

# Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci

Bénédicte Boisson

Numéro 37, printemps 2005

Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041602ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041602ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

## Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

## ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

## Citer cet article

Boisson, B. (2005). Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci. *L'Annuaire théâtral*, (37), 183–196. <https://doi.org/10.7202/041602ar>

## Résumé de l'article

Le spectacle *Giulio Cesare* de la Societas *Raffaello Sanzio* met en scène des acteurs aux corps stigmatisés, dont la vision déstabilise fortement les spectateurs. Mais le choc créé n'est pas gratuit. Intégré à l'ensemble de la représentation, il devient un moyen de jouer sur les structures profondes du théâtre. Si le stigmatisme souligne le corps de l'acteur de manière radicale, il permet également de transformer le statut de ce dernier. Ces corps stigmatisés viennent en fait redoubler et souligner un phénomène essentiel : la scène fait toujours de l'acteur un être exhibé et soumis aux regards, un être monstrueux, dont l'identité vacille avant d'être à nouveau symbolisée.

Bénédicte Boisson  
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

# Le théâtre ou l'exhibition du monstre.

## La mise en scène des corps stigmatisés dans *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci.

**E**n 1981, à Cesena (Italie), Romeo Castellucci, sa sœur Claudia et Chiara Guidi, tous trois issus des Beaux-Arts, fondent La Societas *Raffaello Sanzio*. Une lecture très personnelle de Constantin Stanislavski, une rencontre marquante avec Carmelo Bene<sup>1</sup> et une critique radicale de la représentation les amènent à se réclamer d'un théâtre iconoclaste et néoplatonicien. En écho à ces recherches, les premières créations de la compagnie, comme *Santa Sofia Teatro Khmer* en 1985, ou *Gilgamesh* en 1990, s'élaborent autour de grands mythes non occidentaux. À partir de 1992, s'ouvre un travail sur les grands textes européens<sup>2</sup> qui aboutira à *Giulio Cesare*, d'après William Shakespeare et les historiens latins, présentée au Festival d'Avignon en 1998, et reprise à l'Odéon en novembre 2001 à l'occasion du Festival d'automne à Paris; *Voyage au bout de la nuit* (1999), concerto d'après le roman de Louis-Ferdinand Céline; *Genesi from the Museum of the sleep* (2000) et enfin le cycle de la *Tragedia Endogonia* qui se développe dans dix villes européennes entre janvier 2002 et mai 2004.

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 » (Castellucci, 2001 : 106) avec le

public a amené la compagnie à travailler avec des acteurs non professionnels choisis pour leur physique atypique. Le spectacle *Giulio Cesare* n'a pas échappé à cette règle. Sur scène se côtoyaient et se succédaient, à côté d'acteurs au physique plus conventionnel, un homme obèse (Cicéron – Giancarlo Paludi), un vieillard mis à nu (César – Maurizio Carrà), deux jeunes femmes anorexiques (Brutus, acte II – Federica Santoro et Cassius acte II – Cristiana Bertini) et un homme laryngectomisé (Antoine – Dalmazio Masini). À Avignon l'œuvre, souvent présentée comme « le spectacle le plus dérangentant de cette première moitié du festival » (Bourcier, 1998 : 19), a créé la controverse. Bon nombre de spectateurs quittaient la salle en cours de spectacle, « [p]arfois même au bout d'un quart d'heure » (Prost, 1998 : 6) pour des raisons qui semblent contradictoires quand on lit la presse.

Travail trop intellectuel pour certains : « [u]n ensemble de symboles, de non-dits, de suggérés, incompréhensibles et inaccessibles pour le public » (p. 6), trop violent et trop choquant pour d'autres : un grand acteur, Maurizio Carra « s'est retrouvé à poil, assis sur une chaise de jardin devant un public médusé [...] » et « Antoine, l'autre divin orateur de l'histoire, son rôle a été confié à un ostensible laryngectomisé » (Cenni, 1998 : 28), on reproche souvent à cette représentation de ne pas restituer le texte de Shakespeare<sup>3</sup> qui est effectivement fortement abrégé, de choquer gratuitement et de « faire en affadi ce que faisaient en politique et en plastique les actionnistes viennois qui eux changeaient le regard » (Schmitt, 1998). Armelle Héliot, très virulente en parle ainsi : « [...] C'est rien du tout, de l'esbroufe, du vieux théâtre d'il y a trente ans. Aucun projet, le projet intellectuel, il est où? C'est délétère, ça met mal à l'aise, c'est d'une laideur... » (*ibid.*).

