appartiennent mais sont contraints de demeurer dans cet entre-deux. Comme l'analyse Slavoj Zizek :

> Pour nous, pourquoi l'idée qu'un ordinateur serait réellement capable de penser est-elle tellement effrayante ? Ce n'est pas, tout simplement, parce que l'original (moi) ne pourra plus être distingué de la copie, mais plutôt parce que mon "double" mécanique "absorbera" mon identité et deviendra l'original (un objet substantiel), alors que moi, je resterai un sujet. [...] Mon double n'est pas mon ombre, au contraire : l'existence même de mon double me réduit à l'état d'ombre. Bref, un double me prive de mon "être". Mon double et moi, nous ne sommes pas deux sujets, nous sommes Je en tant que sujet (dédoublé) et Moi-même en tant qu'objet (non dédoublé).[2143]

En cela, Kris Verdonck repense le double du corps et du théâtre initialement défini par Artaud et propose à la « réalité virtuelle » artaudienne de se déployer autrement en malmenant la perception et la spection. « Je m'avance dans le paysage, qui n'a d'autre tâche que d'attendre la disparition de l'Homme » conclut Kris Verdonck. Il nous semble en effet que la quête d'Artaud, étroitement liée à celle des origines, trouvera son dénouement dans l'effacement et la disparition du corps voire de l'humain et leur résistance.

Pour conclure, les corps présents dans les créations de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck sont, au plateau, les héritiers des « corps sans organes » d'Antonin Artaud. Néanmoins, ils obéissent à ce concept tantôt globalement tantôt partiellement, selon les créations et les artistes et se placent soit au cœur de cette réflexion soit en marge de celle-ci. Les approches en sont différentes mais ces trois artistes y répondent toujours de loin ou de près, directement ou par détours et ruses. Quel que soit la manière de l'aborder, ces trois artistes en proposent des relectures et en dégagent des formes variables de dramaturgie des origines. Cela commence par l'acte audacieux de vider le corps et de faire s'enlacer en lui vide et Cruauté en une étreinte charnelle, terrible et jouissive, chaotique et originelle.

> Ce qui est, je le vois avec certitude. Ce qui n'est pas, je le ferai, si je le dois. Voilà longtemps que j'ai senti le Vide, mais que j'ai refusé de me jeter dans le Vide. J'ai été lâche comme tout ce que je vois.

[2143] ZIZEK, Slavoj, cité dans le dossier dramaturgique du spectacle *M,a reflection*, 2012.

> Quand j'ai cru que je refusais le monde, je sais maintenant que je refusais le Vide. Car je sais que ce monde n'est pas et je sais comment il n'est pas. Ce dont j'ai souffert jusqu'ici, c'est d'avoir refusé le vide. Le vide qui était déjà en moi. Je sais qu'on a voulu m'éclairer par le Vide et que j'ai refusé de me laisser éclairer.[2144]

En revanche, comme Gilles Deleuze le considérait, le Corps sans Organes ne se vide pas. Au contraire, il s'ouvre à des connexions possibles et doit se concevoir comme une limite. D'abord, sur le plan thématique, par leur destruction, leur arrachage ou leur remplacement, les organes mettent en place un discours marqué par la *violence*. Ensuite, sur le plan idéologique, par leur exhibition et leur fonctionnement, ils construisent une « pensée organique » profondément anti-idéaliste. Enfin sur le plan esthétique, par leur dissection et leur langage propre, ils impliquent une certaine vision de la création comme code à déchiffrer. C'est dans cette lignée réflexive, continuité de celle que nous menons, que Gilles Deleuze et Félix Guattari conçoivent le CsO, qu'ils définissent dans *L'Anti-oedipe et Mille plateaux:*

> Pourquoi pas marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre… Là où la psychanalyse dit : arrêtez, retrouvez votre moi, il faudrait dire : allons encore plus loin, nous n'avons pas encore trouvé notre CsO, pas assez défait notre moi… De même que vous ne savez pas ce que peut un corps, de même qu'il y a beaucoup de choses dans le corps que vous ne connaissez pas, qui dépassent votre connaissance, de même il y a dans l'âme beaucoup de choses qui dépassent votre conscience… Défaire l'organisme n'a jamais été se tuer, mais ouvrir le corps à des connexions qui supposent tout un agencement, des circuits, des conjonctions, des étagements et des seuils, des passages et des distributions d'intensité, des territoires et des déterritorialisations mesurées à la manière d'un arpenteur…[2145]

Ils reviennent également sur l'importance « des dispositifs de pouvoir » opérant avec le corps de Michel Foucault dans « un rapport immédiat et direct ». Selon eux, « c'est dans la mesure où ils imposent une organisation aux corps […] que le corps sans organes est lieu ou agent de déterritorialisation (et par là, plan d'immanence du désir), toutes les organisations, tout le système de ce que Michel appelle le « bio-pouvoir » opèrent des reterritorialisations du corps[2146] ». La déterritorialisation s'applique alors

---

[2144] *Ibid*., p. 787-789

[2145] Lettre de Gilles Deleuze à Michel Foucault, *Désir et plaisir*, correspondance, datant de 1977.

[2146] La volonté de savoir date de 1976, et composée d'un ensemble de notes. Paru d'abord dans Le magazine littéraire, n. 325, octobre 1994, et repris par Gilles DELEUZE, Deux régimes de fous, Paris,

aussi à la scène. C'est pourquoi, « le Théâtre de la Cruauté n'est pas le symbole d'un vide absent, d'une épouvantable incapacité de se réaliser dans sa vie d'homme. Il est l'affirmation d'une terrible et d'ailleurs inéluctable nécessité[2147] ».

> La conscience sait ce qui est bon pour elle et ce qui ne lui vaut rien ; et donc les pensées et sentiments qu'elle peut accueillir sans danger et avec profit, et ceux qui sont néfastes pour l'exercice de sa *liber*té. Elle sait surtout jusqu'où va son être, et jusqu'où il n'est pas encore allé ou n'a pas le droit d'aller sans sombrer dans l'irréalité, l'illusoire, le non-fait, le non-préparé… Plan où la conscience normale n'atteint pas mais où Ciguri nous permet d'atteindre, et qui est le mystère même de toute poésie. Mais il y a dans l'être humain un autre plan, celui-là obscur, informe, où la conscience n'est pas entrée, mais qui l'entoure comme d'un prolongement inéclairci ou d'une menace suivant les cas. Et qui dégage aussi des sensations aventureuses, des perceptions […][2148]

Selon Gilles Deleuze, le CsO est « le corps sans image[2149] » « qui ne cesse de changer de direction, brisée, cassée, détournée, retournée sur soi, enroulée ou bien prolongée hors de ses limites naturelles, mourant en convulsion désordonnée[2150]», « ce qui reste quand on a tout ôté[2151] », ce qui arrache « la conscience au sujet pour en faire un instrument d'exploration[2152]», « la limite du corps vécu […] là où (l'on plonge) dans le chaos, dans la nuit, et où les différences de niveau sont perpétuellement brassées avec *violence*[2153]» et « l'improductif, le stérile, l'inengendré, l'inconsommable[2154] ». Il « n'est pas une notion, un concept, mais plutôt une pratique, un ensemble de pratiques[2155] ». C'est une quête sans fin.

> Le CsO est d'abord un concept qui tend à critiquer la rationalité et le cogito cartésien, il nous est donc apparu comme une nouvelle définition de la conscience et du sujet. Le CsO est conscience de la sensation. Néanmoins, son articulation avec le plan de transcendance reste problématique et l'on peut se demander s'il ne constitue pas ce que l'on pourrait nommer un arrière monde. Si le CsO renvoie à un état de conscience du corps qui n'est accessible

---

Minuit, 2003.

2147 DUMOULIE, Camille (dir.), « Pour en finir avec le théâtre ? De la *tragédie* au *tragique* », in *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 67-80.

2148 DELEUZE, Gilles et FELIX, Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 19.

2149 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 52.

2150 *Ibid.*, p. 49.

2151 DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 188.

2152 *Ibid.*

2153 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 47.

2154 DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972, p. 14.

2155 DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 186.

> que lors d'expérimentations extrêmes susceptibles de conduire l'individu à sa perte, il nous apparaît alors comme un double du réel, au sens où l'entend Rosset, parce qu'il ne décrit aucun état existant. On soulignera sur ce point le fait qu'il est une limite, un horizon, « le Corps sans Organes, on n'y arrive pas, on ne peut pas y arriver, on n'a jamais fini d'y accéder, c'est une limite[2156] ». En revanche on peut aussi imaginer que le CsO est à rechercher avec une certaine mesure. […] Le CsO est un rapport à la sensation dont il est la conscience, il est donc un certain rapport au monde, qui se distingue de la conscience réflexive. Il n'est pas nécessaire de ne vivre que le CsO mais de ne pas oublier l'existence du CsO au même titre que la conscience réflexive.[2157]

De ce fait, au plateau, le comédien, le danseur, le performeur, le robot ou l'avatar chez Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, est comme double et parfois réellement double. Il est ce qu'il est et ce qu'il représente, lui-même et son image, pleinement dans son corps et transporté en son dehors. « Ainsi, l'acteur […] présente sa personne mais aussi la composition de l'essence de cette personne[2158] ». De plus, si Romeo Castellucci explicite son intérêt pour le corps sans organe d'Artaud de la manière suivante : « Je me suis beaucoup intéressé à cette question de corps sans organes, à ce discours particulièrement impressionnant aux conséquences extrêmes, presque insupportables. Le corps sans organes est un corps libéré…[2159] », pour Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck cette quête du corps est sous-jacente mais réelle. Par ailleurs, tout comme Antonin Artaud, ces artistes partagent ce refus d'acceptation du corps normé. « La difficulté qui est également la mienne de me croire au monde dans ce corps là, dans cette forme-là, avec ces relations-là[2160] » confie Romeo Castellucci. Ce déni se manifeste chez ces artistes dans la repensée, remodelisation et reconstruition du corps qu'ils expérimentent dans une recherche du corps originel. En conséquence, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck semblent complémentaires dans les réponses apportées à la dénégation et reconquête du corps. Romeo Castellucci met principalement en scène des corps abîmés, usés, salis, libérés du mécanisme intérieur et n'imitant plus les mouvements d'un être vivant mais l'étant pleinement. Lisbeth Gruwez les convie à danser à contre-courant par retournement et inversion des sens établis. Quant à Kris Verdonck, il en ôte tout organe et défie Dieu en en augmentant

---

2156 *Ibid.*
2157 ANDOKA, Florence*,* « Qu'est-ce qu'un corps sans organes ? », in *Philosophique*, *op. cit.*
2158 PAPIN, Aline, *L'acteur survivra t-il ? Ou comment travailler pour Romeo Castellucci ?*, op. cit., p. 13.
2159 Entretien avec Romeo Castellucci du 24 juillet 2012 à l'École d'Art d'Avignon.
2160 CASTELLUCCI, Romeo*, Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 127.

les capacités premières qui lui avait été données, en utilisant des prothèses et robots. « La Genèse m'effraie beaucoup plus que l'Apocalypse. La terreur de la pure possibilité est là, dans cette mer ouverte à toutes possibilités »[2161]. Même si cela effraie, Romeo Castellucci, tout comme Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, prennent, l'espace d'un instant, la place du Créateur, en considérant le théâtre comme une caverne vide et originelle, comme une cavité représentant le début de la création. Or, « le fait eucharistique est aussi un élément que nous retrouvons chez Artaud : le fait de transformer un corps, de donner un corps, de réduire un corps en mille morceaux, de libérer un corps de ses organes, sont tous des éléments qui viennent d'une vision chrétienne[2162] ». Tout le défi dramaturgique pour ces artistes réside en ces principes de rétractation et de déstratification : Le dépouillement du corps et son absorption, l'évidemment du théâtre et la création par le vide. De là naissent et renaissent les origines.

En somme, il s'agit pour ces artistes « de donner à la représentation théâtrale l'aspect d'un foyer dévorant et d'amener une fois au moins au cours du spectacle, l'action, les situations, les images à ce degré d'incandescence implacable, qui dans le domaine psychologique ou cosmique s'identifie à la cruauté » et de repenser le théâtre dans sa globalité sous le prisme du corps d'abord. Ils sollicitent un corps capable de naître, de se donner naissance et de se faire naître ; capable d'hybrider, de se métamorphoser et de se réinventer. Romeo Castellucci précise que « ce n'est que dans le non-être qu'il peut concevoir la re-création dans l'art. L'art a quelque chose de siniesque. Oui, l'art a besoin du miroir pour voir quelqu'un : le double du théâtre est là[2163] ». Ainsi, tout comme le faisait Artaud, ces artistes entreprennent une quête d'une nouvelle anatomie au théâtre et du théâtre, une recherche de son double. Or, cela passe aussi par le langage que le corps crée et que le théâtre transporte. Cela veut dire, comme l'exprime Artaud, « que quand je joue mon cri a cessé de tourner sur lui-même, mais qu'il éveille son double de source dans les murailles du souterrain. Et ce double est plus qu'un écho, il est le souvenir d'un langage dont le théâtre a perdu le secret. […] Et je veux avec le hiéroglyphe d'un souffle retrouver une idée du théâtre sacrée[2164] ». Cela signifie aussi qu'il faut retrouver le secret enfoui d'un théâtre sans corps voire d'un

[2161] *Ibid.*
[2162] *Ibid..,* p. 117.
[2163] *Ibid.*
[2164] ARTAUD, Antonin, « Le Théâtre de Séraphin », in *OEuvres complètes,* t. IV, *op. cit*., p. 179.

théâtre hors du corps et qu'il y a encore perpétuellement en lui magie de vivre, magie à vivre.

Au reste, les créations de ces artistes provoquent un saisissement et une secousse chez les spectateurs que ce soit par *empathie* ou *trauma*tisme, choc émotionnel ou mental, *commotion* sensorielle ou émoi. Théâtre et Cruauté y sont intrinsèquement liés puisque « tout ce qui agit sur nous est cruauté ». « Et de même qu'il n'y aura pas de place inoccupée dans l'espace, il n'y aura pas de place vide dans l'esprit du spectateur »[2165]. Ce qui crée l'achoppement en salle, c'est la Cruauté en scène que transpirent les corps. Sur eux, les yeux trébuchent, les cœurs faillissent, les têtes s'embarrassent. En d'autres termes, les artistes, en exposant la Cruauté en scène, parviennent à révéler celle des spectateurs. Par ce biais, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck critiquent, bien que cela ne soit pas un acte volontaire, les normes théâtrales et/ou sociales établies, et créent un instant unique, véritable, sincère et réel, en prenant le parti, de refuser toute recherche de la notion de « plaire à » et rejettent toute forme d'art de contentement, de facilité, d'autosatisfaction. Enfin, il s'agit de redonner foi en le Théâtre en en recréant un auquel il est encore possible de croire pour détracter l'aveu premier d'Artaud : « Nous ne croyons pas, nous ne croyons plus, qu'il y ait quelque chose au monde qui se puisse appeler le théâtre ».

> C'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer […] / En le faisant passer une fois de plus, mais la dernière, sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie. / L'homme est malade parce qu'il est mal construit. / Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement / dieu, / et avec dieu / ses organes. / Car liez-moi si vous le voulez, / mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable *liber*té. / Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers / comme dans le délire des bals *muse*tte / et cet envers sera son véritable endroit.[2166]

C'est sur cette ultime prolifération que se conclut l'essai *Pour en finir avec le jugement de dieu* mais sur laquelle s'achève aussi la vie du clairvoyant Artaud qui décédera quelques mois plus tard. Dans un dernier instant de vie, il adjure les artistes futurs d'émasculer l'Homme, c'est-à-dire de le dépouiller de sa force originelle en le

[2165] ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double* in *Œuvres*, *op. cit.*
[2166] ARTAUD, Antonin, conclusion de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, novembre 1947, *OEuvres*, *op. cit.*, p. 1654.

déracinant de ce destin anatomique qui a fait de lui un cadavre ambulant. Ce n'est que dans cette « véritable *liber*té » que l'authentique disponibilité originelle lui sera rendue. La pensée est là mais les stratégies de déploiement et les médiums d'application restent à inventer.

Ainsi considéré, le corps est pleinement *allocorps*. Il se retire de toute filiation, généalogie, parenté et se fait son propre créateur. Son devenir peut continuer sans eux puisqu'il en assure la perpétuation. Cette pensée du corps dépasse alors la non-reconnaissance des créateurs originels potentiels, elle les renie et les tue. Ce parricide rend la *liber*té au corps qui n'est plus ni lesté du poids de sa création ni de celui de son hylémorphisme. Autonome, il se délivre du carcan de la forme, se dégage de fait de sa corporéité première et se détache dans un autre espace ou dans un autre temps, qu'il lui revient désormais de constituer seul et d'occuper pleinement par présences disséminées. Il en résulte un méta-corps, de corporéité choisie, augmentée et malléable à la fois originel et actuel mais toujours im-monde, qui n'appartient dorénavant plus au monde. D'une part, le corps se détourne de nous. De l'autre, il revient puissamment à nous par omni- et pluri- présences, continuellement présent même dans le vide, le néant ou l'absence. En effet, en prélevant ses organes et en aspirant le plein en lui, il se *désorgan*e, se débarrasse du « cadastre anatomique du corps présent[2167] » et s'évide. Mais cela, nous ne pouvons le comprendre qu'une fois avoir creusé jusqu'au vide, puisque ce n'est qu'une fois paru, qu'il laissera la place de l'origine visible. L'origine se donne toujours dans l'absence car elle précède le corps et la création elle-même. Le point originel est le vide à partir duquel l'origine sera origine en tout temps.

Or, se confronter au vide ou au néant, c'est défier la mort et admettre que nous n'avons pas été et que nous ne serons plus. Cette négation existentielle est terrifiante pour l'Homme. Pour y échapper et pallier à l'absence d'origine, il se réfugie dans des croyances, invente des mythes originels, reconsidère la création et remplace les créateurs. L'historien de l'art allemand Aby Warburg précisait déjà que l'originaire, c'est-à-dire « cet instinct religieux primitif, indéracinable », pousse l'Homme à imaginer des objets sacrés « sous la forme concrète de l'image humaine » sur lesquels reposera une « magie fétichiste des objets de cire[2168] ». De même, « chaque corps organique d'un

[2167] ARTAUD, Antonin, Suppôts et suppliciations, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 1424.
[2168] WARBURG, Aby, « Bildniskunst und florentinisches Burgertum », 1902, in *Ausgewâhlte Schriften und Wurdigungen*, dir. D. Wuttkte, Baden-Baden, Koerner, 1980, pp. 65-102, trad. S. Muller, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine », Essais florentins, Paris, Klincksieck, 1990, p.109.

vivant est une espèce de machine divine, ou d'un Automate naturel, qui surpasse infiniment tous les automates artificiels » écrit Leibniz. « Parce qu'une Machine, faite par l'art de l'homme, n'est pas Machine dans chacune de ses parties. Mais les machines de la nature, c'est-à-dire les corps vivants, sont encore des machines dans leurs moindres parties, jusqu'à l'infini. C'est ce qui fait la différence entre la Nature et l'Art, c'est-à-dire entre l'art Divin et le nôtre[2169] ». Par cette foi, l'Homme garde une illusion de contrôle et l'espoir d'une totalité possible. Cependant, c'est précisément le refus radical de négation existentielle qui actualise de manière toute aussi radicale les manifestations des origines. Oscillant entre consilience et résistance, voire entre connivence du paganisme antique et de la religion chrétienne, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck mettent en relief leur caractère démiurgique. Ils mettent en présence les croyances originelles humaines par incarnations, adaptations, projections corporelles et les évacuent par réécritures du corps autour duquel s'articule la *mathesis* libérée de l'ordre ontologique.

> La théologie et l'athéisme révèlent que Dieu est le néant. Quand, par le passé, on a cherché à définir le rapport de Dieu avec le monde, l'idée de *creatio ex nihilo* est née. […] Si c'est à partir du néant que Dieu réalise la Création, il doit bien avoir un lien avec ce néant. Mais que peut être un tel lien, si Dieu est Dieu ? Si *deus* et *nihil* sont identiques, il ne peut s'agir que d'un « lien » d'identité. […] La *creatio* est alors le néant qui se brise dans la multiplicité du « quelque chose ». La multiplicité du « quelque chose » naît de cette pulvérisation du néant. On perçoit en elle la nostalgie de l'un, propre à la création qui trouve son origine dans cette pulvérisation. Le néant résonne dans les douleurs de la naissance du « quelque chose ». La naissance, comme pulvérisation du néant dans la multiplicité du « quelque chose », et la mort comme fusion de la multiplicité dans l'unité du néant, retombent éternellement l'une sur l'autre[2170].

Recréer le vide, creuser un trou, plonger dans le néant et affronter le chaos pour re-créer à partir de là, c'est choisir de reposer les questions ontologiques, en reproduire les effets et également d'y proposer, non des réponses, mais des traversées sensibles et cheminements réflexifs.

[2169] LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *La Monadologie*, Bertrand, 1886, §§134, 146, 194, 403.
[2170] GIACOMO, Leopardi, *Zibaldone*, v. 4171, 1826, Genèse, 38, 9.

B) Originer dans la *fracture* du corps et des regards,

Résilience et résistance de l'essence humaine

Dans le théâtre de Castellucci, Gruwez et Verdonck, le rejaillissement, caractéristique de la résilience, s'origine dans le symptôme et la *fracture*. Le terme « résilience », emprunté à l'anglais *resilience*, issu du latin *resiolio*, *resilire*, signifie littéralement « sauter en arrière », puis « rebondir, rejaillir ». À l'origine ce terme est employé en métallurgie pour désigner la qualité d'élasticité et de fragilité d'un matériau qui s'exprime dans sa capacité à retrouver leur état initial à la suite d'un choc ou d'une pression. Sur les scènes contemporaines, la résilience est manifeste dans la capacité des corps à résister aux chocs ou à retrouver leur forme initiale, y compris entendue dans l'informe originelle, après avoir été malmenés, comprimés, déformés, marqués, brisés ou bricolés. De même en psychologie, psychiatrie et psychanalyse, elle s'emploie dans un concept clinique de résistance aux épreuves de la vie, dans l'absence de découragement, d'abattement et dans la reconstruction post-*trauma*tique. « Nous devons absolument développer les travaux sur la résilience, car nous pourrons alors observer directement la manière dont les processus d'évolution se mettent en place, et donc savoir comment mieux aider les enfants blessés[2171] » déclare le psychiatre John Bowlby qui est le premier à introduire cette notion en thérapie dans les années 90. Le neuropsychiatre français Boris Cyrulnik[2172], qui se définit comme son disciple, consacre plusieurs de ses recherches à cette aptitude. L'une de ses réflexions nous intéresse particulièrement :

> Être créateur, c'est installer dans le monde quelque chose qui n'y

[2171] BOWLBY, John, cité par CYRULNIK, Boris, « Résilience : comment ils s'en sortent ? », *in revue de la Folie ordinaire*, n.8, 1er trimestre 2018, pp. 4-5.

[2172] Voir notamment :
CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 2002.
CYRULNIK, Boris, *Les vilains petits canards*, Paris, Odile Jacob, 2004.
CYRULNIK, Boris, DUVAL, Philippe, *Psychanalyse et résilience*, Paris, Odile Jacob, 2006.
CYRULNIK, Boris, SERON, Claude, *La Résilience ou comment renaître de sa souffrance ?*, Wavrin, Faber, coll. « Penser le monde de l'enfant », 2009.
CYRULNIK, Boris, JORLAND, Gérard, *Résilience connaissances de base*, Paris, Odile Jacob, 2012.
CYRULNIK, Boris, MAESTRE, Michel, *Entre résilience et résonnance : À l'écoute des émotions*, Fabert, 2017.
CYRULNIK, Boris, *La nuit, j'écrirai des soleils*, Paris, Odile Jacob, 2019.

> était pas avant nous. Donc, pour l'être, il convient d'être un peu marginal, de marcher sur un sentier de montagne et pas sur l'autoroute. Or, les résilients, à cause des difficultés qu'ils ont traversées, ont quitté les chemins balisés. La vie, la société, les en a chassés. Très tôt, ils commencent à écrire le récit de leurs épreuves, même si ce récit n'est jamais publié et reste au fond d'un tiroir.[2173]

Le principe de résilience implique donc un impact, une résistance, puis une réécriture des corps, une naissance ou renaissance, qui ne peut s'établir qu'en marge, qu'en un pas de côté. Par ailleurs, en zoologie, la résilience se détermine par le pouvoir de reproduction inemployée d'une espèce animale en raison d'un environnement hostile, mais susceptible de se manifester brusquement par expansion si le contexte redevient favorable. Or, l'environnement propice serait celui auquel justement on ne s'attend pas. Plus qu'une rétractation, qu'un retour en arrière, la résilience des corps est donc synonyme de rétractation et de retour en arrière, d'échappée et de renonciation, d'écart et de spontanéité, de défiance et de décalage, de débordement, d'envol et de *liber*té. Serge Tisseron, ayant remarqué la nuance de ce terme apportée par la langue anglo-saxonne, développe la complexité ce terme en précisant que :

> La résilience est au centre de bien des débats. […] L'usage du mot est rendu problématique par la nature même des conséquences d'un *trauma*tisme. Ce qui arrive alors est en effet un peu semblable à ce qui se produit après un incendie de forêt, lorsque la végétation se reconstitue dans un enchevêtrement de pousses concurrentes et complémentaires. Il n'est ainsi pas rare de trouver côte à côte, chez un sujet *trauma*tisé, des manifestations aussi différentes que des engagements altruistes, des comportements sexuels sadomasochistes, des manifestations destructrices vis-à-vis des autres ou de soi (toxicomanie et conduites à risque notamment), l'enfermement dans la plainte qui incite à demander de l'aide sans vouloir guérir, ou encore des tendances créatrices. Ces diverses attitudes que la morale encense ou réprouve peuvent coexister entre elles et la tentation est évidemment grande, pour ceux qui parlent de résilience, d'oublier ce foisonnement pour s'en *fabrique*r une image conforme à leurs choix. La confusion est alors complète entre les références morales et scientifiques. [2174]

[2173]BOWLBY, John, cité par CYRULNIK, Boris, « Résilience : comment ils s'en sortent ? », *in revue de la Folie ordinaire*, n.8, *op. cit.*, pp. 4-5.
[2174] TISSERON, Serge, « RÉSILIENCES : COMMENT S'Y RETROUVER ? », in *La résilience,* Presses Universitaires de France, 2009, pp. 3-6.

Serge Tisseron entrevoit davantage la résilience dans le saut et le rebond, et s'accorde sur le retour en arrière mais comme un recul nécessaire pour mieux sauter ensuite. En outre, originée dans la *fracture*, du latin *fractura* signifiant « éclat, fragment » et entendue plus largement dans le sens de « briser, rompre », la résilience s'entend donc également dans les sutures, les réparations, les consolidations voire les enclouages du corps et de l'esprit, que tant les artistes et les spectateurs entreprennent. Que ce soit par la mise en scène de corps trafiqués chez Kris Verdonck, de corps évasnescents, de corps *stigmat*isés chez Romeo Castellucci, du corps-*trauma* chez Lisbeth Gruwez d'une part, par l'*humeur de potence*, l'*ironie grave*, la *violence*, le *tragique*, l'*empathie* et la *catharsis* d'autre part, c'est-à-dire par l'exaltation, le saisissement, le tressaillement et la mise à l'épreuve du corps, examinés dans la partie suivante, et enfin par la *métis*, la *fracture* témoigne toujours d'une résistance de l'humain même dans son absence.

Bien que non quantifiable dans le spectacle vivant au contraire du coefficient de résilience physique, plus l'énergie nécessaire déployée est grande pour provoquer la *fracture* ou le symptôme, plus la fêlure ou rupture est étendue et profonde, plus la vigueur reconstructrice ou réparatrice est intense et plus la relation établie est puissante et intime. En procédant à l'originisation dans la *fracture*, les artistes explorent les résistances de l'humain, sortent le spectateur de l'anesthésie émotionnelle, affective et relationnelle, résultat des turpitudes de l'existence, et alimentent un regard porteur de vie, même là où elle semble à première vue s'être évanouie.

1) L'*entéléchie* du corps
Saisir les ombres et non les corps

Comme le poétise Georges Didi-Huberman, il s'agit pour ces artistes de faire du corps une forme déduite de forces multiples, en d'autres termes, d'inviter le spectateur au bal des fantômes du corps, du théâtre, de l'Homme, des origines. Bien que l'humain ait disparu du plateau, ces gisants de la scène continuent d'être hantés par lui et les énergies qui leur donnent corps rayonnent les origines de la vie, à travers ce qui est pourtant mort.

> Le développement technoscientifique n'a pas pour objet ni pour projet un accomplissement humain vers le bien-être ou le mieux-

> être. Il est plutôt un processus cosmologique dans lequel les formes et les forces de vie (végétale, animale, humaine...) et aussi les forces minérales sont en expansion selon le modèle de ce que l'on nomme, à condition de ne pas l'entendre comme un commencement au sens chronologique, mais comme un début asymptotique, un début sans commencement, situé à un horizon à « moins l'infini », le « Big Bang ». Une « progression cumulative » cosmologique en dilatation que nous lisons à l'échelle locale, terrestre, et qui se manifeste comme développement technoscientifique. Nous dirions alors que ce développement ne touche l'humain que parce qu'il est une forme, singulière et spécifique, qui appartient à la vie.[2175]

« Tout ce qui existe n'existe que grâce aux contraires. C'est la tension entre les contraires qui engendre la réalité[2176] » énonçait déjà Héraclite. Les mythes de la création de l'univers sont multiples. Pour certains, l'univers aurait toujours existé. Pour d'autres, il serait la création d'un être intemporel et/ou divin. Pour d'autres encore, il serait né du néant et du chaos primordial. La paradoxalité et la dualité du monde tiendraient, selon ces mythes, de sa création, résultante, à la fois, du chaos originel préexistant à l'Univers, d'une entité renfermant les éléments universels et de conflits entre forces antagonistes, comme l'ordre et le désordre, la lumière et les ténèbres. « C'est un grand et beau spectacle de voir l'homme sortir en quelque manière du néant par ses propres efforts[2177] » écrivait Rousseau.

Le monde physique s'harmonise autour d'une polarité, une attirance qui devient instantanément aversion, appliquant le même principe que pour les aimants. Or, dans l'univers, toute matière possède son anti-matière et inversement. Rappelons que la matière est formée d'atomes, eux-mêmes constitués de noyaux chargés positivement, autour desquels gravitent des électrons chargés négativement. L'anti-matière représente son équivalent symétrique, c'est-à-dire qu'elle est composée d'anti-noyaux, chargés négativement, autour desquels gravitent des anti-électrons, nommés positrons, chargés positivement. Or, tenues à l'écart l'une de l'autre, la matière et l'anti-matière restent dans un état stable. À contrario, si cette matière se trouve en présence de son anti-matière, elles s'annihilent pour créer une forme d'énergie. Cependant, depuis la théorie du Big Bang, jamais de tels dégagements énergétiques n'ont pu être observés. L'absence mystérieuse de tels phénomènes s'explique, à ce jour, par le fait que la nature aurait « préféré » la matière à l'anti-matière. Une question reste néanmoins en suspens,

[2175] VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », *op. cit.*
[2176] Citation d'Héraclite, philosophe grec de la fin du VIe siècle av. J.-C.
[2177] ROUSSEAU, Jean-Jacques*, Discours sur les sciences et les arts,* 1750.

si toute matière a son anti-matière, il devrait donc exister des anti-étoiles, des anti-galaxies, des anti-mondes et donc des anti-corps.

L'incompréhensibilité de l'être humain, la complexité et la dualité du monde s'expriment dans cette coexistence de deux éléments opposés et pourtant complémentaires. L'hétéronomie, c'est-à-dire, le fait d'obéir nécessairement à des lois extérieures, crée cette unité par un équilibre certain, mais jusqu'alors encore inexpliqué. De plus, c'est précisément cette dualité qui régit le monde et l'existence de l'être humain. La conceptualisation et le processus vivant, dans son expansion dynamique sont une et sans division, puisque l'unité vivante, quelque qu'elle soit, englobe toute matière et son anti-matière. C'est d'ailleurs en cela qu'elle peut exister en tant qu'unité. Néanmoins, ces phénomènes, pourtant bien présents, sont invisibles pour l'être humain car, impossibles à matérialiser. Cela justifie la difficulté, qui est celle des scientifiques, à expliquer cette conceptualisation de coexistence et de dualité, d'absence et de présence. Dans ce cas, le principe de coexistence et de dualité, d'absence et de présence est-il dans la nature des choses ou naît-il seulement de la représentation de la nature de toute chose ? Comment discerner une dualité fictive, qui n'est que l'ombre engendrée par les complications de l'intellect, d'une dualité réelle, présente dans ce que l'on appelle « le réel » ? N'existerait-il pas une multitude de réalités ? La réalité ne serait-elle pas propre à chacun ? Est-il possible de concevoir un traitement du visible qui respecte l'invisibilité de l'image ? Si c'est le cas, il faut donc reprendre la définition différentielle de l'image et du visible pour construire la question du sens partagé dans l'expérience sensible ?

> L'étymologie du mot « image », semble d'ailleurs confirmer cette façon de voir. Il descend du mot latin *imago*, qui désignait, dans la Rome antique, le masque mortuaire que les riches familles patriciennes faisaient réaliser de leurs défunts. Mais ce désir, aussi important soit-il, n'est pas le seul à guider notre rapport aux images tant psychiques que matérielles. L'être humain est mu aussi par le désir de donner une consistance matérielle aux fantasmagories qui habitent son esprit afin de les voir avec ses yeux de chair et plus seulement avec ceux de son esprit. [2178]

[2178]TISSERON, Serge (dir.), « Le « vouloir voir absent » : rêverie, fantasme et imagination », *Rêver, fantasmer, virtualiser. Du virtuel psychique au virtuel numérique*, Dunod, 2012, pp. 9-28.

La matière appelle l'anti-matière. En suivant ce raisonnement, la lumière naîtrait de l'obscurité originaire, de l'absence émergerait la présence, des ombres se dessineraient des corps. À ce titre, l'obscurité produite par l'extinction d'une étoile n'est perceptible, par l'être humain, que plusieurs milliers d'années après sa mort. À contrario, une étoile éteinte demeure visible pendant un temps égal à sa distance en années-lumière, soit de quatre ans pour la plus proche, à deux mille ans, pour la plus éloignée des étoiles visibles à l'œil nu. L'absence devient présence. De l'absence émerge la présence et inversement. Par ailleurs, parler de « présence » divine est fréquent. De plus, la présence de traces, sillages et *stigmat*es participe à cette conceptualisation de présence/absence et assimile le monde animé à celui de l'inanimé. Les traces de pas dans le sable, par exemple, marquent le passage d'un être humain. Bien que physiquement absent, il demeure présent à travers les traces qu'il a laissées sur son passage. Pour reprendre les termes de Marie-José Mondzain, le spectateur devient donc « celui qui voit, qui désigne ce qu'il voit et qui se désigne à la reconnaissance du regard de tous ceux qui sauront entendre ces traces2179 ». Suivant ce raisonnement, l'art pariétal et les traces laissées sur les parois des grottes témoignent de la présence passée des hommes préhistoriques.

> L'homme Sapiens, c'est-à-dire qui peut savoir, celui qui peut penser. Cet homme produit des signes qui lui permettront d'entendre et de voir, de faire entendre et de faire voir les mouvements de son désir et ceux de sa pensée.[2180]

Ainsi, il est fréquent de retrouver, sur les parois, des mains en négatif, si la projection d'un colorant, en soufflant, s'est faite après l'application de la main sur la paroi, et en positif, si l'apposition de la main était faite, après l'avoir enduit d'un colorant. Une relation étroite est ainsi posée entre l'empreinte (le *tupos*), la mémoire, comme « bloc de cire », constituée des marques (les *semeia*), qui traduisent les « affections du corps et de l'âme *»,* l'imagination et l'image (l'*eikon*) de ces empreintes, de ces marques[2181].

> L'homme avait déjà vu sa main, mais il n'avait jamais vu cette main semblante, ressemblante, cette image de soi qui se tient hors de soi

[2179] MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator. De la fabrication à la manipulation des images, op. cit.*, p. 12.
[2180] *Ibid,* p.11.
[2181] *Ibid.*

> sur la paroi inanimée du monde. Cette main née de l'ombre n'est pas une ombre. […] Cette condition invisible du visible soutient la condition du visible non plus comme pouvoir des yeux mais comme pouvoir de la pensée.[2182]

Quand Marie-José Mondzain écrit cela, elle réinterroge la naissance de l'image et de celle du spectateur. En tous les cas, l'Homme a dû se retirer de la paroi pour produire son image et la donner à voir, comme une trace vivante, mais séparée de soi. En ce sens, la production des images serait indéniablement liée à une inscription du corps dans le visible. Or, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck participent à une transcendance des corps, une transfiguration des regards, une métamorphose du visible dans le visible et une reconnaissance du sujet par un autre sujet. Les corps éclairent la représentation et, de ce fait, semblent être imprégnés d'un gaz, semblable au néon. Ce gaz rare, quasi-inerte, inodore et incolore, du grec νέος (neon) (« nouveau »), a cette capacité de produire lumière et couleur, d'éclairer un espace ou un élément, lorsqu'il est traversé par de l'électricité.

Par ailleurs, le terme « diaphane », du grec ancien *διαφανής*, diaphanês (« transparent »), désigne la faculté de laisser passer la lumière, sans qu'on puisse distinguer au travers les objets, et se dit également des chairs auxquelles l'extrême maigreur donne une sorte de demi-transparence. Selon Aristote, inventeur du terme, issu du vocabulaire de la lumière et associé au domaine de la pensée, le diaphane désigne :

> Une nature commune à tout milieu dans lequel la vue et la visibilité des choses s'achèvent en regard récepteur et en image reçue du monde diurne. Car, il ne suffit pas qu'il y ait de la lumière et du « solide » pour que le monde puisse être vu dans ses couleurs et connu sous ses formes et ses espèces ; il faut aussi qu'il y ait du diaphane, c'est-à-dire un tertium quid qui relie les choses entre elles et ouvre à travers lui la porte de la réception sensible et de l'entendement. […] Le diaphane possède une image qui lui est propre : il est en quelque sorte une « créature » de l'air, un « nuage » lumineux et incolore, ou encore une flamme qui se nourrit d'elle-même, substance incorruptible d'une « apparition céleste »[2183].

C'est pourquoi, il est possible de parler de « corps diaphanes[2184] » dans le théâtre de Romeo Castelucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, puisque les corps

---

[2182] *Ibid,* p. 36.

[2183] VASILIU, Anca, « Du diaphane, Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale », in *Études de philosophie médiévale,* Vrin, 1997.

[2184] En ce qui concerne la notion de « diaphane », je vous renvoie à l'ouvrage de Marie-José Mondzain,

deviennent lieux de l'imperceptibilité et de la transcendance, renferment un double aspect sensible et intelligible, procèdent une mutation physique et métaphysique, jusqu'à l'incorporalité du diaphane, pénètrent dans le monde eikastique ou phantasmatique de l'image et de l'iconographie, agissent comme passeur de l'être invisible, permettent la médiation entre des réalités et la coexistence paradoxale du corporal et de l'incorporel (l'un s'exprimant dans et à travers l'autre), révèlent une diaphanéité lumineuse, s'ancrent dans le monde sensible et ne participent plus à l'épiphanie du visible mais à leur propre épiphanie, leur dia-phanie propre dans le visible :

> Toute image sera désormais réduite au « non-être » de sa pure ressemblance, de son sujet ou « contenu iconographique », et considérée comme capable ou susceptible de « dissimuler » l'invisible derrière son « écran » sensible, au-delà de sa métaphore vive- le diaphane lui-même constituant ainsi le synonyme d'un corps « éthéré », « luminescent », « pneumatique », seulement « entre-aperçu » s'il est représenté dans l'univers de formes et couleurs de l'image, en un mot un équivalent visuel de l'âme et/ou des « intelligences », des « puissances » ou des « esprits » célestes à peine visibles, mais toutefois représentables par des conventions picturales quelconques (voiles, nuages, transparences de verre traversé par un rayon de soleil, jeux de reflets et d'ombres dans un miroir, etc.).[2185]

D'autre part, la conceptualisation de l'absence/présence peut également s'exprimer, à travers la perception et description de toute chose, puisqu'elle s'appuie à la fois sur l'imagination, le fantasmatique et l'incommunicabilité.

Le corps s'inscrit dans un concept de représentation, parce qu'un souci d'appellation, de nomination et de désignation demeure dans notre langage, ayant encore ses limites et ses exigences[2186]. Toutefois, comme le langage, ce principe de catégorisation ne doit pas figer les représentations et se doit d'être compris, remis en cause et dépassé.

> Joseph Beuys parlait (dans une interview donnée en 1980 à Kate Horsefield, une des auteurs du livre Beuys and America) du langage comme d'une sculpture et du caractère transcendant de l'information du monde invisible qui nous donnait la preuve que nous n'étions pas seulement des êtres biologiques mais, aussi et

Homo spectator, op. cit., p. 34-36.

[2185] VASILIU, Anca, « Du diaphane, Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale », *op. cit,* p. 114.

[2186] Le problème du langage sera, à plusieurs reprises, éclairé tout au long de ce mémoire.

> d'abord, spirituels n'existant qu'en partie sur cette planète. C'est ce qui conférait selon Beuys une « dignité » au langage qui sinon ne serait que du verbiage.[2187]

Comme en témoigne le passage qui vient d'être cité, Romeo Castellucci développe ainsi, une optique transcendantale du langage, accompagnant la vision d'un homme, créateur face au chaos du monde, tout comme le font Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck. C'est pourquoi, il est possible de ruser en recourant aux images, aux métaphores, aux approximations performatives afin de tenter, au mieux, d'analyser le corps et ses mutations. Ainsi, comme exposé précédemment, le corps, ses mystères et son intériorité peuvent éclairer la conceptualisation de l'absence/présence, puisque les mécanismes et l'obscurité intérieure du corps sont davantage éprouvés que vu, ressentis que regardés, subis que vérifiés. Le corps possède ainsi ce triple statut d'observant/observé/auto-observé, et s'inscrit indéniablement dans un concept de représentation d'une réalité corporelle possible[2188]. L'invisible est source de fantasme, tout comme l'imperceptible est source d'imagination, et l'absence source de représentation. À ce titre, les personnes ayant subi une amputation d'un membre, continuent, la plupart du temps, comme si « rien » ne s'était passé, à se représenter ce membre fantôme, à croire à la présence de ce membre, à ressentir ce membre (ils ont, par exemple, l'infime conviction que ce membre absent leur procure de la douleur), à croire qu'ils peuvent saisir des objets avec ce membre fantôme, si bien que leur représentation devient indépendante de toute autre représentation, et ce qu'il en est trivialement dans la réalité. Ce corps imaginaire, aliéné, désorganisé, mentalisé, réfléchi, idéalement constitué devient l'image d'un véritable corps et influence, façonne ce corps « réel », ses sensations et perceptions. Or, ce corps se déploie sur la scène en partie par l'utilisation de la machine, du numérique, de la technique et des nouvelles technologies.

À l'heure où la machine, le numérique, la technique et les nouvelles technologies sont omniprésents dans nos sociétés, l'accroissement de leur utilisation semble inévitable sur et pour les scènes culturelles contemporaines. En effet, l'humain s'est emparé de la machine, du numérique, de la technique et des nouvelles

---

[2187] *Interview de Romeo Castellucci, Voyage au bout du th*éâtre, propos recueillis et trad. Vincent Delvaux, avec la complicité de Philippe Franck, http://vincentdelvaux.be/docs/interview_castellucci.pdf.

[2188] Autour de cette question du corps, l'*habitus* de Pierre Bourdieu est difficile à cerner puisque l'habitus s'inscrirait alors dans une sorte de loi sociale enfouie dans le corps (*lex insita*), « inscrite » des pores à l'organisme tout entier, immergée au sein de ce corps.

technologies, les ont considérablement faits évoluer, si bien qu'ils sont désormais indissociables de notre quotidien. Suivant ce raisonnement, leur présence sur les scènes contemporaines semble inéluctable quoique pas encore généralisée. Déjà, ils s'inscrivent dans un principe de poïétique, de diffusion et de réception et se repèrent dans la diversité des scènes (artistiques, virtuelles, urbaines, intimes), des contextes (de l'exposition, de la représentation, de l'installation, de la communication) et des domaines (scénographique, dispositif interactif et immersif, mapping, réalité augmentée et virtuelle, narration et édition numérique). Quel qu'en soit la présence, l'usage et le contexte, ils soulèvent des questionnements entre l'animé et l'inanimé, le vivant et le robot, l'image et l'avatar, l'humain et le transhumain. Ne sommes-nous pas en train d'atteindre la limite du « bio-pouvoir[2189] » et du « bio-politique » définis par Foucault et repris ensuite par Agamben[2190]? À une époque où notre vision du monde est devenue télé-objective, Paul Virilio s'interroge lui sur le « comment résister efficacement à la soudaine déréalisation d'un monde où tout est vu – déjà vu et instantanément oublié[2191] ». Étant consciente de la redéfinition constante des champs artistiques qu'ils imposent, c'est à partir de cette réflexion que nous nous demandons si l'utilisation, à bon escient, de la machine, du numérique, de la technique et des nouvelles technologies ne permettrait pas de replacer le théâtre au cœur de nos sociétés occidentales.

Aux antipodes de la saturation télévisuelle, de la vitesse spectaculaire des images médiatiques, de leur impact ou de l'efficacité et du bombardement publicitaire, les images de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck existent dans la durée et dans le vide nécessaire. De plus, lorsqu'ils usent de la machine, du numérique, de la technique et des nouvelles technologies, cela s'intègre dans une pensée dramaturgique allant de la genèse à la création, de la conception à l'écriture, de la représentation à la réception. Elles participent de fait à une recherche de nouvelles

---

[2189] Voir aussi GONTIER, Thierry. « Le corps humain est-il une machine ? Automatisme cartésien et biopouvoir », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. t. 126, n. 1, 2001, pp. 27-53.

[2190]Michel Foucault fut le premier à utiliser le terme « bio-pouvoir » afin de désigner la transformation du pouvoir, s'exerçant sur les corps individuels et les populations, hétérogènes aux mécanismes juridico-politiques du pouvoir souverain, visible à partir du XVIIIe siècle et se manifestant par l'utilisation de techniques spécifiques. Cependant, Foucault ayant délaissé un terrain d'études, à savoir, celui de la souveraineté, a ainsi donné l'occasion à Agamben de se glisser précisément au cœur de cette faille, de transposer cette hypothèse foucaldienne à tout l'espace politique et de déplacer la notion de bio-pouvoir vers celle de biopolitique. Ainsi, « nous sommes des citoyens dans la vie desquels est enjeu leur être politique même ».

[2191] VIRILIO, Paul, *L'Art à perte de vue*, Paris, Galilée, 2005.

textualités, incitent à dépasser le cadre strictement esthétique, créent de nouveaux enjeux tant techniques qu'artistiques, questionnent le regard du spectateur, instaurent une sollicitation de la subjectivité, redéfinissent les modalités de réception, opèrent un basculement de l'interaction à l'interactivité, remettent en question l'ensemble du processus de création et de mise en scène et réinterrogent l'essence même du théâtre. Or, ce n'est malheureusement pas toujours le cas, puisqu'il nous semble que plusieurs artistes tombent encore dans le piège de l'utilisation excessive et/ou insensée et/ou insignifiante de la machine, du numérique, de la technique et des nouvelles technologies, voyant en eux une fin en soi, un moyen de créer des effets et du spectaculaire, « d'en mettre plein les yeux », de *fabrique*r des stimulations sensorielles et de les contrôler. Pour éviter le danger de la démonstration, du gadget, de l'artifice et de l'auto-célébration que peut représenter la présence de la machine, du numérique, de la technique et des nouvelles technologies à la scène, Romeo Castellucci Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck considèrent qu'ils doivent être pensés comme méta-technique, liés à la sphère de l'invisible et disparaître progressivement en tant que ce qu'ils sont, tout en restant opérants. Si leurs présences restent opaques, ou si leur nature première ne s'oublie pas, ou encore s'ils ne répondent à une pensée scénique, dramaturgique, ou esthétique, ils ne pourront révéler les corps, conférer à l'informe[2192] une corporéité, féconder un autre monde. C'est à cette condition que l'ensemble des corps scéniques, c'est-à-dire les corps des interprètes vivants ou non (humains, machines, robots, projections, substances et éléments naturels), les mots, les sons, les lumières peut accueillir les images dans leurs devenirs et entre en corrélation avec le corps des spectateurs.

Le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck est omnivore dans le sens où il détruit les outils du théâtre dans le même temps qu'il en récupère les fondements et car il a toujours présupposé la machine, le numérique, la technique et les nouvelles technologies sans pour autant abandonner l'artisanat théâtral d'antan et la technique issue du théâtre du XVIIIe siècle. Ces artistes les intègrent, tous ou en partie, depuis leurs toutes premières créations, comme conditions dramatiques, moyens d'autoscopie sur le plateau, comme composants artistiques, plastiques, poétiques et dramaturgiques à part entière, comme un nouveau langage et corps de la

[2192] CAUX, Jacqueline, LE ROY, Xavier, « Penser les contours du corps », Interview avec Xavier Le Roy, *Art Press* n. 266, mars 2001, p. 19-21.

scène, comme élément vivant du spectacle. D'autre part, l'équipement et le paysage visuels et sonores de ces metteurs en scène s'appuient autant sur l'artisanat théâtral que sur l'industriel et le numérique. À ce titre, Romeo Castellucci nous a confié que, lors des représentations, l'arrière de la scène ressemblait davantage à un bateau qu'à de véritables coulisses à cause de tous les fils servant à manipuler toiles, rideaux et décors sur scène. Mais « cela va au-delà d'une simple machinerie, il s'agit d'un véritable procédé dramaturgique. Ici, les machines sont clairement considérées comme partenaire du comédien. Celui-ci devient un corps manipulé par la technique, qu'il manipule également en retour[2193] ».

Dans les créations de ces artistes, la machine, le numérique, la technique et les nouvelles technologies sont constamment au service du corps que ce soit en tant partenaire, révélateur ou concepteur. Nous retrouvons ici encore la notion de matériau dont l'émergence, dans l'histoire du théâtre, découle « de la crise de la *mimesis* ainsi que de la remise en cause des dramaturgies traditionnelles du type aristotélicien[2194] » :

> Et tous les autres fragments de réalité qui apparaissent n'ont pas de raison d'être pensés comme inférieurs aux acteurs. Ils sont eux aussi *partenaires agissants*- figures de la scène dont l'absence en altérerait la vie d'ensemble. Disant cela, c'est toute l'économie du théâtre qui se trouve repensée. Toute la structure scénique, habituellement fondée sur la répartition hiérarchisée entre le principal et l'accessoire, s'écroule pour donner lieu à de nouvelles circulations, des situations inédites qui, du coup, se mettent à parler d'autres langues.[2195]

Bien que Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck reconnaissent la force, la vitalité, le caractère éphémère, archaïque et communautaire du théâtre, et qu'ils pourraient donc, en tant qu'acte, se passer de la machine, le numérique, la technique et les nouvelles technologies, ils choisissent de pleinement les intégrer. Par eux, ils interrogent l'*entéléchie* du corps et de l'humain - signifiant littéralement : « fait de se tenir dans ses limites » ou « action de conserver ce qu'on possède[2196] » - par les limites qui le définissent et leurs transgressions et provoquent une *fracture* du regard, puisqu'il s'agit toujours d'une traversée des limites et de nous épanouir, de rendre

---

[2193] PAPIN, Aline, *L'acteur survivra-t-il ? Ou comment travailler pour Romeo Castellucci ?,* dir. Vautrin Éric, Haute école de théâtre de Suisse normande, 27-04-2009, p. 17.
[2194] « Matériau », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.* p. 109.
[2195] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.,* p. 33.
[2196] Le terme « *entéléchie* » est emprunt au bas latin *entelechia* (« essence de l'âme (au sens aristotélicien de principe vital) »), lui-même issu du grec ancien ἐντελέχεια, « énergie agissante et efficace (par opposition à la matière inerte) ».

sensible, de corporéiser, en transcendant nos limites biologiques actuelles. Alors, si comme nous le verrons, le corps et l'humain s'effacent progressivement jusqu'à s'absenter de la scène, c'est pour davantage se révéler, précisément dans son absence.

a) *Trans- post- sur- ultra- extra- dés- in- et an-humain*

> Pour moi, le plus important dans la société dans laquelle on vit, c'est de considérer que le corps est de moins en moins coûtant. La question principale c'est de se demander si le corps a encore son importance. C'est, par exemple, ce que l'on ressent quand on fait des voyages vraiment extrêmes, comme en Afrique ou au Pôle Nord. Tout à coup, on commence à sentir à nouveau notre corps. Mais dans notre vie quotidienne, on ne voit que deux têtes qui parlent l'une avec l'autre et les corps ne sont pas du tout importants[2197]. […] On est devenu des têtes et si quelque chose va mal avec notre corps, on prend des médicaments directement […]. Donc je crois que dans le monde occidental et en Europe, le statut du corps revient à dire que le corps a disparu, et donc c'est à partir de là, que je me suis intéressé à la place des acteurs.[2198]

C'est ainsi que Kris Verdonck s'est confié à nous sur l'origine de ses créations artistiques et recherches. Selon Verdonck, eux-seuls peuvent de nouveau le révéler. C'est pourquoi, ses créations semblent hantées par des corps trafiqués, voire par leurs fantômes, qui remplacent progressivement le corps des acteurs au profit de la machine, du robot et des nouvelles technologies. Ces mutations soulèvent des questionnements sur la qualité de présence du corps en scène mais aussi sur la réception du spectateur et sur les projections imaginaires dont il est épris durant la représentation. Comment se manifestent les esthétiques de l'absence et se matérialise l'hallucination dans le déploiement des créations scéniques et artistiques ? Le corps tend-il à disparaître définitivement des pratiques scéniques et artistiques ? Si les Arts vivants se voient privés du vivant lui-même, c'est-à-dire, de ce qui, précisément, les définissait, ne

[2197] « L'individualisation du visage par rapport au corps est assez récente dans l'histoire de l'humanité. À en croire les propos de David Le Breton, la distinction du visage dans les représentations remonterait à la Renaissance, à partir du moment où se forme la notion d'individu. Le corps, considéré jusque-là comme œuvre divine, partie intégrante du cosmos et du groupe social, prend son indépendance, affirme sa différence. La chair de l'homme n'est plus perçue dans une continuité avec l'environnement mais en rupture, elle est la limite qui sépare l'individu du reste monde ». ISHIBASHI, Masataka, *La représentation du corps dans les textes narratifs de la première moitié du XVIe siècle*, Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013.

[2198] VERDONCK, Kris, entretien et retranscription réalisés par Amandine Mercier, 16/05/2016.

devrions-nous pas redéfinir cette pratique et la terminologie qui l'accompagne ? Les modalités de présence sur le plateau ne devraient-elles pas être repensées en termes de figuration, de représentation voire d'incarnation et de transcendance ?

Considérant que le corps humain a disparu, il cherche à provoquer sa réapparition mais à travers d'autres corps, qui, à l'origine, non rien d'humain voire rien de corporel. Par conséquent, Kris Verdonck cite en guise d'introduction d'*ARTIFICIAL LIFE*, Simon Schaffer dans *Clockwork Dreams* (2013) : « Si vous souhaitez réellement comprendre une chose, par exemple votre main – comment elle se présente, de quoi elle est faite, comment elle fonctionne – ce que vous devez faire, c'est la construire, réaliser une machine qui fonctionne entièrement comme votre main ». De surcroît, si le corps humain est mis en scène, il le trans-forme, le trans-humanise[2199]- ce que le *CNRS* définit comme « un mouvement qui, en s'appuyant sur les progrès de la biologie et de l'intelligence artificielle, défend l'idée de transformer ou dépasser l'homme pour créer un post-humain, ou un transhumain, aux capacités supérieures à celles des êtres actuels. Cette transformation s'envisage au niveau individuel, mais aussi collectif, conduisant alors à une humanité nouvelle[2200] » - et le *trafique*, c'est-à-dire, pour reprendre la polysémie du terme « *trafique*r », qu'il en fait l'objet d'un trafic des regards en l'exposant, qu'il le soumet à des manipulations en le modifiant, qu'il l'emploie dans l'entretien des relations et des échanges d'informations, qu'il en fait quelque chose de plus ou moins mystérieux et trompeur. Deleuze les nomme quant à lui les « machines de troisième espèce[2201] ». C'est précisément le cas dans *D'OR, DUET, DUMP, END, EXIT, FRIEZE, GOSSIP, HEART, HUMINID, I/II/III/III, IN, ISOS, K,a Society, M,a Reflexion, MAN, PATENT HUMAN ENERGY, STILLS, SYNCOPE, TALK* et *THEY*. Chez Kris Verdonck, ce type de corps « réduit à lui-même, rappelle moins l'animal, l'organisme vivant que le corps technologique, programmable, transformable[2202] ». Lors d'un entretien, Kris Verdonck nous a surpris par ce propos : « Mais malheureusement, j'ai dû travailler avec les corps... Ce sont des corps vivants sur scène et je devais travailler des machines aussi... ». De cette phrase, nous avons retenu et soulevé : « Malheureusement, j'ai dû travailler avec les corps

[2199] Voir aussi https://www.universitedelavie.fr/1-transhumanisme-de-quoi-sagit-il/
[2200] https://lejournal.cnrs.fr/billets/transhumanisme-de-lillusion-a-limposture
[2201] Ce terme comprend les cybernétiques et informatiques.
[2202] BOISSON, Bénédicte*, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*

vivants[2203] ». En lui faisant remarquer le caractère déstabilisant de cette réflexion formulée spontanément, il a répondu :

> Oui. Les machines sont aussi des objets physiques. Mais je n'avais rien d'autre à lier avec la machine. J'ai essayé de trouver mais je n'ai jamais réussi. Je ne peux pas imaginer qu'une machine soit une source de stress. C'est juste impossible. Mais dans mon nouveau travail, il y a beaucoup moins de machines physiques, parce que c'est tout à fait une autre façon de procurer du stress dans l'environnement qui est un peu lié à notre quotidien dans lequel les objets physiques sont omniprésents. Donc je crois que les corps de notre quotidien ont presque disparu. On est assis, on devient gros, on a des maladies, parce qu'on ne bouge pas, parce que les corps ne sont plus importants.[2204]

En raison de quoi, si le corps en scène est celui de la machine ou du robot, il joue de l'*empathie* avec lui jusqu'à lui attribuer des qualités humaines.

> J'ai pris des paramètres. Par exemple, l'*empathie* avec des robots, des machines et des objets. C'est par exemple un des paramètres autour duquel je souhaite vraiment travailler dans *Articial Life*. Et cette *empathie* peut être produite par quelque chose de très con, par exemple, un petit ours. L'ours, c'est vraiment un objet à *empathie*. Les enfants adorent les petits ours alors que ce sont des objets morts. Pourtant ça ne bouge pas du tout mais quand même… Au niveau relationnel ou psychologique, ce sont des objets incroyables. On a fait la découverte que les enfants communiquent beaucoup plus de choses intimes avec leur ours qu'avec les parents. Mais c'est un objet extrêmement con. Mais quand on arrive dans un magasin et qu'on voit ce petit ours, panda, ou je ne sais pas quoi, on se dit tous : « Oh, comme c'est mignon ! ». Et donc ces objets-là sont uniquement faits pour produire de l'*empathie*. Le design, bla-bla-bla, tout est fait pour que l'ours soit le plus mignon, le plus câlin, etc. Au plus il va être mignon, au plus il sera génial. Donc j'ai pris des paramètres, des facettes de notre relation avec les machines et j'essaye de donner forme à chaque paramètre. C'est un peu l'idée d'*Artifical Life*. [2205]

L'*empathie*, il la crée par exemple dans *ACTOR#1, BRASS, DANCER#2, DANCER#3* et *DEAD BRASS BAND*. « À partir du moment où une machine prend quelque chose d'humain, elle nous refait. Il en est de même lorsqu'on réalise une duplication. On a directement un changement qui s'opère, physiquement et même

[2203] VERDONCK, Kris, entretien et retranscription réalisés par Amandine Mercier, 16/05/2016.
[2204] *Ibid.*
[2205] *Ibid.*

relationnellement ou virtuellement, il y a plein de paramètres qui continuent de jouer en réalité[2206] » dit Kris Verdonck. Mais que se passerait-il si ce n'était non plus la machine qui était au service de l'homme mais l'inverse ? L'Homme ne deviendrait-il pas la machine de sa propre machine ?

> C'est l'histoire du théâtre, et c'est pour ça qu'il y a tellement de fantômes dans le théâtre […]. Le théâtre, c'est le lieu de l'humain, le lieu pour jouer. […] Je pense que si *Dead Brass Band*, où l'absence d'humains est manifeste, est mis dans un théâtre, l'effet est beaucoup plus grand que quand on monte ce type d'installations dans un musée. Dans un musée, ça ne touche qu'à la physicalité des instruments. Et dans un théâtre, ça parle beaucoup plus d'absence. […] Quand l'absence est là, il y a une suggestion de quelque chose qui vit sur scène qui se dessine. On a directement une idée d'absence, mais très humaine aussi. […] C'est fou que, déjà là, dans les rites, il y a toujours une sorte d'absence spirituelle mais juste aussi les fantômes. Les fantômes habitent le théâtre.[2207]

Si c'est aucun corps n'est présent, il confère une corporéité aux substances et éléments et l'humain résiste grâce au spectateur et ressurgit par lui, comme dans *BOGUS I, II* et *III, BOX, CONVERSATIONS, DANCER#1, DETAIL, IN VOID I* et *II, MASS, MASS#2, PELLET, RAIN* et *SHELL*.

> Avec les machines et les éléments on peut vraiment pousser cette idée de suggestion qu'il y a quelqu'un. […] C'est toujours des machines, c'est toujours des producteurs de mouvements, des automates, des lumières et le public projette une sorte d'inquiétude, une sorte de fascination et d'absence. Et plus ces technologies évoluent, plus c'est réel, plus l'absence est là, présente.[2208]

Enfin, Kris Verdonck s'intéresse également à la bionanotechnologie, dont l'objectif premier est de construire des objets inertes à partir de composés propres au vivant ou même d'organismes vivants. Les peptides et l'ADN faisant partie intégrante du bagage chimique de toute cellule vivante, la bionanotechnologie les utilise pour *fabrique*r de nouveaux systèmes révélant des propriétés hors de portée de matériaux inorganiques, par exemple les plastiques ou les métaux. Ainsi, l'enjeu originel de l'ADN se déplace. Il n'est plus porteur d'un code génétique mais plutôt comme un fil

[2206] *Ibid.*
[2207] *Ibid.*
[2208] *Ibid.*

de construction. Ductile, souple, manipulable et interchangeable à souhait, il est possible de s'en servir pour créer des objets à l'échelle nanométrique. Par la bionanotechnologie, Kris Verdonck renverse donc le processus créatif en faisant du corps vivant un corps inanimé.

> J'ai vu aussi que pour *Artificial Life*, par le biais de la bio-nanotechnologies, vous allez essayer de pénétrer dans le corps pour mettre en avant des formes de vies élémentaires et dissocié les uns des autres les composants fondamentaux du corps qui ne peuvent pas être ressentis, alors que, quand on les associe, on a l'impression qu'il peut y avoir une forme de vie sans être vivant. En quoi cette plongée dans le corps, cette pénétration à l'intérieur du corps, permet-elle d'isoler certaines choses pour ensuite les associés pour que la forme de vie... [2209]

« L'humain augmenté tant adulé par les transhumanistes [n'est-il pas] avant tout un humain parfaitement adapté aux normes de compétition contemporaine et aux valeurs centrales de performance de croissance, de productivité et de compétitivité qu'il naturalise entièrement[2210] ? » se demande Nicolas Le Dévédec. Or, le « trans-corps » et le transhumanisme sont autant à percevoir comme extensions de la recherche du corps naturel et de l'humanisme[2211] - quitte à en changer - notamment car « la totale maîtrise de la nature doit logiquement s'achever dans et par celui d'une maîtrise, par l'homme, de sa propre nature[2212] ». Pensées futures et originelles du corps se rencontrent justement en lui, frictionnent et s'expriment par lui. Elles découlent « presque naturellement de l'ambition cartésienne[2213] de rendre l'être humain « comme maître et possesseur de la nature ». Car la nature en question est aussi celle de l'être humain. Celle de son corps qu'il ambitionnera désormais d'examiner scientifiquement et de maîtriser techniquement » exprime aussi Nicolas Le Dévédec. Dans sa « Lettre à Mère nature », Max More prie « la créatrice première » de nous livrer la notice du corps dont

---

[2209] MERCIER, Amandine, question posée à VERDONCK, Kris lors de l'entretien inédit réalisé le 16/05/2016.

[2210] LE DEVEDEC, Nicolas, « Retour vers le futur transhumaniste », in *Esprit*, vol. novembre, n. 11, 2015, pp. 89-100.

[2211] « Le transhumanisme peut être appréhendé comme une extension de l'humanisme, dont il est en partie originaire » écrit Nick Bostrom dans « Qu'est-ce que le transhumanisme ? », version 3.2 (http://transhumanism.org/languages/french/transhumanisme.html).

[2212] TAGUIEFF, Pierre-André, *le Sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, 2004, p. 241.

[2213] Sur cette notion, nous renvoyons aussi à l'article de GONTIER, Thierry. « Le corps humain est-il une machine ? Automatisme cartésien et biopouvoir », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, *op. cit.*, pp. 27-53.

elle nous a doté et en liste ses défaillances et déficiences.

> Mère Nature […]. Sans aucun doute tu y as consacré le meilleur de tes forces. Mais, sans vouloir te manquer de respect, concernant la constitution humaine, tu n'as pas toujours bien travaillé. Tu nous as faits vulnérables aux maladies et aux blessures. Tu nous obliges à vieillir et à mourir, juste au moment où nous commençons à atteindre la sagesse. Tu as été avare en nous fournissant une conscience limitée des processus somatiques, cognitifs et émotionnels qui nous concernent. […] Tu nous as équipés d'une mémoire limitée, de très peu de capacité de contrôle, d'impulsions tribales et xénophobes. Et tu as oublié de nous transmettre le mode d'emploi de notre fonctionnement ! Ce que tu as créé est magnifique, mais pourtant profondément déficient […].[2214]

Ce n'est qu'en revenant au corps premier que l'Homme, pour en changer et le rendre perfectible, infaillible, éternel, absolu et achevé, c'est-à-dire qu'il en fera un corps n'obéissant plus en totalité aux caractéristiques humaines. « L'homme a toujours cherché à améliorer ses capacités grâce à la technique[2215] », analyse Marc Roux, porte-parole de l'Association Française Transhumaniste. Ainsi, si le « trans-corps » est une œuvre humaine, il s'y place en dehors et dodeline entre *trans- post- sur- ultra- extra- dés-in-* et *an*-humain - car traverse ou se soustrait à l'homme lui-même - pour finalement s'endormir dans une forme d'éternité où le créateur premier s'évanouit, perd son propre corps et son identité. Aussi, il interroge le mouvement de transhumanisme en l'adoptant comme une approche interdisciplinaire lui permettant de questionner la relation qu'entretient l'homme avec la machine, le robot et/ou les nouvelles technologies.

Or, la pensée du « trans-corps » conduit à questionner le transhumanisme qu'il suppose. En effet, la présence, figuration et représentation de ces « trans-corps » sondent, non pas uniquement le corps humain, mais aussi celui qui le porte ou en fait sien. Ainsi, par le corps artificiel, Kris Verdonck examine également l'automatisation voire l'automation de l'Homme, son « dressage » et son aliénation, ses perspectives de déclin civilisationnel ou au contraire paradisiaque, sa libération ou sa paupérisation face à l'anthropologie de la déficience et le principe anthropique que sous-tendent sa

---

[2214] MORE, Max, « A Letter to Mother Nature », août 1999 (http://www.maxmore.com/mother.htm).
[2215] Cité dans *Corps augmenté : jusqu'où peut-on aller ?,* Documentaire d'Arte, 25/01/2019, https://www.arte.tv/fr/articles/corps-augmente-jusqu-ou-peut-on-aller
Voir aussi : *L'homme du futur sera-t-il encore humain ?*, Documentaire d'Arte, 30/01/2017, https://info.arte.tv/fr/lhomme-du-futur-sera-t-il-encore-humain

condition, son optimisme ou pessimisme face au monde qui l'englobe et le contraint[2216]. Paradoxalement, c'est par ces démarches que l'humain se révèle comme c'est le cas dans *I/II/III/III, Dancer #1* et *#3* où l'expression de la danse se déploie là où on ne l'attend pas.

b) L'humain moteur de la machine

L'expression de la danse là où on ne l'attend pas implique le fait qu'il existerait, dans notre champ d'horizon, un état, un lieu ou un corps dans lequel la danse se manifesterait soit par habitude soit par nécessité. Si nous saisissons ce titre à contre-pieds, il convient d'abord dans ce cas de se demander où attendons-nous la danse ? Et où n'est-elle pas attendue de nous ?

En 1999, Sue Jones livre un article de philosophie de la danse intitulé *Les lapins dansent-ils ?* dans lequel elle démontre que la danse ne peut être associée qu'à une activité humaine. Ainsi, elle écrit :

> La danse proprement comprise, [...] est une activité intentionnelle guidée par des règles. Ces règles agissent comme des guides pour tout comportement qui pourraient être convenablement appelé « danse ». Puisque suivre une règle doit impliquer une intention [...] nous ne pouvons pas effectuer une danse à notre insu ou par erreur. Cependant, afin de prouver que quelque chose est de la danse [...] une justification doit être disponible qui puisse rendre nos actions explicables et rendre possible un accord. Une telle conception semble refuser l'usage du terme « danse » en référence aux mouvements, par exemple, des nuages, des plantes et des animaux.[2217]

Bien qu'elle avoue qu'à certaines occasions, les lapins et les fleurs peuvent « avoir l'apparence de ce qui est généralement considéré comme de la danse », il n'en est rien.

Avant elle, en 1979, l'anthropologue Judith Lynne Hanna dans son ouvrage au

---

[2216] *L'approche est quasi-similaire dans les représentations artistiques qui se confrontent à ces questions. C'est le cas en peinture, en littérature, notamment avec les genres d'anticipation et de science-fiction, comme Ravages de René Barjavel, La France contre les robots de Georges Bernanos, Ubik, Blade Runner ou Minority report de Philip K. Dick, Le grand espoir du 20e siècle ou La civilisation de 1960 de Jean Fourastié, Le meilleur des mondes d'Aldous Huxley, 1984 de Georges Orwell par exemple, et au cinéma, comme c'est le cas dans Métropolis de Fritz Lang, A.I. Intelligence Artificielle de* Steven Spielberg ou la série *Real Humans* d'Harald Hamrell et Levan Akin.

[2217] JONES, Sue, « Do Rabbits Dance ? A Problem Concerning The Identification of Dance », in McFee G., Dance, Education and Philosophy, Oxford, Meyer et Meyer Sport, 1999, p.85-100.

titre plus qu'évocateur *To Dance is Human* nous donne non une définition mais une caractéristique essentielle de la danse à savoir : « La danse est la pensée et le comportement humain exécutés par le corps humain à des fins humaines »[2218], alors que la même année, Graham McFee dans *Understanding Dance* soulignait le fait que la danse est activité déniée aux plantes et animaux[2219].

Deux siècles plus tôt, Adam Smith livrait une autre caractéristique de la danse à savoir et pour résumer, qu'elle doit, pour exister en tant que telle, être pratiquée par un agent en capacité de percevoir, de contrôler et d'ordonner ses mouvements corporels par rapport à son environnement. Or, en cela, il fait une échappée de côté par rapport à la pensée de ses futurs protagonistes puisque ce qu'il décrit comme propre à la danse correspond aussi à la description de la boucle sensori-motrice de la vie animale. Cela signifierait-il que deux siècles plus tôt les lapins dansaient ? C'est bien plus complexe que cela puisque dans ce même ouvrage, il affirmait aussi qu'« un certain pas mesuré, cadencé, communément appelé un pas dansant, qui maintient l'allure et pour ainsi dire bat la mesure de la musique qui l'accompagne et le dirige, est la caractéristique essentielle de ce qui distingue une danse de toute autre sorte de mouvement »[2220]. Or, le lapin qui bondit ne le fait pas par conscience d'un rythme extérieur mais de son propre rythme car naturellement il n'est pas doté de cette aptitude à moins, bien sûr, qu'un agent extérieur procède avec lui à l'acquisition de celle-ci et nous en dévoile sa capacité, comme c'est par exemple le cas pour les animaux de foire ou de cirque.

Dans son ouvrage *Danse, ontologie et philosophie de l'âme*, datant de 2010, Roger Pouivet semble plus intransigeant avec cette question en la traitant en ces termes : « Les animaux ne peuvent pas danser parce qu'ils n'ont pas de corps humain et que la danse est une activité humaine du corps humain. Les animaux non humains n'ont pas la forme de vie dans laquelle les mouvements du corps ont une signification rationnelle. Paraphrasant Aristote, je pourrai dire que l'être humain est un danseur pensant et un penseur dansant »[2221]. « La danse n'a de sens que si les mouvements du corps humain peuvent être objectivement interprétés non pas comme exprimant des pensées ou

[2218] HANNA, Jydith Lynne, *To Dance is Human*, Austin/Londres, University of Texas, 1979, p. 5.
[2219] MCFEE, Graham, *Understanding Dance*, Londres/New York, Routledge, 1979, p. 293-294.
[2220] SMITH, Adam, *Essais philosophiques*, H. Agasse, Paris, 1797, trad. P. Prevost, p. 127.
[2221] POUIVET, R., « Danse, ontologie et philosophie de l'âme », in *Philosophie de la danse*, p. 43.

émotions extérieures mais comme incarnant des pensées et des émotions »[2222]. « Que le danseur ait un corps humain le distingue radicalement des choses qui ne sont pas vivantes, mais aussi des animaux sensibles non rationnels, ainsi, la danse ce n'est pas simplement mouvoir un corps à la manière dont le ferait une machine ou un animal, que le danseur est un corps, un corps humain, signifie que danser est une activité humaine »[2223].

Ainsi, que ce soit chez Jones, Hanna, McFee, Smith ou encore Pouivet, les réponses semblent être unanimes : Où attendons-nous la danse ? Dans l'humain et uniquement dans l'humain. Où ne l'est-elle pas ? Dans cet ailleurs aussi vaste que varié que représentent les autres êtres vivants et bien plus encore dans tous ceux dénués ou privés de vie.

Or, chez Kris Verdonck la danse se cache là où on ne l'attend pas puisque précisément dans le non-humain. L'expression de la danse s'applique sur des scènes où l'humain est déshumanisé, comme c'est le cas dans son spectacle *I/II/III/III* ou encore en l'absence même d'humain par l'analyse des spectacles *DANCER #1* et *DANCER #3*. Cela signifie qu'il y a « danse » en dehors de l'être humain présent sur scène et que dans ces créations, le manque constitue la condition pour que naisse la danse.

Bien que la création *I/II/III/IIII*, datant de 2007, soit considérée comme une installation théâtrale par Kris Verdonck, il nous semble que nous pouvons sans mal la définir comme un spectacle de danse. Dans cette création, quatre performeuses sont suspendues dans les airs et reliés par les hanches à une grande « machine » qui contrôlera le déplacement de leur corps dans l'espace aérien mais aussi au sol. Tantôt l'effleurant, tantôt s'envolant, tournoyant dans les airs ou cherchant l'immobilité en planant, alternant entre perte de repères et points d'ancrage, ces quatre femmes viennent les unes après les autres au plateau et nous livrent une chorégraphie aérienne d'abord en un solo, puis un duo, ensuite un trio pour finir en un pas de quatre.

[2222] *Ibid,* p. 95.
[2223] *Ibid*, p. 43.



VERDONCK, Kris, *I/II/III/IIII*, 2007.
©Giannina Urmeneta Ottiker



VERDONCK, Kris, *I/II/III/IIII*, 2007.
©Alwin Poiana

Comme le dit Kris Verdonck : « Les images qu'évoque *I/II/III/IIII* sont déroutantes, stratifiées et ambiguës : elles nous rappellent les palmipèdes blancs du Lac des Cygnes, mais elles font aussi penser à des carcasses animales, à des anges flottants, à des corps humains s'écroulant et à tout ce que l'on peut imaginer d'intermédiaire[2224] ». Cet état d'intermédiaire, d'entre deux ou de seuil, Kris Verdonck l'interroge dans cette création en jouant sur l'effacement des frontières entre humain et non humain.

Par son dispositif et ses choix de mises en scène, Kris Verdonck déshumanise l'humain en scène pour le faire danser autrement. Dans ce spectacle, les danseuses sont toutes identiques. Elles portent la même robe noire, sont coiffées de la même manière et exécutent les mêmes mouvements, selon le même rythme et la même intensité. Ce sentiment d'uniformité est renforcé par le fait que la machine qui les suspend déplace volontairement leurs corps selon un même axe et une même direction si bien qu'on a l'impression que leurs corps se fondent et fusionnent jusqu'à ne faire plus qu'un. Par ailleurs, leurs corps sont appareillés puisque reliés à un câble leur permettant de se mouvoir dans tous leurs possibles. Ainsi mises en scène, les danseuses sont davantage comparables à ces figures du seuil que sont les marionnettes ou les automates.

Tout comme les marionnettes, les capacités des danseuses sont grandies puisque désormais libres du poids que leur corps leur impose d'ordinaire. Or, ce défi gravitaire n'est pas sans rappeler l'idéal du danseur pour Heinrich von Kleist. Dans son ouvrage *Sur le théâtre de marionnettes* de 1810, Kleist écrit : « Ces poupées ont l'avantage d'être antigravitationnelles. Elles ne savent rien de l'inertie de la matière, propriété on ne peut plus contraire à la danse : car la force qui les soulève dans les airs est supérieure

[2224] Présentation de *I/II/III/IIII* sur le site officiel du Kaaitheater. www.kaaitheater.be

à celle qui les retient au sol[2225] ». De plus, selon Kleist, la figure marionnettique réinvente son expressivité par-delà la contingence et la matérialité du mouvement humain. Bien que cette vision soit totalement contraire à la pensée de Wilfride Piollet, danseuse étoile et chorégraphe française, pour qui le contact avec le sol est indissociable d'avec la pensée de la danse et à celle Rudolf Laban, danseur, chorégraphe, pédagogue et théoricien de la danse, définissant le poids comme l'un des fondements du mouvement dansé, elle constitue le laboratoire de nombreux artistes contemporains. Kitsou Dubois, Julie Nioche, Maria Donata d'Urso ou encore Marie Chouinard en sont des exemples en tant que chorégraphes de l'apesanteur et la réinventent en en modifiant les vecteurs sensibles que sont le poids, le flux, c'est-à-dire l'intensité du tonus musculaire, l'espace et le temps. Néanmoins, tout comme les marionnettes, la vie de ses danseuses dépend dès lors des ficelles qui les relient et la danse naît de la manipulation.

Quoiqu'il en soit, cette expérience du seuil conduit le corps à aller au-delà de lui-même et à abstraire de lui le corps dansant. Cela modifie alors la perception du spectateur. D'abord, par *empathie* kinesthésique, le spectateur sera dans le partage des sensations d'envol ressenties par les danseuses. Dans le même temps, la mutation humaine étant amorcée et quel qu'en soit le degré, cette relation entre l'homme et la machine, l'homme et la marionnette uniquement existantes par l'acte de dépendance et de soumission, elles créent une forme de panique. Or, la panique se définit précisément par le fait d'être confronté à une situation où le familier s'efface, où les repères disparaissent, où nous ne sommes plus en mesure de comprendre ce qu'il se passe dans notre corps et/ou dans notre esprit ; en résumé lorsque nous sommes livrés à l'inconnu. Freud caractérise cet état par le terme *Unheimlichkeit* qui désigne littéralement : « celui qui n'a pas de maison, qui n'a sa place nulle part. Qui est coupé d'une réalité familière »[2226] et qui se traduit de manière polysémique par étrange, incompréhensible, mystérieux, angoissant, lié à des forces surnaturelles. À travers cette création, Kris Verdonck réinvente la danse et ouvre et multiplie les champs moteurs et sensoriels de cette forme nouvelle par le biais de cet état d'*Unheimlichkeit*. Toutefois, bien que le statut des corps de ces danseuses et leur qualité de présence soient

[2225] KLEIST, Heinrich Von, *Sur le théâtre de marionnettes*, traduit de l'allemand par Jacques Outin, Paris, *op. cit.*, p.15.
[2226] VAN KERKHIVEN, Marianne, texte de présentation de *Dancer #1* sur le site officiel de A Two Dogs Company.

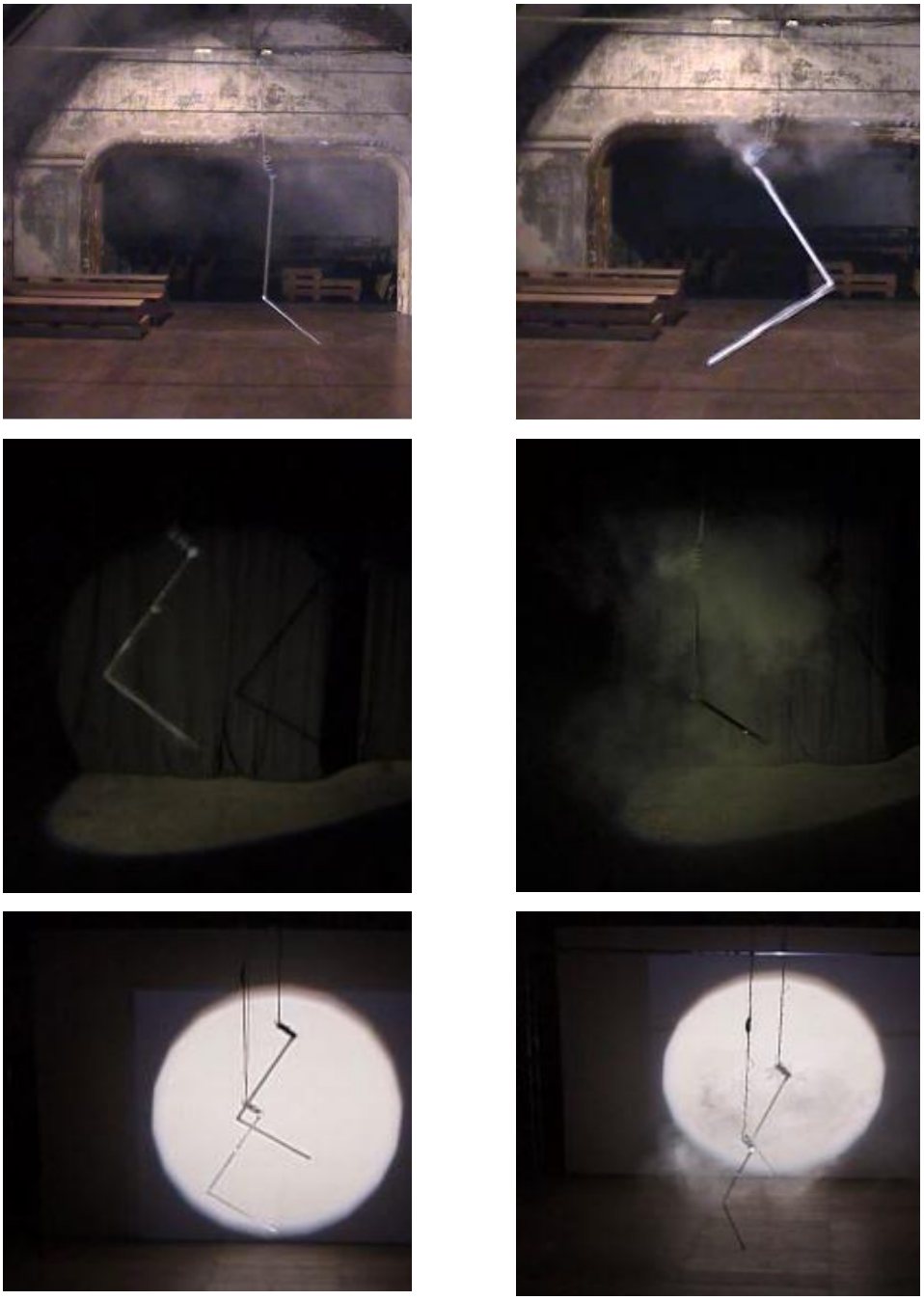
davantage associés à ceux de la marionnette ou de l'automate, la corporéité humaine de ceux-ci persiste. Selon José Limon, danseur, chorégraphe et pédagogue américain d'origine mexicain : « Heureux (est) le danseur qui dispose de l'outil le plus éloquent, le plus miraculeux de tous : le corps humain[2227] ». Qu'en est-il quand le danseur n'en dispose plus ? Qu'en est-il si l'acte même de s'affranchir du corps humain en scène devient une condition pour que naisse la danse ?

Dans *DANCER # 1 et 3*, Kris Verdonck explore à la fois l'idée de l'absence humaine et place la machine au centre de la représentation. À l'instar de l'article de Sue Jones, nous pouvons nous demander : Les machines dansent-elles ? Où se cache alors la danse en dehors de toute présence humaine ?

Dans sa création *DANCER #1*, créée en 2003, Kris Verdonck accroche un grand « L » en acier à un disque de meulage qu'il suspend au plafond par un câble lâche. Lorsque Kris Verdonck actionne le disque, celui-ci se met à tourner et provoque ainsi le tournoiement incontrôlé du grand « L » auquel il est assemblé. Reliées ainsi, les machines présentes sur la scène n'en forment plus qu'une et bien qu'ainsi liées les mouvements de l'une entraînent ceux de l'autre, les mouvements de l'une ne sont pas semblables à ceux de l'autre. C'est comme si la vie de l'une dépendait de l'autre par attache et réciproquement mais, dans le même temps, comme si chacune d'elles tentait de mener une vie autonome en essayant de trouver en vain son propre rythme et son propre équilibre. De plus, les mouvements de la machine s'accompagnent de ses bruits ; car, dès la mise en marche du moteur, la machine s'exprime par de légers grincements, vrombissements, grondements et chocs métalliques si bien que le silence marquera qu'elle est à présent hors d'usage. La machine *fabrique* sa propre musique et trouve en elle son rythme intérieur. Très vite, le moteur s'emballe et s'échauffe jusqu'à ce qu'une fumée blanche s'en échappe signe de son dysfonctionnement et de sa mort prochaine. Selon les représentations, le moteur peut même s'enflammer et exploser sur scène avant de se stopper définitivement. Néanmoins, cet arrêt brutal de la marche du moteur n'est pas significatif d'un arrêt du mouvement. Celui-ci se poursuit par inertie même après l'interruption du moteur, source première pourtant du mouvement comme si la machine était dotée d'une mémoire du mouvement. La machine ne s'immobilisera qu'à partir de l'instant où la force d'inertie s'annulera. Ainsi, bien que la

[2227] LIMON, José, cité dans Daniel LEWIS, *The illustrated Technique of José Limon*, Princeton book company, 1999, p. 33.

véritable fin de la représentation semble aléatoire, elle se joue dès le départ puisque dépend physiquement de la puissance et résistance de la machine.



VERDONCK, Kris, *DANCER # 1,* 2003-2008.

VERDONCK, Kris, *DANCER # 1,* 2003-2008.

Bien qu'à première vue, il ne s'agisse que de machines - et il ne s'agit concrètement que de machines - , Kris Verdonck choisit de les mettre en scène. Pour ses premières installations, le dispositif est simple. La double machine est placée au

centre d'un hangar, non vidé, avec pour éclairage une lumière neutre et diffuse. Au fur et à mesure de la présentation de cette création, les frontières entre installation et représentation vont progressivement s'effacer. En effet, de par ses choix de mises en scène futures, Kris Verdonck va attribuer un caractère d'acteur-danseur à part entière à la machine. D'abord, il la placera sur scène, dans un espace vide et au centre de la boîte noire que forment les rideaux et il l'éclairera dans un halo de lumière blanche et de face. La découpe grossière de cette lumière place le câble reliant la machine au plafond dans le noir et isole la double machine au centre de la scène comme si cette dernière flottait seule dans les airs. Cette technique n'est pas sans rappeler celle employée dans la pratique classique de marionnettes à fils où ceux-ci sont cachés derrière un castelet ou placés volontairement dans l'ombre pour que l'illusion d'une vie autonome de la marionnette puisse s'opérer. Par ces choix de mises en scène, Kris Verdonck fait un premier pas dans sa volonté de conférer une vie à la machine même si c'est pour la le lui reprendre aussitôt après. Kris Verdonck travaillera ensuite l'arrivée de l'acteur, c'est-à-dire de la machine, au plateau. Cette fois, reliée à un câble, lui-même accroché à une tringle, la machine fera son entrée par le haut. Elle descendra doucement dans un grincement et se placera au centre d'une sphère blanche, formée par le contour de la lumière projetée de face sur le panneau blanc et rectangulaire du fond, et commencera alors sa performance. Celle-ci sera d'ailleurs comme doublée par le jeu réalisé avec les ombres portées sur le panneau.

Par ce dispositif, Kris Verdonck donne vie à la machine et en fait l'actrice principale de cette création. Pour preuves en sont les réactions des spectateurs. Par exemple, dans la dernière version proposée par Kris Verdonck : certains applaudissent timidement l'entrée en scène de la machine ; pendant la représentation certains rient ; alors que la machine commence à fumer, certains s'expriment par des onomatopées de désolation ; lorsqu'elle ne fonctionne plus, le silence s’empare du public ; puis à la fin de la représentation certains poussent des cris de félicitations alors que tous applaudissent la performance réalisée.

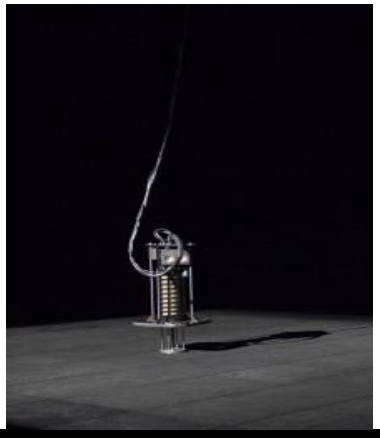
Ces réactions témoignent de l'*empathie* ressentie par les spectateurs pour cette performeuse qui n'est pourtant qu'une machine mais sont aussi révélatrices d'un principe de personnification opérée de la machine. À ce titre d'ailleurs, lorsque Kris Verdonck parle de ses machines, il n'utilise jamais le pronom *it* comme pour parler d'une chose ou d'un animal mais lui préfère les pronoms *he* ou *she*. Bien que cela soit

inconscient-et peut-être d'ailleurs parce que cela est inconscient-le spectateur projette une vie en la machine et la fait danser. Alors que cette quête de la danse échappe à la machine, le spectateur lui revêt des allures de danseuse performeuse qui tente en vain par ses mouvements incontrôlés et incontrôlables de trouver son rythme et son équilibre jusqu'à essoufflement et usure du corps. Bien qu'elle n'aspire pas à cela, la machine danseuse nous livre une chorégraphie à la fois macabre, improvisée et propre à chaque spectateur puisque directement dépendante de la qualité de présence instaurée. Or, celle-ci dépend de plusieurs paramètres : Les choix esthétiques et dramaturgiques de Kris Verdonck d'une part et l'imaginaire de chacun, la capacité ou non d'entrer en *empathie* avec la machine danseuse et l'intensité de l'énergie de vie que chacun lui insuffle d'autre part. Aussi, la danse naît dans la tête du spectateur et varie en fonction du regard qu'il pose sur celle qui l'exécute. Ainsi, si nous comparons les corps des machines à ceux des danseurs, nous pouvons imaginer que sur scène, le disque de meulage exécute un porté avec le grand « L » et que ce dernier effectue des pirouettes en dehors voire en attitude de manière répétée.

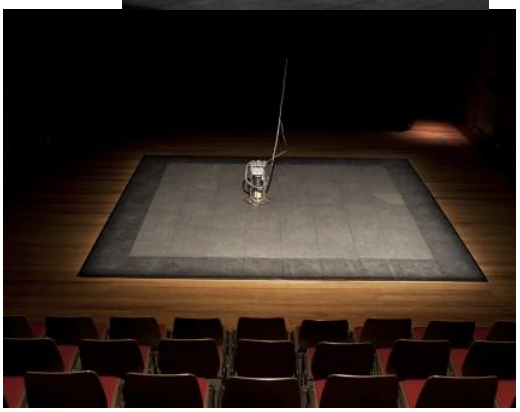
Les procédés mis en jeu sont les mêmes dans la création *DANCER #3*, créée en 2010, dans laquelle un automate, éclairé par une douche de lumière, rebondit de manière incessante. Lorsque l'automate tombe au sol, il arrête ses mouvements et le câble auquel il est relié le porte pour le replacer au centre de la scène, formée par des carrelages gris. Une fois remis debout, cet automate reproduit les mêmes actions que lors de la première variation. Chaque rebond est ponctué par le bruit de fracas du pied en acier du robot cognant sur le carrelage et battant ainsi la mesure, alors que le silence l'accompagne dans sa chute. Les sons robotiques encore audibles dans le silence sont alors comparables au souffle du danseur.



