

REGARDER, SE LAISSEZ EMPORTER : LA CATASTROPHE VISIBLE ET TANGIBLE DANS LE THÉÂTRE DE ROMEO CASTELLUCCI

Watch, let yourself be carried away: the visible and tangible catastrophe in the theater of Romeo Castellucci

If Walter Benjamin stated that “the concept of progress must be grounded in the idea of catastrophe. That things are *status quo* is the catastrophe,” theatre director Romeo Castellucci invites spectators to understand the theatrical act both as a means to *watch* the catastrophe and a means to possibly activate a *change* within the “status quo”. In what concerns the treatment of the historical references in connection with the concept of “catastrophe”, these are often adapted and filtered through a dramaturgic transformation process, rendering the precise event in question hard to read in a literal manner. As for the aesthetic representation of the catastrophe, Castellucci plays with the codes of violence in a way that distances the spectators from the perception of what could qualify as *shock value*. It is from the entanglement of light and sound design with scenic objects and with a certain corporeal quality of presence that a sensual effect evoking the catastrophe is generated. Whether the spectators are exposed to events that they can more easily identify as wars, natural disasters or to an ambiguous but imminent threat that cannot be fully designated, the catastrophe in the theatre of Castellucci acts as a vehicle for both awareness and *transportation*. We will illustrate the hypostases of catastrophe in the stage work of Romeo Castellucci mostly in reference to the *Tragedia Endogonidia* cycle, *Inferno*, and his more recent performance *Bros*.

Key-words: Romeo Castellucci, catastrophe, visual theatre, falling bodies, representation of violence

Introduction

Des références à Auschwitz et à l’ère fasciste, des sacrifices, des enfants dévorés, des animaux dont la présence renforce l’atmosphère chargée d’étrangeté, de grands feux et de grands déluges – ce ne sont que quelques-unes des suggestions conceptuelles et visuelles qui font penser à la catastrophe lorsqu’on émerge dans l’univers théâtral de Romeo Castellucci. Pourtant, si l’on analyse chacune de ces instances individuellement, le spectateur s’aperçoit assez vite que celles-ci s’échappent à une contextualisation temporelle et spatiale précise. Si occasionnellement certains événements historiques sont évoqués de manière transparente, c’est sur la suggestion que le metteur en scène italien mise pour faire confronter le spectateur à la catastrophe. Dans cet article, nous avons à dessein d’investiguer l’approche castelluccienne de la catastrophe dans un contexte où la

¹ Université Laval, Québec, Canada.

représentation théâtrale comme communication est refusée pour en faire une démonstration du théâtre comme *mise en crise* de la parole et de la représentation, tel que le suggère le metteur en scène lui-même : « La parole met la communication en crise² ».

Pour ce qui est de notre approche, nous allons passer en revue une série de procédés esthétiques et corporels à travers lesquels Castellucci transpose en image et en corps la notion de catastrophe, pour nous arrêter ensuite sur les éléments les plus signifiants inclus dans cette série. Cette partie de notre recherche relève du traitement de ce que nous avons défini par le verbe *regarder* – soit l’analyse du langage scénique relié à la catastrophe – pour annoncer ensuite plusieurs problématiques qui témoignent du verbe *emporter*³. La dimension « emporter » vise les stratégies performatives à travers lesquelles le regard du spectateur est activé dans un sens qui le rapproche d’une potentielle transformation, d’un désir d’agir et de se laisser contaminer par la même matière qui semble métamorphoser les performeurs sur scène. Comment aborder cette perspective d’une possible transformation/ transportation du sujet regardant quand l’auteur même avoue ne croire ni dans le « mysticisme » de l’art ni dans la catharsis véhiculée à travers la scène⁴? Quel langage et quelles stratégies extra-langagières pour signifier un *être-ensemble*, ne serait-ce qu’éphémère, durant un moment de traversée symbolique de la catastrophe humaine ? Bien que cette recherche se consacre fondamentalement à l’investigation des éléments esthétiques énoncés en lien avec le verbe « regarder », nous entendons ouvrir à la fin de ce texte une discussion sur la réception de la représentation de la catastrophe qui tienne compte des spécificités du statut de la représentation dans l’œuvre de Castellucci. C’est en nous servant d’illustrations tirées de plusieurs performances signées par Romeo Castellucci, telles que *Tragedia Endogonidia*, 2002-2004, *L’Enfer*, 2008, et *Bros*, 2021, que nous allons forger notre analyse de la représentation de la catastrophe chez Castellucci.

Tragédie, violence, catastrophe dans la vision et la pratique théâtrales de Romeo Castellucci

Après avoir fini des études en arts plastiques à Bologne, Castellucci revient à Cesena, sa ville natale du nord de l’Italie, pour y fonder, en 1981, ensemble avec sa sœur Claudia Castellucci et son épouse Chiara Guidi leur compagnie de théâtre, *Societas Raffaello Sanzio*, qui allait être accueillie dans quelques années partout en Europe comme l’un des projets théâtraux les plus audacieux du début des années 90.

² Notre traduction : « *La parola mette in crisi la comunicazione* », intervention de Romeo Castellucci dans l’émission « *Save the Date* », *RayPlay.it*, le 15 janvier 2021, min. 07:50, [en ligne]. <https://www.raiplay.it/video/2021/01/Save-the-Date-2020-2021---E13-d996fda6-b679-4449-91b5-99ee4fecc408.html> (Consulté le 25 novembre 2023).

