

Le scandale des violences esthétiques de Romeo Castellucci

Francine Di Mercurio



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/500>

DOI : 10.4000/lcc.500

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Francine Di Mercurio, « Le scandale des violences esthétiques de Romeo Castellucci », *Les chantiers de la création* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 14 janvier 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/500> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.500>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

Le scandale des violences esthétiques de Romeo Castellucci

Francine Di Mercurio

- 1 Dans le paysage théâtral contemporain, les pièces du metteur en scène italien, Romeo Castellucci, sont souvent considérées par le public comme *provocatrices*, par leur forme et leur contenu. Le spectacle créé et présenté au festival d'Avignon 2011, intitulé *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, en français : *Sur le concept du visage du fils de Dieu* en est l'exemple le plus extrême. Des bagarres de quelques spectateurs indignés en Avignon, à la prise d'assaut par des intégristes catholiques qui réclamaient son interdiction lors de sa représentation au théâtre de la ville de Paris, ce spectacle a réveillé quelque temps les débats sur la liberté de l'expression artistique, dans une époque trop consensuelle.
- 2 Pourtant, l'artiste semble refuser le terme de *provocation*, y apportant des nuances qui réaffirment la fonction politique de l'Art, et plus particulièrement celle du théâtre. Roméo Castellucci déclare, dans un entretien publié sur Téléràma, qu'il lui préfère le mot *scandale*, au sens grec de petit caillou qui fait trébucher¹. Rodrigo Garcia, metteur en scène argentin, parle pour sa part de la création de « confusion chez le public »². Nous constatons, au travers des divers écrits et propos de ces artistes, le refus d'une véritable *intention* de provoquer, mais plutôt, la recherche d'une forme de représentation qui puisse renouveler le langage théâtral et toucher le public.
- 3 La remise en question du *regard* dans une société envahie par les images télévisuelles, semble constituer le moteur de leur création. Elle opère au travers de dispositifs visuels et performatifs qui suscitent la pulsion scopique des spectateurs et troublent leurs perceptions, parfois jusqu'au malaise.
- 4 Ainsi, même si ces metteurs en scène réfutent la notion de *provocation*, il semble que leurs œuvres cherchent à *appeler* le spectateur au sens étymologique de *provocatio* (*faire appel*) en suscitant une *émotion*, une interrogation, voire un *choc* visuel. Ce décalage entre les propos des artistes et la recherche d'un effet produit sur le spectateur semble donc à interroger et à déplier. Le terme de *scandale* cité par Castellucci ne met-il pas en avant l'idée d'*arrêt* et de *mise en conscience*, plus en adéquation avec sa démarche artistique que celui de *provocation* qui relèverait d'une

intention insidieuse et manipulatoire ? Ne retrouve-t-on pas ici la volonté de l'artiste de s'opposer au flux ininterrompu des images télévisuelles par la création d'images différentes, ne délivrant aucun message, ni aucune *communication* politique, publicitaire ou autre ?

- 5 D'autre part, cette forme de théâtre hybride, située entre les arts visuels, la performance et le théâtre, qui bouleverse les conventions théâtrales et déstabilise le spectateur par son effet d'étrangeté et de distanciation (deux traductions du terme allemand de *Verfremdungseffekt*) ne constitue-t-elle pas une forme de provocation ?
- 6 Nous analyserons donc quelques extraits du spectacle de Romeo Castellucci à l'aune de ces questions. Nous pourrions alors nous interroger sur la portée politique de ces images « iconoclastes » qui ont entraîné par leur force transgressive voire régressive, une certaine polémique et peut-être même un malentendu interprétatif.