VERDONCK, Kris, *Dancer #03*, 2010-2019.
©Reinhout Hiel







VERDONCK, Kris, *Dancer #03*, 2010-2019.
©Anna Scholiers

La représentation est comparable à une performance dansée dans laquelle l'automate dansant exécute des sauts répétés, chute, se redresse, sautille de nouveau, retombe et continue ces mêmes mouvements de manière cyclique sans jamais abandonner. À la différence du danseur, l'automate lui ne se fatigue pas, ne s'essouffle pas, il continue de répéter cette variation dansée perpétuellement sans jamais en souffrir physiquement. L'énergie infinie de cet automate contamine les spectateurs et les placent en *empathie* avec lui. Là encore, cette *empathie* est fabriquée mais fonctionne, si bien que les sauts programmés et chutes apparaissent comme des jeux et maladresses pour le spectateur. Dès lors, il se retrouve face à un automate-clown qui trébuche et provoque tantôt le rire tantôt la déception. Par ailleurs, il semblerait que l'automate danseur retienne de ses chutes des tentatives nouvelles de découvrir ses propres possibilités. Ces essais et erreurs répétés sont perçus comme autant de moyens pour le robot danseur de tester ses propres limites comme cela le serait pour un performeur.

Que ce soit dans *DANCER #1* et *3*, les scènes, dont l'humain est manquant,

semblent pleinement animées par des objets et des machines et hantées par des fantômes. La qualité de présence des machines détermine ainsi la qualité de la performance dansée. Toutefois, ce n'est que par les choix de mises en scène pris par Kris Verdonck et par la présence de l'être humain spectateur qu'il y a danse.

En effet, le spectateur est le dernier à pouvoir conférer une vie à la machine qui se voit ainsi instantanément pourvue d'une vie autonome dont il sera le seul maître. Ainsi, « ça danse » précisément grâce au spectateur.

Tout d'abord, parce qu'il entre en *empathie* avec elle. Ensuite, parce qu'il accorde, ne serait-ce que mentalement, une vie, et attribut des propriétés humaines et des intentions de danse aux machines animées qui lui font face et exprime une traduction d'une vision du monde où rien en réalité n'est figé. Enfin, parce qu'il accepte de n'être qu'un auxiliaire, c'est-à-dire de n'être qu'un élément qui apporte un soutien, une aide à la machine pour qu'elle puisse danser.

L'imagination associée au choix de mise en scène, au processus de la mémoire et à la conscience collective, donne ainsi vie aux champs d'horizon des spectateurs. Par exemple, les titres de ces créations, *DANCER*, amènent une attente chez le spectateur, à savoir celle que ça danse, donc ça dansera. Comme l'écrit Laurence Louppe dans sa *Poétique de la danse contemporaine* : « Le corps sera d'abord ce qu'on le pense, ce qu'il se pense lui-même et où on accepte qu'il nous emmène[2228] ». Il s'agit en réalité d'une manifestation du visible à partir de l'invisible et c'est donc par et dans la visualisation créative que se cache la danse.

Or, le propre d'une machine, c'est justement de rendre service à l'Homme. Si celui-ci se met au service de la machine, les rôles s'inversent et l'Homme devient la machine de sa propre machine pour que puisse naître la danse.

Chez Kris Verdonck, c'est précisément parce que l'humain se met au service du non-humain qu'il y a danse. Comme nous l'avions précisé en introduction, les paradigmes relatifs à la nature de la danse, de sa perception et de sa conscience reposaient sur et dans l'humain. Néanmoins, comme le souligne Francis Sparshott :

> Il n'existe pas de connaissance complète ce qu'est la danse, parce qu'elle repose sur l'exercice d'une compétence générale d'intégration et de différenciation opérant sur une quantité opérant de pratiques auxquelles chacun de nous a un accès différent et au

[2228] LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Librairie de la danse, 2004, p. 80.

sien desquelles chacun de nous a une stratégie personnelle.[2229]

La stratégie adoptée par Kris Verdonck est toute particulière puisque même dans ses créations interrogeant le champ de la danse, la présence de l'humain sur scène est ostensiblement remplacée par celle du non-humain. Toutefois, la question même de l'humain n'est pas pour autant évacuée. Si l'humain est absent de la scène, il ne l'est pas de la représentation puisqu'il se retrouve en la présence du spectateur et en celle de l'artiste. Or, l'ensemble des procédés énoncés au cours de l'analyse, qu'ils aillent des choix dramaturgiques, à la visualisation créative en passant par l'*empathie* par exemple, participe à ce qu'il y ait danse. Cela signifie que nous devenons la condition pour que naisse la danse, que nous sommes au service de son éveil et envol. C'est pourquoi, contrairement aux habitudes, ce n'est pas la danse qui vient à nous mais bien nous qui allons à elle. Autrement dit, il ne s'agit plus de se demander où attendons-nous la danse mais bien plus, où la danse nous attend elle. Ainsi, si nous reprenons notre titre de départ, les sujets s'inversent. En d'autres termes, l'humain étant absent sur scène, nous nous substituons à lui. Nous devenons ainsi acteur malgré nous et, dès lors, ne sommes plus dans l'attente de la danse mais dans sa quête. C'est pourquoi ici, c'est précisément du manque que naît la danse et que le corps ne devient dansant que par/dans sa forme déduite. Cette mutation de la pratique de la danse opère un renversement impliquant une mutation dans sa manifestation et dans sa perception et donc dans sa pensée et sa nature. Nous conclurons ce sous-chapitre par une citation de Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Les Danseurs des solitudes :*

> J'ai vu, un jour, dans les Alpujarras, un oiseau immobile dans le ciel. C'était un petit rapace. Son corps, à mieux y regarder, esquissait bien quelques gestes infimes : juste ce qu'il fallait pour demeurer dans le ciel en un point aussi précis qu'intangible. Sans doute était-ce le sitio convenable pour bien guetter sa proie. Mais il lui avait fallu, pour cela même, renoncer à voler vers un but, ne surtout pas « fendre l'air », tout annuler pour un temps indéfini. C'est parce qu'il s'était placé contre le vent-parce que le milieu, l'air, était lui-même en mouvement-que le corps de l'oiseau pouvait ainsi jouer à suspendre l'ordre normal des choses et à déployer cette immobilité de funambule, cette immobilité virtuose. Voilà exactement, me suis-je dit alors, ce que c'est que danser : faire de son corps une forme déduite, fût-elle immobile, de forces multiples.[2230]

[2229] SPARSHOTT, F., « On Knowing What Dancing Is », in MCFEE Graham, in *Dance, Education and Philosophy,* p.81.
[2230] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Les Danseurs des solitudes*, Minuit, coll. « Paradoxes », 2006.

c) Le bal des fantômes

M#10 déploie indéniablement cette paradoxalité de l'invisible. *M#10,* représentant l'avant-dernier volet du cycle de la *Tragedia Endogonidia,* est une véritable composition picturale et, en ce sens, dévoile une esthétique et une dramaturgie unique. Cette ode à la lumière parvient à faire vaciller le spectateur entre effroi et sublime. La première partie de *M#10,* jouée aux Bernardines de Marseille, la seconde partie donnée au Gymnase, laissent le spectateur choisir l'ordre dans lequel il souhaite voir cette représentation. *M#10* s'inscrit ainsi dans une évolution cyclique. L'idée étant, qu'il n'y a ni commencement, ni fin et que tout n'est que recommencement perpétuel.

À l'ouverture des rideaux, le spectateur découvre, dans une quasi-obscurité, un intérieur bourgeois du XIXe siècle, dont les décors sont entièrement peints en noir. Il s'agit d'une salle à manger, composée d'une grande table, sur laquelle sont posés des chandeliers, et autour de laquelle, sont disposées plusieurs chaises. Un homme, vêtu d'un costume noir, portant un chapeau haut de forme et des gants, entre en scène. Une silhouette féminine se délie progressivement du mur du fond, tel un spectre, provoquant ainsi un trouble chez le spectateur. Cette femme, totalement vêtue de noir, était apparemment présente dès l'ouverture des rideaux. Cependant, se confondant avec le mur du fond, elle ne l'était pas aux yeux des spectateurs.



CASTELLUCCI, Romeo, *M.#10*, 2004.



CASTELLUCCI, Romeo, *M.#10*, 2004.

Dès le commencement, le spectateur prend conscience que la frontière entre présence et absence est infime, si bien qu'il n'est plus ni capable de définir, avec

exactitude, les termes « présence » et « absence », ni capable de déterminer les limites du concept de présence et d'absence. Or, d'après le dictionnaire *Littré*[2231], le terme « absence », dérivé du latin *absentia*, lui-même issu de *absēns*, participe présent actif de *absum* signifiant « Je suis ailleurs ou absent », de *ab* + *sum* (« je suis »), se définit, soit par le manque, soit par la non-présence, tandis que le terme « présence », du latin *praesentia,* se définit lui, par l'existence et/ou la résidence d'une personne dans un lieu et se dit, par opposition à l'absence, de ce qui est actuellement sous les yeux. Romeo Castellucci se joue alors à la fois du spectateur et de sa perception.

Chacune de nos représentations ne dissimulerait-elle pas une autre réalité et une autre manière de percevoir le monde qui nous entoure ? Le doute ne serait-il pas nécessaire à l'élévation humaine ? De ce fait, la démarche de Romeo Castellucci ne serait-elle pas semblable à celle de Platon évoquée dans son mythe de la caverne[2232]? C'est pourquoi, lors de cette apparition fantasmagorique, la certitude du spectateur devient doute, le confort devient malaise, les perceptions deviennent illusions, les visions deviennent hallucinations et les représentations deviennent chimériques.

Or, d'après Henri Ey, dans *Traité des hallucinations*[2233], l'hallucination visuelle se caractérise par la perception de quelque chose ou quelqu'un, qui n'existe pas ou qui n'est pas physiquement présent, à l'instant T, face à la personne concernée et qui peut également se manifester sous formes d'illusions, c'est-à-dire, par la perception erronée des choses qui l'entourent. En termes de « présence », celle de l'esprit (la présence d'esprit) échappe aux spectateurs, qui se retrouvent, progressivement, envahis par ce trouble et qui, parfois même, plongent dans cette autre réalité, jusqu'à en oublier le concept même de représentation et négliger qu'on est au théâtre. La présence de cette femme va ensuite se matérialiser physiquement et vocalement, puisqu'elle va se déplacer vers l'homme, déjà en scène, et converser avec lui autour du thème de l'eau, qui viendrait à manquer, si l'homme ne parvient pas à trouver une solution pour atteindre le fond du puits.

[2231] Dictionnaire *Le Littré*, *op. cit.*

[2232] L'allégorie ou mythe de la caverne est une idée exposée dans *La République* (livre VII) de Platon. Elle met en scène des hommes enchaînés face au mur d'une grotte, tournant donc le dos à l'entrée de celle-ci et ne pouvant ainsi voir que leurs ombres. La sortie de l'un d'en eux va permettre à Platon de développer, en termes imagés, l'accession et la possible transmission de l'être humain à la connaissance et à la prise de conscience de la réalité.

[2233] EY, Henri, *Traité des hallucinations*, Masson, 1973, 2 tomes, 2004, rééd. T.1, Bibliothèque des Introuvables, 2006.

-On l'a vu ?
-Aujourd'hui, il n'est pas encore passé.
-D'ici une semaine, on aura plus d'eau. Demain, je vais essayer de le nettoyer. Mais il me faut une corde. Tu l'as trouvé ?
-Personne n'a de corde ici. J'ai déjà demandé au menuisier.
-Il en faudrait deux d'au moins 45 m, l'une pour m'attacher et l'autre pour attacher le seau.
-Tu ne pourras pas travailler dans le noir.
-Nous ne pouvons pas rester sans eau.
-Ce n'est pas que notre problème.
-Quand personne ne réagit cela devient problème qui ne concerne que nous.
Dans le chantier, il y a beaucoup de cordes mais si je les demande, personne ne me les donnera. Je pourrai essayer de prendre une corde par jour pour ne pas attirer les regards.
-Mais comment tu veux cacher une corde de 45 m ? Tu vas l'acheter autour de la poitrine ?
-Non, on pourra la remarquer. Je devrais la mettre dans un sac. Mais une corde de 45 m ! Je pourrai la couper en petits morceaux et les apporter chaque jour à la maison. Et puis, les attacher au bon moment. Mais de cette manière, cela va prendre trop de temps.
-C'est dangereux.
-Quoi ?
-Tout.
-Oui, bien sûr. Mais le danger est la base de notre vie. Il n'est pas un accident. Le danger est lent, doux. Il est comme le brouillard qui rentre dans une maison déjà envahie par la fumée. Il est froid, sans secousse, linéaire, immuable.
-Oui, il est vrai. Tout est danger. Danger de vie.
-C'est curieux. Dans le chantier, il y a un panneau devant la presse. Il y a une tête de mort dessinée dessus avec écrit « Danger de mort ». Mais il faudrait en faire un autre, avec un autre visage en chair et en os, avec écrit : « Nous sommes en danger de vie. » et toi...
-Cela n'a pas de sens de s'abattre avant le temps venu.
-Non.
-Nous n'allons pas dormir avant le sommeil.
-Mais où nous mène ce discours ? À la résignation ? À la conscience ?
-À l'eau dont nous avons tout simplement besoin.
-Tu parles de la résignation à l'égard de notre besoin. D'une façon de reconnaître tranquillement la faiblesse de notre vie, qui meurt sans eau et du pouvoir de l'eau dans notre vie. Mais il ne suffit que de deux jours pour mourir de soif. Cela explique tout.
-Et cela me donne aussi un grand réconfort. Comme quelqu'un qui me passe le relais dans l'effort, qui me soulage de la fatigue, qui me donne du repos et qui me donne satisfaction.
-C'est comme si tu parlais de la mort.
-Je pense souvent à la mort. Afin de dormir.
-Je sais que tu penses au plaisir que seul le sommeil peut te donner quand tu es oppressé par la fatigue. Tu t'y abandonnes sans rechercher rien d'autres. Tu n'as pas peur de laisser quelque chose de vraiment important. Tu ne crains pas de renoncer à la vie. Tu ne crains plus rien. Les affects, tu les oublies forcément.
-Ce n'est pas moi. Mais la force de mon sommeil.

-À ce moment-là, il est plus important de te nourrir de sommeil que de futur. Le futur est doux dans le sommeil. Tous les projets et toutes les promesses coulent dans ton sommeil comme l'eau dans l'entonnoir. Cela ne te fait pas peur de penser que la mort sera ainsi ?
-Non, l'eau m'affole davantage. Sa totale supériorité, sa divinité, son écrasante promesse de vie. Une promesse qui tôt ou tard ne sera pas maintenue.
-Et tu le regrettes ?
-Non. Mais l'eau ment.
-Mais de quoi tu parles ?
-C'est une divinité méchante pleine de secrets.
-Mais de quoi tu parles ?
-Crois-moi, les secrets les plus profonds, ceux qui referment l'explication de la vie terrestre, ils sont tous cachés dans l'eau. L'eau c'est ce pourquoi nous sommes nés.
-Ce n'est pas ce qui peut nous intéresser. On n'a aucun besoin de savoir comment ça marche la vie étant donné qu'elle marche de toute façon.
Allez lève-toi maintenant et viens manger à table !
-Et toi appelle le garçon ![2234]

Il s'agit là de l'intégralité du texte du spectacle *M#10* qui illustre, de nouveau, le fait que Romeo Castellucci ne met pas (ou très peu) de texte *sur* scène et montre son refus constant de la linéarité narrative, puisque le texte intégral de la pièce *M#10*, tient sur le recto d'une simple feuille A4, et que le dialogue devient vite incohérent, non par sa forme, mais par son contenu surréaliste. Le texte place ainsi le spectateur au cœur d'un monde onirique et spectral. D'autre part, le spectateur assiste à la renaissance du langage, d'un autre langage, puisque c'est la première fois que deux personnages dialoguent depuis le commencement des épisodes de la *Tragedia Endogonidia*. En effet, que ce soit dans *C.#01*, dans *A.#02*, dans *B.#03*, dans *Br.#04*, dans *Bn.#05*, dans *P.#06*, dans *R.#07*, dans *S.#08* ou encore dans *L.#09*, les personnages semblaient souffrir de trouble de la parole, comme s'ils avaient subi une perte partielle, voire totale, de la capacité à parler, comme s'ils avaient subi une scarification des cordes vocales les condamnant au mutisme, et étaient ainsi revenus au stade d'*in-fans*. L'absence d'eau évoquée dans *M#10,* synonyme de survivance jusqu'à la mort certaine et imminente, semble permettre à la fois aux personnages de retrouver l'usage total de leur organe vocal et aux mots de se délier. « C'est le langage qui répond à la question sur le principe de la vie ; c'est la *tragédie* de l'art, obligée de créer un autre monde avec la même matière de celui qu'elle voudrait surmonter[2235] ». L'eau, à la fois symbole universel de l'origine

[2234] Intégralité du texte du spectacle de *M#10*.
[2235] Interview de Romeo Castellucci,Voyage au bout du th*éâtre*, *op. cit.*

de la vie, de centre de régénération, de forme de purification, de sagesse, de fertilité, de pureté, de vertu et de dissolution, dévoile progressivement son caractère paradoxal. La dualité du symbolisme de l'eau s'exprime par son essence primordiale, puisque l'eau est à la fois source de vie et de mort.

D'un point de vue scientifique, l'embryon, puis le fœtus, baignent dans un liquide amniotique renfermé dans la poche des eaux. Or, *M#10* plonge et berce, indéniablement, le spectateur dans un univers prénatal. Par ailleurs, dans la culture chinoise, l'eau renferme une possibilité infinie de manifestations, car cet élément ne possède ni forme pré-définie ni forme définitive. Le livre de la Genèse[2236] dévoile le caractère sacré de l'eau, puisqu'il y décrit l'apparition de l'esprit de Dieu flottant au-dessus des eaux primordiales. D'autre part, la dualité du symbolisme de l'eau se retrouve également dans la Bible, dans le sens où, l'eau serait un don de Dieu ensuite transmise à l'Homme grâce à son fils, Jésus-Christ. Paradoxalement, c'est aussi par les eaux déchaînées et le déluge que Dieu châtie l'Homme. De plus, l'eau devient à la fois le symbole de la vie spirituelle, du Saint Esprit et composante du corps de Jésus Christ, étant donné que, de ses plaies, se sont écoulés du sang et de l'eau. La dualité de l'eau, au sein de *M#10*, reflète celle du monde, représentation constante et personnelle d'un autre monde et d'une autre réalité, qui se stabilise justement grâce à ce dualisme permanent. L'eau apparaît alors comme une divinité mystérieuse et destructrice, renfermant le secret de toutes les possibilités.

> L'eau est tantôt ou à la fois, homme, femme, monstre, animal, ce qu'elle renferme ou ce qu'elle incarne se soustrait toujours au sens et à la détermination, puisqu'elle évoque le non formé, ce monde inaccessible à la conscience, elle est la figure de la Vie, non de la vie humaine, mais de la Vie dans tout ce qu'elle a d'inhumain et d'inconcevable.[2237]

Dans ce concept de présence dans l'absence, le symbolisme peut faire apparaître, aux yeux du spectateur, d'autres motifs qui, bien qu'absents, puisque ni traités ni visibles directement sur la scène, sont suggérés dans la mesure où, le spectateur parvient à percevoir les métaphores, à déceler les sous-textes et à voir au-

[2236] Le Livre de la Genèse (en latin : *Liber Genesis*, en grec : *Biblíon tes Geneses*, en hébreu : *Sefer Bereshit*), représentant le premier livre de la Torah (Pentateuque) et de la Bible hébraïque, traite à la fois de l'histoire des origines, celle d'Abraham et de ses deux fils, celle de Joseph et celle de Jacob.
[2237] Site internet : http://www.italieaparis.net/actualite/castellucci-marseille-10173.php.

delà de la représentation. À ce titre, Romeo Castellucci, dans la continuité de sa réflexion sur le regard, participe à une altération de la perception et à la création du regard ou d'un autre regard, en plaçant, volontairement, le spectateur face à un miroir, reflétant l'image d'un monde dans lequel il évolue nécessairement et parfois inconsciemment.

Au cours de la conversation, l'homme s'assoit et présente ses pieds à sa femme, afin qu'elle lui lime les ongles de pieds. D'autres hommes, eux aussi vêtus de redingotes et haut-de-forme noirs, entrent en scène accompagnés de femmes habillées de robes noires et strictes. Ils traversent la scène de part et d'autre, le regard vide, un bras à l'horizontal, comme s'ils se devaient de suivre un fil et ne pas le quitter. Le jeu des lumières, des décors et des comédiens donne l'illusion que tout se passe dans une recherche d'élévation, où ces corps, en scène, se déplacent et se croisent sans jamais s'ancrer dans la terre, tels des spectres flottant dans le salon.



CASTELLUCCI, Romeo, *M.#10*, 2004. CASTELLUCCI, Romeo, *M.#10*, 2004.

Les hommes et les femmes se ressemblent tous, que ce soit dans leur physionomie, dans leur apparence vestimentaire, dans leur manière de se déplacer, dans leur attitude, dans leur allure, dans leur aspect spectral, si bien que le spectateur a l'impression que ce sont des fantômes clonés qui évoluent sur la scène. Ce clonage fantasmagorique annihile toute forme de personnalité et d'identité et crée une prosopagnosie chez le spectateur.

Hommes et femmes se réunissent tous au centre de la scène, forment un chœur, adoptent des positions particulières et demeurent ainsi immobiles, si bien que le spectateur a l'impression que le temps se fige soudainement, et que divers tableaux vivants se dessinent devant lui. Des murmures et gémissements, de plus en plus angoissants, se font entendre.



CASTELLUCCI, Romeo, *M.#10*, 2004.

CASTELLUCCI, Romeo, *M.#10*, 2004.

Les mécanismes d'adaptation de l'œil du spectateur, sur lesquels joue Romeo Castellucci, s'expriment dans ce spectacle par la présence d'une bougie allumée. Or, en plein jour, une bougie allumée n'éclaire aucunement une pièce, tandis qu'en pleine nuit noire, une bougie éclaire énormément. L'œil s'est adapté à l'environnement lumineux, puisque la lumière dégagée par la bougie n'a pas changé. L'homme, ayant allumé la bougie, l'éteint de son souffle. Une fumée se dégage de la bougie. De cette fumée émergent des formes propres à chaque spectateur. L'adaptation à cette obscurité dominante se déroule en deux phases dont la première est d'environ trois minutes et la seconde d'une heure, si bien que l'œil du spectateur ne se sera jamais totalement adapté au cours du spectacle.

Après s'être tous installés à table, ils la débarrassent avec une rapidité déconcertante, placent chacune des chaises devant la scène et s'y installent. Ils tirent ensuite les rideaux et annoncent le commencement du deuxième tableau. Les acteurs, en passant de la scène à la salle, deviennent ainsi, eux aussi, les spectateurs de leur propre représentation. Le passage des acteurs de la scène à la salle pose alors la question de la représentation, du point de vue, de la perception et du regard. Bien que les corps des acteurs disparaissent peu à peu du plateau, ils cèdent leurs places au corps animal, celui du cheval.

Le deuxième tableau commence par l'apparition soudaine d'un cheval noir, au centre du plateau. Ce dernier reste ainsi, immobile, tandis qu'un homme réapparaît afin de déverser des dizaines de litres de lait sur la robe de cet équidé. Le déversement et le ruissellement du lait forment ensuite un cercle parfait, sous les sabots du cheval. Or, le lait n'est autre que le symbole de la maternité, de la richesse et de l'abondance. Par exemple et outre les symboliques examinées en deuxième partie, dans le Livre de

l'Exode[2238], Moïse avait pour mission de guider son peuple vers un pays ruisselant de lait et de miel. De plus, les récits mythologiques de l'Égypte antique mettent en scène la déesse Isis, donnant du lait comme offrande aux hommes de la Vallée du Nil. D'autre par, le barattage de la mer de lait, autrement nommé l'*amritamanthana,* est le mythe cosmologique de l'hindouisme. Un autre récit mythologique explique la formation de la voie lactée en l'apparentant à un accident : Héraclès, assoiffé, se serait précipité vers le sein de la déesse Héra, provoquant ainsi une giclée de lait, c'est-à-dire, la voie lactée.

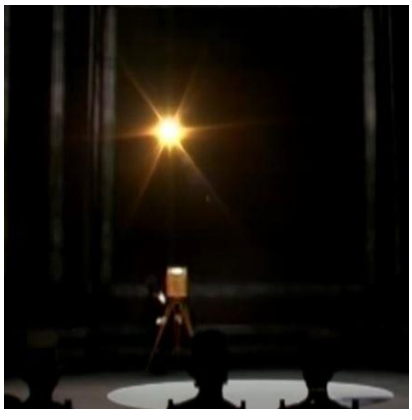
Le rideau se ferme sur cette image et s'ouvre pour nous faire découvrir le troisième et bref tableau, dans lequel le spectateur découvre une échelle disposée au milieu d'un plateau nu, c'est-à-dire, au centre de la forme circulaire dessinée au sol par le précédent déversement de lait. Le rideau se ferme de nouveau et s'ouvre sur le quatrième tableau, dans lequel, une femme, vêtue d'une longue robe blanche, aux longs cheveux blonds et au visage noirci, semblable à celle présente dans l'épisode précédent *L.#09*, apparaît sur scène. Elle entreprend ensuite des gestes semblables à ceux des supplications, s'arrête, tient et regarde le fil qui est tendu de part et d'autre de la scène. Elle se met au sol, s'emberlificote dans le fil, se tort et convulse, dévoilant ainsi ses parties intimes. Puis, elle se dénude totalement face aux hommes, se rapproche du cercle de lait, se penche et porte du lait à ses lèvres afin d'en boire. Dans *M#10*, le lait, se déversant au sol par le biais de l'animal et la femme buvant ensuite ce lait, n'est pas sans rappeler l'allaitement animal fortement ancré dans les récits mythologiques. L'allaitement de Zeus par la chèvre Amalthée et ceux de Rémus et Romulus par une louve en est un exemple. Alors que la femme joint ses mains en geste de prière, les autres arrivent sur scène, lui bandent les yeux, lui posent un numéro identifiant sur le bras droit et l'attachent grâce à des sangles de cuir. Dans une soumission totale, elle ne peut se soustraire aux hommes qui montent, un à un, sur le plateau afin d'immortaliser cette scène, en prenant une photographie avec cette femme-monstre devenue inhumaine. Un photographe, équipé d'un appareil à trépied, va alors figer dans le temps ces abominables images, dépourvues de toute humanité, par le biais de la photographie. À l'issue de cette séance photo macabre, un homme traîne le corps de la femme, gisant à terre et toujours ligotée, jusque dans les coulisses.

[2238] Le livre de l'Exode est le second livre de la *Bible* et de l'*Ancien Testament*, retraçant l'exode des hébreux hors d'Égypte menés par Moïse, les dix commandements et les pèlerinages du peuple hébreu dans le désert du Sinaï en direction de la Terre promise.

Une lumière étincelante, semblable à une étoile et servant aussi de *flash*, descend sur scène, tandis que le photographe monte sur le plateau. Il change ainsi de point de vue en se plaçant au fond de la scène et en prenant, cette fois-ci, des photographies de la salle et donc des spectateurs. Ces derniers, ayant, par leurs simples regards, pris part à l'horreur qui se dessinait devant leurs yeux ébahis, sont désormais éblouis par les *flash* de la culpabilité et du voyeurisme révélé. Cinq pares brises de voitures sont ensuite disposés devant l'objectif de l'appareil photographique. À l'instant où le photographe appuie sur l'interrupteur pour déclencher la prise photographique, les pares brises explosent, les débris de verres tombent au sol et recouvrent la paire de chaussure, laissée à l'abandon, de la femme-monstre. Cette image révèle de nouveau le concept de la présence dans l'absence puisque, bien que la femme ne soit plus présente au plateau, elle le reste aux yeux du spectateur, par la simple présence des chaussures qu'elle portait. L'image des débris de verres, tombant au sol et enfouissant cette paire de chaussures, suggère aux spectateurs une autre image, celle de l'ensevelissement de cette femme-monstre encore vivante. Dans la tête du spectateur se dessine alors l'image d'une femme martyre, abandonnée, offerte aux hommes, torturée, insurgée et annonciatrice d'une menace sur l'avenir du monde, jusqu'à être enterrée vivante. Or, cette image d'une femme rescapée de toutes destructions humaines, en révolte contre l'oubli et l'indifférence des hommes, n'est pas sans rappeler celle de *Sodome, ma douce*, enterrée vivante dans un bloc de sel. Le rideau final se ferme, en silence, sur cette image chaotique. Les corps bien qu'absents semblent continuer à hanter la scène.



CASTELLUCCI, Romeo, *M.#10*, 2004.



CASTELLUCCI, Romeo, *M.#10*, 2004.

La première partie de *M#10,* jouée aux Bernardines, décrite et analysée

précédemment, apparaît alors comme un moyen d'amorcer le spectateur à la disparition totale des corps dans la seconde partie de *M#10,* donnée au Gymnase. Durant une cinquantaine de minutes, Romeo Castellucci use d'une esthétique tirée au cordeau, parfois semblable à celle de Bob Wilson. Au fur et à mesure de cette représentation, le spectateur sombre à la fois dans un univers onirique et apocalyptique et a l'impression de couler, dans les profondeurs à la fois aquatiques et sanglantes. Les images lumineuses et colorées se forment et se déforment, se diluent sitôt apparues. Tantôt floues, tantôt organiques, tantôt abstraites, tantôt simples, tantôt organisées, tantôt perturbées, tantôt pulsations, tantôt ondes vibratoires, elles sont accompagnées d'une bande sonore laissant, tour à tour, entendre une ambiance urbaine, des bruits sourds et stridents, des murmures, des pales d'hélicoptère, des gémissements, des cris animaliers, des sons du corps, de la matière, du verre, de l'eau et du souffle.

Dans le champ théâtral, Scott Gibbons n'use que très peu de la spatialisation du son, puisqu'il considère que cela serait synonyme de dispersion et de perte de la puissance du son. Dans le processus de concentration sonore qui est le sien, il ne se contente pas d'illustrer ce qu'il se passe sur scène et nous propose un véritable travail sonore organique et textural, si bien qu'il parvient à créer, avec ce cinéma sonore, des images et des « corps sonores ».

Ce sont des personnages théâtraux à part entière avec un poids et une force propre. Dans cet espace sonore désincarné de lumière aveuglante, plus rien d'humain n'a de place, ni corps physique, ni matière réelle. La scène est alors perçue comme la charpente d'un corps renvoyant à l'architecture d'un autre corps invisible.

De nouveau, Romeo Castellucci joue ainsi sur le mécanisme d'adaptation de l'œil du spectateur, lui permettant de passer d'un environnement lumineux à un autre. Face au spectacle *M#10*, l'œil du spectateur oscille constamment entre l'adaptation à l'obscurité et l'adaptation à la lumière. L'iris s'ajuste en fonction de la luminosité si bien que, plus la lumière devient intense, plus la pupille se contracte. Au contraire, plus l'être humain plonge dans l'obscurité, plus la pupille se dilate. De plus, à l'inverse de l'adaptation à l'obscurité, l'adaptation à la lumière est instantanée. Ce phénomène explique l'aveuglement et l'éblouissement du spectateur lorsque les lumières s'intensifient.

D'autre part, les couleurs les plus facilement perceptibles changent selon le mécanisme d'adaptation. En adaptation à l'obscurité, l'être humain perçoit davantage

le vert émeraude et le jaune orangé, lors de l'adaptation à la lumière[2239]. Justement, dans le spectacle *M#10*, les couleurs défilent et passent du blanc au bleu, du bleu au vert émeraude, du vert émeraude au jaune orangé, du jaune orangé au rouge, du rouge au violet, du violet au noir. Tout comme c'était le cas pour *The Four Seasons restaurant*, le spectacle *M#10*, par le biais des lumières et projections colorées, fait référence aux peintures de Mark Rothko. Les projections colorées sur les rideaux, ainsi que les panneaux du décor, montent, descendent et se croisent. Les lumières se baissent et s'intensifient. Les formes deviennent évanescentes. Les couleurs débordent. Les sons se succèdent. Un aquarium en ébullition apparaît. Les textures se dissolvent. Les matières deviennent insaisissables. Des masses gazeuses, liquides ou solides se forment et se déforment. Les corps disparaissent, tandis que les ombres apparaissent et redessinent des corps transcendants, en continuelle transformation. Les corps se volatilisent, si bien qu'il n'y en a plus aucun sur scène. L'image perd ainsi sa fixité première que l'œuvre picturale de Rothko impose par l'art plastique et Castellucci libère, par cette opération, l'imagination du spectateur à l'instar de ce que repose Gaston Bachelard :

> Une image qui quitte son principe *imaginaire* et qui se fixe dans une forme définitive prend peu à peu les caractères de la perception présente. Bientôt, au lieu de nous faire rêver et parler, elle nous fait agir. Autant dire qu'une image stable et achevée *coupe les ailes* à l'imagination. Elle nous fait déchoir de cette imagination rêveuse qui ne s'emprisonne dans aucune image et qu'on pourrait appeler pour cela une *imagination sans images* dans le style où l'on reconnaît une *pensée sans images*. Sans doute, en sa vie prodigieuse, l'imaginaire dépose des images, mais il se présente toujours comme un au-delà de ses images, il est toujours un peu plus que ses images.[2240]

Cette création, bien qu'en constante suspension, appartient assurément au genre du théâtre, un théâtre profondément renouvelé certes, un théâtre de la matière, de la forme, en fugue constante, en transformation perpétuelle, empruntant à la *tragédie* pour plonger le spectateur dans les abîmes d'un geste de création unique et éminemment contemporain. Serge Tisseron précise à ce sujet que :

> La construction d'une image matérielle a été pensée comme une

[2239] Il suffit d'ailleurs de regarder les cadrans des voitures pour constater que ces deux couleurs sont fréquemment présentes.
[2240] BACHELARD, Gaston**,** *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 7.

> manière de prolonger cette capacité de l'esprit. L'image matérielle viendrait donner consistance à l'image mentale, qui serait elle-même la trace d'une réalité qui n'est plus. La fabrication d'une image psychique et celle d'une image matérielle seraient les deux faces du même désir (Debray, 1992). Dans le fait de se représenter l'objet en son absence – qu'il s'agisse d'une simple représentation psychique ou du relais d'une représentation matérielle – c'est l'absence de ce qui a existé qui expliquerait tout.[2241]

Lavinia Bertotti, une soprano, s'avance alors lentement et berce le spectateur de son chant lyrique. Scott Gibbons accompagne cette performance et donne relief à la voix de Lavinia, par des effets sonores de résonance. La voix devient plurielle. En ce sens, le corps unique de cette cantatrice se multiplie et devient « corps vocaux ». Romeo Castellucci confère ainsi une corporéité à la voix qui se fait chair. Ainsi, le spectateur plonge dans une profonde écoute et perçoit les ombres portées de la voix. Or, l'écoute en appelle à la chair, puisqu'elle représente une activité et une mobilisation de l'ensemble du corps, comme l'illustre Michel Serres, protagoniste de l'ouvrage *Les Cinq Sens*[2242] :

> Nous entendons par la boîte crânienne, l'abdomen et le thorax. Nous entendons par les muscles, les nerfs et tendons. Notre corps-boîte tendu de cordes se voile d'un tympan global. Nous vivons […] dans les ondes tout autant que dans les espaces, l'organisme s'érige, se creuse, spatial, large pli ou longue ganse, boîte semi-pleine, semi-vide qui leur fait écho. Plongés, noyés, engloutis, ballottés, perdus dans des répercussions et des retentissements infinis et par le corps les comprenant. […] Je suis la maison du son, ouïe et voix tout entier, boîte noire et retentissement, enclume et marteau, grotte à échos, […] point d'interrogation errant dans l'espace des messages doués ou privés de sens, […] je ne suis que creux et note, je suis tout entier creux et note mêlés.[2243]

Selon la tradition homérique, si Ulysse s'est fait ligoter au mât de son navire, à l'entrée du détroit en Sicile, c'était pour résister aux réponses de son corps, face au geste vocal des sirènes, afin de se contenter de l'entendre et non de l'écouter. Orphée (Ὀρφεύς), fils d'Oeagre et de Calliope, représente à la fois le modèle de la parole chantée et le fantasme d'une voix. Orphée, par son chant, parvint à provoquer la descente du navire Argo et l'immobilisation des Symplégales, attendrit les bêtes féroces, fascina les arbres et les rochers, au point qu'ils se déplaçaient pour le suivre et l'écouter,

---

[2241] TISSERON, Serge (dir.), « Le « vouloir voir absent » : rêverie, fantasme et imagination », *op. cit*., pp. 9-28.
[2242] SERRES, Michel*, Les Cinq Sens,* prix Médicis de l'Essai, Grasset, 1985.
[2243] *Ibid,* p. 149-150.

charma le serpent gardien de la Toison d'or, le passeur Charon, le chien Cerbère et les trois Juges des Morts et ensorcela même les sirènes. Le périple consistant à ramener Eurydice à la vie dévoile le caractère paradoxal de la figure d'Orphée, puisque Orphée, lui, ne peut se retourner pour voir l'effet que produit l'énigme de son chant et, paradoxalement, il ne cesse d'en orchestrer les apparitions et les agissements dans les plis de l'histoire. Bien que Lavinia Bertotti ait cessé de chanter, son chant hante la scène. Le silence, tout comme le vide, sont alors en mesure de nourrir, d'habiter et d'être habités et apparaissent alors, comme un renouveau des signes et des métamorphoses, et comme l'essence et la source de la création. Fabienne Arvers et Patrick Sourd, dans *Claude Régy ou l'éloge du vide*, montrent bien la puissance du silence :

> Je pense que le silence a une très grande incidence sur la parole. Je l'ai vérifié souvent, après un long moment de silence, elle ne s'entend pas pareil et je suis tout le temps en train de répéter aux acteurs de ne jamais parler direct, comme ça d'un coup, de ne pas "attaquer" comme ils disent, mais d'attendre que le silence agisse en eux, et de sentir que non seulement il faut traverser une couche de ce silence avant de faire le moindre bruit, mais qu'il faut encore le transporter pendant qu'on parle. Ça paraît impossible, mais la chose essentielle, c'est de parler sans annuler le silence, de laisser entendre le silence dans le bruit de la parole.[2244]

Au sein du spectacle *M#10*, la voix devient composition organique, matière impalpable, lieu de l'imaginaire et de la création et s'inscrit dans un cosmos plus vaste que le monde saisissable, et plus proche de la vérité de l'être. Romeo Castellucci, dans sa quête de l'indicible, par le biais de la voix et du chant, tente de créer des « corps vocaux », de mettre le spectateur en relation avec le monde intérieur, de prouver que la matière existe et, qu'en même temps, elle n'existe pas, et de montrer qu'une autre matière existe, mais qu'elle n'est pas visible. L'œil et l'oreille doivent s'ajuster à un autre regard, à une autre écoute pour focaliser, ce qui d'habitude, reste inconscient : le désir de voir, le désir d'entendre y deviennent sensibles.

Bien que la présence physique humaine, au sein de ce spectacle, se limite au corps de la chanteuse et à l'ombre d'une silhouette humaine, apparaissant à la fin de la représentation, d'autres corps, qu'ils soient « sonores » ou « vocaux » prennent vie. De plus, des formes corporelles sont présentes, bien que physiquement absentes, puisque

[2244] ARVERS, Fabienne et SOURD, Patrick, « Claude Régy ou l'éloge du vide », in *Les Inrocks*, n. 913, 29 mai 2013.

les lumières, les formes, les sons, les masses gazeuses et les ombres deviennent de véritables corps et personnages. Romeo Castellucci devient sculpteur, puisqu'il retire de la matière pour créer ensuite une forme, une image identifiable. En ce sens, la représentation transcendantale de l'image de Piet Mondrian rejoint celle développée par Romeo Castellucci. Cependant, la question de la figuration et le concept d'épuration radicale du tableau chez Mondrian sont l'inverse de ceux de Romeo Castellucci, puisque d'un côté, c'est de l'effacement que naît la figure, de l'autre, l'artiste part de la figure jusqu'à son effacement.

L'absence des corps physiques, les ombres et le recours aux arts visuels. Ainsi, les flammes et traits de lumières, les projections, les tâches de couleurs, créent un organisme singulier et contribuent à la présence immatérielle de corps. Il n'y a pas de personnes mais des personnages. Le théâtre devient lieu et prétexte pour arracher la Figure au figuratif, si bien que les figures surgissent, se forment, se dressent, s'allongent, s'affinent, se *contorsion*nent, se ploient, disparaissent, se libèrent de toute mesure et de toute contrainte, et s'expriment enfin, par le biais de ces corps gazeux, transcendants et évanescents. Ces corps prennent la place de corps réels et deviennent des lieux d'exaltation et d'incertitude, habités par le gaz et par les grandes thématiques, telles que la naissance, la mort, la fin, le sexe et la défécation. Tout comme ces derniers, ces corps transcendants se déplacent, se croisent, s'entrelacent et se heurtent. Ils heurtent également la sensibilité de chaque spectateur, qui plonge dans une dérangeante intimité entre la représentation et lui-même.

Un spectacle unique et éphémère se joue alors devant les yeux de chaque spectateur, puisque la représentation à laquelle assiste le spectateur est intérieure et s'ancre en profondeur. Les projections ont un impact sur les spectateurs, et inversement, puisqu'ils verront tous des éléments identifiables différents. La notion d' « œuvre ouverte », développée par Umberto Eco, prend tout son sens. Le spectacle devient la création du spectateur. Celui-ci se crée sa propre représentation, en fonction du spectacle lui-même, mais aussi, en fonction de sa propre perception, de ses attentes, de sa sensibilité, de ses prédispositions, de sa culture et de sa propre imagination. « Cette condition invisible du visible soutient la condition du visible non plus comme pouvoir des yeux mais comme pouvoir de la pensée »[2245]. En ce sens, Romeo

[2245] MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator, op.cit*, p. 35.

Castellucci engendre des *paréidolie*s.

Une *paréidolie*, du grec ancien *para-*, « à côté de », et *eidôlon*, diminutif d'*eidos*, « apparence, forme », consiste à assimiler un stimulus visuel informe à une forme humaine, animale ou à un élément identifiable et nommable. Ce phénomène est, par exemple, constatable dans l'identification de formes et de visages dans les nuages, dans le sable balayé par le vent, dans la fumée. Les *paréidolie*s relèvent de phénomènes cognitifs complexes. De ce fait, Romeo Castellucci interpelle les mécanismes innés de reconnaissance de forme et la neurophysiologie de la perception du spectateur. Celui-ci discerne, pressent et devine plus qu'il ne voit réellement. La création souhaitée de *paréidolie*s, dans le théâtre de Romeo Castellucci, est évidente à la fin du spectacle *A.#02,* c'est-à-dire, lors de projections foudroyantes d'images sublimatoires et de taches symétriques, faisant indéniablement référence au test de Rorschach. Ce *psychodiagnostic*, de type projectif, datant de 1921, conçu par le psychiatre et psychanalyste Hermann Rorschach, consiste en une série de dix planches de taches symétriques (sept monochromatqiues dites « noires » et trois polychromatiques dites « de couleurs ») et permet d'établir une évaluation psychologique et cognitive, en fonction de la libre interprétation de chaque sujet. D'autre part, selon Henri Bergson, dans *L'Énergie spirituelle, Essais et conférences*[2246], la *paréidolie* serait comparable à la création d'images durant la phase de sommeil paradoxal et, serait possible grâce aux phosphènes naturels, apparaissant lorsque nos yeux se closent. Or, Romeo Castellucci provoque consciemment ces phosphènes naturels par des stimulations visuelles, des projections et par la fixation d'une source lumineuse. L'œil du spectateur devient l'œil grec *omma*, puisqu'à la fois perçu comme réceptacle et comme source de lumière. Il approfondit et densifie ainsi la perception du spectateur. C'est pourquoi, le spectateur a la sensation de voir apparaître des formes, taches et images dans son champ visuel.

> Pourtant, au théâtre, une image n'est puissante que lorsqu'elle échappe, lorsqu'elle est fragile. Une vraie image doit être à l'abri des regards. Pour mieux pousser du visible à l'invisible. C'est cette tension qui fait sa force. Ainsi une image « forte », au théâtre, est une image qui dépasse la question même de l'image, qui incite au silence, au recueillement. Par exemple, quand je travaille un spectacle et règle sur le plateau, disons, deux « images » A et B, c'est ce qui se passe entre elles, soit C, qui m'intéresse. Soit l'image qui

[2246] BERGSON, Henri, *L'Énergie spirituelle, Essais et conférences*, 1919, textes et conférences publiés entre 1901 et 1913, Paris, Les Presses universitaires de France, 1959.

> manque et que vont créer, s'imaginer dans leurs têtes, les spectateurs[2247].

Le terme « ombre », du latin *umbra*, désigne un espace privé de lumière par interposition d'un corps opaque, et représente un élément premier du monde visible. L'ombre permet la survivance du corps, puisqu'elle est toujours l'image du corps dont elle est porteuse, et « met à jour » ce qui, toujours, a été perçu par elle. À ce titre, Daniel Begnard s'exprime ainsi dans *Le Sourire des ombres*[2248] :

> Nos nuits sont une sorte d'ombre primaire qui s'étend de notre monde quotidien aux étoiles, et lorsque le soleil dissipe ce que nous considérons comme ténèbres, il déconstruit cette grande ombre en donnant à voir les présences, les volumes, les matières.[2249]

D'autre part, l'ombre, de par sa nature indissociable et indivisible, participe à la démarche artistique et au concept esthétique d'infra-mince, développé par Marcel Duchamp et devient, de ce fait, l'espace imperceptible, parfois seulement imaginable, entre deux phénomènes et le moyen quintessentiel de construire des intensités par soustraction, de créer des corps par effacement. Ce vide, cet « écart » chez Marcel Duchamp, « monade » chez Leibniz, « mime » chez Mallarmé, « double » dans le théâtre d'Artaud est présent dans le théâtre de Romeo Castellucci.

> C'est dans le vide que les possibilités peuvent se réaliser, il n'y a que le vide qui garantit un espace de manœuvre. Il n'y a que dans le vide qu'on peut tordre le regard, il n'y a que dans le vide entre moi et mon voisin qu'existe une communauté. Il n'y a pas de pleins, le plein, c'est l'objet.[2250]

En écrivant cela, Mathieu Mevel laisse supposer que c'est du rien, du vide, de l'obscurité et de l'absence que naît toute création.

Les espaces d'ombres que peint Romeo Castellucci s'imprègnent d'un processus de mutation ou de dépassement par l'immatérialisme du réel. L'ombre s'apparente alors à une non-matière se contractant, se dilatant, se diluant, selon l'intensité de la lumière, et éclaire paradoxalement les corps et la représentation elle-

---

[2247] PASCAUD, Fabienne, « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité », *op. cit.*
[2248] BEGNARD, Daniel*, Le Sourire des ombres, mars-avril 2011, http://www.dorisschlaepfer.com/text1.php.*
[2249] *Ibid.*
[2250] MEVEL, Mathieu, « Romeo Castellucci (performer, magicien) ou la fête du refus », in *Une Nouvelle séquence théâtrale européenne,* Théâtre/Public, n. 194*,* Paris, 2009, pp. 61-66.

même. Or, toute représentation du réel, telle que nous sommes accoutumés à l'accepter, serait impossible sans la capacité de l'ombre à la rendre sensible[2251]. Dans le spectacle *M#10*, Romeo Castellucci dévoile, sur la scène, le monde réel des ombres, un monde fragile et fugace, à la limite de l'immatériel. En ce sens, Romeo Castellucci devient inévitablement un artiste porteur d'ombres, qui parvient à saisir les ombres et non les corps. La représentation montre l'immontrable, gère l'absence, saisit les ombres et non les corps, permet aux spectateurs de ressentir l'invisible et l'inanalysable, dérègle sa façon de voir et d'entendre et réinvestit notre état mortel, à chaque instant. Le spectacle *M#10* dévoile l'incompréhensibilité de l'être humain, l'irreprésentabilité, la paradoxalité, la complexité et la dualité du monde. *M#10* crée un véritable « dépaysement de l'humanité égarée qui ne comprend plus son lien avec la terre où elle vit[2252] » et « cette irreprésentabilité constitue en soi un thème *tragique*, c'est quelque chose qui agit comme une déflagration, explose et envahit complètement le spectacle[2253] ». D'ailleurs, Romeo Castellucci précise que l'art ne doit pas avoir de visée eschatologique. Il n'entend sauver personne. Au contraire, l'art ne résout pas les problèmes mais les crée. L'art lui-même est un problème, une aporie, un objet obscur. « Les philosophes sont à la recherche de solutions, pas les artistes. Le royaume mental des artistes est différent, l'attitude même est différente[2254] ».

Selon Romeo Castellucci, l'acte théâtral, fondé sur un artifice *rhétorique*, tend nécessairement vers le vide. Ainsi, « le spectacle que l'on ne fait pas est le meilleur. Il faut ménager la possibilité de n'être pas, de ne pas exister. Le théâtre est un acte qui doit naître de la conscience de ce fait. […] Tout devrait être vu comme pour la première fois[2255] ». De ce fait, le théâtre devrait sans cesse inventer un nouveau monde, refonder le langage, faire surgir une tension émotive et endocrine, et entraîner une mutation des corps et de la représentation. Le spectateur idéal serait celui se retrouvant, par hasard, face à une œuvre de Romeo Castellucci, sans rien connaître son travail, sans même avoir aucune notion de l'acte théâtral.

Le spectateur idéal serait celui qui tomberait dans la salle par

[2251] À ce titre, je vous invite jeter un œil sur les œuvres de la plasticienne Doris Schläpfer dont les ombres représentent le sujet exclusif de ses œuvres.
[2252] Interview de Romeo Castellucci,*Voyage au bout du th*éâtre, *op. cit.*
[2253] *Ibid.*
[2254] *Ibid.*
[2255] *Ibid.*

> hasard : sans outillage intellectuel, son regard est tout entier sensation, connaissance par les sens, pure ouverture physique à la représentation, pore ouvert aux affections qui lui viennent de la scène. Sans présupposé, sans préavis, la rencontre est alors la plus forte possible, quand le spectateur est comme un enfant.[2256]

C'est pourquoi, tout doit disparaître : le langage, le corps et l'artiste.

> Dans le théâtre, il faut suspendre la réalité et la transformer sur scène à travers des fragments de réalité. C'est de cette suspension de la réalité que peut surgir la critique du réel. Dans cette optique, l'art ne peut évidemment se contenter d'être décoratif, il doit se mettre en danger, être sur le bord de l'abîme, toujours proche de la possibilité de ne pas exister.[2257]

Or, ce bord de l'abîme, seuil de l'existence, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck les expérimentent de la manière la plus prégnante qu'il soit : par fantasmes et projections de la Nature, *paréidolie*s corporelles des éléments et expressions poétiques de la matière.

d) Fantasmes et projections de la Nature *Paréidolie*s corporelles des éléments et expressions poétiques de la matière

Si Willian Blake proclame que « l'imagination n'est pas un état, c'est l'existence humaine elle-même[2258] », *MASS*[2259] de Kris Verdonck l'expérimente et le confirme. *MASS* dévoile un paysage poétique, enchanteur et irréel, où s'esquisse et se sculpte pour certains, une sorte de tapis de neige blanc lacté, pour d'autres une danse d'épais

---

[2256] CASTELLUCCI, Romeo, DREVILLE, Valérie, ARCHAMBAULT, Hortense et BAUDRILLER, Vincent, *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008, op. cit.*, p. 27.
[2257] *Ibid.*
[2258] BLAKE, William, *Second livre prophétique,* trad. Berger, p. 143.
[2259] *MASS*, concept & mise en scène: Kris Verdonck, dramaturgie: Marianne Van Kerkhoven (Kaaitheater), performeurs (en film): Johan Leysen, Jean Paul Van Bendegem, construction : Sylvain Spinoit, Atelier 26, Steven Blum, software & Electroniques: Félix Luque, création son: Thomas Turine, vidéo: Vincent Pinckaers, création lumière: Luc Schaltin (Kaaitheater), Kris Verdonck, chargé de production: Hendrik De Smedt, production: Margarita Production pour stilllab vzw, coordination technique: Colin Legras, coproduction: Kaaitheater (BE), Kunstencentrum Vooruit (BE), Buda Kunstencentrum (BE), Le manège.mons/CECN (BE), Transdigital/TechnocITé (BE), projet initié par: la chartreuse (FR) dans le cadre de sa politique de recherche sur le robot et le théâtre, recherche scientifique: Jean-Jacques Cassiman, Dirk De Ridder, Philippe Fraisse, Jean Paul Van Bendegem, Dirk Van Hulle, avec le soutien de: les autorités flamandes, remerciements à: Atelier 26, Acapella digital voice, Arne Vanneste, LIRMM (FR), Luc Steels, 2010.

nuages de brume qui retiennent la lumière ou pour d'autres encore, des apparitions fantasmagoriques.



VERDONCK, Kris, *MASS*, 2010.
©A Two Dogs Company



VERDONCK, Kris, *MASS*, 2010.
©A Two Dogs Company

La matière se meut de manière indépendante et semble générer sa propre énergie. Ce spectacle pourrait représenter « l'état originaire », le début des temps, dont le spectateur serait soit le créateur soit le témoin. Les processus chimiques et physiques auxquels il assiste paraissent faire émerger, au moins dans la tête de celui-ci, des évolutions organiques, qui ne sont déterminées que par le hasard et qui se font et se défont à l'infini. Par ailleurs, cette création traite du « devenir », c'est-à-dire à la fois de ce qui est a été créé, de ce qui est créé et de ce qui pourrait être créé et même de la possibilité que ces trois variations pourraient se produire dans le même temps, dans un instant T et dans le même espace, indépendamment des unes et des autres et même indépendamment de l'espace et du temps.

> Dans *MASS #1*, on pourrait être ici en présence de la condition à l'origine des temps, mais sans créateur divin à proximité. Cette matière se meut de façon autonome, détermine sa propre énergie. Nous sommes les témoins des processus géologiques et physiques au sein desquels des changements organiques et ininterrompus se produisent par hasard. Ceci pourrait bien incarner la fin, un paysage qui poursuit sa propre route sans présence humaine. La fin de l'homme n'est pas synonyme de fin du monde.[2260]

Ainsi, le spectateur participe pleinement à ce passage mental du chaos à l'ordre, de l'informe à la forme, de l'inanimé à la vie, exactement comme c'est le cas dans *BOGUS I, II* et *III, BOX, CONVERSATIONS, DETAIL, IN VOID I* et *II, MASS#2,*

[2260] Dossier dramaturgique du spectacle *Conversations (at the end of the world),* 2017.

PELLET, RAIN et *SHELL*, installations/spectacles dans lesquel.le.s les quatre éléments de la nature, tantôt l'eau[2261], tantôt le feu[2262], tantôt l'air[2263], tantôt la terre, se meuvent et se corporisent par le biais d'abord de la machine, de la technique, du numérique et/ou des nouvelles technologies, qui créent des stimuli, visuels et auditifs, vagues et indéterminés, puis par les regards. À ce titre, Gaston Bachelard écrit : « La rêverie a quatre domaines, quatre pointes par lesquelles elle s'élance dans l'espace infini. Pour forcer le secret d'un vrai poète [...], un mot suffit : « Dis-moi quel est ton fantôme ? Est-ce le gnome, la salamandre, l'ondine ou la sylphide ? »[2264]». Gaston Bachelard examine ainsi les uns après les autres les quatre éléments en commençant par le feu dans *La Psychanalyse du feu*, puis l'eau avec *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, l'air avec *L'Air et les Songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, la terre par les ouvrages *La Terre et les Rêveries du repos* et *La Terre et les Rêveries de la volonté*, et, comme pour répondre à un principe cyclique, il clôt cette série par son autobiographie : *La Flamme d'une chandelle* et revient ainsi sur l'élément qui le fascine le plus : le feu. Par ces éléments, il rectifie la pensée commune qui voudrait « que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images[2265] ». Nous rejoignons donc l'idée de Merleau-Ponty selon laquelle, la chair est un élément au sens de l'eau, l'air, la terre et le feu.

> Mais ce n'est pas un élément de même nature, car les quatre autres éléments sont purs, tandis que la chair est médiatrice. Ce qui caractérise la chair, c'est sa visibilité. La chair se voit. Elle est insertion dans le visible. Ceci laisse supposer que les quatre autres éléments (la terre, l'air, l'eau et le feu) sont invisibles. On voit des émanations de ces éléments, mais pas ces éléments eux-mêmes. Dire cela, c'est écarter l'idée que la terre soit impure. La terre est la

[2261] Selon Thalès de Milet, l'eau est le principe de toutes choses. Voir *Les Penseurs grecs avant Socrate*, ch. 2, GF-Flammarion, 1964, p. 47-48, trad. Jean Voilquin, et ARISTOTE, *Métaphysique*, livre A, ch. 3, 983b-984a : « Par exemple, Thalès, [...] prétendit que l'eau est le principe de tout, et c'est là ce qui lui fit affirmer aussi que la terre repose et flotte sur l'eau. ».

[2262] D'après Héraclite, et contrairement à la pensée de Thalès, c'est le feu est le principe de toutes choses. Cf. *Les Penseurs grecs avant Socrate*, ch. 4, frag. 6, 16, 30, 31, 43, 64, 65, 66, 76, 90, GF-Flammarion, 1964, p. 74-81, et ARISTOTE, *Métaphysique*, livre A, ch. 3, 984a : « Pour Hippase de Métaponte et Héraclite d'Éphèse, ce principe était le feu. ».

[2263] Selon Anaximène, c'est l'air le principe essentiel. Cf. *Les Penseurs grecs avant Socrate*, ch. 2, GF-Flammarion, 1964, p. 56-57, et ARISTOTE, *Métaphysique*, livre A, ch. 3, 984a : « Anaximène et Diogène ont cru l'air antérieur à l'eau, et ils l'ont regardé comme le principe essentiel des corps simples. ».

[2264] BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, ch. 6 : « Le complexe de Hoffmann », Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985, p. 154.

[2265] BACHELARD, Gaston**,** *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 7.

> pure matière (invisible), mais elle est pure. La question que je pose est la suivante : si les quatre éléments sont purs, comment peuvent-ils être liés entre eux? Et je réponds : par un cinquième élément, une autre chose, qui est la chair. La chair, élément en-plus, s'ajoute aux quatre éléments purs pour leur conférer leur propre visibilité. Elle est ce qui fait que les éléments se disposent autour de quelque chose. Elle n'est pas une impureté, mais une condition de la visibilité, un *engendrement* du visible.[2266]



VERDONCK, Kris, *SHELL*, 2010.
©Luc Schaltin



VERDONCK, Kris, *BOGUS II*, 2016.
©Hendrik De Smedt



VERDONCK, Kris, *IN VOID I et II*, 2016.
©Jon Ellwood



VERDONCK, Kris, *MASS#2*, 2019.
©Kristof Vrancken

En effet, le principe de *paréidolie*s chez nos artistes n'est que le résultat de la dévisualisation créative et imageante que le spectateur s'en fait, puisque « s'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas *d'action imaginante.* Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente,* si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une

[2266] PERPIA, Jeannine, *L'Amour de la chair*, *op. cit.*

perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes[2267] ». Sur scène, les images se déplacent, se forment et se déforment, apparaissent et se dérobent mais toujours étonnent. Ce bouleversement du champ du perceptible engage l'action imaginante des spectateurs et donne ainsi vie à ce qui n'existerait pas en dehors de l'imagination. Il s'agit en réalité d'une manifestation du visible à partir de l'invisible. C'est pourquoi, ce sont les spectateurs qui délivrent une qualité de présence à ces corps disparaissants, qui contribuent à l'incarnation de ces corps fantômes et leur donnent corps par déformation. « Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive.* Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de *l'ouverture,* l'expérience même de la *nouveauté.* Plus que toute autre puissance, elle spécifie le psychisme humain[2268] ».

De la même manière, Romeo Castellucci réactive cette puissance de l'imagination dans *Le Sacre du printemps*[2269]. Cent un an après la création de ce ballet, créé à l'origine par le compositeur Igor Stravinsky et le chorégraphe Vaslav Nijinski, le 29 mai 1913, au Théâtre des Champs-Élysées de Paris, sous la direction de Pierre Monteux, et sa réception tumultueuse, Romeo Castellucci choisit d'en faire le point de départ d'un nouveau spectacle dans lequel c'est de la poussière d'os qui dansera désormais.

[2267] BACHELARD, Gaston**,** *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 7.

[2268] *Ibid.*

[2269] *Le Sacre du printemps*, chorégraphie pour quarante machines Concept et mise en scène, Romeo Castellucci Son, Scott Gibbons Musique, Igor Stravinsky Enregistrement, MusicAeterna, sous la direction musicale de Teodor Currentzis Collaboration artistique, Silvia Costa Programmation ordinateur, Hubert Machnik Assistant scénographie, Maroussia Vaes Assistant lumière, Marco Giusti Responsables techniques, Benjamin zur Heide, Georg Bugiel Construction, Christian Schubert / L58 Collaboration Recherche, Istvan Zimmermann Chef machiniste, Darko Šoši Conduite lumière, Konrad Anger Technicien son, Thomas Wegner Techniciens plateau, Onno Kleist, Stefanie Sändig, Ioannes Siaminos Régie Tournée, Monique Stolz, 2014.



CASTELLUCCI, Romeo, *Le Sacre du printemps*, 2014. ©Wonge Bergmann



CASTELLUCCI, Romeo, *Le Sacre du printemps*, 2014. ©Jean-Marie Gourreau



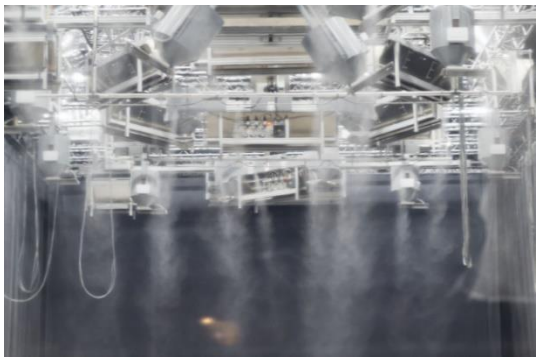
CASTELLUCCI, Romeo, *Le Sacre du printemps*, 2014. ©Wonge Bergmann



CASTELLUCCI, Romeo, *Le Sacre du printemps*, 2014. ©Raynaud de Lage

Comparablement à l'œuvre originale, ce ballet de poussière d'os se divise en deux parties, d'abord « L'adoration de la terre », puis « Le sacrifice » et dévoile une célébration païenne et ritualisée. Castellucci se concentre sur les rites liés à la fécondité de la terre. Par cette focale, il répond à « l'étude d'une image particulière », c'est-à-dire « l'étude de sa mobilité, de sa fécondité, de sa vie » que définit Gaston Bachelard pour que l'imagination soit « avant tout, un type de mobilité spirituelle, le type de la mobilité

spirituelle la plus grande, la plus vive, la plus vivante[2270] ». Henri Bergson, dans *L'Énergie spirituelle*, livre l'hypothèse selon laquelle c'est à partir des phosphènes naturels apparaissant lorsque les yeux sont fermés, c'est-à-dire par *paréidolie*s, que les images des rêves émergent. Le metteur en scène y fait donc danser à la fois des machines, que certains spectateurs entendent humanisées et sexuées, et de la poudre d'os d'animaux de fabrication industrielle, initialement utilisée comme fertilisant des champs de culture. La poussière déversée, expulsée ou éjaculée, danse dans sa chute, tombe finalement au sol et fait littéralement enfler la Terre en créant des bouches, des cratères, des origines, des vulves. Elle forme et déforme tout au long de son parcours des corps, tandis que les machines robotisées descendent en rompant la corolle qui les organisait jusqu'alors. Ils finissent par se coller à cette protubérance vergetée, y restent un long moment, puis remontent.



CASTELLUCCI, Romeo, *Le Sacre du printemps*, 2014.
©Wonge Bergmann



CASTELLUCCI, Romeo, *Le Sacre du printemps*, 2014.
©Wonge Bergmann



CASTELLUCCI, Romeo, *Le Sacre du printemps*, 2014.
©Wonge Bergmann



CASTELLUCCI, Romeo, *Le Sacre du printemps*, 2014.
©Wonge Bergmann

[2270] BACHELARD, Gaston**,** *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 7.

Une plongée dans les origines du corps s'opère par les profondeurs des germinations, rendues audibles par la composition sonore de Scott Gibbons. Il propose une écoute amplifiée de l'atome, de son vrombissement, sa *fracture* et l'associe à la musique de Stravinsky. Comme le précise Romeo Castellucci :

> Les deux parties formeront comme deux hémisphères du cerveau. La musique de Stravinsky au niveau rythmique est très ordonnée, même s'il y a le chaos, et Scott travaille d'une autre façon, moins organisée. Il opère avec des instruments scientifiques développés à l'université de Glasgow qui ne sont pas des micros à proprement parler. Ce sont des machines capables de détecter les bruits au niveau atomique, ceux de mouvements browniens. Et ces bruits ne sont pas sans ressembler à ceux du cosmos, à ces signaux lumineux convertis en sons, comme ceux des trous noirs diffusés dans *The Four Seasons Restaurant.* [2271]

En outre, le sacrifice de l'Élue de l'œuvre première - une jeune adolescente en remerciement pour les dieux - est conservé par le songe à la Genèse : « Tu es poussière et à la poussière tu retourneras ». À première vue, c'est d'un sacrifice intégral de l'humain dont il s'agit puisque jamais la représentation, ou ce qui pourrait la qualifier, n'accueille d'acteurs humains. Il n'en reste pas moins vrai que la scène est hantée par des acteurs. « La poussière représente l'acteur. L'acteur et le spectateur sont les deux éléments minimaux, le cadre à travers lequel le théâtre advient. Même si l'acteur n'est pas en chair et en os, même s'il est transformé en poussière, ou en formes géométriques, ou en animaux, il reste l'Acteur avec un A majuscule. Ce qu'on ne peut pas changer du tout, c'est la présence du spectateur[2272] » précise Castellucci. Ce n'est qu'à la fin du *Sacre*, que des comédiens humains, en combinaisons atomiques, entrent en scène pour balayer les cendres d'os et ramasser des morceaux de carcasses.

[2271] CASTELLUCCI, Romeo, Entretien autour du festival d'Automne, propos recueillis par Jean-Louis Perrier, à Bologne, mars 2014.
[2272] *Ibid.*



CASTELLUCCI, Romeo, *Le Sacre du printemps*, 2014.
©Bettina Strenske



CASTELLUCCI, Romeo, *Le Sacre du printemps*, 2014.
©Bettina Strenske

La lumière de la salle se rallume, des spectateurs se lèvent et quittent la salle, alors que les comédiens continuent de nettoyer le plateau. Un trouble se crée chez le spectateur qui ne saisit plus si cela fait encore ou non partie du spectacle. Les comédiens poursuivent le nettoyage jusqu'à ce que tous les spectateurs soient partis, si bien que le trouble premier se transforme en choc et sort le spectateur de son état hypnotique. De nouveau, Castellucci cherche à « réveiller cet effet de choc » chez le spectateur. C'est pourquoi, « c'est une pièce pour les nerfs, pas pour la conscience. Cela va tellement vite, qu'au niveau épidermique, c'est presque une électrocution[2273] » dit Romeo Castellucci.

> Je veux travailler sur l'idée originale de Stravinsky, elle doit devenir mon idée et devenir une idée de notre époque. *Le Sacre du printemps* est un monument intimidant, écrasant même. Mais tenter de retourner à son esprit originel serait une grande erreur. J'ai réfléchi sur sa dimension chorégraphique, et j'ai eu l'idée de faire danser de la poussière. Il s'agit de briser, d'atomiser les danseurs. Mais la danse reste là. Les mouvements, les pirouettes, les figures les plus traditionnelles de la danse sont exprimées à travers la poussière. J'ai utilisé une poudre fabriquée à partir d'os d'animaux qui sert de fertilisant. Donc il y a un rapport avec la terre. On appelle la terre pour faire sortir…[2274]

Par conséquent, si nous pensons que l'humain a été absorbé et a disparu de la scène, que des *prodrome*s et représentations poétiques de la fin du monde s'esquissent, que, comme le souhaite Castellucci, « tout doit disparaître, le langage, l'artiste, le corps

[2273] *Ibid.*
[2274] *Ibid.*

et même l'image de fin. […et alors,] après cela, on peut entrer dans un autre trou, la caverne qui est la poésie[2275] », en réalité, rien ne se produit, « le trou, la disparition, n'arrive jamais chez Castellucci : il y a toujours un déchet embarrassant, l'effacement n'est pas effacé, mais au contraire exhibé. Il est certes productif, mais au passé[2276] ».

Bien que cinq artistes de chair et d'os sont physiquement présents au plateau de Kris Verdonck et tiennent leurs dernières conversations dans *Conversations (at the end of the world)*[2277], la *fracture* du regard est sensiblement la même que celle ressentie dans *Le Sacre du printemps* et les imaginaires paréidologiques se déploient également dans la mouvance et la chute de la poussière, cette fois-ci, celle du sable mis en lumière par les jeux des machines, des robots, de la technique, du numérique et des nouvelles technologies. Là encore, la poétique de la matière questionne le « passage perpétuel de l'existence à la disparition puis de nouveau à l'existence, une métamorphose éternelle et imprévisible du chaos en ordre[2278] ». Comme l'indique Kristof van Baarle, dramaturge de la compagnie :

> Le Rien. La disparition des hommes et du monde tel qu'on pense les connaître aujourd'hui se poursuit dans la scénographie de la pièce. Le paysage désert, l'environnement dont nous, les hommes, sommes issus et dans lequel nous retournerons, devient un élément de plus en plus présent. Progressivement, les personnages et la scène sur laquelle ils se trouvent disparaissent sous une fine neige grise. Ce qui reste, ce sont un paysage vide et le souvenir de ce qui a été. Mais le vide n'est pas uniquement négatif. Il offre peut-être le temps de contempler les fins que nous avons vécues ou que nous allons rencontrer. Comme l'a si joliment écrit un jour la philosophe belge Patricia De Martelaere: *c'est le rien lui-même qui reste, et nous appartenons nous-même à ce grand rien.* Notre présence en tant qu'individus mais aussi en tant qu'espèce, a toujours été temporaire, tout comme le théâtre. Disparaître n'est pas forcément mauvais. *Conversations (at the end of the world)* dresse le portrait possible de l'homme face à cette situation. L'homme au-delà du défi, au-delà de l'espoir, mais avec le sens total de l'absurdité, dans

[2275] *Ibid.*
[2276] LORET, Eric, Romeo Castellucci, un « sacre » à l'os, *in Libération*, 10/12/2014.
[2277] VAN BAARLE, Kristof, *Conversations (at the end of the world),* concept et mise en scène: Kris Verdonck, dramaturgie: Kristof Van Baarle, assistante dramaturgie: Charlotte De Somviele, conseil artistique: Piet Menu, performeurs: Jan Steen, Johan Leysen, Jeroen Van Der Ven, Marino Formenti, José Kuijpers, costumes : Eefje Wijnings, production: A Two Dogs Company, Het Zuidelijk Toneel, coproduction: Kaaitheater (BE), Rotterdamse Schouwburg (NL), soutenu par la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre du programme *New Settings* (FR), avec le soutien de: European Commission: Imagine 2020 « Art & Climate Change », Tax Shelter du Gouvernement Fédéral belge, les Autorités flamandes, la Commission de la communauté flamande, 2017.
[2278] VAN BAARLE, Kristof, Dossier dramaturgique du spectacle *Conversations (at the end of the world),* 2017.

un état vital où beaucoup est à nouveau possible.[2279]



VERDONCK, Kris, *Conversations (at the end of the world)*, 2017. ©A Two Dogs Company



VERDONCK, Kris, Conversations (at the end of the world), 2017. ©A Two Dogs Company

De surcroît, l'imagination créative et les possibilités de projections imaginaires étant infinies, c'est précisément de ces corps fantômes que naît l'acte d'incarnation le plus prégnant. Par le biais de ces fantômes, de ces *paréidolie*s corporelles et expressions poétiques de la matière, l'expérience de « des monstrations » du corps prend tout son sens, même si, en apparence, il n'y a aucun corps à montrer. Paradoxalement, ces corps bien qu'« absents » se dotent d'une présence plus saisissante encore et ouvre aux devenirs de tous les possibles, car l'imagination, puissance majeure de la nature humaine telle que le considère Gaston Bachelard, « dans ses vives actions nous détache à la fois du passé et de la réalité. Elle ouvre sur l'avenir. À la fonction du réel instruite par le passé, telle qu'elle est dégagée par la psycho-logie classique, il faut joindre une

[2279] *Ibid.*

fonction de l'irréel tout aussi positive[2280] ».

> Pourquoi la peinture lettrée, en Chine, a-t-elle finalement préféré la figuration d'une tige de bambou, ou d'un rocher, à celle du corps humain ? Un homme – un rocher : étrange vis-à-vis… Car peut-on les comparer ? Le critique chinois le donne à croire puisqu'il part du principe que peindre un rocher fait appel à la même exigence que peindre un corps humain. Non qu'il considère le corps humain figé, mais parce qu'il considère le rocher vivant.[2281]

Dans *DETAIL* (2019) de Kris Verdonck, un rocher prend vie en devenant mobile solaire et s'anime dans une poésie flottante et étrange.

Un dernier phénomène de *paréidolie*, cette fois inversée, se doit d'être interrogé par l'analyse de *The Sea Within*[2282] de Lisbeth Gruwez. Si dans ce spectacle, le corps humain est omniprésent, puisque pour la première fois Lisbeth Gruwez met en scène dix danseuses, « dix fleurs de lotus puissantes, symboles de connexion » dit-elle, il se métamorphose et se liquéfie pour retrouver son état premier : les eaux maternelles et rituelles. Par une chorégraphie éruptive et galvanisante, les corps se désarticulent en toute fluidité, libèrent magnétisme, flux et reflux des origines.

[2280] BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace,* Paris, P.U.F., 1957, p.17.

[2281] JULLIEN, François, *De l'essence ou du nu, op. cit.*, pp. 85-86.

[2282] *The Sea Within*, concept et chorégraphie : Lisbeth Gruwez, conception sonore : Maarten Van Cauwenberghe, Elko Blijweert et Bjorn Eriksson, performance : Ariadna Gironès Mata, Charlotte Petersen, Cherish Menzo, Daniela Escarleth Romo Pozo, Francesca Chiodi Latini, Jennifer Dubreuil Houthemann, Natalia Pieczuro, Sarah Klenes, Sophia Mage et Chen-Wei Lee, design lumineux : Harry Cole, scénographie : Marie Szersnovicz, directeur technique : Thomas Glorieux, répétiteur : Lucius Romeo-Fromm, dramaturge : Bart Meuleman, production et manager : Anita Boels, assistant de communication : Daan Borloo, production : Voetvolk vzw, coproduction : Théâtre Royal Flamand, Festival de Marseille / Théâtre Le Merlan, Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, TANDEM Arras-Douai, Théâtre Fribourg, Le Fond du Quartz, La Rose des Vents, Théâtre Im Pumpenhaus, Julidans, Kunstfest Weimar , CNN Nantes, CDC Toulouse, Tanzanie en Août / HAU Hebbel am Ufer Berlin, Vooruit / Campo, Charleroi Danse & Key Performance, résidences : Troubleyn | Jan Fabre, Charleroi Danse, Centre des arts BUDA et Théâtre royal flamand, supporté par : NONA, la Communauté flamande, la Commission communautaire flamande et le Tax Shelter belge, 2018.



GRUWEZ, Lisbeth, *The Sea Within*, 2018. ©Voetvolk



GRUWEZ, Lisbeth, *The Sea Within*, 2018. ©Voetvolk

Les interprètes dansent d'abord isolément, puis se réunissent en une houle par une gestuelle à l'unisson. Par des mouvements lents, précis et ondulatoires, les corps se fluidifient et se changent en mer. La *paréidolie* s'inverse donc par rapport à sa définition généralement admise (et non dans un inversement prosopagnosique), puisque ce sont désormais les corps humains qui prennent l'apparence de l'élément eau. Alors, l'étymologie du terme « *paréidolie* », du grec ancien *παρά-, pará-* signifiant « faux », et *εἴδωλον*, *eídôlon* désignant le « *simulacre*, fantôme », issu du diminutif de *εἶδος, eídos*, c'est-à-dire « apparence, forme », se révèle. Les corps transpirent ensuite la sensualité, la suavité et, dans un orgasme partagé, s'extasient. La musique n'est que nappe électronique planante et minimale. Le spectateur se laisse bercer par cette marée de douceur et tendresse, transporter par l'extase, avant de tanguer dans la tempête qui se prépare dans le calme.



GRUWEZ, Lisbeth, *The Sea Within*, 2018. ©Voetvolk



GRUWEZ, Lisbeth, *The Sea Within*, 2018. ©Voetvolk

Le rythme respiratoire et corporel des danseuses s'amplifie, les muscles se crispent, les mouvements gagnent en agressivité, la musique se fait vive et folle, les visages se rident et le corps qu'elles forment devient abyssal, comparable à un monstre marin, qui attire l'homme pour ensuite l'avaler. De ce céphalopode humain, tantôt des bras, tantôt des jambes, tantôt des cheveux, tantôt les yeux, tantôt des langues, happent le spectateur pour le contraindre à plonger au plus profond de lui. Par ce kraken dansant et se confondant à la mer de corps, Lisbeth Gruwez puise en chaque spectateur des émotions et sensations enfouies d'un monde pré-natal et préexistentiel et le fait chavirer.







GRUWEZ, Lisbeth, *The Sea Within*, 2018. ©Voetvolk

Telles des sorcières en sororité, elles se réunissent ensuite en cercle et dansent rituellement comme dans une cérémonie païenne. Le spectacle devient sabbat durant lequel la femme tribale est glorifiée. Le magnétisme et l'énergie féminine et féminisme se propagent de corps en corps comme un magma vivant qui explosent. Elles ne sont plus que femme, elles deviennent Femmes, sœurs, chaman et transent la vie.



GRUWEZ, Lisbeth, *The Sea Within*, 2018. ©Voetvolk



GRUWEZ, Lisbeth, *The Sea Within*, 2018. ©Voetvolk

Elles finiront par tourner sur elle-même tels des derviches, à l'image du spectacle Pénélope, analysé dans la partie précédente. Leur costume de couleur vive amplifie le caractère disruptif des corps et des regards comme projetés dans un kaléidoscope scénique et paréidolique. Aussi, si comme l'exprime Gaston Bachelard, « la valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*[2283] », Lisbeth Gruwez livre des images rayonnantes et des corps irradiants par la *constellation* des corps qu'elle propose. « Et comme la description des formes est plus facile que la description des mouvements, on s'explique que la psychologie s'occupe d'abord de la première tâche. C'est pourtant la seconde qui est la plus importante[2284] ». Lisbeth Gruwez ne cherche plus à ordonner le chaos, mais le laisse créer ou devenir son propre ordre. « Ensemble, elles apportent un nouveau rituel contemporain dans lequel le "nous" embrasse le "je"[2285] ».

Les spectacles de la Socìetas Raffaelo Sanzio, Voetvolk et A Two Dogs Company cristallisent donc de nombreuses questions : Une nouvelle conceptualisation d'absence/présence coexistantes n'émergerait-elle pas de ces représentations ? Comment la disparition ou l'effacement peuvent-ils devenir l'autre nom de la manifestation ou de la présence ? L'acte théâtral peut-il se passer de corps ? Doit-on toujours nommer cette expérience « spectacle vivant » ? Le statut et la nature de l'Art ne sont-ils pas alors susceptibles d'être bouleversés ? L'essence de l'Art ne tiendrait-elle pas au fait de tendre vers la possibilité de ne pas exister ? Il est néanmoins certain que cette expérience, artistique, contemporaine montre l'impact des nouvelles pratiques sur l'analyse et la reconfiguration du corps, de ses mutations et de la

[2283] BACHELARD, Gaston**,** *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 7.
[2284] *Ibid.*
[2285] DUPLAT, Guy, « La Mer si sensuelle de Lisbeth Gruwez », *in La Libre Belgique*, 26/11/2018.

représentation, et, dans le même temps, qu'elle oblige le corps et l'humain à résister et se révéler dans leur absence, c'est-à-dire, à être profondément disponibles, ancrés et ouverts à ce qui constitue leurs essences originelles. Pour ce faire, et pour reprendre les propos de Marie-José Mondzain, « il a fallu libérer la pensée du corps, […] non pas en faisant de la pensée une entité hors du corps et indépendante de lui. Au contraire, c'est en plaçant la pensée dans le corps et dans les gestes de ce corps que l'homme qui naît à l'humanité invente la vie des choses en leur absence[2286] ».

> Ici est un commencement.
> Toute chose, ici, commence.
> De dégradation en dégradation.[2287]

Ce corps n'a-t-il pour seul devenir qu'être une présence génératrice de trouble ?

Le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck expose, de manière tendue, des situations qu'il ne va pas résoudre directement.

> Tout corps renferme une technologie de vie.
> Ces présences simultanées, ce magma élémentaire juxtaposent les langages et créent une tension dynamique.[2288]

Les corps chez ces metteurs en scène sont le reflet d'une réelle tension dynamique et dramatique. Cette tension vient de la contradiction des corps et du paradoxe constant qui réside en eux :

> Chaque acteur sur un plateau est amené à devoir porter cette contradiction, à être là, en chair et en os, à souffrir physiquement, à supporter le poids du regard des autres, parce que le regard des autres, je vous assure, et aussi lourd qu'un coup de marteau. Il est amené à devoir supporter le poids de la scène, du concret dur du regard des spectateurs et par conséquent, de sa réalité ; et en même temps être quelqu'un qui agit de façon corrompue.[2289]

Le corps originel, funambule sur le fil de la vie et de la mort, serait donc, ce qui nous retient et nous ramène à la réalité. Cette tension constante entre la représentation et le réel se crée de manière forte, autour du corps du comédien, représente l'essence

---

[2286] MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator*, *op.cit*, p. 12.
[2287] Citation de CASTELLUCCI Claudia extraite de TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.*, p. 41.
[2288] *Ibid, p. 123.*
[2289] *Ibid.*

du théâtre de ces artistes et fait de chacun d'eux, un pèlerin de la matière, comme le revendique la Societas Raffaello Sanzio :

> Le problème est d'être pèlerin de la matière. La matière est l'ultime réalité. C'est la réalité finale qui a pour limites la respiration et la chair du cadavre. C'est un pèlerinage que nous faisons dans la matière. C'est, donc, un théâtre des éléments. Les éléments ne sont que ce qu'il y a de plus purement communicable comme la plus petite communication possible. C'est ce qui m'intéresse : Communiquer le moins possible. Et le plus petit degré de communication possible se trouve dans la surface de la matière. Dans ce sens-là, et paradoxalement, c'est un théâtre superficiel, fait de surfaces, parce que c'est un théâtre qui recherche l'émotion.[2290]

Cette tension viendrait alors d'un dilemme belliqueux entre différents réels, d'un choix entre différents schémas fictionnels ou encore, et pour reprendre les propos de Jacques Rancière, d'un « conflit entre des mondes possibles ». Cette tension, ainsi perçue, ne renfermerait-elle pas en elle les préambules de ce que pourrait être un « théâtre politique »[2291]?

> La fiction n'est pas l'opposé du réel mais une manière de construire le réel, de configurer une certaine réalité comme le réel. Il faut toujours faire œuvre de fiction pour arriver à dire simplement : Voilà ce qui est donné, voilà ce que nous voyons, voilà ce que nous éprouvons, voilà les causes de ce qui est donné, voilà la manière dont ces choses sont liées ensemble et font sens ensemble, voilà la manière dont elles peuvent ou doivent changer, voilà les futurs que cet état de choses autorise ou qu'il interdit. […] L'action politique aussi lie des causes à des effets, des événements à des significations mais aussi elle est un conflit entre des mondes possibles. Parce que le choix prétendu du réel contre l'imaginaire ou du possible contre l'impossible est toujours, en fait, le choix d'un réel contre un autre, d'un possible contre un autre et ce choix est affaire de schémas fictionnels. C'est en cela que la fiction touche à la politique.[2292]

Le passage cité précédemment rend évidente l'idée que le corps n'apparaît plus, ici, comme la réponse à une future imitation d'une réalité extérieure au théâtre. De surcroît, la pensée du corps et des origines se situe entre la puissance de l'énergie

---

[2290] Citation de CASTELLUCCI Claudia extraite de TACKELS, Bruno*, Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.,* p. 50.

[2291] Nous reviendrons bien évidemment sur cette notion de « théâtre politique » par la suite.

[2292] RANCIERE, Jacques, conférence « La politique de la fiction », dans le cadre du cycle « Miracles et mirages de la représentation » que l'association « Échange et diffusion des savoirs » présente depuis novembre 2011 à l'Hôtel du département à Marseille, le jeudi 9 février 2012.

créatrice et celle de la destruction. Or, les corps *stigmat*isés, *trauma*, *morcelé*s, prothésiques et bricolés témoignent de cette même énergie.

2) Le *regard d'or*

Dans le théâtre de Romeo Castellucci et Lisbeth Gruwez, les corps en scène présentent également des signes de *fracture* dans leur corporéité physique humaine. En effet, de nombreux corps qu'ils mettent en scène sont brisés. Les *fracture*s en sont visibles chez Castellucci, puisque les corps y sont *stigmat*isés, et se rendent visibles chez Gruwez, car ils s'enracinent dans le *trauma*. Toutefois, jamais elles ne sont occultées ni niées ni tolérées. Au contraire, elles sont toujours scrutées, mises en lumière et cultivées. Lorsque ces blessures sont pansées, elles le sont par la poïétique et la mise en scène des artistes d'une part, et par le regard des spectateurs d'autre part. Ces corps raturés et mémoire deviennent des corps rapiécés et *bricole*, qui se manifestent dans le manque et la perte. Or, la perte convoque la dramaturgie des origines et l'esthétique de la résilience et résistance. Le manque invite à la créativité, à la réécriture des corps dans leur suture.

a) Corps *stigmatisé* et amnésie collective

Les spectacles de Romeo Castellucci mettent en scène des corps blessés, usés, malades, fatigués, en souffrance, des corps *stigmat*isés parfois même allant jusqu'aux « corps martyrs ». Les corps *stigmat*isés physiquement sont notamment visibles par la mise en scène de personnes obèses et anorexiques dans *Orestea (una commedia organica?)* (1995), *Giulio Cesare* (1997) et *Genesi, from the museum of sleep* (1999), d'un homme amputé d'un ou deux bras dans *Orestea (una commedia organica?)* (1995) et *Genesi, from the museum of sleep* (1999), d'un homme laryngectomisé dans *Giulio Cesare* (1997), d'une femme amputée d'un sein dans *Genesi, from the museum of sleep* (1999), de personnes se coupant la langue dans *L.#09* (2004) et *The Four Seasons Restaurant* (2012), de corps éventrés et d'une femme amputée d'une jambe dans *Le Metope del Partenone* (2015), des grands brûlés dans *Le Metope del Partenone* (2015) et *La Flûte enchantée* (2018), de femmes aveugles dans *La Flûte enchantée* (2018) et des corps ensanglantés dans la quasi-totalité des créations castellucciennes.

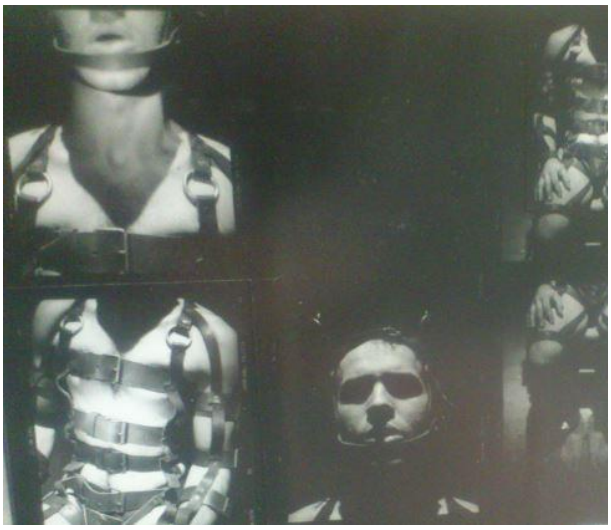


CASTELLUCCI, Romeo, *Genesi, from the museum of sleep,* 1999. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *La Flûte enchantée,* 2018. ©Bernd Uhlig

Les *stigmates* sont intérieurs dans *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992) avec la mise en scène d'un enfant-adulte aux troubles autistiques, dans *Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta* (1993) par la pratique du sadomasochisme, dans *Orfeo ed Euridice* (2014) par la captation vidéo en *live* d'une femme souffrant du syndrome de l'enfermement.

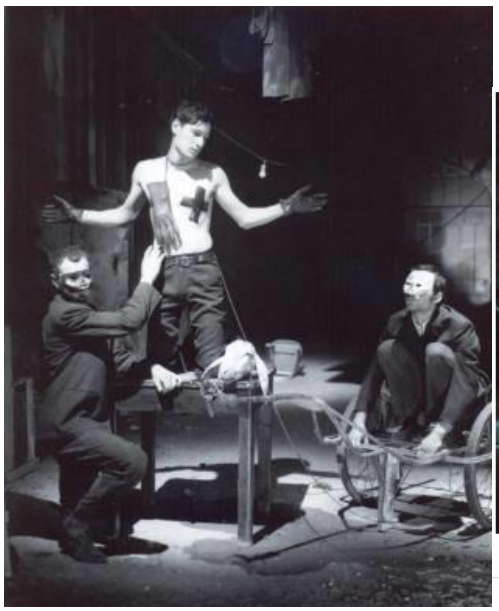


CASTELLUCCI, Romeo, Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta, 1993. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Orfeo ed Euridice,* 2014.

Enfin, les *stigmat*es s'entendent dans leur terminologie religieuse par la représentation, iconique picturale ou corporelle, de Jésus dans *Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta* (1993), *P.#06* (2003) et *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011).



CASTELLUCCI, Romeo, *Masoch,* 1993. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *P.#06,* 2003. ©SRS

À cela s'ajoute une esthétique du sang et de la *violence*. Le sang est omniprésent dans les créations de Castellucci, coule, se répand, imbibe le plateau, colore la scène et fait tourner de l'œil le spectateur. Il participe à une esthétique de la *violence*, tant dans sa production et que dans sa réception. Les corps suent sang et larmes et se *fracture*.

Dans *L'Orestie*, Cassandre frappe sur les parois de sa cage de verre avec ses

mains ensanglantés, le coryphée se fait battre et tombe dans la flaque de son propre sang, le sang de Clytemnestre ruisselle au sol à la suite du matricide.



CASTELLUCCI, Romeo*, L'Orestie,* 1995 et 2015.
©Enguerand Durand



CASTELLUCCI, Romeo*, L'Orestie,* 1995 et 2015.
©Enguerand Durand

Dans *Giulio Cesare*, Marc Antoine marque son visage, et plus exactement sa bouche, de sang. Dans *A.#02*, le retournement de la peau androgyne libère une quantité de sang qui se déverse brutalement sur l'homme et au sol, puis le corps chétif de l'enfant est entièrement recouvert de sang. Dans *B.#03*, le bras tueur de la mère se couvre de sang après l'infanticide. Dans *Br.#04*, deux gardiens de prison torturent leur collègue avant de le laisser pour mort dans un sac poubelle, devant le spectateur bloqué dans cette incapacité de réagir.



CASTELLUCCI, Romeo, *B.#03*, 2003.



CASTELLUCCI, Romeo, *Br.#04*, 2003.
©SRS

Dans *P.#06*, un homme est égorgé sur une machine à laver. Dans *R.#07*, le sang coule sur le plexiglas remplaçant le quatrième mur avec une fourrure imbibée.



CASTELLUCCI, Romeo, *P.#06*, 2003.



CASTELLUCCI, Romeo, *R.#07*, 2004.

L'image de ces corps ensanglantés, gisant sur le sol, n'est pas sans rappeler par exemple les spectacles *L'Orestie, C.#01* et *Le Metope del Partenone*, où l'exposition d'organes et de viscères, habituellement donnés en offrandes aux dieux, engendrent des images abyssales d'horreur, d'éviscération, de pure *violence*, de corps libérés, déchaussés, putréfiés, retournés aussi facilement qu'un gant, dont l'intérieur devient l'extérieur, semblable à de la viande pourrie, inerte, indistincte et indéterminée. Par ailleurs, les images produites par ces spectacles nous évoquent les œuvres de Pierre-Paul Rubens, et, en particulier ici, Prométhée enchaîné2293. La scène de Castellucci semble reproduire le châtiment qui l'incombe[2294]. Dans *Parsifal*, les femmes ligotées, bondagées et suspendues dans les airs apparaissent à la fois comme morceaux de viandes accrochés dans la chambre froide d'une boucherie humaine et comme objet de pure contemplation spirituelle. Or, pour reprendre les propos de Gilles Deleuze, « tout homme qui souffre est de la viande. […] La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive[2295] ».

2293 RUBENS, Pierre-Paul*, Prométhée enchaîné Philadelphie,* The Philadelphia *Muse*um of Art, 1611-1612.

2294 Selon la *tragédie* grecque d'Eschyle, Prométhée, cousin de Zeus, représente le créateur et le défenseur des hommes. Ayant volé pour l'humanité le feu d'Olympien sacré, il fut puni par Zeus qui l'attacha au rocher du Caucase afin qu'un aigle vienne quotidiennement lui manger son foie. Le châtiment devait être éternel puisque son foie se renouvelait perpétuellement.

2295 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., quatrième de couverture.

Son théâtre devient alors un « lieu d'exhibition[2296] » et dévoile tout ce que nous ne voulons pas regarder ni même voir dans le monde qui nous entoure, de tout « ce que nous voulons oublier au quotidien[2297] » explique Bénédicte Boisson.