À l'opposé, certains, comme Odile Quirot, ont aimé le spectacle, justement parce qu'il prenait « la scène pour son énergie » et qu'« il renouait avec un théâtre des années soixante-dix », dans « la veine de Langhoff et de Carmelo Bene » (*ibid.*), parce qu'il proposait, en partant de Shakespeare une interrogation sur ce qu'est le théâtre, qu'il était « très intellectuel dans sa démarche et immédiatement perceptible dans son esthétique » (Taddei, 1998) et que « avare de mots le spectacle transcend[ait] le propos par le corps des acteurs, obèses ou anorexiques » (Bourcier, 1998 : 19). Lors de sa reprise à Paris, les journalistes mentionnaient la polémique avignonnaise et recommandaient aux âmes sensibles de s'abstenir, mais les critiques étaient plutôt positives, et un consensus semblait avoir été trouvé autour du bien-fondé de ce travail et de sa réelle portée esthétique.

Quoi qu'il en soit, les questions et les remarques autour de la mise en scène de corps stigmatisés sont récurrentes d'article en article et dans les discours des spectateurs. Quelque chose de choquant, qui met mal à l'aise et qui interroge en profondeur le théâtre, se joue là. La référence au déjà-vu, « déjà-fait », des années 70, si elle permet de classer ce spectacle

du côté de l'inutile et peut-être d'évacuer le trouble suscité, ne résout en rien la question qu'il pose. Question certes amorcée à cette époque, mais qui ne semble pas à ce jour avoir trouvé de réponse. 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 aurait alors avoir la mise en scène de tels corps? Le choc premier peut-il être dépassé, à quelles conditions? En quoi l'exhibition de ces corps stigmatisés peut-elle enrichir le théâtre et permettre de l'appréhender autrement?

De telles questions sont susceptibles de trouver de nouvelles réponses en adoptant un point de vue anthropologique. Celui-ci permet en effet de réfléchir à la fois sur les imaginaires et les pré-supposés liés au corps dans la société actuelle et de mieux penser ce qui apparaît sur scène en considérant le théâtre comme un lieu symboliquement structuré. Enfin, 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<sup>4</sup>.

Avec la mise en scène de tels corps, Romeo Castellucci se heurte de front à ce qui fait l'essence même du théâtre : une tension entre la représentation et le réel qui se noue de manière forte autour du corps du comédien. Les corps blessés viennent souligner un phénomène récurrent mais plus ou moins bien dissimulé : sous le corps du personnage existe toujours celui du comédien, corps réel qui affleure sans cesse. C'est ce réel que Castellucci met volontairement en avant, et les spectateurs n'ont d'autre possibilité que d'en prendre acte. Mais se met alors en place un triple phénomène, qui empêche cette œuvre de se limiter à l'exhibition choquante de corps malades. L'ostentation du stigmate réalise la 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 défait pas autant du corps. En parallèle, ce corps trouve une ou plusieurs justifications dramaturgiques et vient supplanter le texte de manière directe. Le corps représente autre chose que le corps du personnage et devient signe d'une idée. Enfin, le créateur pense la scène comme un lieu à part et refuse à ses comédiens tout artifice lié à une quelconque technique de jeu. Leur corps s'avance donc seul en scène et ne trouve d'autre justification que d'être une 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.

## Le bestiaire humain

Le théâtre de Romeo Castellucci nous propose donc des corps malades, usés, fatigués, en souffrance, des corps porteurs de stigmates au sens d'Erving Goffman :

[U]n 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 (Goffman, 1975 : 15).

Dans la vie courante, au cours de rencontres entre personnes normales et individus stigmatisés, il s'exerce de la part de la personne normale une focalisation sur le stigmate de la personne rencontrée. Cela est créateur de malaise chez les deux participants de l'interaction, à la fois parce que ni l'un ni l'autre ne peuvent définir clairement leur rôle et parce que l'individu normal est brutalement renvoyé à son propre corps. Dans le cadre de la représentation, la focalisation sur le stigmate, plus explicitement ostentatoire, a bien lieu. Mais elle est source d'angoisse uniquement pour le spectateur qui est seul face à ses propres réactions tandis que l'acteur est soutenu par le rôle bien déterminé qu'il assume, tant au sens artistique que sociologique.

