À l'épreuve

N° 4 | 2017
Arts et imposture

La dramaturgie visuelle et les résidus narratifs chez Romeo Castellucci

Fabio RAFFO

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-4/2712-la-dramaturgie-visuelle-et-les-residus-narratifs-chez-romeo-castellucci
DOI : numerev_2084
Date de publication : 10/04/2017

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : RAFFO, F. (2017) La dramaturgie visuelle et les résidus narratifs chez Romeo Castellucci. *À l'épreuve*, (4). https://doi.org/10.34745/numerev_2084

Dans le panorama théâtral contemporain force est de constater que depuis longtemps le récit n'assure plus sa fonction structurelle dans la représentation. La construction du spectacle peut désormais reposer autant sur sa dramaturgie visuelle. Mais, dans cette dramaturgie visuelle, il faut souligner que le spectateur retrouve un certain sens narratif. Effectivement,

[s]i déliaison il y a, elle concerne principalement la macrostructure du texte ou de la représentation, tandis qu'au niveau microstructural anecdotes, récits de vie, faits-divers, événements historiques, mythèmes et autres topoï narratifs continuent d'être mobilisés

---

Mots-clés :

Dans le panorama théâtral contemporain force est de constater que depuis longtemps le récit n'assure plus sa fonction structurelle dans la représentation. La construction du spectacle peut désormais reposer autant sur sa dramaturgie visuelle[1]. Mais, dans cette dramaturgie visuelle, il faut souligner que le spectateur retrouve un certain sens narratif. Effectivement,

> [s]i déliaison il y a, elle concerne principalement la macrostructure du texte ou de la représentation, tandis qu'au niveau microstructural anecdotes, récits de vie, faits-divers, événements historiques, mythèmes et autres topoï narratifs continuent d'être mobilisés[2]

Chez Romeo Castellucci, metteur en scène italien qui travaille depuis les années 1980 avec sa compagnie Societas Raffaello Sanzio, le spectacle devient un véritable défi d'interprétation et de compréhension pour le public. La difficulté d'associations logiques n'est pas facilitée par le discours du metteur en scène sur sa propre pratique artistique. Castellucci accorde une grande place au pouvoir d'évocation des images chez le spectateur :

> Contact, création partagée : je crois profondément au rôle du spectateur. Un spectacle ne consiste en rien, il est dépourvu d'objet : il est le langage

> artistique le plus fragile que l'on puisse imaginer parce qu'à la fin, le plateau se vide et il n'en subsiste rien. [...] Qu'en reste-t-il alors ? L'expérience de chaque spectateur. Chaque spectacle est une somme d'objets, de formes, de couleurs, de sons, de lumières ; mais, sans le vécu, l'histoire, les cicatrices de chaque spectateur qui le regarde, le spectacle ne sert à rien. C'est le spectateur qui peut donner vie au spectacle et non l'inverse[3].

Dans son discours, le metteur en scène exprime la volonté d'effacer la dramaturgie de ses spectacles et de transmettre l'acte de construction narrative aux spectateurs. Mais, si les images proposées par le metteur en scène peuvent effectivement trouver plusieurs interprétations selon les différentes subjectivités des spectateurs, un ordre de composition dans le spectacle est bel et bien présent :

[...] l'acte narratif ne peut pas être simplement rayé d'un coup de plume ; si la narration se trouve bel et bien problématisée, son refus est une position dramaturgique voire idéologique[4].

En référence à Castellucci, Benoît Hennaut confirme que son discours s'apparente plutôt à une prise de position idéologique, voire une stratégie communicative, qui s'insère dans un effet de mode du théâtre contemporain où souvent une participation plus active du spectateur est prônée. Toutefois, il importe de repérer une structure narrative caractéristique non seulement du travail de Castellucci, mais aussi d'une partie du théâtre contemporain notamment italien. Cette modalité peut être définie comme méta-dramaturgique ou méta-narrative. Il est envisageable de prendre pour définition l'expression suivante : le fond est la forme, la forme est le fond. En d'autres termes, le contenu scénique du spectacle reflète souvent les choix formels qui ont été pris pour la représentation. Le travail d'association entre le contenu et la forme est ensuite confié au spectateur, le metteur en scène « [élabore] une "dramaturgie visuelle" autonome, qui perd sa fonction de support dramatique pour inviter le spectateur à réfléchir sur ses habitudes de perception[5] ».