Cependant il ne s'agit pas de faire de ces corps des phénomènes de foires. Certes ces corps *stigmat*isés peuvent choquer, mettre mal à l'aise, déranger, dérouter, en partie parce qu'ils renvoient violemment au réel, à notre quotidien que nous tentons de fuir et cela représente un choc violent. Néanmoins, dans les œuvres de Romeo Castellucci, ces corps *stigmat*isés ne sont pas perçus comme moyen de violenter gratuitement autrui, comme on serait à même de le penser suite aux nombreux débats et propos plus moralistes et réactionnaires. Il nous semble que ces « corps *stigmat*isés » ont comme principal impact d'inventer une nouvelle langue véritable, « un nouveau langage commun » et de former « une communauté qui n'existe pas encore[2298] ». Il atteint ainsi une vérité par le corps et en s'inscrivant dans la continuité du Théâtre de la cruauté pensé par Antonin Artaud. Les corps à vif alors présents sur scène relèveraient une inquiétante étrangeté et seraient les parfaits reflets d'une tension dynamique. Ils se transforment en moyen de jouer avec les structures profondes du théâtre en étant intégrés à l'ensemble du spectacle et à partir desquelles se déploie une résilience nouvelle.

Tout d'abord, l'adjectif « *stigmat*isé », associé au corps, est consciemment employé. Étymologiquement, le terme « *stigmat*e » est emprunté du latin *stigmata* et désigne la « marque au fer rouge », « la marque d'infamie ». D'après le dictionnaire *Littré*, le *stigmat*e se définit par une marque, qui laisse une plaie, une marque infligée comme punition, qui devient, chez Castellucci, motif de représentation.

En termes de théologie, on parle des *stigmat*es de la crucifixion. Particulièrement, ce sont aussi les marques des cinq plaies de Jésus, qu'on prétend avoir été imprimées, par faveur du ciel, sur le corps de François d'Assise. De plus, Romeo Castellucci se définit lui-même comme un être humain profondément christique et porte sur son propre corps les *stigmat*es du Christ: « Je n'oserais pas dire que je suis chrétien, les responsabilités qui s'attachent à ce mot sont lourdes ; et je n'aime guère la

---

[2296] BOISSON, Bénédicte, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps *stigmat*isés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », *op. cit.,* p. 183-196.
[2297] *Ibid.*
[2298] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.,* p. 82. Plus précisément, la source est tirée, d'un entretien avec Romeo CASTELLUCCI, *3. Autour de la Tragedia Endogonidia*, Marseille, septembre 2004.

consolation que certains chrétiens attendent de leur religion. Je me sens davantage « christique », portant en moi les blessures du Christ. Car il vaut mieux être blessé que consolé[2299] ». Or, la présence de traces, sillages et *stigmat*es participe chez Castellucci à une conceptualisation de présence/absence et assimile le monde animé à celui de l'inanimé.

Il est aussi intéressant de se tourner vers la signification de ce terme, en botanique. Il s'agit de la partie du pistil, destinée à recevoir le principe fécondant, et à le transmettre à l'ovaire, soit immédiatement, si le *stigmat*e est sessile, soit par l'intermédiaire d'un support plus ou moins long appelé style. Chaque plaie chez Castellucci est la marque d'une renaissance de l'être et suppure l'origine d'une *palingénésie*.

Dans chacune de ces définitions pourtant, le « corps *stigmat*isé » se détermine ainsi, par son rapport à lui-même. Or, le rapport avec l'Autre doit intervenir dans cette définition. En effet, c'est l'Autre et le regard qu'il porte sur ce corps, qui le définit ou non comme *stigmat*isé. Par exemple, ayant l'habitude de travailler auprès de personnes déficientes intellectuellement, ce sont les passants, qui les dévisagent, qui font qu'eux-mêmes se sentent différents ; mais dans un environnement autre et « neutre », ces personnes ne se considèrent pas comme handicapés. Pour eux, ce sont les personnes en fauteuils roulants, que l'on doit définir comme « handicapées ». Comme le dit très justement Erving Goffman : « Un individu qui aurait pu aisément se faire admettre dans le cercle des rapports sociaux ordinaires possède une caractéristique, telle qu'elle peut s'imposer à l'attention de ceux d'entre nous qui le rencontrent, détruisant ainsi les droits qu'il a vis-à-vis de nous du fait de ses autres attributs »[2300]. Un corps en scène peut être mémoire de l'individu qu'il porte - il l'est même prioritairement -. En ce sens, un corps blessé, meurtri témoigne d'une rupture dans l'histoire de l'individu. Le corps-mémoire est donc ici le *stigmat*e d'une blessure biographique. Pour être corps-mémoire de la mémoire collective, le corps en question doit subir une métamorphose atteindre le rang d'allégorie.

Tout d'abord, dans le champ des arts vivants et dans le cadre de la représentation, le corps *stigmat*isé se confronte à un double regard propre à la réalité

[2299] Propos recueillis par Fabienne Pascaud, « Romeo Castellucci : « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité » », *op. cit*.
[2300] GOFFMAN, Erving, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, trad. Alain Kihm, Paris, Minuit, 1975, p. 15.

virtuelle. Derrière le corps du personnage, s'il en est, se cache celui du comédien qui préexiste, un corps réel qui émerge sans cesse. L'essence même du théâtre se cache dans la tension, qui existe « entre la représentation et le réel, qui se noue de manière forte autour du corps du comédien »[2301]. Les spectateurs ne peuvent éviter ce retour constant au réel, car la distanciation est voulue et mise en avant par Romeo Castellucci. « Se met alors en place un triple phénomène, qui empêche cette œuvre de se limiter à l'exhibition choquante de corps malades » analyse Bénédicte Boisson.

> L'ostentation du *stigmat*e réalise une désolidarisation du corps et de la personne et fait apparaître sur la scène un acteur-objet, résumé à un corps, un acteur-figure qui pourrait rappeler la « Surmarionnette » de Craig si celui-ci ne se défiait pas autant du corps. En parallèle, ce corps trouve une ou plusieurs justifications dramaturgiques. Le corps représente autre chose que le corps du personnage et devient signe d'une idée.[2302]

Pour reprendre les propos de Bénédicte Boisson et les développer, c'est dans son essai intitulé, *De l'Art du théâtre*[2303]*,* que le réformateur anglais Edward Gordon Craig propose d'amener, sur la scène, un « personnage inanimé » : la « Sur-Marionnette », en réponse à son désir perpétuel, d'en finir avec les « faiblesses et les frissons de la chair ». Bien que ce concept ne fût jamais mis en œuvre par l'artiste lui-même, nous en retrouvons des échos dans les démarches et pratiques artistiques du XXème siècle. Ce concept est, dans le théâtre de Romeo Castellucci, mis en regard des expériences scéniques qu'il offre, des pratiques interdisciplinaires, du théâtre laboratoire, de l'écriture de plateau et des pratiques dites performatives qu'il propose. Romeo Castellucci a ainsi fécondé une nouvelle ossature de la figure humaine et du corps, en ne cessant de le faire osciller entre mutations, *stigmat*es et transcendance[2304]. Le comédien est donc réduit à son corps. Comme si c'était le dernier « moyen » qu'il possédait, pour communiquer et s'exprimer librement. Paradoxalement, ce corps représente la source d'énergie du comédien, mais aussi sa force.

> Dans toutes ces formes il y a une négation de vie, qui, à un certain

[2301] BOISSON, Bénédicte*, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*
[2302] *Ibid.*
[2303] CRAIG, Edward Gordon, *De l'Art du théâtre,* Paris, CIRCE, coll. « Penser le théâtre », 28 septembre 1998.
[2304] À ce titre, il serait aussi intéressant de se tourner vers les pratiques de Tadeusz Kantor et d'Alain Platel, les rites de la mort et de l'amour, les Haoukas et les proposions de Jerzy Grotowski.

> moment, fait un bond énergique en avant et prend vie, une vie forte, pleine, sensée. L'artiste-qui ressemble beaucoup au militaire-accomplit le mouvement inverse ; dans sa propre intimité il parvient à inclure les intimations extérieures et, consciemment, il arrive aux conséquences extrêmes : punir sa propre ressemblance jusqu'à la négation, la mutilation. L'ordre naturel et le pouvoir du monde sont ainsi entraînés sur cette pente qui littéralement les anéantit. Pour ne citer qu'un exemple : c'est le programme textuel et extrême des artistes du *body-art* au début des années soixante-dix.[2305]

Cette pensée de Castellucci rend évidente l'idée que, dans son théâtre, les corps « permettent de communiquer son contenu, sans forcément le représenter et, dans ce contexte, les corps *stigmat*isés retrouvent un sens, redeviennent signes. Les corps deviennent alors des images signifiantes et signifiées, puisque « les acteurs deviennent les didascalies vivantes d'une légende, inscrite en marge d'une carte pleine de symboles[2306] ». Un autre jeu, plus proprement scénique, permet de « resignifier » ces corps, ou en tout cas, de donner à penser, qu'ils pourraient avoir un sens[2307] ». Le corps représente autre chose que le corps du personnage et devient un objet signifiant, le signe d'une idée. Alors, « le corps perd sa fonction dénotative et redevient un « signe naturel », que notre société a peine à symboliser[2308] » écrit Patrice Pavis.

De plus, l'idée d'un quelconque artifice lié au jeu d'acteur, est profondément rejetée par Romeo Castellucci, qui voit la scène comme un lieu à part et vrai. C'est d'ailleurs en partie pour cela, qu'il choisit plus aisément des comédiens et/ou figurants, qui n'ont aucune expérience de la scène, et ne sont adeptes d'aucune technique de jeu de l'acteur. Les comédiens de Romeo Castellucci sont principalement choisis pour leurs corps « atypiques », « hors normes », leurs attributs physiques, « les qualités naturelles ou acquises par leur corps au cours de leur vie[2309] », et non pour leurs aptitudes à s'exprimer, à se déplacer sur scène, à occuper l'espace pour leur technique de jeu. « Par conséquent, la créativité de l'acteur y reste bornée à un exercice de style, et à une interminable production de mots[2310] ». C'est pourquoi, selon Castellucci, le corps de l'acteur « s'avance seul en scène, et ne trouve d'autre justification, que d'être une

---

2305 CASTELLUCCI, Romeo*, Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 21-22.
2306 *Ibid,* p. 169.
2307 *Ibid,* p. 21-22.
2308 PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale,* Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976.
2309 PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci, op. cit.*
2310 CASTELLUCCI, Romeo, « L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro », in CASTELLUCCI*,* Romeo, GUIDI, Chiara, CASTELLUCCI, Claudia, *Epopea della polvere. Il teatro della Socìetas Raffaello Sanzio 1992-1999*, *op. cit.*, p. 87.

présence pure, et de s'exhiber dans un espace particulier qui le contraint. Il retrouve une dimension symbolique perdue, et peut susciter chez les spectateurs une véritable expérience[2311] ». Cette possibilité naissante d'une expérience vraie et véritable chez le spectateur est indéniablement liée à la présence de corps *stigmat*isés sur scène.

En effet, dans notre quotidienneté, la rencontre d'une personne dont le corps est marqué ou *stigmat*isé occasionne un détour du regard, notamment pour éviter le sien. Une forme de gêne s'installe subitement des deux côtés par peur d'être jugé ou d'être juge. Toutefois, « le corps martyrisé prend le dessus et s'impose. Rien d'autre n'existe. Seule la souffrance corporelle compte[2312] » comme en témoigne Michela Marzono. S'ensuit alors une focalisation, la plupart du temps inconsciente et incontrôlable, de la part de la personne posant son regard sur le *stigmat*e porté par l'autre. Comparablement, « le théâtre des images de Castellucci rencontre, et entre en collision avec ce référentiel du spectateur »[2313], puisque les réactions sont le reflet de la société, c'est-à-dire une société avec ses normes et ses tabous, où l'apparence est primordiale ; mais aussi, une société où l'union de l'âme et du corps, alimente nos façons de penser et de voir autrui. Dans ce contexte, l'Homme aurait donc une fâcheuse tendance, d'associer le fait d'être une bonne personne, et celui d'être une belle personne[2314]. Le corps apparaît alors, comme un fardeau porteur de nos propres *stigmat*es intérieurs, sur lesquels les marques sont visibles, et persistent. Suivant ce raisonnement réducteur, il n'est pas rare de constater que, sociologiquement, les corps marqués sont perçus comme une transgression aux exigences sociales prépondérantes, notamment car ils ne répondent plus aux codes et normes[2315], n'entrent plus dans les grilles sociales préalablement établies et hermétiques. Au contraire, sitôt qu'ils sont objets de regard, ils se déplacent dans la dépravation, dans le vice, voire dans la contamination, et/ou dans la pathologie incurable. En outre, « si lorsqu'on voit un corps, notre appréhension de son esthétique est rapide, c'est en fait parce que, notre cadre interprétatif nous donne une lecture limitée du réel ; on a ainsi, naturellement, une idée préconçue de ce qui est beau ou laid, et celle-ci est bien ancrée dans notre

---

2311 *Ibid.*
2312 MARZANO, Michela, *Dictionnaire du corps, op. cit.*
2313 PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci, op. cit.*
2314 D'ailleurs, en grec par exemple, la notion du beau se superpose à l'idée du bon, *καλός* (kalos) signifie à la fois « beau » et « bon ».
2315 Nous tenons à rappeler que « la normalité demeure une question relative à une époque et à une civilisation. Or chaque culture a tendance à croire que son équilibre est la norme universelle » comme l'énonce Fernand Ouellette.

cerveau ; notre vision est déjà fortement programmée[2316] » précise Eleni Papalexiou. Un phénomène de dépersonnalisation naît alors, jusqu'à la perte totale de l'identité sociale, de la personne réduite à son seul *stigmat*e, dont elle est porteuse. À titre, Bénédicte Boisson, s'appuyant sur les propos de David Le Breton, écrit que « le corps, désormais objet de soins particuliers, se doit d'être beau, jeune et en bonne santé, ce qui suppose d'oublier tout ce qui pourrait remettre ces critères en cause et se concrétise dans l'isolement et la mise à l'écart des personnes *stigmat*isées. Dans une société qui préfère oublier « la fragilité de la condition humaine », la vieillesse, la mort et la maladie deviennent « les lieux de l'anomalie, elles échappent aujourd'hui au champ symbolique qui donnent sens et valeur aux actions sociales : elles incarnent l'irréductible du corps »[2317] ».

La dimension éthique est néanmoins éminemment discutable tant dans l'exclusion et la marginalité qu'elle suppose et que la notion du beau qu'elle soulève et reconsidère. Pour reprendre le parallèle établi par Kant, l'Homme confond la notion du beau à celle de l'agréable. Ce philosophe souligne d'ailleurs, que le jugement de goût, authentiquement esthétique, implique une adhésion universelle, car « le beau est ce qui est représenté sans concept, comme l'objet d'une satisfaction universelle[2318] ». La présence de corps *stigmat*isés sur la scène de Romeo Castellucci, est loin d'être agréable, elle serait même plutôt, source de *commotion*s sensorielles violentes. Pourtant, des modalités de présence de ces corps naissent une beauté non nécessairement subjective. « Ce que je trouve beau, je le trouve aussi sordide. Ce que je trouve fascinant, je le trouve aussi facile. Et pourtant, je m'y attache. Je ne sais pas comment le regarder[2319] » confie le dramaturge et metteur-en-scène Éric Vautrin. En nous proposant une « esthétique de la sensation » sans pareil, Castellucci réussit à nous dévoiler la véritable beauté du corps humain, sa beauté originelle, même et surtout par les corps *stigmat*isés, habituellement repoussés ou ignorés. Or, Castellucci développe très judicieusement cette pensée dans sa lettre à Frie Leysen : « Une chose est belle, si elle t'emmène, tu ne sais où, où tu ne t'y serais jamais attendue. La beauté est violente et désarmante comme

---

2316 PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci, op. cit.*
2317 LE BRETON, David, *Anthropologique du corps et modernité*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1990 cité par PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci, op. cit.*
2318 KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Ladmira, J.-R., De Launay, M. B. et Vausse, J.-M., Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », t. 2, p. 959-967.
2319 http://ercivautrin.wordpress.com, 04-11-08.

un éclair ou une secousse. […] Elle n'a pas d'arguments, la beauté[2320] ». Plus que cela, c'est la sensation de déplaisir voire de dégoût, éprouvée lorsque les corps *stigmat*isés paraissent, lorsque les images se *fabrique*nt, qui est en jeu.

> La soudaineté de la *commotion* psychique cause un grand déplaisir qui ne peut pas être surmonté. Mais que signifie donc surmonter ? [...] La production de *représentation* concernant le changement futur de la réalité dans un sens favorable ; le fait de s'*accrocher* à ces images de représentations qui mettent donc l'accent sur le plaisir *in spe*, nous rend capable de *supporter* ce déplaisir, c'est-à-dire de ne pas (ou moins) le ressentir comme tel. Ces représentations agissent comme antidote contre le déplaisir (comme anesthésique) et nous rendent capables d'un comportement approprié pendant la durée du déplaisir ou de l'action engendrant la douleur (extraction d'une dent : ce sera bientôt fini, encore un moment, et tout ira bien).[2321]

Comme l'explique le psychanalyste Sandor Ferenczi, par une beauté et un plaisir nés de l'étrangeté voire de la monstruosité, les corps *stigmat*isés parviennent à faire patienter le spectateur jusqu'au terme de la *tragédie*, à le saisir, le toucher et le réconcilier avec cette réalité.

La société a et aura toujours une influence sur l'art théâtral, et réciproquement. Ainsi, si la société contemporaine cherche à cacher ou à transformer ces corps « hors normes » pour les normaliser et donc, les uniformiser, au théâtre, la présence de corps atypiques est également rare. Ces derniers sont encore en marge des concepts esthétiques de notre époque, et loin d'être reconnus pour leurs spécificités, et pour la puissance qu'ils représentent à eux seuls, ils restent en marge. Aux antipodes de ce théâtre, il y a donc la Societas Raffaello Sanzio, qui met en scène ces corps rejetés, car *stigmat*isés, pour les métamorphoser en matériau dramatique à part entière. Cela peut s'expliquer par le fait, que Romeo Castellucci considère, que « c'est *l'esthétique* qui produit *l'éthique*[2322] » et non l'inverse, en précisant que « c'est l'étymologie même du mot « esthétique », qui fait fuir toute prétention éthique[2323] ». La mise en scène des corps *stigmat*isés chez Romeo Castellucci, et son refus de ne les voir que d'un angle pathologique, témoignent instantanément de sa corrélation avec son temps, puisqu'il cherche constamment à altérer le monde ne serait-ce que par le regard que nous

[2320] CASTELLUCCI, Romeo, *Éthique et esthétique*, lettre de Romeo Castellucci à Frie Leysen, directrice du Kunsten Festival des Arts de Bruxelles, à propos d'une conversation à ce sujet, Cesena, 1999.
[2321] FERENCZI, Sandor, *Le Traumatisme*, Paris, Payot, 1982, p. 35.
[2322] CASTELLUCCI, Romeo, *Éthique et esthétique, op. cit*.
[2323] *Ibid.*

portons sur lui. Par conséquent, « la perspective dominante adoptée par leur metteur en scène est celle de la morale. […] Il revisite totalement l'approche du corps handicapé : tout corps a, pour lui, sa place légitime sur une scène[2324] ».

Mettre volontairement un corps *stigmat*isé sur scène, c'est accepter de bouleverser le spectateur dans ses certitudes et habitudes. Puisqu'au quotidien, un sens au corps *stigmat*isé est recherché voire inventé, à la scène, une fiction signifiante devrait être proposée. C'est un corps qui cherche à dire quelque chose, qui raconte à lui seul une histoire, que l'on pense connaître ou qu'on s'invente, un corps auquel on attribue une tentative de discours. Or, il n'en est rien dans le théâtre de Castellucci. Le spectateur peut aussi se demander, où se trouve la limite du possible, du raisonnable, du représentable. Le regard et la compréhension posés sur le corps au plateau y sont troublés. Cela est renforcé par le fait que seul le corps *stigmat*isé est littéralement mis en lumière et que les porteurs de regard sont eux plongés dans la pénombre. À l'abri des regards et mais acteurs de ceux qui portent le corps en scène, le spectateur se laisse guider par la curiosité, l'attrait pour l'étrangeté, la fascination pour l'inconnu et se focalise sur l'anormalité, la marque, le *stigmat*e de l'acteur. Dès lors que le *stigmat*e est ausculté, le comédien perd son identité, jusqu'à n'être plus qu'un corps. Ainsi, « l'acteur en dehors des normes, sous les yeux du public, est soumis, comme dans la vie quotidienne, à un processus de dépersonnalisation, de perte de son identité sociale, pour n'être réduit qu'au *stigmat*e dont il est porteur[2325] ». Dans le cadre de la représentation chez Castellucci, la focalisation sur le *stigmat*e devient source de gêne et de mal être, uniquement chez le spectateur, qui se retrouve en position de voyeurisme, de « *curiositas* », et seul face à ses propres réactions, tandis que le comédien, lui, est protégé par l'incarnation de son personnage et de son statut particulier. « Dans cette perspective, le corps de l'acteur n'est plus ni un moyen de communication ni un instrument. Il peut entrer sur scène et se montrer, entièrement, parce que « "en rentrant", je suis en quelque sorte exclu, sacré [examine Bénédicte Boisson]. Pour l'acteur il ne s'agit plus alors de jouer mais d'être en scène, de vivre la contrainte de la scène et de s'exhiber [...] Le corps en scène qui ne se cache pas sous une technique est une matière mise en avant qui, du fait de son espace d'apparition est signifiée, ou en

[2324] PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci, op. cit.*
[2325] BOISSON, Bénédicte, *« Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*

tout cas à laquelle on cherche des significations[2326] ». De plus, « le *stigmat*e rompt la transparence du corps. C'est alors que s'effacent le personnage, la notion de rôle à incarner et la personne, elle-même, pour laisser place au corps, et à sa seule présence dans une *auto-deixis*[2327] ».

> La scène devient alors un lieu de précipitation et de seuil ; un lieu où la souffrance ostentatoire coïncide avec le regard. La scène restitue la limite du corps et le renvoie à sa propre limite- à découvert-, qui est souffrance. On perçoit alors la scène, ici, comme ce lieu-unique au monde- où celui qui parle enlève, creuse et aveugle le mot qu'il vient de prononcer ; ce lieu où celui qui parle, enfin, vient pour se retirer au travers de la voix.[2328]

C'est l'émergence de ce lieu unique et le pouvoir de focalisation sur le corps étrange et étranger, qui représentent les forces de ces corps *stigmat*isés, de leurs qualités de présence et de résonnance.

> Pendant un bref instant, personne ne peut rien regarder ni entendre d'autre que cette souffrance et une suspension, écho du trouble de chacun, naît dans la salle. […] Le système selon lequel la représentation renvoie au monde extérieur à la scène est rompu. […] D'un théâtre du choc, du corps, de la présence pure, on passe à un *théâtre d'images*, de « acteurs objets », désindividualisés, faisant partis d'un tableau, d'une situation.[2329]

Paradoxalement, ces corps sont le reflet d'une grande simplicité, notamment parce que, Romeo Castellucci rejette tous artifices liés à une quelconque technique de jeu, d'où le choix de prendre parfois des comédiens non professionnels. Pour reprendre les propos de Romeo Castellucci : « Souvent, les non professionnels parviennent à une vérité de jeu stupéfiante parce qu'ils conservent une capacité d'émerveillement et un naturel qu'ont perdu les professionnels[2330] ».

> La technique nie ce que je peux faire, parce qu'en m'ordonnant ce que je dois faire, elle condamne toute autre possibilité. Pour celui qui n'a pas de technique tout est possible. Inversement, pour celui qui exerce une technique, presque tout est impossible, excepté la

---

2326 *Ibid.*
2327 LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*
2328 CASTELLUCCI, Romeo*, Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* pp. 32-33.
2329 BOISSON, Bénédicte*, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*
2330 *Bribes de chaos*, http://www.mouvement.net.

> technique elle-même. […] La technique en effet, contraint et modère la capacité mentale et physique de la personne humaine. […] La technique est toujours d'autrui et elle est toujours une pratique d'aliénation, par lequel on a un contact de réception et, en même temps, de retenue » ; « La technique de jeu devient « supertechnique », pour s'évanouir, pour ne plus dire : « Regarde la technique ». La machine de l'acteur doit se rapprocher d'un état de perfection extatique, pour être un instrument digne de cette fuite inconsistante ».[2331]

Ses acteurs choisis pour leurs corps, traités comme des éléments scéniques, peuvent aussi, et doivent, être eux. L'artifice est d'ailleurs au contraire perçu comme un déguisement, synonyme de tromperie, de subterfuge, de ruse, de leurre. « C'est plutôt le temps de la ruse *rhétorique*, celle dont les Castellucci nous dévoilent tous les rouages. [précise Bénédicte Boisson] C'est peut-être pour cette raison, que le spectacle n'apparaît pas de façon manifeste : il est broyé lui-même dans la machine qu'il dénonce[2332] ».

D'autre part, Romeo Castellucci propose aux comédiens des exercices delphiques, cités ci-après, ressemblant davantage à des expérimentations, un entraînement psychique, un travail solitaire de l'esprit, à un laboratoire, à des exercices, pour supporter le pouvoir aliénant de la scène, à une approche de la Technique du Sommeil, développée par Romeo Castellucci en tant qu'acte théâtral, qu'à une réelle formation de l'acteur ou un training pour comédien.

> - Enfile ta sale tête dans le sac plastique… et meurs. Ou, du moins, transpire.
> - Cherche un mur, dans la solitude. Appuie la paume de tes mains à la hauteur de ta tête. Puis appuie le front au mur. Reste là. Comme ça. Jusqu'à ce que te vienne une idée et que ton front se refroidisse.
> - Vole dans le paradis chrétien.
> - Crée-toi un obstacle à la vision. Dans ta maison ou dans ta tanière. Quelque chose qui casse ton regard avec quelque chose d'accroché comme ces choses de Calder ou similaires.
> - Achète-toi un pigeon mort au marché, de ceux avec les plumes. Chez toi tu te déshabilles. Tu coupes les ailes au pigeon et tu les fixes à tes tempes. Tu vas dans la salle de bains. La lumière doit être sombre. Tu restes comme ça, debout sur le bord de la baignoire, remplie d'eau usée. Essaie de te regarder de biais en cachette dans le miroir accroché au mur.
> - Trouve une structure métallique pour appuyer la loque de ton corps.

[2331] CASTELLUCCI, Romeo*, Les Pèlerins de la matière, op. cit., p. 32-33.*

[2332] BOISSON, Bénédicte*, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*

- Le matin, mets-toi un petit caillou dans la chaussure.
- Le soir, avant de te coucher, mets tes habits au frigo.
- Noircis de noire fumée le miroir de la salle de bain.
- Fais-toi bombarder par la lumière.[2333]

Bien que Romeo Castellucci choisisse les comédiens pour leurs corps *stigmat*isés, il ne les réduit pas à cette pathologie, mais les transforme en matière dramatique, comme en témoigne Bénédicte Boisson :

> Finalement, les corps *stigmat*isés ne sont pas là pour choquer, ou plutôt, le choc qu'ils suscitent est exploité dramaturgiquement. Ils transmettent une idée en faisant l'économie des mots et ils rendent au corps une puissance signifiante. Passé le premier choc qui a permis de désolidariser le corps et la personne, ces corps devenus éléments scéniques se chargent de significations. Le *stigmat*e vient aussi faire éclater l'humain et les propositions scéniques permettent la mise en place de significations nouvelles.[2334]

Des ambivalences telles que l'obésité et la dérive, de la consommation et donc de la faim du pouvoir, de l'amputation et de l'imaginaire, de la perte et de l'amnésie, de la maigreur et de l'invisibilité, de l'asthénie politique et son pouvoir, la trachéotomie et la rupture de la transmission ou du mutisme *rhétorique* se mettent en place. De ce fait, ces corps peuvent aussi être considérés comme allégoriques puisqu'une idée abstraite est personnifiée par le corps et grâce au recours d'une image conventionnelle en particulier par la *rhétorique* des corps. Du corps il ne reste plus qu'une matière organique, une chair poreuse d'images, une ossature mécanique de sons, qu'un pur communicable manipulable et manipulé, qu'un langage formel désarticulé, qu'une langue conceptuelle et théâtrale. Ainsi, le corps *stigmat*isé reflète une monstruosité historique, politique et sociale et un désordre du monde qu'il a intégré. Il nous le livre dans son propre désordre organique et sans filtre en nous saisissant, comme il a lui-même été saisi, de plein fouet. Ainsi, ce corps participe d'une « écriture du désastre » et, en tant que matière dramatique, il permet la déconstruction de toute chose, et donc l'émergence nouvelle d'une toute autre forme. « Déconstruire sur la scène la facticité du discours et de la représentation, c'est donc travailler sur le réel de la voix, sur le réel de la chair et

[2333] Extrait d'exercices delphiques. Si vous souhaitez en découvrir d'autres, je vous invite à regarder dans : *C*ASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit., p. 142-147*.
[2334] BOISSON, Bénédicte*,* « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », *op. cit.*

des muscles, travailler également sur des corps non communs (obèses, par exemple ou difformes)[2335] » écrivent Christian Biet et de Christophe Triau.

De surcroît, les plaies, marques et *stigmat*es sont autant d'empreintes qui font des corps en scène, des « corps mémoire » qui se souviennent, malgré eux, des sévices subis. Que l'artiste le veuille ou non, les corps *stigmat*isés et mémoire s'engagent dans le champ de l'amnésie collective, c'est-à-dire, l'acte par lequel certaines réalités sont occultées, consciemment ou non, niées, omises, passées sous silence par l'homme et la société afin de correspondre aux stéréotypes qui deviennent habitudes voire convictions. Aussi amnésie collective et mémoire collective sont indéniablement liées, se répondent et se chevauchent. De plus, Maurice Halbwachs définit la mémoire collective comme un système fluctuant de cadres, dont chacun témoigne d'un événement particulier du passé, qu'un groupe social se donne pour référence. C'est pourquoi, il engendre nécessairement la proposition inverse : à mesure qu'un groupe se crée une mémoire collective, il se crée également une amnésie collective. Par ailleurs, le corps *stigmat*isé est aussi mémoire en tant que support d'enregistrement du monde. L'artiste choisit ce corps comme interface privilégiée pour proposer une exploration et une retranscription à la fois d'une mémoire collective et d'une amnésie collective qui guette. Les corps mémoires/*stigmat*isés, élevés au rang de matériaux artistiques et dramaturgiques, mettent donc en mémoire le désordre du monde et font en réalité ressurgir poétiquement des pans, volontairement ou non oubliés, du passé dont ils sont les *stigmat*es. La résilience y est tissulaire et organique, s'opère dans le champ du visible et du perceptible, se déploie dans l'intime, le social et le politique.

En somme, la relation entre corps, *stigmat*e et mémoire est constitutivement politique. Tout d'abord parce que tout corps plongé dans l'espace public est politique dans la mesure où il s'expose - ou est exposé -, qui plus est lorsque cet espace public est théâtre, c'est-à-dire le lieu du voir, ou quelconque aire spectaculaire, entendu comme lieu du regard, et parce qu'il nous invite à « prendre position ». Ce caractère politique se fonde sur un dispositif esthétique, qui déplace le *stigmat*e vers un effet de mémoire à caractère allégorique. Par ailleurs, l'écriture scénique de Romeo Castellucci donne à la fois à voir ces corps pour ce qu'ils sont, à la limite de l'essentialisation, et pour ce qu'ils font poétiquement apparaître, c'est-à-dire, une écriture du désordre du

[2335] BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est ce que le théâtre ?*, *op. cit*, p 909.

monde. Ces corps sont donc des reflets « déformés » de la mémoire collective puisqu'ils font plutôt apparaître ses oublis. Enfin, la mise en scène et en lumière de corps mis à mal apparaît comme le moyen quintessenciel de renouer avec une forme de *catharsis* perdue et de replacer le spectateur face à une vision de l'humanité essentialiste, face à la nature première de l'Homme fondée sur la *tragédie* de sa mortalité et de sa conscience, face à ses propres *stigmat*es originels.

> Où sont cachés les *stigmat*es du pire quand la vie courante nous contraint chaque jour à renaître à la banalité écœurante et splendide ? *Stigmat*es cachés peut-être dans la voix. La voix comme un dernier refuge, une chaire ultime. Dans la voix qui se faufile dans le silence du présent, se pose, s'impose, se brise, s'éteint, se tait et à nouveau murmure.
> Car le passé ne dispose que du frêle le refuge des mots. Les *stigmat*es ne se trouvent pas dans notre corps visible mais dans ce corps secret et ultra-sensible qu'est la voix.[2336]

Si ce n'est pas par la voix, ce sera par son origine : le souffle, que Lisbeth Gruwez examinera l'invisibilité des *stigmat*es, c'est-à-dire par le *trauma*.

b) L'enracinement du *trauma*

We're pretty fuckin' far from okay[2337] est le dernier opus du triptyque sur le corps extatique de Voetlvolk créé en 2016, après *It's going to get worse and worse and worse, my friend* (2012), examiné précédemment en deuxième partie, et *AH/HA* (2014), analysé dans le chapitre suivant et dans lequel le rire est dansé[2338]. Dans *We're pretty fuckin' far from okay,* Lisbeth Gruwez est accompagnée soit de Wannes Labath, soit de Nicolas Vladyslav au plateau et tous deux performent et dansent la peur.

[2336] PEJU, Pierre, *Naissances*, Paris, Gallimard, coll. « Haute Enfance », 1998.

[2337] *We're pretty fuckin' far from okay*, concept et chorégraphie : Lisbeth Gruwez, composition, son et assistance : Maarten Van Cauwenberghe, performance : Lisbeth Gruwez et Wannes Labath ou Nicolas Vladyslav, directeur artistique : Bart Van den Eynde, concepteur lumières : Harry Cole & Caroline Mathieu, directeur technique : Thomas Glorieux, scénographie : Lisbeth Gruwez, Maarten Van Cauwenberghe & Marie Szersnovicz, répétition : Lucius Romeo-Fromm, production : Voetvolk vzw, coproduction : La Bâtie — Festival de Genève, KVS, Le Phare — Centre Chorégraphique National du Havre Normandie, Theater Im Pumpenhaus, Les Brigittines, TANDEM Arras-Douai, Weimar Kunstfest, MA — Scène Nationale de Montbéliard, résidences : Troubleyn | Jan Fabre, Arts Centre BUDA, STUK, Les Brigittines, partenaires : NONA, the Flemish Community & the Flemish Community Commission, diffusion : Key Performance, 2016.

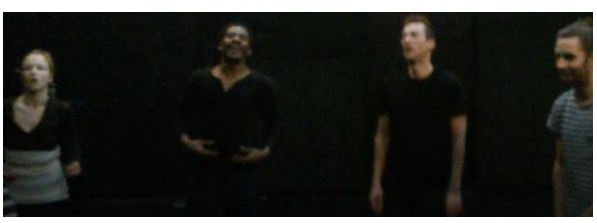
[2338] Ce sont par ces performances que la compagnie a gagné une reconnaissance internationale.

Non seulement nous avons eu la chance d'assister à la toute première représentation de ce spectacle, mais en plus l'opportunité d'en suivre le processus de création en participant au stage de danse du 10 et 11 janvier 2015, mené par Lisbeth Gruwez et Marteen Van Cauwemberghe, à l'Hippodrome de Douai.

À l'écoute, en dialogue et contact constants avec chaque membre du groupe, elle nous a invité à découvrir notre propre danse, à développer les mouvements de manière personnelle, au-delà des limites de l'imagination, par des exercices de *training* et d'improvisation. L'enjeu de départ était d'interroger l'impact physiologique concret de la peur et ses manifestations sur et dans le corps dansant, c'est-à-dire de proposer une traduction chorégraphiée des résonnances physiologiques sur la respiration, l'accélération cardiaque, la tétanie corporelle, la transpiration, la montée d'adrénaline.

L'un des exercices pratiques - dont les consignes étaient identiques à celles que Lisbeth Gruwez proposerait ensuite à Wannes Labath ou Nicolas Vladyslav - consistait d'abord à suivre la courbe des états des corps de *AH/HA* et leurs évolutions au plateau, puis de passer du rire à l'angoisse. Ainsi, nous commencions en cercle, et, sur place, opérions des tressautements répétés en relâchant notre corps et en les intensifiant progressivement, pour laisser le flux énergique nous envahir. Lorsque nous le sentions parcourir tout notre corps, nous pouvions expulser des cris gutturaux, non volontairement créés et formés, s'ancrant dans le souffle de l'expiration. Puis, nous devions relâcher le visage et laisser la sensation se transformer en émotion, puis l'imprégner sur la face. Après s'être soi-même regardé de l'intérieur, nous étions invités à nous regarder les uns les autres en maintenant toujours le tressaut.





Stage de danse de Voetlvolk, Hippodrome de Douai, 10 et 11/01/2015.

Ainsi portés par l'impulsion, nous nous regroupions pour ne former qu'un corps, transporté par un seul flux énergétique partagé puis commun. Nos têtes grimaçantes n'étaient alors plus qu'une et, ensemble, nous ressentions la métamorphose physique que le passage du rire à la peur suppose.



Stage de danse de Voetlvolk, Hippodrome de Douai, 10 et 11/01/2015.



Stage de danse de Voetlvolk, Hippodrome de Douai, 10 et 11/01/2015.

Le rythme des *beats* de la musique diffusée tantôt s'accélérait tantôt se ralentissait à la manière d'une fréquence cardiaque et d'une respiration superficielle. Ensuite, nous nous éclations de nouveau pour danser individuellement le rire angoissant et la peur. À la suite de quoi, Lisbeth Gruwez nous guidait individuellement, toujours par le mouvement et pendant nos improvisations, soit en se joignant à nous, soit en nous effleurant, soit en touchant une partie de notre corps, soit en nous donnant de nouvelles consignes et indications.



Stage de danse de Voetlvolk, Hippodrome de Douai, 10 et 11/01/2015.



Stage de danse de Voetlvolk, Hippodrome de Douai, 10 et 11/01/2015.

L'une des actions d'accompagnement de Lisbeth Gruwez nous a particulièrement et personnellement marqués durant cet atelier. Alors que nous improvisions, Lisbeth Gruwez est venue derrière nous et nous a tiré le tee-shirt, puis a recommencé ce geste à plusieurs reprises. Guidée par l'intuition, elle sentait que ce geste avait ici sa place, qu'il était nécessaire dans l'expression libre et libérée de cet état du corps.





Stage de danse de Voetlvolk, Hippodrome de Douai, 10 et 11/01/2015.





Stage de danse de Voetlvolk, Hippodrome de Douai, 10 et 11/01/2015.

Or, c'est ce geste précisément qui marquera ensuite les corps à corps des danseurs dans le spectacle *We're pretty fuckin' far from okay*, dont nous étions, lors du stage, en train de vivre le processus de création, un an avant sa première représentation.



GRUWEZ, Lisbeth, *We're pretty fuckin' far from okay*, 2016. ©Voetvolk

GRUWEZ, Lisbeth, *We're pretty fuckin' far from okay*, 2016. ©Voetvolk

Le spectacle commence par la vision d'un homme et d'une femme assis chacun sur une chaise, face public, séparés l'un de l'autre de plusieurs mètres, individuellement éclairés par une douche de lumière blanche. C'est donc dans la dualité et dans la complémentarité que s'ouvre ce spectacle : deux individus, deux chaises parallèles, deux faisceaux de lumière, deux mondes concomitants, deux respirations distinctes mais partagées. À cette image s'associe le souffle, celui qui parcourt les corps, celui qui soulève la cage thoracique et la compresse, celui qui dilate les narines et fait battre les tempes, celui qui se rend audible et se partage à la salle. Un seul et unique souffle guide la respiration commune et individuelle de chaque corps. Il se déploie dans la lenteur et l'attente, se rend audible et palpable, se ressent par son flux puis sa moiteur. L'homme et la femme restent ainsi, un long moment, assis, sans bouger, mais non immobiles car poussés par le souffle. Ils dansent d'abord la respiration.

Par le souffle, la peur se propage et à partir de lui, le mouvement se crée. Dès lors, un jeu de miroir sensible s'opère entre la scène et la salle. « Le rythme des mouvements et des respirations que chacun éprouve, cloué à sa chaise, se donne à lire

en temps réel et, en miroir, l'impossibilité de la fuite. Une captivité qui enfle et se déploie dans le silence et une pénombre, parfois trouée de lignes lumineuses[2339] » écrit Fabienne Arvers.

Doucement, ils lèvent les bras, paumes de mains tournées en direction du spectateur, comme pour lui demander silencieusement de s'arrêter, pour se protéger de lui ou l'implorer. Ils adoptent ensuite une position de défense avec leur bras. Le spectateur semble être la source de l'attaque portée et son regard celle de la peur.



GRUWEZ, Lisbeth, *We're pretty fuckin' far from okay*, 2016.



GRUWEZ, Lisbeth, *We're pretty fuckin' far from okay*, 2016.

Le rythme respiratoire, amplifié et corporel, s'accélère, le corps spasme, répète des gestes de peur et des mouvements de claustrophobie intérieure et de frénésie de l'angoisse, qui deviennent de plus en plus frénétiques. « La répétition des gestes finit par produire un effet hypnotique où le temps se dilate, n'avance plus que par à-coups, haletant, tremblant, oppressé[2340] ». Fermement ancré sur la chaise, elle-même semblant être enracinée au sol, les danseurs semblent tout de même être en déséquilibre perpétuel par le corps qui s'impose de vives tensions. Les genoux se lèvent, les bras protègent le visage, les mains frottent et grattent, les ongles s'incrustent dans la peau, le visage se durcit, les regards s'égarent, les pieds martèlent le plateau, l'onde se propage et parcourt le corps des danseurs et des spectateurs. La chair du corps devient amas, caisse de résonnance, masse vibrante sous les tressauts et coups de chaque heurt.

[2339] ARVERS, Fabienne, Anatomie de la peur, in *Les Inrockuptibles*, 70e édition du festival d'Avignon, du 6 au 24 juillet 2016, p. 60.
[2340] *Ibid.*



GRUWEZ, Lisbeth, *We're pretty fuckin' far from okay*, 2016.



GRUWEZ, Lisbeth, *We're pretty fuckin' far from okay*, 2016.



GRUWEZ, Lisbeth, *We're pretty fuckin' far from okay*, 2016.

Dans le deuxième tableau, les deux corps se collent l'un à l'autre, prennent appui l'un sur l'autre, s'équilibrent et tiennent debout par des jeux de poids contre poids. Le poids qu'il se confie est, certes physiquement la masse corporelle de chacun, mais symboliquement, celui de la peur qui pèse sur le corps et le compresse comme un étau. « C'est ensemble qu'ils font face à l'engrenage de la peur dans chaque fibre de leur corps. Dos à dos, ils s'entraînent, se soutiennent pour affronter, dans une lutte au ralenti[2341] », la peur. L'homme et la femme s'enlacent, s'étreignent avant de se repousser mais en ne se séparant jamais. Ils se saisissent par le tissu des vêtements quitte à les

[2341] *Ibid.*

déchirer. Les tee-shirts tirés, de couleur chair, sont comme des secondes peaux que les performeurs tendent l'un l'autre de s'arracher. Il s'agit par ce geste de libérer l'humain qui dessous se dissimule, éprouve seul l'angoisse, tressaille mais jamais ne trépasse.





GRUWEZ, Lisbeth, *We're pretty fuckin' far from okay*, 2016. ©Voetvolk



GRUWEZ, Lisbeth, *We're pretty fuckin' far from okay*, 2016. ©Voetvolk

Dans le troisième tableau, les corps des deux interprètes se séparent et se démarquent. Positionnés de part et d'autre du rectangle de scène que forme la lumière, ils dansent la peur dans leur solitude. Les membres se crispent et se *contorsion*nent, les muscles frémissent et tremblent, le visage grimace, les organes s'ulcèrent, les os se désarticulent, le battement du cœur s'accélère, la respiration se fait haletante, le souffle saccadé, le regard se trouble et se hante, le corps chancelle, s'agite, résiste et transe. La transe-formation ritualisée et *rhétorique* dans *It's going to get worse and worse and worse, my friend* devient transe convulsive, choréique et introspective dans *We're pretty fuckin' far from okay*. Maarten Van Cauwenberghe participe lui aussi à cette transe en créant un son respiratoire à la fois suspendu et enchaîné et reprenant les schémas rythmiques

instables repérés durant les ateliers du stage. L'amplification du souffle est parfois telle que la respiration se transforme en sciage ou tornade. L'association du paysage sonore et visuel rend tangible et palpable une excitation angoissante qui ne peut l'être et en révèle sa nature contagieuse, alors même que les corps sont séparés. De plus, ces paysages s'impriment sur la scénographie et les corps qui déclinent le gris comme une matière à la fois plane et vibrante.



GRUWEZ, Lisbeth, *We're pretty fuckin' far from okay*, 2016.



GRUWEZ, Lisbeth, *We're pretty fuckin' far from okay*, 2016. ©Voetvolk

La peur examinée est celle biologique, organique et anatomique et non une sensation socioculturelle normée. Sa manifestation n'est donc ni acquise ni stable mais répond d'un développement évolutif et d'un instinct de combattre, fuir ou se figer. C'est ce que Lisbeth Gruwez et Wannes Labath ou Nicolas Vladyslav approfondissent : ce que la peur fait du corps dès ses premiers émois, l'impact de la

peur sur notre corps et souffle, l'expression de la crainte puis de la panique par la danse. Examinant ces expressions et sensations en les décontextualisant, Lisbeth Gruwez isole la peur et construit à partir d'elle tout en déconstruisant les corps en détresse.

Visuellement, la gestuelle s'apparente à celle des films d'Alfred Hitchcock, notamment *Les Oiseaux* à partir duquel Lisbeth Gruwez a composé son alphabet gestuel. Le vocabulaire dansé est celui de notre mémoire individuelle et collective et de nos réflexes naturels face au danger. Toutefois, la démarche n'est pas stanislavskienne, car il ne s'agit pas de revivre l'expérience d'un *trauma* déjà vécu mais plutôt de se laisser porter par le flux énergétique du *trauma,* de le laisser prendre possession du corps dans sa totalité, de se mouvoir et s'exprimer par lui, puis d'évacuer le flux. Il n'en reste pas moins vrai qu'une introspection s'opère.



GRUWEZ, Lisbeth,
We're pretty fuckin' far from okay, 2016.
©Voetvolk

Cette danse plonge donc au plus profond de nos émotions et aux tréfonds du monde sensible. L'esthétisation du *trauma*tisme devient nécessaire et le spectacle se remarque par son intensité, sa teneur en phobie et psychose, et la concentration qu'il demande puisque la force des failles s'y révèle. Or, aucune blessure n'est irréversible

et, par ce potentiel renversement, l'humain se défend et résiste. L'intuition devient résiliente. En outre, si la résilience ne sous-tend pas uniquement la résistance, elle en appelle aussi à la capacité de transformer le champ du sensible, le corps qui le vit et transporte, et la réalité, virtuelle ou non, qui l'accueille. Une transgression de l'état d'angoisse, de crainte, d'effroi, d'épouvante, de frayeur, de terreur et de sidération s'impose et sublime le *trauma* qu'elles représentent en considérant différemment le rapport à la *fracture* qu'elles supposent. La forclusion corporelle qui en résulte n'est pas étrangère à la relation qu'établit Claude Lévi-Strauss[2342] avec la qualité de présence, rapport qu'il qualifie de « nostalgie de l'origine »[2343].

En outre, si cette création ne traduit pas un état de crise sociétal et culturel, l'état du corps et du monde se font écho de manière fortuite. Une culture de la peur s'est construite dès le XXe siècle et s'est accrue au XXIe siècle, notamment avec la montée en puissance des manifestations de *violence*, des attentats, des guerres. De plus en plus, le quotidien exhorte à la méfiance, exige la vigilance et la peur est devenue l'affect le plus nommé et partagé quitte à contrôler ou commander les émotions humaines. Le tropisme se veut aujourd'hui être normé. À cela, Lisbeth Gruwez répond par de l'anti-spectaculaire dans l'expression chorégraphiée d'une « peur sans suspense, privé de dénouement, sans issue possible. Une peur à l'état brut, présenté sans fards, délestée d'argument narratif ou du moindre étayage scénographique. Une pure bouffée d'angoisse[2344] ». Ainsi, si la résilience s'origine ici dans le *trauma*, elle ne relève ni de la psychologie ni de la psychanalyse[2345], elle est corporelle et humaine.

[2342] LEVI-STRAUSS, Claude, *L'Homme nu, op. cit.*
https://www.ina.fr/video/CPF10005788

[2343] « Derrida oppose à la nostalgie et à l'authenticité lévi-straussiennes ce qu'il appelle l'antihumanisme de Nietzsche : le jeu nietzschéen sans présence, sans origine, « l'aventure *séminale* de la trace » (p. 427). Et il rappelle que Lévi-Strauss déclare au contraire chercher dans l'ethnologie l'inspiration d'un « nouvel humanisme » (dans l'*Introduction à l'œuvre de Mauss*). On peut cependant montrer que cet humanisme-là ne contredit pas l'anti-humanisme que Lévi-Strauss revendique en 1961 contre Sartre. Et peut-être aussi qu'il est le *déplacement* dans la modalité duquel Lévi-Strauss a pu parler du génocide ». DRACH, Marcel. « La structure et l'effacement de l'homme chez Claude Lévi-Strauss », *Figures de la psychanalyse*, vol. 17, n. 1, 2009, pp. 75-84.

[2344] ARVERS, Fabienne, « Anatomie de la peur », *op. cit.*, p. 60.

[2345] À ce sujet, voir notamment :
ANAUT, Marie, *La résilience : Surmonter les traumatismes*, Nathan Université, 2008.
ANAUT, Marie, *L'Humour, entre le rire et les larmes: Traumatismes et résilience*, Paris, Odile Jacob, 2014.
ANAUT, Marie, CYRULNIK, Boris, *Résilience. De la recherche à la pratique : 1er congrès mondial sur la résilience*, Paris, Odile Jacob, 2014.
BALAND, Marie-Cécile, BURR, Emmanuelle, MOSS, Richard, *Plénitude, empathie et résilience*, Le Souffle d'or, 2012.
COUTANCEAU, Roland, LEMITRE, Samuel, SMITH, Joanna, *Trauma et résilience - Victimes et auteurs*, DUNOD, 2012.

c) Corps *morcelé*, corps prothèsique, corps bricolé

Qu'ils soient corps *stigmat*isés ou corps *trauma*, et même encore corps trafiqués ou corps invaginés comme examinés précédemment, les corps obéissent à un morcellement, se créent par bricolage et témoignent d'une accrétion. Le terme « *morcelé* » signifie, d'après le dictionnaire *Littré*, « séparé en morceaux ». Or, le terme « morceau », venant de l'ancien français mors, issu du latin *morsus* (« morsure »), d'abord synonyme de « bouchée », dans le sens où il s'agissait d'une partie d'un corps solide qui peut être séparé par les dents, se définit ensuite par une « partie d'un tout ». C'est pourquoi, la notion de morcellement du corps n'existe que parce que le principe d'unification pré-existe.

Tout d'abord, toute naissance suppose un morcellement du corps. La séparation d'avec la mère peut s'apparentait au stade du miroir, selon Lacan, c'est-à-dire le moment où l'enfant s'arrache de la fusion avec la mère et de sa dépendance du nourrissage pour penser son être corporel et le reconnaître comme une forme une et érigée. Avant ce stade, l'enfant est *infans* et demeure dans un état d'incoordination motrice qui lui font éprouver son corps réellement comme quelque chose de *morcelé*, qui n'a aucune unité. C'est aussi, passé ce stade, que l'enfant accepte d'entrer dans le langage. « À la naissance, l'enfant ne peut appréhender son propre corps comme unité. Il en a des expériences éclatées, discordantes, dépendantes des interventions de l'adulte. C'est au moment du stade du miroir qu'apparaîtra une première forme d'unité corporelle[2346] » expliquent les psychologues Colette Laterrasse et Ania Beaumatin. Ainsi l'interprète de Castellucci, Gruwez et Verdonck fait de son corps une mémoire vivante et un lieu de gestation et de dévoration. « Celui-ci est le réceptacle des multiples figures créées, aux apparitions récurrentes et dont les formes s'apparentent à leur manifestation dans les contes et mythologies pour nous rappeler que le monde humain se tisse avec l'invisible[2347] » écrit Jacques Jusselle.

MANCIAUX, Michel, *La résilience : résister et se construire*, CMS, 2001.
SHORT, Dan, TAILLANDIER, Jérôme, *Espoir et résilience : Comprendre les stratégies thérapeutiques de Milton Erickson*, Satas, 2009.

[2346] LATERRASSE Colette, BEAUMATIN Ania, *La psychologie de l'enfant,* Milan, Collection Essentiel, n. 86, 1997.

[2347] JUSSELLE, Jacques, Ilka Schönbein - *Le corps : Du masque à la marionnette, Encyclopédie Fragmentée de la marionnette*, vol.3, THEMAA, avril 2011, p. 74.

Ce morcellement est amplifié par les dégradations des structures et sculptures corporelles, comme c'est le corps chez nos artistes. Les détériorations de celles-ci ont conduit aux mutilations des corps qui y étaient représentés. L'effet, bien que non volontaire, est que désormais les corps exposent leur état après le combat à la vie mené et non en son cours. Il y a donc, dans le même temps, l'image d'un corps d'avant, de pendant et d'après une bataille où la vie est engagée, l'image d'un corps à la fois unifié et *morcelé*. Bien qu'initialement figées, les sculptures exposent ainsi une métamorphose corporelle dans le temps et en dévoilent la crudité par morcellement. Or, cette révélation n'est rendue possible que par la vétusté, la dégradation et l'accident qui la précèdent, que socialement, nous cherchons au contraire à taire ou farder. À ce titre, dans *Le Monstre dans l'art occidental*, Gilbert Lascault, critique d'art, écrit :

> La société veut avoir affaire à un être non « clivé » et parvient à persuader le sujet de son unité : « l'homme se croit un et il est toujours deux » ; le déguisement constitue une exploration pratique de ce que nous cachons aux autres et à nous-mêmes ; il nous oblige, du même mouvement, à nous avouer combien nous sommes *morcelé*s.[2348]

Inversement, la mise en place réunifiante du corps ne semble possible que par son morcellement préalable et permet ainsi une autre forme de rencontre du corps avec l'Autre. Comme l'écrit Marion Girard-Laterre :

> Le corps […] devient une surface manipulable, dont les parties sont interchangeables, un jeu de construction dont la permutation rend tout modifiable. […] brouille les limites entre corps et objet. Cela […] permet de transformer le corps en objet, qui peut être alors soumis à de multiples opérations : collages, superpositions... Si à l'aide de l'objet, le corps est fragmenté, il est ensuite assemblé différemment. […]. Le corps se démultiplie, ou les figures se réunissent pour ne plus faire qu'un corps.[2349]

Ainsi, le corps en scène étant tantôt perçu comme entité unique, tantôt comme entité fragmentée, voire fragmentable, le spectateur se voit contraint de changer de point de vue sur l'objet qui lui est donné à voir et invité à ré-interroger ses habitudes

[2348] LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 244.
[2349] GIRARD-LATERRE, Marion, « L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein», *Agôn* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, n. 4 : L'objet, mis à jour le : 03/02/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066.

et modalités de perception. La figuration et la représentation du corps dans les créations de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck sont alors perçues comme facteurs de perturbation. Leurs stratégies de mise en scène impliquent un éclatement de l'unité du corps en « de multiples figures […] qui seront autant de fragments d'altérité trouvant leur écho dans la mosaïque psychique du spectateur[2350] ». Ainsi, ils créent une dynamique du corps et de l'esprit. Le corps s'auto-construit et s'auto-détruit de manière interne et constante. Toutefois, n'étant pas confronté à de l'art performatif, le corps réel ne se modifie pas, c'est l'imaginaire seul qui perpétuellement le réinvente.

La dynamique du corps engendre la dislocation de celui-ci et l'apparition d'articulations invisibles. C'est l'imagination du spectateur qui comblera ce vide. L'unité corporelle du corps demeure malgré et grâce à ce morcellement. Les représentations du corps dans l'imaginaire collectif contribuent alors à donner plus de vie dont les corps en scène sont dotées. Ainsi, c'est « par une scénographie du corps à corps construite à partir des empreintes de celui-ci, ce jeu de séparations et de retrouvailles est exploré avec insistance par le développement d'un univers consistant en un déchirement, une confrontation de soi où la scène devient le lieu de figuration impudique du fantasme du corps *morcelé*[2351] » examine Jacques Jusselle.

En outre, le traitement et la présence scénique d'un corps disloqué participe à l'éclatement de la dramaturgie et au morcellement de la création elle-même. Alors la question des origines y trouve des résonnances corporelles et intimes. « Toucher une part intime de soi : celle d'un imaginaire qui est paradoxalement ce que nous avons en partage et qui compose originellement notre humanité. L'œuvre comme expression rituelle de l'intime, ce qui ne peut être dit sans risque. L'intime comme ce qui est de l'autre en nous. Intersubjectivité et aliénation. Ce qui nous aliène. L'aliéné. L'art : une folie réussie […][2352] » poursuit Jacques Juselle.

Le corps trafiqué de Kris Verdonck, entre autres, examine à l'opposé cette relation d'aliénation mais toujours selon un principe de morcellement. Il y a, en effet, quelque chose de l'ordre du sacrifice ou de la dévotion dans le corps trafiqué qui donne en offrande son propre corps au matériau robotique pour lui donner vie et partage son

[2350] JUSSELLE, Jacques, Ilka Schönbein - *Le corps : Du masque à la marionnette, Encyclopédie Fragmentée de la marionnette*, vol. 3, *op. cit.,* p. 9.
[2351] *Ibid.***,** p. 10.
[2352] *Ibid.*, pp. 77-78.

enveloppe charnelle avec le robot ou la machine. Ainsi, Kris Verdonck procède à une forme de réunification du corps par le morcellement de celui-ci. Une référence à la légende d'Osiris est envisageable : Dans la civilisation de l'ancienne Égypte, fut découpé par son frère Seth en 14 ou 16 morceaux selon les versions. Isis, sa femme et sœur, parvint à rassembler puis recoller tous les morceaux, hormis le phallus avalé par un poisson. Elle recréa alors la partie manquante et reçut la semence d'Osiris dont naquit Horus. Le morcellement du corps a rendu possible la réunification de l'être mais cela suppose également une forme d'accrétion par l'excroissance ou la prothèse.

Le terme « prothèse », issu du grec ancien *prothesis*, est le dérivé de « *prosthèse* », qui désignait d'abord « l'action d'additionner une lettre au commencement d'un mot », puis « l'action de mettre ». De là en découle le sens que nous lui accordons actuellement c'est-à-dire, et ce d'après le dictionnaire *Littré*[2353], une « partie de la thérapeutique chirurgicale qui a pour objet de remplacer par une préparation artificielle un organe qui a été enlevé en totalité ou en partie, ou de cacher une difformité ». Or, le recours à l'objet-prothèse dans les créations scéniques de Castellucci, Verdonck et Gruwez, renvoie à l'origine du terme « prothèse », puisque tantôt il participe au remplacement d'un membre, tantôt il s'y ajoute. Réinterrogeons, par exemple, les câbles qui soutiennent ou tirent les corps dans *D'OR, DUET, DUMP, K,A SOCIETY, HEART, FRIEZE* et *I/II/III/IIII*, de Kris Verdonck. Ces câbles deviennent des ligaments ou tendons qui relient le corps de l'interprète au corps de la scène et permettent leurs articulation et mouvements au-delà des possibles réels du corps dans le monde. Les prothèses sont trangressives et participent à la création d'un autre corps libéré de son poids et ses limites. Il en est de même avec la pompe à air dans *IN*. L'utilisation des bras mécaniques par exemple dans *Masoch, L'Orestie* et *Democracy in America* de Castellucci, se fait leitmotiv entêtant signifiant que l'intervention divine en faveur de la vie n'efface pas l'acceptation aveugle de la mise à mort. Les prothèses dans *Le Metope del Partenone* tantôt créent des *simulacre*s chirurgicaux par jeu de scalpel du regard, tantôt renforcent la difformité ou l'amputation première comme c'est le cas pour l'actrice unijambiste. Dans les dessins de Lisbeth Gruwez, la transformation du corps n'est possible que par la dislocation, le déboîtement, la désarticulation et le démembrement de son propre squelette, sa propre organisation et forme. La prothèse est œil, main,

[2353] Dictionnaire *Littré* en version libre consultable en ligne : www.littre.reverso.net/dictionnaire-francais/.

tétons, sexe et participe à cette représentation du corps fantasmé. L'utilisation de la prothèse et la dévoration du corps premier permet des *contorsion*s multiples et impossibles dans la réalité. Ce corps à corps pousse à l'extrême les limites de celui-ci dans sa condition réelle et trompe le spectateur pour lui permettre d'atteindre une autre représentation du corps dans l'imaginaire collectif.

Par conséquent, les prothèses n'apparaissent pas toujours comme des substituts mais viennent en complément des membres de l'interprète, qui utilise des parties de son propre corps au service de la prothèse et participe ainsi à son hybridation. Ce n'est qu'en procédant à cette addition qu'un tel corps à corps est possible, que la représentation du corps fantasmé peut se dessiner et le trouble chez spectateur émerge et persiste. Aussi, le corps de l'interprète ne fait qu'un avec le corps prothèse. Si bien que le spectateur n'est plus en mesure de déterminer quel corps se devrait d'être perçu comme excroissance de l'autre. La fusion est telle que le corps de l'interprète s'efface et seule demeure la prothèse. L'objet-prothèse, étant indissociable de l'interprète, ne doit pas ici être pensé comme une greffe, c'est-à-dire comme le remplacement d'un organe malade ou inexistant par un organe sain, mais plutôt comme un emboîtement des membres et des corps. Par ailleurs, et pour reprendre la définition précédemment citée, le recours à l'objet-prothèse ne cherche pas à cacher une difformité mais à la créer, notamment par bricolage.

Le terme « bricolé », issu de « *brigole* » puis « *bricole* », désignait d'abord une « catapulte ». À la fin du Moyen-Âge, « mettre en la *bricole* » signifie « tromper ». La catapulte n'étant plus d'usage à la Renaissance, le mot prend le sens de « moyen détourné, habile ». De là en découle le sens actuel de « réparer ou construire avec des moyens de fortune ». D'une part, les objets-prothèses sont des fabrications artisanales et des créations manuelles des artistes. D'autre part, c'est justement par le biais de « moyens détournés et habiles », autrement dit par le biais sa technicité et de ce corps à corps, que les metteurs en scène rusent et trompent le spectateur. C'est pourquoi, il semble que la notion de corps bricolé vient en complément de celle du corps prothèsique et leur application engendre nécessairement une mise en abyme, souhaitée, des corps.

Celle-ci, se procédant à la scène, notamment par « bricolage » initié par Lévy-Strauss[2354] et repris et critiqué par Jacques Derrida[2355], saisit le spectateur dans un hors de soi et l'incite à raccommoder son monde déchiré, en particulier par mythopoétique[2356] et mise en valeur de la différence que la *fracture* représente – et comme le précise Joe L. Kincheloe, qui enrichit et théorise la notion de bricolage : « Le bricolage ne tolère pas simplement la différence mais la cultive parce qu'elle stimule la créativité […][2357] »[2358]. Ainsi, si « l'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du *bricole*ur[2359] », alors le spectateur est aussi *bricole*ur des corps par le regard réorganisationnel qu'il leur porte :

2354 Voir aussi DRACH, Marcel. « La structure et l'effacement de l'homme chez Claude Lévi-Strauss », in *Figures de la psychanalyse*, vol. 17, n. 1, 2009, pp. 75-84.

2355 « L'ingénieur, que Lévi-Strauss oppose au *bricole*ur, devrait, lui, construire la totalité de son langage, syntaxe et lexique. En ce sens l'ingénieur est un mythe : un sujet qui serait l'origine absolue de son propre discours et le construirait de toutes "pièces" serait le créateur du verbe, le verbe lui-même. [...]. Dès lors qu'on cesse de croire à un tel ingénieur et à un discours rompant avec la réception historique, dès lors qu'on admet que tout discours fini est astreint à un certain bricolage, que l'ingénieur ou le savant sont aussi des espèces de *bricole*urs, alors l'idée même de bricolage est menacée, la différence dans laquelle elle prenait sens se décompose ». DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différance*, Paris, Le Seuil, 1967, pp. 417-418.

2356 Voir DRACH, Marcel, TOBOUL, Bernard (dir.), *L'anthropologie de Lévi-Strauss et la psychanalyse. D'une structure l'autre,* chap. 10, Paris, La Découverte, 2008.
Nous rappelons à ce titre que Romeo Castellucci reprend des mythes et mythologies de la Grèce antique par exemple avec *Orestea, Tragedia Endogonidia, Orphée et Eurydice* ; des mythes et liturgies avec *Santa Sofia-Teatro Khmer*, *La discesa Di Inanna*, *Gilgamesh*, *Iside e Osiride*, *Adhura Mazda, Genesi, from the museum of sleep, Il Combattimento, Inferno, Purgatorio, Paradiso, Sul concetto di volto nel figlio di Dio, Le voile noir du pasteur, Parsifal, The Four Seasons Restaurant, Folk, Schwanengesang D744, Le Sacre du Printemps, Go down, Moses, Uso umano di essere umani, Moses und Aron, Oedipus der Tyrann* ; du théâtre classique pour en faire un théâtre plastique notamment avec *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco* ou *Giulio Cesare* ou encore des contes et légendes avec *Hansel and Gretel et Buchettino for children*. Kris Verdonck lui s'inspire d'œuvres populaires, en reprenant entre autres les écrits de Franz Kafka et Samuel Beckett avec *BEETLE/La Métamorphose, FRIEZE/Devant la loi, GOSSIP/Communauté, MONSTER/Blumfeld, un célibataire âgé, MOUSE/Petite fable, PELLET/Le souci du père de famille, SHELL/Description d'un combat, THEY/La Grande Muraille de Chine, K,a society*/Le monde de Kafka ou encore *CONVERSATIONS (at the end of the world)/En attendant Godot, HUMINID/Sans, MAN/Company, UNTITLED*/L'acteur objectivé de Samuel Beckett. Lisbeth Gruwez fait de *Pénélope*, un mythe dansant de l'Odysée.

2357 KINCHELOE, Joe L., « Describing the Bricolage: Conceptualizing a New Rigor in Qualitative Research », in *Qualitative Inquiry*, 7, 2001, p. 687.

2358 « Le bricolage ne *tolère* pas simplement la différence mais la *cultive* parce qu'elle stimule la créativité du chercheur. C'est là que réside la contribution première de l'interdisciplinarité profonde du bricolage : dès lors que les chercheurs s'ouvrent à des formes divergentes de recherches, ils obtiennent un aperçu unique à perspectives multiples. De ce fait, une compréhension sophistiquée de la recherche et de la production de connaissance prépare le *bricole*ur à faire face à la complexité des domaines social, culturel, psychologique, ou éducatif. Sensible à cette complexité, les *bricole*urs utilisent des méthodes multiples pour dévoiler de nouveaux points de vue, élargir ou modifier de vieux principes, et réexaminer des interprétations établies dans des contextes non anticipés ». KINCHELOE, Joe L., « Describing the Bricolage: Conceptualizing a New Rigor in Qualitative Research », in *Qualitative Inquiry*, 7, 2001, p. 687.

2359 LEVY-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, *op. cit.*, p. 37.

> L'ingénieur cherche toujours à s'ouvrir un passage et à se situer au-delà, tandis que le *bricole*ur, de gré ou de force, demeure en deçà, ce qui est une autre façon de dire que le premier opère au moyen de concepts, le second au moyen de signes. […] Une des façons… dont le signe s'oppose au concept tient à ce que le second se veut intégralement transparent à la réalité, tandis que le premier accepte, et même exige, qu'une certaine épaisseur d'humanité soit incorporée à cette réalité[2360].

Les artistes ne sont toutefois pas les seuls *bricole*urs du corps. Les spectateurs s'y emploient aussi par leur regard. Métaphoriquement, le corps du théâtre de Castellucci, Gruwez et Verdonck est comme un objet cassé, ostensiblement éclaté. Si les metteurs en scène s'appliquent à le *bricole*r tout en insistant sur ses balafres, blessures et marques, le spectateur s'engage à le réparer en soulignant et embellissant ses cicatrices, à l'instar du *kintsugi*, art japonais ancestral signifiant littéralement « jointure d'or » (de *kin* : l'or et *tsugi* : jointures) pratiqué depuis le XXVe siècle.

Le regard du spectateur se fait d'or, en remplaçant la poudre d'or de la pratique initiale, joint les pièces détachées, recrée l'unité tout en laissant apparentes les sutures opérées. Par ailleurs, cet art suit un cérémonial lent et minutieux, qui requiert patience, concentration et résilience. D'abord brisé, éclaté et *morcelé*, puis ausculté et nettoyé par le vide, ensuite pansé et assemblé, le corps est finalement magnifié par ses *fracture*s et se révèle par elles. Les maux physiques et émotionnels, fragilités et imperfections, sont abordés avec sérénité, par acceptation, puissance, transcendance et sublimation.

Le bricolage du corps puzzle se joint à celui de l'être sensible. Par principe symbolique, le *kintsugi* se veut être l'art de la résilience[2361] et fait appel à la pleine conscience méditative et l'ouverture sur le monde. Ici, l'enjeu n'est absolument pas psychologique. La résilience qui se décèle est celle du corps et de l'humain qui sans cesse paraît et disparaît par/dans les brèches et fragilités. La fragilité apparait donc comme une caractéristique et une qualité propres à l'humain qui toujours se dresse à travers elle et qui le conduit à l'insurrection, la révolte et la résilience. Selon Jean-Louis Chrétien, cette fragilité doit être entendue, non comme une vulnérabilité ni une faiblesse, mais comme la fêlure invisible qui soudainement produira la catastrophe. Ainsi, « les larmes […] forment la faille ou la blessure où nous devenons ouverts et

[2360] *Ibid.*
[2361] Voir SANTINI, Céline, *Kintsugi - L'art de la résilience*, First, 2018.

disponibles à plus que nous ne pouvions[2362] » précise-t-il. Cela signifie que l'originisation dans la *fracture* se conçoit sous le prisme du corps en scène et en salle.

> Mensonge est mon rempart, on m'a trop fait souffrir,
> J'y vais cadenassé dans l'illusion trompeuse
> Et, comme ce faraud en sa rive obsidienne,
> Je toise vérité que je ne veux connaître.
> Un jour je m'enfuirai aux iles du paraître,
> Si quelque main se tend pour accrocher la mienne,
> Renoncerai, peut-être à la frange piteuse
> Où mon dépit s'évade en l'espoir de s'offrir.
> Mais pour un temps je veux, ramassé en moi-même
> Construire un en deçà de ma blessure blême
> Et de ce paravent me faire une oriflamme.
> Ce masque me permet de ravauder mon âme,
> Ne me détrompez pas, car je sais mon néant !
> Je me perdrai, sinon, dessous le ciel béant.[2363]

C) *Palingénésie commotionnelle* du *spectre-acteur*

> Le théâtre doit offrir à chaque spectateur la possibilité de rêver, d'imaginer et de fantasmer à partir de ce qui est présent sur le plateau. Le spectateur doit composer son propre spectacle, c'est sa responsabilité entière. Il ne faut pas la lui retirer. C'est la *constellation* de tous ces rêves, de tous ces fantasmes qui fait la force du théâtre. Dans l'époque actuelle, nous devons repartir de ce rôle du spectateur pour reconstruire politiquement le théâtre. Tout au long de la journée, nous sommes des spectateurs souvent impuissants alors qu'au théâtre, le spectateur est actif et responsable. Je ne suis pas pédagogue, mais je dois redéfinir ce qu'est le regard au théâtre. Ce n'est pas un regard de voyeur mais un regard qui traverse tout le corps. Un regard qui peut toucher, bouleverser.[2364]

Si, comme le rappelle Romeo Castellucci, les spectateurs sont invités à la rêverie, à l'imaginaire et au fantasme, cela suppose de les plonger dans un état paradoxal duquel il est parfois difficile voire douloureux de sortir, si nous n'y sommes pas préparés ou prêts. À ce titre, le témoignage de Georges Jamati nous semble examiner avec précision cet état et résonne avec ce que nous avons pu sentir à l'issue des

[2362] CHRETIEN, Jean-Louis, « L'humanité des larmes », *Promesses furtives,* Minuit, 2004, p. 61-87.
[2363] DROITECOUR, Lionel, « En deçà des blessures », *in Les Vieilles lettres*, 2012.
[2364] CASTELLUCCI, Romeo, Entretien avec Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, février 2007.

représentations de Romeo Castellucci d'abord, puis Lisbeth Gruwez et ensuite Kris Verdonck :

> Le spectacle est terminé. Brusquement la scène s'éteint, se referme : après les applaudissements, les rappels, je reste seul en face de moi-même, avec la sensation que quelque chose me fait défaut par suite de ce brutal arrêt, de ce départ d'un monde qui s'est évanoui, et, en même temps, je pars comblé emportant ce monde en moi. […] Dehors je me hâte de constater qu'il pleut ou qu'il ne pleut pas, qu'il fait froid, ou qu'il y a du vent ou que la nuit est douce, comme si j'avais besoin de prendre un temps d'arrêt avant de revenir, par la parole ou même simplement par la pensée, sur un spectacle dont le rythme commande encore celui de mon esprit mais, en sourdine, tandis que mon comportement appartient déjà à un autre univers, l'univers fermé, aux échanges difficiles, où les maisons et les âmes sont bien closes par quatre murs. Peut-être vais-je, après un court répit, parler de la pièce, l'analyser, la juger. Mais quelques mots sommaires traduiront bien mal ce que je pense et ce que je ressens et fausseront, en essayant de la refléter, l'image confuse mais ardente qui reste en moi, incommunicable. […] Les contingences de nouveau règnent sur moi. La présence de la pièce cependant continue de m'habiter, souvenir de la paix que j'ai goûtée au milieu des pires agitations mais tourment aussi, inquiétude de tout ce qui, dans cette plénitude même, me fait défaut, souci de toutes les interrogations que je me suis posées, auxquelles je ne songeais pas à répondre durant le spectacle et qui maintenant me hantent, me harcèlent. Je me cherche péniblement, sans espoir de me trouver, et, cependant, de cela aussi je me sens heureux. J'ai besoin de cette angoisse, qui me réveille et me fait vivre. […] Déjà j'oublie la pièce. Elle n'est plus qu'un souvenir qui s'estompe, mais ce souvenir s'amalgame à mon être. D'avoir, en une sorte de retraite, échappé au cycle des effets et des causes en le projetant dans le domaine de la fiction, j'ai puisé une force nouvelle. Je reste sous l'emprise du spectacle. […] C'est pourquoi, loin de nous détourner de l'action, [le théâtre] nous y ramène sans cesse. S'il me fait échapper à mes responsabilités, il m'en invente d'autres qui me tiennent en haleine et sans lesquelles la pièce ne m'intéresserait, ne me passionnerait pas. Le théâtre ainsi se présente comme un appel à mes énergies virtuelles.[2365]

Cela signifie que, pendant la représentation, quelque chose d'inexpliquable et d'inqualifiable se produit en nous et reste comme une cicatrice sensorielle et émotionnelle[2366]. Au reste, cela implique toujours une *fracture* des corps et des regards

[2365] JAMATI, Georges, *Théâtre et vie intérieure*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1952, p. 38-41.

[2366] Voir aussi le blog « HypnoScènes » est un relais virtuel du projet de recherche-création « Hypnose » organisé à l'ENSATT (Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre) par Mireille Losco-Lena : https://hypnoscene.hypotheses.org/518

et confirme que « les spectateurs doivent comprendre qu'ils ne participent pas à un spectacle ordinaire d'événements changeants et inattendus, qu'ils sont les témoins de quelque chose qu'on ne peut concevoir en des termes de vie, de quelque chose que nous pressentons comme un continuum auquel on ne peut accéder qu'à travers l'état de mort[2367] ». Si la *fracture* se révèle sur et dans les corps en scène, elle se crée également chez le spectateur notamment par les *commotions* sensorielles dans lesquelles elle s'origine. L'articulation originelle entre *tragique*, *violence*, *humeur de potence*, *ironie grave*, *empathie* et *catharsis* dans le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck doit donc être examinée, puisque par elle la lésion de la *spection* et des sens se forme. Qu'advient-il en ce cas si la blessure reste béante et s'infecte ? N'est-ce justement pas ce que recherchent précisément ces artistes ? Comme l'exprime Arnaud Delcambre, avec lequel nous avons entretenu des correspondances au sujet des créations de ces artistes :

> La mise en scène publique et collective en *catharsis* de ce qui relève de la plus profonde intimité personnelle me semble être de la plus grande dangerosité. N'a-t-on jamais assisté à un suicide dans les rangs des spectateurs de ce genre de théâtre ? Sans le dire, c'est finalement cette réactivité là qu'espèrent ces artistes comme preuve d'avoir fait mouche. Eux les Grands Prêtres thuriféraires de la mort de Dieu qui se prennent pour lui sous leurs oripeaux de créateurs anarchistes révolutionnaires comme tous leurs semblables. Et de nous balancer à la volée leurs leçons dramaturgiques avec fracas. Ce qui demande pourtant une si longue maturation hasardeuse. Ah, la belle âme qui tranche ! Encore faut-il savoir recoudre... [2368]

Cette plaie encore suante ou *commotion* sensorielle, se manifestant par mouvements et secousses du corps, émotions et agitations de l'âme renferme en elle un principe *palingénésique* mais non salvateur qui permet au spectateur de se sentir de nouveau vivant comme s'il renaissait ou revenait à la vie. Ce n'est qu'à cette unique condition qu'il pourra porter un regard neuf sur le monde, un regard des premières fois, un regard des origines.

[2367] KANTOR Tadeusz, *Les Voies de la création théâtrale*, *op. cit.*, p.144.
[2368] DELCAMBRE, Arnaud, correspondances personnelles entre le mois de juin et le mois de septembre 2019.

1) Un théâtre entre *tragique*, *violence*, *empathie*, *humeur de potence*, *ironie grave* et rire cathartique

> La *tragédie* ainsi pensée (détachée de tout chœur, et donc sans aucun commentaire, sans aucune traduction/ explication de ce qui a *lieu* dans le lieu) s'expose à nu, comme un fait brut, brutalement factuel, rendue à une *violence* originaire à peine soutenable, mise à nue ici, là où elle reste d'habitude habillée et détournée dans sa mise en fable.[2369]

a) Mécanique de la *tragédie*, mystère du *tragique* et esthétique de la *violence*

« Le *tragique* est partout, c'est une grande architecture. Une mécanique qui découle du fait d'être né, pas de celui de mourir. Le *tragique* est à rechercher dans la solitude[2370] » précise Castellucci. Choisir de traiter du *tragique* au-delà de la *tragédie*, c'est accepter que la notion occidentale de *tragique* représente un véritable concept esthétique et dramaturgique qui préexiste à la *tragédie*. Il est possible de se rapprocher au plus près de la mécanique de la *tragédie* et du mystère du *tragique* sans pouvoir toutefois les résoudre. Ainsi, *tragédie* et *tragique* dialoguent autant qu'ils frictionnent.

Le projet de la *Tragedia Endogonidia* ainsi que celui de *La Divine Comédie* s'inscrivent dans la structure originelle de la *tragédie* grecque dont un des éléments est justement le rapport à la cité.

> La *tragédie* est l'art de la cité, une *tragédie* en pleine campagne n'a pas de sens. J'ai voulu donner un rapport exclusif entre une ville et le sens du *tragique*. Je ne m'inscris pas du tout dans un rapport narratif à la ville, mais je travaille sur la peau de la ville, comment l'on y parle, comment l'on y vit. À partir de choses invisibles, il est parfois possible de faire affleurer l'âme de la ville. Mes références sont complètement occidentales. La *tragédie* est l'art du silence. Mais le silence est produit à travers les paroles, tout comme l'absence, un autre thème que je traite également et qui appartient pleinement à la sphère *tragique*. Mon théâtre est un théâtre qui laisse le spectateur dans la solitude.[2371]

[2369] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.,* p. 24.

[2370] CASTELLUCCI, Romeo, propos recueillis et traduits de l'italien par Vincent Delvaux, avec la complicité de Philippe Franck, Bruxelles, *in Comme le présent le promet*, Les Brigittines, 2001.

[2371] Propos recueillis par Fabienne Pascaud, « Romeo Castellucci : « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité » », *op. cit.*

Ainsi, le cycle de la *Tragedia Endogonidia* représente l'aboutissement d'une recherche théâtrale hors norme sur la forme *tragique* et ses possibilités d'expression sur la scène contemporaine. Durant trois ans, les onze épisodes de ce cycle sont joués dans dix villes européennes différentes. *C.#01*, à Cesena, *A.#02*, à Avignon, *B.#03*, à Berlin, *Br.#04*, à Bruxelles, *Bn.#0*5, à Bergen, *P.#06*, à Paris, *R.#07*, à Rome, *S.#08*, à Strasbourg, *L.#09*, à Londres, *M.#10*, à Marseille et *C.#11*, de nouveau à Cesena. *La Divine Comédie* de Dante est elle pensée et réalisée sous la forme d'un triptyque : *Inferno*, joué dans la Cour d'honneur du Palais des papes, *Purgatorio*, joué au parc des expositions de Chateaublanc et *Paradiso*, installée dans l'église des Célestins. Le choix de ces lieux pose à la fois la question du « format » de la représentation, du rapport intime à l'œuvre, du voyage du spectateur du parcours de son expérience théâtrale et surtout de la forme *tragique* qui se dessine alors.

De même, Kris Verdonck, en particulier par le biais de ses installations et *mappings vidéos* publiques, comme c'est le cas pour *BEETLE, D'OR, DUMP, EXHIBITION #1, EXODE, FRIEZE, GOSSIP, PRESYNCOPE, SLEEPING CELLS* et plus encore *STILLS* et *SYNCOPE I et II*, confronte les passants à des formes de *tragédie*s humaines, transforme l'espace public en lieu du *tragique* et le promeneur en spectateur. *L'Origine* de Lisbeth Gruwez répond également à ces métamorphoses de la cité par le *tragique*. Ainsi, les corps *stigmat*isés, *traumat*isés, trafiqués et évidés, c'est-à-dire les déclinaisons de l'*allocorps*, se dotent d'une charge *tragique* qu'ils portent et transmettent. Un lien entre *tragique* et politique se tisse donc déjà et, puisqu'il originellement entendu, l'espace public dans ce cas devient un espace du sensible et l'itinérance se lit comme une poésie des corps. De surcroît, les artistes parviennent à redonner vie à un espace commun, à recréer un lien social, une communauté et un être-ensemble dans le *tragique*. Michel Simonot, énumérant les spécificités mises en avant par les artistes de rue rencontrés par le groupe de travail des arts de la rue, dans son ouvrage *L'art de la rue : scène urbaine – scène commune ?* , examine que :

- la rue est d'abord esprit avant d'être un lieu ou un espace
- on est, avant tout, hors des lieux de la *« convention »*
- nous travaillons l'interdisciplinarité, le *métis*sage des genres
- il y a des techniques d'acteur particulières
- nous pratiquons l'expérimentation, sans souci des normes
- nous vivons dans la *liber*té, hors des contraintes institutionnelles

> - nous inscrivons nos spectacles dans l'imaginaire de la vie quotidienne des gens
> - nous établissons un rapport direct, sans barrière, avec le public, à l'inverse des lieux où il y a une scène
> - le rapport au public est le moteur même des spectacles, nous travaillons *« en direct »* avec lui
> - nous sommes en rapport avec une foule, des passants, donc avec un public non sélectionné, non élitiste
> - la population entière est un public puisqu'on est parmi elle
> - nos spectacles sont conçus pour être adaptables aux circonstances (lieux, commandes, etc.)
> - la solidarité est une valeur essentielle, dans la vie comme dans la troupe, et entre les troupes.
> - chez nous, il n'y a pas de séparation, de hiérarchie des fonctions : jouer, construire, monter, démonter…
> - nous avons un rapport direct à la matière, à la fabrication
> - mais aussi au temps, au climat, à la vie de la rue
> - notre esprit, c'est le nomadisme et non l'enfermement.[2372]

De plus, cette articulation entre *tragique*, politique et *violence* suppose une représentation de la *violence* et une forme de *violence* de la représentation.

> Meurtres. Sacrifices humains. Cannibalisme. Guerres. Massacres. Le théâtre, en partie lié avec la *violence* depuis qu'Eschyle, a inventé la *tragédie* grecque avec *Les Perses* (*violence* collective de la guerre) et *Orestea* (*violence* intime de la famille), aux alentours de 470-460 av. J.C. Vieux débat, donc. Qui ressurgit depuis quelques années à travers plusieurs spectacles, questionnant la manière de représenter la *violence*, ses effets sur les spectateurs et la responsabilité du théâtre. […] Mais qu'est-ce qui fait, qu'un spectacle dépasse le seuil de tolérance ? Doit-on, pour parler de la *violence* violenter le spectateur ? Que produit cette *violence* dans la conscience de celui-ci ?[2373]

La *violence* se définit par une extrême véhémence, une grande brutalité physique et/ou morale envers autrui. Faire *violence* à quelqu'un signifie donc avoir recours à la force intense, brutale, agressive et souvent destructrice pour l'être victime de cette *violence*. « Ainsi, on fait ouvertement *violence* à quelqu'un lorsqu'on le fait agir contre sa volonté, en employant la force, ou, plus insidieusement, la pression ou l'intimidation[2374] ». La notion de « *violence* », lorsqu'elle entre dans les domaines artistiques, est donc extrêmement subjective car elle dépend de la réception du

[2372] SIMONOT, Michel, *L'art de la rue : scène urbaine – scène commune ?*, Rue de la Folie, Hors Les Murs, Paris, n. 3, janvier 1999, p.44, p.6.
[2373] LE PORS, Sandrine, *Qu'est-ce que la violence au théâtre ?, op. cit.*
[2374] *Ibid.*

spectateur. Or chaque spectateur a sa propre histoire, perçoit sa propre réalité, réussit à prendre ou non du recul par rapport à ce qui est montré et a donc son propre rapport à la *violence*. « Ce qui est perçu comme violent par les uns, peut ne pas l'être par les autres, dans le domaine de l'art, comme dans celui du quotidien, d'ailleurs[2375] ». Sandrine Le Pors précise à ce sujet que :

> La « cruauté » consiste précisément en une forme de *violence* infligée dans le même temps à l'intellect et au corps du spectateur (donc par ce qui est entendu comme par ce qui est vu), sans qu'il y ait, pour autant, des actes de *violence* physique perpétrés à l'encontre de celui-ci, si ce n'est une forme de *violence* qui consiste dans la réception du spectacle, et l'éventuelle remise en cause de certitudes ou d'habitudes aliénantes. Il s'agit en fait, pour Antonin Artaud, de susciter une « poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit » (A. Artaud, *Le Théâtre et la peste*, *Le Théâtre et son double*, édition citée, p 37.), et dans laquelle aucune « pitié » ne viendrait libérer le public de la « frayeur».[2376]

Le travail de la Sociètas Raffaello Sanzio, de Voetvolk et d'A two dogs company creuse en effet dans les profondeurs obscures et violentes du théâtre. C'est un théâtre qui s'exprime à travers « son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, débordant, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur[2377] ». Cependant, cette *violence* n'est ni gratuite ni même destructive pour le spectateur. Elle est pensée, voulue, cherchée et réfléchie. « Dans la lignée freudienne, nous pouvons considérer que l'amplification des atrocités et l'exubérance déployée dans le récit des scènes horrifiques contribuent à anesthésier les sentiments d'épouvante ou de dégoût[2378] ». La *violence* semble indispensable et nécessaire bien qu'artificielle, construite et tendre, puisque la *tragédie* s'appuie sur ce laboratoire de *violence* et sur cet édifice mental. D'autre part, en occident, la *tragédie* demeure fondamentalement esthétique. Le sang, les plaies, les coups, les cris, les crispations et *contorsion*s sont tant de manifestations de la *violence* physique et mentale qui s'expriment et se donnent à la scène, s'offrent au spectateur et l'ébranlent comme tant d'images esthétiques et poétiques comme nous avons pu

[2375] *Ibid.*
[2376] *Ibid.*
[2377] ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre de la Cruauté (Premier manifeste), Le Théâtre et son double, op. cit, p. 109.*
[2378] PERROT, Jean, (dir.), *L'humour dans la littérature de jeunesse*, Paris, In Press, 2000, p. 99.

l'analyser par les corps *stigmat*isés et les corps *trauma*. Bien que ces modalités de présence de l'*allocorps* fracturé n'ont pas été questionnés sous le prisme de l'esthétique de la *violence*, elles y participent pourtant. D'autre part, bien que les corps soient marqués, jamais il n'y a de véritables corps à corps. Le corps à corps peut se définir par un combat ou une mêlée violente ou acharnée où deux ou plusieurs protagonistes se saisissent mutuellement par prises directes. Les blessures, contusions, lésions, œdèmes, ecchymose, fissures, brulures, voire les *stigmat*es sur les corps des protagonistes sont autant d'indices qui interpellent le spectateur sur le fait que ces corps s'agrippent, se tordent, se frottent, se frictionnent, s'empoignent, s'auscultent, se triturent en d'autres termes les corps s'accordent à créer des corps à corps même si ceux-ci ne se déroulent jamais sous les yeux des spectateurs.

Les corps à corps chez Romeo Castellucci sont davantage suggérés que représentés. Il est rare en effet que de véritables scènes corps à corps aient lieu sur le plateau et soient directement visibles par le spectateur. Les images que nous dévoile Romeo Castellucci sont fortes d'expressivité et suffisent à elles-seules pour faire comprendre/croire au spectateur que le corps à corps a bien eu lieu soit avant son arrivée soit en hors-champ et que les corps visibles au plateau dans l'ici et le maintenant de la représentation en sont les témoins.

De la même manière, si le corps à corps a lieu, nous l'avons vu, ce ne sera pas par prises directes entre les corps, c'est-à-dire que ce ne sera pas de peau à peau, il y aura toujours un objet ou une matière qui empêchera ce contact direct épidermique, par exemple, un sac, une corde, une chaine, des gants, une batte ou même encore un godemichet.

Ce sera différent si le corps à corps est un auto-corps à corps, c'est-à-dire s'il a lieu de soi à soi-même, en d'autres termes si le corps à corps ne concerne qu'une personne qui est à la fois sa propre victime et son propre bourreau.

Le corps répond alors à une nouvelle physicalité et plasticité et le corps à corps s'entend dans un corps accord, c'est-à-dire que le corps accepte de recevoir en lui la représentation de la *violence* adoptée par Romeo Castellucci. Ainsi, le corps à corps chez Romeo Castellucci en tant qu'acte de *violence* ne peut exister en l'absence de l'accord de celui de s'accompagner d'une forme déroutante voire déstabilisante du rire et de la *catharsis*. L'intérêt ne se situe pas dans les représentations réelles des corps à corps mais dans les images que leurs suggestions supposent. Les marques visibles sur les corps

sont autant de cicatrices qui témoignent qu'un corps à corps a bien au lieu et permettent aux spectateurs de procéder à un cheminement inversé pour se représenter mentalement ce corps à corps. Ainsi, le corps à corps est propre à chaque spectateur puisqu'il est le résultat de son imagination, de son vécu et ressenti et dévoile sa vision du monde et son rapport à celui-ci. De plus, bien que les corps à corps soient absents de la scène, la *violence* elle est bien présente dans ce théâtre. C'est précisément parce que le corps à corps est absent de la scène que la *violence* en est dédoublée.

En conséquent, à la *violence* qui se rend visible par le sang, la béance et le suitement de la chair d'une part, et par les lamentations, hurlements, essoufflements, tensions et *contorsion*s d'autre part, s'ajoute celle de l'innommable, l'irreprésentable et l'incible dans laquelle le matricide, l'infanticide, le viol s'intègrent. Cette forme de *violence*, qui s'immisce plutôt qu'elle ne s'impose, qui susurre plutôt qu'elle ne crie, qui s'imprègne subtilement mais assurément, est finalement plus troublante et puissante. L'analyse du spectacle *Purgatorio* paraît la plus pertinente dans le traitement de cette autre forme de *violence* qui silencieusement et invisiblement contamine le spectateur comme virus.

b) L'innommable, l'irreprésentable, l'indicible

Le spectacle *Purgatorio* représente le deuxième volet de l'adaptation, de *La Divine Comédie* de Dante, pensée et réalisée sous la forme d'un triptyque : *Inferno*, joué dans la Cour d'honneur du Palais des papes, *Purgatorio*, joué au parc des expositions de Chateaublanc et *Paradiso*, installée dans l'église des Célestins. Le choix de ces lieux pose à la fois, la question du « format » de la représentation, de l'appropriation et de la reconversion d'un lieu, de l'adaptation, du rapport intime à l'œuvre, du voyage du spectateur, de son parcours et de son expérience théâtrale. D'ailleurs, comme le suggère Romeo Castellucci, le purgatoire de tout homme ne serait-il pas d'errer parmi la réalité, de vivre et de faire l'expérience du monde ?

Purgatorio, au premier abord, paraît illustrer quelques scènes de la vie quotidienne au sein d'une famille sans histoire, évoluant dans un intérieur bourgeois, extrêmement réaliste. Or, le titre choisi pour cette pièce, annonce une toute autre atmosphère puisque, le purgatoire est le lieu où l'homme revit sa vie humaine, ses fautes jusqu'à sa rédemption. Ce spectacle se révèle bien vite être un drame insoutenable, un tourment existentiel, mêlant l'horreur à la rémission, puisqu'il se

construit autour d'un événement irreprésentable et d'ailleurs irreprésenté, à savoir, le viol d'un fils par son père.