1. Une trilogie sur le thème du visage et sur le refus

- 7 Le spectacle *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* est présenté par l'artiste comme l'un des volets d'un triptyque théâtral, créé entre 2011 et 2012 sur la question du visage et de la représentation. C'est la nouvelle de Nathaniel Hawthorne *Le voile noir du pasteur* (1837) qui a inspiré cette oeuvre en plusieurs épisodes. Le premier spectacle intitulé *Le voile noir du pasteur* créé au TNP de Rennes reprend la thématique de la nouvelle du même nom : il mettait en scène l'histoire de ce pasteur qui décide du jour au lendemain de porter un voile noir afin de cacher son visage aux yeux des paroissiens de son village de nouvelle-Angleterre, la communauté puritaine de Milford. C'est la question de ce trouble au sein de la communauté confrontée à un visage absent, qui semble au cœur de la réflexion de Castellucci.
- 8 Dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, cette réflexion sur le visage et l'invisible semble se poursuivre au travers d'un autre dispositif scénique et d'une autre parabole, racontant l'histoire d'un fils et de son vieux père incontinent. C'est la pièce qui a soulevé le plus de polémiques auprès du public c'est pourquoi nous en ferons ici, une étude plus approfondie.
- 9 Enfin, le troisième volet de cette oeuvre a été présenté en juillet 2012 au festival d'Avignon, et s'intitule *The Fours Seasons restaurant*, du nom de ce fameux restaurant New-yorkais où le peintre Rothko a refusé d'exposer les toiles grand-format qui lui avaient été commandées. Dans ce dernier spectacle, le spectateur assiste à une mise en scène du texte *La Mort d'Empédocle* de Hölderling (1988) qui a pour thème le suicide du philosophe grec. Ce dernier se jette dans la bouche de l'Etna refusant ainsi le rôle de guide spirituel et politique qu'on lui demandait d'endosser. Là encore, une histoire d'effacement et de disparition, un acte « esthétique » de refus qui semble provoquer une sorte de *séisme* social.
- 10 Dans cette trilogie, si seul le deuxième spectacle a provoqué des manifestations dans les rues, (organisées par des groupes extrémistes catholiques qui n'avaient sans doute pas vu ni compris le spectacle !) tous semblent poser la question de la rupture avec une certaine convention sociale, mettent en question la communauté et ses attentes vis-à-vis de figures de référence, religieuses, philosophiques et artistiques, et questionnent les codes de la représentation théâtrale. Cette trilogie de spectacles semble donc faire appel, de par sa thématique autour d'actes de refus, à une réflexion de la part du

spectateur. Et même si l'artiste se défend de *l'intention* de provoquer, il poursuit néanmoins un questionnement fondamental sur la société et ses valeurs.

- 11 Alors, en quoi le spectacle *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* provoque-t-il le public plus que les autres ? Nous allons développer cette question en mettant en perspective la démarche de l'artiste et l'effet que ce spectacle provoque sur le spectateur.

2. Une forme théâtrale agissant sur la perception du spectateur

- 12 Dans le théâtre *plastique* de Romeo Castellucci, Ce n'est pas le texte qui fait œuvre théâtrale, mais bien l'ensemble du spectacle, incluant sa partie visible, et même olfactive. Situé au même niveau que les autres matériaux, le texte dit par les comédiens n'occupe pas une place centrale dans l'oeuvre : dit en italien et non surtitré, ce texte tient seulement dans une page de format A5 recto-verso, et sa traduction est distribuée aux spectateurs à l'entrée du théâtre. C'est donc un théâtre qui s'adresse plus aux sens qu'à la pensée logique rattachée à la tradition littéraire que Castellucci, formé à l'école des Beaux-arts, nous propose.

2.1. Voyeurisme et mise en question du regard

- 13 Dès le début, ce spectacle impose la présence d'un visage surdimensionné : le portrait du Christ intitulé *Salvator Mundi*, reproduction agrandie sur toile du tableau de Antonello Da Messina, peintre de la Renaissance italienne, regardant fixement la salle. On connaît le goût de Castellucci pour cette période, le metteur en scène ayant emprunté, pour le nom de sa compagnie La *societas Raffaello Sanzio*, celui de Raphaël, peintre de la Renaissance. Dans le dispositif de Castellucci, la multitude des regards des spectateurs répond au regard Unique du Christ, un regard insondable, à la fois très doux et dominateur. La question du regard est fondamentale dans le choix de ce portrait car, comme le dit Romeo Castellucci dans le programme du Festival d'Avignon : « ... Il y avait un appel dans ce regard. C'était lui qui me regardait tout simplement. Dans la pièce, ce regard du Christ est central et rencontre chaque spectateur, individuellement. »
- 14 Ainsi, le dispositif scénique joue-t-il sur un mouvement circulaire où spectateurs et acteurs sont dans un jeu de regard, où ceux qui regardent sont regardés ... Soit une *installation* que l'on pourra rapprocher d'un essai sur le voyeurisme conçu comme un jeu de miroir. Notons que la *frontalité* de ce visage du Christ- tout comme le *détournement* - se dit d'un seul et même nom en grec : *apostrophê*, ce qui *interpelle* le spectateur, le *détourne de* et tout à la fois le *tourne vers*, réclamant son attention et l'orientation de son regard. Questionnement donc, geste récurrent chez Castellucci, qui induit une interrogation sur le rôle et la position du spectateur. Cet « appel » du regard du Christ crée également un certain malaise : Il rend le spectateur *conscient* de son propre acte de regarder, le renvoie à sa pulsion scopique (le désir de voir lié à la libido selon la psychanalyse), et à lui-même.
- 15 Un dispositif donc qui, d'emblée, *interpelle* le spectateur et semble bien le *pro-voquer* dans un face à face silencieux et néanmoins éloquent.