Le choc est d'autant plus violent que les imaginaires contemporains sur le corps sont bien loin de ces questions. La mise en scène du stigmate peut alors faire l'effet d'un retour du refoulé, et ce, à un double niveau. Tout d'abord, alors que le corps est généralement effacé et oublié au quotidien, « le stigmate rompt la transparence du corps » (Détrez, 2002 : 216). Par ailleurs, notre société, bien qu'elle prétende avoir éliminé nombre de normes et de tabous corporels, continue à se reconnaître dans les canons esthétiques classiques. 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 stigmatisées. 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 donne sens et valeur aux actions sociales : elles incarnent l'irréductible du corps » (Le Breton, 1990 : 146). Dans la pensée occidentale, toujours empreinte de dualisme entre âme et corps, l'individu stigmatisé est alors considéré comme une personne réduite à son seul corps, et le stigmate dont il est porteur est désymbolisé<sup>6</sup>.

Ces développements socioanthropologiques permettent d'expliquer le choc créé par les représentations de *Giulio Cesare* et de penser un changement dans la répartition habituelle des rôles de chacun au théâtre. Face à ces individus stigmatisés, les spectateurs se sentent devenir voyeurs. L'acteur, quant à lui, exposé à des regards stigmatisants, est réduit à son seul corps. Le rôle, le personnage, la personne même, disparaissent et le corps

stigmatisé s'avance seul sur scène. L'acteur n'est plus alors une personne en scène pour représenter un personnage; il n'est plus une personne sociale, civile, il est un corps, et ce corps ne désigne « que sa seule présence dans une *auto-deixis* » (Lehmann, 2002 : 264) tant, parfois, la focalisation sur le stigmaté et l'horreur qu'il génère peuvent être grandes. Lorsque Antoine, descendu du socle sur lequel il se tenait au début de son monologue<sup>6</sup>, vient se placer, de sa démarche hiératique, en avant-scène et que les spectateurs découvrent que sa voix métallique et essoufflée n'est pas due à un effet technique mais à une laryngectomie, plus rien ne compte à ce moment-là que ce son terrible et le trou béant dans le cou de Dalmazio Masini. 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.

L'acteur en dehors des normes, sous les yeux du public, est donc soumis, comme dans la vie quotidienne à un processus de dépersonnalisation, de perte de son identité sociale pour n'être réduit qu'au stigmaté dont il est porteur. De plus, le corps, désolidarisé de la personne, cesse d'être un signe vers un réel extérieur à la scène, le référent est annihilé tandis que les signifiés sont flous. Ces derniers ne dépendent pas du code esthétique de la représentation mais du code social, particulièrement trouble dans ce cas. Le corps stigmatisé fonctionne alors comme réel autonome, comme signifiant seulement, signe opaque qui finit peut-être par perdre sa qualité de signe. Ce qui compte dans de tels moments, ce n'est plus ce que ce corps désigne mais seulement sa présence, sa qualité de présence. Le système selon lequel la représentation renvoie au monde extérieur à la scène est rompu. Avec de tels corps, c'est, selon Patrice Pavis, la fonction de « désignation » (1976 : 167) du corps en scène qui est abolie. Le corps perd sa fonction dénotative et redevient un « signe naturel » (p. 123) que notre société peine à symboliser.

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 stigmatisés. Ayant rompu la transparence du corps du comédien, l'ayant, par le stigmaté, 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. C'est ainsi que Giovanni Lista parle de la *Societas Raffaello Sanzio* dans une section intitulée « Le théâtre-image de l'avant-garde italienne » (1997 : 248), et qu'il rapproche le travail de cette compagnie de celui de metteurs en scène tels que Bob Wilson ou Richard Foreman. Le choix d'acteurs handicapés ou au physique extraordinaire est pour lui l'aboutissement du processus de réduction de l'acteur à un élément de composition d'un tableau qui passe par une recherche de

désindividualisation et d'un « corps non culturel » (p. 180-181). Chez Bob Wilson, cet état était obtenu grâce à un « training » très précis, tandis que chez Romeo Castellucci, cela tient au choix des corps. Les corps en scène répondent alors à des impératifs esthétiques, dans une démarche à la fois plasticienne et dramaturgique qui motive de manière essentielle les choix du metteur en scène.