La pièce, plongée dans la quasi-obscurité, éclairée uniquement par un panneau de verre dépoli, s'ouvre sur un intérieur bourgeois[2379], une cuisine plus précisément, très réaliste, composée d'une table, de quatre chaises et d'un plan de travail, sur lequel est posé un vase contenant des orchidées blanches. La présence de ces fleurs ne pourrait paraître qu'un détail. Toutefois, elles annoncent le drame à venir, à savoir, le père allant, de force, « cueillir la fleur » de son fils. De plus, le motif de la fleur, répétitif dans cette œuvre, est très représentatif de l'organe sexuel. Ce constat prouve bien que, chez Romeo Castellucci, tout est dramaturgiquement pensé.



CASTELLUCCI, Romeo, *Purgatorio*, 2008.
©SRS

Le dispositif scénique complexe rend possible la multiplication, et la variation des pièces, dans lesquelles vivent et évoluent les membres de cette famille. Toutefois, le décor, extrêmement réaliste et parfaitement reconstitué, semble en contraste avec le propos même de l'œuvre. Romeo Castellucci place volontairement ce viol au sein d'un univers hypermoderne, réaliste, renvoyant à notre quotidien. « Le luxe de cet appartement ne pèse plus rien, face au vide induit par le viol. L'agréable et le décoratif, par lesquels la société prétend nous anesthésier, ne peuvent empêcher l'insoutenable d'advenir »[2380]. La gestuelle et le travail de diction des comédiens renforcent cette impression naturaliste, prenant progressivement un caractère psycho-onirique.

Une femme, la « première étoile », suivant les indications données par le

[2379] La scénographie de *Purgatorio* est, selon nous, proche des décors d'Edward Hopper.
[2380] CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, pour Le-Maillon, théâtre de Strasbourg, scène européenne, 2009.

surtitrage, cheveux relevés en chignon, habillée d'un petit chemisier blanc et d'une jupe droite bleue, prépare le repas, range la vaisselle, puis appelle son fils, la « deuxième étoile ». Celui-ci entre en scène, un robot, aux allures de Goldorak, à la main, et vêtu d'un gilet et d'un pantalon noir, d'une chemise et de longues chaussettes blanches, et d'un brassard rouge sur le bras gauche, non sans rappeler le brassard nazi porté avec l'uniforme SA, sur lequel figurait le svastika. Il s'assoit, dit à sa mère qu'il a mal à la tête, qu'il n'a pas faim et demande s'« il » rentre ce soir. Alors que les surtitrages indiquent les phrases suivantes : « Maman. Dis-moi, qu'est-ce qu'il y a. Maman, mon mal est revenu, c'est violent. Tu dois prendre ton médicament, tu es en sueur. Maman, j'ai mal. Il rentre ce soir ? Je peux te demander quelque chose ?… Aide-moi », la transition d'un tableau à un autre se manifeste par un noir.

La scène s'éclaire désormais sur la chambre de l'enfant – lieu qui, dans le champ théâtral, au moins depuis Kantor, pourrait constituer l'objet d'une étude spécifique[2381]. Apparaissent un placard, un lit, une télévision et des jeux, dont un jeu-vidéo, avec lequel s'a*muse* l'enfant. La mère entre dans la chambre, se place à côté de l'enfant, regarde la télévision avec lui, lui prend la main et lui dit : « J'ai besoin de toi ». Après avoir demandé à sa mère, s'il pouvait aller se coucher, et de nouveau, s'« il » va rentrer ce soir, l'enfant prend son robot, une lampe de poche, s'approche de la fenêtre, puis rentre dans son placard en disant : « Toi, tu viens avec moi ».

De nouveau, le changement de tableau se traduit par un noir, tandis que les surtitrages indiquent, que la première étoile sort de la chambre, alors que la deuxième pénètre dans son « refuge anti-atomique ». Le spectateur, plongé dans une quasi-pénombre, discerne progressivement un salon, des années 70 ou 80, richement meublé avec une table de salle à manger, un canapé, une télévision et un piano à queue, symbole noble du romantique, de l'harmonie, de la sensibilisation, de la philosophie de la vie et de l'inspiration, que l'on retrouve d'ailleurs dans toutes les œuvres de ce triptyque, tantôt s'embrasant dans *Inferno*, tantôt inondé dans *Paradiso*. Le robot de l'enfant, grandement démesuré, trône au centre du salon, fixe le spectateur de ses grands yeux lumineux, et tente d'esquisser quelques pas vers l'enfant, qui l'appelle.

Le noir indique le changement de tableau, alors que le surtitrage indique : La

[2381] Dans son séminaire sur l'enfant au théâtre, Sandrine Le Pors est ainsi plusieurs fois revenue sur l'espace théâtral de la chambre d'enfant, passant de Kantor à Gabily jusqu'à Malone, pour montrer en quoi cet espace est un lieu dramaturgique spécifique entretenant un lien privilégié avec le temps et avec la mémoire.

première étoile : « Viens, chéri. Le repas est prêt »/Deuxième étoile : « Attends, je dois me battre avec les monstres, les tuer avec mes rayons gamma ». Nous sommes de retour dans le salon. L'enfant entre avec un livre à la main, regarde par la fenêtre, distingue des phares de voiture, et entend les aboiements du chien. Le père, la « troisième étoile » rentre, s'approche de sa femme qui lui sert un verre, lui parle de la bourse, lui raconte son voyage d'affaires, allume la télévision et demande qu'on lui serve son repas au salon, auquel il ne touchera pratiquement pas. À cet instant, le spectateur entre dans un théâtre performatif où dire c'est faire, puisque les surtitres ne cesseront d'anticiper, les faits et gestes des comédiens. Le père se lève ensuite, puis va enlacer sa femme avant de lui demander d'aller chercher son chapeau. À cette annonce, la femme pleure à chaudes larmes, lui conjure : « pas ce soir », puis se résout à aller chercher le chapeau de cow-boy. Paradoxalement, la figure du cow-boy est l'archétype même de *liber*té, de courage, d'équilibre et de sagesse. L'enfant entre, son père en profite pour le questionner sur ses résultats scolaires, jusqu'à ce que le surtitrage indique : « Maintenant », et annonce la désynchronisation future entre l'action scénique et les surtitrages.



CASTELLUCCI, Romeo, *Purgatorio*, 2008.
©Luca Del Pia

Le père décide d'aller jouer aux « cow-boys » avec l'enfant, se lève, lui prend la main, monte les escaliers et l'emmène dans sa chambre, alors que les surtitres, a contrario, indique : « La première, deuxième et troisième étoiles vivent ensemble,

heureux, écoutent de la musique légère, dansent ensemble » puis « La musique ». En hors-champ, le spectateur entend avec effroi, l'enfant criant et suppliant son père d'arrêter : « non, papa », « je t'aime, papa », tandis que son père répète avec *violence* : « ouvre ta bouche », « ouvre cette putain de bouche ». Certes rien n'est montré, mais tout est suggéré. C'est peut-être, d'ailleurs, pire encore, puisque c'est l'imagination, sans limite, de chaque spectateur, qui prend le dessus et permet le surgissement d'images mentales, plus pénibles encore. Puis la scène et la salle sont plongées dans un silence de mort, de quelques secondes, certes, mais plus terrifiant et pénible encore. La respiration haletante du père remplace le silence. Celui-ci sort ensuite de la chambre, descend les escaliers, retire délicatement le masque couleur chair qu'il portait, ouvre le rabat du piano, pose ses mains à plat, paumes vers le haut, sur le clavier du piano et demeure ainsi, le regard dans le vide, immobile. Or, dans la statuaire et l'iconographie de nombreuses religions, placer ainsi les mains, paumes dirigées vers le ciel, n'est pas sans rappeler les gestes de supplication, de prières et d'invocation du pardon. Les caractéristiques et/ou exigences avant la prière, ne sont pas inconnues. Paradoxalement au viol qui vient d'être commis, la prière requiert, plénitude et pureté, du corps et de l'esprit, passant, dans un premier temps, par un lavage des pieds et/ou des mains, une apparence vestimentaire décente, supposant le non-port du chapeau[2382], et l'absence de tout état de souillure, qu'il soit physique ou mental.

Le spectateur entend ensuite quelques notes de musique, suivies d'une mélodie au piano. L'enfant sort alors de sa chambre, descend les escaliers, souillé de sang, tenant un mouchoir à la main, s'approche de son père, monte sur ses genoux, le manipule avec tendresse, comme il le ferait avec une poupée, une marionnette, lui soulevant son coude et cherchant en vain son regard, avant de lui accorder son pardon en lui disant : « Tout est fini. Tout est fini. Ça va aller ».

Le bourreau se transforme alors, en victime d'un acte qu'il ne pouvait s'empêcher de commettre. Le pardon est possible peut-être car, comme le dit Gilles Deleuze, « avec Dieu, tout est permis. […] Non seulement moralement, puisque les *violence*s et les infamies trouvent toujours une sainte justification. Mais esthétiquement, de manière beaucoup plus importante, parce que les Figures divines sont animées d'un

[2382] À ce titre, nous rappelons une des règles de bienséances dictant aux hommes de retirer leur chapeau ou tout autre couvre-chef lors de leur entrée dans un lieu sacré et à cause de laquelle fut, par exemple, exécuté, le 1er juillet 1766, à Abbeville, pour ne pas s'être découvert au passage d'une procession, le Chevalier de La Barre dont Voltaire fut le pourfendeur.

libre travail créateur, d'une fantaisie qui se permet toute chose »[2383]. Or, le pardon, s'il permet le dépassement de la faute, ne l'efface pas.

> Parce que la *tragédie* met en scène une fiction, les événements douloureux, terrifiants qu'elle donne à voir sur la scène produisent un tout autre effet que s'ils étaient réels. Chez le public, désengagé par rapport à eux, ils « purifient » les sentiments de crainte et de pitié qu'ils produisent dans la vie courante. S'ils les purifient, c'est qu'au lieu de les faire simplement éprouver, ils leur apportent par l'organisation dramatique une intelligibilité que le vécu ne comporte pas.[2384]

Comme l'exprime Jean-Pierre Vernant, le concept de *catharsis* donne sens à la faute *tragique* et, intrinsèquement, à la punition qu'elle engendre, en la replaçant dans un ordre supérieur qui la justifie. Il est alors facile de comprendre à quel point, il est difficile d'appliquer le principe grec de la *catharsis* à *Purgatorio*, puisque, dans cette œuvre, rien ne va en ce sens. La figure du père, apparaissant à la fois comme bourreau et victime, tout comme celle de l'enfant demeurent seules face à leurs fautes et leurs peurs. Peut-être est-ce là le signe que le concept même de *catharsis* est ici réinventé ?

Un noir annonce de nouveau le passage d'un tableau à un autre. C'est alors que, sous une musique assourdissante et terrifiante, apparaîtra, à l'avant-centre du plateau, scindée par une voile noir, une gigantesque fenêtre circulaire, à laquelle se collera l'enfant et, à travers de laquelle, défileront maintes et maintes fleurs : des lys, symbole de la ville de Florence et de pureté, des coquelicots rouges, faisant écho au viol, des orchidées, des plantes et des bambous, à travers lesquels le père se faufilera et fixera son fils.

Dans ce dédale de créatures florales rongées par le mal, de couleurs, de pétales et corolles gigantesques, d'étamines monstrueuses aux formes phalliques, le spectateur se perd dans les méandres des songes et des rêves de l'enfant. Cette fenêtre circulaire ne représenterait-elle pas, d'ailleurs, l'œil géant de l'enfant, à travers lequel le spectateur est autorisé à regarder, afin de pénétrer dans une autre dimension, fantomatique, de chaos, celle du psychisme de l'enfant ? Le regard du spectateur ne se confondrait-il pas avec celui de l'enfant ? Ne serait-ce pas à travers l'œil de l'enfant, que le spectateur

---

[2383] DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.,* p. 18.
[2384] VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2003, t. II, p. 88-89.

découvre actuellement ce spectacle et/ou ce cauchemar ?



CASTELLUCCI, Romeo, *Purgatorio*, 2008.
©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Purgatorio*, 2008.
©SRS

De nouveau, un noir ramène le spectateur dans le salon totalement vide, puisque seul l'escalier demeure, et au centre duquel est suspendu un écran projetant le mouvement de deux planètes, deux points attirés par une attraction indéfinissable et tournoyant l'un autour de l'autre. Le père, minuscule, comparable à une marionnette, ou à un automate, de par sa gestuelle saccadée, apparaît de nouveau, tombe et feint une crise d'épilepsie. Un jeune homme, vêtu comme l'enfant, entre en scène, tel un géant dans ce monde démesuré, miniaturisé, se couche sur le père, alors inerte au sol et est, à son tour, pris de spasmes, alors que de l'encre noir dégouline sur l'écran, qui ne cesse de se rétrécir en *spiral*es continues, jusqu'au noir final[2385]. Comme l'explique Eleni Papalexiou, père et fils « entament une sorte de danse épileptique, un état qui indique au spectateur qu'ils franchissent les limites du réel, qu'ils se coupent de la réalité. Le passage par cette dimension extatique permet visiblement un dépassement de

[2385] Le caractère répétitif du purgatoire tel qu'il est perçu par Romeo Castellucci comme un éternel recommencement, comme un miroir incessant de nos faits et actes sur terre, peut également faire penser aux œuvres de *Yayoi Kusama, notamment Infinity Mirror Room (1965), réinterrogeant la vie comme éternelle répétition à l'identique. Balkan Baroque (2000 à Venise)* de Marina Abramovic fait également écho au caractère violent et répétitif des suppliciés de Dante, tels qu'ils sont perçus par Romeo Castellucci, puisque, durant cette performance éprouvante, l'artiste nettoyait, désinfectait et arrachait, des heures durant, des os de vaches afin de suggérer sa propre vision, sa propre réalité de la guerre scindant l'ex-Yougoslavie.

l'acte[2386] ». La monstruosité des corps et les convulsions épileptiques du père viennent dire le retour de cette faute.



CASTELLUCCI, Romeo, *Purgatorio*, 2008.
©Luca Del Pia

Avec *Purgatorio*, l'enfant se trouve être traversé, de part en part, de croyances, puisque Romeo Castellucci réinvente une fois de plus la Genèse, et plus précisément le chapitre 22, correspondant au sacrifice d'Isaac. Dans cette parabole, Dieu demande à Abraham d'offrir son fils, Isaac, en holocauste sur le Mont Moriah. Cependant un ange intervient et parvient à empêcher ce sacrifice humain. Chez Romeo Castellucci, ce sacrifice a bien lieu, mais se transforme en viol, où l'enfant n'est ni sauvé par un ange ni épargné par son père. « Le père offre l'image d'un homme brisé par l'acte qu'il vient de commettre. Le masque qu'il retire est comme le signe d'une duplicité-dualité chez lui (le père/le violeur, le fautif/celui qui se repent ?) »[2387].

Le purgatoire est aussi un lieu d'expiation. « L'enfant pardonne effectivement à son père, qui souffre d'un acte, qu'il ne pouvait pas s'empêcher d'accomplir. On est confronté à toute la dimension mystérieuse d'un drame, où le bourreau est également victime »[2388]. Notons justement ici, la diversité des victimes ou des « dominés » dans le théâtre de Castellucci : homme, femme (par exemple dans *C.#01*), vieillard (dans

[2386] PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci, op.cit.*
[2387] CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, pour Le-Maillon, théâtre de Strasbourg, op. cit.
[2388] PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci*, Prospero european review, *op. cit.*

Bn.#05) et/ou enfant (dans *A.#02*), personne n'est épargné.

Le pardon permet à l'enfant de sortir de son rôle de victime, et de s'affirmer face à son père. C'est pourquoi, l'enfant réapparaît ensuite sous la forme d'un géant de deux mètres. Les rôles sont alors inversés. C'est désormais au père de porter la faute. « Dans *Purgatorio*, le viol est prévu et fait partie du dessein de Dieu, en ce qu'il pose la question du mal voulu par Dieu. Le père est une figure du Créateur et de la solitude infinie, dans laquelle celui-ci se trouve plongé. L'enfant est la Créature, œuvre du Créateur. Le Créateur a besoin du pardon de la Créature, pour rompre cette solitude »[2389]. Une nuance s'impose néanmoins : D'apparence optimiste, puisqu'en réalité, l'enfant se trouve prisonnier par la structure cyclique de la pièce et donc, dans un processus de réitération sans fin. « Si le spectateur de théâtre peut parfois voir *Médée*, ou *Œdipe* comme des personnages lointains, Castellucci nous rappelle, nous confronte au fait que ces désirs, ces pulsions archaïques continuent de nous habiter, de nous travailler même dans un appartement au design hyper moderne »[2390].

Le viol de l'innocence, à travers la figure d'un enfant solitaire, et l'inceste, interdits majeurs outrepassés par le père, représentent ainsi des fautes *tragique*s par excellence, et ramènent l'homme à ses pulsions les plus archaïques. La dimension *tragique* s'accentue dans les relations qu'entretiennent les personnages entre eux, mais aussi avec eux-mêmes, et dans les réactions qu'ils développent par rapport à leurs propres actes. Dans cette œuvre, que ce soit la figure du père, de la mère ou de l'enfant, tous apparaissent, à un degré ou à un autre, comme des marionnettes, des poupées de cire, obéissant au décret d'une force qui les dépasse. Les visages sur-maquillés, les coiffures gominées, la gestuelle des comédiens renforcent cette impression. Si bien que ce phénomène de déshumanisation, ne peut être que pensé et souhaité par Romeo Castellucci.

De plus, « le passage à l'acte du père, préparé par la demande du chapeau, qui se fait sur un ton neutre et vide, obéit à ce qui semble être une mécanique. C'est d'ailleurs l'apparition du mot *« maintenant »* sur l'écran de surtitrage, qui décide le père à prendre l'enfant et à monter l'escalier. Et le masque qu'il ôte après le viol, est aussi le signe de cette non appartenance à soi pendant la faute »[2391]. La figure du père et celle

[2389] CASTELLUCCI, *Romeo, Inferno, Purgatorio, Paradiso*, pour Le-Maillon, théâtre de Strasbourg, *op. cit.*
[2390] *Ibid.*
[2391] *Ibid.*

de l'enfant deviennent de véritables figures *tragique*s de l'Antiquité. *Purgatorio* peut ainsi apparaître, comme l'aboutissement des questions soulevées dans les *Tragedia* et dévoile de nouvelles esthétiques de la *violence* qui ne dépendent pas uniquement de la scène mais du spectateur puisqu'elles prennent principalement forme en lui par projections intérieures et sensibles, tout comme c'est précisément le cas dans le théâtre de Gruwez et Verdonck.

> Le théâtre est l'unique lieu où la *violence* est possible, et même d'une certaine manière souhaitable, du moins organisée et mise en scène comme un stratagème révélateur. La scène est le laboratoire de la *violence*, car elle est un espace où les sens s'investissent dans un rapport de force. Mais cela reste une forme de rapport, donc de distance, entre le spectateur et la scène, ce qui limite l'intervention de la *violence* au rôle d'une stratégie esthétique. Rien ne justifie la *violence* hors de la scène théâtrale : dès qu'elle passe dans le monde social, elle se discrédite. Sur un plateau, par contre, elle m'apparaît comme une captation possible des sens. C'est une force qui peut prendre les spectateurs et les confronter avec ce qu'ils sont profondément, et n'admettent pas ou redoutent.[2392]

Il ne faut toutefois pas oublier que l'acte théâtral est illusion. Le théâtre devient le lieu unique dans lequel la *violence* est possible. En ce sens, la présence de faux sang ne doit pas être négligée, puisqu'elle participe pleinement à la construction de la *violence* et de son esthétique. D'après Romeo Castellucci, la présence de vrai sang ferait de l'acte théâtral un art décoratif et obligerait le spectateur d'être dans l'épiphanie même de la réalité. Or, ce metteur en scène se place dans une recherche de *violence tragique* et dans une appréhension du monde faisant appel à d'autres voies que celle de la raison et de la logique. Toutefois, il est vrai que la présence de la *violence* au théâtre pose la question de l'acceptable ou non sur scène, de ce qui peut être ou non montré, de ce qui est ou non supportable et donc des limites à poser, si limites il y a. Suggérer un viol dans *Purgatorio* est-il concevable ? L'évocation du meurtre d'un enfant dans le spectacle *C.#11* est-elle supportable ? L'abandon ou la vente d'un nourrisson dans *Go down, Moses* et *Democracy in America* est-il acceptable ? Donner à voir au spectateur l'image d'une comédienne se masturber avec un escarpin dans *B.#03* après son infanticide est-il soutenable ? La *violence* est toujours question de transgression.

[2392] CASTELLUCCI, Romeo, DREVILLE, Valérie, ARCHAMBAULT, Hortense et BAUDRILLER, Vincent, *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008,* Propos recueillis par Antoine De Baecque les 23 et 24 janvier 2008, Paris, P.O.L, avril 2008, p. 74.

> Elle est l'exigence première de toute œuvre d'art, et qu'elle a précisément à voir avec une forme de *violence* (franchir des « seuils », vivre des « expériences », être confronté à « ce qui s'ouvre devant nous ») ; « Qu'est-ce qui fait qu'un spectacle dépasse le seuil de la tolérance ? », « Doit-on, pour parler de la *violence*, violenter le spectateur ? et « Que produit cette *violence* dans la conscience de celui-ci ?[2393]

Sandrine Le Pors rappelle que la *violence* au théâtre n'est pas systématiquement synonyme d'actes de *violence*, tel que nous l'entendons actuellement, sur le plateau théâtral. À l'heure actuelle, où nous sommes submergés par des formes brutes de *violence* arbitraire, vindicative ou gratuite, un mot, une image, une évocation répondant à une esthétique de la *violence*, perturbent autant voire davantage qu'une scène de bastonnade ou de guerre par exemple. Dans ce contexte, « le drame idéal élimine les éléments discursifs et tous les termes interchangeables pour devenir un seul mot[2394] ». La *violence* prend ici une forme tout autre et participe à « un nouveau rapport au monde, conflictuel, lucide[2395] ».

> Jamais il n'a été question de faire disparaître le langage de la scène, bien au contraire, mais de l'envisager autrement, au même titre que n'importe quel élément scénique, et sans le réduire à une utilisation purement rationnelle (l'esprit séparé du corps), pour lui rendre tout son pouvoir de créativité et d'invention, ce qui constitue précisément une forme de *violence*, parce que cela remet en cause, et de façon libératoire, une conception utilitaire ou normée du langage, laquelle nous « forme » ou nous « formate » dès notre plus jeune âge, et induit de la sorte la pensée et les comportements sociaux.[2396]

Il s'agit là d'une des grandes questions qui travaille l'art théâtral depuis ses origines, celle de sa représentation, de sa légitimité, de ses enjeux éthiques comme de ses modalités esthétiques, pratiques, sensibles et politiques.

> Il faut enfin prendre en considération que la question de ce qui est ou non représentable dans une société et pour un public donné est éminemment variable culturellement et socialement […]. Encore faut-il s'entendre enfin, pour notre seule époque contemporaine,

[2393] LE PORS, Sandrine, *Qu'est-ce que la violence au théâtre ?, op. cit.*
[2394] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 170.
[2395] *Ibid.*
[2396] *Ibid.*

> sur les formes de *violence* que le public tolère ou non. Quand il s'agit de monter ou d'adapter des *tragédie*s antiques ou des textes *tragique*s porteurs d'une grande *violence*, et qui plus est de grands auteurs, personne ne s'émeut, puisque cela permet, semble-t-il, de mieux comprendre l'homme et le monde, et que serait maintenu le principe de la fameuse *catharsis* aristotélicienne, susceptible de susciter « terreur » et « pitié ». Cependant, quand il s'agit de créer un *tragique* moderne, et, de surcroît, sans texte proféré sur scène, comme a tenté de le faire la Socìetas Raffaello Sanzio avec le cycle de la *Tragedia Endogonidia*, cela fait visiblement problème, et sème la discorde dans les salles de spectacle, chez les artistes de la scène, ou dans le domaine de la critique dramatique.[2397]

Par certains aspects, cette question de la *violence* est plus prégnante au théâtre et dans les formes spectaculaires – les performances, notamment - que dans d'autres formes artistiques. Ceci peut s'expliquer par le fait qu'au théâtre, nous ne pouvons arrêter le déroulement de la pièce et la subissons même parfois. Il est facile de refermer un livre en le posant violemment sur la table ou de tourner la page d'un ouvrage qui nous dérange, tout comme il est simple de tourner la tête face à une photographie, peinture ou sculpture qui choque, ou encore de passer son chemin dans un musée ou dans la rue. Mais au théâtre, la tâche est tout autre et rien ne peut nous échapper car nous sommes dans un autre temps, dans un autre espace, dans l'*ici* et le *maintenant* du théâtre.

De plus, la proximité scène/salle amène à un rapport direct entre les spectateurs et le spectacle. Au cinéma, l'écran « matériel » semble nous protéger et s'interpose entre nous et ce que nous voyons, comme un véritable écran psychologique. Par ailleurs, au quotidien, il est simple d'appuyer sur l'interrupteur d'un téléviseur ou de changer de chaînes, tout comme il est facile de couper la radio. Dans les arts de la scène, nous ne pouvons ni échapper ni nous soustraire à la *violence*. Elle déploie une force et énergie qui se sent, se palpe, pénètre, saisit, contamine et ramène la « *tragédie* à son point initial […] pour pouvoir restituer « une *violence* originaire à peine soutenable[2398] ». Il serait donc plus judicieux de parler de seuils à franchir et de traversées de la *violence*. Or, cette expérience est ponctuée d'*humeur de potence*, de rire et d'*ironie grave* avant d'aboutir à la *catharsis*.

[2397] LE PORS, Sandrine, *Qu'est-ce que la violence au théâtre ?, op. cit.*
[2398] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op. cit.,* p. 42.

c) Rire aux larmes, rire aux drames

« De nos jours et dans la vie courante, manifester de l'humour dans des circonstances *tragique*s peut être considéré non seulement comme provocateur, mais comme embarrassant ou indigne, voire obscène[2399] ». Or, « au sens restreint retenu par Freud, l'humour consiste à présenter une situation vécue comme *trauma*tisante de manière à en dégager les aspects plaisants, ironiques, insolites[2400] ».

De plus, ce n'est plus un secret pour personne, le rire peut être thérapeutique et son usage dédramatise notre rapport au réel.

> Mettre à distance la réalité ne signifie pas la faire moins exister mais peut également permettre d'interpeller le lecteur-spectateur sur des sujets sérieux, et, en les présentant avec froideur et cynisme, un effet comique peut se dégager. Cette exubérance permet de pointer avec ironie certains dysfonctionnements de l'état du monde. Il s'agit alors moins d'un humour-défense qui s'appliquerait davantage à soi-même ou au groupe représentatif, que d'un humour engagé, à la manière de l'humour noir qui est à la fois impertinent et cruel[2401].

Rire du *tragique* ou de l'horrifique est bénéfique. Ce phénomène s'explique physiquement puisqu'en riant, le cerveau libère des endorphines qui agissent directement sur le système parasympathique. De plus, en riant, le diaphragme se contracte, favorise le flux sanguin qui diffuse de la dopamine et de la sérotonine. Ainsi le cœur « respire », car le rythme cardiaque décélère, la pression artérielle se ralentit tandis que les vaisseaux sanguins augmentent.

Le rire est ici source libératrice de tension, ce qui conjecture une prise de distance par rapport à ce que nous observons, en tant que spectateur, avec, par exemple, le décalage des situations qui nous sont données à voir.

> La cohabitation du *tragique* et du comique permet de transgresser la réalité pour que celle-ci apparaisse comme risible, et par conséquent que le poids de l'existence soit allégé. Par l'humour, les personnages […] parviennent à tourner en dérision leur réalité affligeante. D'une part, cette mise à distance du réel insupportable agit comme un mécanisme de protection pour l'individu et lui permet d'engager la

[2399] ANAUT, Marie, *L'humour, entre le rire et les larmes, traumatisme et résilience*, *op. cit.*, p. 96.
[2400] IONESCU, Serban, JACQUET, Marie-Madeleine, LHOTE, Claude*, Les mécanismes de défense, Théorie et clinique*, (Paris, Nathan, 1997), Paris, Armand Colin, 2016, p. 205.
[2401] PERZO, Laurianne, « La figure de l'enfant résilient dans *Les souliers rouges* de Tiziana Lucattini. Interpeller et conscientiser le jeune lecteur par le théâtre », in *Italies*, n. 22, 2018.

> résilience. D'autre part, l'humour fait partie des détours vivement sollicités […] pour placer une distance appropriée entre le lecteur et l'œuvre, car il permet de transmettre des événements *trauma*tiques sans pour autant *trauma*tiser […], en allégeant ou en tempérant un propos sérieux et grave[2402].

De plus, l'« *ironie grave* » telle que nous l'employons doit être ici comprise dans son sens étymologique, c'est-à-dire à la fois l'*ironia*, appliquée selon une *dissimulatio* et *inversio*, comme une raillerie dissimulée et inversée pour permettre d'interroger le spectateur en feignant l'ignorance et par *gravis*, ré-attribuant à la forme naïve des questionnements ironiques un caractère sérieux et méritoire et un impact lourd et assuré.

En outre, l'*humeur de potence*, associée à l'humour noir - qui n'est autre qu'un concept inventé par André Breton en 1940 - , se déploie dans la gravité et le macabre d'une part, et dans la tentative de communication, le style et le drame d'autre part.

Suivant ces processus, dans *A.#02,* des formes d'adresse au public ponctuent le spectateur, un « bonjour » et un « salutations de la terre » s'affichent sur une bande de défilement de lettres, une main exprime l'adieu de la coulisse et un clown se couche avec un gode en érection positionné sur son sein. Dans *B.#03,* un (faux) corbeau laisse tomber son fromage.



CASTELLUCCI, Romeo, *A.#02*, 2002. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *P.#06*, 2003. ©SRS

[2402] *Ibid.*



CASTELLUCCI, Romeo, *P.#06*, 2003. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *P.#06*, 2003. ©SRS

Dans *P.#06,* un acteur représentant le Christ pénètre par effraction sur la scène par une fenêtre, du ketchup remplace le sang du policier déshabillé qui se fait égorger sur une machine à laver, le policier lave son arme dans une bassine en la frottant contre une planche à laver métallique, un arc en ciel descend du plafond alors que le Scaphandrier violente le policier. Dans *R.#07,* les Prêtres catholiques visent le panier de basketball, le personnage de Mussolini est tué par un vampire. Dans *L.#09*, Saint-Paul se fait sodomiser par un arbre.

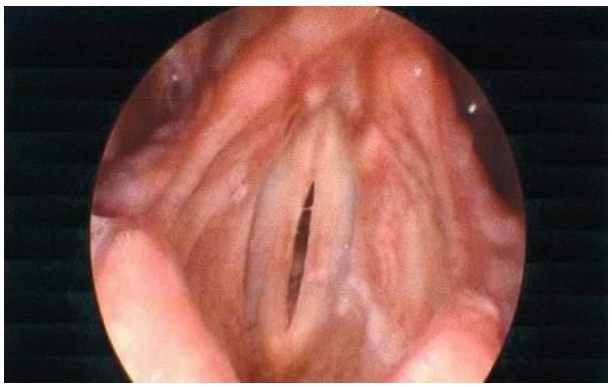


CASTELLUCCI, Romeo, *R.#07*, 2004. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *L.#09,* 2004. ©SRS

Dans *The Four Seasons restaurant,* l'actrice s'emplit la bouche de crème chantilly, afin de mimer ensuite l'action de baver, durant une crise d'épilepsie dont son personnage est épris. Dans *Giulio Cesare,* nous sommes amenés à voir un sexe de femme dans la gorge d'un homme grâce à l'endoscope parce que les cordes vocales ont une forme qui évoque immanquablement les organes génitaux externes de la femme. Comme si, par cette image, Castellucci arrachait de nouveau le souffle natal de la langue shakespearienne.



CASTELLUCCI, Romeo, *Giulio Cesare*, 2014. ©SRS

De même dans *L'Orestie*, il ne s'agit en réalité plus ici d'une volonté de représenter la force *tragique* de l'œuvre première, mais plutôt de présenter les conséquences violentes, macabres et brutales qu'elle engendre, à se rapprocher du sens de cette œuvre et à créer une synergie totale chez/avec le spectateur.

> Si on met au second plan la poésie de l'ORESTIE, si on élimine le splendide édifice exposé à la lumière du soleil, ce qui reste - visible et terriblement fondamental - c'est la *violence*. Le langage du poète devient jargon de chasse, enrichit de tactiques, de stratagèmes pour les pièges, messages d'embuscades lâches, mais il n'existe pas de poésie capable de supporter une telle *violence* ; capable de lui faire concurrence ; capable de l'égaliser. Au théâtre d'aujourd'hui, ceci arrive.[2403]

Dans *Orestea*, le rire est produit par exemple par le choix des acteurs et agissements (chant d'Agamemnon, godemichet pour objet de torture, costume du tortionnaire, la voix transformée anormalement aigüe d'Egisthe lors de son discours à la suite du meurtre d'Agamemnon). Apparaît alors aux spectateurs une image riche de

[2403] CASTELLUCCI, Romeo, Dossier de presse du spectacle *L'Orestie*.

sens, selon Romeo Castellucci, car elle contient un commentaire ironique sur la puissance *rhétorique* apparemment virile des hommes politiques[2404]. Il en est de même dans *Untitled* de Kris Verdonck analysé précédemment. Cette « *ironie grave* » qui permet de créer une nouvelle forme de « *catharsis* », dépassant la « simple » purgation des passions. En perturbant nos propres schémas représentatifs, elle participe aux re-questionnements du monde et de notre place en son sein ou en marge de celui-ci. Ce théâtre se place donc volontairement entre rire, ironie, *violence* et *catharsis* jusqu'à devenir le lieu propice d'une projection possible d'une autre vision du monde dans lequel le spectateur introduit sa propre *catharsis*.

Dans les créations de Kris Verdonck, le rire s'étrangle par l'*empathie* et l'absurde est un sentiment qui gagne et envahit le spectateur éveillé. « L'absurde, c'est la raison lucide qui constate ses limites[2405] » introduit Kris Verdonck reprenant les propos d'Albert Camus. Ainsi, dans le solo *MAN*[2406], qui s'inspire à la fois de *Company* de Samuel Beckett, de *The horizon-negative : essaye on dromoscopie* de Paul Virilio et, en deuxième partie, de la performance *I/O SOLO* du performeur Jean-Luc Ducourt, le spectateur se moque d'abord du personnage en jeu qui parle seul, se pose des questions naïves, est vêtu d'une chemise et veste de costard, porte une cravate, un slip moulant et des chaussettes mais pas de pantalon, tente de le choisir sur sa penderie et de s'habiller à l'aveugle, puisqu'une grosse boule noire brillante est posée sur sa tête. Le comique de situation et de répétition déployé se transforme par *empathie* en pathétique quand les plus petits signes sonores, lumineux ou visuels deviennent les compagnons de ce zéro-personnage qui n'a même plus de visage. Sa voix est sa seule forme de compagnie humaine.

> A voice comes to one in the dark. Imagine.
> To one on his back in the dark. This he can tell by the pressure on his hind parts and by how the dark changes when he shuts his eyes and again when he opens them again. Only a small part of what is said can be verified[2407].

[2404] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 277.

[2405] CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, 1942.

[2406] *MAN*, concept: Kris Verdonck, avec : Sandy Williams, dramaturgie: Marianne Van Kerkhoven, technique et scénographie: Raphaël Rubbens, création lumière : Luc Schaltin, costumes : Ann Weckx, production : Margarita Production pour stilllab vzw, coproduction: Kaaitheater (BE), KunstenFestivaldesArts (BE), Festival La Bâtie (CH), avec le soutien de: les autorités flamandes, la Commission de la communauté flamande, remerciements à : Jean-Luc Ducourt, iMAL and x-med-k, 2005.

[2407] « Une voix vient dans le noir. Imaginer. À l'un sur son dos dans le noir. Il peut le dire par la pression

La privation sensorielle, la limitation des possibilités et des impulsions de sens et sensations déshumanisent le personnage, en font un être dépourvu de sens et sensibilité que seul le spectateur peut réanimer.

> We have to change our view to survive, just like we have to change our existence to stay alive. It is no longer sufficient talking in negative terms about "zero expansion", we have to exert ourselves positively to reinvent our perception of the world[2408].



VERDONCK, Kris, *MAN*, 2005.
©A Two Dogs Company



VERDONCK, Kris, *MAN*, 2005.
©A Two Dogs Company

Les chevauchements difficiles des corps, semblables à des cabrioles dans *DUET*[2409], prêtent à sourire jusqu'à ce que nous saisissions le mécanisme de manipulation et de dépendance absolue qu'ils supposent. Le rire se dissipe au moment même où le rêve vire au cauchemar, où le spectateur se souvient ou comprend que l'inspiration n'est autre que l'œuvre *On the life of Tsjang and Eng* de Page Chichester :

> A cry split the night, but for whatever reason, it raised no alarm in

exercée sur ses parties postérieures et par la façon dont la noirceur change lorsqu'il ferme les yeux et à nouveau lorsqu'il les ouvre à nouveau. Seule une petite partie de ce qui est dit peut être vérifiée. », BECKETT, Samuel, *Company*. 1980.

[2408] « Nous devons changer notre vision pour survivre, tout comme nous devons changer notre existence pour rester en vie. Il ne suffit plus de parler en termes négatifs d '« expansion zéro », il faut s'efforcer de réinventer notre perception du monde. » VIRILIO, Paul, *L'horizon négatif : essai sur la dromoscopie*, 1984.

[2409] *DUET*, concept: Kris Verdonck, avec : Carl Vermeersch et Sanne Wutzke, dramaturgie : Marianne Van Kerkhoven, technique et scénographie : Raphaël Rubbens, création lumière: Luc Schaltin, création son: Bart Aga, costumes: Ann Weckx, production: Margarita Production pour stilllab vzw, coproduction : Kaaitheater (BE), KunstenFestivaldesArts (BE), Festival La Bâtie (CH), avec le soutien de: les autorités flamandes, la Commission de la communauté flamande, remerciements à: Hoger Instituut Dans / Hogeschool Antwerpen, 2005.

> the large house outside Mt. Airy, N.C. Doubtless just a dream, or more likely, a nightmare. A few hours later, the winter stillness was broken yet again, this time by a different voice. Upon awakening and seeing his twin brother dead beside him, Eng Bunker instantly recognized his fate: "Then I am going," he cried in anguish. The bed they had shared through the years had become their deathbed, from which neither could escape or rise alone[2410].



VERDONCK, Kris, *DUET*, 2005.
©A Two Dogs Company



VERDONCK, Kris, *DUET*, 2005.
©A Two Dogs Company

La situation absurde dans laquelle l'homme d'affaires est placé dans *DUMP*[2411] et les positions ridicules de son corps provoquent d'abord le rire chez le spectateur. Puis, quand l'homme se retrouve comme un mouchoir froissé, usagé et oublié au fond d'une poche mais qu'il essaie encore désespérément de se donner une certaine prestance, les rires s'arrêtent et les visages se crispent. La déchéance, la détresse et la vulnérabilité de l'homme, rejeté du système, ayant tout perdu dans un krach boursier, mais ne réalisant pas ce qu'il lui arrive, figent les sourires et font grincer les dents.

[2410] « Un cri déchira la nuit, mais pour une raison quelconque, il ne sonna aucune alarme dans la grande maison à l'extérieur du mont. Airy, N.C. Sans doute juste un rêve, ou plus vraisemblablement un cauchemar. Quelques heures plus tard, le silence hivernal était à nouveau rompu, cette fois par une voix différente. En se réveillant et en voyant son frère jumeau mort à côté de lui, Eng Bunker a immédiatement reconnu son destin : "Alors je pars", cria-t-il avec angoisse. Le lit qu'ils avaient partagé au fil des ans était devenu leur lit de mort, auquel ni l'un ni l'autre ne pouvait s'échapper ni s'élever seul. », in CHICHESTER, Page, *Sur la vie de Tsang et Eng*.

[2411] *DUMP*, concept & mise en scène : Kris Verdonck, dramaturgie : Marianne Van Kerkhoven (Kaaitheater), caméra : Vincent Pinckaers, production : Margarita production pour stilllab vzw, avec le soutien de : Buda Kunstencentrum, remerciements à: Claire Croizé, Hendrik De Smedt, Sylvain Spinoit, Guy Dermul, Picstory, 2009.



VERDONCK, Kris, *DUMP*, 2009.
©A Two Dogs Company



VERDONCK, Kris, *DUMP*, 2009.
©A Two Dogs Company

Dans *MONSTER*, analysé précédemment, les rires aboyés des peluches canines robotisées, leurs déplacements, renversement, acrobaties déclenchent tantôt des gloussements tantôt des soupirs de compassion.

Les histoires brèves et absurdes, l'humour et la *violence* de Daniil Harms se retrouvent dans *H, an incident* et se confrontent au réalisme de la folie de notre quotidien. Les images créées dans ce théâtre musical au décor abstrait ressemblent à celles des Monthy Python, se mêlent aux chansons enfantines russes et font naître les rires. La quête de l'essence des choses de Harms, de la vérité que l'on peut révéler dans un détail - car selon lui, un petit incident pouvait soudain faire apparaître la nature véritable des choses - en marquent l'arrêt. Le spectateur se glace enfin à la lecture de la feuille de salle qui lui rappelle la vie de Harms, son comportement anticonformiste qui fut considéré comme dangereux et subversif par les autorités staliniennes, ses arrestations et sa mort atroce en l'affamant dans une institution psychiatrique.



VERDONCK, Kris, *H, an incident*, 2013.
©A Two Dogs Company



VERDONCK, Kris, *H, an incident*, 2013.
©A Two Dogs Company

Enfin, dans son dernier spectacle *SOMETHING (out of nothing)*[2412], les danseurs, Sophia Dinkel, Ula Sickle, Mark Lorimer et Edward Lloyd, évoluent sur scène vêtus de morphsuits noirs, de masques d'escrime, de robes *vintages* de couleurs vives ou de costumes animaliers fantastiques. Leur première apparition sur scène provoque des rires dans l'assemblée de spectateurs. Ceux-ci deviennent gênes lorsque les personnages se changent en des spectres dans un environnement de plus en plus semblable à celui de notre quotidien, car de plus en plus « hanté » par les technologies et les catastrophes. Ces personnages perdent toute trace d'humanité. Ils n'ont plus ni chair ni visage ni sensibilité. Ils ne cherchent qu'une opportunité pour s'extraire du système de causalité d'effet papillon qui les écrase, les contraint et les condamne soit à mourir soit pire à vivre après la fin.

[2412] *SOMETHING (out of nothing),* concept et mise en scène : Kris Verdonck, dramaturgie: Kristof van Baarle, danseurs : Mark Lorimer, Ula Sickle, Edward Lloyd, Sophia Dinkel, Clinton Stringer, violoncelliste : Leila Bordreuil, voice-over : Tawny Andersen, coordination technique et création lumières : Jan Van Gijsel, assistance technique : Maarten Heijdra, Hugo van der Veldt, costumes : Eefje Wijnings, set design : Kris Verdonck, Eefje Wijnings, software/electronics : Vincent Malstaf, ingénieur de son : Victor Hidalgo, production : A Two Dogs Company, ICK, coproduction : Kaaitheater (BE), Spring Festival (NL), avec le soutien de : Tax Shelter du Gouvernement Fédéral belge, 2019.



VERDONCK, Kris, *SOMETHING*, 2019.
©A Two Dogs Company



VERDONCK, Kris, *SOMETHING,* 2019.
©A Two Dogs Company

Le rire, l'*humeur de potence*, l'*ironie grave* et l'absurde font donc face à l'absence de sens de l'existence et la révèle. Le spectateur peut l'accepter, se révolter ou se suicider mais toujours le fera en riant aux larmes, en riant aux drames de sa propre existence.

De la même manière, le spectacle *AH/HA*[2413], censé questionner et représenter l'une des manifestations les plus expressives de l'humanité à savoir le rire, le met en réalité en doute. D'abord, le rire se partage à la scène et contamine les cinq protagonistes, puis il se propage en salle comme une contagion infectieuse irrémédiable. À l'instar de ce qu'écrit Henri Bergson dans son essai *Le rire* :

> Il semble que le rire ait besoin d'un écho. Ecoutez-le bien : ce n'est pas un son articulé, net, terminé ; c'est quelque chose qui voudrait se prolonger en se répercutant de proche en proche, quelque chose qui commence par un éclat pour se continuer par des roulements, ainsi que le tonnerre dans la montagne, Et pourtant cette répercussion ne doit pas aller à l'infini. Elle peut cheminer à l'intérieur d'un cercle aussi large qu'on voudra ; le cercle n'en reste pas moins fermé. Notre rire est toujours le rire d'un groupe.[2414]

[2413] *AH | HA*, concept et chorégraphie : Lisbeth Gruwez, composition, conception sonore et assistance : Maarten Van Cauwenberghe, performance : Mercedes Dassy, Anne-Charlotte Bisoux, Vicente Arlandis Recuerda, Lucius Romeo-Fromm et Lisbeth Gruwez, coiffure : Catherine Van Bree, conseiller artistique : Bart Meuleman, design lumineux : Harry Cole et Caroline Mathieu, directeur technique : Thomas Glorieux, production : Voetvolk vzw, coproduction : Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, Festival Suivant, Théâtre Im Pumpenhaus, Théâtre d'Arras / Tandem Arras-Douai, Dampfzentrale, Le Triangle - Cité de la Danse de Rennes, Théâtre La Bastille, Les Brigittines, AndWhatBeside (s) Death, MA scène nationale - Pays de Montbéliard & Troubleyn | Jan Fabre, supporté par : NONA, Communauté flamande, Province d'Anvers et Arcadi Île-de-France / Dispositif d'accompagnements, diffusion : Performance clé, 2014.

[2414] BERGSON, Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Quadrige, PUF, 1991, pp. 4-5.

Progressivement, l'hilarité générale se transforme en festin dangereux d'extase partagée mais incontrôlable et finalement douloureuse. L'expression faciale des danseurs passe du sourire commissural - c'est-à-dire lorsque les muscles de la lèvre supérieure se contractent, les coins de la bouche se relèvent vers l'extérieur, les dents supérieures apparaissent -, au sourire cuspidé – déterminé par la dominance des muscles releveurs de la lèvre supérieure-, pour devenir sourire complexe, -par la contraction simultanée des muscles releveurs de la lèvre supérieure et des coins de la bouche, ainsi que les muscles abaisseurs de la lèvre inférieure qui dévoile toutes les dents – pour enfin être sourire courageux, nerveux, de tristesse ou de douleur, c'est-à-dire quand le muscle abaisseur de l'angle de la bouche s'allie au grand zygomatique et fige la béance de l'orifice buccal en tensions spasmodiques. Les visages grimacent, se raidissent, se contractent, se déforment et s'enlaidissent, et, paradoxalement, dévoilent leur véritable beauté dans la difformité et la laideur.

> Quand nous parlons d'une beauté et même d'une laideur expressives, quand nous disons qu'un visage a de l'expression, il s'agit d'une expression stable peut-être, mais que nous devinons mobile. Elle conserve, dans sa fixité, une indécision où se dessinent confusément toutes les nuances possibles de l'état d'âme qu'elle exprime […]. Mais une expression comique du visage est celle qui ne promet rien de plus que ce qu'elle donne. C'est une grimace unique et définitive. On dirait que toute la vie morale de la personne a cristallisé dans ce système[2415].

[2415] *Ibid.*, p. 19.











GRUWEZ, Lisbeth, *AH/HA*, 2014.

GRUWEZ, Lisbeth, *AH/HA*, 2014.

Le spectacle *AH/HA* tente de mettre en lumière tous les états et toutes les formes de rire en rendant palpable ses résonnances physiques et psychologiques et les ambigüités que renferment ce réflexe universellement connu et ressenti. Ainsi, le rire se révèle, aux yeux des spectateurs, tantôt mélancolique, tantôt horrifique, tantôt enfantin, tantôt innocent, tantôt beau, tantôt monstrueux, tantôt orgasmique. Entre formes et figures du rire, entre création et réception, le corps s'interroge dans l'extase et la transe, lorsque celui-ci est dépassé par une énergie qui l'habite, l'anime et le secoue, lorsqu'il est épris d'une transgression voire d'une perte de contrôle nécessaire pour mieux reprendre son droit. Le corps des danseurs est à la fois dans la maîtrise absolue du mouvement, du rythme, des expressions et, dans le même temps, dans l'expression

libre et incontrôlable. Il répond donc à un double attachement et une double sensibilité. Ainsi, la performance explore la richesse des variations plastiques du corps qui rit, ses manifestations transgressives et transcendances énergétiques. Le rire touche d'abord protagonistes et spectateurs avant de les piquer, en rendant son impact physique et psychique tangible à la fois pour le danseur et le spectateur.

> Vous regardez, vous voyez et entendez de plus en plus, tout en étant enveloppés par le paysage sonore enivrant, avec les danseurs. Jusqu'à ce que les danseurs se moquent de cette transe. Ensuite, cet *AH/HA* libérateur, brillamment dansé avec des mouvements brutaux, se révèle comme un portrait, construit par éclats de rire, de l'être humain saisissant, cherchant, dansant, baisant, blessant et riant jusqu'à ce que le vide existentiel se transforme en amour[2416].

Par conséquent, le rire, par ses variantes et ambivalences, est arousal. Il provoque une perturbation de la perception, trouble les sens, augmente l'excitation de la *spection*, ouvre les perspectives reconstructrices d'un monde en berne. Dans ce contexte spectaculaire, qui force les expressions de rire et de sourire et à la fois impose leur suppression, le spectateur tantôt se lâche tantôt se contient, écarte les lèvres et les presse, montre les dents et se mord, éclate, expulse et aspire, se recentre. Le sourire se fait tout à la fois simple, supérieur, large, comprimé et oblong[2417]. Il retrouve sa qualité originelle de mouvement de défense, de soumission, de prudence, de reconnaissance, de connivence mais non de convention. Le rire lui répond à une fonction vitale et à un comportement réflexe donc spontané, non social et sélectif, puisqu'il n'est pas accidentel mais provoqué. De plus, il ne peut être réprimé car le corps le sollicite dans sa fonction antalgique, anesthésique. « Ce sont là de petites brèches de lumière dans l'univers obscur de la détresse ; c'est la tonalité réparatrice de la survie ; pour que le côté désespéré ne devienne pas totalement envahissant[2418] ». Qu'il soit le résultat d'un bien-être ou d'une situation comique, d'incongruité ou de malaise et de bouleversement, le rire s'associe à une tentative de contrecarrer et de dissimuler la détresse, permet de s'oublier pour mieux se retrouver, et par lui s'ancre la *catharsis*. En effet, selon André Breton, « l'humour est un moyen trouvé par l'homme pour se

---

[2416] VAN STEENBERGHE, Els, « AH/HA », *in Knack*, 2014.
[2417] Voir les différenciations établies par Jacques Corraze dans *Les Communications non verbales*, PUF, Le Psychologue, 1996.
Voir également DREVET, Patrick, *Le Sourire*, Gallimard, 1999.
[2418] FISCHER, Gustave-Nicolas, *Les blessures psychiques, la force de revivre*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 107.

défendre contre l'absurdité du monde ; partant de ce principe, l'humour agressif et impertinent est sinon excusable, du moins acceptable. […] Ainsi, cette forme d'humour autorise quelqu'un à rire du malheur ou du désespoir d'une personne en se moquant de ses avanies, ce qui est le propre du rire *ad hominem*[2419] ». Puisqu' « il n'y a pas de rire en dehors de ce qui est proprement humain[2420] », même le rire peut être cathartique, et ses intrusions dans les œuvres de nos artistes s'envisagent selon cette modalité et participent à la recevabilité et au saisissement de la *violence* comme principe esthétique.

d) Rire cathartique

La *violence* et la *catharsis*, ainsi envisagées et s'intégrant dans une nouvelle forme de *tragédie*, réveillent un vieux débat qui anime les théoriciens du théâtre d'Aristote à Artaud notamment.

« La *tragédie* [disait Aristote] est l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue […] ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre[2421] ». La *catharsis*, autrement dit, la « purgation des passions » représente, selon Aristote, l'une des fonctions inévitables de la *tragédie*. Par ce biais, il s'agit de purifier les passions des spectateurs et de les libérer de leurs affects et pulsions passionnels en les montrant et en les exprimant de manière symbolique sur scène. Les craintes du spectateur sont aussi, en quelque sorte, exorcisées. Il s'agit de « l'épuration des troubles-frayeur, pitié et troubles apparentés […]-qu'elle fait naître chez les spectateurs, épuration qui substitue le plaisir à la peine[2422] ». Par ailleurs, selon Aristote, « le surgissement de *violence*s au cœur des alliances [est] ce qu'il faut rechercher[2423] ». Pour ce faire, l'auteur de la fable devait répondre à cette tendance de présenter son héros comme une victime. Romeo Castellucci reprend cette idée en expliquant que « souvent être une victime est un victimisme auto-recherché, parce que c'est la seule condition pour exister sur un

[2419] BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Sagittaire, 1940, cité ANAUT, Marie, *L'humour, entre le rire et les larmes, traumatisme et résilience*, *op. cit.*, p. 131.
[2420] BERGSON, Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, *op. cit.*, p. 2.
[2421] Aristote, *La Poétique*, trad. M. Magnien, chap. 6.
[2422] Aristote, *La Poétique*, trad. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, Paris, 1980, p. 189.
[2423] *Ibid.,* p. 73.

plateau. [...] Une autre condition de la victime est celle de l'innocence. Quand un personnage doit souffrir, il doit à la fois être victime et innocent, sinon on ne crée pas ce processus d'émotion qui, sinon, n'aurait pas lieu[2424] ». Cependant, c'est sous une forme tout autre qu'apparaît la *catharsis* dans le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck. Selon Sandrine Le Pors :

> C'est la représentation comme activité qui réalise une épuration ou une purgation, « et non ce qui est représenté » (G. Dessons, *Introduction à la Poétique. Approches des théories de la littérature*, Paris, Dunod, p. 32), ce qui déplace sensiblement l'enjeu de cette fonction ou de cette nature. [...] De surcroît, frayeur et pitié différent totalement du « monstrueux » obtenu par le spectacle, parce qu'alors, il s'agit de les produire, non par le texte, mais « par les moyens du spectacle [ce qui] ne relève guère de l'art ». (Aristote, *La Poétique*, trad. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 81.) Affirmation qu'expliquent de la sorte Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, traducteurs de *La Poétique* : « la frayeur et la pitié sont provoqués, non par la vue […] mais par *l'écoute* qui est attente et anticipation des événements » (Aristote, *La Poétique*, trad. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p 252.) ; tandis que « le monstrueux provoque la frayeur à l'état brut, la frayeur immédiate, le trouble physique qui ne laisse place à aucune réflexion » (Aristote, *La Poétique*, trad. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 253.), et qui donc, cette fois, ferait *violence* au spectateur.[2425]

Nous pourrions même aller plus loin en disant que pour Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, la *catharsis* n'existe pas ou si elle existe, ce n'est qu'à travers le rire. Il faudrait donc la redéfinir et pourquoi pas la renommer. Brecht, déjà, établissait un lien entre la *catharsis* et l'« identification », lien qui existait déjà dans le théâtre grec mais qui nous serait devenu chose impossible à atteindre, en ce qu' « aucune *catharsis* ne peut avoir pour fondement une attitude de parfaite *liber*té, une attitude critique visant à trouver aux difficultés des solutions purement terrestres[2426] ». Tout comme Walter Benjamin, nos metteurs en scène considèrent que le rire est nécessaire au théâtre surtout dans sa tentative impossible de faire renaître la *tragédie*. Le rire est même plus que nécessaire, il est indispensable parce que c'est la *catharsis*. La *catharsis* n'entre pas dans la dimension spirituelle. Il faut plutôt la reconsidérer comme la nécessité d'un aconage, au niveau hystérique, face au poids du *tragique*. C'est une

[2424] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 116.
[2425] LE PORS, Sandrine, *Qu'est-ce que la violence au théâtre ?, op.cit.*
[2426] BERTOLT, Brecht, *La Dramaturgie non aristotélicienne* (1932-1951), trad. Delfel Guy, Tailleur Jean (trad. revues par Valentin Jean-Marie) et Valentin Jean-Marie, in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, Coll. « La Pléiade », 2000, p. 264.

réponse libératrice et presque incontrôlable si ce n'est par le metteur en scène lui-même. La *catharsis* apparaît lorsqu'aucun échappatoire n'est possible, quand il n'y a plus de point de résolution pour le spectateur. C'est alors qu'il ne lui reste plus que le rire pour se libérer :

> Le rire de la comédie aurait un but libérateur face à la présumée *catharsis*. Mais il n'y a pas de *catharsis* est, comme on le sait, une invention d'Aristote. Il n'y a qu'une résolution apparente. Le *tragique* se poursuit ainsi pour se dissiper sous forme névrotique dans le rire. C'est la comédie son unique *catharsis*.[2427]

Dans le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, la *catharsis* représente bien plus qu'une « simple » purgation des passions. Elle permet de comprendre, de repenser le monde à travers le domaine artistique qu'est le théâtre. Or, contrairement aux croyances, ce n'est visiblement pas le savoir et le rationnel qui permettent de comprendre le monde et de le repenser dans le domaine de l'art. La pensée de Myriam Revault D'Allones semble mieux répondre à ces nouvelles modalités :

> Le travail politique de la scène ne passe pas par le principe de la *catharsis* aristotélicienne : C'est ainsi que la *Katharsis* rend la socialité politiquement opératoire : non en expulsant son fond ténébreux au profit de l'installation définitive du raisonnable- en purgeant le poétique par le politique ou en purgeant le politique du poétique comme de ses humeurs peccantes-, mais sous les espèces d'un traitement indéfiniment renouvelé des passions intraitables[2428].

La *catharsis*, tout comme la politique, produirait un changement de perspectives et permet d'apporter un regard neuf sur le monde en perturbant les schémas représentatifs habituels. C'est en ce sens que l'articulation entre *catharsis* et politique s'opère.

[2427] *Ibid*, p. 60.

[2428] REVAULT D'ALLONES, Myriam, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Paris, Seuil, 1995, p. 136-137.

2) Exaltation, saisissement, tressaillement et mise à l'épreuve du corps

a) Corps religieux, corps politique, corps cathartique

Bien que la démarche première de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck ne soit, ni politique, ni idéologique, ni thérapeutique, leurs œuvres sont animées par des pensées politiques, mystiques, sacrées, religieuses, voire théologiques et christiques pour Castellucci. En effet, « le théâtre de la Societas Raffaello Sanzio est un espace où se jouent des concepts qui donnent lieu au mouvement dramatique mais cela ne signifie pas pour autant qu'il s'agit d'un théâtre d'idées, encore moins d'un théâtre philosophique[2429] » écrit Tackels à propos de l'œuvre de Castellucci. Fabienne Pascaud rappelle que le caractère de ces concepts et pensées est profondément ancré dans l'histoire de l'art depuis ses origines :

> On l'a un peu oublié aujourd'hui, mais le Christ, incarnation de Dieu sur terre, est le premier modèle de l'histoire de l'art, celui à partir duquel les peintres ont imaginé les premiers portraits, les premiers visages. Il est sans doute aussi le premier « acteur », celui que Dieu a « mis sur le plateau du monde », comme l'enseignent les Pères du désert. Et la croix n'est-elle pas le plus petit espace scénique possible ? Mais le lien entre l'art et la religion s'est perdu en Occident au XIXe siècle. Quand l'Église, comme l'a expliqué le cinéaste et poète Pier Paolo Pasolini, a trop versé dans la communication, le spectacle. Quand elle a perdu l'esprit. Le religieux occidental est alors devenu stéréotypé, consolatoire. Pourtant l'art a toujours eu affaire avec la religion, ils sont nés en même temps, à l'intérieur d'une caverne, dans un rapport sororal.[2430]

Par résonnances politiques, mystiques, sacrées, religieuses, les artistes poursuivent leurs questionnements sur l'état originel de l'Homme dans la création, sur la Genèse du monde et la manière de la représenter au mieux. Il s'agit de toucher, ne serait-ce que du bout des doigts, les origines, y compris celle du théâtre dans ses méandres, pour le replacer sur le tracé *spiral*é des origines partagées, le faire revivre autrement, en dévoiler son essence, « par-delà les modalités et les fonctions

[2429] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op. cit.,* p. 39.
[2430] Propos recueillis par Fabienne Pascaud, « Romeo Castellucci : « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité » », *op. cit*.

conventionnelles de la pratique théâtrale[2431] ». « Au fond chaque spectacle amène sa forme propre et remet à nouveaux frais la question du théâtre au centre du plateau. Par contre, à chaque fois se retrouvent la même exigence et la même volonté de brouiller les règles et le système traditionnel de la représentation[2432] » ajoute Tackels. C'est pourquoi, Romeo Castellucci n'a jamais cessé de se demander « comment faire résonner, au théâtre, les mots de toutes origines, que seul Dieu a pu prononcer ».

Romeo Castellucci prend ainsi, l'espace d'un instant, la place du Créateur - si tant est qu'il en existe un - et devient même son propre créateur. « Je me retrouve dans la même situation génératrice que Dieu : élaborer ce chaos pour pouvoir le faire sortir, pour pouvoir réunir ses possibilités[2433] » confirme-t-il. Les possibilités, dont parle Romeo Castellucci, communes à celles de Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, sont également celles d'un présumé Dieu et donc semblent infinies. Cependant, pour qu'elles se révèlent, le rapport au mystique et sacré doit s'exprimer en scène et rayonner par elle. Il faut passer par cette nécessité où « Dieu se transforme en quelque chose de charnel, pour faire chuter, traîner à nous, par les éléments matériels, charnels et dans leurs conjonctions, les possibilités[2434] ». C'est pourquoi, chaque création scénique est marquée par une dimension sacrée - ne serait-ce que par le caractère démiurgique poïétique qu'elle renferme - que le corps doit porter au plateau. Conscients de la prétention artistique qu'une telle hypothèse suppose, nous nuancerons néanmoins nos propos en reprenant la critique qu'établit Enzo Cormann :

> Dieu n'existant pas, il n'est pas non plus de « création » proprement dite. L'usage d'un tel mot pour qualifier un travail de pure composition est stupide et prétentieux. Nous lui préfèrerons le terme d' « invention ». L'usage du substantif « créateur » est proprement ridicule. Nous parlerons donc d'"artistes", quitte à faire, pour peu qu'il se justifie, le distinguo entre artistes « interprêtes », et « inventeurs ».[…] De nos jours, les dieux ont pris l'allure de missiles exocet, et le destin de pandémies ou d'épurations ethniques. À l'heure d'internet et de la globalisation, la *tragédie*, forme archaïque, garde donc toute sa pertinence.[2435]

Au-delà de cette pensée, le sacré se confirme parfois au plateau par

[2431] TACKELS, Bruno*, Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.,* p. 60.
[2432] TACKELS, Bruno*, Les Castellucci. Écrivains de plateau I,* p. 60.
[2433] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 113
[2434] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 117.
[2435] CORMANN, Enzo, Considérations diverses, *in Lexi/textes*, revue du Théâtre National de la Colline, n. 10, 2006.

revendication de celui-ci. Castellucci par exemple mêle le sacré créatif au christique scénique. Il est d'ailleurs impossible de dresser la liste des créations animées par des théories religieuses car elle serait non exhaustive. Certaines ressortent toutefois dès la lecture de leurs titres évocateurs, comme *Glory glory, alleluja* (1985), *Lucifero. Quanto più una parola è vecchia tanto più va a fondo* (1993), *Genesi, from the museum of sleep* (1999), *Inferno, Purgatorio* et *Paradiso* (2008), *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), *Le voile du pasteur* (2011), *Go, down Moses* (2014), *Moses und Aron* (2015), *Il primo Omicidio* (2018), *Salomé* (2018). Toutes proposent une relecture des textes fondateurs du christianisme.

Comme évoqué précédemment, la troisième partie de *Genesi, from the museum of sleep* d'ailleurs n'est autre que la représentation de la Genèse 4,1-26, c'est-à-dire du meurtre d'Abel par son frère Caïen :

> 8- Cependant, Caïn adressa la parole à son frère Abel ; mais, comme ils étaient dans les champs, Caïn se jeta sur son frère Abel, et le tua. 9- Le SEIGNEUR dit à Caïn : Où est ton frère Abel ? Il répondit : Je ne sais pas ; suis-je le gardien de mon frère ? 10- Et Dieu dit : Qu'as-tu fait ? La voix du sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi.11- Maintenant, tu seras maudit de la terre qui a ouvert sa bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère.[2436]

« Dans le spectacle, Caïn a un bras atrophié – une caractéristique physique de l'acteur qui, avec sa forte charge symbolique, permet de montrer la métamorphose du personnage après le fratricide[2437] ». Une nouvelle fois encore, Romeo Castellucci procède donc à une relecture transformée du texte. Il prend ainsi une nouvelle fois la place de Dieu, en choisissant, lui-même, la punition accordée à Caïen. En l'absence troublante de Dieu, l'homme s'arroge son pouvoir enivrant et terrifiant. « Son bras va alors s'atrophier ; dans ce nouvel état, il ne pourra plus aspirer à la *liber*té. Il ne peut même pas se libérer par la mort car Dieu interdit à quiconque de le tuer[2438] ». Ce meurtre originel comme sujet premier de la création est repris dans *Il primo Omicidio* dix ans plus tard.

Avec *Purgatorio*, Romeo Castellucci réinvente une fois de plus la Genèse, et plus précisément le chapitre 22, correspondant au sacrifice d'Isaac. Dans cette parabole Dieu demande à Abraham d'offrir son fils, Isaac, en holocauste sur le Mont Moriah.

[2436] *Livre de la Genèse, chapitre 4,1-26.*
[2437] PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci, op. cit.*
[2438] PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci, op. cit.*

Cependant, un ange intervient et parvient à empêcher ce sacrifice humain. Chez Romeo Castellucci, ce sacrifice a bien lieu, mais se transforme en viol, où l'enfant n'est ni sauvé par un ange ni épargné par son père. Toutefois, « l'enfant pardonne effectivement à son père qui souffre d'un acte qu'il ne pouvait pas s'empêcher d'accomplir. On est confronté à toute la dimension mystérieuse d'un drame où le bourreau est également victime[2439] ».

De plus, Romeo Castellucci n'a eu de cesse d'être hanté par Moïse, par sa figure mythique, ses voies et voix, ses visions et de le considérer comme « pilier de notre culture ». Dès la *Tragedia Endogonidia*, il s'incarne, notamment par ses tables de lois, de manière récurrente. Dans *Go down, Moses* et *Moses und Aron,* son Moïse se situe en dehors de sa propre vie. Les épisodes qui la caractérisent se retrouvent propulsés dans l'actualité présente et permettent au metteur en scène d'interroger l'archéologie des formes dans leur fixité et évanescence, leur permanence et transcendance. « Ceux de son abandon, bébé, sur le Nil, du mystère du buisson ardent, de ses quarante jours sur le Sinaï ou de sa descente avec les tables de la Loi. Il ne les a pas traités selon la chronologie, mais dans une série d'allers et retours dans le temps, non sans bifurcations imprévisibles, via des scènes qu'il a voulues « non décodables »[2440] ».

> Romeo Castellucci poursuit sa réflexion sur l'image à travers l'antagonisme de deux d'entre elles : celle du veau d'or et celle du buisson ardent, « ce feu qui brûle sans rien brûler, sans objet ». Deux faces d'une même pièce, où un culte, une culture, est au revers de l'autre. À l'une son poids d'or et la consommation, à l'autre sa spiritualité et la consumation. *Go down, Moses* renvoie bien sûr aussi au fameux spiritual. Lorsque les esclaves afro-américains rêvaient leur propre émancipation comme une autre sortie d'Egypte. L'injonction divine à Moïse s'adresse enfin à nous-mêmes, pour peu que nous soyons, dit le metteur en scène, « exilés de notre être[2441] ».

En 2018, c'est le personnage de Salomé, princesse juive du Ier S qui se retrouve dans le Nouveau Testament comme « fille d'Hérodiade », que questionne Castellucci dans son œuvre éponyme. La Salomé de Castellucci, originellement protagoniste d'un

[2439] PAPALEXIOU, Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci, op. cit.*
[2440] Dossier de presse de *Go down, Moses*, Festival d'Automne de Paris, 2014.
[2441] *Ibid.*

épisode des évangiles selon Matthieu[2442] et selon Marc[2443], comparable à des récits vétérotestamentaires et autre populaire profane, révèle le caractère scandaleux de sa propre vie et devient objet de désir dont aucun regard ne peut se détacher.

> Au long de ce monde infranchissable, la princesse de Judée connaîtra l'amour physique qui cannibalise l'âme, tandis que la parole du prophète profère imprécations punitives et prédictions salvatrices. Les Juifs se disputeront sur la nature de cet émissaire d'un dieu qui ressuscite les morts, qu'Hérode, bouleversé, refuse de mettre à mort. Castellucci a raison, qui focalise sa mise en scène sur le duel entre Jochanaan et Salomé, aussi déterminés l'un que l'autre à vivre, et à en mourir. Elle, avec ce mélange singulier de délicieuse enfant et boudeuse garçonne, lui, sauvage Amérindien vêtu de peaux de bête, le visage couvert de sombres peintures de guerre[2444].

Au demeurant la figure christique a une influence directe sur la notion du corps et sur la théorie de l'acteur de Castellucci.

[2442] « 1En ce temps-là, Hérode le tétrarque, ayant entendu parler de Jésus, 2dit à ses serviteurs : C'est Jean-Baptiste ! Il est ressuscité des morts, et c'est pour cela qu'il se fait par lui des miracles. 3Car Hérode, qui avait fait arrêter Jean, l'avait lié et mis en prison, à cause d'Hérodias, femme de Philippe, son frère, 4parce que Jean lui disait : Il ne t'est pas permis de l'avoir pour femme. 5Il voulait le faire mourir, mais il craignait la foule, parce qu'elle regardait Jean comme un prophète. 6Or, lorsqu'on célébra l'anniversaire de la naissance d'Hérode, la fille d'Hérodias dansa au milieu des convives, et plut à Hérode, 7de sorte qu'il promit avec serment de lui donner ce qu'elle demanderait. 8À l'instigation de sa mère, elle dit : Donne-moi ici, sur un plat, la tête de Jean-Baptiste. 9Le roi fut attristé ; mais, à cause de ses serments et des convives, il commanda qu'on la lui donne, 10et il envoya décapiter Jean dans la prison. 11Sa tête fut apportée sur un plat, et donnée à la jeune fille, qui la porta à sa mère. 12Les disciples de Jean vinrent prendre son corps, et l'ensevelirent. Et ils allèrent l'annoncer à Jésus », *La Bible*, trad. Louis Segond, Matthieu 14 : 1-12.

[2443] « 14Le roi Hérode entendit parler de Jésus, dont le nom était devenu célèbre, et il dit : Jean Baptiste est ressuscité des morts, et c'est pour cela qu'il se fait par lui des miracles.15D'autres disaient : C'est Élie. Et d'autres disaient: C'est un prophète comme l'un des prophètes.16Mais Hérode, en apprenant cela, disait: Ce Jean que j'ai fait décapiter, c'est lui qui est ressuscité.17Car Hérode lui-même avait fait arrêter Jean, et l'avait fait lier en prison, à cause d'Hérodias, femme de Philippe, son frère, parce qu'il l'avait épousée,18et que Jean lui disait: Il ne t'est pas permis d'avoir la femme de ton frère.19Hérodias était irritée contre Jean, et voulait le faire mourir. 20Mais elle ne le pouvait ; car Hérode craignait Jean, le connaissant pour un homme juste et saint ; il le protégeait, et, après l'avoir entendu, il était souvent perplexe, et l'écoutait avec plaisir. 21Cependant, un jour propice arriva, lorsque Hérode, à l'anniversaire de sa naissance, donna un festin à ses grands, aux chefs militaires et aux principaux de la Galilée. 22La fille d'Hérodias entra dans la salle ; elle dansa, et plut à Hérode et à ses convives. Le roi dit à la jeune fille : Demande-moi ce que tu voudras, et je te le donnerai. 23Il ajouta avec serment : Ce que tu me demanderas, je te le donnerai, fût-ce la moitié de mon royaume. 24Étant sortie, elle dit à sa mère : Que demanderais-je ? Et sa mère répondit : La tête de Jean Baptiste. 25Elle s'empressa de rentrer aussitôt vers le roi, et lui fit cette demande : Je veux que tu me donnes à l'instant, sur un plat, la tête de Jean Baptiste. 26Le roi fut attristé ; mais, à cause de ses serments et des convives, il ne voulut pas lui faire un refus. 27Il envoya sur-le-champ un garde, avec ordre d'apporter la tête de Jean Baptiste. 28Le garde alla décapiter Jean dans la prison, et apporta la tête sur un plat. Il la donna à la jeune fille, et la jeune fille la donna à sa mère. 29Les disciples de Jean, ayant appris cela, vinrent prendre son corps, et le mirent dans un sépulcre. », *La Bible*, trad. Louis Segond, Marc 6 :14-29.

[2444] ROUX, Marie-Aude, « Salzbourg : « Salomé » au soleil noir de Castellucci », *in Le Monde*, 03/03/2018.

> La figure du Christ est incontestablement présente dans le monde castelluccien. Elle devient même l'alpha et l'oméga, puisqu'elle donne sens et force à leur conception de l'acteur, cet être entièrement passif et cloué à la puissance du plateau. Malgré son nom, l'acteur n'agit pas, dans le monde de la Societas- il est celui par qui l'action prend corps et forme.[2445]

Plusieurs créations de Romeo Castellucci s'originent donc dans les textes fondateurs et religieux, considérés comme sacrés et inviolables selon les croyants. Le metteur en scène réécrit à partir d'eux ses propres mythes et les incarne à la scène par le corps. Castellucci se détache ainsi de ses sources poïétiques et use de paraboles pour véhiculer des notions et concepts qui ne peuvent être expliqués sans détour. Mais même derrière des titres sans équivoque biblique se cache une ambivalence forte tournée vers le religieux. Romeo Castellucci considère que tout théâtre est, non pas mystique, mais « religieux » :

> Ce n'est pas pour dépouiller ou désacraliser cette parole, mais plutôt pour mettre au premier plan le fait religieux du théâtre. Ce n'est pas pour autant qu'il s'agit d'un théâtre mystique. Bien au contraire. Et il ne l'a jamais été.[2446]

Or, d'après le sens étymologique du terme « religieux », le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck peut être qualifié de théâtre « religieux ». Celui-ci répond en effet à un rassemblement de personnes, se retrouvant dans un même lieu physiquement, et tissant des liens avec l'Autre et la scène. Le mot « religion », dérivé du latin *religio*, est défini par « ce qui attache ou retient », par le « lien moral », mais aussi par « l'inquiétude de la conscience », « le scrupule » et était utilisé par les romains pour désigner le culte des démons. Puis, à l'Antiquité, l'origine de *religio* se voit être controversée. Cicéron le dit venir de *relegere*, qui signifie « relire », « revoir avec soin », « rassembler » dans le sens de « considérer soigneusement les choses qui concernent le culte des dieux ».

> La fonction du théâtre, comme celle de l'acteur, est depuis toujours une fonction religieuse, rassembleuse, au sens étymologique du mot. La communauté instantanée que le théâtre crée-une

[2445] TACKELS, Bruno*, Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.,* p. 35.
[2446] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.,* p. 70.

> communion entre des personnes qui ne se connaissent pas-, s'organise précisément autour de ce vide. Je considère qu'il est indispensable de laisser vide ce vide.[2447]

Par ailleurs, ce théâtre, parce qu' « *iconoclaste* » comme nous l'avons démontré en deuxième partie, s'accompagne nécessairement de la fonction religieuse. L'icône a, inévitablement, une nature religieuse, car c'est une image sacrée, reconnue de tous, qui prépare, dispose, terrorise aussi et rassemble, comme la religion - originairement et étymologiquement entendue- et comme le développe Claudia Castellucci :

> C'est ce paradoxe qui étranglait dans une contradiction l'art en tout point semblable à l'existence : le théâtre, art de l'imitation par excellence. Alors notre première préoccupation fut de détruire ce qui existait, non pas par besoin d'espace vide, mais par besoin de rupture de la représentation du monde telle qu'elle nous était déjà proposée. Et à juste titre, apparaissent des figures évocatrices tellement religieuses, parce que l'icône est toujours objet religieux. Dieu n'a rien à voir avec le mot « religieux », amis ce qui compte, c'est le sentiment commun qui enrobe certains mots. L'icône n'est pas une simple image. C'est une image sacrée, élue par le peuple, dont l'efficacité est reconnue par n'importe quelle Église, et considérée comme symbolique par n'importe quel groupe soucieux de la rapidité d'initiative de certaines figures.[2448]

D'autre part, l'*iconoclastie* est, indubitablement, rattachée à l'existence. Or toute existence est, selon *La Bible*, le fruit de Dieu, et induit de la considérer de la naissance à la mort de l'être. Romeo Castellucci examine ce rapport entre *iconoclastie* et existence selon l'arborescence qu'il suppose :

> L'*iconoclastie*, en effet, est tout d'abord un duel en forme d'arbre. À partir des petites ramifications supérieures, qui représentent les détails de l'existence, on descend jusqu'au fait même de conceptualiser le monde, que ce soit d'espèce divine ou totalement athée. Par conséquent et de façon agnostique, l'*iconoclastie* revêt toujours le caractère d'une compétition violente contre une force agglutinante. [...] Tout doit être montré comme étant détruit ; ce qui naîtra doit germer sur la destruction de chaque graine étrangère à son caractère autochtone radical. Et la destruction est déjà très belle, terriblement religieuse.[2449]

L'*iconoclastie*, toujours figurative, est donc liée à la théorie du « corps sans

[2447] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.,* p. 64.
[2448] CASTELLUCCI, Claudia, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 23.
[2449] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.,* p. 25.

organes » artaudienne examinée plus tôt, alimente la nécessité de l'*engendrement* de l'*allocorps*, devant mourir ou disparaître pour pouvoir renaître ensuite, et confirme dans ce cas la caractéristique *palingénésique* de la *spection* et *commotion* sensorielle. « Ce qu'il y avait avant n'est plus là : voilà ce que dit l'*iconoclastie*[2450] ».

> L'acteur apparaît pour ce qui le fonde, dès l'origine, corps sacrifié pour que le monde se survive à lui-même. L'acteur n'est pas celui qui fait, mais celui qui reçoit. C'est celui qui est « enlevé », celui dont le corps est consumé par le regard ardent des spectateurs, et dont le sang auriculaire coule à flots, en hémorragie, libation au plateau. Comment puis-je agir si je suis cloué au plateau de moi-même ?[2451]

L'icône doit être cassée pour continuer d'exister, pour rester visible. La fonction religieuse touche donc également le corps et le transforme en *allocorps*. « Le caractère essentiel de l'*iconoclastie*, en effet, est de transformer quelque chose qui avant avait une forme et qui maintenant en prend une autre[2452] ».

L'*iconoclastie* est, au reste, associée à la « puissance du neutre », précédemment examinée, puisque le but premier de l'*iconoclastie* est justement de faire d'une icône une figure neutre. « Et c'est précisément dans l'aura de l'icône à effacer, dans son autorité traditionnelle que la lutte *iconoclaste* trouve son élan[2453] ». En ce sens, l'halo de l'icône se diffuse pour que se dessine l'*alloïmage* - obéissant aux mêmes caractéristiques et propriétés que l'*allocorps*-.

> Il faut décrocher « *in tempo* » ces belles images du corps du théâtre, parce que ce n'est qu'en les saluant pour toujours, et en leur disant adieu à l'avance qu'elles pourront continuer à vivre en secret, et à leur insu, nourrir le corps du théâtre resté là pour être vu de tous. Ce n'est qu'en écartant ce qui est encore beau et fort qu'il sera possible de placer ces morceaux dans une dimension qui leur offrira cette forme particulière capable de donner l'a-temporalité.[2454]

De fait, *alloïmage* et *allocorps* répondent du religieux et, par eux, le caractère sacré de l'humanité se révèle dans une spire a-temporelle et a-spatiale des origines.

En outre, l'*iconoclastie* appliquée aux arts de la scène modifie considérablement la représentation que l'on fait du monde en le refaçonnant :

[2450] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.,* p. 24.
[2451] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.,* p. 35.
[2452] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.,* p. 31.
[2453] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.,* p. 100.
[2454] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.,* pp. 30-31.

> *Iconoclastie* fut pour nous un mot important et maternel. Mot puissant, pour nous qui éprouvions pour l'art la même aversion que Platon. Il pensait que, comparée à la vérité incorruptible des idées, la réalité optique était trompeuse. Au lieu d'éliminer la tromperie de la réalité optique, l'art la reproduisait, tentant en vain de la dépasser. Mais comment était-il possible de dépasser la réalité en faisant abstraction de ses phénomènes ? Comment était-il possible de refaire le monde sans avoir entre les mains les éléments du monde, y compris nos propres mains ? C'est ce paradoxe qui étranglait dans une contradiction l'art en tout point semblable à l'existence : le théâtre, art de l'imitation par excellence. Alors notre première préoccupation fut de détruire ce qui existe, non pas par besoin d'espace vide, mais par besoin de rupture de la représentation du monde telle qu'elle nous était déjà proposée.[2455]

Alors déjà, la politique est là, tapie au cœur même du théâtre *iconoclaste* des artistes. En effet, la dimension religieuse n'est pas seule à animer le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck. Il nous semble que plus ces artistes créent, plus le caractère politique s'impose dans leurs spectacles. Ce phénomène s'apparente, d'après nous, à une ruse du détour déployée par les metteurs en scène pour contourner le *zimzum*[2456], c'est-à-dire l'autocontraction et autolimitation de Dieu au moment de la création. L'articulation entre la poïétique, la dramaturgie, l'esthétique et la politique émergerait d'ailleurs de la dimension anthropologique, en rapport à ce retour aux mythes et aux questionnements constants des origines du monde. Bien que politique, il ne s'agit néanmoins jamais d'un théâtre militant ni même engagé, critique ou révolutionnaire, puisque le travail de ces artistes n'obéit pas à un souci de contestation et de subversion. « Il veut simplement faire entrer sur la scène du théâtre tout ce qui appartient au monde, le meilleur comme le pire[2457] ». Cependant, tous ces théâtres ont un point commun : celui d'interroger et de réinterroger l'expression de la politique au sein des œuvres théâtrales. Pareillement, le choix d'un thème politique ne suffit pas pour faire d'une œuvre d'art, une œuvre politique. Cette précision nécessaire permet de souligner la polysémique du terme « politique » et de nous entendre sur son emploi.

L'étymologie du mot « politique » vient du grec *politikè,* qui signifie « science

---

[2455] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.,* p. 70.

[2456] *Zimzum* (tsimtsoum) est un nom provenant de la Kabbale louriabique, signifiant a*utocontraction et autolimitation de Dieu au moment de la création*

[2457] BOISSON, Bénédicte*, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*

des affaires de la Cité ». Le dictionnaire *Littré*[2458] définit le terme « politique » par tout ce qui a rapport aux affaires publiques (qui résulte de l'opinion sur les affaires publiques et/ou qui s'occupe des affaires publiques, qui en prend part, en parlant des hommes), par extension, c'est aussi ce qui a rapport à la conduite des affaires privées, mais cela se dit aussi de quelqu'un qui a une conduite adroite, prudente, rusée.

Associé au champ théâtral, la politique prend encore une autre tournure. Il se définit selon nous par la cité d'une part et le mystère de l'Art d'autre part, tel que l'envisage Ludwig Wittgenstein : « Le miracle, pour l'art, c'est que le monde y est. Qu'il y est-ce qu'il y est[2459] ». « Il est la cause parfaitement et terriblement suffisante pour créer[2460] ». Le monde et l'humain sont dans l'Art et font l'Art. Même tus, niés ou reconsidérés, ils en sont les sujets premiers, le cœur des questionnements, le sens des représentations mais que devient l'art s'il altère le monde ?

Il y a deux grandes tendances pour parler du « politique » au théâtre. La première serait celle du théâtre révolutionnaire, de combat, du système politico-économique, des idéologies de l'actualité. La seconde tendance serait de considérer que tout théâtre est par essence politique, puisque le terme « politique » vient de *pólis,* en grec ancien πόλις, qui signifie « cité », et de l'étymologie latine *civitas,* au pluriel *poleis*. La politique en ce sens désigne la cité-État en Grèce antique, c'est-à-dire une communauté de citoyens libres et autonomes. De plus, la figure du héros antique, lorsqu'elle prend effet chez nos artistes, en tant que personnage exceptionnel, se place au-dessus de l'humanité ordinaire, envisagé comme demi-dieu[2461], est toujours plongé dans un autre temps, dans un autre espace et se place donc hors de la loi. À l'instar du théâtre antique, considéré comme théâtre des origines, le public des spectacles de Castellucci, Gruwez et Verdonck, est alors perçu, comme un agglomérat d'individus, se réunissant autour de l'*agora*, qui est un espace ouvert public, utilisé comme lieu de réunion et de rassemblement, pour les activités commerciales, civiques, sociales et religieuses. Bien que Romeo Castellucci préfère le terme de « communauté » à celui d'*agora*, l'idée reste la même :

[2458] Dictionnaire *Littré*, *op.cit.*

[2459] WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatuslogico-philophicus*, in *Cahiers* 1914-1916, Paris, Gallimard, 1993.

[2460] CASTELLUCCI, Claudia, *Dans l'ordre conscient de solitude absolue*, exposé rédigé pour le colloque « Genius Loci, Cosenza », les 21 et 22 septembre 1996, in CASTELLUCCI, Romeo*, Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, p. 180.

[2461] « Héros » signifie « demi-dieu » ou « tout homme élevé au rang de demi-dieu » en grec et « demi-dieu » ou « homme de grande valeur » en latin.

> Je rassemble ici l'instance primitive du théâtre qui voit se former une communauté humaine instantanée. Cette communauté n'exige pas d'adhésions préventives et il ne s'en dégage pas de figures de reconnaissance. Elle ne produit aucune identité, aucune identification. Ce sont des figures qui forment une communauté entre inconnus.[2462]

Cette notion de rassemblement autour de l'*agora* se développe au XXe et XXIe siècle. C'est ce qu'Enzo Cormann qualifie d' « assemblée théâtrale » :

> Il n'y a donc pas de "spectateurs", mais des participants à l'assemblée théâtrale, tenant le rôle exprimé par le large et beau mot d'"assistance". […] J'aspire à un théâtre (lieu) totalement dépouillé et entièrement dévolu à la notion d'assemblée théâtrale : un plateau au coeur de la communauté. Si l'assemblée théâtrale a un sens, elle doit notamment s'interroger sur ces fluctuations de notre rapport au politique. Elle doit réfléchir aux relations tumultueuses qu'entretiennent l'intime et le politique […] L'assemblée s'intéresse aux conditions du vivre-ensemble[2463].

Tackels, examinant le public de Castellucci, considère que « ce n'est pas une communauté d'adeptes, mais un rassemblement éphémère qui se dissipe après la représentation. Il faut penser cette question comme le noyau politique du théâtre[2464] » ajoute-t-il. Par rapport à cette seconde tendance, Bénédicte Boisson ira jusqu'à se demander, s'il existerait des théâtres non politiques. Mais au XXe siècle, ces deux conceptions se chevauchent et rendent la question politique complexe et ambigüe[2465] comme le confirme Julien Freund :

[2462] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 167.
[2463]CORMANN, Enzo, Considérations diverses, *in Lexi/textes*, revue du Théâtre National de la Colline, n. 10, 2006.
[2464] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, *op. cit.*, p. 87.
[2465] Voir également :
ARISTOTE, *La Politique.*
CANNING, Joseph. *Histoire de la pensée politique médiévale (300-1450)*, trad. par Jacques Ménard. Paris, Cerf Fribourg, Universitaires, 2003.
FREUND, Julien. *L'essence du politique,* Paris, Sirey, 1965, rééd., Dalloz, 2004, avec une postface de Pierre-André Taguieff.
FREUND, Julien, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, 1967, coll. « Politique » # 21, rééd. 1990, texte extrait de *L'essence du politique*.
MACHIAVEL, Nicolas, *Le Prince.*
MONTESQIEU, *De l'esprit des lois*.
PLATON, *La République.*
SCHMITT, Carl. *La notion de politique - Théorie du partisan*, trad. par Marie-L. Steinhauser, préface de Julien Freund. Paris, Calmann-Lévy, 1972, coll. « *Liber*té de l'esprit », rééd., Flammarion, 1992.

> La politique, c'est l'activité historique par laquelle les hommes organisent leur cité. Elle s'apparente donc à l'art, à l'économie, à la religion. Cette activité qu'est la politique est variable, adaptée aux circonstances. Elle s'exerce cependant sur un fond de lois constantes qui constituent ce qu'on appelle *le* politique. Ces lois existent du seul fait que l'être humain vit en société. La politique est donc l'ensemble de l'activité politique concrète et historique.[2466]

Selon nous, cette ambivalence entre la politique et le politique conduit les artistes à taire le caractère politique de leurs démarches et des corps en scène.

En effet, si Romeo Castellucci affirme que « le théâtre c'est politique. Toujours. C'est le lieu de la politique[2467] », Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck sont moins affirmatifs à ce sujet. Par exemple, Kris Verdonck, censuré à Athènes pour la projection de *STILLS*, se défend en disant que ses « images n'adoptent pas de point de vue politique ou religieux mais interrogent sur la condition humaine[2468] ». Or, c'est justement parce qu'elles interrogent l'humain qu'elles sont politiques, non selon le sens cautionné actuellement, mais étymologiquement accepté. Suivant les analyses entreprises dans les parties précédentes, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, explorant les origines de l'humain et le replaçant ainsi de fait au cœur de leurs processus créatifs, représentations et réceptions, inventent et réinventent un théâtre politique.

Le plateau qui l'accueille se trouve être « le lieu de l'erreur où l'on peut réfléchir sur le bon et le mauvais[2469] » précise Castellucci. Ce plateau vide renferme en lui une quantité d'histoires, non nécessairement fictionnelles, et de possibilités. Ceci représente donc une forme politique parfaite. C'est justement parce que ce plateau est vide, qu'il peut accueillir, en lui, un tel laboratoire de la pensée politique. Et, toujours d'après Romeo Castellucci, c'est sur ce plateau que la possibilité prend corps :

> [Le] théâtre [est perçu] comme sens, comme arme, comme pure énergie. Le « théâtre » contribue donc à démentir, à corrompre la vérité d'une action, mais, au même moment, il nous rassure (ou nous menace) de la continuité du geste, de la répétition infinie de l'acte, précisément, « théâtral ». Arrivée face à un événement

---

[2466] FREUND, Julien, « La mésocratie », *in Critère,* 1978.
[2467] Entretien avec Romeo CASTELLUCCI du 24 juillet 2012 à l'École d'Art d'Avignon.
[2468] VERDONCK, Kris, « Un artiste belge censuré à Athènes en raison d'une vidéo projetant des nus », *in Rtbf***,** 01/06/2015.
[2469] Entretien avec Romeo CASTELLUCCI du 24 juillet 2012 à l'École d'Art d'Avignon.

> déconcertant et absolu, à l'instant où tous les personnages, et peut-être aussi les spectateurs ont atteint le plus haut degré d'intensité émotionnelle, l'histoire déchoit, se corrompt comme réalité et entre dans la représentation, et même dans la répétition de la fiction.[2470]

D'autre part, c'est précisément parce que le théâtre est *iconoclaste* et politique qu'il conduit à interroger le monde et à le repenser pour pouvoir le reconstruire. Car le théâtre est « un art qui ne veut pas reproduire le monde, mais le refaire[2471] ». C'est ce que Romeo Castellucci nomme « sa prétention *rhétorique* de refaire le monde[2472] ».