2.2. L'Hétérogénéité et les contrastes des matériaux de l'image

- 16 Les autres éléments scéniques sont utilisés au début de la pièce en recourant aux codes de la représentation traditionnelle : Décor hyperréaliste, meubles blancs et luxueux d'un appartement bourgeois. - Castellucci ira même jusqu'à comparer ce décor et l'action des personnages à une « Sitcom télévisuelle »- La dominante de blanc (et l'on sait que l'artiste a une attention particulière pour le travail chromatique) rend l'atmosphère d'un espace clinique ou bien peut répondre au design d'un intérieur moderne et chic.
- 17 Deux techniciens vêtus de noir, soutenant un vieil homme impotent, installent le vieillard en peignoir sur le canapé, comme ils le feraient pour un élément de décor. Les sons scéniques (création sonore du compositeur Scott Gibbons) sont en opposition avec ce décor réaliste : Bruits de fond d'une salle de sport, voix et paroles incompréhensibles, bruits d'un disque rayé, suivis du son très faible émis par la télévision, transmettant un reportage animalier.
- 18 Le fils entre en scène à son tour. Très affairé et pressé, il s'apprête à partir au travail. Il représente, par opposition à la sphère intime du père, ce qui appartient au monde du travail, du dehors : costume-cravate, téléphone portable, courrier qu'il doit poster, etc...
- 19 Le *dispositif* scénique agit donc comme « une matrice interactionnelle »³ qui fait apparaître l'hétérogénéité des matériaux et leurs mises en contrastes visuels et sonores. Un effet de distance et d'étrangeté se joue au sein de l'image scénique (qui ne relève pas uniquement du visuel, mais comprend aussi ce qui relève du son, de l'odeur, du temps, du *sensible* dans sa totalité)
- 20 Bientôt, la blancheur des lieux sera souillée par le débordement des matières fécales du vieillard incontinent, inondant progressivement les meubles, les corps, les recoins du plateau, le fils, comme le père... Le public gagné par la perception sensorielle (visuelle et olfactive) de la souillure, partage donc cette épreuve humaine de l'humiliation. Si au

début cette scène provoque quelques réactions complices dans le public, allant du rire aux grimaces et créant ainsi une *communauté* de spectateurs, peu à peu l'empathie produite par le tragique de la déchéance humaine et l'émotion qu'il suscite plonge le public dans un silence recueilli et solipsiste, en dehors de quelques fuyards indignés.

- 21 Insupportable et émotionnellement puissante, la vision de la nudité du vieillard souillé et de son désespoir émeut le spectateur. Plus que la nudité, l'utilisation des excréments dans l'art reste un sujet scabreux, même si elle n'est pas nouvelle et évoque d'autres œuvres des années 1960 à 2000 : comme par exemple l'œuvre du plasticien Piero Manzoni et de sa célèbre *Merda d'Artista* dans une boîte de conserve (1961) ou celle de Wim Delvoye, Intitulée *cloaca* (2000) reproduisant un tube digestif artificiel, mais aussi d'autres performances d'artistes, happenings et installations qui reprendront cette matière subversive. Dans le théâtre, nous pensons au « merdre » d'Ubu Roi écrit par Alfred Jarry conspué par le public en 1896, mais aussi à Artaud, dont Castellucci semble être un héritier direct, qui souhaitait que le théâtre agisse comme une épidémie de peste créant un état de « désorganisation physique » (Artaud 516). Paradoxalement c'est par la métaphore de la maladie qu'il souhaitait raviver le théâtre et poursuivant cette idée il écrivit : « là où ça sent la merde, ça sent l'être ». (1644)
- 22 Si nous trouvons chez Jarry, inventeur de la *Pataphysique*, le désir de déconstruire le réel et de le reconstruire dans l'absurde, chez Artaud la même notion de *destruction* est développée pour accéder à une nouvelle forme d'expression théâtrale, plus efficace, plus vivante. Il semble intéressant d'établir un parallèle avec la démarche de Castellucci qui prône la disparition du langage, met à l'épreuve les images existantes et se désigne comme un pèlerin de la matière, je cite : « 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. » (Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, Edition Les Solitaires Intempestifs, 2001, 111). Cette destitution du langage et ce retour à une matière élémentaire de décomposition semblent s'inscrire dans une démarche similaire qui ne cherche pas uniquement à choquer le spectateur, mais surtout à détruire pour reconstruire autrement, à instruire une autre perception du monde, en dehors de tout discours communicatif.
- 23 Castellucci, explicite dans le programme du festival d'Avignon cette métaphore biblique : « la perte de substance, la perte de soi que caractérise cette incessante défécation du vieil homme est à mettre en regard avec la perte de sa divinité par le Christ pour intégrer un corps d'homme, ce qui passe par la *kenosis*, du verbe grec *kénoô* : se vider. » Par l'intermédiaire de cette matière fécale qui s'écoule, toute la question de la misère de l'homme est évoquée : sa mortalité, son être sans substance. Ce vide questionne alors sur le sens de la vie, et son essence. Même si l'on ne peut nier que la vision de la nudité et plus encore des excréments sur la scène, non loin du visage du Christ, provoquent bel et bien le public par leur mise en contraste choquant et saisissant, l'émotion que les acteurs et la situation suscitent, permet d'aller au-delà du simple choc créé par un procédé connu et presque dépassé. Elle convoque tout à la fois les souvenirs d'une situation réelle (vécue de plus ou moins près), la métaphore biblique - on pense aussi à « tu es poussière et redeviendras poussière » (Genèse 3 : 19) - , une sollicitation des sens, et l'empathie face à la souffrance d'autrui qui nous renvoie à nous-même.