## Justifications dramaturgiques

Quand on lui demande d'expliquer le choix de ces acteurs au physique atypique, Romeo Castellucci répond principalement par des tournures négatives, qui visent à ébranler des attentes convenues : sa démarche n'est ni politique ni idéologique et relève encore moins de l'art-thérapie. Il ne s'intéresse pas à ces personnes « parce que tout le monde essaie de les masquer », même s'il relève que la société « tente souvent d'anesthésier tout ce qui ne rentre pas dans l'agréable et le décoratif » (Castellucci, 2000 : 91). Le travail de Romeo Castellucci 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. Cela le distingue de nombre de *performers* qui, depuis les années 70, ont fait de l'art un moyen d'action directe sur l'ordre social et de la mise en jeu souvent violente de corps « nus ou écorchés » une dénonciation de la « société de consommation et de corps désidentifiés » (Maisonneuve et Bruchon-Schweitzer, 1981 : 172). Cela le distingue aussi de nombre de créateurs qui choisissent des corps ou des situations atypiques, pour se démarquer, de manière consciente ou non, des images du corps véhiculées par les médias de masse.

Si dans *Giulio Cesare* le corps est un moyen et intègre en cela les évolutions esthétiques du champ des arts plastiques, sa mise en jeu ne renvoie pas à une réalité sociale mais à celle construite sur scène, en lien avec le texte de Shakespeare. Ce sont des choix dramaturgiques qui guident le choix des acteurs et « [c]es personnes acceptent parce qu'elles adhèrent au projet artistique, parce qu'elles font de l'art ». Les corps sont choisis parce qu'ils font sens.

Dans *Giulio Cesare*, donner le rôle de Brutus à une jeune femme anorexique, corps en état de guerre contre lui-même, pris dans un processus d'autodestruction, fait sens : au deuxième acte, tout se renverse, se brûle, se lacère (Castellucci, 2000 : 94).

De la même manière, Cicéron est obèse parce qu'il pèse de tout son poids dans la fable, et César est un vieillard affaibli, qui n'a aucun texte dans la représentation, afin de montrer le déclin de cet homme illustre. Entre les deux possibilités d'interprétation de ce personnage ambivalent : « un César immense » ou « dont la grandeur appartient au passé<sup>7</sup> »

(Marienstras, 2002 : 1371), celle de Castellucci s'impose radicalement à travers le choix de Maurizio Carra, nu, ligoté au sol, impuissant. Le choix de chacun des acteurs est justifié par le texte, sa structure profonde, l'idée principale que le metteur en scène en a dégagée et un travail qui conjugue rhétorique et théâtre. Les rapports de force deviennent immédiatement perceptibles dans la mise en présence des corps, et la puissance trompeuse de la rhétorique est mise en scène par un travail sur la voix et ses détournements.

Le corps n'est donc plus là pour imiter une réalité extérieure au théâtre, le contenu du texte n'est pas représenté, c'est sa structure essentielle qui est imagée à travers les corps<sup>8</sup>. Dans ce « théâtre pléonastique » (Castellucci, 2001 : 96), le texte devient action et les corps viennent rendre l'idée sensible, « ils posent des questions que les mots ne sauraient faire surgir » (Tackels, 1999a : 48). Pour le monologue au cours duquel, grâce à la puissance de sa rhétorique, Antoine parvient à retourner le peuple contre Brutus, l'acteur avance du fond de la scène à jardin, drapé dans une toge romaine. Il se hisse sur un socle portant la mention « ARS » et commence à parler, enchaînant les principales postures de l'art oratoire romain donnant l'illusion d'une statue animée, illusion renforcée par l'aspect artificiel de sa voix. Puis le comédien descend de son socle et se place en avant-scène, dans cette zone où la limite entre représentation et réalité vacille. C'est alors que le public découvre le handicap de l'acteur, comprend que la voix ne résulte pas d'un artifice mais d'une intervention chirurgicale. Le corps de l'acteur, dans cet instant, ne signifie plus la statuaire romaine et perd le statut de signe pour ne devenir qu'une présence génératrice de trouble. Ce qui se joue alors au cours de ce monologue – le fait qu'Antoine parvienne, grâce à un discours très habile et jouant à la fois sur le raisonnement et l'émotion, à changer « le peuple en populace » (Marienstras, 2002 : 1374), et finalement à retourner la situation et à s'attacher les plébéiens – est également perceptible dans la salle. Les spectateurs assemblés, comme les plébéiens de la tragédie, entendent le discours du personnage mais, fascinés par sa voix, perdent leur faculté de jugement et sont happés par ce discours. La puissance trompeuse de la rhétorique, sa force séductrice est vécue par les spectateurs, choqués mais incapables de détourner le regard, fascinés. Cet exemple nous montre donc bien comment Castellucci réussit à exploiter dramaturgiquement les réactions déclenchées par les stigmates, leurs significations. La laryngectomie qui suscite effroi et compassion vient rendre vivante la puissance de la rhétorique.