> L'orientation *iconoclaste* du théâtre est un mouvement vers l'essence, pas vers l'essentiel. […] Par essence, on ne veut pas parler ici de synthèse, mais d'un résultat de l'intimité : non pas de la situation de notre place dans le monde, mais du monde en nous, vivants parmi les vivants.[2473]

C'est dans cette démarche que l'on peut parler de réinvention de la politique au théâtre. « S'engager en politique est une impasse totale aujourd'hui. La politique n'a plus aucun sens. Il faut la réinventer[2474] » explique Tackels, et cela est au théâtre possible précise Castellucci :

> Il s'agit ici de faire table rase du monde entier : Ceci est le théâtre *iconoclaste* : il s'agit d'abattre chaque image pour n'adhérer qu'à la réalité fondamentale, l'Iréel anticosmique, tout l'ensemble des choses non pensées. Ceci est le théâtre politique : conseils pratiques pour éviter celui qui nous veut morts.[2475]
>
> Puisque nous faisons partie du monde, on ne peut pas en créer un autre sans utiliser les mêmes éléments, auxquels on veut échapper, c'est pourquoi toute vraie création doit réaliser un anéantissement de ce qui existe dans le monde qui, en définitive, doit la comprendre.[2476]

Jean-Loup Rivière préfère la notion de « théâtre clinique » à celle de « théâtre politique ». Selon lui, la différence tient en ce que le « théâtre clinique » ne fait pas que représenter le monde, comme le ferait tout théâtre : art par excellence de la

---

[2470] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 89.
[2471] *Ibid*, p. 16.
[2472] *Ibid,* p. 125.
[2473] *Op. cit.,* p. 32.
[2474] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.,* p. 52.
[2475] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.*, p. 16.
[2476] *Ibid.* p. 20.

représentation. Jorge Luis Borges, dans la préface de *L'invention de Morel*[2477] d'Adolfo Bioy Casares, définit la fiction en tant que construction d'un double du réel, où l'apparition d'autres mondes est possible. Claudia Castellucci, elle aussi, parle du théâtre en tant que « double de la vie ». Selon elle, « chaque contexte politique et culturel, en tant que configuration du monde, tend à être dépassé par le théâtre. [...] Et par ailleurs le contexte, la loi, les contraintes, sont les raisons pour lesquelles existe le désir du double théâtral[2478] ». Cependant, ce théâtre, qui est aussi le sien, n'est pas simplement inventé pour doubler la vie. C'est pourquoi, elle ajoute qu'il s'agit d'un « double théâtral cosmique ». En effet, le « théâtre clinique » n'est pas là pour redoubler le monde, ni même pour l'expliquer ou en faire son procès, comme le pensait Bertolt Brecht. En d'autres termes, ce n'est pas un « théâtre critique » qui serait davantage « du côté du modèle qui analyse, c'est-à-dire qui démonte un phénomène pour produire un effet de connaissance ou de sidération sur le spectateur[2479] ». Le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck est fort de propositions d'« un modèle du monde, modèle au sens scientifique du terme: un objet qui réduit, décrit, étudie le monde[2480] ». Il se doit donc de « donner des moyens pour décrire un phénomène et être un outil d'analyse[2481] » afin de « modéliser », au mieux, le monde qui l'entoure. En conséquent, il devient une « transcription abstraite » de celui-ci, même s'il est fait de « corps, d'objets tangibles ». Ainsi Jean-Louis Rivière développe dans *Nécessité politique du théâtre* :

> C'est un constat accessible à tout spectateur qui s'interrogerait sur ce qui lui arrive quand il se trouve au théâtre. Ce n'est pas le monde qui est représenté là-devant moi, spectateur, c'est un autre monde qui pour un bref moment prend la place du monde ordinaire. Cet autre monde peut ressembler au monde dans lequel je vis. Mais au fond cette ressemblance n'est rien au regard de la singularité des lois propres à ce monde nouveau et provisoire dont j'accepte, pour un temps, qu'il se substitue au mien. Il relève certaines propriétés du monde pour les exposer et en manifester l'articulation.[2482]

Selon Jacques Rancière, le « théâtre politique » ne peut être expliqué sans faire

---

[2477] CASARES, Adolfo Bioy, *L'Invention de Morel,* Robert Laffont, 1973.
[2478] CASTELLUCCI, Claudia, *Dans l'ordre conscient de solitude absolue*, exposé rédigé pour le colloque « Genius Loci, Cosenza », les 21 et 22 septembre 1996, in CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, p. 180.
[2479] RIVIERE, Jean-Loup, *Nécessité politique du théâtre, op. cit.*, p. 23.
[2480] *Ibid.*
[2481] *Ibid.*
[2482] *Ibid.*

un rapide retour en arrière sur la notion de fiction dans la philosophie antique. Dans sa *République*[2483], comme le rappelle Rancière, Platon considérait que le théâtre, en tant que pratique d'imitation mensongère du réel, devait être aboli, car il n'était là que pour tromper l'Homme, pour le corrompre dans sa connaissance en lui faisant confondre apparences et réalités. De plus, selon lui, le théâtre place l'Homme dans une passivité atroce, afin de faire pénétrer en lui, en son âme, les désordres passionnels exprimés sur la scène. Aristote, dans sa *Poétique*[2484], répond à cela en disant que la fiction n'est pas la représentation d'une réalité illusoire, à laquelle il faut s'identifier, mais il doit être considéré comme un agencement causal, interne d'actions reliées entre elles, par des liens de nécessités ou de vraisemblances. Ainsi, le spectateur ne se trouve plus dans un état passif, mais dans l'invention active, en participant à un processus de connaissances. Mais en quoi ce retour sur cette réflexion analogique entre fiction, théâtre et réel a-t-elle à voir avec le « théâtre politique » selon Jacques Rancière ? Selon ce philosophe, la fiction, tout comme le théâtre, possède sa propre politique car elle permet de façonner un réel, de choisir un réel par rapport à un autre :

> D'un côté, ils ont leurs politiques à eux, différents de l'autre, ils articulent des agencements d'événements avec des conflits entre des mondes possibles. La teneur de leurs personnages de leurs descriptions de leurs enchaînements d'événements tient à une manière de décider sur l'égalité ou l'inégalité, sur ce que des êtres appartenant à une certaine condition peuvent ou ne peuvent pas éprouver, dire et faire. Mais en même temps on peut aussi les considérer comme des modèles expérimentaux, des modèles d'articulation entre le réel, le possible et le nécessaire et penser que ces modèles peuvent nous aider à penser autrement la manière dont la politique décrit les situations, lie des causes à des effets, et agence des possibles.[2485]

L'expérience du spectateur est donc semblable à un processus de désaliénation, de détachement d'un réel trop important. Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck arrachent le spectateur à ce réel décevant et réinterrogent ainsi les concepts fondamentaux de l'esthétique. « Quand tous les moyens sont perdus pour refuser de

---

[2483] PLATON, République, trad. Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2002.
[2484] ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*.
[2485] RANCIERE, Jacques, conférence « La politique de la fiction », cycle « Miracles et mirages de la représentation », par l'association « Échange et diffusion des savoirs », l'Hôtel du département, Marseille, 09/02/2012.

voir la réalité, il reste toujours le fantasme du double, qui nous porte à penser que le réel pourrait être différent, qu'il y a quelque part une autre version de la réalité, qui devrait venir à la place de celle que nous avons[2486]» explique Clément Rosset. C'est pourquoi, Romeo Castellucci parle ainsi de son « devoir » de metteur en scène : « L'unique devoir que j'ai, c'est d'allumer la scène, pour observer la naissance de la réalité […] mais plutôt de regarder comme dans un miroir la nécessité de faire émerger un langage en commun, et donc la nécessité de former une communauté qui n'existe pas encore[2487]». Néanmoins, l'adjectif « politique » est encore à considérer autrement lorsqu'il est épithète du nom « corps ». Même en considérant que tout théâtre est, par essence, politique, peut-on affirmer que tout corps sur scène est politique ?

> Il y a donc une sorte d'anonymat, mais ce n'est pas forcément une notion négative, il y a également des possibilités dans l'anonymat. Par exemple, à propos de l'anonymat de la cellule, il y a déjà un drame dans la cellule, et nous savons que notre origine se trouve dans la cellule, qui devient donc un corps politique. La politique devient de plus en plus microscopique, pour venir se loger dans le bio-politique. C'est un anonymat qui est dans l'homme, et cette dimension biopolitique ouvre de nouvelles possibilités de créer un langage. Il y a une certaine objectivité dans les corps, qui abrite la possibilité d'un langage à naître. Bien sûr il ne s'agit pas d'un langage comme instrument, mais d'une autre dimension, essentielle, du langage.[2488]

Suivant le raisonnement de Jacques Rancière, le corps devient politique lorsqu'il implique un changement et/ou un renversement des échelles, des regards et/ou encore un renouvellement des perspectives et des perceptions. Jacques Rancière, dans *Le Partage du sensible*[2489], parle de « dissensus ». Le « consensus » prend la forme du « partage du sensible » et désigne « la configuration d'un champ de perception commune ». Il peut ainsi affirmer que « la nature poétique de la politique est d'abord une activité de reconfiguration des données sensibles ».

> La politique est ce qui perturbe cet ordre en introduisant un supplément ou un manque. L'essence de la politique est le dissensus; mais le dissensus n'est pas le conflit entre des intérêts ou des opinions. C'est une rupture dans le sensible : la politique existe

[2486] ROSSET, Clément, Entretien avec ROSSET Clément autour de *L'école du réel*, Paris, Minuit, 2008, organisé par Rousseau Nicolas, in *Actu Philosphia*, 2009.
[2487] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.*, p. 60.
[2488] *Ibid.*, p. 81.
[2489] RANCIERE, Jacques, *Le Partage du sensible*, La *Fabrique*, 2000.

> pour autant qu'il y a dissensus sur les données d'une situation particulière, sur ce qu'on voit et sur ce qu'on peut en dire, sur la question de savoir qui est qualifié pour voir et pour dire le donné.[2490]

Qu'il soit adjectivé de dissensus ou politique, le corps amène à jeter un regard sur le monde pour le voir différemment. En d'autres termes, un « corps politique » est un corps qui perturbe nos schémas représentatifs, bouscule et reconfigure nos « données sensibles », façonne et refaçonne nos perspectives.

> Ce spectacle met en scène des corps blessés, en souffrance et devient le lieu d'exhibition de ce qu'on préfère oublier au quotidien. Il choque violemment, et ce choc pourrait, par un violent rabattement sur le réel, faire perdre à l'œuvre sa dimension esthétique. Quelles vertus auraient alors à voir la mise en scène de tels corps ? Le choc premier peut-il être dépassé, à quelles conditions ? En quoi l'exhibition de ces corps *stigmat*isés peut-elle enrichir le théâtre et permettre de l'appréhender autrement ?[2491]

C'est en l'*allocorps* politique que se trouvent les réponses. En effet, c'est justement à partir du moment où ce statut corporel est atteint que le théâtre ne s'inscrit plus dans une démarche de choquer, ébranler ou violenter gratuitement les spectateurs, mais plutôt, dans celle de lui faire adopter un regard neuf sur le monde qui l'entoure. En outre, chaque corps évidé, trafiqué ou fracturé, tel qu'examiné précédemment, devient nécessairement politique car il n'est plus simplement considéré comme une présence génératrice de trouble mais provoque quelque chose chez le spectateur dépassant le choc émotionnel et mental et/ou le mal être.

> Une fois la scène devenue un réel autonome et l'acteur réduit à son corps, lui-même signifiant opaque, le travail du metteur en scène, s'il ne veut pas perdre la spécificité du langage théâtral, est de resignifier ces corps *stigmat*isés. Ayant rompu la transparence du corps du comédien, l'ayant, par le *stigmat*e, exhibé, il peut, et doit, s'en servir à nouveau comme un signe. C'est alors que le corps de l'acteur devient objet, figure, élément intégré dans l'ensemble de la composition scénique. D'un théâtre du choc, du corps, de la présence pure, on passe à un *théâtre d'images*, de « l'acteur-objet », désindividualisé, faisant partie d'un tableau, d'une situation.[2492]

[2490] *Ibid.*
[2491] BOISSON, Bénédicte, *« Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*
[2492] *Ibid.*

L'*allocorps* devient donc politique dès lors qu'il prend et fait sens, dès lors qu'il devient le signe d'une idée, quand il « trouve une ou plusieurs justifications dramaturgiques et vient supplanter le texte de manière directe[2493] », lorsqu'il interroge le théâtre en profondeur et accouche une vision originelle du monde et de l'humain. La notion même de corps politique viendrait donc obligatoirement de sa rencontre avec le spectateur, de son impact, mais aussi, de la place même du spectateur dans la représentation.

> Le caractère apodictique des choses qui se déroulaient dans le théâtre de Carmelo Bene et la clarté sans appel de ses images impressionnaient même ceux qui s'occupaient « techniquement » de la politique. Comment se permettait-il, lui, de transformer la dure nécessité d'une confrontation sociale en phénomène solipsiste et esthétique ? Comment était-il possible que l'esthétique tautologique de Carmelo Bene se transformât en quelque chose d'indiciblement éthique ?[2494]

Les questionnements soulevés par Romeo Castellucci, à propos du théâtre de Carmelo Bene, sont semblables aux nôtres, en ce qui concerne la nature politique des corps, images et arts de la scène. Le caractère politique et paradoxal du théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck s'explique par la dualité qui le compose. En effet, ce théâtre, hérité de la puissance *tragique*, est à la fois pénétrant et virulent, rassemble autant qu'il divise, crée une communauté humaine pour mieux la scinder ensuite, provoque effroi et fascination et représente une véritable aventure pour le spectateur, si bien que la notion de politique naît de chaque corps, image (visuelle, sensorielle et perceptible) et pensée. De plus, quelque chose renaît sans cesse dans ce théâtre et se brise aussitôt, notamment car placé sur la spire des origines. La *commotion* sensorielle, quel qu'elle soit, est comparable aux phénomènes physiques ondulatoires et aux ondes périodiques, puisqu'elle se caractérise par un mouvement de nature oscillatoire qui se propage dans l'ensemble de la salle-spectateurs sous la forme de réflexion, réfraction, diffraction et/ou dispersion. D 'autre part, l'expérience est telle, qu'elle engendre une unité tout en mettant, à chaque instant, en danger ce lieu commun que représente la cité. Par ailleurs, ces artistes ne renoncent aux règles de la cité et aux codes de la tradition occidentale, que pour mieux insister sur le lieu des

[2493] *Ibid.*
[2494] CASTELLUCCI, Romeo, « A Carmelo Bene. Un souvenir de Romeo Castellucci », *op. cit.*

solitudes du héros *tragique*, à savoir, le champ du langage et de la *rhétorique*. Ainsi la nature politique de ce théâtre, poussée à son paroxysme, devient a-politique. La création d'un nouveau langage et la dramaturgie du corps et des origines permettent d'atteindre chaque spectateur, de franchir les limites de l'intimité de la personne, de laisser une trace profondément ancrée et de faire de ce théâtre, un théâtre (a-)politique à part entière.

b) Le scandale de se *voir voir*

La réception et le regard du spectateur sont indéniablement liés à la notion de politique. Considéré comme « le premier partenaire de l'acteur » selon Max Reinhardt, comme « le quatrième créateur » d'après Vsevolod Emilievitch Meyerhold, comme « le troisième bonhomme » selon Jean Vilar, ou encore en tant qu'« un protagoniste, le protagoniste » selon Giorgio Strehler[2495], le spectateur est acteur de la dimension politique du corps, de l'image et du théâtre. Si le terme « spectateur » vient du latin *spectator*, ce qui signifie « celui qui a l'habitude de regarder, d'observer », le mot « spectacle », issu du latin *spectaculum*, emprunt du verbe *spectare*, signifie « regarder ». La définition du terme « spectacle » ne stipule donc pas qui fait l'action de regarder. Est-ce le spectateur ou le spectacle lui-même ? Est-ce le spectateur qui regarde l'action qui se déroule sous ses yeux ? Ou est-ce le spectacle, ou son « géniteur » ou « inventeur », qui se tournerait vers le public pour l'observer, vers le monde pour l'ausculter ? Ou peut-être est-ce encore plus complexe que cela... « peut-être est-ce le regard du spectateur qui se courbe jusqu'à voir sa propre nuque ; jusqu'à se voir, seul et de dos, dans la salle de ce théâtre ?[2496] ».

Le spectateur est toujours placé face à une vision, « dans un espace en suspens, un espace énigmatique qui l'interpelle sur la nature même du regard, sur les sens de son propre étonnement face à l'action à la scène, à l'action théâtrale qui est la source de la création[2497] ». La question du regard est donc l'essence même du théâtre, puisqu'il ne répond à sa valeur d'art vivant que lorsque le regard s'y pose. C'est d'ailleurs la

[2495] Voir MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998.
[2496] CASTELLUCCI Romeo, Dossier de presse de *Hey Girl !* pour l'Odéon, Théâtre de l'Europe, 2006.
[2497] Castellucci Romeo en entretien avec Piersandra di Matteo dans le coffret deux DVD, *Inferno, Purgatorio, Paradiso,* un film de Don KENT, ARTE France, La Compagnie des Indes, Sociètas Raffaello Sanzio, Festival d'Avignon. Photos de Luca del PIA, 2008.

puissance du regard, qui a conduit Romeo Castellucci à choisir les photographies de l'affiche de la 62éme édition du festival d'Avignon 2008, en se concentrant sur le regard lointain et troublé d'un homme et sur celui d'un enfant.



Affiche de la 62éme édition du festival d'Avignon, 2008.

À ce titre, il parvient, dans chacune de ses œuvres, à créer un triple regard et à convoquer différents points de vue au spectateur, comme c'est également le cas de Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck. Le spectateur regarde le spectacle, avec la certitude que le spectacle même l'observe, et avec l'impression de se voir lui-même. La représentation devient alors le lieu de l'expression du « Je », créant une rupture entre œil et regard : Qui est vu ? Qui est le voyant ? Un regard correspond-il toujours à un œil qui regarde ?

Le spectateur n'occupe plus un statut unique de témoin passif qui regarderait l'action qui se déroulerait devant ses yeux. Il ne se trouve plus dans une simple posture d'observation, puisqu'il est, lui aussi, source d'observation. Le spectacle *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*, qui aura suscité admiration mais aussi indignation et série de malentendus, en est un exemple frappant. En effet, dans ce spectacle, un renversement scène/salle s'effectue de manière immédiate, puisque le spectateur se retrouve directement confronté à un autre regard. Et quel regard ! Celui du fils de Dieu. Selon nous, c'est précisément la puissance de ce regard, associée à celle de l'image, qui est la source première du scandale, des *violence*s et radicalités qui se sont manifestés dans

l'espace public à la suite de la représentation de ce spectacle à Paris.

Du regard et de l'image, au théâtre, peut-être ne dit-on pas assez à quel point ils peuvent nous faire trébucher, susciter le tumulte. Comme analysé en première partie, dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, le tumulte s'origine d'abord dans la mise en scène d'un fils et de son père, vieillissant et incontinent, relation dont l'un des centres rayonnants est la présence de la figure du Christ au travers du tableau *Salvator Mundi* d'Antonello Messina. Sur cette représentation du Christ, de l'encre de chine, non sans rappeler la matière fécale présente tout au long du spectacle, coule et des enfants jettent des grenades en plastique. Dans le dernier tableau du spectacle, cette immense toile de fond se déchire et des graphies indiquant « *You are (not) my sheperd* » sont projetées au travers. Ce sont principalement ces deux scènes qui représentent la source première des *violence*s militantes à venir. Or, si chacun sait que la sphère politique est le lieu par excellence du scandale, oublie-t-on à quel point, elle se pose aussi dans l'intime et dans la relation que nous entretenons avec les images. C'est précisément ce qu'il s'est passé avec ce spectacle qui a suscité des prises de position abruptes et foule de divergences. On alla jusqu'à parler de création blasphématoire. Manifestants et activistes, principalement issus de groupuscules radicaux d'extrême droite et/ou intégristes religieux, ont fait preuve de *violence*s tant verbales que physiques, et ont scandé dans l'espace public leurs mécontentements et leurs revendications. S'inscrivant dans un contexte social et politique particulier, et d'une rare *violence* à laquelle nous n'étions plus habitués dans le domaine de la culture, ces manifestations ont été mises en scène, publicisées puis détournées. De cette façon, elles n'ont laissé personne insensible et ont fasciné autant que sidéré l'opinion publique. Néanmoins, ces *violence*s et radicalités militantes dans l'espace public et la dimension du scandale que le spectacle a suscité sont selon nous les résultats d'une ruse du regard et de l'image. En les mettant en relation avec les éléments médiatiques, judiciaires et politiques qui se sont greffés au spectacle et en regard de la dimension de blasphème projetée sur la création, nous pourrons confirmer cette hypothèse.

Alors qu'avant d'être joué en France, les représentations de ce spectacle se sont déroulées sans trouble en Allemagne, Belgique, Espagne, Russie, Grèce, Italie et Pologne, et bien qu'il n'y ait pas eu controverse dans ces deux derniers pays où la religion catholique est davantage plus prégnante dans la société, et qu'il en fût de même

pour ses représentations au festival d'Avignon en juillet 2011[2498], la première présentation de cette création à Paris, au Théâtre de la Ville, en date du 20 octobre 2011, fut suivie de vives et véhémentes réactions de la part de quelques spectateurs[2499]. Ces protestations émanaient principalement des groupuscules radicaux et/ou intégristes catholiques notamment des royalistes de l'Action française (l'AF), du Groupe Union Défense (GUD), des membres de l'Institut Civitas et de l'association contre le racisme anti-blancs et anti-chrétiens (Agrif).

Cette dernière fut la première à réclamer par voie de justice l'interdiction du spectacle. Dès le 18 octobre 2011, le Tribunal de Grande Instance a débouté cette demande. Le jugement fut identique, dix jours plus tard, par le Tribunal administratif de Paris. Parallèlement à ces démarches, l'Institut Civitas a rédigé des pétitions condamnant le spectacle et demandant son interdiction et a adressé des lettres de menaces collectives et personnelles et des coups de fils à Emmanuel Demarcy-Mota, Directeur du Théâtre de la Ville, à Romeo Castellucci et aux spectateurs. Elle a ensuite lancé une campagne d'appels à la mobilisation et de manifestations. Alain Escada, Secrétaire Général de Civitas, publia le 08 novembre 2011 : « Après le succès de la manifestation nationale contre la christianophobie qui a rassemblé près de 5.000 personnes à Paris le 29 octobre dernier et l'extraordinaire preuve de persévérance qui a permis que 14 jours durant, entre 150 et 600 personnes prient devant les théâtres ayant programmé le spectacle profanatoire de Romeo Castellucci, nous voici forcés d'organiser des rassemblements similaires en différentes villes ». Entre le 24 octobre et le 1er décembre 2011, des communiqués souvent brefs ont été publiés sous le titre : « La vérité quant à la riposte des jeunes chrétiens face aux provocations blasphématoires », « Halte à l'amalgame : la récitation du chapelet ne relève pas du terrorisme », « Vous êtes la fierté de l'Église catholique ». Ces actions ont été reprises et répétées par les autres groupuscules précédemment cités.

[2498] Lors de la première à Avignon, Romeo Castellucci craignait en effet la controverse avec ce spectacle, notamment suite aux scandales qui avaient eu lieu auparavant avec l'exposition *Je crois aux miracles (Je crois aux miracles, exposition contemporaine, Avignon, collection Lambert, 12/12/2010 – 08/05/2011.)*, célébrant le dixième anniversaire de l'installation de la collection Lambert à Avignon, la cité des papes, où une photographie de l'artiste new-yorkais afro-cubain Serrano Andres, datant de 1987, représentant un crucifix plongé dans un fluide orangé, composé d'urine et du sang de l'artiste et de « The church, sœur Jeanne Myriam », et intitulée : *Piss Christ,* a été violemment saccagé. Cependant, aucun incident n'a eu lieu.

[2499] Suite à ces différents rassemblements, Institut Civitas s'en est ensuite pris à *Golgota Picnic* de Rodrigo Garcia, où les *stigmat*es du corps de Jésus, rebaptisé « E ! Puta Diablo ! », sont « farcis » de billets de banque.

Les représentations de ce spectacle étant maintenues, le Théâtre de la Ville a demandé à la Mairie de Paris de prendre des mesures susceptibles de garantir la sécurité à la fois des artistes, du personnel de la structure accueillante et du public. Dès le 20 octobre, date de la Première, et alors que les forces de sécurité et de police étaient mobilisées devant et dans le théâtre, des activistes organisés ont tenté de s'introduire dans les lieux en usant de gaz lacrymogènes et de boules puantes. Ils se sont enchaînés aux portes d'entrée pour en priver l'accès et ont distribué des tracts dénonçant le supposé caractère blasphématoire et christianophobe de la création.

Pendant la représentation, neuf militants, parvenus à pénétrer dans la salle, sont montés sur scène pour arrêter le spectacle. Après 20 minutes d'interruption, les forces de l'ordre ont fait évacuer les activistes et les ont placés en garde à vue. Une première plainte a été déposée par le Théâtre de la Ville pour *violence*s volontaires en réunion auprès du Commissariat de Police du 17e arrondissement[2500]. Par la suite, dès qu'une représentation était perturbée, la structure a entrepris cette démarche de façon systématique, au titre de l'article 431-1 du Code Pénal stipulant que « l*e* fait d'entraver, d'une manière concertée et à l'aide de menaces, l'exercice de la liberté d'expression, du travail, d'association, de réunion ou de manifestation est puni d'un an d'emprisonnement et de 15000 euros d'amende. Le fait d'entraver, d'une manière concertée et à l'aide de coups, *violence*s, voies de fait, destructions ou dégradations au sens du présent code, l'exercice d'une des libertés visées à l'alinéa précédent est puni de trois ans d'emprisonnement et de 45000 euros d'amende ».

Le 21 octobre, deux agresseurs se sont juchés sur la corniche du hall d'entrée, avant le spectacle, et ont jeté des œufs et de l'huile de vidange sur les spectateurs[2501], si bien que, dès le lendemain, le service de sécurité et de police a du être renforcé à l'extérieur du théâtre, des CRS et des policiers en civil ont été mobilisés et un contrôle renforcé a été mis en place. Malgré tout, la représentation du spectacle a de nouveau été interrompue par huit militants menaçant et insultant l'équipe artistique, les membres du personnel et les spectateurs avant d'être évacués et placés en garde à vue. Le 23 octobre, le même scénario s'est répété avec sept activistes.

Le 24 octobre, les actions militantes se sont faites dans l'ombre. Il s'est agi de

[2500] Par la suite, ce dépôt de plainte a également été porté auprès du Commissariat de Police du 4e, 9e et 18e arrondissement.

[2501] L'entrée public s'est finalement faite par une issue de secours du théâtre.

bloquer les ventes en ligne des billets pour ce spectacle en procédant à des réservations massives de toutes les places encore disponibles. Le 25 octobre, à cinq jours du début et de la fin des représentations de ce spectacle au Théâtre de la Ville, Emmanuel Demarcy-Mota et son équipe ont organisé un comité de soutien nommé « Le théâtre contre le fanatisme ». Romeo Castellucci a publié un communiqué dans lequel une demande d'excuse sera mêlée à une prise de position défendant la dimension spirituelle de la pièce. La lettre commence par : « Je leur pardonne car ils ne savent pas ce qu'ils font », phrase tirée du chapitre 23 de l'évangile selon Luc (23.34). Le choix de ce texte peut être lu comme une certaine forme de pied de nez, une adresse plus évangélique à des manifestants brandissant une forme de religiosité. On peut s'interroger sur une telle prise de position qui tente de dénier à ces détracteurs le monopole de la défense christique. Le soir du 25 octobre, 138 interpellations ont été réalisées suite à de nombreux et violents heurts dans l'espace public.

Le lendemain, en date du 26 octobre, les mouvements radicaux se sont très largement déployés tant en termes de présences militantes, qu'en termes d'actions violentes, de rayonnement et d'impact. 300 manifestants se sont rassemblés sur la Place du Châtelet. Durant la représentation, trois agressions ont été réalisées par des activistes sifflant, vociférant contre le public et lui jetant des boules puantes[2502]. Malgré cela, le spectacle n'a pas été interrompu car les acteurs avaient pour consignes de continuer à jouer tant qu'ils le pouvaient, les autorités de faire évacuer les lieux promptement et les spectateurs de ne pas répondre aux attaques lancées en gardant leur calme.

Le 27 octobre, les 300 manifestants sont restés Place du Châtelet en scandant « Castellucci, retourne dans ton pays » et des faits identiques se sont reproduits le 28 octobre.

Le 29 octobre, les manifestants étaient désormais 400. Parmi eux, certains « contre-manifestants », n'étant du reste pas tous pro-Castellucci, s'étaient regroupés au nom de la *liber*té d'expression, la *liber*té des artistes et la *liber*té de pensée contre ce nouveau fanatisme. Si certains n'appréciaient pas les œuvres de Romeo Castellucci, ils semblaient simplement avoir compris le tournant politique que prenait cette affaire. Par exemple, une vingtaine de musulmans étaient présents aux contre-manifestations

[2502] 19 personnes ont été mises en garde à vue.

et scandaient « Allah Akbar ! » et « Fascistes ! » en direction des protestataires, alors qu'eux, brandissaient des banderoles sur lesquelles étaient inscrites : « France, jeunesse, chrétienté », « La France est chrétienne et doit le rester », « La république est laïque, La France catholique ». Un face à face très tendu s'est alors mené. Le groupe de manifestants, après avoir tenté une percée, a été repoussé par des tirs de grenades lacrymogènes avant d'être canalisé. Ils ont ensuite attendu la sortie des spectateurs pendant deux heures en priant, chantant des cantiques et clamant leurs slogans. À l'entrée du théâtre, sept personnes ont été arrêtés pour port d'armes illicites (couteaux et bombes lacrymogènes). Cela laissait supposer que certaines franges de cette mouvance radicale avait le désir d'aller plus loin encore dans les actions violentes à l'égard des artistes, du personnel et/ou des spectateurs. Le lendemain, date de la dernière représentation au Théâtre de la Ville, les 400 manifestants ont été contenus par les forces de l'ordre sur la Place du Châtelet[2503].

Face à ces nombreuses formes de *violence*s et radicalités, la Ville de Paris s'est exprimée en condamnant « avec la plus grande fermeté ce type d'action, qui a pour but d'entraver le principe de la *liber*té de création ». Frédéric Mitterand, ministre de la Culture, a critiqué les actions de ces fondamentalistes chrétiens. Frère Samuel Rouvillois, délégué épiscopal au monde de la culture du diocèse d'Avignon expliqua qu'« à la fin de la représentation, [il est] allé discuter avec eux, accompagné de deux dominicains qui avaient aussi vu la pièce, pour leur expliquer qu'elle n'avait rien de blasphématoire. Même si elle est parfois insoutenable, car elle met en scène un père incontinent et son fils, avec pour décor le visage du Christ, elle interroge sur la place

[2503] Des épisodes de *violence*s similaires se sont répétés dans les prochaines structures d'accueil de ce spectacle, à savoir au 104 dans le 19e arrondissement de Paris, à Rennes puis Villeneuve-d'Ascq.
Ayant assisté à ce spectacle à La Rose des Vents de Villeneuve d'Ascq, nous avons dû être déposés par l'autobus à dix minutes à pied du théâtre, car les forces de polices avaient ordre de pas nous laisser passer. Une haute protection policière avait été déployée pour cet événement. Nous avions d'ailleurs, à ce titre, envoyé une demande de précision à l'organisme de la police nationale de France, mais nous sommes malheureusement restés sans réponse. Puis, nous avons dû présenter notre place de théâtre à chaque « frontière » de CRS et de police qui se présentait à nous (environ toutes les cinq minutes). Nous avons dû contourner les manifestations d'intégristes pour enfin arriver à la structure culturelle. Une fois là-bas, manteaux et sacs aux vestiaires, suivi d'une fouille au corps et d'un discours nous précisant quelques recommandations et règles de sécurité à respecter comme par exemple : « S'il se passe quoique ce soit, restez tranquillement assis à votre place. » ou encore « Si vous devez absolument sortir, (sous-entendant « Si sortir devient une nécessité » ou encore « Si ce spectacle vous est insupportable »), faites le calmement, afin que les forces de sécurité n'interprètent pas mal vos intentions. », etc. Nous avouons qu'à ce moment précis, nous nous sommes demandés si, en assistant à ce spectacle, nous ne faisions pas quelque chose de mal, de contraire aux éthiques, si nous faisions preuve d'une quelconque forme d'intolérance ou même d'une quelconque forme de discrimination.

laissée à Jésus dans nos sociétés en détresse ». Thierry Hubert, dominicain français, s'adressant aux contestataires déclara :

> Êtes-vous certain d'avoir vu la création de Romeo Castellucci ou d'avoir lu la Bible, si on considère en même temps la première comme un acte blasphématoire contre la Bible elle-même et plus précisément contre la figure du Fils de Dieu ? Certainement pas, puisque la proposition du scénariste italien peut-être lue au contraire avec les yeux d'un croyant comme une profonde méditation sur la révélation chrétienne. Romeo Castellucci s'est nourri des gestes de la Tradition chrétienne comme il l'a lui-même expliqué à Avignon durant le dernier festival. Que ces éléments de la Tradition échappent aux croyants qui se disent pudiquement conservateurs n'est pas étonnant. Mais que ces mêmes croyants ne se servent pas au minimum d'une Bible pour comprendre le spectacle, voilà ce qui est plutôt inquiétant.[2504]

Monseigneur André XXIII, Cardinal Archevèque de Paris, a désapprouvé ces manifestations :

> Ce qui est significatif, [dit-il] c'est précisément qu'un groupuscule qui se réclame de l'église catholique sans aucun mandat, qui est en fait un groupuscule rattaché au mouvement lefèvriste, fait de la foi un argument de *violence***.** C'est exactement le contraire de ce que nous avons voulu montrer, de ce que nous avons voulu dire**.** L'authenticité de la foi, ce n'est pas de s'imposer par la *violence*, c'est de s'imposer par la conviction, par l'appel à la liberté[2505].

Pascal Wintzer, administrateur apostolique de Poitiers et Président de l'Observatoire Foi et Culture, a donné une conférence aux évêques de France en y défendant la création de Romeo Castellucci en tant qu'un « drame de l'existence [qui] voile nos regards sur ce regard. Et si Romeo Castellucci nous aidait à quitter nos aveuglements pour voir l'invisible regard du visage du Fils de Dieu ? ». Il demandait aux personnes de « choisir le dialogue », de « déchiffrer pour comprendre et écouter » et de « sortir du rêve d'une société naturellement chrétienne ». Il rappelait enfin que la religion ne peut exister sans culture et que « nous sommes souvent entre deux iconoclasmes. Celui de metteurs en scène qui refusent des images lénifiantes de Dieu,

[2504] Cité par De Villasmundo, 02/04/2016.
[2505] Documentaire sur les réactions virulentes engendrées par la pièce de théâtre Sur le concept du visage du fils de Dieu de R.C., lors de son passage au Théâtre Auditorium de Poitiers, réalisé par Benjamin Abbat, Valentin Agrapart, Maxime Hubert et Marco Ségui, publié le 27 septembre 2013.
Interview à Radio Notre-Dame, 29/10/2011.

images qui occultent les drames et les souffrances. Et l'iconoclasme de ceux qui, « protégeant » les seules images idéalisées, préfèrent détruire les autres ».

Finalement, sur les dix représentations programmées au Théâtre de la Ville, toutes ont pu être données dans leur intégralité mais quatre ont été interrompues. Au total, elles ont rassemblé 6482 spectateurs et environ 2000 manifestants. Les mouvements et actions de ces derniers se sont, de jour en jour, révélés de plus en plus organisés, radicaux et violents et se sont répandus dans l'espace public. De même, ils ont gagné en visibilité et rayonnement et donc en nombre. Cela s'explique par la mise en place, précise et massive, de stratégies de communication et de mobilisation.

Chaque texte de communiqué et de tract, chaque appel à mobilisation et chaque mouvement des groupuscules a d'abord été publié sur leurs sites internets et réseaux sociaux, facebook et twitter notamment. Des vidéos de chaque action ont été postées puis partagés sur les sites web d'hébergement de diffusion et médias sociaux, dont youtube, vimeo et dailymotion. De plus, les journaux généralistes quotidiens, notamment *Le Monde*[2506], *Libération*[2507], *L'Humanité*[2508], la presse quotidienne régionale telle que *Le Parisien*, les mensuels culturels comme *La Terrasse*[2509] et même les journaux quotidiens ou hebdomadaires chrétiens et catholiques français, *La Croix et Pèlerin*[2510] entre autres, ont largement relayé l'information. Sur cette seule période d'à peine deux mois, nous avons recensé une cinquantaine d'articles et vidéos.

[2506] Par exemple :
DARGE, Fabienne, « Castellucci arrête le Christ à Avignon », in *Le Monde*, 23/07/2011.
MESTRE, Abel et MONNOT, Caroline, « La mouvance intégriste cherche sa revanche, Battus dans la compétition interne au Front national, ces militants s'attaquent à la "christianophobie" », in *Le Monde*, 27/10/2011.
RIBES, Jean-Michel, « Le symbole du Christ doit être respecté par les artistes Mais les croyants n'ont pas à lancer d'anathèmes gratuits », in *Le Monde*, 05/11/2011.

[2507] Par exemple :
VERNAY, Christine, « Des bêtes à bon Dieu contre Castellucci », in *Libération*, Paris, 24/10/2011.
IACUB, Marcela, « Blasphème et alors ? », in *Libération*, Paris, 05/11/2011.
MARCEL, Pierre, « À bas les calottes, non de Dieu ! Oui mais encore ? », in *Libération*, Paris, 4/11/2011.

[2508] Par exemple :
SIRACH, Marie-José, « La *liber*té de création et encore et toujours menacée », in *L'Humanité*, n.20185, Paris, 07/11/2011.
LAVIGNOTTE, Stéphane, DUCHE, Héloïse, « Pourquoi faut-il soutenir le théâtre de la ville attaqué par l'extrême droite catholique ? Le délit de blasphème est *liber*ticide », in *L'Humanité*, 09/11/2011.

[2509] Par exemple : SANTI, Agnès, « Sur le concept du visage du fils de Dieu », in *La Terrasse*, 2011.

[2510] Par exemple :
ROYER, Philippe, « Sur le concept du visage du fils de Dieu et Golgota picnic : deux pièces de théâtre anticathos ?, in *Pèlerin*, n.6723, Saint-Étienne, 06/10/2011.
HENNING, Christophe et WINTZER, Pascal, « Pour comprendre la pièce de Castellucci, il faut aussi écouter l'auteur », in *Pèlerin*, n. 6729, Saint-Étienne, 17/11/2011.
« Est-ce de l'art ou du blasphème ? », in *Pèlerin*, 20/11/2011.

Par ailleurs, cette large couverture médiatique a nourri le pouvoir de captation des actions militantes, et donc, nécessairement des *violence*s politiques. Bien que non partagées par tous et principalement rejetées, elles se sont faites images et récits et ont acquis une faculté d'attirance, de concentration et de suspension des regards.

Cela signifie que les manifestations publiques se sont accompagnées d'une occupation des espaces médiatiques, institutionnels et professionnels. Le déploiement massif et organisé de la communication *via* ces dispositifs, le choix et l'usage de ces outils ont participé à une publicisation de la radicalisation, des actions et des actants mais aussi au développement des stratégies de mobilisation. De même, la théâtralisation des actions et prises de parole individuelles et collectives dans l'espace public a été renforcée par les mises en scène médiatiques.

Le théâtre semblait avoir été pris au piège et la performance s'être déplacée vers les actions théâtralisées. Par exemple, les intégristes prenaient la scène en otage et se mettaient eux-mêmes en scène. De plus, durant les manifestations, les protestataires s'habillaient de capes et de chapeaux flamboyants, usaient d'une gestuelle exagérément chargée en symbolique mystique (prières clamées en s'agenouillant et en rampant au sol – bien qu'interdites depuis septembre 2011[2511]) et brandissaient de gigantesques drapeaux, emblèmes, crucifix et représentations du Christ. Le spectacle n'était plus dans le théâtre mais dans la rue et mis en scène par les intégristes. À cela s'ajoutait une forme d'inversion des rôles, puisque certains membres des groupuscules intégristes ont progressivement pris le rôle de victimes persécutées. Enfin, un grand nombre de médias semblèrent prendre davantage la forme de canaux de diffusion et ont probablement permis de relayer le « spectacle de rue » auquel pouvaient s'apparenter les manifestations des protestataires. Le spectacle était éclipsé au second plan, comme l'étaient du reste les manifestations organisées contre les contestataires, défendant la *liber*té d'expression et dénonçant le scandale du premier scandale.

Ainsi, les groupuscules se sont emparés tant de l'espace public que des dispositifs et technologies pour rendre visible leurs mécontentements et revendications

[2511] À partir 16 septembre 2011, les prières de rue furent interdites par le ministre de l'Intérieur de l'époque, Claude Guéant, jugeant qu'elles pouvaient représenter un trouble à l'ordre public et ne respectaient ainsi pas La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 : « Article 10 – Nul ne doit être inquiété pour ses opinions, mêmes religieuses, pourvu que leur manifestation ne trouble pas l'ordre public établi par la loi. » et « Article 27 de la loi de 1905 – Les cérémonies, processions et autre manifestations extérieures d'un culte sont réglées en conformité de l'article 97 du Code de l'administration communale ».

dans un premier temps, puis leurs actions et enfin leurs propres doctrines, jusqu'à provoquer l'oubli total de la première raison avancée de ces actions militantes, à savoir, le caractère blasphématoire du spectacle.

Le caractère blasphématoire[2512] de l'œuvre a d'abord été jugé anecdotique, puis « cette anecdote » s'est répandue au point d'être transmise comme une évidence irréfutable mais non justifiable. C'est alors que l'aspect blasphématoire est apparu comme propos de l'œuvre et s'est imposé pour l'ensemble des protestataires, et vulgarisé par les médias. Du reste, il faut préciser que la grande majorité des opposants n'a en réalité pas assisté au spectacle, contribuant, dès lors, à une polémique aveugle en répétant, déformant et amplifiant les propos d'une minorité et en fantasmant même sur le caractère ou non blasphématoire.

D'abord, l'attaque s'adressa directement à la représentation et aux spectateurs. Puis en usant de l'intimidation, les protestataires ont souhaité imposer l'interdiction du spectacle. Alain Hocqmiller, Père supérieur de Riaumont, dénonce ce qu'il considère comme des abus des politiques de financement : « La République finance quelque chose qui offense de plein front la conscience des chrétiens[2513] » ou encore « Si ce spectacle avait un contenu non pas anti-chrétien mais judéophobe ou islamophobe, il ne se trouverait aucune institution pour lui accorder des subventions publiques[2514] ». Par ailleurs, les protestataires cherchaient de fait à déplacer le curseur des seuils d'acceptabilité d'un spectacle. Les manifestants brandissaient des déclarations telles que « L'injure, ce n'est pas la culture ! » ou encore « Théâtre corrompu, chrétiens dans

[2512] Depuis le XVIe siècle, le terme « blasphème » tend à se restreindre au champ du religieux, son étymologie gréco-latine désignait l'acte par lequel une injure est faite à une réputation. Si certains considéraient ce théâtre comme blasphématoire, cette conviction n'aurait su interdire l'artiste de poursuivre la création, la représentation et la diffusion de ce spectacle. Le droit au blasphème et la *liber*té d'expression sont des droits et non des faveurs, bien que d'une valeur relative et non absolue. De son côté, l'article 19 de la Déclaration universelle des droits de l'homme, développé par celui du Pacte international relatif aux droits civils et politiques, énonce le principe de la *liber*té d'expression dans ses restrictions répondant, certes, à des impératifs d'intérêt public mais non pas au blasphème. Néanmoins, des disparités subsistent dans l'application de la loi suivant que nous la saisissons selon le droit international ou interne des États. Aussi, l'article 20.2 de ce même pacte condamne l'appel à la haine religieuse bien que le blasphème ne soit pas connu de la législation française.

[2513] Documentaire sur les réactions virulentes engendrées par la pièce de théâtre Sur le concept du visage du fils de Dieu de R.C., lors de son passage au Théâtre Auditorium de Poitiers, réalisé par Benjamin Abbat, Valentin Agrapart, Maxime Hubert et Marco Ségui, publié le 27 septembre 2013.
Interview à Radio Notre-Dame, 29/10/2011.

[2514] *Ibid.*

.

la rue ! ». Enfin, les revendications étaient clairement politiques, dénonçant le principe de laïcité comme contraire à la chrétienté historique de la France.

Dès lors, il semble que le facteur déclencheur du scandale, tel qu'annoncé par les intégristes – à savoir le caractère blasphématoire du spectacle – ait progressivement « glissé » : en admettant même qu'il puisse y avoir un caractère blasphématoire de l'œuvre, cette condition ne pouvait en rien représenter un motif de censure. Partant de ce postulat, le scandale devait être déplacé. Dès lors, les actions n'ont plus porté sur la pièce elle-même, mais sur la supposée persécution que subissait la population chrétienne. Par l'instrumentalisation du théâtre, une surenchère de victimisation s'est mise en place. Il ne s'agissait plus d'une accusation du spectacle, mais d'une affirmation identitaire et d'une volonté de reconnaissance en réponse au phénomène de déchristianisation de la France.

Le constat de ces *violence*s et radicalités dans l'espace public semble extrêmement paradoxal. Certes, les intégristes des groupuscules RF, AF, Civitas ont perdu leurs procès, le dernier datant du 11 mai 2016. Ils ont gagné en visibilité en réussissant à la fois à éclipser le spectacle et à provoquer un coup médiatique. Pascal Wintzer confiera encore lors d'un entretien :

> Je pense que c'est aussi un moyen pour les promoteurs de ces manifestations, un petit groupe qui s'appelle Civitas par exemple, qui était totalement inconnu, de se faire connaître médiatiquement et à travers ces manifestations contre la pièce de R.C., s'est aussi fait entendre et à profiter du coup médiatique et gagné en notoriété grâce à la pièce et où, des groupes provocateurs vont plus loin et ont su, par une tactique médiatique habile, se faire connaître.[2515]

Comme l'a fait remarquer un éditorialiste chrétien, au-delà du « formidable coup de pub », apporté à ces affaires, ce sont une fois de plus « les catholiques qui paient la facture de cette publicité gratuite, en se divisant parfois violemment sur le caractère sacrilège de la pièce, sur les moyens de répondre ou pas et en étalant leurs divisions sur la place publique[2516] ».

Le décryptage précis de la nature des mouvements des groupuscules intégristes éclaire la dimension politique de leurs projections. L'Institut Civitas se définit comme

[2515] HENNING, Christophe et WINTZER, Pascal, « Pour comprendre la pièce de Castellucci, il faut aussi écouter l'auteur », in *Pèlerin*, n. 6729, Saint-Étienne, 17/11/2011.
[2516] Feuille de messe, Gironde, nov. 2011.

« un mouvement politique inspiré par le droit naturel et la doctrine sociale de l'Église et regroupant des laïcs et des catholiques engagés dans l'instauration de la Royauté sociale du Christ sur les nations et les peuples en général, sur la France et les Français en particulier[2517] ». Le RF se donne quant à lui pour objectif ultime « de concourir à l'établissement d'un État digne de ce nom : un État nationaliste, social, chrétien[2518] ». Enfin, l'AF « convie tous les français à se rassembler sur le seul terrain politique afin de sauvegarder la nation française et lui rendre les institutions qui garantiront sa pérennité. Seule la monarchie répond aux besoins d'autorité, de *liber*tés et de représentation du pays réel et peut permettre à la France de faire face aux enjeux du monde moderne[2519] ». Derechef, ces différents mouvements s'inscrivent dans la reconquête à la fois religieuse, politique et sociale d'une nation française idéalisée, chrétienne et centralisée autour de ce que l'on pourrait qualifier de figure « paternelle » double, le Roi d'un côté, Dieu, de l'autre. On est très loin des doutes exprimés par Romeo Castellucci à travers le désespoir du fils et la déchéance du père… Cela signifie que les groupuscules sont progressivement parvenus à détourner les dispositifs de communication et leurs contenus afin de se rendre eux-mêmes visibles. Pour les autres et véritables spectateurs de l'œuvre, le bouleversement s'opère dans la qualité triple du regard, sa *contorsion* et sa puissance ainsi que celle de l'image.

Tout d'abord, l'immense toile du portrait du Christ dévoilée dès l'ouverture des rideaux semble regarder le spectateur. Le recadrage du tableau original *Salvator Mundi* d'Antonello de Messine focalise davantage l'attention du spectateur sur les yeux de Jésus-Christ et favorise l'impression que ce dernier regarde à chaque instant de la représentation le spectateur. L'observateur est scruté et le juge interrogé, puisque cette fois, c'est bel et bien Jésus, lui-même, qui semble poser son regard sur le spectateur. Le Christ a, en théorie, cette incroyable capacité de soulager la souffrance de l'Homme, à l'aide d'un simple regard et d'aimer chacun d'entre eux. Or, ici, son regard dérange et met à nu. Le visage du Christ illumine tout ceci par la puissance de son regard et interroge chaque spectateur en profondeur. Tout comme son père, c'est désormais lui qui porte son regard sur chaque spectateur et sur le monde. C'est un regard qui se propage : le regard de Dieu sur l'homme, de l'homme sur son frère et de « L'Éternel »

[2517] Site internet officiel de l'Institut Civitas.
[2518] Site internet officiel de Renouveau Français.
[2519] Site internet officiel de l'Action française.

sur Noé : « Je t'ai vu juste devant moi parmi cette génération ». Dieu envisage ainsi de changer l'humanité et le monde par l'intermédiaire de Jésus, son fils, lui-même prenant comme intermédiaire l'Homme. Romeo Castellucci, en posture de Créateur, ne se cacherait-il pas derrière le regard de Jésus-Christ ? Romeo Castellucci ne se servirait-il pas d'ailleurs, lui aussi, tout comme Dieu, de Jésus-Christ pour y glisser son propre message ? N'y voit-il pas une possibilité de refaire le monde ? « Comment rendre compte d'un monde qui n'est pas de ce monde, avec une langue qui n'est pas encore parlée dans ce monde ?[2520] ».

De plus, face à l'incontinence du père, le spectateur devient voyeur d'une situation intime. Il est comme pris au piège de l'interdit du voir. Cet interdit est double puisque le spectateur est confronté à regarder ce qui, d'ordinaire, appartient à la sphère du privé et, parce qu'en lavant son propre père, le fils l'observe dans sa nudité et pose donc le regard sur le point d'origine dont il est issu. Romeo Castellucci procède ainsi à un déroutant jeu de miroir. Ainsi, l'ensemble de la création interrogera le face à face et la relation que cela suppose. Le personnage du père se trouve face à la télévision, le fils se trouve face au père, la représentation place le spectateur face à ce qu'il refuse de voir, par la présence de la toile de Messine, le spectateur est l'objet du regard de la figure christique, les groupuscules religieux sont face à leur foi et convictions religieuses et dans les rues, ils se mettront face aux spectateurs défendant la création de Castellucci et les structures culturelles l'accueillant. Appréhendant ainsi la question du regard, cela nous conduit à reformuler une certaine *contorsion* du regard et c'est cette *contorsion* qui est à l'œuvre dans ce spectacle et pose justement problème. Par ailleurs, les éléments scénographiques participent à cette *contorsion du regard* car sont comparables à des écrans blancs comme autant de surfaces de projection possibles de l'imaginaire du spectateur et de l'imaginaire collectif.

Cette effraction dans l'intimité comme le dirait Jacques-Alain Miller, ouvre sur une certaine « extimité »[2521]. Les spectateurs deviennent voyeurs d'une situation intime, qui devrait, en temps normal, se restreindre au cadre privé. Le voyeurisme se renverse par un déroutant jeu de miroir. L'intérêt du spectacle repose justement sur cette dualité du regard. Il s'agit d'un spectacle sur le spectacle. Francine Di Mercurio appliquait le

[2520] Entretien de Romeo Castellucci du 24 juillet 2012 à l'École d'Art d'Avignon.
[2521] MILLER, Jacques-Alain, Extimite, *Cours L'orientation lacanienne*, 11/12/1985.

terme de « torsion » du regard[2522] à la mobilisation du regard opéré par Castellucci dans le déchiffrement multiple que ses images imposent. À son instar, nous préférons la notion de *contorsion* du regard de par la qualité adjonctive, simultanée et intensive que cela suppose. Pour Castellucci, il s'agit donc de procéder, souvent de manière violente, à un mouvement interne du regard et de l'esprit pour que le regard, d'abord porté au plateau, se retourne sur soi puis en soi. En somme, le regard semble répondre à un mouvement allant du spectateur à la scène, puis du plateau à la salle pour se poser derrière l'épaule du spectateur afin de se porter à la fois de nouveau sur la scène et dans le même temps sur le spectateur lui-même. Ainsi, il se regarde lui-même en train de regarder la scène qui lui renvoie son regard par les yeux du visage du fils de Dieu et le pénètre. Dès lors, le regard se reconfigure en se maintenant en mouvement, actif et vivant.

C'est précisément sur ce fond théologique qu'il nous confronte à l'irreprésentable dans sa quête de l'origine supposée religieuse de l'art. Marie-José Mondzain, dans son ouvrage *L'image peut-elle tuer ?*, parle de « prosopopée » comme parole donnée à l'image. Dans sa démonstration, elle nous reprécise d'abord l'origine du terme grec *prosopopeïa*[2523] en nous en livrant sa dualité : Nous octroyons un visage à la personne et nous donnons la parole à ce qui n'a ni visage ni phonation. De même revient-elle sur la signification de *prosopon* : littéralement personne vue frontalement et dénomination du Christ en grec. De fait, si l'on suit sa démonstration, le Christ, de par son appellation grecque, est image parlante. Il n'est pas seulement la personnification de Dieu mais son Verbe incarné. Il parle pour Dieu, à la place de Dieu. Le Verbe se fait Image.

Dans ce qui peut apparaître comme une défense du rapport de l'œuvre à la religion, Romeo Castellucci répond aux critiques émanant des contestataires en ces termes : « Je ne pense pas que ma conviction religieuse intéresse quiconque. D'ailleurs, je ne parle pas de ces choses-là qui relèvent selon moi de la sphère intime. Les signes religieux présents dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu* cachent des considérations plus profondes, relatives à la condition de l'Homme, l'Homme qui porte le Christ. Pas de polémique, pas de blasphème, pas de raccourci de pensée ni de caricature idiote : ce

[2522] DI MERCURIO, Francine**,** « L'*évidement* théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », *Les chantiers de la création* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2015, consulté le 16 juillet 2018.
[2523] MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, *op. cit.*, p. 82-83.

que je fais requiert une lecture patiente, du temps et de la réflexion[2524] ». Les opposants sont dans l'idée que Romeo Castellucci présente le divin et qu'il le met à mal. La perception de la création est fondée sur l'interdit de la représentation et derrière toute œuvre peut surgir une certaine forme de blasphème de ceux en qui ils peuvent croire : Dieu, le Christ, les Saints. Ces figures-là doivent être vénérées selon les opposants qu'elle qu'en soit la représentation. Si Marie-José Mondzain dans *L'image peut-elle tuer ?* développe ce pourquoi l'image n'est plus médiatrice et ce pourquoi Dieu n'est pas dans l'image, par le scandale qu'ils créent, les contestataires reconnaissent que l'image n'est pas anodine et suscite un trouble. Ainsi, leurs prises de position nous réapprennent à regarder l'image dans la puissance qu'elle dégage et engage.

Par cette mise en scène, Romeo Castellucci met en lumière une forme d'*iconoclastie* et d'*iconodulie*. L'artiste explore l'injonction de la loi mosaïque sur l'interdit de l'image : « Tu ne te feras point d'image taillée, ni aucune représentation des choses qui sont là-haut dans les cieux[2525] ». Romeo Castellucci se refuse d'être Prométhée, puisqu'il ne s'emploie ni à proposer une représentation quelconque à l'analogie du monde créé, ni à nous livrer une réplique du *Fiat*[2526], ni même à reproduire la création divine mais pose la question de la représentation du sacré.

D'autre part, par cette création, Castellucci place le regard au cœur du processus de la mise en scène, renouant ainsi avec l'origine du mot « théâtre », *theatron*, « lieu d'où l'on regarde ». Dans ce face à face, spectateur(s) et scène, il s'agit de se demander qui regarde qui. Si le spectateur regarde le spectacle et *à fortiori* pose son regard sur le Christ, présence forte du dispositif scénique, le Christ en retour apparaît comme l'observateur de ceux qui voient, c'est-à-dire les spectateurs. « Nous sommes tous, nous les spectateurs, l'objet de Son regard[2527] » dit Castellucci. « Cette histoire-là nous appartient. C'est nous qui sommes sur le plateau. […] Il s'agit, en définitive, du portrait d'un homme : un homme mis à nu devant d'autres hommes (les spectateurs), lesquels sont, à leur tour, mis à nu par cet homme[2528] ». Le visage envisagé comme lieu d'une présence ouvre ainsi sur une mise en abyme du spectacle. Voir conduit ainsi à

[2524] Entretien avec Romeo Castellucci réalisé par Jean-Louis Perrier consultable dans le dossier de présentation du spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 65e Festival d'Avignon, p. 3.
[2525] *La Bible*, trad. Louis Segond, Livre de l'Exode, 20, 4-6.
[2526] En théologie, Fiat est l'expression de la volonté créatrice qui serait à l'origine du monde en allusion à la Genèse I, 3 : « Que la lumière soit ».
[2527] Entretien avec Romeo Castellucci réalisé par Jean-Louis Perrier consultable dans le dossier de présentation du spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 65e Festival d'Avignon, p. 2.
[2528] *Ibid.*

être vu et place quelque peu les spectateurs dans l'intimité d'un fils et d'un père confronté à une certaine dégénérescence et sénescence.

Quoiqu'il en soit, ce scandale fut à la fois révélateur d'un déplacement des seuils de l'acceptabilité et d'un clivage culturel profond. Bien que la figure christique soit, dans les créations artistiques et scéniques, citée et montrée depuis toujours, le débat sur la possibilité ou non, sur l'acceptabilité ou non, de représenter et d'utiliser, voire de s'approprier, une image sacrée est encore bien d'actualité. Romeo Castellucci, répondant à la question « pensez-vous que le théâtre puisse ainsi approcher le sacré ? », dit « Oui, mais ce n'est pas un sacré doctrinal. On ne peut pas vraiment le saisir. […] C'est une épiphanie individuelle propre au spectateur. […] On se situe au-delà du mysticisme. C'est autre chose, car le rôle du théâtre n'est pas d'offrir un quelconque salut[2529] ». Ce n'est donc pas tant le caractère sacré de l'œuvre qui semble poser problème, mais la manière dont l'image, qu'elle soit d'ailleurs ou non jugée sacrée, a été à la fois transmise et reçue. À ce titre, Pascal Wintzer dit :

> Je pense qu'il y a, comme Romeo Castellucci l'a montré aussi à Poitiers, des artistes tout à fait disponibles pour dialoguer et rencontrer les spectateurs. […] Tout comme bien des artistes contemporains savent qu'ils emploient des codes culturels qui sont novateurs, les œuvres de Romeo Castellucci demandent aussi d'être dialogué avec les spectateurs. […] Mais je comprends aussi qu'on puisse être choqué, parce que ça appartient à une esthétique du théâtre contemporain. Là aussi […] s'il n'y a pas une forme d'initiation, on peut totalement être hermétique à ce qui est montré, parce que ça n'appartient pas à nos codes culturels[2530].

Marie-José Mondzain parle, quant à elle, de la nécessité de construction du regard par l'intermédiaire à la fois de la parole et de la mise à distance des images.

> Plus cette place sera construite dans le respect des écarts, plus les spectateurs seront en mesure de répondre à leur tour d'une *liber*té critique dans le fonctionnement émotionnel du visible. C'est sans doute en ces termes qu'il faut aborder l'éducation des regards. Un enfant peut tout voir à condition d'avoir eu la possibilité de construire sa place de spectateur. Or, cette place est longue à construire. Il faut donc en conclure qu'un enfant ne peut pas tout voir s'il n'est pas soutenu par la parole de ceux qui voient avec lui

[2529] *Ibid.*

[2530] Documentaire sur les réactions virulentes engendrées par la pièce de théâtre *Sur le concept du visage du fils de Dieu* de R.C., Abbat, Valentin, *op. cit.*

et qui eux-mêmes doivent avoir appris à voir[2531].

Elle rappelle d'abord que, dans la tradition chrétienne, l'image a une valeur rédemptrice. Puis, elle propose une argumentation précise sur la force et le danger que représente, dans le même temps, l'image qui incarne. C'est pourquoi, elle distingue l'incorporation qui tendrait vers la fusion et la négation de toute altérité de l'incarnation. D'une part, l'incarnation permet la *liber*té critique. De l'autre, elle peut en priver le spectateur si l'identification prend le pas sur la figuration. « Ne faire qu'un avec ce qu'on voit est mortel et ce qui sauve, c'est toujours la production d'un écart libérateur. Vivre, guérir, c'est s'écarter de toute fusion, et prendre le mal à son propre piège, celui de l'identification[2532] ». Il nous semble que c'est précisément ce glissement de l'incarnation à l'incorporation qui est à l'origine de bon nombre d'incompréhension voire de polémiques.

Le théâtre de Romeo Castellucci n'a jamais eu ni la prétention ni la volonté d'être un lieu de consolation. Toutefois, la non-éducation du regard peut, tout à fait expliquer le contre-sens établi par certains spectateurs, notamment ceux qui se sont identifiés aux personnages en scène et qui se sont sentis touchés dans leur intimité. Par ailleurs, il est plus que probable que cette absence de construction du regard soit la source de la *violence* ressentie par les spectateurs. En effet, comme l'affirme Marie-Josée Mondzain : « Ne pas pouvoir construire une culture du regard, voilà où commence la vraie *violence* à l'égard de ceux qu'on livre désarmés à la voracité des visibilités[2533] ». De plus, les personnes ayant considéré le spectacle comme un calque de l'Évangile et non comme une interprétation possible proposée par un artiste, lui-même créateur, ont pu être bousculées dans la lecture stable qu'ils s'en faisaient. C'est pourquoi, l'aspect esthétique, soit le fait que « l'œuvre d'art est offre d'une *liber*té, donation d'un sens qui n'est jamais assigné, jamais le même, toujours fragile[2534] » et l'aspect éthique, puisque « la construction du regard est un devoir politique[2535] », de la création devraient tout de même être remis en question.

Néanmoins, la responsabilité du spectateur dans sa construction du regard semble également discutable, puisque le contre-sens établi et supposant que l'œuvre

2531 MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?, op. cit.*, p. 51.
2532 *Ibid.*
2533 *Ibid.*, pp. 45-46.
2534 *Ibid.* p.44.
2535 *Ibid.*, p.44.

était blasphématoire, semble bien vite être devenu une conviction qui s'est répandue comme telle aux yeux des futurs contestataires. Les idées reçues, raccourcis et réductions, concernant à la fois ce spectacle et l'art contemporain dans sa généralisation, ont sans doute empêché tout échange et mise à distance. C'est précisément de ces réductions et convictions que sont nées les fulminations et que naîtront encore celles à venir pour l'Art, puisqu'aujourd'hui, les organisations intégristes parviennent, avec une plus grande facilité encore, à interdire la production et diffusion de bon nombres d'œuvres artistiques. Preuve en est qu'en avril 2018, alors que *Sur le concept du visage du fils de Dieu* devait se rejouer intégralement aux théâtres jumelés les Quinconces-L'Espal au Mans, la Direction départementale de la cohésion sociale de la Sarthe2536, sous l'autorité du préfet, a décidé de « ne pas autoriser les neufs enfants à interpréter la scène, jugée blasphématoire » et donc de la censurer en demandant sa suppression du spectacle. « Le préfet de la Sarthe a préféré ne pas prendre le risque de voir resurgir les militants de Civitas[2537] » écrira le journaliste Pierre-Alain Depauw. Il faudra attendre l'intervention de la Ministre de la culture, Françoise Nyssen, et de Marlène Schiappa, Secrétaire d'État chargée de l'égalité femme-homme, pour soulever cette nouvelle forme de censure. La Societas Raffaello Sanzio est consciente de ce « danger » et rappelle que :

> Chaque spectacle véritablement républicain peut courir le danger de voir fermer des lieux architecturaux qui l'abritent (pas au travers d'une grossière censure policière barbare, mais au travers de l'exigence, aussi souple qu'inflexible, de respecter les normes de sécurité qui, en Italie, ont déterminé une esthétique des espaces et des spectacles adaptés à ces espaces), et chaque spectacle avec le but précis de créer un consensus politique, a la route aplanie par le pouvoir politique. Je crois que le théâtre, étant un double de la vie, doit pouvoir subsister dans n'importe quelle condition où il se trouve.[2538]

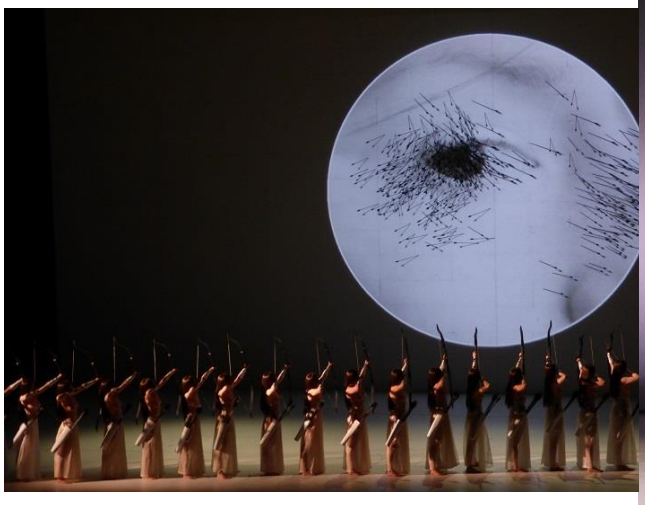
[2536] Dans un court communiqué, elle explique son refus d'autoriser l'emploi de mineurs : **«** Considérant l'âge des enfants retenus pour la prestation et les caractéristiques de la scène à laquelle les mineurs devaient participer, le préfet de la Sarthe a refusé cette autorisation d'emploi par un arrêté préfectoral. Cet arrêté n'a pas vocation à interdire cette scène durant le spectacle, précise la préfecture, il vise uniquement à préserver les mineurs qui auraient dû y participer ».

[2537] DEPAWN, Pierre-Alain, « Le préfet de la Sarthe donne raison à Civitas et fait retirer une séquence blasphématoire du spectacle de Castellucci », *in Medias-Presse*, 13/04/2018.

[2538] CASTELLUCCI, Claudia, *Dans l'ordre conscient de solitude absolue*, exposé rédigé pour le colloque « Genius Loci, Cosenza », les 21 et 22 septembre 1996, *in Les Pèlerins de la matière*, CASTELLUCCI Romeo, *op. cit.*, p. 179.

Outre *Sur le concept du visage du fils de Dieu,* dans *L.#09*, analysé en première partie, Romeo Castellucci place la question du regard au cœur de la représentation par port et manipulation de masques et usage de nudités. Nous l'avons vu, les yeux de l'actrice regardent les yeux vides du masque. Puis, les yeux du masque, comblés par ceux de l'actrice, fixent le spectateur. Ensuite, le regard du spectateur se porte sur le masque, le transperce, atteint l'actrice et se répercute enfin pour lui revenir. C'est précisément ces houles du regard puis marées du regard qui font tanguer finalement le spectateur. Ce dernier regard de l'actrice sur le masque se charge d'un souffle de vie, ultime souffle expiré par les yeux de l'être en vie et inspiré par celui qui en est dépourvu. Le regard transporte ainsi en lui l'énergie vitale et la renvoie. Regard de l'actrice et regard du masque imposent alors une *contorsion* du regard du spectateur.

Dans le troisième acte du spectacle *Tannhaüser*, les corps se décomposent, les chairs se putréfient, la forme devient poussière. Aux côtés de ces corps déformés et macabres, de belles et jeunes Amazones, seins nus, cheveux long et vêtues en tenue de kyūdō ou « voie de l'arc », entrent en scène avec un arc posé sur l'épaule. Placées les unes à côté des autres en ligne, elles décochent chacune une flèche, visent le centre de l'écran circulaire devant lequel elles sont positionnées et tirent. Sur la cible blanche est représentée une oreille et avant cela un grand œil ouvert vers lequel volent les flèches. De nouveau, il s'agit d'une référence à l'œil de Caïn qui hante son frère depuis le crime commis. L'œil est celui de la faute morale et presse Tannhaüser d'aller se laver de ses péchés au contact de Dieu et de la pure Elisabeth. Par une illusion d'optique créée à partir d'un subtil jeu de lumière, les flèches lancées dessinent des V comme pour célébrer Vénus. S'ensuit une scène sanglante dans laquelle est transportée, ouverte et fouillée la carcasse d'un gibier fraîchement abattu. De ce sang les protagonistes se badigeonnent la bouche. L'œil diaphragme du début de l'acte trois est remplacé par un œil de sang. En effet, des traînées abondantes de sang sont réparties sur un disque rotatif et forment par ce mécanisme un iris en gros plan. Qu'il soit image ou sanglant, l'œil est toujours accusateur, tourné en direction du public et le fixe sans cligner.



CASTELLUCCI, Romeo, *Tannhaüser*, 2017. ©SRS



CASTELLUCCI, Romeo, *Tannhaüser*, 2017. ©SRS

Dans l'opéra *Salomé*, le corps se fait à la fois tentation et obstacle pour le regard. Toute l'œuvre repose sur le regard c'est pourquoi elle est aussi nommée : la *tragédie* du regard. Que ce soit dans la pièce d'Oscar Wilde de 1893, dans l'opéra en un acte de Richard Strauss créé en 1905 sur un livret du même compositeur et d'après la traduction allemande de la pièce de Wilde, ou encore dans l'adaptation scénique de Castellucci, la question du regard est centrale. Thomas Morisset explique à ce sujet que :

> La *Salomé* d'Oscar Wilde peut être lue comme un agôn particulièrement violent entre deux conceptions résolument opposées du regard. Lorsque Iokanaan sort de son cachot, les premiers mots par lesquels Salomé le décrit sont pour ses yeux qui lui semblent être des « trous noirs »[2539]. Devant cet aspect terrible, jamais plus la fille d'Hérodias ne leur accordera de l'intérêt du vivant du prophète, même lors de l'énumération amoureuse des traits de ce dernier. Or Salomé est toute entière du domaine du visible. Son désir pour Iokanaan est autant un désir de voir que d'être vue par lui, car elle-même n'existe que comme l'objet que l'on aimerait voir, mais qui toujours s'esquive[2540]. Cette prépondérance du visible, allié la forme violente de ce désir, poussent Frank Pierobon à qualifier

[2539] WILDE, Oscar, *Salomé*, Paris, Flammarion, 2006, p. 75.
[2540] PIEROBON, Frank, *Salomé ou la tragédie du regard*, Paris, de la Différence, 2009, p. 122.

> la fille d'Hérodias d'« idée absolue »[2541]. Le philosophe n'entend pas dire par là que Salomé est abstraite, mais que, bien au contraire, parce qu'elle est purement chair et regard, elle n'existe qu'au-delà des conventions humaines : elle est un absolu du visible, une incarnation qui ne peut être parfaitement saisie[2542].

L'héroïne *tragique* de cette *tragédie* devient objet de regard pour Castellucci. Incarnation du désir, elle attire tous les regards. Son corps recroquevillé en position fœtale sur un socle se fait sculpture puis se transforme même en surface de projections filmique. L'image de ce qui semble être un œil, qui s'ouvre et se ferme, se rend ainsi visible sur son corps. Associé à la notion de désir, son corps devient d'une part sensuel, puisque les regards s'y posent, et d'autre part sexuel, car l'œil projeté s'incruste dans le corps par sa porosité. Une forme de pénétration par le regard s'engage alors. Le voyeurisme atteint son paroxysme. Par lui, le personnage se meurt. Comme le dit Castellucci : « Regarder, c'est extrêmement dangereux. Un regardant peut tuer un personnage[2543] ». Parallèlement à cette expérience, un phénomène renversé se déploie, puisque, par la projection de l'œil, Salomé semble renvoyer les regards qui lui sont portés. Son corps-œil observe tous ses regardeurs. Les voyeurs que sont les autres personnages et les spectateurs sont examinés sous cet angle et dans cette position d'inconfort. Les regardeurs sont eux-aussi regardés. La *tragédie* scénique est ainsi visuellement renversante.

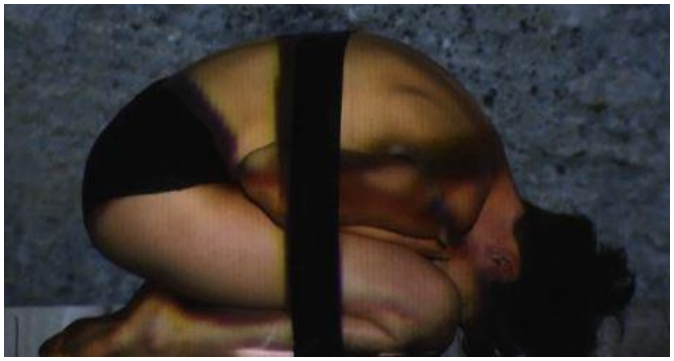
[2541] *Ibid.*, p. 34.

[2542] MORISSET, Thomas, « Le mythe de Salomé, approches théâtrales et vidéoludiques du regard », *in The Oscholars*.

[2543] CASTELLUCCI, Romeo, interview de Tim Lienhardt, « Opéra : la Salomé intense de Romeo Castellucci », in Arte, https://www.arte.tv/fr/videos/084124-000-A/opera-la-salome-intense-de-romeo-castellucci/.



CASTELLUCCI, Romeo, *Salomé*, 2018. ©SRS





CASTELLUCCI, Romeo, *Salomé*, 2018. ©SRS

En outre, comme analysé en deuxième partie, que ce soit chez Castellucci, Gruwez ou Verdonck, chaque forme vulvaire, mandorle ou amande scénique peut apparaître à la fois comme un gouffre attirant les regards et comme un œil regardant le spectateur, tout à la fois objet, objectif et source des regards et donc de vie.

De plus, à chaque fois que ces artistes mettent en scène l'immontré du quotidien, l'irreprésentable, l'invisible, ils font adopter au spectateur une posture de voyeur et il se voit lui-même. Ce ne sont donc pas les créations qui mettent mal à l'aise le spectateur, mais plutôt, le regard qu'il porte désormais sur elles et cette posture inconfortable de voyeur dans laquelle il se trouve.

D'autre part, chaque visage en scène, notamment lorsqu'il est face au public, est sujet de regards. Le visage est, normalement, nécessairement nu puisque vu. C'est d'ailleurs ce qui le définit puisque issu du latin *visus*, « ce qui est vu ». Cette caractéristique première en fait l'emblème de l'humanité[2544]. « Dans notre culture, le rapport visage corps est marqué par une asymétrie fondamentale qui veut que le visage reste nu la plupart du temps alors que le corps est normalement couvert[2545] ».

[2544] Les animaux ont une gueule.
[2545] AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, *op. cit.*, p. 124.

Contrairement au quotidien, il existe par et pour lui-même et non plus par et pour autrui. En effet, le visage n'existe que dans le regard que nous lui portons et est toujours invisible pour son « propriétaire » de manière directe, c'est-à-dire en dehors de sa réflexion dans le miroir.

> La mise à distance nécessite l'espace du miroir qui renvoie l'image. Le miroir devient lui-même images puisqu'il a créé. Le modèle s'extrait d'une fonctionnalité obsolète pour construire une nouvelle façon de poser son regard sur soi. Le jeu de regards imposés par le miroir s'apparente intrinsèquement à la forme que peut prendre, pour la femme, une auto représentation de son sexe mais aussi de son désir[2546].

Comme l'exprime Jacques Lacan, « on ne peut pas se *voir voir* ». Bien que propre à chacun et marqueur d'identité et d'expressivité, le possesseur du visage n'est pas celui auquel nous pensons instantanément mais celui qui le capte par le regard. C'est pourquoi, le spectateur voit, en fait, son propre reflet. Il semble être contraint de regarder ces *allocorps* sans jamais pouvoir en détourner le regard, même s'il le voudrait, comme si c'était plus fort que lui. Il se rend compte qu'il est effrayé et pourtant reste fasciné.

Cela signifie que « la personne nue, sous le regard de tous, c'est justement lui, le spectateur. La honte – la sensation intime –, convoquée et mise en cause en toute représentation, aura toujours été la sienne[2547] ». Le spectateur se regarde lui-même par l'intermédiaire du corps des acteurs. Il s'observe ainsi, redessine son propre corps, l'examine de l'intérieur. Le spectateur devient son propre spectateur. Ainsi, contrairement à la conviction de Lacan, le spectateur se voit voir et reste dans cette dynamique active au-delà même du temps de la représentation du spectacle.

c) *Spectre-acteur*

Le terme « spectateur » doit donc être reconsidéré. Dès le début du XXe siècle, la séparation scène/salle a souvent été « tenue responsable de la prétendue passivité du spectateur. Cette frontière était devenue un interdit qu'il fallait transgresser[2548] ».

[2546] ZABUNYAN, Elvan, BESSE, Christelle, FONTAN, Arlette, GAILLARD, Françoise, BERTINI, Marie-Joseph, *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, Policrom, Barcelone, Espagne, Dis voir, 2003, p. 13.
[2547] CASTELLUCCI, Romeo, Dossier de presse de *Hey Girl !* pour l'Odéon, Théâtre de l'Europe, 2006.
[2548] LAZARIDES, Alexandre, « La vision de Dionysos : L'Assise du théâtre. Pour une étude du

Montaigne désignait le spectateur comme « celui qui assiste à une action, par opposition à celui qui la fait[2549] ». Si l'on n'en a voulu retenir que le sens passif : « assister » à un spectacle comme on « assisterait à quelque chose », nous en retirons le sens actif : « assister quelqu'un ». D'ailleurs, « pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ?[2550] ».

Le spectateur adopte un statut de créateur, car c'est grâce à sa présence que le spectacle a lieu d'exister. On ne peut parler de spectacle s'il n'y a pas de spectateurs, puisque ceux-ci représentent une composante principale dans la notion même de spectacle (*spectare* : regarder). Il y a donc spectacle quand il y a des personnes qui sont là pour le regarder. De plus, d'après le dictionnaire *Littré*[2551], un spectacle se définit par « tout ce qui attire le regard, l'attention, arrête la vue ». D'ailleurs, « se donner en spectacle » signifie « s'exposer aux regards et au jugement du public ».

Ainsi envisagé, le terme d'« acteur » n'est plus conforme car l'acteur n'agit pas mais n'est qu'agité par le plateau[2552]. « L'acteur n'est pas celui qui fait, mais celui qui reçoit. C'est celui qui est « enlevé », celui dont le corps est consumé par le regard ardent des spectateurs et dont le sang auriculaire coule à flots, en hémorragie, libation au plateau[2553] » explique Castellucci. En suivant ce raisonnement, ne devrait-on pas parler de « spect-acteur » voire de « *spectre-acteur*[2554] » ?

> Acteurs et spectateurs (et techniciens, habilleuses,…) sont tous dans un seul et même lieu où l'hypothétique 4 éme mur est repoussé jusqu'au fond de la salle, derrière les spectateurs, comme n'importe quelle pièce d'une maison comporte 4 murs. Pour des raisons de commodité, ceux qui ont préparé le propos se placent dans la lumière et les autres regardent. Mais, contrairement aux apparences, le récepteur n'est pas tant le spectateur, que l'acteur.[2555]

---

spectateur », *op. cit.*, p. 142-145.

[2549] MONTAIGNE, *Essais*, II, XXVII.

[2550] RANCIERE Jacques, colloque « Penser le spectateur » organisé par l'Université de Strasbourg et le Théâtre National de Strasbourg, sous la responsabilité de NEVEUX Olivier et TALBOT Armelle, 2008.

[2551] Dictionnaire *Littré*, *op. cit.*

[2552] Pour rappel, Romeo Castellucci explique qu'« « Acteur » : le nom n'est pas exact. Il ne s'ensuit aucun acte. […] L'acteur n'est plus celui qui agit, mais celui qui est agité par le plateau, celui qui sait se ramener et se réduire en plateau ».

[2553] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 34-35.

[2554] Nous expliquerons ce concept en fin de chapitre.

[2555] MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Le Spectateur partenaire de l'acteur*, suite à une rencontre

Le spectateur occupe le statut de spectateur/créateur, soit par la façon dont il vit le spectacle, soit par les phénomènes qui se produisent du fait qu'il est et qu'il y a spectateur. Dans le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, jamais la place du spectateur ne se réduit au siège qu'il occupe. Premièrement car, en position de spectateur, le temps et l'espace de la représentation s'estompe. « C'est un voyage dans l'inconnu, vers l'inconnu. C'est l'expérience d'un autre temps, le théâtre[2556] ». Deuxièmement, car le regard du spectateur est inclus dès les premiers moments de mise en scène puisque « le spectateur est présent et précède la création dramatique [précise Claudia Castellucci]. Il est avec moi quand je crée, et, si je crée, je crée depuis toujours avec lui et en lui »[2557]. Enfin et surtout, parce que ces metteurs en scène parviennent, dans chacune de leurs œuvres, à prendre le spectateur par la main, par l'œil, par l'oreille, par le cœur pour les mener au centre de l'œuvre, là où ça bat, là où ça rayonne, là où ça résonne, là où ça se propage, là où ça se diffracte et s'ouvre. Il est ainsi possible de parler d'une inclusion voire d'une immersion du spectateur, car il s'agit véritablement de deux corps, où l'un pénétrerait dans l'autre pour ne former qu'un seul et unique corps. Le théâtre de Romeo Castellucci, de Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck pourrait donc être défini de « théâtre immersif », pour reprendre les termes de Céline Le Roux, dans lequel le chœur antique, autrefois intermédiaire entre scène et salle, serait remplacé par l'ensemble des composantes de l'atmosphère créée, à savoir l'univers des perceptions, l'environnement sonore et visuel, l'ensemble des objets du sensible. Ainsi, le spectateur ne se retrouve plus devant un spectacle, mais plutôt, dans un spectacle.

> J'entends par œuvre immersive la capacité de l'artiste à conduire le spectateur au cœur d'un univers sensoriel élaboré, à créer une atmosphère, à recourir finalement à d'autres manières de dire, par les mots et au-delà des mots. La scénographie, l'univers visuel, sonore, tactile, gustatif, sont autant d'outils qui l'accompagnent. [...] il donne à voir un monde : esthétique, politique, poétique ou

publique, organisée par le CNRS et le théâtre National de la Colline, le 14 avril 1999. Rencontre animée par Marie-Madeleine Mervant-Roux, notes préparatoires à la participation de DEWITTE Agnès, publication à *Théâtre public*, n.152.

[2556] Citation de Claudia et Romeo Castellucci in TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.,* p. 25.

[2557] CASTELLUCCI, Claudia, « Les spectateurs sont un destin, pas un horizon », 1997, in CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.,* p. 176.

sensible dans lequel il convie le spectateur.[2558]

Le spectateur semble même devenir le centre de ce dispositif. Son statut ne peut donc être réduit à celui d'un simple témoin, d'un récepteur passif. Toutes œuvres de ces artistes, parce qu'« immersives », placent le spectateur dans une double posture où il est à la fois destinataire sensible et émetteur actif. De surcroît, dans ce théâtre, « on voit se dessiner le pôle spectateur dans son lien mouvant à la scène[2559] ».

> Il [Le spectateur] est radicalement placé dans la conscience d'être au théâtre, de regarder un corps et de lui chercher un sens. Il se rend compte qu'il est effrayé et qu'il reste, fasciné. La puissance trompeuse du théâtre devient un acte concret même si la question reste informulée. Enfin, il voit des acteurs dont le corps se rapproche de la mort sans pour autant se réduire au corps concret. Des acteurs à la fois objet et sujet, personnes entièrement là. Le corps, exploité dans toute sa puissance, est replacé dans le champ du symbolique, et cela est réparateur. Ce spectacle nous montre finalement que le théâtre est toujours un lieu d'exhibition et que plus il exploite cette réalité, plus il a de chances de proposer aux spectateurs une véritable expérience. Expérience violente et parfois douloureuse, où les corps *stigmat*isés deviennent théâtres en puissance.[2560]

C'est de nouveau les propos de Bénédicte Boisson qui appuient le fait que l'immersion du spectateur, dans le théâtre de Castellucci d'une part et celui de Gruwez et Verdonck d'autre part, n'est pas vaine. Elle est, en effet, source d'énergie pour l'œuvre même. Le spectateur devient très vite créateur de la force esthétique du théâtre. Spectateur d'un spectacle de ces metteurs en scène, nous nous retrouvons bien vite emportés par ce flux impalpable, dont nous sommes nous-mêmes créateurs, qui traverse toute la salle pour se jeter sur scène. Cela tient au fait qu'en tant que spectateur et donc être humain, nous ne sommes pas hermétiques à ce qui se passe sur scène et à ce qui se produit autour de nous. Le regard que pose le spectateur sur le corps de l'acteur rend celui-ci vivant. Un corps sur scène, qui ne serait touché par aucun « œil » (pour reprendre l'expression « toucher avec les yeux ») serait comme mort, plat, éteint. Or, dès lors qu'il est regardé, il est bouleversé. Cela va plus loin, puisque le corps est véritablement touché de l'intérieur, à partir du moment où des yeux se posent sur lui.

[2558] Le Roux Céline, répondant au mail de Marcq Tiphaine pour son Master 1 de recherche intitulé *Le spectateur en immersion*, Université Stendhal de Grenoble, 2011-2012.
[2559] *Ibid.*
[2560] BOISSON, Bénédicte, *« Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*

Un phénomène étrange se produit alors, puisque chaque spectateur semble épouser chaque mouvement, chaque geste de l'acteur, jusqu'à épouser le propre corps du comédien comme pour s'en faire un manteau. Ils adoptent alors le même rythme cardiaque, la même cadence, la même inspiration. « C'est ainsi que respirent les œuvres […] au théâtre, dans un rythme de découverte et de retrait, d'apparition et de disparation, d'entrée et de sortie[2561] ». Cet événement prodigieux donne ainsi l'impression que l'ensemble de la salle n'a plus qu'une seule et même respiration commune, une respiration collective, comme si tous ces corps, qui composent le public, n'en formaient plus qu'un seul. « On suit *in vivo* l'exercice de ce qui est bien une fonction herméneutique, permanente, quasi muette, immédiatement efficace : le regard spectateur s'entend[2562] ». Cet effluve est l'essence même de l'expérience du spectateur et, c'est en cela, qu'elle est créatrice, vitale et déterminante pour et dans l'œuvre elle-même. « Le public a sa part dans la grâce du théâtre, dans sa force esthétique elle-même. Il est la chair de l'émotion[2563] » examine Marie-Madeleine Mervant-Roux.

Bien souvent, le spectateur n'est pas vu comme un être unique mais plutôt comme une entité, un tout que serait le public, comme un « rideau de visages », une « plaque sensible », le grand « résonateur » de l'action dramatique, pour reprendre les termes de Marie-Madeleine Mervant-Roux. Toutefois, cette masse est composée de différents spectateurs, ayant chacun leur propre histoire, leur propre personnalité, leur propre vécu. Face aux spectacles, le spectateur associe à cette « pure image » une histoire qu'il a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Il interprète et imagine sa propre histoire en fonction, justement, de son histoire propre, de sa personnalité, de son vécu mais aussi de ses mœurs, de son âge, de sa culture en fonction de toutes les composantes de sa vie. « Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé[2564] ». Le spectateur n'est pas dans une simple posture de témoin d'une action qui se déroulerait sous ses yeux, puisque la multiplicité des lectures possibles fait aussi de lui, un spectateur/créateur. C'est pourquoi, Romeo Castellucci considère que « la mission de l'artiste ne consiste pas à livrer « sa » vision

[2561] KELLEHER, Joe, « Scènes de mémoire », *op.cit*, p. 53.
[2562] BOISSON, Bénédicte, *« Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*
[2563] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, CNRS, 1998, préface.
[2564] RANCIERE Jacques, colloque « Penser le spectateur », *op. cit.*

ou « son » message mais à susciter le pouvoir de création du spectateur[2565] ». Le spectateur est aussi créateur de sens. C'est « comme un révélateur photographique[2566] » qui donnerait sens à l'œuvre théâtrale dès son arrivée.

Dans cette même logique, il n'est pas difficile d'affirmer que l'œuvre est source d'émotions et de sensations chez le spectateur. En effet, pendant chaque représentation, le spectateur est traversé par cette marée d'émotions, qui ne cesse son va-et-vient entre scène et salle. Le spectateur ne trouve ensuite d'autres moyens d'évacuer ce trop plein d'émotions que dans le rire, les pleurs ou les cris muets et intérieurs. Les nerfs sont véritablement touchés à vif. Or, les nerfs transmettent des messages nerveux sensoriels et/ou moteurs. Ce théâtre n'aurait donc pas seulement un impact sur les émotions du spectateur mais également un impact direct sur le corps du spectateur.

Pour reprendre les propos de Jean-Pierre Bourcier, rédacteur en chef adjoint à *La Tribune* et président du Syndicat Professionnel de la Critique de Théâtre, de Musique et de Danse : « avare de mots le spectacle transcende le propos par le corps des acteurs[2567] ». Mais qu'en est-il du corps du spectateur ? En effet, il est fréquent de se concentrer sur tous ces corps éclairés par la scène, mais plus rare de se tourner vers tous ceux restant silencieux dans l'obscurité de la salle. Or, s'il y a bien quelqu'un qui soit le plus à même de nous parler de l'expérience théâtrale c'est bien le spectateur.

À ce titre, Castellucci précise que le « corps d'existence, du plateau, traverse physiquement les autres corps dans le flux de la sensation. Le théâtre mélange et croise les corps »[2568]. Le lien mouvant entre scène/salle change les perspectives, perturbe les conditions du regard des spectateurs et bouleverse tous nos schémas représentatifs. Que deviennent ces spectateurs après ce qu'ils ont vécu dans « l'autre monde » ? Que se passe-t-il en eux pendant et après la représentation ? Une métamorphose ? Une altération ? Une détérioration ? Un déchirement ? Une décomposition ? Une libération des sens ? Leurs corps restent-ils aussi muets qu'on ne le pense ? Ne sortent-ils pas nécessairement troublés par cette expérience ? Il est essentiel de développer cette réflexion, puisqu'il est ici question du corps, non plus celui de l'acteur mais celui du spectateur qui, caché dans le noir, donne le souffle vital au théâtre.

[2565] Entretien avec Romeo Castellucci du 24 juillet 2012 à l'École d'Art d'Avignon.
[2566] *Ibid.*
[2567] BOURCIER, Jean-Pierre, « Giulio Cesare, en corps à corps », *La Tribune*, 20 juillet 1998, p. 19.
[2568] CASTELLUCCI, Romeo, *Ethique et esthétique*, *op. cit.*

C'est parce que ce théâtre tient à la fois compte du corps de l'acteur et de celui du spectateur que l'implication est totale. « Le corps tout entier doit se sentir ému et convaincu par tout ce qui s'agite autour de lui […]. Le corps ne doit pas se geler, il ne doit pas simplement raisonner, mais complètement se convaincre[2569] ». Chaque spectacle de Castellucci, Gruwez et Verdonck touche de plein fouet le spectateur. Il le touche de l'intérieur en l'émouvant et agite sa sensibilité. Mais il procède également à une « secousse des organes[2570] ».

En effet, les spectacles ne sont pas uniquement générateurs de sentiments mais aussi de sensations. C'est désormais le corps du spectateur qui parle de lui-même, qui s'exprime seul face à l'œuvre. Cette dernière le saisit, parfois violemment, le secoue avec force, arrache une partie de son organisme, prend aux tripes, pulse le sang, presse le cœur, déplace chaque organe, extirpe ce qu'il y a de plus enfoui en lui. Il n'est donc pas étonnant de se retrouver totalement tétaniser sur son siège. « Ce nouveau théâtre tient parfaitement compte du corps de chacun (acteur et spectateur) […] L'implication doit être totale. […] Le corps tout entier doit se sentir ému et convaincu par tout ce qui s'agite autour de lui[2571] ». « Il faut savoir s'abandonner pour porter un regard plus profond et considérer le théâtre comme un appel personnel »[2572]. Atteindre cet état[2573] n'est possible que si le spectateur laisse la fâcheuse tendance de comprendre par la raison de côté, afin de pouvoir vivre pleinement cette nouvelle expérience puisqu'« au théâtre, il n'y a rien à comprendre mais tout à sentir[2574] ». Le spectateur s'approprie ainsi la représentation au travers de sa « tactilité » ou de sa « tactilomotricité », pour reprendre les termes de Gilles Deleuze. Rappelons ici, que Gilles Deleuze considère

---

2569 Entretien avec Romeo Castellucci du 24 juillet 2012 à l'École d'Art d'Avignon.
2570 CASTELLUCCI, Romeo*, Les Pèlerins de la matière, op. cit., p. 17.*
2571 *Ibid.*
2572 Entretien avec Romeo Castellucci du 24 juillet 2012 à l'École d'Art d'Avignon.
2573 Nous en avons fait l'expérience et nous nous permettons d'en témoigner. Pendant une heure environ, nous avons l'impression de nous enfoncer progressivement dans l'œuvre, jusqu'à nous y perdre. Nous devenons le matériau du metteur en scène qui nous plaçe au centre de la scène. L'œuvre vient ensuite nous engloutir, nous et notre corps. Si bien que notre intellect ne semble plus communiquer avec notre corps. *Psyche* et *soma* se séparent. Lentement nous perdons tous nos repères, errant dans un ailleurs qui ne posséderait, ni notion d'espace, ni notion de temps, à l'écoute de la scène uniquement, comme absorbée par la scène, en apnée constante. Cet état est, selon nous, parfaitement comparable à celui du personnage principal de *Sodome, ma douce* de Laurent Gaudé[2573]. En effet, notre corps devient celui de la dernière femme survivante de Sodome et Gomorrhe, il brûle à vif et se consume dans un premier temps, puis se voit ensevelir, se pétrifie et s'éteint dans un dernier cri silencieux. Il laisse alors l'âme comme une chair à vif : fragile, sensible, souvent douloureuse. Mais de cette plaie béante à vif, dont la chair est entièrement découverte, suinte le sens et le libère.
2574 Citation de Louis Jouvet.

comme « tactile[2575] » toutes « situations optiques (et sonores) pures », toutes « images sensorielles pures » nous reliant à une « image-perception » nous garantissant le « renversement » de « l'image-mouvement » en une « image-temps ». « Le temps n'est plus la mesure du mouvement (…). Le mouvement est la perspective du temps[2576] ». Peut-être est-ce d'ailleurs, à travers le corps du spectateur, que parler d'universalité du théâtre est envisageable. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que les spectacles de Castellucci, Gruwez et Verdonck sont compréhensibles et acceptés par tous, mais ils touchent indéniablement et pas uniquement les « spécialistes ». Les créations scéniques conversent avec les corps des spectateurs. Elles parlent avec le corps à d'autres corps :

> Absolument. Parfois, il y a vraiment une réponse du corps entier qui se trouve touché. […] L'expérience du spectateur doit être toujours inachevée, elle ne peut être complètement refermée. Il y a quelque chose qui s'échappe toujours, comme un liquide. Il y a une forme universelle qui nous contient, et que nous ne pouvons maîtriser complètement dans la tête.[2577]

Toutefois, en touchant les nerfs à vif, ces artistes ne prennent-ils pas le risque que le spectateur ait justement les nerfs à vif ? Ce théâtre serait-il donc, par rapport à sa prise de positions et ses choix, synonyme de prise de risque ? Comment le spectateur va-t-il vivre cette expérience nouvelle ?