2.3. Les spectateurs mis à l'épreuve du temps

- 24 La lenteur et la répétition de l'action (où « par trois fois » la défécation et le nettoyage du père se succèdent) semblent « agir sur les nerfs » du spectateur, comme le préconisait Antonin Artaud, jusqu'aux limites du supportable. Les postures et les actions des personnages se ralentissent, s'immobilisent et perdent leur rapport mimétique au réel. Lors d'une rencontre-débat avec le public à l'école d'Art d'Avignon, Castellucci avouera que lui-même trouve cela impossible à supporter, mais que c'est justement cette limite qu'il cherche à atteindre⁴.
- 25 Pour l'artiste cette lenteur jusqu'à l'arrêt de l'image est en opposition radicale avec le flux ininterrompu des images proposées par les industries médiatiques qui disqualifient toute interruption, suspens et temps d'invisibilités. On peut rejoindre ici la thèse de la philosophe Marie-José Mondzain, selon laquelle un spectateur souverain de son regard, est un spectateur qui accepterait de reconnaître l'autorité d'un auteur par « la mise en suspens temporaire de son action »⁵. Ne faut-il pas, un certain « courage » chez les spectateurs pour qu'ils acceptent que cette expérience des sens les confronte avec, je cite Castellucci : « ce qu'ils sont profondément, mais n'admettent pas ou redoutent »⁶ ?
- 26 Nous retrouvons ici l'idée de *scandale* telle que Castellucci la définit : Ainsi, cette lenteur et ce bégaiement de l'image comme le « petit caillou qui vous fait trébucher sur la route, impose un moment d'arrêt, de conscience », contraint le spectateur à l'arrêt et au suspens de son regard. Or, là où la *vision* fait défaut dans le domaine des Idées, ne restant qu'à la surface des choses et des simulacres selon Platon, là émerge le *regard*, la *theoria*, qui se fait cause du savoir. Il semblerait donc que Castellucci cherche à s'adresser ici au *regard* du spectateur plus qu'à sa simple *vision*, en l'obligeant à la *contemplation* de l'image, du latin *theorein*, contempler, examiner, méditer.
- 27 Cependant, cette lenteur à la frontière du supportable peut agacer le spectateur au point de n'avoir d'autre effet que celui d'une simple incompréhension, voire exaspération du public. C'est sans doute cet aspect stérile de la *provocation* que Castellucci réfute contrairement à l'idée plus constructive d'un véritable *appel* permettant l'ouverture d'un regard neuf sur les choses.
- 28 Or ce regard est constamment remis en question par les choix formels de ce théâtre à la croisée des arts qui déstabilise le spectateur en sortant des codes de la représentation théâtrale.

3. Une remise en cause déstabilisante des codes du théâtre : effet d'étrangéité et de distanciation

- 29 Progressivement, un glissement du jeu des acteurs vers la performance opère un bouleversement formel de la représentation théâtrale. C'est alors un réalisme inquiet et troublé que la scène met en œuvre et qui semble priver le spectateur de repères fixes et d'un cadre stable. Le déplacement des acteurs du côté jardin vers le côté cour de la scène fait d'ailleurs écho au déplacement de leur jeu, d'abord réaliste, vers un jeu de plus en plus performatif et symbolique, figurant le combat du réel contre le métaphysique. À la fin de cette première scène, le vieillard répandra un bidon de liquide excrémental sur le lit et le sol. Ce mouvement scénique est légitimé par Castellucci qui déclare : « nous passons de la scatologie à l'eschatologie : on bascule

dans une dimension métaphorique de l'œuvre ». (Programme du spectacle, entretien avec Romeo Castellucci, propos recueillis par Jean-Louis Perrier 2011)