Les signifiés sociaux des stigmates sont donc exploités en rapport avec le texte shakespearien. Ils permettent de communiquer son contenu sans forcément le représenter et, dans ce contexte, les corps stigmatisés retrouvent un sens, redeviennent signes. 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. Deux éléments en effet, sans cesse exploités, au cours du spectacle, la technologie et les références à la statuaire romaine, viennent rendre



à ces corps si réels un statut représentatif. Lors du monologue d'Antoine, les spectateurs ne découvrent sa laryngectomie que lorsqu'il est à l'avant-scène. Jusque-là, ils pensent que sa voix est manipulée artificiellement parce que toutes les voix apparues précédemment en scène l'étaient. En effet, le spectacle s'ouvre sur ...vski (Fabio Saijz) qui s'enfonce une caméra à fibre optique dans le nez afin que l'image de ses cordes vocales en train de parler soit projetée sur un écran en fond de scène. De même, Brutus inspire de l'hélium pour avouer au peuple le meurtre de son père, ce qui fait monter sa voix dans les aigus et lui donne des tonalités enfantines. Quand l'acteur trachéotomisé entre en scène, on croit encore à un artifice et même quand on a découvert la vérité, cette voix blessée prend sens, intégrée dans le système scénique mis en place : recherche des origines de la voix, de la parole comme matière et le corps réduit à lui-même rappelle moins l'animal, l'organisme vivant que le corps technologique, programmable, transformable. D'autre part, les références à la statuaire romaine pour Antoine, à Man Ray pour Cicéron, homme obèse avec des ouïes de violoncelles peintes dans le dos ou à Magritte avec le panneau « ceci n'est pas un acteur » qui descend sur le corps filiforme de Cristiana Bertini allongée au sol lorsque Cassius meurt, sont autant de citations qui permettent à ces corps de réintégrer le champ artistique.

Finalement, les corps stigmatisés 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 stigmate vient aussi faire éclater l'humain et les propositions scéniques permettent la mise en place de significations nouvelles. Dans cet éclatement de l'humain puis 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.

## Le théâtre, lieu monstrueux

Des corps monstrueux mis en scène et de leur intérêt dramaturgique, il faut maintenant passer à « leur espace d'apparition », c'est-à-dire à « la structure anthropologique organisée en Occident par la coupure symbolique scène-salle, la frontalité de l'ensemble et la vectorisation du regard spectateur » (Mervant-Roux, 2001 : 145). Les corps des comédiens apparaissent en scène et ce lieu, parce qu'il est exposé aux regards et qu'il est le lieu de la représentation, leur confère un statut particulier. La scène peut en effet être considérée comme un lieu monstrueux par essence, c'est-à-dire comme un lieu d'exhibition où « [c]eux qui viennent dire ces mots et qui se montrent (« *monstrare* » en

latin ») pour les dire quittent forcément le régime de la normalité » (Tackels, 1999a : 48). Cette même propriété est relevée par Valère Novarina quand il parle de la scène comme du lieu « décomposition d'l'homme ».

L'acteur [...] [c]onstruit pas son personnage mais s'décompose le corps civil maintenu en ordre, se suicide. C'est pas d'la composition d'personnage, c'est de la décomposition de la personne, d'la décomposition d'l'homme qui se fait sur la planche. C'est intéressant le théâtre que quand on voit le corps normal de qui (en tension, en station, sur ses gardes) se défaire et l'autre corps sortir joueur méchant voulant jouer à quoi (Novarina, 1989 : 24).

En mettant en scène des corps stigmatisés, Romeo Castellucci vient en fait souligner et redoubler un phénomène propre à la scène de théâtre. Sur scène, le comédien devient un monstre, quitte le régime de la normalité. Son corps exposé, soumis aux regards, devient un réel, une matière à laquelle on cherche un sens. Par ses choix de mise en scène, le créateur met donc en avant une évidence structurelle du théâtre, généralement oubliée quand ce qui est proposé sur scène est un monde factice offert aux regards. Il inverse les propositions et fait du théâtre, non plus le lieu d'où l'on regarde, mais le lieu où l'on montre et où apparaît le monstre pour jouer sur l'étymologie du mot.

D'autre part, pour mieux prendre acte de cette dimension et en jouer, Romeo Castellucci réfute la technique de l'acteur, celle qui vise à dissimuler que l'acteur en scène fait « comme si » afin que le spectateur puisse croire à ce qu'il voit. Le but n'est pas de retrouver sur scène les règles régissant la réalité et, dans ce sens, le corps n'a pas à être transparent comme il l'est dans la vie quotidienne. Le corps doit simplement être là, habité par la contrainte de la scène.