Si certains propos de Castellucci peuvent compliquer le repérage de « *topoï* narratifs » suggérés au spectateur dans ses créations, d'autres au contraire éclairent sa modalité de travail par rapport à sa vision du théâtre :

> Chaque travail possède une qualité organique, il satisfait à son animalité spécifique. Chaque travail peut se résumer à une forme animale. C'est une figure aristotélicienne de reconsidérer le théâtre. Un bon morceau de théâtre doit pouvoir se condenser dans une 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. La matière est l'ultime réalité. C'est la réalité finale qui a pour limites la respiration et la chair du cadavre[6].

Dans cette citation, le metteur en scène reprend la comparaison aristotélicienne entre le théâtre et le bel animal accompli, doté d'une tête, d'un corps et d'une queue[7]. Pour l'artiste italien le théâtre contemporain ne peut plus aspirer à cette forme parfaite : ne pouvant se montrer que par morceaux, il a un rapport définitivement rompu avec la tradition théâtrale. Cette réflexion est un *leitmotiv* dans son parcours artistique que l'on trouvait déjà dans les premiers spectacles de sa compagnie comme le *Giulio Cesare*, mis en scène en 1997 et repris depuis 2015, avec un sous-titre très signifiant :« morceaux découpés » (« pezzi staccati »). Dans cette dernière reprise, le spectateur ne peut plus avoir accès ni à l'histoire de Jules César telle qu'elle est racontée dans le texte shakespearien, ni même à la version de 1997 de Castellucci, désormais fragmentaire[8].

De manière systématique, les passages centraux du texte shakespearien ont été coupés : le fameux discours de Marc Antoine après l'assassinat de Jules César est joué par un laryngectomisé debout sur un podium où est écrit le mot latin *ars*. Il est nécessaire de souligner que le terme *ars* fait référence à la rhétorique, l'art de la parole, dans laquelle excelle Marc Antoine. Cet art, essentiel dans la Rome antique, est ici réduit à une impossibilité de communication. Le spectacle met en scène une impossibilité de représentation du passé, celui de l'histoire romaine et celui de Shakespeare, dont on ne peut voir que des images fragmentées, des ruines, des fantômes. Ce n'est pas un hasard si *Giulio Cesare – pezzi staccati* a été mis en scène, entre autres, dans les ruines des Thermes de Dioclétien à Rome.

Le parcours artistique de Castellucci évolue par la suite, par exemple avec *Inferno* et *Paradiso*, créés au Festival d'Avignon en 2008, année où il est désigné artiste associé. Ces pièces font partie, avec *Purgatorio*, de la trilogie inspirée de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri. Ces deux créations sont assez différentes l'une de l'autre. *Inferno* est un spectacle qui présente une structure dramaturgique, avec une composition chorale et plusieurs performeurs, dont Castellucci lui-même au tout début du spectacle. *Paradiso* est au contraire une installation artistique, qui ne comporte pas à proprement parler de structure dramaturgique. Elles ont pour point commun la réécriture d'éléments formels (les procédés stylistiques) et de *topoï* narratifs du texte de Dante. Ces *topoï* sont réemployés au niveau formel dans les créations de Castellucci : à nouveau le fond est la forme, la forme est le fond. Il y a ainsi l'instauration d'une méta-narration ou méta-dramaturgie, car la forme scénique de la création évoque les thématiques structurelles des œuvres auxquelles elle s'inspire.

Par le biais d'une vision très limitée de la scène pour le spectateur, l'installation *Paradiso* reprend le *topos* de la grande difficulté de représenter le paradis que le poète exprime d'un point de vue aussi stylistique (donc formel) dans son troisième cantique[9]. Le public ne peut pas entrer dans l'église des Célestins d'Avignon, le lieu de l'installation, et ne peut qu'entrevoir par un trou une portion de la scène.

Inferno élabore le *topos* de la chute caractéristique du premier cantique qu'on retrouve de nouveau autant dans le fond que dans la forme de l'œuvre de Dante[10]. La dramaturgie visuelle, ainsi que le démontre Marie Madeleine Mervant Roux, est structurée de façon à représenter cette chute :

> De tous les motifs catastrophiques présents dans Inferno, celui de la chute est probablement le plus riche. Présent chez Dante, il a été privilégié par le metteur en scène, qui voit en lui le mouvement même de l'œuvre. De deux façons. Il est d'abord un effondrement ressenti physiquement, le poète semblant précipité vertigineusement dans l'abîme [...] L'artiste éprouve empathiquement cette plongée sans fin. Mais lorsqu'il évoque son rapport personnel au texte de La Divine Comédie, il décrit une autre sensation, physique elle aussi, celle que pourrait éprouver le témoin d'un effondrement apocalyptique. « Dans Inferno, tout est fragmenté, comme un objet qui tombe et se brise en mille morceaux. » Ainsi, le topos de la chute a donné au spectacle un leitmotiv plastique à double déclinaison selon que c'est un homme ou une chose qui tombe[11].