« L'œuvre proposée incite les spectateurs à décider (seuls) du sens de ce qu'ils voient ; cette démarche permet donc de prendre en compte leur arbitrage et l'expérience qu'ils en retiennent[2578] ». Le théâtre de ces artistes s'adresse effectivement à la chair émotionnelle de tout être humain. Cependant, pour concevoir toute sa subtilité, déchiffrer ses codes, comprendre ses références, assimiler sa genèse, percevoir la finesse et la puissance de sa mise en scène, pénétrer pleinement dans le cœur même de sa création, il me semble que Castellucci, Gruwez et Verdonck interpellent l'ensemble de nos connaissances sur le monde qui nous entoure et sur celui-ci qui fut le nôtre, et qui ne cesse et ne cessera jamais d'évoluer. Chaque œuvre est, en effet, minutieusement étudiée, pensée et repensée, sans cesse réinterrogée. C'est pourquoi, il

---

[2575] DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 – L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 134.
[2576] DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2 – L'image-temps*, Paris, Minuit, 1983, p. 34.
[2577] Entretien Romeo Castellucci, Avignon, 2013, *op. cit.*
[2578] BOISSON, Bénédicte, *« Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*

n'est pas toujours aisé pour le spectateur de comprendre l'œuvre dans sa totalité. Or, les rouages de la représentation s'enclenchent à partir du moment où le spectateur parvient à la saisir dans sa totalité, c'est-à-dire, lorsqu'il réussit à pénétrer l'esprit de l'artiste pour suivre son cheminement, pour découvrir l'articulation complexe des éléments scéniques. « En effet, l'intensité avec laquelle le désir de sens est engagé fait en sorte que, alors même que ce désir est repoussé, étouffé, il vient une euphorie, un fourmillement de sang oxygéné, un afflux grisant dans l'organisme, qui ne peut être détaché du sens[2579] ». D'autre part, lorsque qu'en tant que spectateur nous ne saisissons pas toutes les clés de la représentation, « nous sommes contrariés (le terme anglais signifie aussi « déroutés », « arrêtés », « déconcertés », NDT) lorsque nous ne comprenons pas une énigme ou un casse-tête, lorsque nous ne parvenons pas à résoudre un problème, tout en sachant qu'il y a là, une solution qui se révélerait si seulement nous posséderions la clé[2580] ». La beauté n'a pas besoin d'arguments et encore moins de justifications, néanmoins, cette compréhension totale serait la réponse à la prise de risque.

En ce cas, il faudrait donner toutes les clés nécessaires au décodage de la représentation dans sa totalité. Mais où serait alors le mystère de la représentation, la découverte progressive du spectacle dans l'*ici et le maintenant* que représente le théâtre ? Dans quelles conditions la libre lecture et interprétation s'engageraient-elles ? Dans quelles mesures le spectateur pourrait-il s'émanciper ? Si sens il doit y avoir, celui-ci ne doit en rien gâcher l'expérience des spectateurs dans l'*autre temps* qu'ils partagent lors de la représentation. Romeo Castellucci nous confie lors de notre rencontre à Bologne que, selon lui, le spectateur affronte en solitaire ce qu'il voit sur le plateau et c'est dans cet état de solitude partagée qu'il cherche à comprendre pour se consoler. La compréhension raisonnée est synonyme de la consolation selon lui. Or, l'enjeu ne repose ni sur l'apaisement, le réconfort, le soulagement, ni sur sa salvation. Les spectacles « n'ont pas à être disséqués pour en extraire une explication, une solution[2581] ». Comme le formule Kelleher Joe, « il y a sens, mais c'est un sens qui résiste au décodage, qui résiste de façon permanente, qui laisse toujours, comme doit le faire le théâtre, un reste indissoluble de vrai, de matière, de vagues qui m'envahissent[2582] ».

[2579] KELLEHER, Joe, « Scènes de mémoire », *op. cit,* p. 53.
[2580] *Ibid,* p. 41.
[2581] PAPIN, Aline, *L'acteur survivra t-il ? Ou comment travailler pour Romeo Castellucci ?, op. cit.*, p. 39.
[2582] KELLEHER, Joe, « Scènes de mémoire », *op. cit,* p. 55.

De plus, en parlant davantage avec Romeo Castellucci, nous comprenons qu'il n'existe peut-être pas de « clés », en tout cas, il n'existe pas une « clé » mais des « clés », puisque les interprétations sont multiples et toutes justes. Nos clés de compréhension sont donc tout aussi valables que celles des artistes. Libre à chacun de lire, décoder et comprendre ce qu'il souhaite et ce qu'il peut.

Ainsi, le théâtre appartient et s'adresse à tout Homme. La question n'est pas d'initier ou non le spectateur, ni de le préparer, ni même de prendre des précautions pour l'amener au cœur de l'œuvre, en le prenant avec des pincettes, et encore moins de procéder à une sélection de spectateurs, qui seraient « aptes » de comprendre, mais plutôt de « faire briller l'idée d'une participation de tous à l'exercice de la pensée », de faire de chaque spectateur un « spectateur *émancipé* ».

Dans le langage courant, le terme « émanciper » signifie « mettre hors de la tutelle ou de la puissance parentale » ou encore « rendre libre, affranchir d'une autorité ». Jacques Rancière en fait un emploi légèrement différent, puisque le spectateur est *émancipé* lorsqu'il est mis hors de la distinction habituelle faite entre acteur et spectateur, où l'acteur serait le seul à agir, autrement dit, lorsque le spectateur se transforme en « spect-acteur » voire en « *spectre-acteur* ». « L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion[2583] » explique Rancière. À cela, s'ajoute l'affranchissement de toutes aliénations liées à une quelconque séparation entre « spécialistes » et « novices », entre « savants » et « ignorants », « personnes cultivées » ou non puisque même les « incapables sont capables ». Selon Jacques Rancière, l'homme serait désormais « aliéné par l'excès d'images ». C'est pourquoi, pour réussir à toucher tout le monde, le metteur en scène doit déplacer le regard des spectateurs et bouleverser leurs schémas représentatifs, ce qu'il réussit à faire parfaitement en utilisant chaque composante de la représentation. Dans le théâtre de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, « le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux[2584] ». Ces artistes ne donnent aucune réponse, laissent le

[2583] RANCIERE, Jacques, colloque « Penser le spectateur », *op. cit.*
[2584] *Ibid.*

spectateur être son libre arbitre, choisir seul de s'inventer sa propre histoire, de redécouvrir, reregarder, réapprendre et refaire le monde. De plus, ne posant que des questions sans en donner les réponses, ils sont dans une recherche constante de *palingénésie*. En outre, ils semblent vivre l'expérience dans le même temps que celui du spectateur. Ainsi, le spectacle prend toujours naissance dans les yeux des spectateurs et déploie d'autres formes de naissances et « *co-naissance*s[2585] » :

> Seule vaut la posture singulière dont l'existence et la pensée se constituent à mesure que le spectacle prend naissance devant lui. Et selon ce qu'il aura lu, le spectateur viendra nourrir, et comme impressionner la plaque sensible du spectacle, près à d'innombrables révélations.[2586]

Si bien qu'en tant que spectateur nous redécouvrons et recréons le monde ensemble. C'est précisément parce que nous avançons ensemble, dans cet ailleurs, que l'exercice de la pensée est possible, que nous apprenons, à chaque fois, quelque chose sur nous, sur l'Autre, sur le théâtre et sur le monde.

> Le dramaturge ou le metteur en scène voudrait que les spectateurs voient ceci et qu'ils ressentent cela, qu'ils comprennent telle chose et qu'ils en tirent telle conséquence. C'est la logique du pédagogue abrutissant, la logique de la transmission droite à l'identique. C'est le sens du paradoxe du maître ignorant : l'élève apprend du maître quelque chose que le maître ne sait pas lui-même. Il l'apprend comme effet de la maîtrise qui l'oblige à chercher et vérifie cette recherche. Mais il n'apprend pas le savoir du maître.[2587]

Les *allocorps* constellent, cognent à la rétine du spectateur, le réveillent de l'amnésie, le brûlent sur le brasier des premières fois, le poussent à naître et faire naître, à réappréhender le monde vrai par celui de l'illusion et le transformer. Par ce biais, « le regard tend à dépasser le cadre, à se dilater, à gonfler les parois internes : à gonfler, par la même, son propre environnement[2588] ». En d'autres termes, ce n'est que « dans la stupeur de la « première fois » *à chaque fois*[2589] », qu'en empruntant ce chemin sinueux des origines, que changer quelque chose, même un infime quelque chose, au monde

---

[2585] Nous reviendrons sur cette notion dans la suite de la thèse.
[2586] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I, op. cit.*, p 38.
[2587] *Ibid*, p 38.
[2588] CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit.,* p. 174.
[2589] *Ibid.*

sera possible.

> Congédier les fantasmes du verbe fait chair et du spectateur rendu actif, savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons.[2590]

La beauté de la menace[2591] se saisit aussi dans la possibilité de faire naître ou renaître, de mettre au monde ou de réengendrer, comme une opportunité de penser, de créer, de sentir autrement. Dans tous les cas, il y a une dimension de danger, pour le spectateur comme pour la forme présentée. Cela prend effet dans l'impact que l'œuvre a sur son corps, dans la force avec laquelle le spectateur est touché intellectuellement et physiquement, de la *commotion* sensorielle et du choc théâtral créées. « Le spectateur n'est plus alors l'homme qui se sert de ses yeux quand tous ces autres sens sont au repos mais le *théatès*, celui qui regarde ou contemple ce que le monde ou un autre homme lui donne à sentir pour le lui faire comprendre[2592] ».

En outre, comme tout choc, celui du sens et du sensible divise. Par exemple, Armelle Héliot, journaliste et critique de théâtre, estime que le but de Castellucci est de choquer gratuitement, de mettre mal à l'aise, que ce théâtre ne va pas plus loin, ne recherche rien de plus, que c'est un travail trop intellectuel ou encore qu'il y a « un ensemble de symboles, de non-dits, de suggérés, incompréhensibles et inaccessibles pour le public ». À l'opposé Bruno Tackels considère « que les maîtres de la scène évitent justement la gratuité, parce qu'avec les corps, ils posent des questions que les mots seuls ne sauraient faire surgir ». D'autres encore voient en ce metteur en scène, un génie de « la scène pour son énergie », comme le pense Odile Quirot, critique dramatique, qui s'exprime également sur l'universalité de ses œuvres, ou encore le félicite pour les questions qu'il soulève, les changements de perspectives et de schémas représentatifs qu'il opère, et pour sa recherche constante de l'essence du théâtre. « Quelque chose qui interroge en profondeur le théâtre, se joue là[2593] » exprime quant à elle Bénédicte Boisson.

[2590] RANCIERE Jacques, colloque « Penser le spectateur », *op. cit.*
[2591] KELLEHER, Joe, « Scènes de mémoire », *op. cit.*, p. 39.
[2592] MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator*, op. cit., p. 15.
[2593] BOISSON, Bénédicte, *« Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », op. cit.*

Quoiqu'il en soit, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kriss Verdonck éprouvent une nécessité de « monstrer » le corps humain dans la fragilité de son être et dans l'obscurité de l'expérience *tragique*. Bien que ce face-à-face au sphinx de la vie et au problème de la naissance passe du pur à l'obscène et l'*ob-scène*, ces artistes tentent de fuir les intentions provocatrices. Il n'en demeure pas moins que leurs pratiques et spectacles s'opèrent dans la transgression et se ressentent et saisissent par elle. De ce fait, ils ne se placent pas du côté de la provocation mais en appellent effectivement au scandale, au sens ancien du terme. Le terme « scandale », issu du grec skandalon, du latin ecclésiastique scandalum, dans l'expression « petra scandali », renvoie à la fois au fait de tomber dans l'erreur et au petit caillou provoquant le trébuchement de l'Homme sur la route, lui imposant un moment d'arrêt et de prise de conscience. Alors le spectateur n'est plus. Il n'en reste que le *spectre-acteur*.

Tout d'abord, acteur il l'est pleinement car d'une part, il ne cesse d'être dans l'action du sens et du sensible, d'autre part il est l'agent qui fait le spectacle, enfin il agit sur le monde. Ensuite, le terme « spectre » est formé d'une double origine latine et grecque. Le latin « *spectrum* » désigne le spectre, le fantôme ou plus généralement l'illusion et le *simulacre* et est issu du grec « *specto* », lequel est le fréquentatif de « *specio* » qui signifie « je regarde ». « *Skopein* » est un verbe grec exprimant l'acte d'« examiner ». D'après cette deuxième étymologie, le mot désigne un objet qui permet d'« examiner le spectre », en particulier celui de la lumière. Or, le spectateur des œuvres de Castellucci, Gruwez et Verdonck répond à toutes ces variantes.

Se situant entre la *spection* et la réception, il regarde et examine tout à la fois et, ne se positionnant ni fondamentalement ni dans la *spection* ni dans la réception, il erre dans cet entre-deux. En effet, Jean-Baptiste Richard définit la *spection* comme :

> […] l'action de specter quelque chose ou le résultat de cette action. *Specter* est quant à lui, en son sens le plus général, le fait d'examiner quelque chose avec attention. Ce verbe peut donc s'appliquer à de nombreuses situations éloignées des arts du spectacle et peut être différencié du verbe *inspecter* dans le sens où celui qui inspecte cherche quelque chose qu'il a été missionné de vérifier ou qu'il s'est donné pour mission de vérifier. Quelqu'un qui specterait quelque chose ne viserait pas à vérifier ou même surveiller quoi que ce soit, mais simplement à examiner cette chose avec attention. Plus particulièrement encore, lorsqu'un spectateur specte une représentation, son attention est d'un autre ordre que l'attention ordinaire car il lui accorde une certaine attention esthétique. Au théâtre par exemple, la spection est donc une action

> caractérisée par l'attention esthétique qu'un spectateur de théâtre accorde à une représentation théâtrale afin de comprendre ce qui est représenté. Tout spectacle de théâtre est donc fait de spections autant qu'il est fait d'une représentation car c'est sur ces actions symétriques et surtout complémentaires entre la scène et la salle qu'il se fonde[2594].

À partir de cette première définition de concept, il différencie la *spection* de la réception selon deux points :

> 1° la *volonté* car la spection est une action qui vient de l'intérieur d'un spectateur, ce qui fait qu'elle est propre à chacun, tandis que la réception en est une qui lui arrive du dehors, ce qui fait qu'elle est à peu près commune à tous les spectateurs, et 2° la *durée* car la spection a besoin de temps pour s'élaborer tandis que la réception, basée sur les composants factuels d'une représentation, reste inchangée une fois qu'elle a été reçue. Une des conséquences directes de ces deux points est que la réception est réitérable, mais pas la spection[2595].

Or, le spectateur est à la fois dans la *spection* et la réception. Il est comme un spectroscope expérimentant l'observation visuelle directe qui disperse le rayonnement scénique et énergétique des origines sous forme de spectre et, dans le même temps, en analyse les constituants, en examine l'absorption. De plus, comme un spectre, il hante la représentation et, en retour, se laisse hanter par les fantômes du théâtre. Ainsi, il semble voir sans paupière et toujours regarder les yeux grands ouverts. Sur eux, les artistes opèrent une chirurgie palpébrale en plaçant volontairement la paupière dans la position de contraction du muscle de Müller et mettent alors fin au ptosis spectatoral potentiel. Le spectateur, yeux écarquillés, est sans cesse tiraillé entre fascination et effroi, entre folie et génie, entre éternité et éphémérité, entre incompréhension et bouleversement profond, entre l'envie de crier et celle de pleurer, entre le désir d'échapper de son propre corps et de ses origines, la nécessité de s'enfuir et celle revenir aux sources et précipices. La puissance de l'Art du spectacle vivant réside, peut-être, en cela et en la beauté de ces traversées originelles, de ces héritages, de ces transitions, de ces passages de génération, de cette succession, de cette continuité et de ce souffle, premier et dernier, qui ne cesse et ne cessera de traverser l'art théâtral.

[2594] RICHARD, Jean-Baptiste, *Spectacle, spectatoriel, spectateur : l'acte de voir et l'expérience du regard créateur*, thèse de doctorat en Arts du spectacle, France, Valenciennes, École doctorale, SHS- Sciences de l'Homme et de la Société (ED 473), 2019, introduction de la troisième partie.
[2595] *Ibid.*

C'est en effet à travers les œuvres de Castellucci, Gruwez et Verdonck, que personnellement nous sentons une forme de souffle vital du théâtre, du corps et de l'humain, que nous avons l'impression de toucher du bout des yeux, des oreilles, du cœur et du corps leur quintessence. Selon Marie-Madeleine Mervant-Roux, « le théâtre est l'un des derniers lieux où des êtres humains peuvent se rencontrer et échanger, sans artifice et sans mensonge, leurs pensées les plus essentielles, se reconnaître ou se diviser[2596] ». Romeo Castellucci ajoute que « le théâtre n'est pas une propriété privée. Ce n'est pas ma maison familiale. Il appartient à toute l'espèce humaine. C'est une forme esthétique et très ancienne. Il ne sera jamais dépassé. Aucune technologie ne pourra le rendre désuet. Il satisfait un besoin élémentaire[2597] ». Mais peut-on encore parler de création ? Le théâtre est-il encore en capacité de se renouveler ? Détient-il encore le pouvoir de réveiller l'essence de ce que nous sommes ? La puissance des arts vivants et leurs devenirs ne jailliraient-elles pas des sources ? Le théâtre de demain ne reposerait-il pas dans sa décroissance, dans la « *re-co-naissance* » et dans la *confluence* des énergies originelles ?

À cela, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck répondent par la *mètis* et déploient des « ruses de la création[2598] ». Chez nos artistes, les ruses de la création se manifestent de façon prégnante dans la dramaturgie des origines, par les représentations et figurations du corps d'une part, du regard et du monde sensible d'autre part. À ce titre, la question des formes de ruses de la création, esquissées par ces metteurs en scène à travers leurs œuvres, s'est rapidement posée. Ces Ulysse de la scène recèlent de nombreuses ruses, si bien qu'il est extrêmement difficile de ne leurs donner qu'un sens unique et une représentation manifeste.

Si à l'écoute de ce terme « ruse » viennent immédiatement à l'esprit bon nombre de personnages de la mythologie, de la littérature ou encore de conte, comme par exemple, Ulysse[2599], Hermès, le renard tel qu'il nous apparaît dans *Roman de Renart*[2600] ou dans les fables, Tibert le chat, Scapin, Figaro, Robin des bois, Arsène Lupin, le Chat

---

[2596] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine*, L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur, op. cit.*

[2597] Interview avec Romeo Castellucci dans le DVD *Inferno, Purgatorio, Paradiso, op. cit.*

[2598] FERGOMBE, Amos, « Les ruses de la création », conférence Journée d'étude Danse et Créativité, dans le cadre du projet DACO (Danse et Cognition), Université de Nice, le 5 mars 2010.

[2599] Ulysse est un héros grec, archétype même de la ruse : du cheval de Troie à sa prétendue folie, en passant par l'épisode des Sirènes, ou encore celui du cyclope avec les hommes cachés sous les moutons et Personne.

[2600] DE LISON, Richard, DE SAINT CLOUD, Pierre, *le Prêtre de la Croix en Brie et des anonymes, Roman de Renart, v. 1174.*

Botté, le Petit Poucet, Hänsel et Gretel ou encore les voleurs des *Habits neufs de l'Empereur*[2601], intrinsèquement, nous nous demandons s'il existe des analogies, autre que la ruse, entre tous ces personnages. Ont-ils, par exemple, des raisons ou circonstances communes pour user de la ruse ? Leurs recherches répondent soit à la fuite, soit à la moquerie, à la soif de pouvoir, à la conquête, à l'appropriation, au profit, à la non-soumission, à l'aliénation, ou encore à la survie. Cependant, la ruse en termes de création prend une autre tournure et obéit à un autre sens. En termes d'Art, les « ruses de la création » sont en effet à envisager autrement. La ruse, telle qu'elle est esquissée par les artistes, ne se soustrait en rien aux modèles habituels de ruses que nous avons l'habitude de rencontrer dans la littérature ou encore dans la vie quotidienne.

La première ruse se cache dans la dramaturgie des origines. Tout comme l'animal ruse pour échapper à son prédateur, les artistes rusent pour échapper à la dramaturgie classique. La stratégie de mi*métis*me utilisée chez de nombreux insectes et animaux, par exemple l'agrion, le papillon, le phasme, les thomises passe soit par le camouflage, c'est-à-dire l'adoption d'une livrée « cryptique » se confondant avec l'environnement, soit par l'aposématisme, consistant à arborer des couleurs vives de mise en garde contre un futur danger, soit par le travestissement, ou mi*métis*me au sens strict du terme, dont le but est de se faire passer pour une autre espèce en prenant son apparence ou en imitant un de ses comportement. Castellucci, Gruwez et Verdonck, par le biais d'une nouvelle dramaturgie, choisissent de donner une autre forme à leur théâtre, une forme nouvelle et encore non examinée. De plus, ils redoublent d'astuces en replaçant la dramaturgie sur la spire des origines, si bien qu'elle n'aura jamais la même forme et étonnera toujours par sa décroissance tourbillonnaire. La ruse consiste donc à inventer un nouveau langage du sensible, poser un langage originel qui n'aurait d'autre équivalent. Or le langage lui-même, en tant qu'instrument, peut aussi être considéré comme une ruse, puisque tout instrument est à la fois « truchement » et « traduction ». Il y a toujours interface entre le monde naturel et le monde fabriqué.

Par ailleurs, les artistes rusent par la ruse. La dramaturgie des origines a nécessairement à voir avec les origines elles-mêmes, présentes dans le théâtre de Castellucci, Gruwez et Verdonck. Or, les origines s'envisagent sous le prisme du corps,

[2601] ANDERSEN, Hans Christian, *Habits neufs de l'Empereur, 1837*.

lui aussi adepte de la ruse. En cachant de nombreux autres corps en lui, il devient source de tromperie. C'est pourquoi, ce stratagème répond de « la dramaturgie des *poupées russes* » examinée par Marie Garré-Nicoara[2602], donnant d'ailleurs « rus(é)es » par anagramme, où un corps en dissimule un autre, puis encore un autre et encore un autre[2603].

> J'ai eu l'envie d'écrire une pièce comme on construit un hangar, c'est-à-dire en bâtissant d'abord une structure, qui va des fondations jusqu'au toit, avant de savoir exactement ce qui allait y être entreposé… une forme suffisamment solide pour pouvoir contenir d'autres formes en elle.[2604]

Tout d'abord, ce choix de métaphore résulte de l'histoire de la *poupée russe* autrement appelée « poupée gigogne ». D'après *Le Trésor des Paradoxes*[2605], cette dénomination viendrait du théâtre de foire et de celui de marionnettes, où « la Mère Gigogne », sans cesse accompagnée de nombreux enfants, était un des personnages principaux. De plus, le terme « gigogne », issu du latin « *gigas* », à l'origine du préfixe « giga » et de « gigantesque », signifie « qui occupe une place importante ». Cette comparaison, du corps chez nos artistes aux *poupées russes*, permet ainsi de replacer l'objet et l'objectif corps au centre de leurs œuvres.

D'autre part, puisque ces metteurs en scène ne cessent de s'interroger sur l'état originel de l'Homme et sur la Genèse du monde, cette métaphore permet également d'évoquer le corps comme objet de naissance, de *mise au monde*, d'*engendrement* et de spiritualité. Une légende raconte que Serguei Malioutine s'inspira, pour créer ses *poupées russes*, de poupées de bois représentant *Shichi-fuku-jin,* c'est-à-dire, les Sept Divinités du Bonheur de la mythologie japonaise.

Ces *poupées russes* sont également appelées « matriochkas », diminutif du prénom « Matriona », dont l'étymologie est latine « mater » et signifiant « mère,

---

[2602] GARRE-NICOARA, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, thèse de doctorat en Arts du spectacle, sous la direction d'Amos Fergombé, équipe Praxis et Esthétique des Arts, Laboratoire Textes et Cultures EA 4028 (Université d'Artois - Arras), École doctorale, SHS- Sciences de l'Homme et de la Société (ED 473), pp. 441, 489, 490.

[2603] Une nuance doit être émise car les acteurs chez Romeo Castellucci et Lisbeth Gruwez, ne sont jamais considérés comme des poupées, comme des marionnettes dans une approche qui serait celle de l'instrumentalisation. Leur présence sur scène entre dans un dispositif dramaturgique et, envisagé sous cet angle, le problème de l'exploitation ne se pose pas. Néanmoins, la création de cette métaphore recèle encore de nombreux secrets.

[2604] KOLTÈS, Bernard-Marie, *Un hangar, à l'ouest*, Les Éditions de Minuit., cité par LAVANDIER, Yves, *La Dramaturgie*, Le clown et l'enfant, p. 27.

[2605] BOULANGER, Philippe et COHEN, Alain, *Le Trésor des Paradoxes*, Paris, Belin, 2007.

famille ». Or, la mère est appelée « mère » à l'instant où elle porte la vie en elle ou encore lorsqu'elle a connu l'expérience de la création, lorsqu'elle a donné la vie. Son corps se déforme pour accueillir cet autre corps en lui. Dans sa chair un autre corps se fraie un passage. Cet autre corps a, dès son apparition, un double statut de corps sortant d'un autre corps mais aussi celui d'un corps entrant dans un ailleurs. Or, le corps théâtral chez nos artistes est en tout point comparable et devient le lieu où naissance et *mise au monde* s'engagent, se dégagent, se transportent, rayonnent et résonnent. Les *poupées russes* sont d'ailleurs symbole de maternité mais aussi et surtout, ce qui nous intéresse ici, de complexité de l'être, puisqu'aucun spectacle ne se passe sans un bouleversement de l'esprit et du corps. Toutefois, la naissance de cette métaphore découle d'un événement « quotidien » qui, comme bien souvent dans la vie, aurait pu passer pour anodin sans ce regard neuf précédemment examiné.

Ayant été directrice de séjours spécialisés, nous nous permettons d'apporter un témoignage éclairant à ce sujet. En atelier de motricité et de proprioception, nous avons glissé entre les mains de personnes déficientes intellectuellement, des perles, des coloriages, des collages, des découpages, des puzzles, des cubes et justement des *poupées russes*. Notre intuition première était de voir, si l'un d'entre eux, découvrirait le subterfuge d'un corps dissimulé dans un corps, et s'il tenterait de renouveler l'expérience selon un principe de répétition, par ouverture de ce corps pour en découvrir un autre puis un autre. Notre première observation fut de constater qu'aucun d'entre eux ne considéra cet objet comme une poupée. Ils avaient conscience que cet objet représentait un corps humain, car certains tentaient de reproduire ce visage sur une feuille de papier selon un principe d'imitation, mais personne ne fit mine de parler à sa place, personne ne l'embrassa, personne ne l'a pris dans ses bras. Choses que beaucoup font habituellement lorsqu'ils se retrouvent face à une véritable poupée. Nous avons ensuite compris que cette absence d'affection pour cet objet était due à la difformité de la poupée, puisque l'adulte, qui tentait en vain de dessiner ce qui, à première vue, lui avait semblé être humain, n'y parvenait pas. Cette incapacité tenait au fait que la forme habituelle n'était pas ici respectée sur/dans cet objet d'apparence humaine. L'étrangeté de ce corps n'effrayait pas l'adulte déficient, mais éveillait, en lui, une curiosité différente de celle d'ordinaire, puisque l'adulte s'empara de cet objet, le regarda sous tous les angles, puis, vraisemblablement dans une incapacité de comprendre ce qu'était réellement ce corps, l'adulte frappa l'objet contre la table. C'est

donc grâce à cette *contorsion* de l'esprit et par la *violence* de son geste, qu'il découvrit un autre corps dissimulé dans cet objet fracassé sur la table. De cette mort, renaissait un autre corps. Il a regardé l'objet avec étonnement, puis a tourné son regard vers nous, peut-être conscient qu'il était observé, et nous a chuchoté : « Il est enceinte ». Par un geste répétitif, il sépara chaque poupée et semblait, à chaque fois, aussi surpris que la première fois, de découvrir un corps dans celui qu'il venait de déboîter. Arrivé à la dernière poupée, il ne comprit pas pourquoi il ne pouvait pas la dédoubler, pourquoi celle-là était différente. Il se retourna de nouveau vers nous et demanda juste : « Pourquoi ? ». Ne savant quoi répondre, ne connaissant d'ailleurs peut-être pas la réelle réponse à cette question -si tant est qu'elle existe- et ne pouvant le contenter avec un « C'est normal car après elle le vide n'existe plus », nous avons seulement répliqué : « Je ne sais pas. Pourquoi à ton avis ? ». Il posa ses yeux sur la dernière poupée, retenta de nouveau de la séparer, puis fut interrompu par un de ses camarades, qui avait dû assister à la scène. Ce dernier se leva, enleva doucement la poupée de ses mains, la posa debout sur la table, puis lui chuchota : « C'est parce que c'est la fin ». Ils se levèrent puis se dirigèrent vers un autre atelier laissant derrière eux le dernier corps, de la plus petite poupée, debout, autour duquel gisaient tous les autres corps. Les traces éphémères de cette expérience, si pure, si vraie, si intense, si belle, gisaient là sur cette table, devenue scène de théâtre pour l'espace d'un instant.

La question des origines chez Romeo Castellucci, Lisebth Gruwez et Kris Verdonck est comparable à cette expérience. Dans le ci et le là de ce théâtre, gisent les origines. Le corps en est le creuset, le tombeau et la source. Selon un ordre variable, une temporalité déconstruite et un axe *spiral*é, le corps nu, le corps extatique, le corps déliquescent, le corps animal, le corps enfant, le corps accouché, le corps Mère, le corps *rhétorique*, le corps *iconoclaste*, le corps invaginé, le corps ombre, le corps trafiqué, le corps *stigmat*isé, le corps *trauma*, le corps *morcelé*, le corps *bricole*, le corps *tragique*, le corps spirituel, le corps politique, le corps à vif, le corps monstrueux, le corps reflet, le corps *spectre-acteur* dissimule en lui les origines, supporte le poids qu'elles représentent, les raniment, les transent et en libèrent la tension dynamique et énergétique.

Tous ces corps se faufilent, s'imbriquent les uns dans les autres pour ne former qu'un seul et unique corps étant celui du théâtre, puisque « l'acteur, mais seulement en

tant que corps, est *a priori* le corps même du théâtre[2606] » soutient Castellucci. De surcroît, la ruse elle-même pourrait elle aussi être comparée aux *poupées russes*, puisque, après le dévoilement d'une première ruse, une autre se découvre, puis encore une autre. En effet, chacun de ces corps, indépendamment des autres, possèdent également leur propre ruse des origines. Aussi la ruse des origines est celle citée par Friedrich Hegel : « La grande ruse, c'est que les choses soient comme elles sont[2607] ».

> La vie humaine est un combat contre la nature de l'homme même. [...] Celui donc qui veut se garder d'être trompé prévient la ruse de son compagnon par de bonnes réflexions. [...] Et puis, quand son artifice est connu, il raffine sa dissimulation en se servant de la vérité même pour tromper. [...] Son artifice est de n'en avoir plus et toute sa finesse est de passer de la dissimulation précédente à la candeur. [...] Celui qui l'observe [...] déchiffre un procédé d'autant plus caché que tout y est sincère.[2608]

L'efficacité de la ruse des origines ne se cacherait-elle pas justement dans son absence ? La parfaite ruse ne serait-elle pas de parvenir à ruser sans user de ruses ?

Corps et origines apparaissent en corrélation avec cette nouvelle forme de ruse. Par ce biais, c'est la ruse qui se trompe elle-même en rusant sur sa propre signification car « rien n'est plus désarmant qu'une ruse avouée. Révéler une construction, c'est introduire l'autre dans cette construction même et ainsi mieux le capturer. Le raffinement consiste à se servir de la totale vérité pour cacher une totale dissimulation[2609] » explique Georges Vignaux dans *La Ruse, intelligence pratique*[2610]. Ruse et *métis* s'allient donc.

« La *Mètis* désigne cette capacité de l'intelligence qui correspond, non pas à l'abstraction, mais à l'efficacité pratique, au domaine de l'action, à tous ces savoir-faire utiles, à l'habileté de l'artisan dans son métier, à son « coup de main », aux tours magiques, aux ruses de guerre, aux tromperies, esquives et débrouillardises en tout genre[2611] ». Dans la mythologie grecque, Mètis fut la première épouse de Zeus. Alors qu'elle était enceinte d'Athéna, déesse de la sagesse et de l'intelligence, Zeus l'avala, engloutissant ainsi en lui la ruse. En mettant au monde lui-même sa propre fille, il

---

2606 CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, op. cit., p. 108*
2607 Citation extraite de *Phénoménologie de l'esprit* d' HEGEL, Friedrich, 1807.
2608 GRACIAN, Balthasar, *L'Homme de cour*, Paris, Champ libre, 1972.
2609 *Ibid.*
2610 VIGNAUX, Georges, « La ruse, intelligence pratique », in *Les savoirs invisibles. De l'ethnoscience aux savoirs ordinaires*, n. 137, avril 2003.
2611 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Vrin, 1990.

s'empara également de l'intelligence et de la ruse, la *métis*. De plus, Homère considère que la *mètis*, tout comme Ulysse, est toujours multiple. On peut, en effet, l'envisager comme source de tromperies, de stratagèmes, d'astuces, ou au contraire, comme ce qui crée la surprise. Or, pour les anciens, comme Aristote ou Plutarque par exemple, le modèle de l'animal à *métis* se trouve être poulpe. Cela « tient d'abord à son pouvoir de polymorphie. Aussi souple et fluide que l'eau où il se déplace, le poulpe épouse les formes des rochers auxquels tour à tour il s'attache. Davantage pour mieux se confondre avec eux et rendre sa présence invisible, il en imite la couleur[2612] », d'où l'importance du travail d'explicitation de la genèse du système mythique grec, puisque les alliances successives de Zeus fondent l'origine du monde et le poulpe est, dans cette trame mythique, l'animal choisi par excellence, comme le développent Jean-Pierre Vernant et Marcel Détienne dans *Les ruses de l'intelligence - La mètis des Grecs*[2613]:

> Or le poulpe apparaît aux Anciens comme le modèle de l'animal à *mètis*. Aristote voit en lui le plus rusé des poissons, panourgotatos ; Plutarque le donne en exemple de vigilance et d'astuce. [...] Pour les Anciens, la *mètis* du poulpe tient d'abord à son pouvoir de polymorphie. Aussi souple et fluide que l'eau où il se déplace, le poulpe épouse les formes des rochers auxquels tour à tour il s'attache. Davantage pour mieux se confondre avec eux et rendre sa présence invisible, il en imite la couleur.[2614]

Par ailleurs, cette approche par le mythe permet de recréer des analogies, très souvent omises, entre la pensée naturelle et l'intelligence pratique, mais elle réhabilite également cette notion de ruse qui, d'ordinaire, ne se disserte ni ne se démontre, mais sans laquelle nos sociétés ne pourraient survivre, nos pouvoirs se maintenir, l'humanité persister. « Est-ce que l'espèce humaine aurait survécu si elle n'avait pas connu la peur ? Et donc la prudence ? Et donc la ruse ?[2615] » questionne l'autrice Brigitte Aubert. « Comme si toujours l'humanité, soucieuse de tromper le sort, le destin, s'était donné la ruse aux fins de maintenir, quelles que soient les vicissitudes, l'identité sociale et culturelle des individus et des sociétés qu'elle compose[2616] ». Dernier caractère de la *mètis* : elle est par excellence la puissance de la ruse ; celle qui agit sous couvert du

---

[2612] VERNANT, Jean-Pierre et DETIENNE, Marcel, *Les Ruses de l'intelligence - La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.
[2613] *Ibid.*
[2614] *Ibid.*
[2615] AUBERT, Brigitte, *Éloge de la phobie*, Paris, Masque, coll. « Noires racines », 2000.
[2616] *Ibid.*

masque. Avec elle, la réalité et l'apparence se dédoublent et s'opposent comme deux formes contraires pour révéler les origines, toujours sensibles, toujours trompeuses, toujours fugaces, toujours gisantes, toujours rayonnantes.

Parce que « les spectateurs sont un destin, pas un horizon[2617] », ils deviennent funambules. Chacun d'eux se retrouve alors dans un équilibre incertain, et non sans danger, où il doit sentir puis marcher sur le fil tissé selon des enchevêtrements *spiral*és par nos artistes. S'ils placent le spectateur sur ce fil, ils le laissent avancer seul, apprécier l'expérience charnelle et sensible de la première fois, goûter à l'exquis danger de la représentation et de la transcendance par le corps, vivre l'expérience authentique et éphémère des origines – puisque, origines en tous temps et en tous lieux, elles s'effacent toujours sitôt apparues – et chuter dans le vide. Épris d'un vertige, ce funambule découvre que les origines ne résident pas uniquement dans cette suspension mais aussi dans la chute, dans l'écart béant d'entre les spires. Plus vertigineuse est la chute, plus les corps sont secoués, plus les sources jaillissent du fond du gouffre. Alors, c'est avec effroi et émerveillement que le spectateur prend conscience que la mort n'est pas celle qui suit notre chute, mais celle qui précède notre apparition, nos premiers pas sur le fil car « c'est elle, la scène de toute origine qui aura le dernier mot ! [2618] ».

> Déroulez le fil des allusions tissées dans l'œuvre et vous l'aurez, là entre vos mains, l'œuvre elle-même ou sa réponse. Bien sûr, le risque c'est que vous vous retrouviez avec une simple pelote de fil dépourvue de sens, pas l'œuvre, ni rien qui y ressemble, mais la séduction et là est le risque bon à prendre.[2619]

Ce fil, c'est aussi celui d'Ariane.

> […] Thésée est désigné par le sort et part avec les jeunes gens pour la Crète, destiné à être livré au Minotaure pour être tué. Lorsqu'il y arrive, Ariane, fille de Minos, amoureusement disposée à son égard, lui donne une pelote de fil qu'elle avait reçue de Dédale, l'architecte, et elle lui recommande d'attacher, après être entré, le début de la pelote au verrou du haut de la porte, d'avancer en la déroulant jusqu'à ce qu'il arrive au fond et, lorsqu'il aurait saisi le Minotaure endormi et l'aurait vaincu, de sacrifier à Poséidon des cheveux de sa tête, puis de revenir en réenroulant la pelote. < Après avoir tué le Minotaure, > Thésée prend Ariane et embarque aussi sur le navire les jeunes gens et les jeunes filles, pour qui le moment d'être livrés

[2617] CASTELLUCCI, Claudia, « Les spectateurs sont un destin, pas un horizon », *op. cit.*
[2618] Entretien avec Romeo Castellucci du 24 juillet 2012 à l'École d'Art d'Avignon.
[2619] KELLEHER, Joe, « Scènes de mémoire », *op. cit.*

au Minotaure n'était pas encore venu[2620].

Le fil de l'Ariane-dramaturgie guide chacun des pas aveugle du Thésée-spectateur dans les méandres du *labyrinth*e des origines. En le déroulant et le suivant dans la traversée de la représentation, le spectateur évolue par détours et retours inextricables mais jamais ne se perd, atteint le cœur du *labyrinth*e, réveille et affronte son propre Minotaure, puis retrouve la sortie. Tantôt envisagé comme le *filum*, comme l'évoquent Virgile, Ovide et Catulle, comme le *linum* proposé par Properce, ou encore comme *licium* chez Hygin[2621], le fil de l'Ariane-dramaturgie relève à la fois d'une matérialité et d'une symbolique, d'une technicité et d'une initiation et oscille entre les définitions qu'en propose Élodie Matricon-Thomas, docteure en histoire ancienne :

> Étymologiquement, le latin *linum* est le terme le plus proche du grec *τὸ λίνον*, et de fait, il recouvre sensiblement les mêmes significations (leur racine commune est basée sur la plante, le lin, mais ils peuvent aussi désigner, par extension, la toile de lin, les filets de pêche, les rets de chasse ou encore la voile d'un navire) : la seule exception – mais elle est de taille – est que le latin *linum* ne semble jamais utilisé dans le sens plus symbolique de fil du destin ou fil des Parques, contrairement au grec *τὸ λίνον*. C'est sans doute pour introduire précisément cette signification-là que les auteurs latins ont dû recourir à des variantes, en utilisant d'autres termes tels *filum* et *licium*, qui sont attestés ailleurs dans ce sens-là. *Licium* se rapproche davantage du grec *ὁ μίτος* par son caractère technique : il renvoie avant tout à la lisse, à la trame du métier à tisser, et par extension, à la trame de la vie tissée par les Parques. *Filum* enfin, est le terme qui connaît la plus longue postérité en français : aujourd'hui encore, c'est lui qui sert à désigner l'objet mythique donné par Ariane, ce « fil » dont on a parfois oublié qu'il était fait de lin (certains historiens modernes évoquent ainsi la « pelote de laine » donnée à Thésée par Ariane) [2622].

« La dentellière est tout à la fois Ariane et Dédale, qui invente un luxueux guet-

---

[2620] « Θησεὺς ὁ Αἰγέως λαχὼν μετὰ τῶν ἠϊθέων εἰς Κρήτην πλεῖ τῷ Μινωταύρῳ παρατεθησόμενος πρὸς ἀναίρεσιν. ἀφικομένου δὲ αὐτοῦ ἐρωτικῶς πρὸς αὐτὸν διατεθεῖσα ἡ τοῦ Μίνωος θυγάτηρ Ἀριάδνη δίδωσιν ἀγαθίδα μίτου λαβοῦσα παρὰ Δαίδαλον τοῦ τέκτονος, καὶ διδάσκει αὐτὸν, ἐπειδὰν εἰσέλθῃ, τὴν ἀρχὴν τῆς ἀγαθίδος ἐκδῆσαι περὶ τὸν ζυγὸν ἄνω τῆς θύρας καὶ ἀνελίσσοντα ἰέναι μέχρις ἂν ἀφίκηται εἰς τὸν μυχόν, καὶ ἐὰν αὐτὸν καθεύδοντα μάρψῃ < >, κρατήσαντα τῶν τριχῶν τῆς κεφαλῆς τῷ Ποσειδῶνι θῦσαι, καὶ ἀπιέναι ὀπίσω ἀνελίσσοντα τὴν ἀγαθίδα. ὁ δὲ Θησεὺς λαβὼν τὴν Ἀριάδνην εἰς τὴν ναῦν ἐμβάλλεται καὶ τοὺς ἠϊθέους καὶ τὰς παρθένους οὐδέπω φθάσαντας τῷ Μινοταύρῳ παρατεθῆναι ». PHERECYDE, *Schol. Odyssée*, Dindorf, XI, 322.

[2621] Voir MATRICON-THOMAS, Élodie, « Le fil d'Ariane et la traversée du *Labyrinth*e », *in Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, n. 17, 2014, p. 202.

[2622] *Ibid.*

apens pour l'œil du quidam. Car le *labyrinth*e conçu par ce dernier alliait, dit-on, génie esthétique et ingéniosité technique – autant de qualités propres aux meilleures dentelles comme aux constructions réussies[2623] » écrit Mylène Salvador, maître d'art. Cela signifie qu'à l'instar du mythe grec, ce fil de l'Ariane-dramaturgie s'accroche d'abord par son extrémité « au verrou du haut de la porte[2624] » des mondes, - c'est-à-dire précisément au point d'ancrage et de jonction d'entre celui du réel et celui de l'illusion, celui des vivants et celui des laissés pour morts - , se tisse à partir d'action singulière de recherche unique (« chercher de nouveau »), de collecte, d'observation et d'analyse, de problématisation, d'expérimentation, de questionnements critiques et d'engagement, se déroule selon tous les éléments scéniques (texte, corps, lumière, son, scénographie), guide chaque pas de la création, la représentation et la réception, assure la cohérence de l'ensemble, et se réenroule par *re-co-naissance* puisqu'il « offre la révélation des mystères du *Labyrinth*e. Cette lecture peut être confirmée par la représentation du fil en *spiral*e, qui renvoie à l'idée de retour sur soi[2625] ». À la sortie du dédale, le Thésée-spectateur est libre de détacher ou non la pelote du verrou de la porte des mondes, de l'enfouir dans sa poche, de la garder, de la jeter, de la transmettre, de la retisser.

Quoiqu'il choisisse, de la traversée du *labyrinth*e - si elle est pleinement vécue -, il retient le trouble perceptif, le déplacement des repères, l'étripement, l'étirement et la radiation du corps, l'énergie de la résistance, le morceau de l'actuel dans lequel il a été conduit, la construction par encorbellement de la passerelle d'entre les mondes, la remontée à contre-courant, tant de phénomènes rendus possibles par la *disruption* et *confluence* des regards. Regarder le monde sans elles à la sortie du humme n'est plus possible. Par *disruption*, c'est désormais le vrai monde que le quidam fera éclater en morceaux, brisera, rompra, détruira. Par *confluence*, il jugera du degré d'écartement entre tous ces fragments, il en proposera une rencontre et association nouvelle et un système de réécriture convergent. Alors il réapprendra à vivre à contre-courant, comme dans la

---

[2623] SALVADOR, Mylène, *La Sagesse de la dentellière*, Paris, L'œil neuf, 2009, p. 59.

[2624] « Θησεὺς ὁ Αἰγέως λαχὼν μετὰ τῶν ἠϊθέων εἰς Κρήτην πλεῖ τῷ Μινωταύρῳ παρατεθησόμενος πρὸς ἀναίρεσιν. ἀφικομένου δὲ αὐτοῦ ἐρωτικῶς πρὸς αὐτὸν διατεθεῖσα ἡ τοῦ Μίνως θυγάτηρ Ἀριάδνη δίδωσιν ἀγαθίδα μίτου λαβοῦσα παρὰ Δαίδαλον τοῦ τέκτονος, καὶ διδάσκει αὐτὸν, ἐπειδὰν εἰσέλθῃ, τὴν ἀρχὴν τῆς ἀγαθίδος ἐκδῆσαι περὶ τὸν ζυγὸν ἄνω τῆς θύρας καὶ ἀνελίσσοντα ἰέναι μέχρις ἂν ἀφίκηται εἰς τὸν μυχόν, καὶ ἐὰν αὐτὸν καθεύδοντα μάρψηι < >, κρατήσαντα τῶν τριχῶν τῆς κεφαλῆς τῷ Ποσειδῶνι θῦσαι, καὶ ἀπιέναι ὀπίσω ἀνελίσσοντα τὴν ἀγαθίδα. ὁ δὲ Θησεὺς λαβὼν τὴν Ἀριάδνην εἰς τὴν ναῦν ἐμβάλλεται καὶ τοὺς ἠϊθέους καὶ τὰς παρθένους οὐδέπω φθάσαντας τῷ Μινοταύρῳ παρατεθῆναι ». PHERECYDE, *Schol. Odyssée*, Dindorf, XI, 322.

[2625] Voir MATRICON-THOMAS, Élodie, « Le fil d'Ariane et la traversée du *Labyrinth*e », *in Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, n. 17, 2014, p. 204.

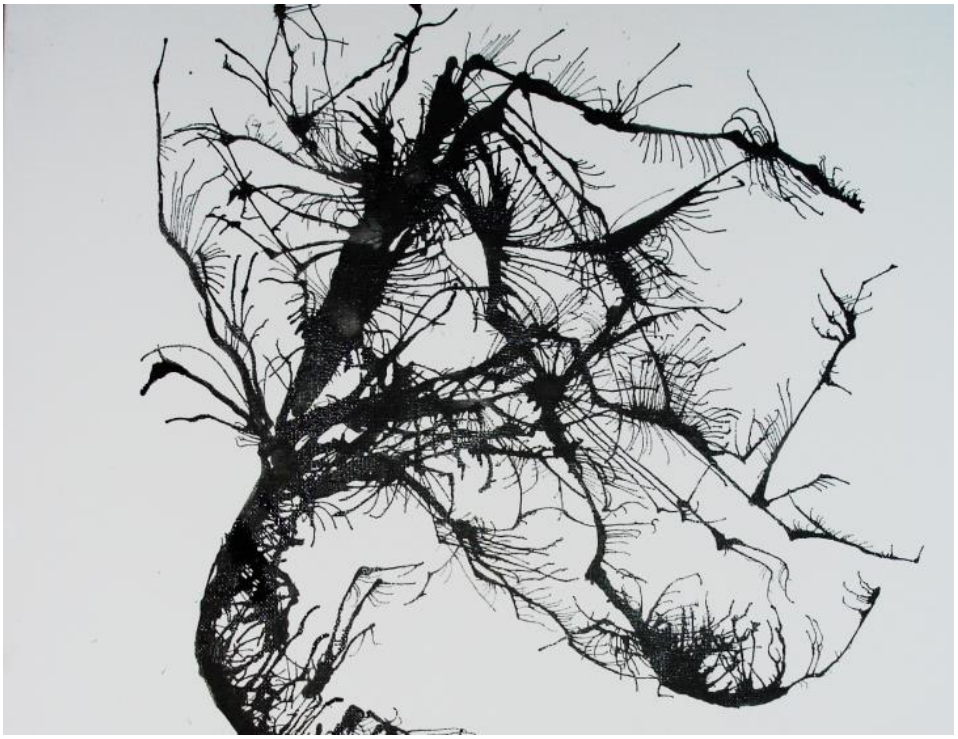
frénésie des *labyrinth*es des origines, et ce courant contraire sera son véritable flux[2626].

> Que le regard plonge dans l'abîme de l'espace ou qu'il s'arrête aux événements qui se sont succédés sur le globe terrestre ; c'est en vain que nous y cherchons des faits qui nous autorisent à reconnaître dans les dispositions du monde astral ou dans les évolutions du terrestre un ordre de choses qui correspondrait de tous points à une progression graduelle sans écart. Tout au contraire là-haut, le plus grand désordre s'observe dans la disposition des astres, quant à leur volume, à leur densité, etc. Ici-bas la nature des corps simples nous offre partout des groupes dont chacun a son centre de rotation [2627].

Reste encore à trouver la clé du verrou de la porte des mondes ou admettre que verrou et clé sont inutiles puisque jamais la porte n'est close.

[2626] La structure de la phrase et son organisation reprennent volontaire l'expression artaudienne : « Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals *muse*ttes et cet envers sera son véritable endroit ». ARTAUD, Antonin, t*exte prononcé à la radio le 28 novembre 1947*.

[2627] PRUNER-BEY, Franz, « L'Homme et l'animal », in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, I. Série, t. 6, 1865, p. 537.



VERDONCK, Kris, *Stories and Texts for Nothing*

CONCLUSION

> *Le fil du labyrinthe*
> Ce qu'il y a de mieux dans ce monde, de plus beau, de plus excitant, ce sont les commencements. L'enfance et les matins ont la splendeur des choses neuves. L'existence est souvent terne. Naître est toujours un bonheur. Il y a des tout débuts une surprise et une attente qui seront peut-être déçues, mais qui donnent au temps qui passe sa couleur et sa vigueur. Connaître, c'est connaître par les causes. Comprendre, c'est remonter aux origines.
> Dans la forêt, dans la savane, sur la mer, dans les sables du désert, le commencement des commencements, le début de toute chose, est le mythe majeur des hommes.[2628]

Le fil que nous avons choisi de suivre pour cette thèse est celui du principe de transfiguration, de la *disruption* de l'*ob-scène* et de l'*engendrement* des corps dans les créations de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, par lesquelles nous sommes devenus étrangers des terres *labyrinth*iques des origines que représentent les scènes contemporaines, pour en saisir, non uniquement la *fabrique*, mais tout ce qui l'occasionne et en résulte. Le voyage entrepris a permis de mettre en lumière les processus de *glanage* et bricolage des origines, de révéler les naissances des corps, leurs qualités de présences y compris dans l'absence, les apparitions et disparitions, manifestations et évanescences. L'accostage, plus délicat, s'opère par l'amarrage de deux quêtes : celle des origines et celle existentielle. De surcroît, les œuvres de ces artistes relèvent de la cosmogonie[2629], puisque, comme l'exprime Castellucci, elles sont « l'invention d'un nouveau cosmos », engendrent sans cesse un nouveau monde et sont de part en part animées à la fois par des pensées démiurgiques et néoplatoniciennes et par des théories spirituelles, sacrées et religieuses. Paradoxalement à ce système, Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck ne ressentent plus le besoin de décrire, mais celui d'interpréter, voire de ré-interpréter, et de donner à voir les mutations du monde observable, de l'Homme et de la société par le biais de l'expérience scénique et artistique, et plus précisément via une certaine dramaturgie du chaos et de la « dé-connaissance ». En tant que plasticiens de la scène et sculpteurs des corps, ils livrent un paradigme du monde en questionnant la puissance des images et

[2628] ORMESSON, Jean d', *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, Paris, Robert Laffont, 2010, p. 22.
[2629] Le terme cosmogonie vient du grec *cosmo* qui signifie « monde » et *gon* pour « engendrer ».

des corps. Par ailleurs, ces artistes inventent aussi, à sa manière, un théâtre des possibles et des devenirs. C'est même un angle saillant, incontournable de cette théâtralité. Et si ce théâtre est celui des origines, des possibles et des devenirs, c'est d'abord parce qu'il perturbe nos schémas représentatifs, façonne et refaçonne nos perspectives. Or, cette dimension résulte, en partie, d'un processus substantiel dans le rapport au sensible et au corps, remarquable et singulier dans le théâtre de ces artistes. L'espace scénique comme lieu de *fabrique* des origines devient véritablement espace du sensible car ces naissances extra-ordinaires touchent le spectateur en le plongeant dans un univers originel façonné de chimères et d'illusions. Derrière le visible se cache l'invisible, dont il s'agit de révéler les forces mises en jeu. L'expression vivante du corps humain qu'elles atteignent crée alors le tressaut nécessaire chez le spectateur et le conduit à féconder certains corps incandescents avec l'idée que ce sont des corps de lumière, que la scène fait exister à la surface du vide et qui naissent et meurent par et à travers les forces visibles et invisibles déployées. Ainsi, la plus grande énergie des artistes s'apparente davantage à celle du magicien, puisqu'elle réside non pas en ce que l'on voit ou en ce que l'on voudrait nous faire voir, mais plutôt en ce qui est caché ou dissimulé. Il y a quelque chose de l'ordre de l'indicible du sensible qui ne peut être exprimé mais intensément ressenti. Si c'est là que réside une des plus grandes spécificités, une des plus grandes forces, et peut-être l'essence même du théâtre de ces protagonistes, supplément de l'Homme, c'est également là que résulte le trouble de la *spection*, la *confluence* des regards, le partage par l'éveil d'un sixième sens. Dans cette perspective, c'est précisément par décroissance et rebours que nous nous interrogeons sur le Théâtre de demain en nous demandant s'il relèvera davantage de l'idiopathie – et serait ainsi comparable à un symptôme préexistant, existant voire « post-existant » par lui-même et dont la cause ne pourrait être attribuable – ou s'il sera plus de l'ordre de la Providence dont nous pourrions, dès à présent, présager, ne serait que partiellement, ce qui serait susceptible de le composer et prédire voire prévoir ses manifestations et ses enjeux.

Dans cette dynamique, les artistes pensent et pansent le devenir du corps, de l'humain et du monde - puisque, comme l'exprime Jean-François Lyotard, « nous sommes désormais face à une fin sans *telos* à visage humain, une fin inhumaine qui est

celle du " procès de complexification ", ontologique[2630] »[2631] - , donc de l'art qui les représente, en procédant à un retour en arrière, en se ralliant au passé et en recherchant les origines, pour mieux recréer à partir d'elles dans une oscillation entre tentative de continuité et/ou de rupture, par négation et/ou adhésion ou encore besoin. Sur les scènes contemporaines, cela se traduit d'abord par une pensée du corps à rebours, une déstratification du corps dans ce qu'il a de plus constitutif, à savoir, d'une part, dans sa structure fondamentale, sa nudité, son anatomie, son organicité et sa physiologie, et, d'autre part, dans ses qualités de présences et capacités de figuration, apparitions et disparitions, dispositions et résonnances. Le corps se *désorgani*se alors de sa machinerie organique et atomique première et, par éclatement, déstructure la représentation que nous en avons.

> Au commencement était le corps. Le corps humain est une succession d'atomes regroupés en molécules. Ces molécules se sont elles-mêmes rassemblées pour constituer des cellules. Chaque cellule a pour vocation d'accomplir un dessein génétique qui lui est propre, prescrit par son ADN. Le corps humain est une machine. Sa complexité est exceptionnelle au regard de nos connaissances. Nous sommes encore très loin d'être capables de reconstituer un être humain à partir de matière organique ou synthétique.[2632]

En outre, l'atomisation de la représentation du corps conjecture sa mort et place l'humain face à la sienne. Certes, nous le savons, « à la fin sera la mort. Et rien d'autre. La mort est l'angoisse absolue de l'espèce. […] La survie n'est donc qu'un avatar de l'existence : une option qui s'est perpétuée de par sa nature même (qui consiste justement à se perpétuer) par rapport à tous les autres événements de l'univers, qui peuvent être exceptionnels[2633] ». Étant conscients de notre finitude, pourquoi l'apparition de la mort nous fait-elle encore frémir et éprouver cette sensation d'*Hilflosigkeit* (de désemparement) ? Parce que « chacun croit ainsi originellement qu'il ne peut pas mourir. Or cette doctrine est confrontée à une *tragique* réalité : l'individu

---

[2630] LYOTARD, Jean-François, *L'Inhumain*, *op. cit.*, p. 13.

[2631] « Je pense que nous ne pouvons plus désormais nous cacher le fait que notre vision du monde, reposant sur une croissance économique indéfinie et une financiarisation systématique de tous les domaines de la société, nous conduit inéluctablement à notre perte. Notre civilisation actuelle est devenue moribonde, et seule une prise de conscience fondamentale sur ce que nous sommes et voulons devenir, peut aujourd'hui nous permettre d'en changer. » KAWA, Agata, *A la recherche de notre « humanimalité » oubliée*, *op. cit.*

[2632] VERNON, Arthur*, La Vie, l'Amour, le Sexe, op. cit., I* 17.

[2633]*Ibid.,* p. *27*.

voit des êtres humains mourir autour de lui ! Et on lui a appris que tout être meurt avec le temps. L'individu sait donc qu'il va mourir, mais il ne peut le concevoir[2634] ».

> Naît alors une angoisse terrible : qu'est-ce qui va m'arriver au moment de la mort ? Plus que de la mort, l'angoisse de l'individu est celle de l'inconnu. Mais la science a progressé. Ou plutôt, elle n'a pas du tout progressé sur la question de la mort, mais elle a tellement progressé dans les autres domaines que sa réponse initiale et instinctive a désormais atteint un degré de fiabilité bien plus élevé. Cette réponse est aussi cinglante que limpide : la mort, c'est la fin du corps. Et comme un individu n'est constitué que d'un corps, la mort, c'est la fin de l'individu. Pour être explicite : après la mort, il n'y a rien. Ô lecteur qui tressaille ! Détrompe-toi ! Ceci est une fantastique nouvelle ! Car cette réponse déjoue le stratagème principal du corps : l'angoisse de l'inconnu. La mort n'est plus inconnue, le « rien » est parfaitement concevable. [2635]

Toutefois, seule cette confrontation avec la fin du corps, le rien, le vide, c'est-à-dire seul l'épluchage du corps, entendu à la fois comme examen et auscultation et comme dissection et dépeçage, ouvre à de nouveaux desseins du corps. Les artistes de notre corpus auraient pu choisir d'envisager son destin dans un transhumaniste radical :

> On envisage aujourd'hui d'insérer des puces électroniques directement dans nos cerveaux, d'injecter dans nos veines des nanorobots qui détruisent le cholestérol, d'être équipés de membres artificiels contrôlés mentalement, d'utiliser des outils de génie génétique pour modifier notre génome et, littéralement, de *fabrique*r une version améliorée de nous-mêmes. […] Les êtres humains vont évoluer en une entité différente. Nous serons une espèce hybride – fusion de la biologie et de la technologie. Les outils qui sont aujourd'hui hors de nous – smartphones, prothèses auditives, lunettes de vue, médicaments – seront dans cinquante ans incorporés à notre corps, à tel point que nous ne pourrons plus nous considérer comme des Homo sapiens. […] En un clin d'œil, nous allons tourner la page suivante de l'évolution, et lorsque nous regarderons en arrière, l'Homo sapiens nous apparaîtra comme un homme de Néandertal. Les nouvelles technologies comme la cybernétique, l'intelligence artificielle, la cryogénisation, l'ingénierie génétique et la réalité virtuelle vont transformer à tout jamais la définition du terme « humain ». Je sais que certains d'entre vous considèrent les Homo sapiens comme l'espèce élue par Dieu, et je comprends que, pour vous, c'est la fin du monde annoncée. Mais je vous supplie de me croire… le futur sera plus radieux que vous ne l'imaginez.[2636]

[2634] *Ibid.*, p. 28.
[2635] *Ibid.*
[2636] BROWN, Dan, *Origine*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2017, p. 501.

Or, même lorsque les artistes interrogent le *trans- post- sur- ultra- extra- dés- in-* et *an*-humain, c'est par *trafique* artisanal du « trans-corps » qu'ils l'envisagent et dans une perspective d'échafaudage du vivant par une *fabrique* des origines.

Ainsi, quel qu'en soit le corps, comparablement à une sculpture, il est remodelé, retaillé, resoudé, réassemblé, comme un agglomérat, de matières propres et extérieures à lui, qui se forme et se déforme, se corporise et s'efface ou comme un prototype toujours inabouti, jamais achevé. « Dans une histoire du sens – c'est-à-dire une histoire tout court – dont on peut toujours réveiller l'origine ou anticiper la fin dans la forme de la présence[2637] » énonce Derrida. À l'instar de la pensée d'Aby Warburg et Georges Didi-Huberman, le corps s'engendre par archéologie des formes anciennes, matricielles, qui défient le temps pour revenir à nous dans une *spirale* des origines. Les origines du corps sont chronologiquement insaisissables parce que permanentes, d'une immédiateté toujours renouvelée, de source « toujours ailleurs, plus loin, autre qu'identique et statique, *autre,* c'est tout dire[2638] », donc toutes originaires.

> Dans l'expérience moderne [...], le retrait de l'origine est plus fondamental que toute expérience, puisque c'est en elle que l'expérience scintille et manifeste sa positivité ; c'est parce que l'homme n'est pas contemporain de son être que les choses viennent se donner avec un temps qui leur est propre. Et on retrouve ici le thème initial de la finitude. Mais cette finitude qui était d'abord annoncée par le surplomb des choses sur l'homme - par le fait qu'il était dominé par la vie, par l'histoire, par le langage - apparaît maintenant à un niveau plus fondamental : elle est le rapport insurmontable de l'être de l'homme au temps[2639].

En ce cas, les origines se révèlent par le vide qui précède la naissance car « c'est entre ce rien et ce tout que se situe, non point la réponse – comme le serait la saisie du « réel », toujours repoussée […] mais la question, la suspension de la réponse, l'espace créé par ce silence inévitable, comme n'est pas évitable la question de l'être de l'homme au plus intime de son être[2640] ». La quête des origines nous plonge dans la caverne-scène. Comme le suggère le principe du *regressus ad uterum* selon les pratiques païennes d'origine celte, grecque, germano-nordique, slave, romaine, celtibère, balte, ou bien

[2637] DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence, op. cit.*, p. 140.
[2638] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », *op. cit.*, pp. 163-177.
[2639] FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, *op.cit.,* chap. « Le retour et le recul de l'origine », p. 346.
[2640] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », *op. cit.*, pp. 163-177.

issue du néolithique et du paléolithique, nous pénétrons dans le refuge scénique de gestation régressive vers les origines, dans la grotte de la scène-Mère, dans les entrailles de la scène-Matrice, dans l'antre de la création, dans une boucle infinie de présence et absence, un cycle d'obscurité et de lumière. « Loin de toute force diurne, l'initié s'abandonne à l'obscurité comme dans le tourbillon d'une *spiral*e. C'est le moment que la Déesse choisit en général pour révéler certains mystères de la vie et de la mort[2641] ». Point ici de Dieux, ni de *natura naturans*, ni de renaissance initiatique spirituelle, mais une dimension sacrée certaine non entendue toutefois comme source de la toute-puissance, mais selon son sens étymologique. Du latin *sancio*, qui signifie « rendre inviolable », « interdire » et de *sacer* qui implique la séparation, le caractère sacré des scènes contemporaines se révèle dans la *disruption* de l'*ob-scène*, dans le sacrifice du corps de chair, dans le rite de la naissance que supposent les *scènes utérines*. Comprise en ce sens, la distinction établie par exemple par Roger Callois s'efface :

> Par le sacré, source de la toute-puissance, *Je* fidèle se sent débordé. Il est désarmé en face de lui et à sa complète merci. Dans le jeu, c'est l'opposé : tout est humain, inventé par l'homme créateur. C'est pour ce motif que le jeu repose, détend, distrait de la vie et qu'il fait oublier dangers, soucis, travaux. Au contraire le sacré est le domaine d'une tension intérieure auprès de laquelle c'est précisément l'existence profane qui est détente, repos et distraction. La situation est inversée[2642].

Dans les créations scéniques contemporaines, le caractère sacré tel qu'il est ici redéfini, se lit au profane et au terrestre. Ainsi, la démarche est semblable à celle décrite par la plasticienne Agata Kawa :

> Je joue toujours sur un terrain délicatement étrange et décalé où le conscient et l'inconscient, le logique et le pulsionnel, « ce qui est » et « ce qui est absent », le vide et le plein, le sacré et le terrestre se rencontrent en des formes visibles, pour dire la part la plus secrète de nous-même. Alors vous y verrez des liens, encore et toujours, et y flairerez quelque chose de votre, de notre, nature humaine…[2643]

[2641] LACALLE RODRIGUEZ, Raquel, *Los símbolos de la prehistoria, Mitos y creencias del paleolítico superiror y del megalitismo europeo*, Almuzara Estudios, 2011.
[2642] CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Leroux, 1939, p. 209.
[2643] KAWA, Agata, dossier de presse *À la recherche de notre « humanimalité » oubliée*, *op. cit.*

Les origines qui se dévoilent sur les scènes sont donc allogènes et *bricol*ent des *allocorps*. L'humain en lui toujours résiste et se révolte. *In Eo vivimus, movemur et sumus* (« En lui nous vivons, nous nous mouvons, nous sommes »), selon la formule du poète grec Epiménide, reprise par l'apôtre Paul pour nommer la transcendance divine.

Les *allocorps* s'enlacent, s'embrassent, se frôlent, fusionnent, s'extasient, naissent, s'extirpent, renaissent, accouchent, se caressent, s'agrippent, s'acharnent, luttent, se repoussent, s'épanouissent, se détruisent, explosent, scissionnent.

> Grâce à la chair, le visible me traverse et me constitue en voyant. Par son intermédiaire s'instaure une intercorporéité par laquelle les regards se palpent. Dans ce rapport charnel, le petit monde privé de chacun est, non pas juxtaposé à celui de tous les autres, mais entouré par lui, prélevé par lui, et tous ensemble sont un Sentant en général devant un Sensible en général, tous ensemble ont accès aux éléments invisibles. Les paysages s'enchevêtrent. Le sentir n'est pas purement individuel. Il n'est pas une conscience isolée confrontée avec un monde extérieur, mais une adhérence charnelle sentant/senti et senti/sentant. Une visibilité anonyme nous habite en vertu de la proposition primordiale de la chair, qui est une universelle intercorporéité. Par la chair s'opère la réversibilité du visible et du tangible. Il y a propagation des échanges à tous les corps, communication des organes qui fonde la transitivité d'un corps à un autre. Nous sommes à nous-mêmes pleinement visibles. En s'accouplant avec le monde, la chair apporte plus qu'elle ne reçoit. Par elle, nous sentons les éléments.[2644]

De nouvelles relations avec eux se tissent et des drames s'ébauchent, le visage s'éclaire ou se durcit, l'œil s'embue de larmes ou se crispe, le corps se noue ou se violente et le regard se trouble, se *contorsion*ne, se reconnecte. Parce qu'elle donne la vie et la reprend, et désorigine les origines, la scène devient lieu d'existence, non pas seulement défini comme un espace métrique, calculable et de représentation mais crève la figure et irradie l'énergie des présences. Alors l'*ob-scène* paraît par la transgression, « celle de ne plus attendre, de *franchir le pas*. Les voix de la raison n'ont plus ici qu'à observer craintivement ce dépassement sans retour. En ce sens, la transgression, exubérante, se positionne du côté de la folle pulsionnalité du vivre, du vivant présent projeté vers le futur. Dans ces acceptations, elle se présente comme ayant des visées exploratoires, des qualités d'insoumission, de curiosité vivante connaissant la force et

[2644] PERPIA, Jeannine, *L'Amour de la chair*, *op. cit.*

la nécessité du secret[2645] » et procède une traversée et un transport irradiant, car « la notion de transgression est étroitement liée au globe de l'œil, au jaillissement de lumière, au regard qui bat, enferme, meurt. L'œil et la lumière de l'éclair dans la nuit, l'extase et le sacrifice. La transgression est tension, attirance, tentation. Vers quoi ? Une limite au-delà de laquelle luit une promesse de plaisir, d'excitation nouvelle ; un changement, une libération[2646] ».

> Cette question de l'origine ou des origines est une question centrale. […] L'origine est un destin, ce n'est pas un choix. On se rend compte que l'image la plus efficace est celle qui a à voir avec sa propre interdiction, celle qui porte avec elle-même cette contradiction intestine d'être là alors qu'elle ne devrait pas être là. […] Regarder ce qui, d'une certaine manière, est interdit. Tout tourne autour de ce concept. Je n'invente rien. Je veux faire du théâtre, le théâtre signifie simplement ce rapport. Il n'y a rien à inventer. On peut combiner. C'est impossible d'inventer des choses. Les choses, les images sont en nombre fini, l'invention est impossible, mais la combinaison est infinie.[2647]

La question du regard devient par conséquent obsessionnelle, centrale et nécessaire. Or, outre le regard de l'œil, de l'oreille et du corps, en sus du regard attentif du sens et du sensible porté sur la scène et le monde et au-delà du « garder en soi », la *fabrique* des origines permet d' « avoir un regard ». Selon le dictionnaire *Littré*, cette expression « se dit des femmes qui pendant leur grossesse ont été frappées de quelque objet extraordinaire, et qui mettent au monde des enfants marqués de quelque signe qu'on attribue à cette cause[2648] »[2649]. À l'instar de ce que Derrida nomme

---

[2645] ESTELLON, Vincent. « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol », *op. cit*., pp. 149-166.

[2646] *Ibid.*

[2647] CASTELLUCCI, Romeo, entretien mené par PERRIER, Jean-Louis, « Dossier de presse, portrait de Romeo Castellucci », in *Festival d'Automne à Paris*, *op. cit.,* p. 10.

[2648] LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française.* Paris, L. Hachette, 1873-1874. Electronic version created by François Gannaz. http://www.littre.org.

[2649]La présence de tâches de naissance serait notamment des marques de « l'avoir regard ». « En regardant avec soin les taches d'un marbre veiné, ne finit-on point par y découvrir toutes sortes de formes singulières ? Des femmes, dont la grossesse a été tourmentée par les appétits les plus déréglés et les goûts les plus bizarres, mettent au jour des enfants dont la peau est sans tache, tandis qu'au contraire d'autres enfants naissent avec des envies où l'on pourrait voir la figure de quelque animal ou de quelque fruit que la mère n'a jamais désiré, et dont elle n'a même jamais eu connaissance ». RICHERAND, Balthasar-Anthelme, *Des erreurs populaires relatives à la médecine*, 2e éd. revue, corrigée et augmentée, Paris, 1812, p. 16. « Pline va même jusqu'à dire qu'une femme mit au monde un éléphant pour en avoir trop regardé un ». BENESTOR, Adolphe, *Dictionnaire critique*, p. 78. Cité par COSTE, Joël, *Les « envies » maternelles et les marques de l'imagination : histoire d'une représentation dite « populaire »,* Bibliothèque de l'école des chartes, 2000, t. 158, pp. 507-529.

l'antihumanisme de Nietzsche par l'absence de présence et d'origine, mais s'inscrivant dans une « aventure séminale de la trace[2650] », et en l'opposant à la nostalgie de l'origine et à l'authenticité lévi-straussiennes, il nous semble que les artistes proposent un nouvel humanisme[2651] ne se contredisant ni avec l'antihumanisme ni avec la quête des origines mais seulement les déclinent différemment dans la *fracture*. « Qu'allez-vous faire de ce qu'on a fait de vous ? » interrogeait déjà Sartre.

La scène, lieu d'*engendrement* des corps, en devient la mère accoucheuse. Ayant reçu les mitochondries de la scène-Mère, l'enfant né, c'est-à-dire l'*allocorps* sur scène, sera marquée par elle, donc par ses transfigurations, ses *disruption*s de l'*ob-scène*, ses tentatives de ramener à la vie et ses fantômes et par le regard du naissant. « C'est ainsi que l'œil grec (*omma*) est conçu à la fois comme réceptacle et comme source de la lumière.[2652] » énonce Marie-José Mondzain. La scène-Mère met ainsi au monde « un corps, lieu de désir, de souffrance et de jouissance, support d'une histoire, jusqu'à cette dernière poussée, corrélative de sa naissance et qui est la mort. Naissance et mort sont des actes qui nous expédient vers de l'impossible[2653] ». Cet *engendrement* des corps, puis égrenage par transfiguration, n'évoque pas seulement l'humain, ne fait pas que le raconter par le théâtre, la danse, l'opéra, la performance, l'installation, il lui redonne sa place et le redéfinit, et propose une reconfiguration du vivant.

> Il appartient peut-être à l'être humain de se réfléchir humain, dans ses manières de dire ou de faire, donc de projeter en avant de soi une certaine image immuable de l'homme. Mais une telle image peut être anthropologiquement efficiente tout en étant scientifiquement fausse. C'est pourquoi il revient aujourd'hui à la philosophie de nous apprendre à voir autrement l'humain, loin d'un « humanisme de droit divin », comme disait Merleau-Ponty.[2654]

Les scènes contemporaines sont ainsi perçues comme laboratoire du corps, du vivant et de l'humain, en rendent compte, en créent des reconfigurations. Cela est possible car l'image originaire lui est donnée à voir avec retrait et lui ouvre un nouvel

---

[2650]Cité par DRACH, Marcel. « La structure et l'effacement de l'homme chez Claude Lévi-Strauss », *op. cit.*, pp. 75-84.
[2651]Voir LEVI-STRAUSS, Claude, *Introduction à l'œuvre de Mauss, op. cit*.
[2652] MONDZAIN, Marie-José, *Homo Spectator*, *op. cit.*, p. 15.
[2653] AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », *op. cit.*, pp. 163-177.
[2654]Propos recueillis par GRESS, Thibault, Entretien avec Etienne Bimbenet : Autour de *L'Animal que je ne suis plus, op. cit.*.

univers de possibles, comme l'analyse Marie-José Mondzain dans *Homo spectator*[2655] déjà cité et par Xavier Audouard, entre autres :

> Le primate n'est devenu homme qu'en reconnaissant sa propre image ; ce fait originaire demeure tout aussi injustifiable que le tout premier, créateur qu'il est, « ex nihilo », d'un second univers dans lequel nous sommes et qui, tout aussi bien, demeure en nous, ne cessant d'y vivre et d'y étendre des antennes vers la réalité. *« Moi »*, a dit en somme le primate de génie, en reconnaissant le même monde dans son reflet – dans son *autre*. Cet univers nouveau, simultané avec lui-même, fait à la fois d'ici et d'ailleurs, de présent et de passé, comme d'avenir, de démarche toujours actuelle sur le fond d'un horizon inaccessible – d'un besoin, pour autant, suspendu à un manque impossible à combler – ce qui s'appelle *désir* –, cet univers nouveau ne cesse pas d'être nouveau.[2656]

Cette image originaire est celle de l'humain, qui, par elle, reconnait son existence par sa naissance, par sa séparation, par l'entrée dans un nouvel univers, qui lui sera bien vite propre et dépassé, puisque relatif à sa propre arrivée dans le monde. Alors, comme l'énonce Deleuze, « on est comme l'herbe : on a fait du monde, de tout le monde un devenir, parce qu'on a fait un monde nécessairement communicant, parce qu'on a supprimé de soi tout ce qui nous empêchait de nous glisser entre les choses, de pousser au milieu des choses[2657] ». « En somme, c'est parce que ce monde n'est pas mien et parce qu'il appartient aux autres en même temps qu'à moi, c'est parce que je le sais profond et plein de tous les points de vue possibles sur lui, c'est parce qu'il est socialement inépuisable, qu'il est ontologiquement transcendant. Je le perçois comme existant parce que d'autres, tous les autres possibles, ont droit de regard sur lui[2658] », précise Étienne Bimbenet.

Qu'ils se déploient selon un *desnuement*, une extase, une déliquescence, un évidemment ou une *invagination* du corps, une *zooësis*, une *teknonësis* ou une *méeutique*, une esthétique de la *fracture*, de la résilience, de la résistance, de l'évanescence ou de la

---

[2655]« C'est l'homme qui le premier [...] a inscrit une trace hors de lui. Il a tendu le bras, s'est appuyé sur la paroi, a enduit sa main de pigments, l'a retirée. Il a vu alors l'image de sa main, la première image de lui-même. Le message de cette lointaine humanité est précieux. Sans séparation, il n'y a pas d'image et l'homme est sans regard. Le spectateur est l'œuvre de nos mains ». MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator. De la fabrication à la manipulation des images*, *op. cit.*, introduction.

[2656]AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », *op. cit.,* pp. 163-177.

[2657] DELEUZE, Gilles, *Mille Plateaux, op. cit.,* p. 343.

[2658] Propos recueillis par GRESS, Thibault, Entretien avec Etienne Bimbenet : Autour de *L'Animal que je ne suis plus*, *op. cit.*

transcendance, les principes de transfiguration, de *disruption* de l'*ob-scène* et d'*engendrement* des corps sur les scènes contemporaines tendent vers une consilience entropique de la dramaturgie et des corps d'une part, du vivant et de l'humain d'autre part.

Du grec *Ἐντροπία*, signifiant « retour », de *ἐν*, en, et *τρέπω*, « tourner », *entropê* désigne l'action de se transformer. Introduite en 1865 par le physicien allemand Rudolf Clausius (1822-1888) dans ses recherches sur la thermodynamique, l'entropie est une fonction d'état extensive qui peut être interprétée comme la mesure du degré de désordre d'un système au niveau microscopique.

> Je préfère emprunter aux langues anciennes les noms des quantités scientifiques importantes, afin qu'ils puissent rester les mêmes dans toutes les langues vivantes ; je proposerai donc d'appeler la quantité S l'entropie du corps, d'après le mot grec η τροπη une transformation. C'est à dessein que j'ai formé ce mot entropie, de manière qu'il se rapproche autant que possible du mot énergie ; car ces deux quantités ont une telle analogie dans leur signification physique qu'une analogie de dénomination m'a paru utile.[2659]

L'entropie, se caractérisant par la dispersion des molécules donc par la dissipation de l'énergie et le rayonnement infini de la lumière, elle est l'architecte de l'ensemble de l'Univers. Dans le désordre chaotique qui le définit, les molécules s'organisent pourtant par néguentropie. Au-delà de cette notion, même les structures dissipatives, comme les sources, les vortex et le cosmos, se manifestent dans un agencement réel permettant une dispersion énergétique plus efficace que les organisations par néguentropie. Là réside la véritable origine de la symbiose du vivant. De surcroît, par entropie, le désordre apparent s'ordonne par dispersion énergétique et révèle l'essence de la vie. Or, la « nouvelle dramaturgie » opérante dans les créations scéniques contemporaines, par laquelle nous avions introduit notre thèse, résulte d'un éclatement de la notion première, s'expérimente par un retour aux origines, une transformation des corps et trouve une cohérence et un dynamisme inhérent par un rayonnement du sensible et une *confluence* des regards. En ce sens, la « nouvelle dramaturgie » serait une *dramaturgie entropique*. La quête des origines des artistes, puis leurs *fabrique*s, nous ont permis de saisir cette *dramaturgie entropique*, par un retour aux sources de ce qui serait l'origine possible, par une réorientation de l'accident, un

[2659] CLAUSIUS, Rudolf, cité in *Dictionnaire d'histoire et de philosophie des sciences* de Dominique Lecourt, PUF, 1999.

désœuvrement éternel, un refus du drame et de la figuration, une *mise au monde* perpétuelle du corps, une traversée du sensible, une « dissidence créatrice[2660] ». Par la *dramaturgie entropique*, la scène « reçoit l'illimité et l'inconnu en son sein, et marque leur implosion, leur extraction de l'extérieur : tirant la pensée, l'être, le vide, l'origine et l'intime, et expulsant encore et encore – puissance de déjection, d'éjection du souffle, assassine le mythe tenace de l'inspiration et sur son cadavre convulsif, exhale la respiration de la sortie, c'est-à-dire : de l'ouverture[2661] ».

> Peut-être pourrait-on dire ici que ce n'est pas l'humain (sous sa forme actuelle) qui est appelé ainsi à se déployer hors de la Terre, mais une intelligence et une sensibilité formant une monade englobant toute l'histoire de la planète, l'ensemble du savoir terrestre, une forme de vie nouvelle apte à composer avec la rencontre, avec l'événement, avec le surgissement de l'altérité. Une forme de vie qui ne serait pas fermée sur elle-même, figée dans une structure homogène et finie, mais qui au contraire se déterminerait dans son ouverture essentielle à l'autre au-dedans d'elle-même, capable d'écoute et de regard, capable d'affect, de réceptivité, de critique, de rêve, de fantasme, d'enfance, cette part indomptable et libre dans laquelle réside et résiste cet autre : capable, enfin, d'art et d'amour. Alors, paradoxalement, c'est peut-être en sauvegardant cette enfance en résistance que la forme de vie à venir sera à la fois plus humaine et plus qu'humaine –voire en un sens post-humaine.[2662]

À l'instar de ce que développe Denis Viennet, nous estimons que l'entropie dramaturgique et corporelle occasionne une ouverture particulière et originale car originelle sur le monde.

> Croire que le monde existe, c'est croire qu'il existe quelque chose comme « le » monde, commun à tous les vivants possibles – et ce avant d'en connaître quoi que ce soit de conceptuellement déterminé. C'est présumer (idéalement) que nous sommes tous ouverts sur le même monde, même si c'est chacun depuis son point de vue particulier […] à la faveur de ces épisodes d'« attention conjointe ».[2663]

Tout comme le propose Étienne Bimbenet par ce qu'il nomme « l'attention conjointe », ou Arthur Vernon qui expose par disgression une « communication

---

[2660] SLOTERDIJK, Peter, *La Domestication de l'Être*, Paris, Mille et une nuits, 2000, p. 9.
[2661] MAÏSATTI, Arnaud, « Artaud, la voix déchue », *op. cit.*, p. 75.
[2662] VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », *op. cit.*, document 13.
[2663] Propos recueillis par GRESS, Thibault, Entretien avec Etienne Bimbenet : Autour de *L'Animal que je ne suis plus*, *op. cit.*

différente par émission de particules », nous pensons qu'il existe chez l'être humain une forme de communication dépassant les cinq sens aujourd'hui reconnus, mais qui ne soit ni une entité vaporeuse, ni une âme, ni un esprit :

> Aussi exceptionnel l'être humain soit-il, il n'en reste pas moins une machine. Sans mystère, même si certaines recherches sur le cerveau ne sont pas achevées. […] Il y a presque cent ans, la découverte de la physique quantique a révolutionné les connaissances dans le domaine des sciences physiques. La physique quantique est d'une complexité telle qu'elle frôle les limites de ce qui nous est intellectuellement accessible. Je pense qu'une découverte similaire aura lieu en matière de biologie, plus précisément sur les fonctions du cerveau, et encore plus précisément en matière de communication humaine. De nombreux éléments tendent à montrer que la communication entre les hommes ne se limite pas à celle qui s'effectue grâce aux cinq sens. Je devine une forme de communication différente, inconsciente, l'émission de particules (quantiques ?) par le corps humain, réceptionnable par un autre individu. Je suis convaincu que deux individus placés dans le noir, dans le silence, sans aucun contact, communiquent entre eux.[2664]

Ce partage *inter-* et *extra-* corporel qui re-lie, l'interconnexion du Tout, la « Pensée Complexe » du monde, telle que l'envisage encore Edgar Morin, nous avons choisi de le nommer *confluence du regard*, qui s'active par *re-co-naissance* de manière prégnante quand le vivant se retrouve confronté au don de vie, à la *mise au monde* de corps autre.

La *re-co-naissance* suppose une *dé-co-naissance* qui la précède. La « naissance » est celle des corps en scène et en salle, dans le pendant de la représentation et son après. Le « co » y implique un collectif liant, une communauté de regards synergiques qui ordonnent la création, le produit de l'*engendrement*. De facto, les entités ne se créent jamais dans la solitude et naissent par impulsion puis synergie des regards de mises au monde. Le « re » suppose à la fois une cassure, un accident, une réciprocité, une répétition et un retour. Le principe de *re-co-naissance* inclut donc une transformation perceptive, expérimentée par une rupture des regards, par naissances successives, vécues elles dans le partage des regards. En ce sens, la *re-co-naissance* participe au cinquième fantasme originaire qu'est l'auto-*engendrement*, « virtuellement inclus dans la description que donne Freud du quatrième fantasme. Dans l'inconscient comme dans la culture où il agit puissamment, le cinquième fantasme déstabilise ou dissout l'ordre

[2664] VERNON, Arthur, *La Vie, l'Amour, le Sexe, op. cit.,* p. 18.

existant[2665] » par un fil rouge d'impulsion créatrice. N'étant plus ni limité par la forme, le lieu et le temps, les desseins du corps et du vivant sont infinis. « Et qu'est-ce que l'infini ? [questionne *rhétorique*ment Artaud] Au juste nous ne le savons pas ! C'est un mot dont nous nous servons pour indiquer l'ouverture de notre conscience vers la possibilité démesurée, inlassable et démesurée[2666] ». Or, c'est précisément par cet infini sensible que la *revivance* de l'inouï et l'éblouissement du vivant, le vertige de la mort, c'est-à-dire l'essence même de l'art, s'opère.

Ainsi envisagé, le sujet de cette thèse, que constituent la transfiguration, la *disruption* de l'*ob-scène* et l'*engendrement* des corps, ouvre à de nouvelles perspectives de recherches, puisqu'il peut être examiné en dehors des œuvres de Romeo Castellucci, Lisbeth Gruwez et Kris Verdonck, ne se limite pas aux créations scéniques, ni au contemporain, ni à l'Europe, ni même ne se restreint au corps, mais peut aussi bien être interrogé, de manière plus ou moins prégnante, dans d'autres disciplines artistiques que les arts de la scène donc, comme les arts visuels et la sculpture, l'écriture, la musique, le cinéma, l'architecture, la photographie, peut être questionné sous le prisme de toutes leurs composantes par exemple la voix, le texte, l'image, la lumière, le son, la couleur, l'espace, le temps, le rythme, le mouvement et selon un vaste paysage de contextes spatio-temporels.

Pour notre part, nous avons choisi de poursuivre nos travaux de recherche sur ce sujet en interrogeant d'abord les écritures dramatiques jeune public de Mike Kenny, notamment *Le Jardinier* (2004), *Sur la corde raide* (2004) et *L'Enfant perdue* (2004), puis les arts visuels de Magali Herrera, Tracey Emin et Bill Viola, enfin les expériences des artistes cyborgs Neil Harbisson, Manel Munoz et Moon Ribas. Nos orientations de recherches s'axeront plus particuilièrement sur le motif de l'éblouissement dans les arts qu'il soit aveuglement, saisissement, égarement, étourdissement, trouble ou ravissement, de la mise à nu ou de la mise à vue, de la *mise au monde* ou de la mise à mort, de la genèse ou de l'apocalypse, du terrestre ou du céleste.

C'est d'ailleurs sur ce motif, révélé par la *fabrique* des origines, que cette thèse s'achève. Puisque c'est précisément dans la naissance, l'*engendrement* et la transfiguration des corps, que les regards convergent, s'aveuglent, s'hypnotisent, scintillent et

[2665] BIZOUARD, Elizabeth, *Le cinquième fantasme : Auto-engendrement et impulsion créatrice,* Paris, PUF, 1998, introduction.
[2666] ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *op. cit.*, p. 47.

s'irradient, en somme s'éblouissent en dépassant la simple jouissance oculaire. Tout acte du naître et faire naître provoque une suspension non pas seulement des regards, des corps et des êtres mais de l'humanité toute entière. L'attention se concentre en elle, en cette origine, en cette traversée, en cette entrée au monde et en ouvre d'autres qu'il s'agit de saisir dans l'éphémérité dans laquelle ils paraissent. C'est pourquoi, nous choisissons de conclure cette thèse par un extrait de l'œuvre *Naissances* de Pierre Péju, qui - lorsque sa lecture s'opère par transposition des protagonistes, c'est-à-dire en faisant de la mère : la scène, de l'enfant : le corps et des regards des soldats : ceux des spectateurs -, livre l'essence poétique de nos recherches menées sur la transfiguration, la *disruption* de l'*ob-scène* et l'*engendrement* des corps sur les scènes contemporaines, perçues comme lieu de *fabrique* des origines, dans ses enjeux de poïétique et représentation et résonnances de réception. L'essence de la vie, et donc de l'art, se trouve là, précisément là, en l'éblouissement, cette suspension originelle de l'humanité quand la vie paraît.

> L'enfant était là […] [La mère] flottait dans le vide, l'absence de sensations, l'absence de pensées. Il y avait ce *muse*au frémissant […] et ses grands yeux étonnés qui paraissaient s'emplir du monde. Tout était suspendu dans un silence surnaturel qui enveloppait les choses et les corps. Car les soldats […] demeuraient là, muets, fascinés, avec des regards voilés et vides rivés au corps pantelant qui venait brutalement de se dédoubler. […] Miraculeusement, une douceur folle s'était emparée de leurs traits, une douceur venue de loin qui estompait toute laideur personnelle, une douceur qui effaçait momentanément toute *violence*, une douceur fondant les trognes en un seul visage, et les corps suants en une seule présence humaine. Ce n'était pas même une ancienne expression d'enfance, mais une immense innocence passagère qui les enveloppait soudain […]. Sous l'effet d'un charme sans âge, chaque garçon se ratatinait […] à son propre malheur de mâle, à cette impression terrible et transfigurante d'avoir vu et de n'avoir rien vu. Combien de temps demeurèrent-ils ensemble, l'accouchée pas même délivrée et tous ces gars éblouis ? Dérobé à toute logique, un instant ne se mesure pas. Dans ce recoin du monde, le revers de la cruauté. Dans ce trou à rat, la vie, son commencement perpétuel, son non-sens et sa beauté. Dans le repli de la plus méchante bêtise, ces quelques graines d'humanité, petites et noires comme des pupilles. […] Mais durant les frêles minutes qui suivirent cette naissance, et seulement durant ces minutes-là, on eût dit que chacun, du fond de sa solitude, du fond de sa douleur chantonnait malgré tout quelque chose et que ce chantonnement représentait l'unique et ultime contact entre les êtres humains.[2667]

[2667] PÉJU, Pierre, *Naissances*, *op. cit.*, pp. 25-28.