Je mise sur une technique qui se dépasse; sur une supertechnique qui se trouve dans sa propre mise en œuvre évanouie, [...]. Sans crainte de se tromper. Mais avec la peur panique d'y être. Sur scène. L'animal en scène se trouve pleinement à son aise, parce qu'il n'est pas perfectible. Ce dont il est sûr, c'est de son propre corps; il n'est pas sûr, en revanche, de toute l'étrangeté de l'atmosphère qui l'entoure. L'artifice de la technique ne peut pas lui servir, parce qu'il se trouve déjà dans un artifice plus exaltant : se trouver aliéné sur scène, se trouver immobile en état d'échec. C'est la supertechnique de la croix, je crois (Castellucci, 2001 : 105).

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 » (p. 106). 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 tout cas à laquelle on cherche

des significations. De même, au quotidien, le corps stigmatisé est un corps qui se met en avant et auquel on cherche un sens. C'est un corps qui cherche à dire quelque chose, ou plutôt auquel on attribue une tentative de discours. Les justifications dramaturgiques des choix de Castellucci passent bien par les messages que ces corps sont supposés délivrer et qui sont collectivement acceptés : un corps anorexique, par exemple, signifie un instinct de mort. Le témoignage d'un analyste à propos de sa patiente anorexique montre bien à quel point ce discours du corps peut-être fort et venir contredire la parole, suscitant un trouble certain.

L'analyste, à ce point de l'entretien, est aux prises avec une contre-attitude assez inéluctable, une sorte de malaise dû à la discordance entre le récit de cette hyperactivité, les affirmations réitérées par A... de se trouver « tout à fait bien dans sa peau telle qu'elle est » et les vêtements dont elle est affublée qui pendent tout à fait lamentablement et apparaissent tout à fait inadéquats à ce qu'elle décrit d'elle-même. Elle semble alors caricaturer son absence d'*insight* au regard de son habitus corporel (Kestemberg, 1972 : 110).

Dans ce sens, on peut dire que le corps stigmatisé est théâtral, tout comme le corps en scène et que les corps stigmatisés de Romeo Castellucci sont des corps doublement théâtraux. Cristiana Bertini et Federica Santoro, choisies pour leurs corps anorexiques, jouent Cassius et Brutus dans la deuxième partie de la représentation. Corps filiformes et squelettiques dans un décor de théâtre calciné, corps suicidaires, « à la souffrance auto-efficace<sup>9</sup> » (Castellucci, 2001 : 96) pour évoquer les suicides des deux personnages, corps d'actrices et de personnes, qui jouent doublement d'être en scène et d'être stigmatisés.

Le corps reste donc sur les scènes de Romeo Castellucci un corps monstrueux parce que l'acteur est toujours, par essence un monstre. Il n'y a aucune tentative de réduction de cette monstruosité, et cela permet la mise en place d'un processus de resymbolisation des corps stigmatisés. Par ailleurs, Castellucci joue de la scène comme d'un lieu « générateur », « opérationnel » et du fait « qu'être debout sur scène et de parler [...], ça crée une autre réalité<sup>10</sup> ». 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. Finalement, pris dans la matrice de la scène, ces corps sont réintégrés dans un dispositif symbolique et réintégrés à l'individu. Le monstrueux, le stigmaté sont symbolisés.

Le but ultime est d'« arracher au réel, qui est toujours décevant, la suprématie de l'expérience » (Castellucci, 2001 : 97), car, selon Romeo Castellucci, dans notre modernité quotidienne, l'expérience est toujours vécue par les autres. Il veut que le théâtre redevienne le lieu d'une expérience première et cette exigence nécessite un rejet de la communication,

devenue information. Cette recherche passe par les corps parce que les mots sont devenus discours, même au théâtre. La Societas *Raffaello Sanzio* tente de créer une « commotion sensorielle », de faire du théâtre un lieu d'émotion et de rencontre, « où on voit et on sent un corps qui ose affirmer une scabreuse communion avec le spectateur. D'après moi, c'est là toute la puissance charnelle du théâtre, la singularité de sa violence dompteuse » (Castellucci, 2001 : 106). Mais cela n'implique pas que le spectateur pleure parce que l'acteur pleure, l'échange n'est pas de l'ordre du choc seulement. Le choc vient illustrer, rendre sensible la parole, celle qui, devenue inefficace, est momentanément remplacée par la mise en jeu des corps.