- 30 D'ailleurs, la suite du spectacle est constituée d'une succession d'images scéniques où la parole puis les acteurs disparaissent, faisant place à la performance et à la mise en catastrophe du décor. Dans l'espace scénique presque vidé de ses meubles par les deux techniciens vêtus de noir, un enfant entre avec un sac à dos et en sort des jouets en forme de grenades. Il les jette au visage du Christ, sur des sons d'explosions. D'autres enfants entrent en scène et font de même : les bombes, loin d'altérer l'image du Christ, retombent au sol qui semble alors jonché de crottes. Pour Romeo Castellucci, cette scène, inspirée par une photographie de Diane Arbus intitulée *L'enfant à la grenade de Central Park* (1962), ne serait pas un geste iconoclaste mais une forme de prière au travers de l'innocence d'un enfant et de jouets dépourvus de tout réalisme⁷.
- 31 Or, cette « prière » jetée au visage du Christ n'illustre-t-elle pas une façon de *pro-vocare*, tel un cri de douleur et d'indignation devant l'apparente passivité d'un être dit tout-puissant ?
- 32 Mais, le drame visuel ne s'arrête pas là : Le visage du Christ est déformé par des mains et des pieds qui poussent la toile de l'intérieur. De grandes coulures noires qui évoquent le sang ou les matières fécales de la scène précédente recouvrent progressivement le visage christique. Enfin la toile se déchire et ouvre l'image, laissant apparaître un grand panneau noir. On croit d'abord lire en grandes lettres lumineuses : « You are my shepherd » (tu es mon berger, en référence au Psaume 22 de la Bible). Puis, on constate qu'un autre mot s'allume modifiant le sens de la phrase : « you are not my shepherd » (tu n'es pas mon berger). Fin du spectacle laissant sur le plateau quelques traces du désastre qui vient de se dérouler. Mais aussi une double lecture, qui se veut sans réponse sur la foi chrétienne.



- 33 Il semblerait que l'effet de distance ou d'étrangéification (deux traductions possibles du terme de *Verfremdungseffekt*) se joue au sein même de la fascination-captation par l'image scénique, où l'inquiétante étrangeté crée un trouble dans la mémoire et la perception du spectateur, où la mise en abîme de son regard le déstabilise, et où la perte de réalisme disparaît, comme dans les rêves, dans une sorte de *condensation* de matériaux hétérogènes. (Freud) Ce même effet est renforcé par la transformation de la boîte noire du théâtre qui se modifie au cours du spectacle et fait apparaître la monstration du théâtre en tant que fabrication artificielle, avec l'intervention des techniciens qui installent et défont le décor pendant le spectacle, avec la destruction de ce décor et des éléments qui le constitue, avec le passage d'un jeu réaliste des acteurs à un acte performatif qui sort des codes de la représentation théâtrale traditionnelle.
- 34 On peut ici mettre en correspondance cet effet de défamiliarisation avec une forme de provocation envers un public qui rechercherait un cadre stable. D'ailleurs, Romeo Castellucci déclare lors d'un entretien à Avignon⁸ qu'il envoie intentionnellement les spectateurs sur une « fausse piste » de lecture (avec le décor et le jeu des acteurs hyper-réalistes du début) qui sera infirmée par le basculement dans une dimension visuelle et performative. S'il est indéniable que l'artiste joue avec (et déjoue) les attentes du public de manière récurrente dans ses spectacles, n'est-ce pas le propre de l'art contemporain et du théâtre dit *post-dramatique*⁹ d'explorer de nouvelles possibilités de représentation en transgressant les codes et les frontières entre les arts ?

4. La question du blasphème : Ambiguïté et polémiques

- 35 Les deux dernières scènes, qui mettent en contact les éléments excrémentiels (même fictifs) et le visage du Christ ont été considérées comme blasphématoires et ont éveillé l'indignation d'un certain public et la fureur des extrémistes catholiques.
- 36 Si l'artiste réfute toute *intention* de profaner une image sainte, il affirme cependant nous inviter à voir au-delà (au travers) de l'image du Christ dans une sorte d'exploration sémantique. Les actions successives de lapidation, de souillure, de déformation puis de destruction, effectuées sur ce portrait d'Antonello Da Messina, semblent remettre en cause l'icône chrétienne comme instrument de domination. Façon d'exhorter le spectateur à se réapproprier une image utilisée par les instances du pouvoir. Castellucci explique lors d'une conférence dans le cadre du festival d'Avignon¹⁰ : « Il faut suivre une idée, utiliser ce portrait de Jésus, outil de la droite, comme un signal. Il faut s'approprier les signes qui n'appartiennent ni à l'église, ni à la droite, mais à moi. ». Nous constatons donc dans la démarche de l'artiste la volonté non moins de blasphémer que de décaler un regard habituellement porté sur les icônes sacrées, les choses, les êtres et le monde. Pour cela, l'artiste n'hésite pas à prendre le risque d'un acte transgressif, qui, tout en exprimant le doute, semble reproduire les gestes de la Passion du Christ. On peut parler d'énigme quant au sens à donner à cette pièce, la multiplicité de lecture laissant la place à l'indécision, voire à une incompréhension du spectateur. Ce spectacle et ses possibles hypothèses de lecture ébranlent un système de pensée figé et univoque. C'est cette ambiguïté qui a donné à quelques extrémistes catholiques une occasion de protester violemment alors même que des Evêques et autres représentants de l'église catholique prenaient la défense de ce spectacle.