L'analyse de Roux souligne comment dans le spectacle s'opère une métamorphose du *topos* littéraire en *topos* visuel : si dans le texte de Dante le *topos* de la chute peut se retrouver dans les procédés stylistiques choisis par le poète, dans le spectacle cette thématique se traduit visuellement par des chutes récurrentes dans les chorégraphies et dans les nombreux objets qui tombent sur le plateau. Le renvoi au topos du texte de Dante dans *Inferno* apparaît plus prégnant par rapport à l'opération dramaturgique dans le *Giulio Cesare* : dans l'évolution de son parcours artistique le metteur en scène semble accepter la présence de l'acte narratif dans le spectacle. Dans *Inferno* la composition des sons et lumières, des objets et corps, fait appel à l'imaginaire du spectateur concernant la représentation de l'Enfer. Apparaît par exemple sur scène un piano en flammes, des cercles de lumières rouges circulent sur le mur de la Cour d'Honneur en même temps que des cris et gémissement angoissants se laissent entendre. De même dans le *Giulio Cesare* les costumes et les décors évoquent la Rome antique et renvoient le spectateur au contexte de l'histoire shakespearienne. Toutefois, dans *Inferno*, les associations dramaturgiques proposent un niveau d'interaction plus profond avec le texte originel : dans ce dernier spectacle le *topos* littéraire est directement présent, sous forme de *topos* visuel.

Un troisième exemple de la modalité de travail de Castellucci peut être tiré du spectacle *Le Sacre du printemps* (2014), hommage de l'artiste italien pour le centenaire du ballet de Vaslav Nijinski. Dans cette dernière création, la pensée de Castellucci sur le théâtre contemporain comme fantôme et cadavre, comme ce qui ne peut qu'être un résidu de la forme originaire et parfaite du théâtre, est plus explicite[12]. Pour le centenaire de la création de Nijinski, l'artiste italien propose « une chorégraphie sans danseurs, seulement pour machines et poussière[13]», une poussière qui est celle d'os d'animaux morts, utilisée dans l'agriculture industrielle pour fertiliser les terrains, comme le spectateur le découvre juste avant la fin du spectacle. Castellucci utilise comme objet chorégraphique ces farines animales, soit la matérialisation scénique d'un des termes symboliques choisis par l'artiste pour définir le théâtre contemporain (le théâtre comme « image d'un organisme, d'un animal »). De nouveau, avec la présence et l'utilisation de cette poussière, il se dégage une réflexion méta-dramaturgique, qui, par son lien avec la création originelle du *Sacre*, interroge ce qu'il reste aujourd'hui de

cette œuvre. Premièrement l'utilisation de la poussière comme élément principal est une métaphore concrète de l'accumulation de strates qui dans le temps et par le biais de nombreuses reprises[14] se sont déposées sur le ballet de Nijinski. Il est nécessaire de définir quels sont les liens de la version de Castellucci avec le spectacle de Nijinski, ainsi qu'avec ses plus célèbres reprises, celle de Maurice Béjart (1959) et celle de Pina Bausch (1975).

Ces liens se tissent par le biais de l'utilisation, en tant qu'objets chorégraphiques, de la poussière et des machines qui la déversent sur le plateau. Les mouvements des machines sont schématiques et géométriques, ils répondent à un langage algorithmique très précis. La schématisation des mouvements évoque le travail de simplification et de répétition du geste que Nijinski appliqua dans le *Sacre*, et qui fut une des raisons du scandale provoqué par le spectacle chez le public parisien de l'époque[15]. Cet effet de géométrisation et de répétition dans la danse de Nijinski est transposée dans la version de Castellucci par les machines en mouvement.