BIBLIOGRAPHIE[2668]

ARTISTES DU CORPUS RESTREINT

ROMEO CASTELLUCCI

Écrits de Romeo Castellucci

CASTELLUCCI Romeo, Dossier de presse de *Hey Girl !* pour l'Odéon, Théâtre de l'Europe, 2006.
CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, GUIDI, Chiara, KELLEHER, Joe, RIDOUT, Nicholas, *The Theatre of Socìetas Raffaello Sanzio*, Londres, Routledge, 2007.
CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, notes de mise en scène de *L'Orestie*, 2015.
CASTELLUCCI, Claudia, Dossier dramaturgique de *Giulio Cesare*, 1997.
CASTELLUCCI, Claudia, entretien réalisé en 2014.
CASTELLUCCI, Claudia, *Itinera, Trajectoires de la forme*, Actes Sud, 2008.
CASTELLUCCI, Claudia, *Le principe de ressemblance est la vérité prouvée du théâtre*, 1998.
CASTELLUCCI, Romeo, « L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro », in CASTELLUCCI, Romeo, GUIDI, Chiara, CASTELLUCCI, Claudia, *Epopea della polvere. Il teatro della Socìetas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milan, Ubulibri, 2001.
CASTELLUCCI, Romeo, « L'*Orestea* attraverso lo specchio », 2015.
CASTELLUCCI, Romeo, *Ahura Mazda* (unicum), Laboratori Meccanici Comandini, Cesena, 20 septembre 1991.
CASTELLUCCI, Romeo, *Alla bellezza tanto antica* (*La beauté si ancienne)*, Teatro Petrella, Longiano (Fo), 18 février 1988.
CASTELLUCCI, Romeo, *Amleto : là où le A résonne comme un alpha privatif, programme du spectacle d'Amleto : La véhémente extériorité de la mort d'un mollusque*, décembre 1991.
CASTELLUCCI, Romeo, Communiqués avant et après la représentation de *Sur le Concept du visage du fils de Dieu*, rédigé en réponse aux événements autour des représentations au Théâtre de la Ville, Sociétas Raffaello Sanzio, Paris, le 22 oct. 2011.
CASTELLUCCI, Romeo, Dossier de presse du spectacle *L'Orestie*, 2015.
CASTELLUCCI, Romeo, *Dossier dramaturgique Parsifal*, 2011.
CASTELLUCCI, Romeo, Entretien autour du festival d'Automne, propos recueillis par Jean-Louis Perrier, à Bologne, mars 2014.
CASTELLUCCI, Romeo, Entretien avec Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, février 2007.
CASTELLUCCI, Romeo, *Éthique et esthétique*, lettre de Romeo Castellucci à Frie Leysen, directrice du Kunsten Festival des Arts de Bruxelles, à propos d'une conversation à ce sujet, Cesena, 1999.
CASTELLUCCI, Romeo, *Inferno, Purgatorio, Paradiso,* pour Le-Maillon, théâtre de Strasbourg, scène européenne, 2009.
CASTELLUCCI, Romeo, interview de Tim Lienhardt, « Opéra : la Salomé intense de Romeo Castellucci », in Arte, https://www.arte.tv/fr/videos/084124-000-A/opera-la-

[2668] Cette bibliographie est indicative, donc partielle. Nous avons voulu ici rendre compte des ouvrages qui nous ont servi à élaborer nos recherches.

salome-intense-de-romeo-castellucci/, 2019.
CASTELLUCCI, Romeo, *La discesa di Inanna* (*La descente d'Inanna,* Teatro Alfieri, Montemarciao, 3 mars 1989.
CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière, traduit de l'italien par Karin Espinosa*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.
CASTELLUCCI, Romeo, *Notes d'un clown, Orestea*, 1995.
CASTELLUCCI, Romeo, *Notes techniques*, février 2006.
CASTELLUCCI, Romeo, Rencontre avec le public, Avignon, 2012.
CASTELLUCCI, Romeo*, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de la matière,* texte original en italien traduit par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.
CASTELLUCI, Romeo, *Le dos de dieu*, Entretien avec Yan Ciret, à propos de *Giulio Cesare* : Odéon Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne, 8 – 18 novembre 2001 et *Voyage au bout de la nuit* : Le Maillon Théâtre (Strasbourg) 29-30 novembre 2001.

Écrits sur le théâtre de Romeo Castellucci

<http://www.bellone.be/fra/pernotice.asp?IDfichier=1686845.fr>.
<http://www.dhta.ens.fr/recherches/archives-des-projets-de-recherche/2008-2009-73/Colloque-CORPS-SOUFFRANT-ET>.
« Est-ce de l'art ou du blasphème ? », in *Pèlerin*, 20/11/2011.
« La pièce de Castellucci à La Villette résonne avec l'horreur des attentats », in *Culturebox, Francetvinfo*, publié le 23 nov. 2015, 18 :45, mis à jour à 19 :17, *<http://culturebox.francetvinfo.fr/scenes/theatre/la-piece-de-castellucci-a-la-villette-resonne-avec-l-horreur-des-attentats-231295*>.
« Un spectacle en « miroir atroce » des attentats à la Halle de la Villette à Paris », in *Le Courrier de l'Ouest*, 23 nov. 2015, 23:16, <http://www.courrierdelouest.fr/actualite/un-spectacle-en-miroir-atroce-des-attentats-a-la-halle-de-la-villette-a-paris-23-11-2015-246104>.
BARBIER, Marie-Eve, « Castellucci revient après le scandale », Marseille, in *La Provence*, Côté in,18-25 juil. 2012.
BARBIER, Marie-Eve, « Romeo Castellucci broie du noir », Marseille, in *La Provence,* On a vu à Avignon, supp. Le journal de l'été, 19 juil. 2012.
BELAIR, Michel, « Salade composée », Montréal, in *Le Devoir*, 5 janv. 2011.
BLAUSTEIN NIDDAM, Amélie, « *The Four Seasons restaurant,* l'apocalypse selon Castellucci », in *Toute la culture.com*, 18 juil. 2012, <http://toutelaculture.com/2012/07/the-four-season-restaurant-lapocalypse-selon-castellucci/> .
BOISSON, Bénédicte, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », Paris, in *Théâtral*, revue québécoise d'études théâtrales, n. 37*,* Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, printemps 2005*,* p. 183-196.
BORREDON, Laurent, « Au Théâtre de la ville des manifestants jeunes », Paris, in *Le Monde*, n. 20767, 28 oct. 2011, p. 33.
BOUKO, Catherine, « La présence animale au sein du théâtre de Romeo Castellucci: un rapport complexe à l'anthropomorphisation », colloque *Que la bête meure ! L'animal et l'art contemporain*, Hicsa/musée de la Chasse et de la Nature, INHA 11 & 12 juin 2012.
BOURCIER Jean-Pierre, « *Guilio Cesare*, en corps à corps », Paris, in *La Tribune*, 20 juil. 1998.

BRAULT, Marie-Andrée, « Inquiétante étrangeté : *Genesi, from the museum of sleep* », Montréal, in *Jeu*, n. 105, 2002.
BUTEL, Yannick, « *The Four Seasons* : One Reason Of Saudades », in *L'Insensé*, 25/07/2012.
CALCHI-NOVATI, Gabriella, « The Language under Attack: The Iconoclastic Theatre of Socìetas Raffaello Sanzio », in *Theatre Research International*, 34.1, 2009.
CAPRON, Stéphane, « Mais que veut bien dire Romeo Castellucci avec *The Four Seasons Restaurant ?* », in *sceneweb*, 19 juil. 2012, <https://www.sceneweb.fr/2012/07/mais-que-veut-bien-dire-romeo-castellucci-avec-the-four-seasons-restaurant/> .
CHANONAT, Michelle, « Castellucci, la beauté du chaos », in *Jeu*, n. 158, 2016.
CHEVILLEY, Philippe, « Messe pour la fin des temps, Belle mais volontiers hermétique, la nouvelle création de Romeo Castellucci déstabilise », Paris, in *Les Échos*, n. 21230, 19 juil. 2012.
CVILINSKI, Célia et VEAUX, Caroline, « *Inferno, Purgatorio, Paradisio* », in *Pièces (dé)montées,* <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=inferno-purgatorioparadiso>.
DARGE, Fabienne, « Castellucci arrête le Christ à Avignon », Paris, in *Le Monde*, 23 juil. 2011.
DARGE, Fabienne, « Castellucci, de sang et d'os », in *Le Monde*, 25 nov. 2015, 07 :38, mis à jour à 10 :05, <http://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/11/25/castellucci-de-sang-et-d-os_4816842_1654999.html#yFbw4OrX1wY7kJ4S.99>.
DASTAKIAN, Anne, « Romeo Castelluci, quand le théâtre se heurte au réel », in *Marianne*, samedi 28 nov. 2015, 19:00, <http://www.marianne.net/romeo-castelluci-quand-theatre-se-heurte-au-reel-100238343.html>.
DEBRINAY-RIZOS, Manuele, « Romeo Castellucci », Arles, in *La pensée de midi,* n. 2, Actes sud, févr. 2000.
DELCROIX, Olivier, « Le christianisme, religion la plus agressée dans l'art », Paris, in *Le Figaro*, Culture, 31 oct. 2011.
DEMARCY- MOTA, Emmanuel, « Appel contre le fanatisme », Paris, in *Libération*, 28 oct. 2011.
DEMARCY-MOTA, Emmanuel, « 10 jours de résistance fanatisme », communiqué de presse de Romeo Castellucci, Paris, Théâtre de la Ville, du 20 au 30 oct. 2012.
DI MERCURIO, Francine, « L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », *Les chantiers de la création* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2015, consulté le 02 octobre 2017. URL : http://lcc.revues.org/371
DION, Jack, « A chacun ses Dieux et ses blasphèmes », Paris, in *Marianne2*, 18 juil. 2012.
DONADA, Gilles, « Pourquoi les extrémistes se trompent de combat », Saint-Étienne, in *Pèlerin*, n. 6729, 17 nov. 2011.
Dossier Inferno, in *Pièce (dé)montée,* Service Culture Editions Ressources pour l'Education Nationale, Académie d'Aix-Marseille, CRDP, n.51, juillet 2008.
DRAPON, Christian, « Castellucci ; une dramaturgie de l'image muette », in *Theatre contemporain*, 2014.
Entretien avec Castellucci Romeo du 24 juillet 2012 à l'École d'Art d'Avignon.
Entretien avec Romeo Castellucci durant notre stage au Teatro Comandini en avril 2014.
Entretien avec Romeo Castellucci réalisé par Jean-Louis Perrier consultable dans le dossier de présentation du spectacle Sur le concept du visage du fils de Dieu, 65e Festival d'Avignon

EREUZE, Didier, « Le mystère Castellucci », in *La Croix.com*, 19 juil. 2012.
F.D, « Romeo Castellucci au gymnase Aubanel », Avignon, in *L'hebdo_ Le comtadin*, Festival d'Avignon..., Le in, 19 juil. 2012.
FAGIER, Jean-Paul, « Iten, Boutang, Bouchon... partis au paradis (de Romeo Castellucci) », in *Turbulences Vidéo #61*, oct. 2008.
FAGIER, Jean-Paul, « *Sul conceto di volto nel filglio di Dio*. De Romeo Castellucci », in *Turbulences Vidéo #73*, juil. 2011.
Feuille de messe du 20/11/2011 de la ville de Gujan-Mestras (33470) dans le département de la Gironde et la *région* Aquitaine.
GACHE, André, « *Inferno* Après *INFERNO* de Romeo CASTELLUCCI, Cour d'honneur du palais des papes à Avignon », Aubenas, in *HAPAX***,** 05 juil. 2008.
GALLOT, Clémentine, « Timing macabre pour Castellucci », in *Libération*, 26 nov. 2015, 18:46, <http://next.liberation.fr/theatre/2015/11/26/timing-macabre-pour-castellucci_1416424>.
GILLINO, Alice, « De la scatologie à l'eschatologie », Avignon Spectacles, in *L'insensé*, 24 juil. 2011.
GROSJEAN, Pierre-Hervé, CARIOT, Amaury, SEGUIN, Guillaume, BELLAMY, François-Xavier, BIZOT, Thierry, POZIN, Thomas, POUZIN, Thierry, Le MORHEDEC, Erwan, « Le symbole du Christ doit être respecté par les artistes. Mais les croyants n'ont pas a lancé d'anathèmes gratuits », Paris, in *Le Monde*, n. 207774, 5 nov. 2011.
GWENOLA, David, « Buchettino », in *La Terrasse*, n. 202, octobre 2012.
HAHN, Thomas, « Romeo Castellucci : Six face-à-face avec la mort », in *Danser Canal Historique*, 2015, <http://dansercanalhistorique.fr/?q=content/romeo-castellucci-six-face-face-avec-la-mort>.
HELIOT Armelle, « Avignon : Romeo Castellucci à l'écoute du cosmos », Paris, in *Le Figaro*, Le grand théâtre du monde,18 juil. 2012.
HELIOT, Armelle, « Les dérangeantes questions de Romeo Castellucci », Paris, in *Le Figaro*, 21 juil. 2011.
HELIOT, Armelle, « Profession, spectateur : limites d'un exercice », in *Le Figaro*, 19 nov. 2015, <http://www.lefigaro.fr/theatre/2015/11/19/03003-20151119ARTFIG00199-profession-spectateur-limites-d-un-exercice.php>.
HELIOT, Armelle, « Romeo Castellucci : la pièce qui fait scandale », Paris, in *Le Figaro*, Culture, 31 oct. 2011.
HELIOT, Armelle, « Romeo Castellucci, le cas de conscience », in *Le Figaro*, le grand théâtre du monde, 20 nov. 2015, <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2015/11/romeo-castellucci-le-cas-de-co.html>.
HELIOT, Armelle, « Un art officiel très rentable », Paris, in *Le Figaro*, 18 nov. 2008.
HENNING, Christophe et WINTZER, Pascal, « Pour comprendre la pièce de Castellucci, il faut aussi écouter l'auteur », Saint-Étienne, in *Pèlerin*, n. 6729, 17 nov. 2011.
IACUB, Marcela, « Blasphème et alors ? », Paris, in *Libération*, 5 nov. 2011.
ILDEFONSE, Frédérique, « La personne en Grèce ancienne », in *Terrain*, n. 52, 2009, pp. 64-77.
INFERNOLAREDACTION, « Romeo Castellucci et son *Four Seasons Restaurant* », in *sceneweb*, 17 juil. 2012, <http://inferno-magazine.com/2012/03/31/romeo-castellucci-le-voile-noir-du-pasteur-au-festival-davignon-2012/> .
Interview de Romeo Castellucci, propos recueillis par Fabienne Pascaud, Paris, Télérama, n. 3260, 07 juillet 2012.

JADE, Christophe, « *The Four Seasons Restaurant* : Castellucci à l'assaut du « trou noir » », in *RTBF. BE*, 20 juil. 2012, <http://www.rtbf.be/culture/article/detail_avignon-2012-ostermeier-et-markus-ohrn-font-l-evenement?id=7807856> .
JEANCOURT-GALIGNANI, Oriane, « Les larmes de Castellucci, *Il Primo Omicidio* en répétition », in *THEMA*, 2019.
J-M.G, « Le trou noir de Castellucci », Saint-Jean-de-Védas, in *Midi Libre*, 20 juil. 2012.
KELLEHER Joe, « Les hommes marchent sans fin... Entretien avec Romeo Castellucci », trad. Émilie SYSSAU, Bruxelles, in *Alternatives théâtrales*, n. 113-114, 2012.
KELLEHER, Joe, note critique après avoir vu *Hey Girl*, trad. Daniel Loayza, BA, Oxford University, DPhil, Oxford University, Surrey Roehampton University, London, www.roehampton.ac.uk/staff/JosephKelleher, 2007.
KUTTNER, Hélène, « *The Four Seasons Restaurant* », in *Première.fr*, 20 juil. 2012, <http://spectacles.premiere.fr/Salle-de-Spectacle/Spectacle/The-Four-Seasons-Restaurant-3410274/(affichage)/press> .
LAFRANCE, Maud B., « Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci », Montréal, in *Jeu*, n.142, 2012.
LARRUE, Jean-Marc, MERVANT-ROUX, Madeleine, « Le son du théâtre : I Le passé audible », Montreuil, in *Théâtre/Public*, n. 197, Théâtrales, octobre 2010, cf HOME-COOK, Georges, « Le purgatoire de l'écoute ».
LARRUE, Jean-Marc, MERVANT-ROUX, Madeleine, associés à Chantal Guinebault-Szlamowicz, « Le son du théâtre : II Dire l'acoustique », Montreuil, in *Théâtre/Public*, n. 199, Théâtrales, mars 2011.
LARRUE, Jean-Marc, MERVANT-ROUX, Madeleine, associés à Jeanne Bovet, « Le son du théâtre : III Voix Words/ Words Words », Montreuil, in *Théâtre/Public*, n. 201, Théâtrales, sept. 2011.
LAVIGNOTTE, Stéphane, DUCHE, Héloïse, « Pourquoi faut-il soutenir le théâtre de la ville attaqué par l'extrême droite catholique ? Le délit de blasphème est liberticide », in *L'Humanité*, 09/11/2011.
LAVIGNOTTE, Stéphane, pasteur et DUCHE, Héloïse, « Le délit de blasphème est liberticide », Saint-Denis, in *L'Humanité*, n. 20787, 9 nov. 2011.
LAVIOLETTE-SLANKA, Mathieu, « Portrait de Romeo Castellucci, l'artiste associé du Festival d'Avignon », in *evene.fr*, juil. 2008, <http://www.evene.fr/theatre/actualite/romeo-castellucci-avignon-2008-valerie-dreville-1413.php?p=1>.
LE TANNEUR, Hugues, « Avignon : « *The Four Seasons Restaurant* », le théâtre de Castellucci en pleine force », in *Les inrocks.com*, 19 juil. 2012, <http://www.lesinrocks.com/2012/07/19/arts-scenes/scenes/castellucci-avignon-four-season-restaurant-11280022/> .
LEONARDINI, Jean-Pierre, « Les mystères très précis de Romeo Castellucci », in *Humanite.fr*, 19 juil. 2012, <http://www.humanite.fr/culture/les-mysteres-tres-precis-de-romeo-castellucci-501090> .
LEVEQUE, Claude, SCRUTI, Franck, MONTET, Bernardo et MASSERA, Jean-Charles, Paris, in *Mouvement : Revue Indisciplinaire Des Arts Vivants,* n. 17, Festival d'Avignon : Romeo Castellucci, Sasha Waltz, Rodrigo Garcia, etc., 01 juin 2002.
LIEVEN, Samuel, « Est-ce de l'art ou du blasphème ? », Saint-Étienne, in *Pèlerin,* n. 6729, 17 nov. 2011.
LORET, Eric, Romeo Castellucci, un « sacre » à l'os, *in Libération*, 10/12/2014.
MARCEL, Pierre, « A bas toutes les calottes, non de Dieu ! Oui mais encore ? », Paris, in *Libération*, 4 nov. 2011.

MARTINEZ, Ariane et LE PORS, Sandrine, « Avignon. Qu'en dira-t-on ? Une semaine de recherche en Avignon sur le geste théâtral contemporain », Paris, in *Registres*, n. 11/12, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006-2007.
MARTINEZ, Ariane, « L'Enfant en état de mort paradoxale, in le cycle de la *Tragedia Endogonidia*, de la Socìetas Raffaello Sanzio : *Crescita XII, Avignon A.# 02* et *Berlin B.# 03*. », Montpellier, sous la direction de Banu Georges, in *L'Enfant qui meurt : motif avec variations*, L'Entretemps, 2010.
MESTRE, Abel et MONNOT, Caroline, « La mouvance intégriste cherche sa revanche, Battus dans la compétition interne au Front national, ces militants s'attaquent à la "christianophobie" », in *Le Monde*, 27/10/2011.
MEVEL, Mathieu, « Romeo Castellucci (performer, magicien) ou la fête du refus », in *Une Nouvelle séquence théâtrale européenne,* Théâtre/Public, n. 194*,* Paris, 2009.
MICHELANGELI, Delphine, « La disparition est un acte créatif, philosophique et esthétique », Avignon, in *Vaucluse matin*, 17 juil. 2012.
MICHELANGELI, Delphine, « *The Four Seasons Restaurant* de Romeo Castellucci, Apocalypse bruyant », Avignon, in *Vaucluse matin*, 20 juil. 2012.
NIDDAM-BLAUSTEIN, Amélie, [Festival d'Automne] « Le Metope del Partenone » : Romeo Castellucci nous maintient vivants devant les morts, in Toute La Culture, 23 nov. 2015, <http://toutelaculture.com/spectacles/theatre/le-metope-del-partenone-romeo-castellucci-nous-maintient-vivants-devant-les-morts/>.
OVADIJA, Mladen, « Dramaturgie du son : la matérialité de la voix et l'architecture du son / bruit dans le théâtre de Romeo Castellucci et de Robert Wilson », in *Ecouter la scène contemporaine*, L'Annuaire théâtral, n. 56-57, 2014.
PAPALEXIOU, Eleni, « Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci », in *Prospero european review. Theatre and research*, 2011, <http://Alpes-de-haute-Provence/en/prospero:european-review>.
PAPIN, Aline, *L'acteur survivra-t-il ? Ou comment travailler pour Romeo Castellucci ?,* dir. Vautrin Éric, Haute école de théâtre de Suisse normande, 27-04-2009.
PASCAUD, Fabienne, « A Avignon, l'exorcisme magnifique de Romeo Castellucci », Paris, in *Télérama*, 27 juil. 2012.
PASCAUD, Fabienne, « Le Père, le Fils et Castellucci transforment la merde en or au Festival d'Avignon », Paris, in *Télérama,* n. 3207, 02 juil. 2012.
PASCAUD, Fabienne, « Les trois spectacles sidérants du plus grand voyant de la scène », in Télérama, 22 nov. 2015, <http://www.telerama.fr/scenes/romeo-castellucci,134242.php>.
PASCAUD, Fabienne, « Romeo Castellucci : « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité » », Paris, in *Télérama*, n. 3260, 07 juil. 2012.
PERRIER, Jean-Louis, « Un ave maria de la banalité », entretien avec Romeo Castellucci, Paris, in *Mouvement*, 2008.
PERRIER, Jean-Louis, *Ces années Castellucci*, Besançon*, Les Solitaires Intempestifs,* 2014.
PERRIER, Jean-Louis, Propos recueillis par Jean-Louis Perrier, *Hey Girl!*, du 16 au 25 nov. à l'Odéon-Ateliers Berthier à Paris (Festival d'Automne).
QUINTANE, Nathalie, « Castellucci et Fabre, les sinistres arlequins d'Avignon », <http://www.sitaudis.fr/Excitations/castellucci-et-fabre-les-sinistres-arlequins-d-avignon.php>.
RIBES, Jean-Michel, « Le symbole du Christ doit être respecté par les artistes Mais les croyants n'ont pas à lancer d'anathèmes gratuits », in *Le Monde*, 05/11/2011.
RIBES, Jean-Michel, « Quel est ce sacré qui tremble devant le rire ? Résistons à l'obscurantisme des intégristes »*,* Paris, in *Le Monde*, n. 207774, 5 nov. 2011.

RIDOUT, Nicolas, « *Hey you !* », traduit de l'anglais par Daniel Loayza, Londres, Queen mary university, <http://www.festival-avignon.com/en/Archive/Artist/2008/8>.
RIDOUT, Nicolas, notes critiques sur *Hey Girl*, *Hey You!*, traduit de l'anglais par Daniel Loayza, Queen Mary University, London, 2007.
RIWANA, Mer, *Des origines de l'image pour l'homme aux images de la représentation théâtrale. Voyage au bout de la nuit, mise en scène Castellucci Romeo, d'après Louis-Ferdinand Céline*, Banu, Georges (dir.), Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 2008.
RIWANA, Mer, *Son de la représentation et musicalité de la langue. Voyage au bout de la nuit, Louis-Ferdinand Céline et Castellucci Romeo*, Banu, Georges (dir.), Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 2004.
ROUX, Marie-Aude, « Salzbourg : « Salomé » au soleil noir de Castellucci », *in Le Monde*, 03/03/2018.
ROYER Philippe, « *Four Seasons Restaurant* pour Grand ennui ! », Marseille, in *La Marseillaise*, 19 juil. 2012.
ROYER Philippe, « Qu'est-ce que le noyau de la prière et de la foi, si ce n'est le doute ? », in *Pèlerin*, 12 juil. 2012, <http://www.pelerin.info/>.
ROYER, Philippe, « « *Sur le concept du visage du fils de Dieu* » et « *Golgota picnic* » : deux pièces de théâtre anticathos ? », Saint-Étienne, in *Pèlerin*, n. 6723, 06 oct. 2011.
ROYER, Philippe, « Romeo Castellucci, « Mon théâtre est un feu qui brûle. » », Saint-Étienne, in *Pèlerin*, 12 juil. 2012.
SALINO, Brigitte, « B.#03 Berlin, tragédie de l'origine du monde par Romeo Castellucci », Le Monde. 30 janvier 2003.
SALINO, Brigitte, « Romeo Castellucci, loin du blasphème, près du cosmos », Paris, in *Le Monde*, 20 juil. 2012.
SANTI, Agnès, « *Sur le concept du visage du fils de Dieu* », in *La Terrasse*, 2011.
SANTI, Agnès, « *Sur le concept du visage du fils de Dieu* », Paris, in *La Terrasse*, n. 191, 10 oct. 2011.
SILBER, Martine, « L'envoûtante jeune fille de Romeo Castellucci », Paris, in *Le Monde*, 24 nov. 2006.
SIRACH, Marie-José, « La liberté de création et encore et toujours menacée », in *L'Humanité*, n.20185, Paris, 07/11/2011.
SIRACH, Marie-José, « La liberté de création et encore et toujours menacée », Paris, in *L'Humanité*, n. 20185, 7 nov. 2011.
SO, Patrick, « Castellucci, mystique et cosmique », in *evene.fr*, 20 juil. 2012, <http://www.evene.fr/theatre/actualite/ostermeier-et-castelluci-les-seigneurs-d-avignon-1095497.php> .
SOLIS, René, « Castellucci en métamorphoses », Paris, in *Libération*, Culture, 22 nov. 2006.
SOLIS, René, « Castellucci, apocalypse au bord du volcan », Paris, in journal *Libération*, 19 juil. 2012.
TACKELS Bruno, « Dur comme le bois calciné ? », Paris, in *Mouvement : Revue Indisciplinaire Des Arts Vivants*, n. 4, mars 1999.
TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs*,* 2005.
THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Romeo Castellucci (2) : l'effroi vrai du faux sang », in *Mediapart*, 24 nov. 2015, <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/241115/romeo-castellucci-2-l-effroi-vrai-du-faux-sang>.
TION, Guillaume, « Romeo Castellucci, à corps et à Christ », *in Libération*, 20/06/2018.
VAUTRIN, Eric, « Castellucci et la condition de spectateur »,

<http://ericvautrin.wordpress.com>.
VEAUX, Caroline et CVIKLINSKI, Célia, *Inferno, Purgatorio, Paradiso de Romeo Castellucci / Socìetas Raffaello Sanzio Librement inspiré de Dante,* Pièces (dé)montées, scérén et ses annexes CRDP Académie de Paris, n. 51, un dossier rédigé par Caroline VEAUX et édité par le CRDP d'Aix-Marseille, juil. 2008.
VEAUX, Caroline, *Pièces (dé)montées*, scérén, CRDP Académie de Paris, n. 132, un dossier rédigé par Caroline VEAUX et édité par le CRDP d'Aix-Marseille, juin 2011.
VERNAY, Christine, « Des bêtes à bon Dieu contre Castellucci », in Libération, Paris, 24/10/2011.
VERNAY, Christine, « Des bêtes à bon Dieu contre Castellucci », Paris, in *Libération*, 24 oct. 2011.

LISBETH GRUWEZ

DUPLAT, Guy, « La Mer si sensuelle de Lisbeth Gruwez », *in La Libre Belgique*, 26 nov. 2018.
FLETCHER, Jackie, « *Birth of Prey* », in *Le Guide du Théâtre Britannique*, 2008.
GRUWEZ, Lisbeth, dossier dramaturgique du spectacle *Birth of Prey*, 2008.
GRUWEZ, Lisbeth, Entretien réalisé par Aude Lavigne, Théâtre contemporain, 2015.
PONS, Marie, « La Flamboyante », in *LM Magazine*, 31 oct. 2014, http://www.lm-magazine.com/blog/2014/10/31/lisbeth-gruwez/.

KRIS VERDONCK

FOKIANAKI, « Les géants nus de l'abri ont été "enlevés" après une plainte papale », in *OEMA*, 28 mai 2015, 12:12, https://www.protothema.gr/culture/article/479884/katevikan-oi-gumnoi-gigades-tis-stegis-meta-apo-kataggelies-politon/. Trad. Personnelle.
KOSTIANI, Nayia, « Les habitants de Klaithmonos "descendent" les géants nus du toit parce qu'ils ne correspondaient pas à leur esthétique », in *HuffPost Grèce*, 28 mai 2015, 08:59, mis à jour le 29 mai 2015 à 07:44, https://www.huffingtonpost.gr/2015/05/28/culture-oi-katoikoi-ths-klaythmonos-katevasan-tous-gymnous-gigantes-ths-steghs-epeidh-den-tairiazan-me-thn-aisthitikh-tous_n_7458358.html. Trad. personnelle.
VAN BAARLE, Kristof, Dossier dramaturgique du spectacle *Conversations (at the end of the world),* 2017.
VAN KERKHOVEN, Marianne Van, Site internet de la compagnie A Two Dogs Company.
VERDONCK, Kris, « Un artiste belge censuré à Athènes en raison d'une vidéo projetant des nus », *in Rtbf***,** 01/06/2015.
VERDONCK, Kris, Dossier dramaturgique de *BRASS*, 2016.
VERDONCK, Kris, Dossier dramaturgique de *TALK*, 2011.
VERDONCK, Kris, entretien autour de *Variation IV*, 62e Saison du Festival d'Avignon, 2008.
VERDONCK, Kris, entretien et retranscription réalisés par Amandine Mercier, 16/05/2016.

ARTISTES DU CORPUS ÉTENDU

ANTONIN ARTAUD

ARTAUD Antonin, « Lettres sur la cruauté », in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1975.
ARTAUD, Antonin, « Amour », in *Tric Trac du Ciel*, 1923.
ARTAUD, Antonin, « La Recherche de la fécalité », in *Pour en finir avec le jugement de dieu*, 1948.
ARTAUD, Antonin, *A la grande nuit*, 1927.
ARTAUD, Antonin, *Artaud le Mômo*, Paris, Bordas, 1947.
ARTAUD, Antonin, Cahiers de Rodez (Juillet-août 1945), t.XVII, Paris, NRF Gallimard, 1982.
ARTAUD, Antonin, *Cahiers de Rodez (Mai-juin 1945*), t. XVI, Paris, NRF Gallimard, 1981.
ARTAUD, Antonin, *La Recherche de la fécalité*, *œuvres complètes*, t.XIII, Paris, Gallimard, 1974.
ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre de Séraphin*, Mexico, 5 avril 1936.
ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et la science,* L'Arbalète, n.13, 1948.
ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double* [1938], Gallimard, 1964.
ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938 ; rééd. Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1964 ; rééd. Gallimard, coll. « Folio/essais » (no 14), Paris, 1985.
ARTAUD, Antonin, *Lettres de Rodez*, Paris, G.L.M., 1946.
ARTAUD, Antonin, Lettres écrites de Rodez (1945-1946), t. XI, Paris, NRF Gallimard, 1974.
ARTAUD, Antonin*, Lettres sur le Langage,* 1931.
ARTAUD, Antonin, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1976.
ARTAUD, Antonin, *Petit poème des poissons de la mer*, 1926.
ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, radio-diffusion d'Antonin ARTAUD, Sub Rosa, 1995 / INA et André DIMANCHE Éditeur, 1995, intégralité de l'émission et remix par Marc CHALOSSE, ARTAUD Remix, préface de Marc DACHY, France Culture, coll. « Signature », 2001.
ARTAUD, Antonin, *Supplôts et supplications,* Paris, Quarto Gallimard, 2004.
ARTAUD, Antonin, *Sur le suicide*, Le Disque Vert, 4ème série, n.1, janvier 1925.
ARTAUD, Antonin, *Premiers poèmes*, 1913.
ARTAUD, Antonin, texte rédigé pour la « Révolution Surréaliste », n .2, 15 janvier 1925.
BORIE, Monique, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, 1989.
CROMBEZ, Thomas, *Het Antitheater van Antonin Artaud: een onderzoek van de veralgemeende artistieke transgressie toegepast op het werk van Romeo Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio*, Gand, Academia Press, 2008.
DOMENEGHINI, Jean, *Le Corps impossible in Artaud*, Paris, HAR/PO, 1986.
DUMOULIE, Camille (dir.), « Pour en finir avec le théâtre ? De la tragédie au tragique », in *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Presses Universitaires de France, 1992.
LAFORGUE, Jules, *Antonin Artaud et Carmelo Bene : Le théâtre de l'oralité dans les*

« variations » sur l'Hamlet, Antonio Briamonte Laureando, Sara Antoniazzi, 2008-2009.
MAÏSATTI, Arnaud, « Artaud, la voix déchue », in *Le verbalisme : langage théâtral & déconstruction*, Incertains regards. Cahiers dramaturgiques, Presses universitaires de Provence, 2014.
MARGEL, Serge, *Aliénation Antonin Artaud les généalogies hybrides*, Paris, Galillée, 2008.

CARMELO BENE

ADHAM, Leila, « Récrire pour écrire le présent : le théâtre de Carmelo Bene », *TRANS-* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 04 févr. 2007. URL : http://trans.revues.org/174
BENE, Carmelo, « L'énergie sans cesse renouvelée », in *Travail théâtral*, n. 28, avril-juin 1977.
BENE, Carmelo, « L'oreille qui manque », in *Oeuvres complètes*, trad. Jean-Paul Manganaro, second vol.
BENE, Carmelo, *Polémiques et inédits. Œuvres complètes III*, préfacé et traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, P.O.L, 2012.
BENE, Carmelo, *Théâtre. Œuvres complètes III*, préfacé et trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, P.O.L, 2004.

JAN FABRE

« Jan Fabre, une œuvre en marche », in *Alternatives théâtrales* n. 85-86 (dossier réalisé par G. Banu, en collab. avec C. Hurault et K. Arfara), coédition Festival d'Avignon, Bruxelles, 2e trimestre 2005.
ADOLPHE, Jean-Marc, *Avec Jan Fabre, une fresque médiévale au festival d'Avignon*, Ina, 2001.
DA COSTA, Valérie, « Quand le corps exulte : manifestation des fluides corporels dans l'espace chorégraphique de Jan Fabre », Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études *Les fluides corporels dans l'art contemporain* organisée à l'INHA, Paris, le 29 juin 2010.
FABRE, Jan, *Étant donnés, Lonrai*, L'Arche, 2001.
FABRE, Jan, in Entretien réalisé par Irène Filiberti et Jean-François Perrier, 2005.
FABRE, Jan, *Je suis sang*, Lonrai, L'Arche, écrit entre 1997 et 2001, publié en 2001.
FABRE, Jan, *L'Histoire des larmes*, Lonrai, L'Arche, 2005.
FABRE, Jan, *Le Guerrier de la beauté*, entretiens avec Hugo de Greef et Jan Hoet, L'Arche, 1993.
FERGOMBÉ, Amos, « La bétonnière ou le monstre des Enfers carnaval », mise en scène de Jean-Michel Rabeux, dans *Il Corpo del monstro*, sous la direction Emanuela Ettorre, Rosalba Gasparro, Gabriella Micks, Liguori, Naples, 2002.
JOUANNEST, Camille, Jan Fabre masterclass, in *Danse Aujourd'hui*, 11 décembre 2018.
MASI, Bruno, « Bourreau du corps », in *Libération*, 25/06/2005, 2:44CDONALD, Nicola F., *Medieval Obscenities*, York, York Medieval Press/Boydell Press, 2006.
PORRET, Karine, « Homo faber », in *L'Express*, 30/06/2018, à 7:00.
VAN DEN DRIES, Luk, « L'Animalité dans l'œuvre de Jan Fabre », in *De la scène à l'écran*, 2011.
VAN DEN DRIES, Luk, *Corpus Jan Fabre*, Paris, l'Arche, 2004.
WYNANTS, Jean-Marie, « Avignon Jan Fabre crée « Je suis sang » dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes Hymne à la vie et noces de sang », in *Le Soir*, lundi 23 juil. 2001.

VALÈRE NOVARINA

NOVARINA, Valère, *Devant la parole,* Paris, P.O.L, 1999.
NOVARINA, Valère, *La scène,* Paris, P.O.L, 2003.
NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles,* Paris, P.O. L, 1989.
NOVARINA, Valère, *L'opérette imaginaire,* Paris, P.O.L, 1998.
NOVARINA, Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991.
TREMBLAY, Nicolas, *Le théâtre et l'origine dans l'œuvre de Valère Novarina*, thèse présentée comme exigence partielle au Doctorat en Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2008.

MICHEL RABEUX

RABEUX, Jean-Michel, Chanson extraite de *Déshabillages* (comédie mortelle), 2003.
RABEUX, Jean-Michel, *Le Ventre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.
RABEUX, Jean-Michel, programme distribué aux spectateurs avant la représentation.

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LE THÉÂTRE

BIET, Christian, *La Tragédie,* Armand Colin, Cursus, 1998.
BIET, Christian, ROQUES, Sylvie, *Performance : Le corps exposé*, Communication n.92, Paris, du Seuil, 2013.
BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théatre ?* Gallimard, coll. « Folio », 2005.
BORIE, Monique, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, Actes Sud, 1997.
CORVIN, Michel (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
COUPRIE, Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Dunod, 1990.
COUTRY, Daniel, & Rey, Alain (dir.), *Le Théâtre*, Bordas, 1989.
Dictionnaire du théâtre, Encyclopædia Universalis, Albin Michel, Paris, 1998.
ESCOLA, Marc (textes choisis et présentés par)*, Le Tragique*, GF Corpus, 2002.
HUBERT, Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Armand Colin, Cursus, 1992.
HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Armand Colin, Cursus, 1988.
KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Nathan, 1992.
NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Nathan Université, 2000.
NAUGRETTE, Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Bréal, 2002.
PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.
PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Nathan, 1996.
PAVIS, Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Corti, 1990.
PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale,* Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976.
PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion*, 2000.
ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1990.
RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre,* Paris, Dunod, 1991.
THOMASSEAU, Jean-Marie, *Drame et tragédie*, Hachette supérieur, 1995.

TOUCHARD, Pierre-Aimé, *Apologie pour le théâtre*, Seuil, 1968.
UBERSFELD, Anne, *L'École du spectateur*, Marseille, Temps actuels, coll. « Sciences Humaines », 1981.
UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I,* Belin, 1996.
UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Belin, 1996.
UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Belin, 1996.
VIALA, Alain (dir.), *Le Théâtre en France des origines à nos jours,* PUF, 1997.
VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 : L'École*, Paris, P.O.L, 1998.
VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 2 : La Scène 1954-1975*, Paris, P.O.L, 1995.
VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 3 : La Scène 1975-1983*, Paris, P.O.L, 1996.

HISTOIRE ET ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE

SUR LE THÉÂTRE ANTIQUE

DUPONT, Florence, *L'Insignifiance tragique*, Le Promeneur, Gallimard, 2001.
DUPONT, Florence, *Le Théâtre latin*, Armand Colin, « Cursus », 1988.
DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.
LORAUX, Nicole, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, 1999.
ROMILLY, Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, PUF, 1970.
SAÏD, Suzanne*, La Faute tragique*, Maspéro, 1978.
VERNANT, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspéro, 1971.

SUR LE THÉÂTRE AU MOYEN-ÂGE

AUBAILLY, Jean-Claude, *Le Théâtre médiéval profane et comique*, Paris, Larousse, 1975.
BORDIER, Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion : le message chrétien et le théâtre français, XIIIe-XVIe siècles*, préf. de Daniel Poirion, Champion, 1998.
COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge*, Champion, 1926.
MICHELET, Jules, « La passion comme principe d'art au Moyen-Âge », in *Œuvres complètes*, P. Viallaneix, Paris, Flammarion, 1971.

SUR LE THÉÂTRE DES XVIe-XVIIIe SIÈCLES

DELMAS Christian, La Tragédie de l'âge classique (1553-1770), Seuil, 1994.
DELMAS Christian, Mythologie et mythe dans le théâtre français, 1650-1676, Genève, Droz, 1985.
FRANTZ, Pierre, L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle, PUF, 1998.
LOUVAT, Bénédicte La Poétique de la tragédie classique, SEDES, 1997.
MARTIN, Isabelle, L'animal sur les planches au XVIIIe siècle, Paris, H. Champion, 2007.
MOREL Jacques, La Tragédie, A. Colin, 1964.
PASQUIER, Pierre, La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale, Klincksieck, 1995.
ROHOU, Jean, La Tragédie classique, SEDES, 1996.
SIGURET, Françoise, L'Œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVIIe siècle, Klincksieck, collection « Théorie et critique à l'âge classique », 1993.

ÉCRITS THÉORIQUES ANTÉRIEURS AU XXE SIECLE

ARISTOTE, *La Poétique*, éd. M. Magnien, Le Livre de Poche, 1990, ou éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980.
CHANCEREL, Léon, *Les animaux au théâtre : premier cahier*, Paris, Presse de l'Ile de France, 1949.
GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans : extrait des œuvres complètes*, Paris, Gallimard, (1858), 1967.
HEGEL, G.W.F., *Esthétique* [1832], trad. V. Jankélévitch, Aubier-Montaigne, 1965.
MERCIER, Louis-Sébastien, *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, [1773], Slatkine, 1970.
PLATON, *La République*, trad. G. Leroux, GF, 2002.
PLATON, *Le Banquet*, 380 av. J.-C, Paris, Flammarion, coll. « GF », trad. Luc Brisson, 2007.
RACINE, Jean, *Principes de la tragédie en marge de la Poétique d'Aristote*, E. Vinaver, Nizet, 1951.
WAGNER, Richard, « L'œuvre d'art de l'avenir » , in *Œuvres en prose,* t. IIII, trad. J.-G. Prodhomme et Dr Phil. F. Holl, Delagrave, 1910.

SUR LE THÉÂTRE DES XXe-XXIe SIÈCLES

« Échouer », *Théâtre/Public* n. 141 (textes rassemblés et présentés par F. Maurin), Gennevilliers, mai-juin 1998.
« L'ère de la mise en scène », *Théâtre aujourd'hui* n. 10, SCEREN-CNDP, 2005.
ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
AMEY, Claude et OLIVE, Jean-Paul, *Les frontières esthétiques de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999.
ASLAN, Odette, *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS, 1993.
BABLET, Denis, « Le lieu, la scénographie et le spectateur », Montreuil, in *Théâtre/Public*, n. 55, Théâtrales, janvier-février 1984.
BANU, Georges (dir.), « Tragédie grecque, défi de la scène contemporaine », *Études théâtrales* n. 21, Louvain-la-Neuve, 2001.
BESSON, Jean-Louis (dir.), « L'acteur entre personnage et performance », *Études théâtrales* n. 26, Louvain-la-Neuve, 2003.
BOISSON, Bénédicte, MARTINEZ Ariane et FOLCO Alice, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
BOUCRIS, Luc, & FREYDEFONT, Marcel (dir.), « Arts de la scène, scène des arts », vol. 3, *Études théâtrales* n. 27, 28-29 et 30, Louvain-la-Neuve, 2004.
BOUCRIS, Luc, *L'Espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993.
BRADBY, David, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Presses Universitaires de Lille,1990.
CHANTAL Hébert et PERELLI-CONTOS Irène, *La face cachée du théâtre de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001.
GOLDBERG, Roselee, *Performances, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
LE PORS, Sandrine, chapitre « Paysages graphiques (esthétique) » (coord.), in *Graphies en scène*, Montreuil, Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », dir. J.-P. Ryngaert et A. Martinez, 2011.
LE PORS, Sandrine, *L'enfant qui nous regarde*, chap. 17 « Le drame utérin : mise au

monde et mise à mort des créatures ou l'origine du monde », inédit d'HDR, 2018. Propos repris dans le cadre d'un séminaire de Master 2 à l'université d'Artois en oct. 2018.
LE PORS, Sandrine, sous la direction de Le Pors Sandrine, « Paysages graphiques (Esthétique) », chapitre collectif (contributions de COUSIN, Marion, JOLLY, Geneviève, LE PORS, Sandrine, LONGUENESSE, Pierre, MARTINEZ, Ariane, MAURIN, Frédéric, PIGNON, Rafaëlle, SERMON, Julie et VALERO, Julie), Montreuil, in *Graphies en scène*, Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », ouvrage collectif, sous la direction de Ryngaert Jean-Pierre et Martinez Ariane, 2011.
LEPORS, Sandrine, *Le théâtre des voix : A l'écoute des personnages et des écritures contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
LISTA, Giovanni, *La Scène futuriste*, CNRS, 1989.
LISTA, Giovanni, *La Scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle*, Carré/Actes Sud, 1997.
MENGER, Pierre-Michel, *Le Travail créateur,* Paris, Hautes études, Gallimard, 2009.
MICHAUD, Yves, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Broché, 2003.
MOINDROT, Isabelle et PERROUX, Alain (dir.), « Le théâtre à l'opéra, la voix au théâtre », Bruxelles, in *Alternatives théâtrales*, n. 113-114, 2012.
NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, coll. « Université/fac, arts du spectacle », 2000.
PASQUIER, Pierre, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale*, Bruxelles, Klincksieck, 1995.
PAVEL, Thomas, *L'Art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, 1996.
PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les Écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme. Lausanne, 1998.
PICON-VALLIN, Béatrice, sous la direction de Picon-Vallin Béatrice, *La Scène et les images*, Vol. 21, Paris, CNRS, 2001.
RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain,* Paris, Dunod, 1993.
RYNGAERT, Jean-Pierre, sous la direction de Ryngaert Jean-Pierre, « Heiner Müller » et « L'hétérogénéité », Nouveaux territoires du dialogue, Arles, Actes sud, coll. « Apprendre », 2005.
SERREAU, Geneviève, *Histoire du « nouveau » théâtre,* Paris, Gallimard, Idées, 1966.
TERTULLIEN, *Des spectacles*, Turnhout, in *Œuvres complètes*, Brepols, 1954.

ÉCRITS DE PRATICIENS DU XXe-XXIe SIÈCLES

APPIA, Adolphe, *Œuvres complètes* (4 vol.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1983-1993.
BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000.
BRECHT, Bertolt, *Le Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1956.
BROOK, Peter, *Avec Grotowski*, Préface de Banu Georges, Paris, Éditions Actes Sud-Papiers, 2009.
BROOK, Peter, *L'Espace vide*, Seuil, 1977.
BROOK, Peter, *Points de suspension*, Seuil, 1992.
CRAIG, Edward Gordon, *De l'Art du théâtre* [1911], Circé, 1999.
CRAIG, Edward Gordon, *Le Théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1964.
DELBONO, Pippo et PONS, Hervé, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.
DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, Paris, Actes-Sud, 1988.
DORT, Bernard, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995.

DULLIN, Charles, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Gallimard, 1969.
FOREMAN, Richard, *Unbalancing Acts : Foundations for a Theater*, 1992, New-York, Theatre Communications Group.
GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971.
JOURDHEUIL, Jean, *Un Théâtre du regard, Gilles Aillaud : le refus du pathos*, Christian Bourgois, 2002.
KANTOR, Tadeusz, « Entretien avec Denis Bablet à propos de Je ne reviendrai jamais », in Théatre/Public, Paris, Festival d'Automne, n. 84, 1988.
KANTOR, Tadeusz, Cracovie 1974 cité in BABLET, Denis, *Des voies de la création théâtrale*, CNRS, coll. « Arts du spectacle », vol. 11, p., 1998.
KANTOR, Tadeusz, in Scarpetta, Guy, 1989, « La fontaine de la mémoire », in Art Press, n. spécial Théâtre, « Le théâtre. Art du passé, art du présent ».
KANTOR, Tadeusz, *La Classe morte*, 1974.
KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis par D. Bablet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.
KANTOR, Tadeusz, *Les Voies de la création théâtrale*, volume 11, Paris, CNRS, 1990.
METAIS-CHASTANIER, Barbara, « L'accident, la technique et l'occasion », in *Agôn*, n.2 : L'accident, Dossiers, 2009.
NITSCH, Hermann, cité dans LICHT, Alan, *Sound Art : Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli, 2007.
OIDA, Yoshi, *L'Acteur flottant*, Actes Sud, 1992.
OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, Actes Sud, 1998.
PERRIER, Olivier, entretien avec CAILLON, Laurent, *Paroles d'acteurs : entretiens*, Aubervilliers, Les petits cahiers de la commune, 2001.
PY, Olivier, « Avignon se débat entre les images et les mots », in *Le Monde*, 30 juillet 2005.
RAYNAUD, Alberte, *Le corps polyphonique*, Kristeva Juila (dir.), Université Paris 7, Paris, 1984.
REGY, Claude, « Le Champ de la voix », entretien avec G. Dessons, in *Penser la voix, La Licorne*, n. 41, Poitiers, UFR Langues Littératures, 1997.
RÉGY, Claude, dans « Le théâtre qu'on fait dépend du lieu où on le fait », entretien réalisé par Chantal Guinebault Szlamowicz, Scénographie, l'ouvrage et l'œuvre, in *Théâtre Public*, n. 177, 2005.
REGY, Claude, *Espaces perdus*, Plon, 1991, réed. Les solitaires intempestifs, 1998.
REY, Alessandra, entretien réalisé par Amandine Mercier, le 14/03/2019.
RIVIERE, Jean-Loup, « Bonheur de l'accident », in *Agôn*, n.2 : L'accident, Dossiers, 2009.
WILSON, Bob, Interview in *Le Soir*, Bruxelles, 2002.

ÉCRITS CRITIQUES CONTEMPORAINS SUR LE THÉÂTRE

« Le Théâtre sans illusion », dossier dirigé par Ch. Biet et P. Frantz, *Critique*, n. spécial, Minuit, sept. 2005.
« Théâtre et technologie », *Théâtre/Public* n. 127, Gennevilliers, janv.-fév. 1996.
« Théâtre, art du passé, art du présent », *Art Press* n. hors-série, 1989.
« Théâtre, le retour du texte ? », *Littératures* n. 138, Larousse, juin 2005.
BANU, Georges, « Vidée, la scène vide ? », in *La Scène mise à nu*, *Théâtre(s),* n.26, 2e semestre 2007.
BANU, Georges, « Théâtre et Vérité », in *Alternatives Théâtrales*, n. 44, 1993.

BANU, Georges, *Le Théâtre ou l'instant habité*, L'Herne, 1993.
BERTHIER, Patrick, « *Animal de théâtre ou bête de scène?* De quelques images et réalités animales dans le théâtre et la presse des années 1830 », in *L'Animal du XIXe S*, Colloque international, Université Paris Diderot, Paris 7, Littérature et civilisation du XIXe siècle, 16-18 oct. 2008.
BOISSON, Bénédicte, *L'acteur et le spectateur : deux corps en jeu*, DEA, sous la direction de Mervant-Roux Marie-Madeleine, Paris, C.N.R.S, juin 2001.
BOUVIER-CAVORET, Anne, *Bêtes de scènes,* Ophrys, 2002.
BROWN, Ross, *Sound: A Reader in Theatre Practice*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011.
CARRE, Alice, « Entrer sur un plateau nu », in *Agôn*, 2012, n. 5 : L'Entrée en scène, Dossiers, Sur le seuil, mis à jour le : 28/11/2015, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2356.
CORMANN, Enzo, Considérations diverses, *in Lexi/textes*, revue du Théâtre National de la Colline, n. 10, 2006.
DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, Actes Sud, 1988.
DORT, Bernard, *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979.
DORT, Bernard, *Théâtre réel*, Paris, Seuil 1971.
DORT, Bernard, *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986.
GARCIN-MARROU, Flore, « Le drame émancipé », *Acta fabula*, vol. 13, n. 9, « L'aventure "Poétique" », Novembre-Décembre 2012.
GAYOT, Joëlle, « Le nu au théâtre, jusqu'où peut-on aller ? », *Les Mercredis du théâtre*, France culture, 05/01/11.
GUENOUN, Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?* , Circé, 1998.
HOLMBERG, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
JAMATI, Georges, *Théâtre et vie intérieure*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1952.
LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 2004.
LAZARIDES, Alexandre, « La vision de Dionysos : L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur », Montréal, in *Jeu*, n. 94, 2000.
MARTINEZ, Ariane, « À corps ouvert : défigurations, épluchages, pénétrations », in *Théâtre Public*, n. 193, Montreuil, 2009.
MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Le spectateur partenaire de l'acteur*, suite à une rencontre publique, organisée par le CNRS et le théâtre National de la Colline, le 14 avril 1999. Rencontre animée par Marie-Madeleine Mervant-Roux, notes préparatoires à la participation de DEWITTE Agnès, publication à *Théâtre public*, n.152.
MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « La face et le lointain », in *Ligeia, Art et frontalité. Scène, peinture, performance*, n. 81-84, janv.-juin 2008.
MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figuration du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006.
MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, coll. « Arts du spectacle », Paris, CNRS, 1998.
NUTTING, Stéphanie, L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale, *L'Annuaire théâtral*, n. 50-51, 2011.
PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS, 2004.
RICHARD, Jean-Baptiste, *Spectacle, spectatoriel, spectateur : l'acte de voir et l'expérience du regard créateur*, thèse de doctorat en Arts du spectacle, France, Valenciennes, École doctorale, SHS- Sciences de l'Homme et de la Société (ED 473), 2019, introduction de la troisième partie.

RICHOUT, Nicholas, « Animal labour in the theatrical economy », in Theatre Research International, vol. 29, n.1, 2001.
RYKNER, Arnaud, « De l'art ou du cochon ? Nudité et obscénité sur les scènes françaises au tournant des XIXe et XXe siècles », in *Scènes de l'obscène, Revue d'Histoire du Théâtre*, publiée avec le Concours du Ministère de la Culture, Paris, 2016.
RYKNER, Arnaud, « Traversées du regard : toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle », in Florence Baillet, Mireille Losco-Lena, Arnaud Rykner (dir.), *L'œil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIXe et XXe siècles sur les scènes européennes. Études théâtrales et études visuelles - Approches croisées,* n. 65, Academia, Louvain-la-Neuve, 2017.
RYKNER, Arnaud, *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages*. Suivi de Note sur le dispositif, Paris, Orizons, 2014.
SARRAZAC, Jean-Pierre, cité par Flore Garcin-Marrou, "Compte-rendu du séminaire avec Jean-Pierre Sarrazac", Labo LAPS 2013.
SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêve et autres détours*, Circé, 2004.
SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé, 2002.
SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, pp. 228-233 et l'article « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire (Pour Robert Abirached)*, Jean-Pierre Sarrazac, Denis Guénoun (dir.), *Études Théâtrales*, n. 20, 2001.
SZONDI, Peter, *Essai sur le tragique*, Circé, 2003.
VAIS, Michel, « Le degré zéro du costume : la nudité », in *Jeu,* n. 32, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu inc, 1984.
WILLIAMS, David, « The Right horse, the animal eye – Bartabas and Theatre Zingaro », Performance Research, 2000.
WIND, Priscilla, *Le Corps violenté au théâtre*, Actes de colloque « Le corps violenté au théâtre », Université de Franche-Comté, Besançon, 26-27 mai 2011.

ÉCRITS SUR LA DANSE

CAUX, Jacqueline, LE ROY, Xavier, « Penser les contours du corps », Interview avec Xavier Le Roy, *Art Press* n. 266, mars 2001.
DUBOIS Olivier in *Let's Dance*, Série documentaire, Arte F, France, 2014.
HANNA, Jydith Lynne, *To Dance is Human*, Austin/Londres, University of Texas, 1979.
HOURANTIER, Marie-José, « La danse initiatique Ozila », in *Présence africaine*, n. 103, Paris, 1977.
HUESCA, Roland, « Danser nu : usage du corps et rhétorique postmoderne », in *Symposium Canadian journal of continental philosophy*, vol. 10, n. 2, Canada, 2006.
HUESCA, Roland, « Le corps redevient érotique », *Théâtre(s)*, 2015.
HUESCA, Roland, « Nudité, corps et figures », in *La nouvelle revue d'esthétique*, n. 8, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
HUESCA, Roland, « Nudité, dans la peau des sensations », in Aurore Després (dir.), *Gestes en Éclats, Art, danse et performance*, Paris, Les presses du réel, coll. « Nouvelles scènes », 2016.
HUESCA, Roland, « Nudité, la danse des orifices », in *Quant à la danse, Ent'revues*, Paris, 2004.
HUESCA, Roland, « Nudités : les "utopiques" du corps et de la peau », in Agôn, Brouiller les frontières, n. 3, *Utopies de la scène, scènes de l'utopie*, mis à jour le : 10/01/2011, URL : http://agon.enslyon.fr/ index.php?id=1474.

HUESCA, Roland, « Nudités plurielles », *Nouvelles de Danse*, n. 64, Bruxelles, 2015.
HUESCA, Roland, Danse des orifices, *Au-delà de la danse*, 2015.
HUESCA, Roland, *La danse des orifices. Études sur la nudité*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « La vie des œuvres », 2015.
JONES, Sue, « Do Rabbits Dance ? A Problem Concerning The Identification of Dance », in McFee G. (éd.), Dance, Education and Philosophy, Oxford, Meyer et Meyer Sport, 1999.
LEVY, Benjamin, « Tango Lacan », in https://benjaminlevy.wordpress.com/tango-lacan/.
LIMON, José, cité dans Daniel LEWIS, *The illustrated Technique of José Limon*, Princeton book company, 1999.
LIMON, José, cité dans Daniel LEWIS, *The illustrated Technique of José Limon*, Princeton book company, 1999.
LOUPPE, Laurence (dir.), *Danses tracées*, textes de Daniel Dobbels, Jean-Noel Laurenti, Laurence Louppe, Valérie Preston-Dunlop, René Thom, Paul Virilio. Paris, Dis voir, 1991.
LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Librairie de la danse, 2004.
MCFEE, Graham, *Understanding Dance*, Londres/New York, Routledge, 1979.
NIOCHE, Julie, « Le Lien invisible », in *Scientifiquement danse*, *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, 2006.
QUIGNARD, Pascal, *L'Origine de la danse*, Condet-sur-Noiret, Galilée, 2017.
TAYLOR, Julie, « Tango, gifle et caresse », in *Terrain*, n. 35, 2000.
VALERY, Paul, *Degas Danse Dessin*, Folio Essais, 1998.

ÉCRITS SUR LE MASQUE ET LA MARIONNETTE

ASLAN, Odette, & BABLET, Denis, *Le Masque. Du rite au théâtre*, CNRS, 1985.
BAQUE, Dominique, *Visages. Du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Regard, 2007.
DE GOURMONT, Rémy, *Le Livre des Masques*, 1900.
FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, 1995.
GIRARD-LATERRE, Marion, « L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein», *Agôn* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, n. 4 : L'objet, mis à jour le : 03/02/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066.
JUSSELLE, Jacques, Ilka Schönbein - *Le corps : Du masque à la marionnette, Encyclopédie Fragmentée de la marionnette*, vol.3, THEMAA, avril 2011.
KREJCA, Otomar, « Le regard du masque » in *Le masque : du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 1985, p. 206.
MARTINEZ, Ariane, *La pantomime. Le théâtre en mineur*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.
VON KLEIST, Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Mille et une nuits, 1993.

DRAMATURGIE

« Dramaturgie », *Théâtre/Public* n. 67, Gennevilliers, janv.-févr. 1986.
BAL, Mieke, « Voix/voie narrative : la voix métaphorée », *Cahiers de Narratologie*, 2001, mis en ligne le 15 octobre 2014, consulté le 07 août 2017.
BRECHT, Bertolt, *La dramaturgie non aristotélicienne* (1932-1951), trad. Delfet, Guy,

Tailleur, Jean (traductions revues par Valentin Jean-Marie) et Valentin Jean-Marie, Paris, in *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2000.
DANAN, Joseph, & RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), « Écritures dramatiques contemporaines, 1980-2000. L'avenir d'une crise », *Études théâtrales*, n. 24-25, Louvain-la-Neuve, 2002.
DANAN, Joseph, « Entre théâtre et performances : la question du texte », Arles, n. 35, Actes sud, coll. « Apprendre », 2013.
DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud, 2010.
DELEUZE, Gilles, « La méthode de dramatisation », Paris, in *L'île déserte. Textes et entretiens*, Minuit, 2002.
DORT, Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », Montreuil, in *Théâtre/Public*, n. 67, Théâtrales, janv.-févr. 1986.
FERGOMBE, Amos et HUFTIER, Arnaud, « Théâtre et fantastique », Kimé, in *Otrante,* n. 17, 2005.
GLEYSE, Jacques, « Michel Bernard. La chair et le verbe », in *Corps et culture*, n. 5, « Nature », culture et éducation, 2000.
LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.
LE PORS, Sandrine, SARRAZAC, Jean-Pierre (Préface), *Le théâtre des voix : A l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2011.
LECOQ, Jacques, *Le corps poétique*, Arles, Actes sud, 1999.
LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre post-dramatique,* [1999], L'Arche, 2002.
LESSING, Gotthold Ephraim, *Dramaturgie de Hambourg* [1767-1769], trad. R. Crouslé, 1873 (nouvelle traduction en préparation, J.-L. Besson).
LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766-1768), trad., Paris, Hermann, 1990.
RAOUL-DAVID, Michèle, « Profession « dramaturge » », Montreuil, in *Théâtre/Public* n. 67, Théâtrales, janv.-fév. 1986.
REY-FLAUD, Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen-Age*, PUF, 1980.
SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Lausanne, de l'Aire, 1981 (rééd. Circé).
SARRAZAC, Jean-Pierre, « Matériau », Belfort, in *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Saulxures, 2005, p. 109 -112.
SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Nizet, 1986.
VINAVER Michel, sous la direction de Vinaver Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes sud, coll. « Répliques », 1993.
VITEZ, Antoine, *«* Sur le dramaturge », réponse à un questionnaire de l'ATAC (Association technique de l'action culturelle), Paris, in *Écrits sur le théâtre. La scène 1983-1990 ? ,* n. 4, P.O.L, 1997.

PHILOSOPHIE

ADORNO, Theodor, « L'art et les arts », Paris, in *Théorie Esthétique*, Klincksieck, 2002.
AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire,* trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot, coll. « Critique de la philosophie », 1989.
AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Seuil, L'Ordre philosophique, 1997.
AGAMBEN, Giorgio, *Le langage et la mort,* trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1991.
AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, Paris, Rivages, 2012.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2008.
AGAMBEN, Giorgio, *Remnants of Auschwitz : The Witness and the Archive*, New-York, Zone Books, 1999.
ANDRIEU, Bernard, *Le Corps dispersé. Une histoire du corps au 20ème Siècle*, Paris, L'Harmattan, 1993.
ANDRIEU, Bernard, *Les avatars du corps : Une hybridation somatechnique*, Liber, 2011.
ANDRIEU, Bernard, *Mutation sensorielles*, Le Mort qui trompe, 2008.
BAKER, Steve, *The Postmodern Animal*, Londres, Reaktion, 2000.
BARTHES Roland, *Le Neutre*, Cours au Collège de France (1977-1978), texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil/IMEC 2002.
BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.
BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Essais, Points, 1970.
BARTHES, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.
BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1980.
BARTHES, Roland, *Fragments du discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977.
BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1957.
BATAILLE, Georges, *Le Mort*, dans *Romans et récits.*
BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard.
BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil*, 1928, 1ere ed. ; J.-J. Pauvert, 1967.
BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes, in L'Histoire de l'érotisme*, *VIII*, Gallimard.
BAUDRILLARD, Jean*, De la séduction, Paris, Denoël/Gonthier*, 1979.
BAUDRILLARD, Jean, *Les Stratégies Fatales*, Paris, Grasset, 1983.
BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.
BELLMER, Hans, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou anatomie de l'image* (1957), Paris, Allia, 2002.
BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, 1928, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985.
BENJAMIN, Walter, *Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien.*
BERGSON, Henri, *L'Énergie spirituelle, Essais et conférences*, 1919, textes et conférences publiés entre 1901 et 1913, Paris, Les Presses universitaires de France, 1959.
BERGSON, Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Quadrige, PUF, 1991.
BERNARD, Michel, *L'Expressivité du corps*, Paris, Delarge, 1996, réédité en 1986.
BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris, Points, 1997.
BERNARD, Michel, NIOCHE, Julie et PERRIN, Julie, « Echanges et variations sur *H2ONaCl* », in *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, Annecy, septembre 2005.
BIMBENET, Etienne, *L'Animal que je ne suis plus*, Gallimard, coll. Folio-essais, 2012.
BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre,* Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980.
BLANCHOT, Maurice, *Une voix venue d'ailleurs,* Paris, Gallimard, rééd. 2002.
BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
BLANCHOT, Maurice, « Rêver, écrire », in *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.
BOREL, France, *Le Vêtement incarné : les métamorphoses du corps*, Calmann-Lévy, 1992.
BUCHNER, Ludwig, *Lumière et vie : trois leçons populaires d'histoire naturelle sur le soleil*, deuxième partie, 1883.
CALLIGARIS Contardo, *Hypothèse sur le fantasme*, Paris, Le Seuil, prog. ReLIRE, « Philosophie Générale », 1983.
CHRETIEN, Jean-Louis, « L'humanité des larmes », *Promesses furtives*, Minuit, 2004.
CLAUSIUS, Rudolf, cité in *Dictionnaire d'histoire et de philosophie des sciences* de Dominique

Lecourt, PUF, 1999.
COHEN, Hermann, *Logik der reinen Erkenntnis (System der Philosophie, I)*, Berlin, B. Cassirer, 1902.
COLLI, Giorgio, *La Sagesse Grecque III. Héraclite*, trad. Patricia Farazzi, L'Éclat, 1992.
COMTE-SPONVILLE, André, *Le sexe ni la mort*, Albin Michel, 2012.
DEBRAY, Régis, *L'Obscénité démocratique*, Paris, Flammarion, 2007.
DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie, Tome 2 : Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972.
DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
DELEUZE, Gilles, cours de cinéma 78 du 05/02/1985, transcription : Désirée Lorenz.
DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986/2004.
DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002.
DELEUZE, Gilles, *L'Abécédaire*, L'entrée « A comme Animal », produit et réalisé par BOUTANG Pierre-André, 1988, première diffusion sur Arte en 1996.
DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 – L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2 – L'image-temps*, Paris, Minuit, 1983.
DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, avec le texte intégral de *La Vénus à la fourrure*, trad. Aude Wilm, Minuit, coll. « Arguments », 1990.
DERRIDA, Jacques, « La différance », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972 ; et le numéro 3 du *Bulletin de la Société de Philosophie*, consacré au concept de la « différance », Paris, A. Colin, 1968.
DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, sous la direction de Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée, 2006.
DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène, PUF,* Collection Quadrige, 2016.
DERRIDA, Jacques, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Simon Hantaï, 2000.
DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différance*, Paris, Le Seuil, 1967.
DESCAMPS, Marc-Alain, *Corps et extase,* G. Trédaniel, 1992.
DESCAMPS, Marc-Alain, *Le Langage du corps et la communication corporelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
DIDI-HUBERMAN, Georges, « Don de la page, don du visage », *Po&sie*, n. 67, 1994.
DIDI-HUBERMAN, Georges, *Les Danseurs des solitudes*, Minuit, coll. « Paradoxes », 2006.
DIDI-HUBERMAN, Georges, *Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne*, in Point Critique.
DUBOST, Matthieu, *La Tentation pornographique : réflexions sur la visibilité de l'intime,* Paris, Éllipses, 2006.
FOUCALT, Michel, *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.
FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
FOUCAULT, Michel, Les Mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines, Paris, Tel, Gallimard, 1966.
FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, Quadrige, 2003.
FOUCAULT, Michel, « *Pouvoir et corps* », in Dits et Ecrits, Tome II, Paris Gallimard,

1970-1975.
FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
FREYMANN, Jean-Richard, *La Naissance du désir*, ERES, coll. Hypothèses, 2005.
GODDARD, Jean-Christophe (dir.), *Le Corps*, Paris, J. Vrin, 2005.
GOFFI, Jean-Yves, *Qu'est-ce que l'animalité ?*, Paris, Vrin, 2004.
GONTIER, Thierry, « Le corps humain est-il une machine ? Automatisme cartésien et biopouvoir », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 126, n. 1, 2001.
GRESS, Thibault, Entretien avec Etienne Bimbenet : Autour de *L'Animal que je ne suis plus*, in Actu-Philosophia, jeudi 11 juillet 2013.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, éd. cit., § 365.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique : cahier de notes inédit de Victor Cousin*, Paris, Vrin, Alain Patrick Olivier, 2005, (1835, posth.).
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique,* tome premier, trad. de Ch. Bénard, version numérique de Daniel Banda, "Les classiques des sciences sociales", 1835.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Philosophie de la Nature*, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1863.
HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, trad. Emmanuel Martineau de la dixième ed., Paris, Authentica, 1985.
HENRY, Michel, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Seuil, 2000.
HOLDERLIN, Friedrich, *La Mort d'Empédocle*, trad. et introduction Babelon André, Paris, Gallimard, 1929.
HOQUET, Thierry, *Des sexes innombrables, Le genre à l'épreuve de la biologie*, Seuil, coll. « Science ouverte », 2016.
HUSSERL, Edmund, « Lettre à Hofmannsthal », trad. E. Escoubas, in *La part de l'œil*, n. 7, 1991.
IEVEN, Emilie, « L'errance, un mouvement à potentiel utopique », in *Carnets*, Deuxième série, 10, 2017.
IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.
JEUDY, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Armand Colin, Paris, 1998.
JULLIEN, François, *De l'essence ou du nu*, Paris, Seuil, 2000.
KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Ladmira, J.-R., De Launay, M. B. et Vausse, J.-M., Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade ».
LECOURT, Dominique, *Humain, post-humain. La technique et la vie*, Paris, PUF, 2003.
LESTEL, Dominique, *La Couleur des idées*, « L'Animal singulier », 2004.
LESTEL, Dominique, *Les Origines animales de la culture,* Paris, Champs Flammarion, 2001.
LYOTARD, Jean-François, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988.
MARZANO, Michela, *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.
MC DOWELL, John, *L'Esprit et le Monde*, trad. C. Alsaleh, Paris, J. Vrin, 2007.
MERLEAU PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
MERLEAU-PONTY, « Interrogation et intuition », in *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, coll. « Tel », 1988.
MILON, Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture,* Encre marine, 2010.
MONDZAIN, Marie-José, « Après Avignon, le théâtre à vif. », rencontre organisée par France Culture au Théâtre de la Bastille le 15 oct. 2005.
MONDZAIN, Marie-José, « Il était une fois l'image », in *Catalogue des États Généraux*

du film documentaire, Lussas, 2003.
MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator. De la fabrication à la manipulation des images*, Montrouge, Bayard, 2007.
MONDZAIN, Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000.
MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?,* Bayard, Paris, 2015.
MOREL, Georges, *Le signe et le singe*, Aubier, 1985.
MORFOUACE DE BEAUMONT, Gilles, *Apologie des bêtes*, Paris, chez Prault père, 1732.
NANCY, Jean-Luc (dir.), « Expeausition », in *Corpus, Paris, Métailié*, « Suites Sciences Humaines », 2000.
NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2006.
NANCY, Jean-Luc, *L'intrus*, Paris, Galilée, 2000.
NICOLLE, Jean-Marie, *L'indispensable en culture générale*, 2008.
ORMESSON, Jean, *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, Paris, Robert Laffont, 2010.
RANCIERE, Jacques, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
RANCIERE, Jacques, *La Parole muette*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2005.
RANCIERE, Jacques, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000.
RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, Galilée, 2009.
ROSSET, Clément, Entretien avec ROSSET Clément autour de *L'école du réel*, Paris, Minuit, 2008, organisé par Rousseau Nicolas, in *Actu Philosphia*, 2009.
ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993 (1984).
ROUSSEAU, Jean-Jacques*, Discours sur les sciences et les arts,* 1750.
SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Gallimard, 1976, p. 441.
SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?,* entretien avec Alexandre Prstojevic, *Vox poetica*, entretiens, http://www.vox-poetica.org/entretiens/schaeffer.htm.
SCHAEFFER, Jean-Marie, *La fin de l'exception humaine*, Gallimard, 2007.
SCHLANGER, Judith, *Les Métaphores de l'organisme,* 1971, Paris, L'Harmattan, 1995.
SCHOPENHAUER, Arthur*, Métaphysique de l'amour sexuel*, Auguste Burdeau (trad.), in Yannis Constandinidès, Mille et une nuits, 2008.
SCHOPENHAUER, Arthur, *L'art d'avoir toujours raison*, Fayard/Mille et une nuits, 1998.
SERRES, Michel, *L'Hominescence*, Le grand récit, Le Pommier, 2001.
SERRES, Michel*, Les Cinq Sens,* prix Médicis de l'Essai, Grasset, 1985.
SISSA, Giulia, *Sexe et Sensualité, La culture érotique des Anciens*, Neuilly-sur-Seine, Odile Jacob, 2011.
SLOTERDIJK, Peter, *La Domestication de l'Être*, Paris, Mille et une nuits, 2000.
SMITH, Adam, *Essais philosophiques*, H. Agasse, Paris, 1797.
SOURIAU, Étienne, « Le Cube et la sphère », *Architecture et dramaturgie*, Actes du colloque du Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre, 1e session, Paris, 1948.
TAGUIEFF, Pierre-André, *le Sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, 2004.
TREGUIER, Jean-Marie, *Le Corps selon la chair*, Paris, Kimé, 1998.
VALERY, Paul, *L'idée fixe*, 1932, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.
VASILIU, Anca, « Du diaphane, Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale », in *Études de philosophie médiévale,* Vrin, 1997.
VOLTAIRE, « Magie », *in Voltaire, Œuvres complètes*, Paris, Desoer, t. 8.
WALTER, Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in Baudelaire, un poète

lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982.
WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatuslogico-philophicus*, in *Cahiers* 1914-1916, Paris, Gallimard, 1993.

ANTHROPOLOGIE, ETHNOLOGIE ET ETHOLOGIE

BARTHE-DELOIZY, Francine, *Géographie de la nudité*, Paris, Bréal, 2003, p. 12. Nous vous invitons également à écouter son *Éloge de la nudité (3/5): l'origine du monde*, 10/01/2007, https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/eloge-de-la-nudite-35-lorigine-du-monde.
BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris, Points, 1997.
BOETSCH, Gilles et CHEVE Dominique, sous la direction de Boetsch Gilles et Cheve Dominique, *Le Corps dans tous ses états. Regards anthropologiques*, Paris, CNRS, 2000 .
BOETSCH, Gilles, HERVE, Christian et J. ROZENBURG, Jacques, *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*, Paris, De Boeck, 2007.
CHELHOD, Joseph, *Arabie du Sud : histoire et civilisation : le peuple yéménite et ses racines*, t. 1, Maisonneuve & Larose, Paris, 1995.
D'ONOFRIO, Salvatore, *Les fluides d'Aristote. Lait, sang et sperme dans l'Italie du Sud*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des Mythes », vol. 42, 2014.
DE WAAL, Frans, *Le singe est en nous*, Fayard, 2006.
DOUGLAS, Mary, « Un corps pur », Paris, in *Terrain*, n. 31, Ministère de la culture et de la communication, septembre 1998.
DUCHET, Michèle, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, Paris, Maspero, 1971.
DUERR, Hans Peter, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris, M.S.H., 1998.
DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1963.
ELIADE, Mircéa, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963.
ELIADE, Mircéa, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963.
ELIADE, Mircéa, *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1962.
ELIADE, Mircéa, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, Folio Essais, Notes, 1957.
FORTIER, Corinne, « Le lait, le sperme, le dos. Et le sang ? », in *Cahiers d'études africaines*, n. 161, EHESS, 2001.
GELARD, Marie-Luce, « Les Pouvoirs du lait en contexte saharien : « Le Lait est plus fort que le Sang » », in *Corps*, n. 8, 2010.
GELARD, Marie-Luce, SIROST, Olivier, « Introduction. Humeurs ou substances ? », in *Corps*, n. 8, 2010.
GIARD, Agnès, *Les objets du désir au Japon*, Drugstore, 2009.
GILLIE-GUILBERT, Claire, « « Et la voix s'est faite chair… ». Naissance, essence, sens du geste vocal », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2001.
GLEYSE, Jacques, « Michel Bernard. La chair et le verbe », *in* revue *Corps et culture*, n. 5, « Nature », culture et éducation, 2000.
GODELIER, Maurice et PANOFF, *La production du corps. Approches anthropologiques et historiques*, Amsterdam, Archives contemporaines, 1998.
GODELIER, Maurice, *La production des grands hommes. Pouvoir et domination masculine chez les Baruya de Nouvelle-Guinée*, Paris, Fayard, 1982.
GRANDGEORGE, Marine, PUGNIERE-SAAVEDRA Frédéric et LE PEVEDIC, Brigitte*, Vers une communication Homme-Animal-Machine ?*, L'Harmattan, EME, 2015.

GRIAULE, Marcel, « Note sur le couteau de circoncision des Bozo », in *Journal de la Société des Africanistes*, t. 26, Paris, 1956.
GRIAULE, Marcel, *Dieu d'Eau*, Paris, 1948.
GRUND, Françoise, *Le Corps et le sacré*, Mame, France, 2003.
HELL, Bertrand, *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, 1999.
HÉRITIER, Françoise, « Le sperme et le sang. De quelques théories anciennes sur leur genèse et leurs rapports » in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 32, 1985.
HÉRITIER, Françoise, *Hommes et femmes I et II*, Odile Jacob, 1996 et 2002.
HÉRITIER, Françoise, *De la violence I*, séminaire de Françoise Héritier, avec les contributions de Étienne Balibar, Daniel Defert, Baber Johansen, et al., Paris, Odile Jacob, 1996, Exposés présentés dans le cadre de son séminaire au Collège de France, janvier-mars 1995 ; rééd. 2005.
HOLAS, Bohumil, *Le culte de Zie, éléments de la religion Kono*, Haute-Guinée Française, Dakar, 1954.
HOLTZMANN, Bernard, « Acropole d'Athènes », Encyclopædia Universalis.
JOURNET, Nicolas, BEDIN, Véronique (dir.), *Regards sur la sexualité d'hier à aujourd'hui, ici et ailleurs*, Auxerres, Sciences humaines, 2013.
JUNG, Carl Gustav et KERENYI, Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Broché, 1974.
KARADIMAS, Dimitri, *Poils et sang, L'Herne*, Paris, Cahiers d'anthropologie sociale, 2010.
LE BRETON, David, « Corps et cultures », Paris, in *Intercultures*, n. 17, Sietar, 1992.
LE BRETON, David, « L'incision dans la chair. Marques et douleurs pour exister », in *Quasimodo,* n. 7, (« Modifications corporelles »), Montpellier, 2003.
LE BRETON, David, « La peau entre signature et biffure : du tatouage et du piercing aux scarifications », in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n. 57, 2011.
LE BRETON, David, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 1995.
LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
LE BRETON, David, *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985.
LE BRETON, David, *Déclinaisons du corps*. Entretiens avec Joseph Lévy, Montréal, Liber, 2004.
LE BRETON, David, *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992.
LE BRETON, David, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000.
LE BRETON, David, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003.
LE BRETON, David, *L'Adieu au corps*, Métailié, 1999.
LE BRETON, David, *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles, Paris,* Métailié, 2002.
LE BRETON, David, *Les Passions ordinaires. Anthropologie des émotions* [1998], Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2004.
LE GOFF, Jacques Le Goff, *Un Autre Moyen Age*, Paris, Quarto/Gallimard.
LEBEUF, Jean-Paul, *L'Habitation des Fali, montagnards du Cameroun septentrional, Technologie, sociologie, mythologie, symbolisme*, Paris, 1961, p. 326.
LENCLUD, Gérard, « Le phénomène humain : l'avènement du réalisme », in *Gradhiva*, n. 16, 2012.
LEVI-STRAUSS, Claude, « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie », in Word. Journal of the Linguistic Circle of New York, I, 1, 1945
LEVI-STRAUSS, Claude, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971.

LEVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
LIGNEREUX, Cécile, « Bonne humeur contre belle humeur : la valorisation des larmes au xviie siècle », in *Corps*, n. 8, 2010.
MATRICON-THOMAS, Élodie, « Le fil d'Ariane et la traversée du Labyrinthe », *in Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, n. 17, 2014.
MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, 1936, Paris, PUF, 2009.
MECHIN, Colette ; BIANQUIS-GASSER, Isabelle ; LE BRETON, David, *Le Corps et ses orifices*, Paris, L'Harmattan.
MECHIN, Colette, BIANQUIS-GASSER, Isabelle et LE BRETON, David, *Le Corps, son ombre et son double*, Paris, L'Harmattan, 2000.
MECHIN, Colette, BIANQUIS-GASSER, Isabelle et LE BRETON, David, *Le Corps et ses orifices,* Paris, L'Harmattan, 2004.
METRAUX, Alfred, *Ensayos de mitologia comparada sudamerica, in America Indigena*, VIII, I, Mexico, 1948.
MIKUZ, Jure, *Le sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, Slovénie, Ljubljana, Zalozba ZRC, 2013.
MONESTIER, Martin, *Histoire et bizarreries sociales des excréments. Des origines à nos jours*, *Le Cherche-Midi,* 2001.
MONESTIER, Martin, *Les seins, Encyclopédie historique et bizarre des gorges, mamelles, poitrines, pis et autres tétons des origines à nos jours*, Le cherche Midi, 2001.
MONTORSI, Francesco, « Quelques pistes de réflexion pour une étude scatologique », in *Grivoiserie, pornographie, scatologie*, Questes, 2011.
MOULINIE, Véronique, *La Chirurgie des âges. Corps, sexualité et représentations du sang*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998.
MUCHEMBLED, Robert, *L'Orgasme et l'Occident, Une histoire du plaisir du XVIe siècle à nos jours*, Histoires, Points, 2008.
NAGY, Piroska, *Le Don des larmes au Moyen Âge*, Brochée, Albin Michel, 2000.
NAGY, Piroska, *Le Don des larmes au Moyen Âge*, Brochée, Albin Michel, 2000.
NATKIN, Marcel, cité par BOUQUERET, Christian, *Paris 1920-1940 : capitale photographique*, collection de Christian Bouqueret, La Martinière, 2009, p. 111.
PALERMITI, Emmanuelle**,** « Salvatore D'Onofrio, Les fluides d'Aristote. Lait, sang et sperme dans l'Italie du Sud », in *Archives de sciences sociales des religions*, 2015.
PEYRE, Evelyne ; WIELS, Joëlle. *Mon corps a-t-il un sexe ?,* La Découverte, 2015.
PICQ, Pascal, *Nouvelle Histoire de l'Homme.* Pascal Picq, Perrin, 2005.
POSENER, Georges, SAUNERON, Serge et YOYOTTE, Jean, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Paris, Broché, 1959.
POUCHELLE, Marie-Christine, « Le sang et ses pouvoirs au Moyen Age », in *Mentalités*, n.1
PRUNER-BEY, Franz, « L'Homme et l'animal », in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, I. Série, t. 6, 1865.
REINACH, Salomon, « Le rire rituel », in *Cultes, Mythes et Religions*, t. IV, E. Leroux, 1912.
RIGBY, Paul, *Encyclopédie saint Augustin, la Méditerranée et l'Europe, IV*e-*XXI*e *siècles*, Paris, Cerf, 2005.
SCHEITLIN, C.P., t. Il, p. 403, cité par PRUNER-BEY, Franz, « L'Homme et l'animal », in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, I. Série, t. 6, 1865.
SOUSTELLE, Jacques, *La vie quotidienne des Aztèques, à la veille de la conquête espagnole*, Paris, 1955.

SUGGS, Robert Carl, *Marquesan sexual behavior*, Harcourt, Brace & World, 1966.
TAYLOR, Timothy, *La Préhistoire du sexe*, Bayard, 1998.
THOMAS, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975.
TOURAILLE, Priscille, « Du désir de procréer : des cultures plus naturalistes que la Nature ? », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, n. 1, 2011.
VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1909.
VERNANT, Jean-Pierre et DETIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence - La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.
VERNANT, Jean-Pierre et DETIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence - La mètis des Grecs*, Flammarion, 1974.
VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2003.
VERNANT, Jean-Pierre, « L'individu dans la cité », in *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », série « Histoire », p. 231.
VERNIER, Bernard, « Le sang, l'inceste et la parenté », in *Corps*, n. 8, 2010.
VIALLES, Noëlie, « Dépouiller la bête », *Anthropozoologica « L'homme et l'animal » ,* Paris, Numéro spécial, 1987.
VIGARELLO, Georges, *Le Propre et le sale. L'Hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, « Points », 1985.
VIGNAUX, Georges, « La ruse, intelligence pratique », in *Les savoirs invisibles. De l'ethnoscience aux savoirs ordinaires*, n. 137, avril 2003.
WUNSCH, Serge, *Comprendre les origines de la sexualité humaine,* Esprit du temps, Questions d'avenir, 2014.
ZAHAN, Dominique, *Sociétés d'initiation Bambara*, *Le N'Domo*, *le Kore*, Paris, La Haye, 1960.

POLITIQUE

BESNIER, Jean-Michel, Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?, Paris, Hachette, 2009.
BLOCH, Marcel, Apologie pour l'histoire ou métier d'historien, 1949, Paris, A. Colin, 1993.
BLOCH, R. Howard, The Scandal of the Fabliaux, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1986.
BUTLER, Judith, « Performative acts and gender constitution : a Essay in Phenomenologuy and Feminist Theory », S.E.Case, Performing Feminism, 1990.
CANNING, Joseph. Histoire de la pensée politique médiévale (300-1450), trad. par Jacques Ménard. Paris, Cerf Fribourg, Universitaires, 2003.
CERTEAU, Michel de, La culture au pluriel, Seuil, col. Points, 1993 (éd. or., 1974).
CHALAYE, Sylvie, « Avignon 2005 : crise et renouvellement », Africultures, 2005/4 (n. 65).
CHARAUDEAU, Patrick, Le discours politique : les masques du pouvoir, Vuibert, 2005.
DEBRAY, Régis, Sur le pont d'Avignon, Paris, Flammarion, 2005.
DUVIGNAUD, Jean, Sociologie du théâtre, Essai sur les ombres collectives, PUF, 1965.
DUVIGNAUD, Jean, Spectacle et société, Denoël-Gonthier, 1970.
Entretien avec ROSSET Clément autour de L'école du réel, Paris, in Actu Philosophia, Minuit, 2008, organisé par Nicolas ROUSSEAU, 2009.

FINBURGH, Clare, « « Vérité » ou « mensonge » ? Le Théâtre politique », post-11 septembre en Grande-Bretagne1, ENS de Lyon, in Agôn, Dossiers, HS n. 1 : Mettre en scène l'événement, Mémoire de l'événement : le cas du 11 septembre au théâtre, mis à jour le 08 juil. 2011, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1808>.
FREUND, Julien, « La mésocratie », in Critère, 1978.
FREUND, Julien, Qu'est-ce que la politique?, Paris, Seuil, 1967, coll. « Politique » # 21, rééd. en 1990, texte extrait de L'essence du politique.
FREUND, Julien. L'essence du politique, Paris, Sirey, 1965, rééd. chez Dalloz en 2004.
GERSTLE, Jacques, PIAR, Christophe, La communication politique, Armand Colin, 2016.
GUENOLE, Thomas, Petit guide du mensonge en politique, First, 2014.
HAMIDI KIM, Bérénice, « Mission artistique et mission sociale, mission des artistes et mission des pouvoirs publics : incompréhension réciproque, « heureux malentendu » ou collaboration ? », sous la direction de Urrutiaguer Daniel, Paris, in Politiques du théâtre, in Registres, n.15, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011.
HAMIDI KIM, Bérénice, Théâtres politiques (en) mouvement(s), Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011.
LE GOFF, Jean-Pierre, Mai 68, l'héritage impossible, 1998, rééd. La Découverte, 2008.
MERLE, Pierre, Politiquement correct : dico du parler pour ne pas dire, Paris, 2011.
RANCIERE Jacques, conférence « La politique de la fiction », in le cadre du cycle « Miracles et mirages de la représentation » que l'association « Échange et diffusion des savoirs » présente depuis novembre 2011 à l'Hôtel du département à Marseille, le jeudi 9 février 2012.
RANCIERE, Jacques, Aux bords du politique, Paris, Gallimard, 2004.
REVAULT D'ALLONES, Myriam, Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique, Paris, Seuil, 1995.
RIVIERE, Jean-Loup, Nécessité politique du théâtre, Paris, in Enseigner le théâtre à l'école : au carrefour des lettres, des arts et de la vie scolaire, actes du colloque de Paris (26-27 mai 2005), sous la direction de Charvet Pascal, Éduscol, coll. « Les Actes de la Desco », 2006.
RIVIERE, Jean-Loup, Nécessité politique du théâtre, Paris, in Enseigner le théâtre à l'école : au carrefour des lettres, des arts et de la vie scolaire, actes du colloque de Paris (26-27 mai 2005), sous la direction de Charvet Pascal, Éduscol, coll. « Les Actes de la Desco », 2006.
ROCHEFORT, Florence, « La politisation des corps » et « L'Insurrection féministe », in Philippe Artières et Michelle Zacharini-Fournel (dir.), 68. Une histoire collective (1962-1981), La Découverte, 2008.
SCHMITT, Carl. La notion de politique - Théorie du partisan, trad. par Marie-L. Steinhauser, préface de Julien Freund. Paris, Calmann-Lévy, 1972, coll. « Liberté de l'esprit », réédité chez Flammarion en 1992.
SIMONOT, Michel, L'art de la rue : scène urbaine – scène commune ?, Rue de la Folie, Hors Les Murs, Paris, n. 3, janv. 1999.
TACKELS, Bruno et BANU, Georges, Le cas Avignon 2005, Montpellier, L'Entretemps, 2005.
TALON-HUGON, Carole, « Avignon 2005, le conflit des héritages », in Du Théâtre, Hors-série n.5, juin 2006 et Avignon 2005, le conflit des héritages, Actes Sud-Papiers, 2017.
THIBAUDAT, Jean-Pierre, Dromesko Souvenirs d'Igor - Baraquement d'utilité publique Saint-Jacques-de-la-Lande, Arles, Actes Sud, 2010.

VAN HAESEBROECK, Élise, Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain, Claude Régy, le groupe merci et le théâtre radeau : un théâtre apolitiquement politique, Paris, L'Harmattan, 2011.
WEBER, Carl Maria, SOBEL, Bernard, BESSON, Jean-Louis, BIET, Christian, JOURDHEUIL, Jean et RAOUL-DAVID, Michèle, « Théâtre et politique : la crise tombe-t-elle du ciel ? », Montreuil, in Théâtre/Public, n. 195, Théâtrales, 2010.
WILBER, Ken, A Theory of Everything: An Integral Vision for Business, Politics, Science and Spirituality, Colorado, Shambhala Publications, 2000.

SOCIOLOGIE

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Vrin, 1990.
BERTRAND, Régis, « La Nudité entre culture, religion et société », *Rives nord-méditerranéennes*, 30, 2008.
BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.
BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
BRAUNSTEIN, Florence et PEPIN, Jean-François, *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, P.U.F., 1999.
DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, 1967, rééd. Gallimard, coll. « Folio », 2002.
DETREZ, Christine, *La Construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002.
DORAIS, Michel*, Éloge de la diversité sexuelle,* VLB Éditeur, 1999.
DORT, Bernard, *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967.
DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, 1965.
GOFFMAN, Erving, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, trad. par Alain Kihm, Paris, Minuit, 1975.
HAHN, Aloïs, « Écrire sur soi-même, s'écrire soi-même : le tatouage », in *Sociétés et Représentations,* n. 2, « Le corps à l'épreuve », CREDHESS, 1996.
HONG, Sung-Min, *Habitus, corps, domination : sur certains présupposés philosophiques de la sociologie de Pierre Bourdieu*, Paris, L'Harmattan, 1999.
LE BRETON, David, *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985.
LE BRETON, David, *La peau et la trace. Sur les blessures d'identité*, Paris, Métailié, 2003.
LE BRETON, David, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 1994.
LE BRETON, David, *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 2000.
PARLEBAS, Pierre, *Le Corps et le langage. Parcours accidentés*, Actes de la journée de l'école doctorale « éducation, langage et société », Université Paris V-René Descartes, Paris, L'Harmattan, 1999.
PENNAC, Daniel, *Journal d'un corps*, Paris, Gallimard, 2012.
POLLACK, Michaël, *L'expérience concentrationnaire : essai sur le maintien de l'identité sociale,* Paris, Métailié, 1990.
SIROST, Olivier, « Les pédagogies de la bonne humeur », in *Corps*, n. 8, 2010.

PSYCHANALYSE ET PSYCHOLOGIE

ABRAHAM, Karl, « Psychanalyse d'un cas de fétichisme du pied et du corset », in *Œuvres complètes*, t.1, 1912, Paris, Payot, 1965.
AEPPLI, Ernest, *Les Rêves et leur interprétation*, Paris, 1951.
AMAR, Hanania-Alain, *Inquiétante étrangeté et autres récits*, Paris, L'Harmattan, 2002.