Il reste alors à se demander si, au terme de ce parcours, le choc venant mieux servir l'idée, le spectateur a eu accès à l'idée? Comprend-il que le corps anorexique de Cristiana est le symbole de l'impossibilité de Brutus à vivre et qu'il est devenu le symbole du théâtre lui-même? Le spectateur prend, en tout cas, conscience de l'acte de vision. Face à ces corps stigmatisés, il 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 stigmatisés deviennent théâtres en puissance.

## Notes

1. Carmelo Bene (1937-2002) est un des hommes de théâtre italien les plus importants de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Acteur, metteur en scène mais aussi auteur et réalisateur, il a cherché à renouveler le langage théâtral en déconstruisant toute approche psychologique du personnage puis toute structure narrative. Travaillant entre autres sur des grands classiques shakespeariens, *Hamlet* (1961) sur lequel il ne cessa de revenir, *Roméo et Juliette* (1977), *Richard III* relu à travers Masoch (1977), il ne garde de ces textes qu'un motif, pour privilégier le travail physique et vocal de l'acteur, cherchant à faire du texte une langue tissée de corps, dans des mises en scène ou des films colorés, baroques et souvent humoristiques.
2. Entre-temps seront créées, essentiellement sous la direction de Romeo Castellucci, *Hamlet. La véhémence extériorité de la mort d'un mollusque* (1992), *Masoch. Le triomphe du théâtre comme*

*puissance passive, faure et défaite* (1993), *L'Orestie* (1995), qui obtient en 1997 au Québec le prix Masque d'or du meilleur spectacle étranger. En parallèle, la compagnie crée aussi des spectacles pour enfants et anime à Cesena, depuis 1988, une école de théâtre pour les jeunes. Vous pouvez obtenir plus d'information en consultant le site de la Societas *Raffaello Sanzio* [<http://www.raffaellosanzio.org>] et la « Brève histoire de la Societas *Raffaello Sanzio* » parue dans le dossier de presse de *Giulio Cesare* diffusé par l'Odéon théâtre de l'Europe où la pièce fut jouée du 8 au 18 novembre 2001. Ce dossier est accessible sur le site Web du théâtre : [<http://www.theatre-odeon.fr>].

3. En effet, le texte original est fortement abrégé, seuls quelques passages sont dits en scène, et la structure générale en est complètement remaniée. Le spectacle se déroule en deux grands actes avec un entracte qui est l'occasion d'un changement de décor radical. La première partie regroupe les trois premiers actes de la pièce. La mise en place de la conspiration est raccourcie, et César meurt rapidement, sans avoir prononcé une seule parole. Deux monologues marquants sont conservés, celui de Brutus, acte III, scène II, après le meurtre de son père et celui d'Antoine, acte III, scène I, qui apparaît au metteur en scène comme le noyau central de la pièce. La deuxième partie, qui baigne dans l'atmosphère très sombre d'un décor de théâtre calciné, fait essentiellement intervenir Brutus et Cassius et montre leurs hésitations avant une mort certaine. Seuls les personnages principaux sont conservés : Jules César, Antoine, Cicéron, Cassius et Brutus. Brutus et Cassius, joués par deux hommes à l'acte I sont interprétés à l'acte II par deux jeunes femmes anorexiques. Enfin, un personnage... vski, allusion à Stanislavski, est ajouté.

4. Nous utiliserons pour cela la presse, l'ensemble des critiques pris comme des témoignages de spectateurs et les réactions des étudiants avec qui nous avons travaillé sur ce spectacle au cours du premier semestre de l'année 2001-2002. Étudiants en première année du diplôme d'études universitaires générales (DEUG), venant de toutes filières et allant osuvent pour la première fois au théâtre, ils composent un public assez hétérogène.

5. Il faut entendre symbolique et symboliser au sens anthropologique de ces termes, inspiré de Claude Lévi-Strauss. La pensée symbolique est un mode particulier de clarification du monde qui intervient quand la science ne peut agir, là où l'homme ne sait quel signifié accrocher à un signifiant flottant. L'élément flottant est symbolisé et peut ainsi être appréhendé quand il est intégré à un ensemble structuré dans lequel il prend sens par opposition et différenciation aux autres éléments. Deux caractéristiques sont essentielles à relever : le symbolisme « réalise une opération intelligible à même les éléments sensibles [...] », opération qui « se situe à un niveau différent de celui du langage articulé et du discours inconscient » et il est éminemment systématique et social, il fonctionne grâce à la mobilisation de représentations collectives. Les éléments intégrés dans un système symbolique doivent donc être distingués des signes. Ce qui compte dans ce cas, c'est moins leur signification ou le message qu'ils délivrent que leur efficacité ou leur performativité. Sur cette notion, voir Marcel Hénaff, *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale*, en particulier le chapitre V : « La pensée symbolique », p. 168-194. Nous citons ici la page 171 de cet ouvrage.