En plus de faire partie de la chorégraphie, les machines présentées par Castellucci véhiculent des messages et proposent de possibles contenus narratifs. Elles symbolisent « l'industrialisation victorieuse[16] » à l'époque de la création nijinskienne et qui est remise en cause dans la réécriture de Castellucci. Leurs mouvements circulaires rappellent ceux des machines agricoles qui servent à irriguer le sol. Quant à la poussière d'animaux morts, déversée par les machines sur scène, elle fertilise aussi bien le sol scénique que le terrain agricole dans l'industrie. Le choix dramaturgique de Castellucci sur les objets chorégraphiques est tout sauf neutre. L'artiste lui-même suggère un lien entre l'action scénique des machines « qui nourrissent la scène » par le biais de la poussière, et la fonction des machines agricoles :

> **Dans les versions du ballet de Maurice Béjart et de Pina Bausch la notion d'affrontement homme-femme est centrale. Un aspect que vous avez laissé de côté ?**
>
> Pour moi, les machines sont clairement un principe masculin avec cette notion d'ordre et de contrôle. Et la poussière d'os, qui nourrit la terre, et qui sur scène danse de manière très sensuelle, est un principe féminin[17]. Si la terre-mère chez Bausch matérialise la divinité à laquelle les humains primitifs sacrifient l'élue pour avoir de bonnes récoltes, chez Castellucci le sacrifice des animaux par l'agriculture est nécessaire au maintien du système industriel : en forme de poussière ils fertilisent le sol du plateau et le sol du terrain agricole.

La citation précédente permet de comprendre le sens de la présence scénique des machines. Leur fonction est par ailleurs explicitée dans le texte affiché sur un rideau opaque entre le plateau et le public, juste avant le passage final de la musique de Stravinski. Dans le ballet de Nijinski ce passage correspond au sacrifice de l'élue ; le

public de Castellucci découvre que la poussière qu'ils ont vue danser jusque-là avec tant de beauté est un composé d'os d'animaux finement fragmentés. Comme chez Nijinski, chez Castellucci aussi le printemps évoqué par la danse est non seulement un printemps de vie, mais aussi de mort. Une fois la musique de Stravinski terminée, le rideau s'ouvre et les spectateurs voient des hommes en tenue blanche et masque à gaz qui avec des pelles remettent la poussière dans des énormes containers pour dégager la scène. Il ne s'agit pas seulement d'une action de nettoyage du plateau, mais d'une puissante métaphore narrative. Le spectacle devient lui-même une parfaite machine de mort puisque les hommes masqués, en nettoyant le plateau, préparent le cycle de sacrifice suivant[18]. Il s'agit d'une image assez sinistre qui peut évoquer les fantômes[19] de notre histoire contemporaine, telle que la menace atomique, ou les pratiques d'exterminations nazies dans les camps de concentration. D'un point de vue dramaturgique le premier fantôme pouvait être déjà suggéré au moment où un grand amas de poussière se concentre au milieu de la scène, tel un champignon atomique. Cette image induit le spectateur à associer ensuite les hommes en tenue blanche à la menace nucléaire. L'action de ces hommes, qui récupèrent avec une pelle la poussière, fait penser en outre aux gardiens des camps, qui se chargeaient de nettoyer les cendres des prisonniers. Si la présence de machines et de farines animales dans le spectacle peut être considérée en général comme une remise en question du système industriel actuel, cette image finale est l'acte le plus fort de cette critique. Cette comparaison entre l'évènement historique et le système industriel actuel est radicale et appuie l'idée que le spectacle dans sa forme se présente aussi comme une machine de mort. La pièce a été par ailleurs créée pour la Triennale de la Ruhr, la première a été représentée dans une ancienne fonderie de Duisburg. Il est important de souligner que le festival utilise souvent de vieilles usines désaffectées pour ses spectacles : bon nombre d'entre elles étaient utilisées pour le réarmement dans l'Allemagne nazie. Le choix du lieu de création n'est pas anodin et influence les associations narratives proposées au spectateur. Le spectacle a été ensuite repris au Théâtre de la Villette, et là aussi il s'agit d'un lieu signifiant par rapport aux contenus : le théâtre se trouve sur l'emplacement des anciens abattoirs de la ville de Paris. De plus, les lumières, souvent très froides de ce spectacle, contribuent à rappeler l'éclairage d'une chambre froide : les fantômes des animaux ressurgissent aussi par ce biais.