37 A propos de l'ambiguïté (ou indécidabilité) de son oeuvre, notion qui s'inscrit selon le philosophe Jacques Rancière dans l'actuel « régime esthétique des arts », Castellucci invoque sa conception du théâtre et de sa fonction politique :

Je fais un théâtre de questionnement, de l'inquiétude, qui joue sur l'ambiguïté. Et tout est ambigu dans « Sur le concept du visage du fils de Dieu » : Jésus, la merde, qui est aussi de la lumière... Ce que je cherche c'est à fendre en deux la conscience, à ouvrir une blessure pour que les questions puissent entrer profondément en nous. L'art repose entièrement sur cette condition de poser des problèmes, sinon il est purement décoratif. (Propos recueillis par Fabienne Darge. *Le Monde*, 26/10/2011)

38 L'artiste revendique donc cette indétermination dans son oeuvre comme une stratégie d'autant plus efficace qu'elle laisse au spectateur une part d'interprétation et de réaction face à une expérience sensible questionnante. A ce sujet, il a évoqué lors de la conférence sur *Les rencontres européennes* en Avignon, une interprétation qui lui avait été soumise par des spectateurs en Espagne qui voyaient dans ce spectacle la figure de la nouvelle génération condamnée à nettoyer le chaos écologique et politique laissé par leurs prédécesseurs.

39 Et pourtant, cette fabrication d'Images scéniques, reflet de cette quête d'un nouveau langage théâtral, ne fait pas consensus quant à sa capacité de questionner le monde, on lui reproche son goût du victimisme et une esthétisation de la violence qui semble marquée par l'absence de toute perspective émancipatrice¹¹.

40 Pour Olivier Neveux, qui reprend les termes du philosophe Alain Badiou¹², le théâtre de Romeo Castellucci appartiendrait à une esthétique contemporaine correspondant à ce qu'il nomme *matérialisme démocratique*, soumis à l'idéologie dominante, et fondé sur l'axiome : « Il n'y a que des corps et des langages ». Ce type de théâtre confronterait les spectateurs, selon Olivier Neveux, à l'impossibilité de *déchiffrer* les éléments dé-dialectisés des images scéniques, les condamnant à la surface des choses et à leurs perceptions propres rendues de facto « en puissance et en valeur, équivalentes et interchangeables, toutes légitimes. » (68) Cette émotion suscitée par la perception d'images énigmatiques, morcelées, et dénuée de toute intelligibilité totalisante, de toute possibilité de collectivisation (notamment par l'intermédiaire du logos, fonction qui était autrefois assurée par le chœur dans la tragédie grecque) ne produirait donc aucune pensée contradictoire, mais, je cite « la succession autiste d'opinions et d'émotions célibataires. » (68)

41 Cependant, nous avons pu constater par les réactions des spectateurs pendant et après le spectacle que la portée d'une telle oeuvre, dérangement et ambiguë, dépasse le seul moment de sa représentation. Tout ce qui s'est produit *autour* du spectacle a conduit à questionner les vérités¹³ qui y sont évoquées : l'acte artistique, le pouvoir des icônes, la question politique des images, etc.... Les aspects *provocateurs* de cette pièce ont certes été facteurs de désordre, d'indignation, de « confusion dans les esprits », voire de certains malentendus, mais ils ont finalement semblé mettre en mouvement le positionnement et l'opposition de modes de pensées antagonistes. Il n'y a plus eu dès lors « d'indifférenciation et d'interchangeabilité des opinions » sur la réception de cette oeuvre, mais bien une quête de sens collectif, l'élaboration d'une pensée et d'une réflexion sur l'homme dans sa relation avec l'autre. Il est d'ailleurs à noter que cette difficulté à comprendre le sens de la pièce, peut-être à la source des réactions violentes d'un certain public, a fait apparaître la nécessité de nombreuses interventions et elucidations interprétatives sur le sens de certaines images par les médias (articles de

journaux et entretiens avec l'artiste, colloque et entretiens organisés par les Catholiques de France)