6. *Jules César*, acte III, scène II. Ce passage est un des rares à avoir été conservé du texte original. Pour le metteur en scène, il constitue le noyau central de la pièce. Nous y reviendrons plus loin.

7. « Notice de Jules César »

8. Cette démarche est constante chez Castellucci. Ainsi, à propos de *Voyage au bout de la nuit*, spectacle d'après le roman de Céline, Bruno Tackels note qu'il n'y a aucune volonté de figurer, représenter théâtralement le roman de Céline mais seulement d'en restituer la « teneur de vérité », de trouver « les ressorts de l'écriture », de « repartir de l'impulsion qui agit sur le roman : "la détestation" » (1999b : 47). Par ailleurs, le texte est plutôt pour le metteur en scène un élément auquel se confronter. Il est choisi après une série de réflexions notées sur des cahiers qui visent à la préparation d'un nouveau spectacle et parce qu'il entre en écho avec elles. Il n'est pas le point de départ de la création.

9. « Ceci n'est pas un acteur. Considération sur l'acteur dans *Giulio Cesare* », p. 93-98.

10. Propos de Romeo Castellucci recueillis lors d'une rencontre publique avec le metteur en scène, organisée par l'Odéon théâtre de l'Europe à l'École des beaux-arts de Paris le 23 octobre 2003.

## Bibliographie

BOURCIER, Jean-Pierre, « "Giulio Cesare" », en corps à corps », *La Tribune*, 20 juillet 1998, p. 19.

CASTELLUCCI, Romeo, « Bribes de chaos », *Mouvement*, n° 10 (octobre-décembre), 2000, p. 90-94.  
Entretien réalisé par Gwénola David.

CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, « L'iconoclastie de la scène et le retour du corps. La puissance charnelle du théâtre » dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 99-111.

CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *Les pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

CENNI, René « "Giulio Cesare" au Festival d'Avignon : deux fois assassiné... », *Nice Matin*, 15 juillet 1998, p. 28.

DÉTREZ, Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002.

GOFFMAN, Erving, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, trad. Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

HÉNAFF, Marcel, *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale*, Paris, Belfond, 1991.

KESTEMBERG, Jean, « L'entretien préliminaire », dans Evelyne Kestemberg, Jean Kestemberg et Simone Decobert, *La faim et le corps. Une étude psychanalytique de l'anorexie mentale*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 104-117.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1990.

- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- LISTA, Giovanni, *Encyclopédie mondiale des arts du spectacle de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Actes Sud, 1997.
- MAISONNEUVE Jean, et Marilou BUECHON-SCHWEITZER, *Modèles du corps et psychologie esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.
- MARIENSTRAS, Richard, « Notice » de *Jules César*, dans William Shakespeare, *Tragédies, Œuvres complètes 1*, éd. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2002, p. 1364-1397.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Présence de lointain et présence de rampe. La scène matrice de l'aura », dans Gérard-Denis Farcy et René Prédal (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens éditions, 2001, p. 143-156.
- NOVARINA, Valère, « Lettre aux acteurs », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 1989, p. 7-26.
- PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université de Québec, 1976.
- PROST, Karine « "Giulio Cesare", froid, lent et long », *Vaucluse matin Dauphiné*, 15 juillet 1998, p. 6.
- SHAKESPEARE, William, *Tragédies Shakespeare. Œuvres complètes*, éd. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2002.
- SCHMITT, Olivier, propos recueillis dans *Le masque et la plume*, « Spécial Festival d'Avignon », France Inter, 26 juillet 1998, 20 h 8-21 h, archives INA.
- TACKELS, Bruno, « Dur comme le bois calciné? », *Mouvement*, n° 4 (mars), 1999a, p. 48-49.
- TACKELS, Bruno, « Clinique de l'apocalypse », *Mouvement*, n° 6 (octobre-décembre), 1999b, p. 46-49.
- TADDEI, Michèle, « "Giulio Cesare" entre clarté immédiate et propos obscurs », *La Provence*, 15 juillet 1998.