Le spectacle réactualise ainsi la thématique du sacrifice qui était celle du *Sacre* originel. Il en détourne sa fonction rituelle pour faire du sacrifice de l'animal un acte industriel et quotidien : « [...] la poussière d'os d'animal qu'on trouve sur le marché pour fertiliser les sols est le dernier stade du sacrifice[20] ». Le spectacle de Castellucci semble métamorphoser l'élément anthropologique et social du ballet originel, tel qu'il a été interprété par Jacques Rivière : « Le *Sacre du printemps*, c'est un ballet sociologique. Extraordinaire vision d'un âge qu'il nous fallait jusqu'ici reconstruire péniblement à l'aide de documents scientifiques et que voici rendu sensible à notre imagination[21] ». Tout comme le *Sacre* de Nijinski pouvait avoir une fonction sociologique, de même la création de l'artiste italien « rend sensible à notre imagination » le fonctionnement du système industriel actuel.

À ce propos il est bon de souligner que l'animal et ses restes sont un élément important dans le ballet originel. Dans la reconstruction historique de ce dernier, effectuée par le Joffrey Ballet en 1988, nous pouvons voir que le chœur porte comme costume des peaux d'animaux : là encore, il s'agit de restes d'animaux morts, réutilisés pour servir l'homme. Castellucci conceptualisait son théâtre comme les restes du bel animal aristotélicien, les restes de la forme narrative par excellence. La version du *Sacre* de Castellucci met en scène les restes de la forme narrative du *Sacre* de Nijinski. Or dans celui-ci se trouvent déjà les restes du bel animal, aussi bien d'un point de vue physique, que d'un point de vue métaphorique. Il est intéressant de souligner que dans les critiques du ballet de Nijinski cette métaphore revient pour décrire sa composition. Voici ce qu'affirme la critique de Jacques Rivière :

> On croirait assister à un drame du microscope, c'est l'histoire de la karyokinèse ; profonde besogne du noyau par quoi il se sépare de lui-même et se reproduit ; division de la naissance ; scissions et retours de la matière inquiète jusque dans sa substance ; larges amas tournants de protoplasme ; plaques germinatives ; zones, cercles, placentas. [...] Il y a une énorme question portée par tous ces êtres qui se meuvent sous nos yeux. Elle n'est pas différente d'eux-mêmes. Ils la promènent sans la comprendre, comme un animal qui touche du front les barreaux. Ils n'ont pas d'autre organe que leur organisme tout entier et c'est avec lui qu'ils cherchent[22].

Il est possible que cette critique ait inspiré Castellucci dans sa création : en tout cas « ce drame du microscope » fait penser à la danse castelluccienne de la poussière, tout en décrivant le ballet de Nijinski. Par le biais de cette critique, il est d'autant plus clair que la chorégraphie de Castellucci dans ses mouvements simplifiés a suivi les traces proposées par Nijinski (« larges amas tournants », « zones, cercles »). Selon Rivière, Nijinski coupe la possibilité de voir chaque organisme des danseurs : leur corps ne semble plus posséder d'individualité, formant un seul animal en captivité. Le bel animal aristotélicien subit une première amputation : Nijinski avait déjà œuvré contre la tradition chorégraphique, en coupant le geste classique en faveur de gestes saccadés, répétitifs et frénétiques en rapport avec la musique de Stravinski. Par rapport à Nijinski, Castellucci coupe toute possibilité de représentation d'un corps entier, dont on ne voit plus que les restes sous forme de poussière. Pour l'artiste italien, le théâtre et dans ce cas spécifique la danse ne peuvent plus trouver de représentation accomplie, ils doivent donc être sacrifiés. C'est aussi pour cette raison, probablement, que Castellucci décide de ne donner aucune représentation du moment culminant du ballet original, soit le sacrifice de l'élue. Lors du passage musical de Stravinski représentant le sacrifice, il obstrue la vision du spectateur avec le rideau où est projeté le texte décrivant le sacrifice de l'animal dans le système industriel contemporain. Le sujet narratif choisi par Nijinski, le sacrifice humain pour le retour du printemps, reste chez Castellucci mais se déplace au double niveau du contenu et de la forme du spectacle. Pour ce qui est du contenu, Castellucci change le sujet et le contexte : le sacrifice de l'élue pour le printemps est maintenant celui des animaux pour l'industrie. La forme du spectacle est

aussi sacrifiée : le spectateur ne peut plus voir la scène du sacrifice, il peut lire l'objet du sacrifice sur le texte projeté.