Conclusion

- 42 Si Romeo Castellucci rejette le terme de *provocation*, il semble actionner cependant tous les leviers d'un *appel* au spectateur mettant le regard en éveil et la sensibilité en mouvement. L'artiste poursuit donc sa quête d'Images scéniques dérangeantes, instables, énigmatiques, tour à tour fascinantes et distancées, afin de mettre en critique les images culturelles, populaires, et télévisuelles de notre société. C'est donc, malgré son déni, une provocation que l'on pourrait qualifier de *fructueuse* ou *créatrice* que le metteur en scène cherche à mettre en place, génératrice de pensées nouvelles plus que d'agitation et d'indignation stériles. Le terme de *scandale*, comme effet produit par ce théâtre déstabilisant et hybride, sous-entend l'idée d'un arrêt et d'un basculement vers un autre état de conscience. Il semble qu'avec le spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, ce *scandale* ait permis l'expression d'un « spectateur émancipé »¹⁴ capable de prendre position avec l'artiste et/ou contre de faux procès. Ce qui a retenu l'attention des critiques et d'un public ouvert et attentif tenait dans la responsabilité de l'autre que le spectacle mettait à l'épreuve, dans la capacité d'amour mais aussi de doute et de révolte qu'il donnait comme alternative à la souffrance et à l'affliction, au-delà de la force dérangeante de ses images. La trilogie de spectacles de Romeo Castellucci, se donne pour visée de s'attaquer aux visibilités omniprésentes en développant le motif de la disparition de l'image mais aussi de l'effacement du langage, du corps, voire de l'artiste, (puisque même le philosophe Empédocle disparaît), laissant place au « trou noir » dont les sons enregistrés par la NASA constituent d'ailleurs la fin du premier spectacle et le début du troisième. Ce trou noir est pour Castellucci comparable à la caverne où peuvent s'exprimer la pensée et la poésie.
- 43 L'artiste semble donc utiliser les aspects constructifs de la *provocation*, ce qu'il exprime plutôt en termes de mise en *crise* permettant de libérer une pensée créatrice : « Le théâtre est une goutte de poison qui tombe sur la communauté et qui provoque une crise. Mais à travers cette crise, la communauté peut travailler avec le pouvoir de l'imagination et de l'esprit. » (Entretien avec Romeo Castellucci, propos recueillis par J.F Perrier. Site du Festival d'Avignon 2012)
- 44 Et si pour l'artiste : « Aujourd'hui, l'image est devenue un authentique champ de bataille. »¹⁵, c'est, semble-t-il, (presque) malgré lui si la métaphore a basculé dans la réalité.

BIBLIOGRAPHIE

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, dans *Œuvres*, Gallimard 2006.
 .La recherche de la fécalité, dans *Œuvres*, Gallimard 2006.

Badiou, Alain, *Logique des mondes : L'être et l'événement*, 2. Paris : Seuil, l'ordre philosophique, 2006.

.L'éthique : essai sur la conscience du mal, NOUS, 2003.

Castellucci, Romeo, Propos recueillis par Fabienne Pascaud, « Romeo Castellucci : Au théâtre, l'interdit c'est la réalité », *Télérama* N° 3260. 07/07/2012.

.Programme du Festival d'Avignon, entretien avec Jean-Louis Perrier pour le Festival d'Avignon, 2011.

. *Les Pèlerins de la matière*, Edition Les Solitaires Intempestifs, 2001.

.Propos recueillis par Antoine De Baeques, *Conversation pour le festival d'Avignon 2008*. P .O.L Festival d'Avignon, 2008.

. » Tout doit disparaître » *Libération*. 5 juillet 2012.

http://www.liberation.fr/theatre/2012/07/05/romeo-castellucci-tout-doit-disparaitre_831406

Garcia, Rodrigo, propos recueillis par Charlotte Lagrange, *Dossier de presse du Festival d'automne à Paris* 2010.

www.festival-automne.com/Publish/evenement/1446/rodrigogarcia.pdf

Lehmann, Hans-thies, *Le théâtre post-dramatique*, Paris : l'Arche éditeur, Traduit de l'Allemand par Philippe-Henri Ledru, 2002).

Mondzain, Marie-José, *Homo spectator*, Paris : Edition Bayard, 2007.

Neveux, Olivier, « Un matérialisme démocratique : Le théâtre de Romeo Castellucci », *revue Théâtre/public* N° 194. septembre 2009.

Ortel, Philippe, (textes réunis par) *Discours, image, dispositif*, Paris : l'Harmattan, 2008.

Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : La fabrique, 2008.

NOTES

1. Propos recueillis par Fabienne Pascaud, « Romeo Castellucci : Au théâtre, l'interdit c'est la réalité » *Télérama* N° 3260 (juillet 2012) : « ...En revanche, si vous me parlez de « scandale » au sens grec du terme, c'est-à-dire ce petit caillou qui vous fait trébucher sur la route, impose un moment d'arrêt, de conscience, alors oui, je veux provoquer le scandale. Mais sans le calculer. » p. 18.