ANAUT, Marie, CYRULNIK, Boris, *Résilience. De la recherche à la pratique : 1er congrès mondial sur la résilience*, Paris, Odile Jacob, 2014.
ANAUT, Marie, *La résilience : Surmonter les traumatismes*, Nathan Université, 2008.
ANAUT, Marie, *L'Humour, entre le rire et les larmes : Traumatismes et résilience*, Paris, Odile Jacob, 2014.
ANZIEU, Didier, *Les Enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, 1996.
AUBERT, Brigitte, *Éloge de la phobie*, Paris, Masque, coll. « Noires racines », 2000.
AUDOUARD, Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », in *Figures de la psychanalyse*, vol. 14, no. 2, 2006, pp. 163-177.
BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1904.
BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace,* Paris, P.U.F.*,* 1957.
BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985.
BALAND, Marie-Cécile, BURR, Emmanuelle, MOSS, Richard, *Plénitude, empathie et résilience*, Le Souffle d'or, 2012.
BETTELHEIM, Bruno, *La Forteresse vide*, Paris, Gallimard, 1988.
BEUGNOT, Bernard, « L'objet médiateur », in *François Rouget et John Cameron Stout, Poétiques de l'objet*, Paris, Champion, 2001.
BIZOUARD, Elizabeth, *Le cinquième fantasme : Auto-engendrement et impulsion créatrice,* Paris, PUF, 1998, introduction.
BONAPARTE, Marie, « Notes sur l'excision », in *Revue française de psychanalyse XII*, 1948.
BONNET, Gérard*,* « Quand le sadisme devient une perversion », in *Revue française de psychanalyse,* vol. 66, n. 4, 2002.
BONNET, Gérard*, L'irrésistible pouvoir du sexe,* Paris, Payot, 2001.
BONNET, Gérard*, Les perversions sexuelles,* Paris, PUF, « Que sais-je », 3eme éd. mise à jour, 2001.
BONNET, Gérard, *Voir être vu, Études cliniques sur l'exhibitionnisme,* Paris, PUF, 1981.
BOUCHERON, Patrick, *Conjurer la peur*, Sienne, 1338, Paris, Seuil, 2013.
BOUTROUX*,* Émile, *La psychologie du mysticisme*, extrait de la « Revue Bleue, revue politique et littéraire », Paris, quatrième série, tome XVII, 39e année, 1er semestre, 1 janvier – 30 juin 1902.
CALIN, Daniel*,* « La parole de l'enfant, De l'enfance muette à l'enfance déniée *», in Enfances & PSY,* n. 36, Érès, 2007.
CAMPORESI, Piero, *La sève de la vie*, 1990.
CAUSSE, Pierre, PICOT, Pauline, THULARD, Adeline, WORMS, Manon, « Sortir, c'est toujours entrer, Retranscription de l'introduction à la journée d'études *Sortie(s) de spectateur(s)* du 27 janvier 2018 », in *Hypnoscènes*, 01/03/2018.
CHILAND, Colette*, Changer de sexe*, Paris, Odile Jacob, 1997.
CONSTANT, Jacques. « Trajectoires d'une personne autiste et d'une personne psychotique de l'enfance à l'âge adulte », in *Enfances & Psy*, vol. 38, no. 1, 2008.
COUTANCEAU, Roland, LEMITRE, Samuel, SMITH, Joanna, *Trauma et résilience - Victimes et auteurs*, DUNOD, 2012.
CYRULNIK, Boris, « Résilience : comment ils s'en sortent ? », *in revue de la Folie ordinaire*, n.8, 1er trimestre 2018.
CYRULNIK, Boris, DUVAL, Philippe, *Psychanalyse et résilience*, Paris, Odile Jacob, 2006.
CYRULNIK, Boris, JORLAND, Gérard, *Résilience connaissances de base*, Paris, Odile

Jacob, 2012.
CYRULNIK, Boris, *La nuit, j'écrirai des soleils*, Paris, Odile Jacob, 2019.
CYRULNIK, Boris, *Les vilains petits canards*, Paris, Odile Jacob, 2004.
CYRULNIK, Boris, MAESTRE, Michel, *Entre résilience et résonnance : A l'écoute des émotions*, Fabert, 2017.
CYRULNIK, Boris, MATIGNON, Karine Lou, FOUGEA, Frederic, *La Fabuleuse Aventure des hommes et des animaux*, Paris, Hachette Littérature, Du Chêne, 2001.
CYRULNIK, Boris, SERON, Claude, *La Résilience ou comment renaître de sa souffrance ?*, Wavrin, Faber, coll. « Penser le monde de l'enfant », 2009.
CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 2002.
CZERMAK, Marcel, « Déspécification des trous du corps », in *Figures de la psychanalyse*, n. 10, 2004.
CZERMAK, Marcel, FRIGNET, Henry*, Sur l'identité sexuelle : à propos du transsexualisme*, Paris, Association Freudienne Internationale, 1996.
DOLTO, Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984.
DRACH, Marcel, TOBOUL, Bernard (dir.), *L'anthropologie de Lévi-Strauss et la psychanalyse. D'une structure l'autre,* chap. 10, Paris, La Découverte, 2008.
DRACH, Marcel. « La structure et l'effacement de l'homme chez Claude Lévi-Strauss », in *Figures de la psychanalyse*, vol. 17, no. 1, 2009.
DROITECOUR, Lionel, « En deçà des blessures », *in Les Vieilles lettres*, 2012.
EY, Henri, *Traité des hallucinations*, Masson, 1973, [rééd. 2004] t.1, Bibliothèque des Introuvables, 2006.
FAURE-PRAGIER, Sylvie, *La perversion ou la vie,* Paris, PUF, 2000.
FAUTRAT, Pascal*, De quoi souffrent les transsexuels ?*, Paris, Archives contemporaines, 2001.
FERENCZI, Sandor, *Thalassa : Psychanalyse des origines de la Vie Sexuelle*, Petite Bibliothèque Payot, 1924.
FERENCZI, Sandor, *Le Traumatisme*, Paris, Payot, 1982.
FISCHER, Gustave-Nicolas, *Les blessures psychiques, la force de revivre*, Paris, Odile Jacob, 2003.
FREUD, Sigmund, « La négation » (1925), in Résultats, idées, problèmes. II, Paris, PUF, 1985.
FREUD, Sigmund, « La féminité » in *Nouvelle conférence sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, coll. Les essais, 1952.
FREUD, Sigmund, « Les théories sexuelles infantiles » (1908), dans *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.
FREUD, Sigmund, « L'organisation génitale infantile » in La vie *sexuelle*, Paris, Bibliothèque de psychanalyse, 1969.
FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, 1919.
FREUD, Sigmund, *La Vie sexuelle*, PUF, 1997.
FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais, 1985.
FREUD, Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, trad. Jean Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1973.
FREUD, Sigmund*, Trois Essais sur la théorie sexuelle,* Gallimard, 1987.
FREUD, Sigmund, « Le Moi et le Ça » *essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1923.
FREUD, Sigmund*, Au-delà du principe de plaisir*, 1920, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2010.
FREUD, Sigmund, *Pulsions et destin des pulsions*, 1915.
GALBERT Leslie, « Manger les images, du côté de la dévoration », *Cahiers jungiens de*

psychanalyse, 4/2007.
GASTAMBIDE, Michèle, *Le Meurtre de la mère : traversée du tabou matricide des origines à nos jours*, Paris, Desclée de Brouwer : la Méridienne, 2002.
GEORGES, Zimra, « Le mystère du sang », *Topique*, vol. 113, n. 4, 2010.
GIORDAN, André*, Mon corps, la première merveille du monde,* Psy-Santé, 1999.
GODDET, Bernard, GUILLARD, Marie-Claire, « Le laryngectomisé, un mutilé de la voix », *Champ psychosomatique*, 2007.
GOMEZ-CABRA, Magda Liliana, « La clinique de l'autisme et la pratique à plusieurs » thèse soutenue le 7 avril 2015 à l'université Paris 8.
GREEN, André, *Les Chaînes d'Éros, Actualité du sexuel*, Poche Odile Jacob, 1997.
GRIM, Olivier Rachid, « Humanimalité. Du mythe du vampire à la clinique du pervers narcissique », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 75, n. 1, 2011.
GRIMAUD, Emmanuel, « Renaître en temps réel », in *Terrain*, 66, 2016.
GUERRAND, Roger-Henri, *Les Lieux. Histoire des commodités*, Paris, La Découverte, 2005 (1ère éd. 1985).
GUICHET, Jean-Luc, « Problèmes contemporains dans la relation entre l'homme et l'animal », in *L'évolution des relations entre l'homme et l'animal*, une approche transdisciplinaire, colloque, Paris, le 29 nov. 2011.
IONESCU, Serban, JACQUET, Marie-Madeleine, LHOTE, Claude*, Les mécanismes de défense, Théorie et clinique*, (Paris, Nathan, 1997), Paris, Armand Colin, 2016.
JUNG, Carl Gustav et KERENYI, Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Broché, 1974.
JUNG, Carl, Gustav, *L'homme à la découverte de son âme ; structure et fonctionnement de l'inconscient*, Genève, Mont-Blanc, 1946.
LACAN Jacques au Congrès de Rome (1953), *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse,* coll. « Écrits, Le Champ freudien », Le Seuil, 1966.
LACAN Jacques, *Écrits, deux volumes*, Paris, Seuil, 1966, réed. 1999.
LACAN, Jacques, *Le Séminaire X*, « L'angoisse », 1962-1963.
LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1978.
LACAN, Jacques, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire XI (1964), Paris, Seuil, coll. « Points », 2002.
LACAN, Jacques, *Séminaire XVI*, Paris, Seuil, 2006.
LAPLANCHE, Jean et PONTALIS-LEFEVRE, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1968.
LAPLANCHE, Jean, *Nouveaux fondements pour la psychanalyse,* Paris, Presses universitaires de France, 1987.
LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme, dans Les Temps Modernes*, 1964, édité en 1985.
LATERRASSE Colette*,* BEAUMATIN Ania*, La psychologie de l'enfant*, Milan, Collection Essentiel, numéro 86, 1997.
LEFORT, Robert et Rosine, *Autisme et psychanalyse*, Toulouse, PUM, 1992UNE, Claire, *Âge poétique, âge politique*, Montréal, L'Hexagone, 1987.
LEFORT, Robert et Rosine, *Les structures de la psychose. L'Enfant au loup et le Président*, Paris, Seuil, 1988.
LEFORT, Robert et Rosine, *Naissance de l'Autre*, « Deux psychanalyses : Nadia, 13 mois et Marie-Françoise », *30 mois*, Paris, Seuil, 1980.
MAIER, Corinne, *L'Obscène, la mort à l'œuvre*, Paris, Encre Marine, 2004.
MANCIAUX, Michel, *La résilience : résister et se construire*, CMS, 2001.

MARSAN, Christine, « L'Androgyne : une figure archétypale de notre civilisation renaissante », in *Les cahiers psychologie politique*, n. 7, juil. 2005.
MARTIN, Emily, « The Egg and the Sperm: How Science Has Constructed a Romance Based on Stereotypical Male-Female Roles », in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1991 ou «L'ovule et le spermatozoïde. Comment la science a construit un roman d'amour basé sur des rôles féminins et masculins stéréotypés », in *Les sciences du désir. La sexualité féminine, de la psychanalyse aux neurosciences*, *ouvrage* collectif, GARDEY, Delphine, VUILLE, Marilène (dir.), Le Bord de l'eau, coll. « Objets d'histoire », 2018.
MILLER, Jacques-Alain, *Extimite,* cours L'orientation lacanienne, 11 déc. 1985.
MILLOT, Catherine*, Horsexe. Essai sur le transsexualisme*, Paris, Point hors ligne, 1983.
NACHT, Sacha, *Le Masochisme*, Paris, Denoël, 1938.
NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*, trad. Henri Albert , Société du Mercure de France, 1903, sixième ed., vol. 9.
NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie* [1872], trad. M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, Gallimard, 1977.
PHELOUZAT, Nicole, « Beaux temps et bonnes humeurs », in *Corps*, n. 8, 2010.
POIZAT, Michel, *La Voix sourde, la société face à la surdité*, Paris, Métaillé, 1996.
RANK, Otto, *Le traumatisme de la naissance : influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective,* trad S. Jankélévitch, postface Dr Claude Girard, Paris, Payot, coll. Petite bibliothèque, n. 22, 2002.
REICH, Wilhelm, *La Fonction de l'orgasme*, Paris, L'Arche, 1997.
REIK, Theodor*, Le masochisme*, Paris, Payot,1953, (réimpr. 2000).
REIK, Theodor, *Le rituel. Psychanalyse des rites religieux*. (1928,1931,1946). Paris, Denoël, 1974.
SHORT, Dan, TAILLANDIER, Jérôme, *Espoir et résilience : Comprendre les stratégies thérapeutiques de Milton Erickson*, Satas, 2009.
SIRONI, Françoise*, Psychologie(s) des transsexuels et des transgenres*, Poche Odile Jacob, 2011.
TISSERON, Serge, « RÉSILIENCES : COMMENT S'Y RETROUVER ? », in *La résilience,* Presses Universitaires de France, 2009.
TISSERON, Serge, entretien, *La Voix du regard*, n°15, automne 2002.
TISSERON, Serge, *Rêver, fantasmer, virtualiser : du virtuel psychique au virtuel numérique*, Dunod, coll. Psychismes, 2012.
TOMASELLO, Michel, *Aux origines de la cognition humaine*, Retz, 1999.
VASSE, Denis, *L'Ombilic et la voix*, Seuil, 1974.
VASSE, Denis, *La voix - de l'intimité à l'espace public*, Circé, 1998.
VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », in *Le Portique*, 23-24, 2009.
WINNICOTT, Donald, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, 1969, Paris, Payot, 1992.

ART, SYMBOLE, SPIRITUALITÉ ET RELIGION

ARIKHA, Noga, « La quête de l'équilibre : âme, vertus, humeurs », in *Corps*, n. 8, 2010.
BARON, Denis, *La Chair mutante. Fabrique d'un posthumain,* Paris, Dis voir, 2008.
BIEDERMANN, Hans, *Dictionnary of Symbolism*, trad. James Hulbert (New Yors : Facts on File, 1992).
BOYER, Frédéric, *Dieu, le sexe et nous*, P.O.L, 2013.
CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Leroux, 1939.
CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des symboles*, Librairie Générale Française, Paris, 1996.

CAZIER, Jean-Philippe, Le corps au-delà, au sujet de l'exposition d'Ana Mendieta, *Le temps et l'histoire me recouvrent*, au Jeu de Paume, jusqu'au 27/01/2019, in Diacritik, 17/12/2018.
CHENET-FAUGERAS, Françoise, « Paroles de volcan : ce que dit la Bouche de Feu », in *L'imaginaire du volcan*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, 1969 pour la 1ere éd., 1982 pour la 2nde éd. revue et enrichie.
Collectif, *L'Androgyne. Cahiers de l'Hermétisme*, Paris, Dervy, Albin Michel, 1986.
Concile de Trente, décrets, 1545-1563.
DE FELICE, Philippe, *Foules en délires et extases collectives*, Paris, Albin Michel, 1947.
DE LA SALLE, Jean-Baptiste, *Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne*, 1ère éd. 1711.
DE ROCHAS, Albert, *Les vies successives. Documents pour l'étude de cette question*, 1911, Paris, Bibliothèque Chacornac, rééd. Agnières, JMG, 2015.
DE TYR, Guillaume, *Histoire d'Outremer*, XIIIéme siècle.
DEBERGE, Pierre, *L'Amour et la sexualité dans la Bible. Aux origines de l'identité sexuelle*, Bruyères-le-Châtel, Nouvelle cité, coll. « Racines », 2011.
DELANEY, Carol, *The Seed and the Soil. Gender and Cosmology in Turkish Village Society, Berkeley*, Los Angeles et Oxford, University of California Press, 1991.
DELCOURT, Marie, *Hermaphrodite : Mythes et Rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique,* Paris, PUF, 1958.
DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur, la culpabilisation de l'Occident, XIII*e-*XVIII*e *siècles*, Paris, Fayard, 1983.
DEVEREUX, Georges, *Baubô, la vulve mythique*, Paris, Jean-Cyrille Godefroy, 1983.
DIETERLEN, Germaine, *Essai sur la religion des Bambaras*, Paris, 1951.
DUBY, Georges, *Le Temps des cathédrales : L'art et la société*, 980-1420, Paris, Gallimard, 1976.
DUBY, Georges, *L'Europe des cathédrales, 1140-1190,* t.I *: Dieu est Lumière,* Genève, Skira, 1966.
DUBY, Georges, *Saint Bernard, L'art cistercien*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1976.
ERMAN, Adolphe, *La religion des Égyptiens*, Paris, 1952.
FONTANA, David, *Le langage secret des symboles*, Solar, Paris, 1995.
GAUDEL, Auguste, « Péché originel », notice de VACANT, Jean Michel Alfred, MAIMONIDE, Moïse, *Guide des Egarés*, env. 1190, trad. Salomon Munk, Paris, Verdier, nouvelle éd. complète revue et mise à jour en 2012.
GOURMONT, Rémy de, *Le latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen-Âge*, Paris, Crès, 1913.
GUÉNON, René**,** *Le symbolisme de la croix*, Paris, Guy Trédaniel, 1996.
JOLY DE CHOIN, Louis-Albert, *Instructions sur le rituel*, Besançon, Gauthier, 1829.
KARDEC, Allan, *Le Livre des esprits*, Paris, Dentu, 1867.
KINCHELOE, Joe L., « Describing the Bricolage: Conceptualizing a New Rigor in Qualitative Research », in *Qualitative Inquiry*, 7, 2001.
LACALLE RODRIGUEZ, Raquel, *Los símbolos de la prehistoria, Mitos y creencias del paleolítico superiror y del megalitismo europeo*, Almuzara Estudios, 2011.
LANGLOIS, Alexandre, *Rig-Véda ou Livre des hymnes*, Paris, Maisonneuve et Cie, 1872, réédité par la Librairie d'Amérique et d'Orient Jean Maisonneuve, 1984.
LEFEBVRE, Roger, *Adam l'homme nu, Et si la nudité des premiers humains nous renvoyait à la nôtre ?*, Science et Foi, 2014.

MANGENOT, Eugène, AMANN, Émile (dir.), *Dictionnaire de théologie catholique*, t. XII/1, 1933.
MARCEL, Gabriel, *Théâtre et Religion,* Lyon, Vitte, 1959.
MOPSIK Charles, *Le Zohar*, t. I, Lagrasse, Verdier, 1981.
MORE, Max, « A Letter to Mother Nature », août 1999 (http://www.maxmore.com/mother.htm).
MORRISON, Susan, *Signe, Excrement in the Late Middle Ages : Sacred filth and Chaucer's fecopoetics*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.
OLENDER, Maurice, « Aspect de Baubô », in *Revue de l'histoire des religions*, n. 202 (1985).
Père MARECHAL, Joseph, L*'application des sens*, à propos des Exercices spirituels d'Ionace De COYOCA, 1541.
POUCHELLE, Marie-Christine, « Le sang et ses pouvoirs au Moyen Age », in *Mentalités*, n.1.
RACINE, Luc, « Symbolisme et analogie : l'enfant comme figure des origines », in *Études françaises*, vol. 19, n. 3, 1983, p. 105-120, http://id.erudit.org/iderudit/036806ar
RECHT, Roland, *Le croire et le voir*, chapitre : La cathédrale comme système visuel, Paris, Gallimard, 9 novembre 1999.
REUSS, Theodor, *Parsifal und das Enthüllte Grals-Geheimnis*, München, I.N.R.I., 1993.
ROTH, Danielle, *Larmes et consolations en France au XVIIe siècle*, Lyon, Cosmogone, 1997, titres des chapitres II (p. 91) et IV (p. 225).
ROUSSEAU, Vanessa, *Lilith : une androgynie oubliée*, Archives de Sciences sociales des Religions, 2003.
ROUX, Jean-Paul, *Le sang, Mythes, symboles et réalités*, Fayard, coll. « Histoire », 1988.
Saint Thérèse, Vie.c.xx.
SERLILLANGES, Antonin-Dalmace*, La vie intellectuelle,* préface de l'ed. de 1937.
STAMM, Anne, « L'ambivalence du sang symbole de vie, symbole de mort », in *irevues.inist*
TSEU, Lao, *Dao de jing*, 600 av. J.-C.
Vie de Sainte Catharinse Senensis, Acta SS., die 30a Aprilis, t. xii.
WIRTH, Oswald, *Le Tarot des Imagiers du Moyen-Âge*, Paris, 1966.

Ouvrages purement religieux : *La Bible et Le Coran*

SCIENCES EXACTES

ARMSTRONG, Philip, *What animals mean in the fiction of modernity*, London & New York, Routledge, 2008.
BERGE, Christine, « Fluides organiques et pesée de l'âme ou le calcul des humeurs en réanimation », in *Corps*, n. 8, 2010.
BOULANGER, Philippe, COHEN Alain, *Le Trésor des Paradoxes*, Paris, Belin, 2007.
COSTE, Joël, *Les « envies » maternelles et les marques de l'imagination : histoire d'une représentation dite « populaire »,* Bibliothèque de l'école des chartes, 2000.
DESCARTES, René, *Discours de la méthode et autres textes,* (1637), Montréal, L'Hexagone/Minerve, 1981.
DESCARTES, René, *Lettre à Reneri pour Pollot,* 1638.
DESCARTES, René, *L'Homme*, Jacques Le Gras, Paris, 1664.
DESCARTES, *Lettres à Regius et Remarques sur l'explication de l'esprit humain*, texte latin, traduction, introduction et notes par G. Rodis-Lewis, Paris, Vrin, 1959.

DETREZ, Christine. « Il était une fois le corps... la construction biologique du corps dans les encyclopédies pour enfants », *Sociétés contemporaines*, vol. 59-60, n. 3, 2005.
GOUYON, Pierre-Henri (dir.), LERICHE, Hélène et CIVARD-RACINAIS Alexandrine, *Aux Origines de l'Environnement*, Paris, Fayard, 2010.
GOUYON, Pierre-Henri, *Aux Origines de la sexualité*, Fayard, 2009.
GOUYON, Pierre-Henri, GAUCHEREL, Cédric et DESSALLES, Jean-Louis, *Le Fil de la Vie. La face immatérielle du vivant*, Paris, Odile Jacob, 2016.
GOUYON, Pierre-Henri, BENASAYAG, Miguel, *Fabriquer le vivant ?,* Paris, La Découverte, 2012.
GOUYON, Pierre-Henri, *Génétique et Évolution*, DVD, Paris, Gallimard, coll. « CIRCO », 2007.
GOUYON, Pierre-Henri, GIRAUD, Tatiana, « Évolution du sexe, évolution des sexes », in *Pour une biologie évolutive*, ATALA Cultures et sciences humaines, n. 15, 2012.
GOUYON, Pierre-Henri, *Les harmonies de la Nature à l'épreuve de la biologie*, Paris, INRA, 2001.
HOFMANN, Friedrich, « Meyer's Konversations-Lexikon », in *Die Gartenlaube*, 1887.
JESSE BAYLE Antoine Laurent, *Dictionnaire de médecine usuelle et domestique*, vol. 2, Bibliotheca, Université centrale de médecine.
JOLIVET, Elina, *La Place de l'animal au théâtre*, thèse de doctorat de l'École Nationale Vétérinaire d'Alfort, 2012.
LE DEVEDEC, Nicolas, « Retour vers le futur transhumaniste », in *Esprit*, vol. novembre, n. 11, 2015.
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *La Monadologie*, Bertrand, 1886.
PARE, Ambroise, *Œuvres complètes, chapitre XIV : « Syncope et défaillance du cœur ».*
RICHERAND, Balthasar-Anthelme, *Des erreurs populaires relatives à la médecine*, 2e éd. revue, corrigée et augmentée, Paris, 1812.
VÉSALE, André, *Observationum anatomicarum Gabrielis Fallopii examen*, Venise, Francesco de'Franceschi da Siena, 1564.
WHEWELL, William, in *Edward O. Wilson, L'unicité du savoir*, Robert Laffont, 2000.
WITKOWSKI, Gustav-Joseph-Alphonse, NASS, Lucien, *Le Nu au théâtre : depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Daragon, 1909.

THÉÂTRE ET AUTRES ARTS

ÉCRITURES DRAMATIQUES

BECKETT, Samuel, *Actes sans paroles*, Paris, Minuit, 1985.
BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 2004.
BECKETT, Samuel, *The Complete Short Prose of Samuel Beckett, 1929-1989*, New-York, S.E Gontarski, Grove Press, 1995.
BERGONZONI, Gisela, « Company/Compagnie de Samuel Beckett : face à un miroir déformant », in *Interfrancophonies*, n. 6, Regards croisés autour de l'autotraduction, Paola Puccini, 2015.
ESCHYLE, *Les Euménides*, trad. Leconte de Lisle, A. Lemerre, 1872.
MINYANA, Philippe, *André*, 1993, Théâtrales, 2007.
SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1996.
SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet (Romeo et Juliette)*, Londres, Théâtre de la Courtine, 1597.

LITTÉRATURE

ANDERSEN, Hans Christian, *Habits neufs de l'Empereur*, 1837.
APOLLINAIRE, Guillaume, « L'Esprit nouveau et les Poètes », dans *Œuvres en prose complètes, II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1990 (1ère éd. Gallimard 1970/1ère éd. russe 1965).
BALLARD, James Graham, *Crash!,* trad. Robert Louit, Paris, Denoël, coll. « Folio », 2005.
BALLARD, James Graham, et CHARRIER, Michelle, *La Vie et rien d'autre*, Denoël et D'ailleurs, 2009.
BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, « Le Confiteor de l'Artiste », Poème III, 1869.
BAYNES, Norman Hepburn, SYME, Ronald, *Histoire Auguste*, VIe siècle, « Vie d'Antonin Élagabal », XXIX, 2.
BERNFELD, Karin, *Apologie de la passivité*, Paris, Lattès, 1999.
BOILEAU, Nicolas, *Au marquis de Seignelay. Rien n'est beau que le vrai*, Épîtres IX, Imprimerie générale, 1872, vol. 1 et 2.
BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1924, réédité en 1929.
CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, 1942.
CASARES, Adolfo Bioy, *L'Invention de Morel,* Robert Laffont, 1973.
CHAWAF, Chantal, Blé de semence, Mercure de France, 1976.
CHAWAF, Chantal, *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Presses de la Renaissance, 1992.
CHAWAF, Chantal, *Retable : La Rêverie, Des femmes : Antoinette Fouque*, 1974.
COLLOT, Michel, in « L'espace-corps », Hugues Marchal et Anne Simon (dir.), *Projections : des organes hors du corps* (1ère partie), Actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006.
CRON, Adélaïde, LIGNEREUX, Cécile, « De la lisibilité des larmes », *Littératures classiques*, vol. 62, no. 1, 2007.
DANTE, *La Divine Comédie*, 1303-1304 à 1321, Ed. Ludovico Dolce, 1555.
DANTEC, Maurice G., *Villa Vortex*, Paris, Gallimard, La Noire, 2003.
DENIS, Delphine et SPICA, Anne-Élisabeth (dir.), « De l'inquiétude des signes », in *Littératures classiques*, n. 50, « Les langages au XVIIe siècle », printemps 2004.
DURAFOUR, Jean-Michel, « Effraction du nu. À propos de L'Homme invisible de James Whale », in *Corps*, vol. 8, n. 1, 2010.
FEYEL Juliette, « Le corps hétérogène de Georges Bataille », in *H. Marchal et A. Simon dir., Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 oct. 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, sept. 2008.
FLAUBERT Gustave, *Lettre à Louise Collet*, 1852.
FOREST, Philippe, *L'érotisme comme approbation de la vie jusque dans la mort*, Paris, M-Éditer, 2010.
GERVAIS DU BUS, Roman de Fauvel, *Arthur Lanfors*, Paris, Firmin Didot, 1914-1919.
GIACOMO, Leopardi, *Zibaldone*, v. 4171, 1826.
GIONO, Jean, *Deux Cavaliers de l'orage*, Paris, Gallimard, Folio, 1965.
GLEIZE, Jean-Marie, *Le Principe de nudité intégrale*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », Paris, 1998.
GOETHE Von, Johann Wolfgang, *Faust*, trad. Jacques Porchat, *Théâtre de Goethe, tome*

III, Librairie de L. Hachette et Cie, 1860.
GRACIAN, Balthasar, *L'Homme de cour*, Paris, Champ libre, 1972.
GRANGER REMY, Maud, « Corps sans organe et romans sans intrigue : le cas Dantec », in *Le Discours des organes,* actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, juin 2006, www.ecrituresmodernite.cnrs.fr/discours.pdf.
GUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'Effroi*, Gallimard-Folio, 1994.
HARMS, Daniil, *Cahier Bleu*, 1937
HARMS, Daniil, *Un Chevalier*.
HAUC, Jean-Claude, *Les Macchabs vites*, Cadex, 1988.
HAWTHORNE, Nathaniel, *Le Voile noir du Pasteur (The Minister's Black Veil),* 1836.
HYVRARD, Jeanne, *La Meurtritude*, Minuit, 1977.
HYVRARD, Jeanne, *La pensée corps*, Des Femmes, 1989.
HYVRARD, Jeanne, *Les Prunes de Cythère*, Minuit, 1975.
KAFKA, Franz, « Petite fable » in *La Muraille de Chine et autres récit*, Paris, Gallimard, 1950.
KAFKA, Franz, *La Métamorphose*, 1912.
MARC, Alain, *Ecrire le cri,* Ecarlate Eds, 2000.
MELO, Filipa, *Le Corps-cosmos*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.
MICHEL, François-Bernard, *Proust et Beckett, deux corps éloquents*, Arles, Actes sud, Un endroit où aller, 2011.
MILLER, Henry, *L'obscénité et la loi de réflexion*, Paris, La Musardine, 2001.
MILTON, John, *Paradise Lost, (Le Paradis perdu*), New-York, Lenox Library, 1667
MILTON, John, *Paradised regained, (Le Paradis reconquis)*, New-York, Lenox Library, 1671.
MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Bordeaux, Simon Millanges, 1580-1582.
OVIDE, *Les Métamorphoses*, 8 ap. J-C, livre IV, vers 670-740 et livre XI vers 210-215 et livre XI vers 252-264.
PARIZET Sylvie (dir.), Là où chante la lumière obscure... Hommage à Claude Vigée, Paris, Cerf, 2011.
PÉJU, Pierre, *Naissances*, Paris, Gallimard, coll. « Haute Enfance », 1998.
PELLETIER, Vicky, *Circuler et habiter dans l'œuvre de James Graham Ballard : Société, urbanité, fiction,* thèse de doctorat en études littéraires, Université du Québec, 2014.
PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, 2015.
PERPIA, Jeannine, « L'Amour de la chair », Galgal, 2007.
PERROT, Jean Perrot, (dir.), *L'humour dans la littérature de jeunesse*, Paris, In Press, 2000.
PERSELS, Jeff et GANIM, Russell (dir.), *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art. Studies in Scatology*, Aldershot, Ashgate, 2004.
PERZO, Laurianne, « La figure de l'enfant résilient dans *Les souliers rouges* de Tiziana Lucattini. Interpeller et conscientiser le jeune lecteur par le théâtre », in *Italies*, n. 22, 2018.
PIEROBON, Frank, *Salomé ou la tragédie du regard*, Paris, de la Différence, 2009.
QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
RABELAIS, François, *Livre plein de Pantagruélisme*, 1534.
RIMBAUD, Arthur, *Illuminations,* composé en 1874, Paris, La Vogue, 1886.
RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963.
RIOUX-WATINE, Marie-Albane, « La bouche, orée du corps interne : sur Claude Simon », in *Le Discours des organes*, actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon, publication en ligne, fév. 2006.

RONSARD, Pierre, *Livret de folâtries*, Paris, veuve Maurice de La Porte, 1553, sonnets, « L.M.F. ».
SAIGAL, Monique, *L'écriture : Lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard*, Chantal Chawaf, et Annie Ernaux, 2002.
SIGOGNE, Charles-Timoléon de Beauxoncles, *Les œuvres satyriques du sieur de Sigogne, Fleuret, Perceau*, Paris, Bibliothèque des curieux, 1920.
SIMON, Claude, *Le Jardin des plantes*, Paris, Minuit, 1998.
SOLLERS, Philippe, *Une vie divine*, Paris, Gallimard, NRF.
TORBERG, Friedrich, *Spleen*, 1954.
VERNON, Arthur*, La Vie, l'Amour, le Sexe*, Milly-la-Forêt, Tabou, 2012.
VIAN, Boris, *Les Joyeux Bouchers*, 1954.
VON SACHER-MASOCH, Leopold, *Venus im Pelz* (*La Vénus à la fourrure*), Stuttgart, J. G. Cotta, 1870, trad. Raphaël Ledos de Beaufort, Paris, Charles Carrington, 1902.
WAELTI-WALTERS, Jennifer, « Ils ont fait de moi la mort » : la mère dans l'œuvre de Jeanne Hyvrard », in Études littéraires, n.17, 1, 1984.
WILDE, Oscar, *Salomé*, Paris, Flammarion, 2006.
ZUMTHOR, Paul, *Introduction il la poésie orale,* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

RHÉTORIQUE

BADIOU-MONFERRAN, Claire, « « La promotion esthétique du pathétique dans la seconde moitié du dix-septième siècle », *La Licorne*, n. 43, « Passions, émotions pathos », dir. A. Coudreuse et B. Delignon, 1997.
CHIRON, Pierre, Introduction d'Aristote, *Rhétorique*, trad. Pierre Chiron, Flammarion, 2007.
CICERON, Marcus Tullius, *De oratore* ou *Dialogi tres de Oratore* (« Trois dialogues à propos de l'orateur »), 55 av. J-C.
DECLERCQ, Gilles, *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Universitaires, 1992.
DEMOULIN, Laurent, *Une rhétorique par objet : Les mimétismes dans l'œuvre de Francis Ponge*, Hermann, coll. Savoir Lettres, 2011.
DRUILHE, Maélys, « Politique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours », in *Le Major*, 27/01/2017.
DULONG, Guillaume, « Voix blanche chez Green ? », in *Entrelacs*, 11/2014.
LEROI-GOURHAN, André, *Technique et langage, II, La mémoire et les rythmes,* Paris, Albin Michel, 1964.
SALAVASTRU, Constantin, *Rhétorique et politique. Le pouvoir du discours et le discours du pouvoir*, L'Harmattan, coll. « Psychologie politique », 2005.
SIMON, Anne, « Ventriloquies : lire à ventre ouvert », in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, février 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf

CINÉMA

BAYON Estelle, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007.
CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma, 1982.
FEENSTRA, Pietsie, Le « cri-visuel » : une « voix-filmique » pour l'Histoire, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 / IRCAV, 2014-2015.
GIGNAC, Mélissa, *Le cri visualisé*, Université Paris-Diderot, 2014-2015.

OSHII, Mamoru, *Ghos in the Shell*, 1995.
PASCALI-BONARO, Debra, *Orgasmic Birth: The Best-Kept Secret*, 2009.
RAVAT-FARENC, Christine, « La nudité en scène et à l'écran : émancipation ou réification ? », en ligne, 2017.
SCHEFER, Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma,* Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980.
THIERY, Natacha**,** « La parole dans le cinéma muet », in *Labyrinthe*, n. 7, 2000.

IMAGES, PERCEPTIONS ET ARTS VISUELS

ABOUDRAR, Bruno-Nassim, « *De la verge, et sa représentation dans les beaux-arts et les sciences de l'homme* », *Savoirs et clinique*, n. 7, janv. 2006.
ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
ARDENNE, Paul, *L'Image corps, figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Paris, Du Regard, 2001.
Ausgewâhlte Schriften und Wurdigungen, dir. D. Wuttkte, Baden-Baden, Koerner, 1980, trad. S. Muller, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine », Essais florentins, Paris, Klincksieck, 1980.
BACON, Francis, « Entretien Avec Francis Bacon *»* (*La Quinzaine littéraire*, 1971), in *Marguerite Duras*, *Outside* (1984), Gallimard, Folio, 1996.
BANU, Georges, *L'Homme de dos*, Paris, Biro, 2000.
BAQUE, Dominique, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Regard, 2002.
BARTHEZ, Paul-Joseph, *Théorie du beau dans la nature et les arts*, Paris, Léopold Colin, 1807.
BEARDSLEY, John, « On the Loose with the Little People : A Geography of Simond's Art », trad. et cité dans le catalogue Charles Simonds, Paris, Jeu de Paume, RMN, 1994.
BEGNARD, Daniel*, Le Sourire des ombres, mars-avril 2011, http://www.dorisschlaepfer.com/text1.php.*
BERNAS, Steven, DAKHLIA, Jamil, *Obscène, obscénités*, Paris, L'Harmattan, 2008.
BLOCH, Véronique, CAMPAN, Véronique, JONGENEEL, Else, MOUREY, Jean-Pierre, NANCY, Jean-Luc, NICOLAS, François, ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, SORLIN Pierre et ZEMIGAN, Roberto, *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000.
BOUTEILLE-MEISTER, Charlotte et AUKRUST, Kjerstin, *Corps sanglants, souffrants et macabres : XVIe-XVIIe siècle*, Presse Sorbonne Nouvelle, 2010.
BRAUNSTEIN, Florence et PEPIN, Jean-François, *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, P.U.F., 1999.
BRISSON, Luc, *Le sexe incertain. Androgynie et Hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des Mythes », 1997.
BRULOTTE, Gaëtan, « La jouissance du détail en peinture », in *Liberté*, vol. 36, n.1, 1994.
BUSSAGLI, Marco, *Le Corps. Anatomie et symboles*, Malakoff, Guide des Arts, Hazan, 2006.
BUSSAGLI, Marco, *Le Corps. Anatomie et symboles*, Malakoff, Guide des Arts, Hazan, 2006.
CHAGALL, Marc, *Monstres, chimères et figures hybrides*, Paris, Rmn- Grand Palais, 2007.
CHANTAL, Hébert et PERELLI-CONTOS, Irène, *La face cachée du théâtre de l'image*,

Paris, L'Harmattan, 2001.
CHARBONNIER Georges, *Entretiens avec Marcel Duchamp* [réalisés en 1960], Marseille, André Dimanche, 1994.
COLONNA, Giovanni**,** *« Etrusca, Arte »***,** dans *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale***,** Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1994.
COUSINIE, Frédéric, *Esthétique des fluides : Sang, Sperme, Merde dans la peinture française du XVIIe siècle, du Félin*, coll. Les marches du temps, 2011.
DALI, Salvador, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style », in *Minotaure*, n.3-4, 1933.
DE LA BEAUMELLE, Agnès, « Hans Bellmer : les jeux de la poupée, les enjeux du dessin », in *Hans Bellmer, anatomie du désir, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou*, Paris, Gallimard / éd. du centre Pompidou, 2006.
DESJARDINS, Lucie, *Le Corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle*, Québec/Paris, Les Presses de l'Université Laval, L'Harmattan, 2001.
Exposition Phantasia, avec Debo Eilers (Stop and Take), Théo Mercier (Desesperanza), Leandro Erlich (Elevator Maze), Marnie Weber (La Chambre des Murmures), Nick Cave (Triple Ondulation), Apichatpong Weerasethakul (Primitive), Anton Ginzburg (Hyperborea), Folkert de Jong (Medusa's First Move : The Council), Børre Sæthre (Untitled :The Tarkin Doctrine), Claire Morgan (Silver Lining), Le Tripostal, Lille 3000, Lille, 2012.
FISCHER Stefan, *Jérôme Bosch, L'œuvre complet*, Taschen, 2016.
GOODY, Jack, *La peur des représentations : l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Saint-Amand-Montrond, La Découverte/ textes à l'appui, 2003.
JAILLET, Florence, « En attendant l'accident », in *Agôn*, L'Altération, Dossiers, n.2 : L'accident, 2009.
JIMENEZ, Marc, *La Création artistique face aux nouvelles technologies*, Paris, Klincksieck, 2006.
KAWA, Agata, dossier de presse *A la recherche de notre « humanimalité » oubliée*, avril 2016.
KORFF-SAUSSE, Simone, « Le corps extrême dans l'art contemporain », in *Champ psy*, n. 42, 2006.
LAINE, Pascal, *Traité de nudité*, Paris, Pauvert, 2005.
LETT, Didier, « L'allaitement des saints au Moyen Âge. Un seul sein vénérable : le sein de la Vierge », in *Allaitements en marge*, BONNET, Doris, LE GRAND-SEBILLE, Catherine et MOREL, Marie-France (dir.), Paris, 2002.
LINKER, Kate, « Representation and Sexuality », première parution in *Parachute* n.32, automne1983, pp. 12-13. Aussi, in Art after Modernism, Rethinking Representation, New York : The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 391-415 ; citations ici extraites des pages 391/392.
LOUBIER, Patrice, « Prolégomènes à quelque enquête sur l'accident en art », in *Accident*, Inter, Art actuel, n. 77, 2000.
LOUBRADOU, Esther, *La Pub enlève le bas. Sexualisation de la culture & séduction publicitaire*, Lormont, Le Bord de l'eau, INA, coll. « Penser les médias », 2015, Préface de Serge Tisseron.
MOULENE, Jean-Luc, DURAND, Régis, « Document 1 », in *Entretiens*, Paris, Jeu de Paume, 2005.
PASSERON, René, *La Naissance d'Icare, Éléments de poïétique générale*, AE2CG, PUV, 1996.
PERRIN, Julie, « Le nu féminin en mouvement », in BIET, Christian, ROQUES,

Sylvie, *Performance : Le corps exposé*, Communication n.92, Paris, du Seuil, 2013.
PIERRAGI, Ange-Henri, « Le Gros-plan et l'obscène », art. cit.
ROUSSEAU, Samuel, Exposition Babel, commissariat : Régis Cotentin, Palais des Beaux-Arts de Lille.
SAINRAPT, Sophie, « Le sexe de la femme est un œil qui apparaît partout dans mes œuvres », in *Actualités, Culture, International, Opinions, Social, Société, Spiritualités*, 15 décembre 2014.
SALVADOR, Mylène, *La Sagesse de la dentellière*, Paris, L'œil neuf, 2009.
SOULAGES, Pierre, entretien de Françoise Jaunin, *Pierre Soulages. Outrenoir*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2012.
STAFFORD, Barbara Maria, *Body Criticism : Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine,* Cambridge, MA and London, MIT Press, 1991.
STEVENSON, Robert Louis, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (*L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*), 1886.
STOICHITA, Victor, Ieronim, *L'oeil mystique, peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, Le Félin, coll. « Les marches du temps », 2011.
SWOBODA, Tomasz, *Histoires de l'œil*, Amsterdam, Rodopi, 2013.
SYLVESTER, David, *Entretiens avec Francis Bacon*, 1976, trad. Michel Leiris, Flammarion, 2013.
TREMBLAY, Thierry, « Réflexions sur l'obscénité. De l'étymologie au silence », in *La Voix du regard*, n°15, automne 2002.
VIGUIER, Emma**,** « Corps-dissident, Corps-défendant. Le tatouage, une « peau de résistance » », in *Amnis*, mis en ligne le 30 janvier 2010.
VIRILIO, Paul, *L'Art à perte de vue*, Paris, Galilée, 2005.
VIRILIO, Paul, *The horizon-negative: essai sur la dromoscopie*, Galilée, 1984.
VITRUVE, *De architectura (Traité d'architecture)*, -25.
WHEELER, Wendy (1999), citée dans BAKER, Steve, *The Postmodern Animal*, Londres, Reaktion, 2000.
WITKIN, Joel Peter, *Œuvres récentes 1998-1999*, Paris, Baudoin Lebon, 2001.
ZABAUNYAN, Elvan, BESSE, Christelle, FONTAN, Arlette, GAILLARD, Françoise, BERTINI, Marie-Joseph, *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, Policrom, Barcelone, Espagne, Dis voir, 2003.

ART ET RELIGION

Abbaye de Moissac, XIéme siècle.
BRAUN, Matyas Bernard, *Le Pont de Charles*, statues, Prague, 1710.
COURBET, Gustave, *Un enterrement à Ornans,* huile sur toile, 315 cm × 668 cm, musée d'Orsay, Paris, 1849-1850.
CRANACH, Lucas Le Jeune, *La vraie et la fausse Eglise, Kupferslichkabinett*, gravure sur bois, Berlin, 1546.
DELLA PORTA, Giacomo, *façade de l'église du Gesù*, Rome, vers 1540-1602.
Des louanges de la Sainte-Croix, manuscrit copié vers 1170-1175, Monastère de Prifenine.
Église Saint-Yves-de- la-Sapience, Rome, 1642-1660.
Exposition *Le spectacle du quotidien* de LIMELETTE, Anthony à la galerie Bliss Concept à Ajjaccio. France 3/Culturebos/Anthony Limelette. <http://www.francetv.fr/culturebox/lorigine-du-mal-un-jeune-photographe-corse-fait-scandale-77370#.TxsDdknW-Sw.email>.
Exposition *Piss Christ* de SERRANO, Andres à la galerie Lambert d'Avignon.

L'Arbre de vie, vitrail, Cathédrale de Carcassonne, début du XIVe siècle et 1853.
Le BERNIN, Baldaquin de bronze du maître autel de la Basilique Saint-Pierre, Rome, vers 1598-1680.
Le BERNIN, coupole de la chapelle Saint-André-au-Quirinal, Rome, vers 1598-1680.
Le Pacte de Théophile avec le diable, grand relief, Abbatiale Sainte-Marie de Souillac, vers 1120-1135.
LE TITIEN, *La Famille Vendramio*, peinture, 2,06 x 2,88 m, Londres, National Gallery, 1543-1547.
LEGROS, Pierre, *La religion abat l'hérésie*, église du Gesu, 1695-1966.
LONGHENA, Baldassare, église Santa Maria della Salute, Venise, 1631.
MANSARD, François, façade de l'église du Val-de-Grâce, Paris, vers 1599-1666.
MESSINA, Da Antonello, *Il Salvator mundi, o Cristo benedicente,* peinture à l'huile, 38,7x29,8 cm, National Gallery, Londre, 1465-1475.
NAYAR, Sheila J., « *Coprus* [*sic*] *Christi :* the Scatological Tales of the Fabliaux », in *Holly A. Crocker(dir.), Comic Provocations : Exposing the Corpus of Old French Fabliaux*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
RAINALDI, Carlo et BORROMI, Francesco, église Sainte-Agnès, place Navone, Rome, 1653.
REGNAULT, Lucien, *Les Sentences des Pères du désert. Nouveau recueil. Apophtegmes inédits ou peu connus*, trad. Par les moines de Solesmes, Abbaye de Saint-Pierre de Solesmes, 1977.
STOICHITA Victor Iernim, *L'oeil mystique, peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or,* Paris, Le Félin, coll. « Les marches du temps », 2011.
Tympan de l'abbatiale de Moissac, grand relief, XIIe Siècle.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ABBE D'AUBIGNAC · 32
ABOUDRAR · 156
ABRAHAM · 198
ADHAM · 865, 868
ADOLPHE · 295, 296
AEPPLI · 405
AGAMBEN · 31, 47, 243, 441, 501, 742, 1078
ALLEN · 247
AMANN · 61
ANAUT · 994, 1022, 1035
ANDOKA · 896
ANZIEU · 751
APOLLINAIRE · 751
ARASSE · 518
ARBUS · 357, 724
ARIKHA · 249, 250, 251
ARISTOTE · 29, 32, 108, 155, 157, 158, 162, 248, 265, 269, 441, 624, 625, 637, 676, 772, 907, 920, 1035, 1036, 1037, 1052, 1098, 1099
950, 1048, 1052
ARMSTRONG · 381
ARTAUD · 147, 239, 492, 622, 626, 631, 680, 681, 690, 743, 744, 750, 765, 816, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 866, 867, 874, 880, 881, 882, 883, 888, 897, 898, 899, 1008, 1103, 1118
ARVERS · 943, 988, 994
AUBERT · 1099
Audouard · 35, 468, 469, 471, 473, 521, 523, 524, 862, 1114
AUDOUARD · 35, 468, 469, 471, 472, 521, 523, 524, 525, 862, 1109, 1113, 1114
AUFRAY · 478
AUKRUST · 247

B

BACHELARD · 253, 254, 279, 283, 624, 630, 941, 950, 952, 954, 959, 963
Bacon · 182, 183, 184, 185, 186, 508, 509, 709, 764, 778, 895, 970, 1014
BACON · 182, 183, 184, 508, 709, 778
BADIOU-MONFERRAN · 333
BAKER · 389
BAKHTINE · 364
BALAND · 994
BALLARD · 568, 569
BANU · 116, 230, 775, 776
BAQUE · 200, 568
BARCAT · 793
BARKEY · 22
BARTHE-DELOIZY · 55, 56, 65, 155, 234
BARTHÉLÉMY · 89
BARTHES · 108, 201, 230, 238, 328, 333, 334, 335, 337, 519
BARTHEZ · 367
BATAILLE · 40, 41, 160, 223, 224, 250, 366, 368, 380, 391, 528, 752, 753, 756, 757
194, 223, 224, 225, 226, 380
BAUDRILLARD · 43, 200, 384
BAYNES · 190
BEARDSLEY · 587
BECKETT · 27, 32, 337, 677, 701, 828, 839, 840, 887, 890, 1000, 1026
BEDIN · 172
BEGNARD · 946
BELLMER · 192, 193, 764, 765
BELTRAO · 547
BENE · 866, 867, 868
BENJAMIN · 370, 480
BERGE · 249
BERGSON · 945, 1031, 1035
BERNARD · 752, 815, 817, 832
BERNAS · 40, 44
BERNFELD · 796
BERNLEF · 90
BERTHIER · 388

BERTOLT · 1036
BERTRAND · 69
BESSE · 195, 196, 1079
BETTELHEIM · 346, 350, 352
BEUGNOT · 646
BEUYS · 708
BIET · 205, 253, 635, 683, 692, 712, 982
BIMBENET · 384, 386, 403, 463, 525, 526
BIZOUARD · 1118
BLAKE · 948
BLANCHOT · 51, 238, 239, 241, 340
BLOCH · 18, 247, 370
BOISSON · 452, 454, 635, 676, 684, 692, 870, 914, 971, 973, 978, 979, 980, 981, 1046, 1054, 1082, 1083, 1086, 1090
BOISTE · 323
BONAPARTE · 175
BONDONE · 728
BONNET · 168, 173, 306
BOREL · 155
BOSCH · 26, 290, 291
BOUCHERON · 578
BOUKO · 414, 459, 460, 528
BOULANGER · 1095
BOUQUERET · 196
BOURCIER · 1084
BOURGEOIS · 546
BOUTEILLE-MEISTER · 247
BOUTROUX · 204
BOUVIER-CAVORET · 387, 442, 443
BOWLBY · 901, 902
BOYER · 7, 117, 123, 236, 446
BRAULT · 492, 496
BRECHT · 31, 32, 640, 675, 1036, 1051
BREMAUD · 346
BRENOT · 119
BRETON · 512, 1035
BRISSON · 137, 146
BROOK · 34, 230
BROWN · 829, 1108
BRULOTTE · 519
BUCHNER · 259
BUTEL · 1, 2, 373, 739, 746
BUTLER · 813

C

CAILLOIS · 1110
CALIN · 468
CALLIGARIS · 173
CAMPAN · 18
CAMPORESI · 281
CANNING · 1048
CARPEAUX · 543, 786
CARRE · 229, 231
CASTELLUCCI · 3, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 27, 34, 35, 38, 39, 43, 46, 50, 53, 61, 63, 69, 70, 72, 76, 78, 82, 84, 85, 86, 100, 101, 104, 109, 121, 125, 128, 129, 130, 140, 144, 145, 146, 168, 176, 177, 178, 180, 181, 185, 186, 188, 190, 193, 194, 195, 197, 201, 235, 236, 237, 238, 240, 246, 256, 257, 258, 260, 271, 272, 273, 274, 282, 285, 288, 289, 292, 294, 295, 311, 318, 338, 339, 340, 342, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 376, 377, 378, 379, 380, 386, 392, 393, 394, 395, 396, 398, 399, 402, 406, 409, 410, 413, 414, 419, 424, 425, 429, 430, 431, 433, 436, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 462, 463, 473, 474, 475, 476, 477, 480, 481, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 509, 510, 512, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 525, 527, 528, 530, 532, 533, 535, 536, 550, 551, 552, 558, 560, 562, 565, 570, 571, 575, 576, 616, 620, 621, 623, 624, 628, 631, 632, 634, 635, 636, 638, 639, 640, 642, 645, 648, 649, 650, 651, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 690, 691, 692, 693, 695, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 706, 707, 709, 710, 711, 712, 714, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 733, 734, 735, 736, 737, 739, 740, 741, 742, 745, 749, 753, 756, 757, 758, 759, 761, 763, 764, 766, 768, 769, 771, 773, 774, 775, 777, 778, 779, 780, 788, 790, 792, 794, 816, 817, 818, 819, 821, 822, 824, 825, 826, 828, 830, 831, 833, 835, 840, 841, 842, 845, 852, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 876, 877, 893, 896, 897, 898, 900, 901, 903, 907, 909,

910, 911, 912, 914, 932, 934, 936, 937, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 952, 953, 955, 956, 957, 964, 965, 966, 968, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 995, 996, 998, 999, 1000, 1002, 1003, 1004, 1005, 1008, 1009, 1010, 1011, 1016, 1017, 1018,1019, 1021, 1025, 1035, 1036, 1037, 1038, 1039, 1040, 1041, 1042, 1043, 1044, 1045, 1046, 1047, 1048, 1049, 1050, 1051, 1052, 1053, 1054, 1055, 1056, 1057, 1059, 1061, 1063, 1064, 1067, 1068, 1069, 1070, 1071, 1072, 1073, 1074, 1075, 1076, 1077, 1078, 1080, 1081, 1082, 1083, 1084, 1085, 1086, 1087, 1088, 1089, 1090, 1091, 1093, 1094, 1095, 1097, 1098, 1100, 1105, 1112, 1118, 1178
17, 19, 35, 51, 77, 78, 79, 81, 83, 85, 103, 111, 113, 129, 134, 135, 141, 143, 180, 181, 187, 196, 197, 199, 236, 237, 240, 241, 259, 261, 262, 263, 264, 266, 268, 275, 276, 277, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 347, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 360, 362, 393, 394, 395, 396, 399, 402, 408, 409, 410, 411, 413, 415, 418, 420, 422, 423, 424, 425, 427, 428, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 439, 440, 441, 442, 452, 455, 461, 462, 476, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 504, 505, 507, 508, 510, 511, 518, 522, 525, 527, 530, 531, 532, 557, 560, 561, 562, 563, 565, 566, 570, 572, 576, 617, 619, 621, 623, 625, 626, 627, 629, 630, 631, 634, 638, 642, 643, 644, 645, 646, 648, 649, 650, 651, 679, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 694, 695, 696, 702, 703, 705, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 715, 716, 717, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 729, 730, 731, 735, 736, 760, 762, 767, 769, 789, 791, 818, 819, 820, 822, 823, 825, 828, 829, 831, 832, 848, 861, 863, 864, 865, 866, 868, 869, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 887, 896, 931, 936, 937, 939, 948, 953, 954, 955, 956, 964, 965, 967, 968, 969, 970, 971, 974, 977, 979, 980, 981, 1002, 1005, 1011, 1013, 1016, 1017, 1018, 1019, 1020, 1023, 1024, 1025, 1036, 1039, 1044, 1045, 1046, 1047, 1048, 1049, 1050, 1051, 1055, 1056, 1074, 1076, 1077, 1078, 1079, 1080, 1081, 1084, 1085, 1089, 1098, 1100, 1112
CATTELAN · 717, 718
CAUSSE · 532
CAUX · 911
CAZENAVE · 130
CAZIER · 587, 589
CERTEAU · 55
CHANCEREL · 402
CHANONAT · 877
CHANTAL · 674
CHARBONNIER · 796
CHAVE · 330, 335
CHAWAF · 265, 620, 737
CHEVALIER · 106, 109, 125, 130, 131, 141, 147, 153, 157, 158, 162, 164, 175, 199, 203, 210, 211, 216, 235, 257, 261, 278, 282, 287, 298, 307, 310, 311, 312, 315, 364, 404, 407, 411, 419, 421, 423, 425, 427, 428, 429, 430, 474, 558
CHILAND · 126
CHION · 827
CHIRON · 637
CHRETIEN · 328, 336, 1001
CIMABUE · 183
CLAUSIUS · 1115
COHEN · 370, 1095
COLLI · 770
COLONNA · 578
COMTE-SPONVILLE · 124
CONSTANT · 348
CORMANN · 1039, 1048
COURBET · 140, 195, 720
COUSINIE · 247, 363, 366, 599
CRAIG · 973
CRON · 336, 338
CYRULNIK · 901, 902, 994
CZERMAK · 126, 255

D

D'ONOFRIO · 157, 624, 625
DA COSTA · 293
DAKHLIA · 40, 44
DALANT · 247
DALI · 220
DANC · 141
DANTE · 410, 412, 414, 779, 781, 783

DANTEC · 798
DARGE · 773, 1064
DE FELICE · 279
DE GOURMONT · 333
DE LA SALLE · 62
DE LISON · 1093
DE MESSINE · 353, 355
DE ROCHAS · 533, 632
DE SAINT PHALLE · 545
DE WAAL · 383
DEBORD · 67
DEBRAY · 44
DECULTOT · 16
DEFORGE · 248
DELACROIX · 717, 881
DELCAMBRE · 71, 631, 644, 741, 1004
DELCOURT · 147
DELEUZE · 173, 184, 191, 211, 231, 237, 256, 380, 444, 449, 454, 455, 458, 464, 508, 519, 764, 802, 865, 866, 867, 894, 895, 970, 1014, 1086, 1114
DELUMEAU · 61
DENIS · 331
DENYS · 22
DERRIDA · 388, 454, 598, 817, 843, 864, 867, 999, 1109
DESCAMPS · 228
DESCARTES · 388, 801, 807
DESJARDINS · 336
DETREZ · 286
DEVEREUX · 110, 567
DI MERCURIO · 720
DIDI-HUBERMAN · 48, 371, 754, 930
DIETERLEN · 158
DIEZ · 272, 278
DOLTO · 467
DOMENEGHINI · 361
D'ONOFRIO · 248
DORAIS · 126
DORT · 230
DRAPON · 575, 576
DREVET · 1034
DROITECOUR · 1001
DRUILHE · 668
DU COUDRAY · 541
DUBOIS · 57
DUBOIS-CHARLIER · 57
DUCHAMP · 140, 707, 708
DUCHET · 62
DUERR · 64
DULONG · 74
DUPONT · 441
DURAFOUR · 246
DURAND · 196, 427
DÜRER · 729

E

ELIADE · 146, 512
ERMAN · 428
ESPAGNE · 16
ESTELLON · 42, 1112
EY · 932

F

FABRE · 5, 9, 20, 44, 49, 63, 140, 171, 201, 202, 203, 204, 206, 211, 212, 220, 224, 225, 226, 234, 235, 240, 246, 256, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 300, 301, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 312, 314, 316, 317, 318, 320, 324, 326, 327, 328, 333, 336, 337, 338, 367, 414, 444, 447, 450, 552, 553, 555, 565, 581, 636, 733, 753, 878, 959, 983, 1031
49, 140, 207, 208, 209, 212, 214, 215, 293, 295, 296, 297, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 335, 336, 337, 552, 553, 555, 564
FAURE-PRAGIER · 174, 175
FAUTRAT · 126
FERENCZI · 265, 270, 619, 623, 977
FERGOMBE · 451, 454, 1093
1, 2, 232, 233, 373, 575, 746
FERRÉ · 598
FEYEL · 366, 368, 752, 756, 757
FISCHER · 417, 1034
FLAUBERT · 640
FLETCHER · 445
FOKIANAKI · 99
FONTAN · 195, 196, 1079
FONTANA · 131
FOREMAN · 532
FOREST · 223
FORTIER · 269, 573, 624, 625, 627, 761
FOUCAULT · 42, 118, 122, 591, 743, 755, 879, 1109

FOUQUET · 342
FREUD · 40, 121, 162, 168, 173, 174, 175, 176, 186, 194, 218, 299, 339, 348, 368, 382, 419, 441, 469, 500, 557, 599, 602, 755, 791, 794, 802, 850, 861, 923, 1022, 1117
121, 173, 174, 186, 200, 348, 500, 599, 663, 850, 861
FREUND · 1048, 1049
FREUX · 171
FRIGNET · 126
FRONTISI-DUCROUX · 107, 109

G

GAILLARD · 195, 196, 1079
GANIM · 247
GARCIN-MARROU · 654, 655
GARRE-NICOARA · 1095
GASTAMBIDE · 630
GAUDEL · 61
GAUTIER · 415
GAYOT · 69
GELARD · 247, 249, 628
GENET · 232
GEORGES · 40, 247
GERICAULT · 881
GHEERBRANT · 106, 109, 125, 130, 131, 141, 147, 153, 157, 158, 162, 164, 175, 199, 203, 210, 211, 216, 235, 257, 261, 278, 282, 287, 298, 307, 310, 311, 312, 315, 364, 404, 407, 411, 419, 421, 423, 425, 427, 428, 429, 430, 474, 558
GIACOMO · 371, 900
GIARD · 190
GILLIE-GUILBERT · 814
GILLINO · 247
GIONO · 772
GIORDAN · 251
GIOTTO DI BONDONE · 693
GIRARD-LATERRE · 996
glanage · 1178
GLEIZE · 749
GLEYSE · 816, 827
GODDET · 821
GODELIER · 247, 267
GOETHE · 889
GOFFI · 441
GOFFMAN · 972
GOMEZ-CABRA · 344, 347
GONTIER · 801, 807, 812, 910, 917
GOURMONT · 430
GOUYON · 116, 117
GRACIAN · 1098
GRANDGEORGE · 453
GRANDSAIGNES D'HAUTRIVE · 609
GRANGER REMY · 764, 798, 801
GREEN · 121
GRESS · 45, 47, 382, 384, 390, 462, 465, 693, 696, 1113, 1114, 1116
GREUZE · 518
GRIAULE · 311, 365
GRIM · 458
GRIMAUD · 534, 633
GRUWEZ · 3, 5, 19, 20, 23, 27, 34, 35, 38, 39, 43, 46, 49, 50, 53, 61, 63, 69, 121, 128, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 224, 235, 240, 246, 256, 289, 296, 300, 302, 303, 307, 308, 312, 315, 367, 369, 370, 372, 376, 377, 378, 379, 380, 386, 392, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 451, 458, 460, 462, 473, 475, 528, 530, 532, 533, 535, 536, 550, 551, 552, 558, 559, 565, 571, 576, 577, 581, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 602, 603, 604, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 616, 632, 635, 636, 638, 640, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 697, 733, 734, 735, 736, 737, 740, 741, 742, 749, 753, 756, 765, 816, 840, 841, 842, 845, 852, 862, 877, 878, 879, 880, 883, 893, 896, 898, 900, 901, 903, 907, 909, 910, 911, 912, 948, 959, 961, 963, 964, 966, 983, 984, 985, 986, 992, 994, 995, 996, 998, 1000, 1002,1003, 1006, 1019, 1031, 1036, 1037, 1038, 1039, 1043, 1046, 1047, 1049, 1051, 1052, 1055, 1057, 1078, 1081, 1082, 1085, 1086, 1088, 1091, 1093, 1094, 1095, 1097, 1105, 1118, 1178
148, 164, 165, 445, 446, 449, 559, 576, 584, 585, 593, 594, 595, 597, 600, 609, 612, 614, 667, 669, 671, 672, 673, 880, 881, 884, 886, 960, 961, 962, 963, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 1033

GUÉNON · 133
GUICHET · 381, 386, 388
GUIDI · 11, 13, 14, 15, 16, 17, 101, 125, 257, 271, 338, 475, 478, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 488, 681, 682, 818, 826, 869
241, 475, 479, 481, 483, 485, 487, 686, 825, 831, 832, 974
GUIGNARD · 197
GUILLARD · 821
GUINDON · 60
GWENOLA · 476

H

HAHN · 98, 773
HANNA · 920
HARMENSZOON VAN RIJN · 291
HARMS · 653, 835
HAUC · 282
HAWTHORNE · 870
HEGEL · 56, 57, 252, 368, 804, 1098
HEIDEGGER · 166
HENNING · 1064, 1067
HENRY · 245
HÉRITIER · 145, 157, 270
HINTON · 186
HOFMANN · 540
HOLAS · 194
HOLDERLIN · 871
HOLMBERG · 704
HOLTZMANN · 758
HOQUET · 286
HOURANTIER · 604
HUBERT · 29
HUESCA · 65, 66, 231, 234, 242, 244, 320, 324, 556
HUSSERL · 241
HYVRARD · 570, 626, 630

I

IACUB · 1064
IEVEN · 487
ILDEFONSE · 109
IONESCU · 1022
IRIGARAY · 155, 609, 615

J

JACQUET · 1022
JAILLET · 775
JAMATI · 1003
JASNY · 450
JESSE BAYLE · 304
JEUDY · 755
JOLIVET · 401
JONES · 919
JONGY · 792
JOUANNEST · 204, 447
JOURNET · 172
JULLIEN · 60, 63, 959
JUNG · 430, 512
JUSSELLE · 995, 996

K

KAFKA · 406, 431
KAHLO · 544
KANTOR · 132, 463, 591, 1003
KAPPLER · 452
KARADIMAS · 247
KARDEC · 254
KAWA · 448, 453, 1107, 1110
KELLEHER · 440, 441, 451, 461, 463, 736, 825, 831, 832, 1083, 1087, 1088, 1090, 1100
KINCHELOE · 1000
KREJCA · 103

L

LACALLE RODRIGUEZ · 1110
LACAN · 112, 211, 368, 466, 469, 794
LAFORGUE · 865
LAFRANCE · 490, 500, 503, 512
LAINE · 68, 244
LANGLOIS · 514
LAPLANCHE · 173, 190
LASCAULT · 996
LATERRASSE · 995
LAVIGNOTTE · 1064
LAVIOLETTE-SLANKA · 635
LE BRETON · 95, 96, 97, 98, 103, 104, 254, 335, 976
LE DEVEDEC · 917
LE GOFF · 48, 67, 233, 334

LE PORS · 1, 2, 34, 373, 452, 535, 536, 551, 573, 575, 608, 647, 746, 1007, 1020, 1021, 1036
LE RIDER · 16
LEBEUF · 364
LEFEBVRE · 61, 62
LEFORT · 344, 346, 348
LEHMANN · 815, 841, 979
LEJEUNE · 168
LENCLUD · 50, 385, 386, 402, 403, 404, 463
LENNARD · 548
LÉONARD · 110
LEQUEDEUR · 813, 885
LEROI-GOURHAN · 751
LESSING · 31, 32
LESTEL · 383, 392, 463
LEVESQUE · 772, 774, 776
LEVI-STRAUSS · 170, 625, 993, 1113
LEVY · 670, 1000
LHOTE · 1022
LIGNEREUX · 247, 336, 338
LIMON · 924
LINKER · 195
LIPPO · 727
LITTRÉ · 40, 57, 1112
LORET · 957
LOUBIER · 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778
LOUPPE · 149, 929
LYOTARD · 244, 517, 1107

M

MACDOWELL · 448
MACHIAVEL · 1048
MAGRITTE · 683, 711
MAIER · 43, 44, 139
MAILLARD · 337
MAIMONIDE · 602
MAÏSATTI · 841, 842, 846, 847, 1116
MANCIAUX · 994
mandorle · 133, 159
MANGENOT · 61
MARCEL · 1064
MARCHAL · 771, 792
MARGEL · 849, 854, 855
MARQUIÉ · 167
MARSAN · 131, 146
MARTIN · 286, 403
MARTINEZ · 78, 642, 869
MARTINI · 727
MARZANO · 35, 754, 975
MAUSS · 376
MC DOWELL · 386
MCDONALD · 247
MCFEE · 920, 930
méeutiques · 4
MELO · 588
MERLEAU-PONTY · 39, 370, 377, 531, 534, 754, 756
MERVANT-ROUX · 114, 1056, 1080, 1083, 1093
MESTRE · 1064
METAIS-CHASTANIER · 778
METRAUX · 364
MEYER · 313
MICHELET · 333
MIKKERS · 320
MIKUZ · 306, 317
Miller · 40, 159, 1069
MILLER · 40, 417, 1069
MILLET · 722
MILLOT · 126
MILTON · 513
MINYANA · 642
mise au monde · 551
MOLIÉRE · 70, 366
MONDZAIN · 1114
6, 115, 148, 360, 731, 732, 820, 906, 944, 964, 1070, 1073, 1090, 1113
MONESTIER · 83, 247
MONTAIGNE · 388, 1080
MONTESQIEU · 1048
MORE · 918
MOREL · 306, 522
MORFOUACE DE BEAUMONT · 389
MORRIS · 60, 881
MORRISON · 247
MOULENE · 196
MOULINIE · 247
MOULINIER · 250, 313
MUCHEMBLED · 170
muse · 713

N

NACHT · 190
NAGY · 330, 333, 334
NANCY · 18, 172, 211, 807

NATKIN · 196
NAYAR · 247
NICOLLE · 223
NIETZSCHE · 181
NIOCHE · 752, 753
NITSCH · 844
NOCHLIN · 174
NORMAN · 856
NOVARINA · 368, 450, 451, 471, 658, 661, 697, 737, 753, 756, 793
NUTTING · 388, 420, 440, 443, 460

O

OLENDER · 110
ORMESSON · 1105
OSHII · 834
OVADIJA · 840, 841, 845

P

PALERMITI · 158, 162, 265, 269
PANOFF · 247
PAPALEXIOU · 238, 496, 685, 687, 821, 974, 975, 976, 978, 1016, 1017, 1040, 1041
PAPIN · 896, 912, 1087
PARE · 221
PASCALI-BONARO · 565
PASCAUD · 774, 863, 946
PASOLINI · 872
PAVIS · 30, 188, 635, 974
PÉJU · 529, 1119
PELLETIER · 569
PERELLI-CONTOS · 674
PERPIA · 833, 844, 847, 951, 1111
PERRIER · 11, 35, 49, 317, 318, 321, 353, 355, 357, 361, 362, 399, 645, 646, 648, 649, 650, 651, 702, 955, 1002, 1071
11, 12, 14, 400, 703, 1112
PERRIN · 205, 752
PERROT · 1008
PERSELS · 247
PHELOUZAT · 247
PICASSO · 183, 705, 706
PICON-VALLIN · 674
PICOT · 532
PIERRAGI · 43
PITOZZI · 439, 441, 616, 620, 621, 627, 628
PLATON · 123, 142, 158, 248, 270, 637, 644, 932, 1046, 1052
142, 145, 1048, 1052
PLAUTE · 40
PLINE L'ANCIEN · 155, 247
POIZAT · 816, 845
POLLACK · 97
PONTALIS-LEFEVRE · 173
PORRET · 290, 294
POSENER · 514
POUCHELLE · 283, 314
POUIVET · 920
PRUNER-BEY · 382, 383, 390, 391, 461, 465, 1103

Q

QUIGNARD · 227, 330, 331, 554, 555, 564

R

RABELAIS · 692
RABEUX · 105, 233, 245
RACINE · 516
RAMAT · 738
RANCIERE · 517, 733, 965, 1052, 1053, 1080, 1083, 1088, 1090
RANK · 200
RASTIER · 738
RAY · 544, 712
RAYNAUD · 826
REGIUS · 799
REGNAULT · 330
REGY · 841, 845
RÉGY · 231, 232
REICH · 171, 212
REIK · 191, 197
REINACH · 110
REMBRANDT · 182
REUSS · 178
REVAULT D'ALLONES · 1037
REY · 582, 596
rhétorique · 645
rhétorique\fa · 667
RIBES · 1064
RICHOUT · 399, 458

RIDOUT · 495, 530, 531, 532, 825, 831, 832
RIGBY · 61
RIMBAUD · 512, 840
RIOUX-WATINE · 792, 793
RIVIERE · 775, 777, 1051
ROCHEFORT · 67, 424
RODIN · 786
RONSARD · 556
ROPS · 290
ROQUES · 205, 253
ROSSET · 366, 1053
ROSSI · 694
ROTH · 333, 334
ROTHKO · 715
ROUSSEAU · 136, 138, 904
ROUX · 247, 284, 317, 1042
ROYER · 1064
RYKNER · 64, 65, 66, 111, 112

S

SAASTAMOINEN · 22
SACCHI · 616, 620, 621, 627, 628
SAIGAL · 264, 278, 283, 288, 619, 620
SAINRAPT · 152, 160, 161
SALINO · 440
SAMI · 751
SANTINI · 1001
SARRAZAC · 654, 655
SCHAEFFER · 33, 460
SCHECHNER · 405
SCHEFER · 659
SCHEITLIN · 390
SCHLANGER · 755
SCHMITT · 1048
SCHOPENHAUER · 115, 119, 120, 667
SECHAUD · 754
SERLILLANGES · 227
SERRES · 812, 942
SHAKESPEARE · 339, 341, 647
SHORT · 994
SIGOGNE · 366
SIMMEL · 568
SIMON · 316, 771, 792
SIMONOT · 1006
SIRACH · 1064
SIRONI · 126
SIROST · 249, 252
SISSA · 169
SJÖÖ'S · 546
SLOTERDIJK · 1116
SMITH · 920, 994
SOLLERS · 221
SOULAGES · 701
SOURIAU · 229
SOUSTELLE · 131
SOUTINE · 182
SPARSHOTT · 930
SPICA · 331
STAMM · 279
STERLAC · 187, 189
STEVENSON · 181
STRADANO · 784
SUGGS · 281
SWOBODA · 159

T

TACKELS · 8, 11, 18, 19, 34, 46, 116, 351, 440, 448, 449, 450, 476, 480, 487, 678, 680, 681, 912, 964, 965, 971, 1004, 1021, 1038, 1039, 1043, 1044, 1045, 1048, 1050, 1053, 1081, 1089
TAGUIEFF · 917
TALON-HUGON · 115
TAYLOR · 190, 670
THIBAUDAT · 399, 774
THIERY · 660, 666, 739
THULARD · 532
TION · 12, 19
TISSERON · 43, 888, 902, 905, 942
TOMASELLO · 525
TOURAILLE · 118
TRATSAERT · 140, 212, 299
TREMBLAY · 40, 634
TRIADOU · 313
TSEU · 597

V

VALERY · 149, 754
VAN BAARLE · 957
VAN DEN DRIES · 44, 447, 450
VAN EYCK · 290, 650, 726
VAN GENNEP · 590
VAN KERKHIVEN · 923
VAN KERKHOVEN · 803
VAN STEENBERGHE · 1034

VASILIU · 907, 908
VASSE · 470, 697, 827
VERDONCK · 3, 9, 24, 25, 26, 27, 34, 35, 38, 39, 43, 46, 50, 53, 61, 63, 69, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 95, 121, 235, 240, 246, 256, 367, 369, 370, 376, 377, 378, 379, 380, 386, 392, 396, 397, 398, 400, 402, 406, 408, 416, 417, 431, 441, 452, 453, 458, 460, 462, 473,475, 528, 530, 532, 533, 535, 536, 550, 552, 558, 565, 571, 632, 635, 636, 638, 640, 651, 653, 661, 664, 666, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 697, 733, 734, 735, 736, 737, 740, 741, 742, 749, 753, 756, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 803, 804, 806, 809, 810, 811, 816, 817, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 841, 842, 845, 852, 862, 877, 887, 888, 889, 890, 893, 896, 898, 900, 901, 903, 907, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 916, 918, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 929, 930, 948, 957, 959, 964, 995, 996, 997, 998, 1000, 1002, 1003, 1006, 1019, 1026, 1027, 1028, 1030, 1036, 1037, 1038, 1039, 1043, 1046, 1047, 1049, 1051, 1052, 1055, 1057, 1078, 1081, 1082, 1085, 1086, 1088, 1091, 1093, 1094, 1095, 1097, 1105, 1118, 1178
24, 88, 92, 93, 396, 397, 398, 401, 406, 417, 432, 452, 453, 561, 568, 653, 657, 660, 662, 665, 797, 799, 808, 810, 834, 835, 836, 838, 839, 887, 891, 892, 913, 915, 917, 922, 925, 928, 949, 951, 958, 1027, 1028, 1029, 1030, 1031, 1049, 1104
VERNANT · 114, 769, 1014, 1099
VERNAY · 1064
VERNIER · 247
VERNON · 121, 1107, 1117
VIAGRELLO · 253
VIAN · 289, 308, 599, 309
VIENNET · 456, 457, 458, 461, 462, 464, 526, 528, 529, 904, 1116
VIGARELLO · 247, 359
VIGNAUX · 1098
VIGUIER · 98
VIRILIO · 878, 910, 1027
VITRUVE · 412
VON SACHER-MASOCH · 172

W

WAGNER · 89, 176, 177, 181, 680, 721, 724, 888, 890
WALTER · 517
WHEELER · 389
WHEWELL · 49
WILBER · 102
WILKE · 171
WILLIAMS · 405, 418
WILSON · 704, 705
WITKIN · 713, 714
WITKOWSKI · 66
WITTGENSTEIN · 1047
WORMS · 532
WUNSCH · 118, 119, 120, 169
WYNANTS · 305

Z

ZABAUNYAN · 195, 196, 1079
ZAHAN · 164, 365
ZIZEK · 893
ZUMTHOR · 736

INDEX DES CONCEPTS

A

ANDROGYNIE PRIMORDIALE, 137

B

BRICOLE, 39, 966, 999, 1097, 1178

C

CATHARSIS, 367, 371, 493, 742, 761, 774, 903, 983, 1003, 1004, 1009, 1015, 1020, 1021, 1026, 1034, 1035, 1036, 1037
COMMOTION, 8, 501, 509, 520, 635, 706, 732, 832, 866, 898, 977, 1004, 1045, 1055, 1090
CO-NAISSANCE, 105, 743, 1089, 1117
CONFLUENCE, 51, 840, 1093, 1102
CONSTELLATION, 749, 963, 1002
CONTORSION DU REGARD, 1069
CREATION ORIGINELLE, 137

D

DANSSEINS, 147, 150, 151, 163, 164, 166, 167, 168, 558
DE-CO-NAISSANCE, 1105, 1117
DESNUE, 31, 54, 103, 369
DESNUEMENT, 4, 5, 53, 55, 57, 59, 68, 69, 70, 86, 91, 246, 254, 369, 763
DESORGANE/DESORGANISE, 185, 206, 674, 750, 757, 776, 800, 813, 833, 843, 853, 877, 909
DETOUR, 39, 197, 461, 473, 512, 517
DISRUPTION, 1, 2, 7, 29, 38, 39, 50, 51, 373, 746, 1102
DISSENSUS, 378, 512, 517, 521, 1053, 1054
DRAMATURGIE DU VESTIGE, 31
DRAMATURGIE ENTROPIQUE, 1115
DRAME DU GESTE, 640, 675, 736, 738, 818

E

ECOUTE DE L'ŒIL, 658
ECTOPIE, 755, 796, 797, 800, 813
EK-STASIA, 4, 172
EMANCIPE, 522, 654, 655, 1088
EMPATHIE, 91, 387, 404, 548, 663, 776, 898, 903, 915, 923, 926, 928, 929, 930, 994, 1003, 1004, 1026
ENDOGONIDIA, 16, 17, 101, 125, 129, 145, 257, 270, 439, 616, 617, 620, 621, 623, 625, 627, 628, 630, 695, 823, 931, 934, 971, 999, 1005, 1021, 1041
ENDOGONIDIE, 129, 139, 147
ENGENDREMENT, 1, 2, 7, 19, 25, 29, 34, 38, 39, 41, 47, 50, 51, 128, 165, 266, 267, 373, 530, 531, 532, 533, 535, 577, 593, 603, 608, 613, 620, 633, 634, 693, 695, 737, 738, 740, 746, 951, 1045, 1095, 1118, 1178
ENTELECHIE, 903, 912
EROS, 67, 91, 121, 160, 218, 223, 242, 714, VOIR
ERRANCE, 41, 80, 180, 378, 474, 478, 482, 487, 488, 498, 521, 792
EUGENISME, 119
EVIDEMENT, 4, 702, 720, 749, 750, 1070
EXPEAU-SITION, 172, 211, 226

F

FABLE DE L'ŒIL, 32, 675, 690, 698, 736, 738, 818
FABRIQUE, 1, 2, 7, 9, 19, 33, 35, 39, 46, 47, 48, 50, 51, 127, 128, 220, 319, 373, 581, 746, 815, 877, 924
FEMMES PENIS, 168
FISSADUCERE, 109
FISSAPULATION, 109, 112

FRACTURE, 4, 41, 51, 901, 903, 912, 955, 957, 966, 968, 993, 999, 1001, 1003, 1113, 1114

G

GLANAGE, 9, 39, 749, 1105
GRUWEZ, 9

H

HOMOSENSUALITE, 170
HUMANIMALITE, 379, 392, 448, 453, 740, 1107, 1110
380, 458, 463, 464
HUMEUR DE POTENCE, 903, 1003, 1004, 1021, 1023, 1031

I

ICONOCLASTE, 650
ICONOCLASTIE, 72, 698, 703, 735, 884, 1044, 1045, 1071
ICONODULIE, 72, 1071
INFANS, 73, 298, 344, 346, 465, 466, 467, 472, 500, 501, 506, 520, 521, 522, 529, 599, 626, 740, 995
INVAGINATION, 4, 41, 654, 750, 754, 765
INVISAGE, 654
IRONIE GRAVE, 493, 690, 903, 1004, 1021

K

KINTSUGI, 1000, 1001

L

L'ECOUTE DE L'ŒIL, 678
LABYRINTHE, 376, 579, 581, 600, 605, 749, 1101, 1102
LIBER, 465, 466, 521, 522

M

MANDORLE, 139, 183, 537, 1078
MANDORLES, 159
MATRICE ORIGINELLE, 8, 315, 568, 576, 613, 623, 799
MEEUTIQUE, 375, 483, 742
MEEUTISME, 377, 742
MERE MELANCOLIQUE, 620
MERE TUEUSE, 608
MERE VIERGE, 608
METIS, 903, 1093, 1098, 1099
MISE AU MONDE, 41, 51, 53, 112, 113, 126, 147, 149, 212, 213, 218, 470, 530, 532, 535, 536, 549, 565, 573, 575, 577, 581, 583, 586, 588, 589, 590, 593, 595, 603, 608, 614, 631, 737, 738, 739, 852, 860, 1095, 1096
MORCELE, 755, 764, 859, 994, 995, 997, 1001, 1097
MUSES, 22

N

NOUVELLE DRAMATURGIE, 33, 34, 1094
NUDITE INTEGRALE, 228, 242, 244, 245, 749
NUDITE-COSTUME, 134
NUGRAPHIE, 91

O

OB-SCENE, 1, 2, 7, 29, 39, 41, 43, 44, 50, 116, 226, 228, 366, 373, 746, 1091
ORGASME, 84, 168, 171, 175, 176, 201, 211, 212, 221, 222, 223, 224, 225, 233, 234, 235, 242, 529, 593, 606, 960
ORGASMES, 171, 236

P

PALINGENESIE, 4, 365, 972, 1002, 1089
PALINGENESIQUE, 1004, 1045
PARTHENOGENESE, 129
PARTHENOGENESIQUE, 608, 616, 631
POUPEES RUSSES, 570, 1095, 1096, 1098
PRODROMES, 956
PUNCTUM, 474, 475, 490, 512, 519, 520

R

RE-CO-NAISSANCE, 105, 743, 1093, 1102
REGARD D'OR, 966
REJETON, 144, 472, 473, 521, 522, 524
REVIVANCE, 51, 377, 533, 534, 551, 552, 737, 739, 740, 742
RHETORIQUE, 13, 16, 65, 84, 272, 333, 496, 518, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 642, 643, 645, 647, 648, 651, 652, 653, 655, 656, 658, 661, 662, 664, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 676, 682, 694, 742, 832, 947, 980, 981, 991, 1025, 1050, 1056, 1097

S

SCENES DES ORIGINES, 535, 634
SCENES UTERINES, 535, 536, 634, 740
SIMULACRE, 200, 474, 490, 501, 504, 538, 655, 662, 801, 960, 1091
SPECTRE-ACTEUR, 4, 1002, 1080, 1088, 1091, 1097
STIGMATES, 41, 244, 291, 358, 676, 680, 761, 763, 906, 967, 968, 971, 972, 973, 975, 982, 983

T

TEKNONËSIS, 379, 465, 472, 473, 474, 487, 521, 524, 527, 740
THEATRE D'IMAGES, 674, 697, 698, 701, 703, 734, 736, 979, 1054
TRAFIQUE, 798, 914
TRAGEDIE, 14, 17, 101, 129, 131, 141, 146, 243, 271, 288, 295, 296, 321, 322, 362, 367, 399, 416, 433, 434, 440, 441, 457, 484, 494, 528, 565, 616, 617, 621, 641, 676, 682, 687, 709, 716, 717, 723, 725, 769, 771, 774, 776, 811, 828, 871, 872, 895, 934, 941, 970, 977, 983, 1004, 1005, 1007, 1008, 1014, 1021, 1035, 1036, 1039, 1076, 1077
TRAGIQUE, 14, 129, 131, 132, 143, 146, 218, 230, 236, 279, 414, 421, 422, 434, 441, 443, 463, 499, 561, 576, 616, 691, 776, 811, 828, 895, 903, 947, 1003, 1004, 1005, 1006, 1036, 1037, 1055, 1077, 1091, 1097
TRAUMA, 41, 771, 903, 966, 983, 992, 993, 994, 1008, 1097

V

VIOLENCE, 23, 41, 44, 51, 146, 270, 452, 494, 670, 764, 791, 795, 821, 824, 850, 861, 894, 895, 903, 968, 970, 994, 1003, 1004, 1007, 1008, 1009, 1013, 1018, 1019, 1020, 1021, 1025, 1026, 1029, 1035, 1036, 1058, 1063, 1073, 1097
SE VOIR VOIR, 1056, 1079

Z

ZOOËSIS, 379, 392, 1114

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES, VOLUME 1 5

AVANT-PROPOS..... 7

INTRODUCTION..... 29

PREMIÈRE PARTIE 52

À LA RECHERCHE DU CORPS DES ORIGINES
À LA RECHERCHE D'UN CORPS PERDU 52

A) *Desnuement* du corps 55
1) Éplucher la nudité..... 69
a) Nudité et miroitement dans *Moses und Aron* 70
b) *STILLS*, nudité et *desnuement* de la condition humaine 86
c) *Fissapulation/Fissaducere* du masque dans *L.#09* 103
2) Vulve et phallus : Les portes du monde..... 127
a) Androgynie originelle et primordiale dans *C.#01* 127
b) Corps hypersexués, corps intersexués dans les *dansseins* de Lisbeth Gruwez..... 149

B) *Ek-stasia, ex-frida* et *epiphania* du corps 174
1) Corps pétris, corps bouillonnants 174
a) Tirer sur la corde de la tentation 174
Chasteté, lubricité et cruauté raffinées dans *Parsifal* 174
b) Corps extatique de Lisbeth Gruwez dans *As long as the world needs a warrior's soul (Tant que le monde a besoin d'une âme de guerrier)* de Jan Fabre et ob-scénité 203
2) Fantasme de la nudité intégrale 230

C) Déliquescence des corps et fluides de vie 248
1) Spermatogénèse..... 259
a) Spermatozoa de *C.#11*..... 259
b) Lutte frénétique et mortel des spermatozoïdes dans leur assaut de la vie dans *Il combattimento*..... 273
2) Le corps, une fontaine pulsatoire..... 291
a) *Je suis sang*, « Le corps futur sera fluide » 291
b) Consoler l'humain par le corps larmoyant dans *L'Histoire des larmes* 320
3) Corps scatologique..... 340
a) Matière fécale, matière d'écriture dans *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*..... 340
b) Les excréments comme conditions ultimes et réelles de l'être humain dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* 354

TABLE DES MATIÈRES, VOLUME 2..... 376

DEUXIÈME PARTIE..... 377

**RÉ-ORIGINER LES ORIGINES DU CORPS
RÉ-*ENGENDREMENTS*, MISES AU MONDE ET *MÉEUTIQUE*S
ALLOGÈNES 377**

A) Ré-appropriation et ré-attribution des origines 379
1) Zooësis et outre *humanimalité* 381
a) Hypnose des regards et subjectivité animale 401
b) De la métamorphose à l'Animal psychopompe 408
c) L'Animal gardien des rêves et des mystères 417
d) Animal symbolique, animal mythique, animal *tragique* 424
e) Renaissance d'un langage et d'un monde pré-*tragique* 436
f) Animal, animalité et (re-)devenir-animal 445
2) *Rejeton* de scène et *teknonësis* 467
De l'*infans* au *liber* 467
a) L'enfant errant et l'*errance* de l'enfance 480
b) La figure de l'enfant, un objet de *simulacre* ? 492
c) L'enfant en jeu, sa capacité à travestir le réel, les regards, l'espace et le temps 503
d) *Dramaturgie du détour* : 515
L'enfant, créateur d'un dissensus et *Punctum* 515

B) Revivre les origines 532
1) *Scènes utérines*, *scènes des origines* 538
a) Naître et faire naître 554
b) Danse initiatique, fantasmes et projections de la Nature comme *matrice originelle* 579
2) *Mère vierge*, Mère nourricière, *Mère tueuse* et devenir parthénogenésique 611
a) Naître mère et se blottir dans le berceau de la création 611
b) *Mère mélancolique*, Mère meurtrière 623

C) Accoucher du geste et de l'image et faire renaître la langue autrement 637
1) Les abysses de la *rhétorique* 639
a) Le corps *rhétorique* dans *Hey girl !* 643
b) *Rhétorique* de la mascotte 655
c) La transe du discours dans *It's going to get worse and worse and worse, my friend* 670
2) Livre cadavre, *drame du geste* et *fable de l'œil* 679
a) Le *gestus* 679
b) Le matériau textuel et l'*écoute de l'œil* 682
c) *Lingua Generalissima* 697
3) *Théâtre d'images* et *iconoclastie* 702
a) Dispositifs cinématographiques 702
b) Peindre la scène 706

TABLE DES MATIÈRES, VOLUME 3 752

TROISIÈME PARTIE 753

**ORIGINES *LABYRINTHIQUES*, *CONSTELLATIONS* DES CORPS,
DISRUPTIONS ET *CONFLUENCES* INVISIBLES DES REGARDS 753**

A) L'*évidement* et *invagination* du corps 755

1) Désorganer le corps 762
a) Exhibition du dedans du corps au dehors *dans Le Metope del Partenone* 762
b) Corps dévorés, corps dévorants dans la *Divine Comédie* 784
c) *IN*, *Ectopie* organique 801
d) *HEART*, L'arrache-cœur, l'arrache-corps 808
2) Appendicectomie de l'excroissance voix 818
a) *Guilio Cesare*, où la voix se fait chair 822
b) Architecturer le son dans *BRASS, Dead Brass Band* et *TALK* 838
3) La création par le vide 853
a) « Et savez-vous ce que c'est au juste que la Cruauté ? » 854
b) Le corps sans organe 858
c) Des héritages et déshéritage 867

B) Originer dans la *fracture* du corps et des regards, ... 906

Résilience et résistance de l'essence humaine 906
1) L'*entéléchie* du corps 908
Saisir les ombres et non les corps 908
a) *Trans- post- sur- ultra- extra- dés- in- et an-humain* 918
b) L'humain moteur de la machine 924
c) Le bal des fantômes 936
d) Fantasmes et projections de la Nature 953
*Paréidolie*s corporelles des éléments et expressions poétiques de la matière 953
2) Le *regard d'or* 971
a) Corps *stigmat*isé et amnésie collective 971
b) L'enracinement du *trauma* 988
c) Corps *morcelé*, corps prothèsique, corps bricolé 999

C) *Palingénésie commotionnelle* du *spectre-acteur* 1006
1) Un théâtre entre *tragique*, *violence*, *empathie*, *humeur de potence*, *ironie grave* et rire cathartique 1009
a) Mécanique de la *tragédie*, mystère du *tragique* et esthétique de la *violence* 1009
b) L'innommable, l'irreprésentable, l'indicible 1014
c) Rire aux larmes, rire aux drames 1026
d) Rire cathartique 1039
2) Exaltation, saisissement, tressaillement et mise à l'épreuve du corps 1042
a) Corps religieux, corps politique, corps cathartique 1042
b) Le scandale de se *voir voir* 1060
c) *Spectre-acteur* 1083

CONCLUSION 1109
BIBLIOGRAPHIE 1124
INDEX DES NOMS PROPRES 1167
INDEX DES CONCEPTS 1177

TABLE DES MATIÈRES 1180

Transfiguration, disruption de l'ob-scène et engendrement des corps
Les scènes contemporaines comme lieu de fabrique des origines

Prenant appui sur des approches scéniques, esthétiques, poïétiques, dramaturgiques, mais aussi anthropologiques, philosophiques, et socio-politiques, la thèse examine les modalités de transfiguration, de disruption de l'ob-scène et de l'engendrement des corps dans les créations de Romeo Castellucci, de Lisbeth Gruwez et de Kris Verdonck. Elle s'intéresse aux orientations majeures d'une scène considérée comme lieu de fabrique des origines. Les œuvres instaurées par ces artistes ouvrent à la fois sur une pensée des origines et de la gestation des corps, de l'interdit du voir, et sur des expériences de transgression de la représentation qui fracturent le corps et le regard. Il s'agit aussi d'examiner le processus de création par le glanage, la bricole ou l'artisanat, les problématiques de la figuration de la mise au monde et de reconsidérer le creuset du corps, façonné par les artistes dans les œuvres. La thèse est attentive à une quête des origines à l'œuvre dans les créations contemporaines, une interdisciplinarité, les rencontres, frictions et résonnances, un dialogue fécond des arts et des disciplines, entre l'art théâtral, l'écriture scénique, la danse, la performance, l'opéra, la projection filmique, le *mapping*, le numérique, la robotique, le transhumanisme ou encore les arts plastiques. Tout en questionnant le corps et la corporéité, la forme et l'informe, l'apparition et la disparition, la métamorphose, l'évanescence et la transcendance, cette recherche s'intéresse enfin aux mutations à l'œuvre sur la scène contemporaine.

Mots-clés : corps, arts, écritures scéniques, dramaturgie, naissance, transgression, regard, présence/absence

Transfiguration, disruption of the 'ob-scene/ob-stage' and body engendering
Contemporary stages as the crafting place of origins

Based on an approach which is both scenic, aesthetical, poïetical, theatrical, as well as anthropological, philosophical, and socio-political, my dissertation examines the processes of transfiguration, of the disruption of the 'ob-scene / ob-stage' (i.e. hidden from the stage), and of the engendering of bodies in Romeo Castellucci's, Lisbeth Gruwez's, and Kris Verdonck's respective works. It explores the major orientations of a stage regarded as the place where origins are being crafted. The various creations of these artists open up, on the one hand, on a reflexion about the origins of bodies and their gestation, about the prohibition of seeing, and, on the other hand, on experimentations with the way representation can be transgressed, thereby deconstructing both the body and the viewer's gaze. My dissertation also scrutinizes the way creation occurs through gleaning, tinkering, or crafting, as well as the issues of birth figuration, whilst reconsidering the body as a crucible, shaped and moulded by the artists in their creations. It seeks to highlight the quest of origins in contemporary creations, the cross-disciplinarity, encounters, frictions and resonances, a fertile dialogue between arts and disciplines, theatrical art, stage writing, dance, happening, opera, film projection, mapping, digital art, robotics, transhumanism, and fine arts. Last, but not least, whilst interrogating the body and the corporality, the shape and the shapeless, appearance and disappearance, metamorphosis, evanescence and transcendance, my research enhances the mutation processes on contemporary stages.

Key words : Body, arts, stage writing, theatricality, birth, transgression, gaze, presence/absence