En conclusion la poussière symbolise une accumulation de sens et de réflexions méta-narratives proposées au spectateur. Cet élément d'un point de vue matériel agrège plusieurs concepts dont Castellucci semble être bien conscient. La poussière a d'abord une origine divine et une fonction vitale : dans la Bible l'être humain est créé à partir de la poussière et de la terre. Il convient de souligner combien la référence à des thématiques religieuses est importante chez l'artiste italien : il suffit de penser à *Il concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), la trilogie inspirée de Dante déjà citée auparavant, et à d'autres créations de Castellucci. Cette fonction vitale est reprise dans la philosophie atomique de Lucrèce : la conception de son *clinamen*, où les atomes qui constituent la matière sont en mouvement continu, semble trouver une concrétisation dans le mouvement ininterrompu de la poussière sur la scène castelluccienne[23]. La poussière est donc symbole de vie dans ce spectacle, puisqu'elle est composée de matière animale et, tels les atomes qui composent la matière, elle tombe sur la scène et la fertilise, tout comme la terre est fertilisée au printemps. La question de la fertilité de la matière était déjà présente chez Nijinski selon Rivière et dans la version de Bausch selon Siegmund.

Toutefois la poussière est en même temps symbole de mort. Elle est bel et bien composée de restes d'animaux morts, et évoque les poussières mortifères du XX^{ème} siècle, telles que celles des camps de concentration nazis ou des nuées atomiques. La poussière est enfin le symbole de restes artistiques, en premier lieu du ballet de Nijinski, mais il est possible de repérer dans le spectacle de Castellucci des références aux réécritures successives du *Sacre du Printemps*, comme celle de Béjart ou de Bausch. Dans ce cas, Castellucci semble citer la méthode de travail de l'artiste italien Claudio Parmiggiani et ses *Delocazioni* :

> En déplaçant les objets pour « faire de l'espace », comme on dit – premier acte de delocazione, donc –, l'artiste fut saisi par la vision, paysage ou nature morte, des traces laissées en négatif par la poussière. Et c'est cela même qu'il décida, par conséquent d'œuvrer. Il s'agissait d'intensifier, d'accentuer, de redonner consistance aux empreintes existantes [...][24].

L'œuvre de Parmiggiani est en fin de compte celle qui est plus à même d'éclairer la narrativité dans la démarche de Castellucci. Alors que la poussière semble marquer une absence cruelle du ballet de Nijinski, elle en représente en même temps une trace vive et dansante qui condense signifiants et sens que le spectateur peut apporter comme réponses narratives aux manques apparents de la création.

Bibliographie

ARISTOTE, *Poétique*, Les belles lettres, 2002 Paris.

LES CARNETS DU THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES, L*e sacre du printemps de Nijinski*, Cicero Editeurs.

CASTELLUCCI, Romeo, Chiara GUIDI et Claudia CASTELLUCCI, *Epopea della polvere. Il teatro della Socìetas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi.* Ubulibri, Milano 2001.

D'ADAMO, Ada *Danzare il rito.* Le sacre du Printemps *attraverso il novecento*, Bulzoni editore, Roma, 1999

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Editions de minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu*, Paris Les Editions de minuit, 2001.

Piersandra DI MATTEO, (dir.) *Toccare il reale*, *L'arte di Romeo Castellucci*, Cronopio, Napoli, 2015.

EKSTEIN, Modris, *Rites of Spring*, Houghton Mifflin Company, Roma, 1989.

GAUTHIER, Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, L'arche, Paris, 2008.

GRAZIOLI, Elio, *La polvere nell'arte*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

HAHN, Thomas, *Le Sacre du printemps, un rituel industriel*, in «Actualité de la scénographie», n°1, 2015, pp. 30-32.

HENNAUT Benoît, *Théâtre et récit, l'impossible rupture. Narrativité et spectacle postdramatique (1975- 2004)*, Classiques Garnier, Paris 2016.

François LESURE, (dir), *Igor Stravinsky. Le sacre du printemps. Dossier de presse*, Éditions Minkoff, Genève, 1980.

Lucrèce, *La nature des choses* Editions Gallimard, 2010 Paris.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Fondazione e manifesto del futurismo*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1950.

PERRIER, Jean-Louis, *Ces années Castellucci*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2014.

RIVIERE, Jacques, *Le sacre du printemps*, in « Nouvelles revue française », août-novembre, 1913, pp. 68-96.

Jacqueline RISSET, introduction à Dante, *La divine comédie*. *L'enfer*. Flammarion, 1985, pp. 6-22.