2. Entretien avec Rodrigo Garcia, propos recueillis par Charlotte Lagrange, *Dossier de presse du Festival d'automne à Paris* : « Je suis devenu un spécialiste pour créer la confusion chez le public [...] Ce n'est pas de la provocation, c'est ma façon à moi de m'exprimer, je n'en ai pas d'autres. Il n'y a pas de préméditation derrière tout ça. » www.festival-automne.com/Publish/evenement/1446/rodrigogarcia.pdf (2010) p. 6.

3. Philippe Ortel, (textes réunis par) *Discours, image, dispositif*, (Paris : l'Harmattan, 2008) p. 6.

4. Entretiens : Ecole d'Art d'Avignon, 20 Juillet 2011.

5. Marie-José Mondzain, *Homo spectator*,. Chapitre 5 : *Une affaire de domination et d'autorité* (Paris : Edition Bayard, 2007) p. 238 à 245.

6. Propos recueillis par Antoine De Baeques, *Conversation pour le festival d'Avignon 2008*. (P .O.L Festival d'Avignon, 2008) p. 48-49

7. Programme du spectacle. Festival d'Avignon 2011.

8. Conférence *Les rencontres européennes : Europe, comment ça va avec les artistes ?* le 24 Juillet Gymnase du lycée St Joseph. Avignon

9. Hans-thies Lehmann, *Le théâtre post-dramatique*, Paris : l'Arche éditeur, Traduit de l'Allemand par Philippe-Henri Ledru, 2002.
 10. Conférence *Les rencontres européennes : Europe, comment ça va avec les artistes ?* le 24 Juillet Gymnase du lycée St Joseph. Avignon
 11. Voir l'article de Olivier Neveux : *Un matérialisme démocratique : Le théâtre de Romeo Castellucci*, (revue Théâtre/public N° 194. septembre 2009) p 67.
 12. Alain Badiou, *Logique des mondes : L'être et l'événement*, 2 (Paris, Seuil, l'ordre philosophique, 2006)
 13. Alain Badiou, *L'éthique : essai sur la conscience du mal*, (NOUS, 2003) : « Une vérité, dans son invention, est la seule chose qui soit pour tous, elle ne s'effectue réellement que contre les opinions dominantes, lesquelles travaillent toujours, non pour tous, mais pour quelques-uns. » p. 31.
 14. Jacques Rancière *Le spectateur émancipé*, (Paris :La fabrique, 2008).
 15. Romeo Castellucci « tout doit disparaître », *Libération* http://www.liberation.fr/theatre/2012/07/05/romeo-castellucci-tout-doit-disparaitre_831406 (5 juillet 2012)
-

RÉSUMÉS

Dans le paysage théâtral contemporain, les pièces du metteur en scène italien Romeo Castellucci sont souvent considérées par le public comme *provocatrices*, par leur forme et leur contenu. Nous prendrons pour exemple son spectacle créé et présenté au festival d'Avignon 2011 intitulé *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* qui a déclenché, plus que tout autre, des bagarres de spectateurs indignés en Avignon, jusqu'à la prise d'assaut par des intégristes catholiques qui ont réclamé son interdiction. Pourtant, nous constatons chez l'artiste le refus d'une véritable *intention* de provoquer, mais plutôt, la recherche d'une forme de représentation qui puisse renouveler le langage théâtral et mettre en question le regard du spectateur. Nous pouvons alors questionner la portée politique de ces images scéniques « iconoclastes » qui ont entraîné, par leur force transgressive voire régressive, une certaine polémique et peut-être même un malentendu interprétatif.

In the contemporaneous theatre scene, the plays of Italian director Romeo Castellucci are often considered by the public as provocative through their form and their content. As an example, we'll discuss his first-time performance at the 2011 Avignon Festival entitled *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* that started fights among indignant spectators in Avignon, more than any other play, some catholic fundamentalists going as far as storming the stage and asking for it to be banned. Nevertheless, the artist refuses to intentionally provoke, but instead seeks a form of representation that can renew the theatrical language and bring into question the gaze of the spectator. Then we can question the political consequences of these theatrical "iconoclastic" pictures, which have lead to a certain controversy and maybe to an interpretative misunderstanding by their transgressive, even regressive force.

INDEX

Keywords : Castellucci, controversy, picture, theatre, transgression

Mots-clés : Castellucci, image, polémique, théâtre, transgression

AUTEUR

FRANCINE DI MERCURIO

Aix-Marseille Université

Francine.dimercurio@wanadoo.fr