Jacqueline RISSET, introduction à Dante, *La divine comédie*. *Le paradis*. Flammarion, 1990, pp. 5-17.

Susanne FRANCO et Marina NORDERA (dir.), *Ricordanze: Memoria in movimento e coreografia della Storia*, Utet università, Novara, 2008.

TACKELS, Bruno, *Les Castellucci (Ecrivains de Plateau I)*, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2005.

Sites internet consultés

Site italien de critiques théâtrales : http://www.doppiozero.com

Musée Rodin : http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/nijinski

Site français de critiques théâtrales : http://www.parismatch.com

Compagnie Societas Raffaello Sanzio : http://www.societas.es/romeo-castellucci-archivio/

Notes et références

[1] Mon travail de thèse porte sur ce concept, qui a été premièrement introduit par le théoricien allemand Lehmann : « Au lieu de la *re*-présentation de faits et actes, [nous retrouvons] une “position” de sons, de paroles, de phrases, de bruits dont la logique ne résulte pas d’un “sens”, mais de la composition scénique, d’une dramaturgie visuelle et non pas orientée sur le texte ». Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L’Arche, Paris, 2002, p. 237.

[2] Didier Plassard, « Le postdramatique, c’est-à-dire l’abstraction », in Prospero European Review, n° 3, 2012, en ligne : http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=91&edition...

[3] Romeo Castellucci, La quinta parete/ Le cinquième mur, dans Nancy Delhalle [dir.], Le théâtre et ses publics. La création partagée, Les solitaires intempestifs, Besançon 2013, p. 20-21.

[4] Benoît Hennaut, Théâtre et récit, l’impossible rupture. Narrativité et spectacle postdramatique (1975- 2004), Classiques Garnier, Paris 2016, p. 120.

[5] Hans-Thies Lehmann, op. cit., p. 44.

[6] Claudia et Romeo Castellucci, Les Pèlerins de la matière, Les solitaires intempestifs, 2001 Besançon, p. 111.

[7] « […] disons quel doit être l’assemblage des faits, puisque c’est la première et la plus

importante des parties de la tragédie. Nous avons établi que la tragédie est l'imitation d'une action achevée et complète […]. Un tout, c'est ce qui possède un commencement, un milieu et une fin. […] De plus, puisqu'une belle chose composée de parties – qu'il s'agisse d'un animal ou de tout autre chose – suppose non seulement de l'ordre dans ces parties, mais aussi une étendue qui ne soit pas n'importe laquelle : en effet, la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordre et c'est pourquoi un animal ne saurait être beau s'il est très petit […] ni s'il est très grand […]». Aristote, Poétique, Les belles lettres, 2002 Paris, p. 29.

[8] L'un des moments visuellement marquants de celui-ci a, par exemple, disparu dans la version actuelle. Dans la version de 1997, un énorme bélier d'assaut sur scène essaie de détruire une barrière transparente qui se trouve entre le public et le plateau, mais n'y arrive pas. Cette action suggère au spectateur une tentative de destruction du quatrième mur et renvoie à l'étymologie du terme « tragédie », qui contient le mot grec tragos, en français bélier : le spectateur n'a donc pas la possibilité d'accéder pleinement à la tragédie, car le quatrième mur n'est finalement pas détruit.

[9] « Trasumanar. Décrire le Paradis est une entreprise excessive – elle signifie « trasumanar par verba » – outrepasser l'humain par les mots. Écrire prend le sens d'un défi, d'un passage à la limite – il faut donc forcer les ressources du langage, et risquer à mesure que le voyage se rapproche de son centre indicible, l'échec pur et simple, le silence, l'aphasie… ». Jacqueline Risset, introduction à Dante, La divine comédie. Le paradis. Flammarion, 1990, p.11. « Deux aspects contradictoires frappent dans la langue du Paradis : d'une part, un aspect disharmonique, âpre, irrégulier – beaucoup de ruptures syntaxiques, d'enjambements, de dissymétries voulues, un nombre très élevé de néologismes […] construits selon des procédés particulièrement hardis, à la limite de tolérance de la langue […]. D'autre part, un aspect fluide, lié, comme un chant unique […]. » Ibidem, p. 14.

[10] « Dante, lorsqu'il marche, déplace les cailloux des pentes infernales : c'est un corps qui pèse, et les ombres le regardent, incrédules. A chaque instant c'est ce corps encombrant qui rappelle l'enjeu et la progression chamanique du récit […]. En Enfer – première étape – il trébuche, il tombe […] » Jacqueline Risset, introduction à Dante, La divine comédie. L'enfer. Flammarion, 1985, p. 9.

[11] Marie Madeleine Mervant Roux, Les soundscapes hantés d'Inferno, in Josette Féral (dir.), Pratiques performatives. Body Remix, Presses Universitaires du Québec, 2012, p.255.

[12] Voir note 6.

[13] "[…] una coreografia senza danzatori, per sole macchine e polvere". Noemi Rzewski, « Stravinskij per 40 macchine : firmato Castellucci » in doppiozero en ligne le 4/09/2014. (Site consulté le 07/05/2017).

[14] Voir Ada d'Adamo, Danzare il rito. Le sacre du Printemps attraverso il novecento,

Bulzoni editore, Roma, 1999.

[15] « Dans la chorégraphie en revanche, tout ou presque tout était nouveau. […] Ce que nous avons coutume de nommer danse était remplacé par des trépignements, des piétinements et des tremblotements confus. […] Parfois, de ces silhouettes massives se détachait un geste, mais brusque, saccadé, déséquilibré comme un geste d'ataxique ; et ce geste unique était alors répété cent fois de suite, ainsi que par des pantins détraqués. Quant aux figures d'ensemble, elles consistaient à tasser les hommes et les femmes en troupeaux compacts, aussi serrés que des troupeaux de moutons et à les pousser de-ci de-là sur la scène, comme des moutons pressés par leur chien. » Pierre Lalo, Le temps, 5 août 1913, in François Lesure (dir.), Igor Stravinsky. Le sacre du printemps. Dossier de presse, Éditions Minkoff, Genève, 1980, p. 32. Les dessins chorégraphiques laissés par Nijinski, par exemple ceux effectués entre 1918 et 1919 (Untitled (Arcs and Segments: lines), témoignent aussi de ce travail de schématisation apparemment assez mal reçu par la critique et le public français de l'époque.

[16] Marie-Pierre Génécand, « Le fabuleux sacre de la poussière », Le Temps (Schweiz), 13 août 2014.

[17] L'artiste affirme transposer « la notion d'affrontement homme-femme », qu'on retrouve dans les versions de Béjart et Bausch. Il n'exclut pas la présence de cette thématique narrative : son contenu est simplement déplacé par le choix des objets chorégraphiques. Il semble vouloir positionner son œuvre en continuité avec les versions précédentes du *Sacre*. Par ailleurs un lien peut être établi entre le choix de Castellucci de féminiser la poussière qui fertilise le sol scénique, et la présence de terre sur le plateau dans la version de Bausch. Dans le *Sacre* de la chorégraphe allemande cette présence a été interprétée comme une référence à la terre-mère par Gerald SiegmundVoir Gerald Siegmund, "Un piccolo frammento di sostanza vivente. Trauma, assenza e danza in Le Sacre du Printemps" de Pina Bausch, in Susanne Franco et Marina Nordera, (dir.) 2008 Ricordanze: Memoria in movimento e coreografia della Storia, Utet università, Novara, p. 287-303.

[18] Il s'agit d'un cycle jusqu'à ce qu'un accident dans la chaîne, se produisant, révèle la monstruosité dévoratrice de la machine. Nous faisons ici référence au Moloch du film Métropolis de Fritz Lang (1927).

[19] Ce terme est choisi aussi en fonction de la définition de Castellucci sur le théâtre actuel. Voir note 6.

[20] Marie-Pierre Génécand, op.cit.

[21] Jacques Rivière, « Le sacre du printemps », Nouvelle revue française, août 1913, p. 95.

[22] Ibidem, p. 96.

[23] Le poète philosophe théorise en effet que par le biais du clinamen («déclinaison »), les atomes qui constituent la matière, donc la vie, sont en mouvement continu : « Si tu penses que les éléments premiers des choses peuvent interrompre leurs mouvements, et en les interrompant continuer à engendrer des mouvements nouveaux dans les choses, tu sors de la route et tu t'égares bien loin de la vérité. Car puisqu'ils errent à travers le vide, tous, nécessairement ou bien, sous l'effet de leur propre poids, les éléments premiers sont emportés, ou bien parfois c'est par le choc avec un autre. » Lucrèce, La nature des choses Editions Gallimard, 2010 Paris, p. 97.

[24] Georges Didi-Huberman, Génie du non-lieu, Editions de minuit, Paris 2001, p. 18.