³ L’usage du terme dans ce contexte spécifique nous a été inspiré par la locution verbale italienne « *portare via* », souvent employée par Castellucci pour désigner les effets que l’acte théâtral exerce sur l’être humain selon ses convictions (voir, par exemple, ses déclarations lors d’un entretien accordé à la dramaturge Piersandra Di Matteo, « *La Caverna #2* », *YouTube*, chaîne « *Temporada Alta* », min. 27 : 35-28 : 55, [en ligne].

<https://www.youtube.com/watch?v=z2NIrub7Ruk> (Consulté le 25 novembre 2023).

⁴ Romeo Castellucci, « L’extrême création de Romeo Castellucci », intervention dans l’émission « L’invité culture » animée par Olivia Gesbert, *France Culture*, 1 juillet 2019, min. 17, [en ligne]. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-invite-e-culture/l-extreme-creation-de-romeo-castellucci-9702022> (Consulté le 25 novembre 2023).

Bien que Romeo Castellucci rejette l'étiquette de « théâtre visuel » et de « théâtre d'images », il est difficile de ne pas associer la démarche de la Societas à un « théâtre au plus près des arts plastiques⁵ », où se déclinent « la sculpture humaine vivante dans ses frémissements, la figure plastique en mouvement, entre l'engourdissement et la vitalité⁶ ». Parmi les titres les plus notables que l'équipe toujours installée à Cesena a signés au cours de quatre décennies de création, nous mentionnons *Giulio Cesare* (1997), *Genesi. From the Museum of Sleep* (1999), *Tragedia Endogonidia* (2001-2004), *Hey Girl!* (2006), le triptyque composé d'*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso* (2008), *Sur le concept du visage du fils de Dieu* (2010), *The Four Seasons Restaurant* (2012), *Go down, Moses* (2015), *Le Metope del Partenone* (2015), *Democracy in America* (2017), *Vita Nuova* (2019), *Bros* (2021) et l'installation-performance *Le Troisième Reich* (2023). Castellucci a quant à lui monté aussi de nombreux spectacles d'opéra.

Interrogé par le journaliste René Solis de *Libération*, Romeo Castellucci désigne sans hésitation « la catastrophe » lorsqu'on lui demande ce qui lui produit de la peur : « Tout ce que je fais a un rapport avec la catastrophe [...] La vraie catastrophe, ce serait que le courant ne passe pas avec les spectateurs. Mais ce serait encore pire si tout se passait gentiment. Humiliant pour tout le monde, une forme d'abdication⁷ ». Affirmation qui n'est pas sans résonnance à plusieurs niveaux avec ce que Walter Benjamin désignait par « catastrophe » : « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. Que les choses continuent comme avant, voilà la catastrophe⁸. » Si la catastrophe ne se fait pas illustrer chez Castellucci en déployant des moyens scénographiques et corporels qui relèvent du grotesque et de l'horreur – comme l'ont fait les Actionnistes viennois⁹ et comme le font encore des metteurs en scène comme Jan Fabre ou Rodrigo Garcia, sans oublier le groupe espagnol La Fura dels Baus¹⁰ –,

⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe Hendri-Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 267.

⁶ *Ibidem*, pp. 267-268.

⁷ Romeo Castellucci interviewé par René Solis, « Tout ce que je fais à un rapport avec la catastrophe », *Libération*, le 4 juillet 2008, [en ligne]. https://www.liberation.fr/cahier-special/2008/07/04/tout-ce-que-je-fais-a-un-rapport-avec-la-catastrophe_75624/ (Consulté le 25 novembre 2023).

⁸ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduction vers le français de J. Lacoste, Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot), 1982, p. 342.

⁹ Groupe autrichien fondé par Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch et Rudolf Schwarzkogler en réponse au conservatisme catholique qui caractérise l'Autriche immédiatement après la fin de la Deuxième Guerre Mondiale. Leur esthétique corporelle est décrite ainsi par Matthias Schäfer : « Le corps devient un outil afin de libérer des angoisses inconscientes et refoulées. Il est employé en tant que miroir des pires excès et cruautés existant dans notre société, et devient objet chamanique qui absorbe le mal de l'humanité et qui doit le guérir. Ainsi, par l'utilisation orgiaque et symbolique du sang et d'excréments, le corps devient métaphore des sentiments refoulés. », dans Matthias Schäfer, « Le corps comme garant du réel », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, Érès, no. 3/69, 2007, p. 89, [en ligne]. DOI : 10.3917/lett.069.0087 (Consulté le 25 novembre 2023).

¹⁰ Groupe performatif catalan fondé en 1979 qui, tout comme les Actionnistes viennois, met en scène un corps radical, en faisant usage d'une violence souvent choquante à l'époque : « les corps des acteurs se confrontent également, dans des actions souvent violentes et destructrices, aux objets industriels les plus variés (carcasses de voitures, automates motorisés, aquariums, caddies de supermarché, barils de pétrole, écrans de télé...), ainsi qu'aux matières organiques ou à des dispositifs technologiques inquiétants. », « La Fura dels Baus », dans *La Contra Ola*.

il importe néanmoins de revenir à l'étymologie du terme « catastrophe » pour mieux comprendre une possible grille de lecture de cette dernière dans les créations scéniques de l'artiste italien.

Lorsqu'on se dirige vers son sens grec, la catastrophe renvoie à l'idée de « bouleversement¹¹ » : si l'on se sépare donc de sa signification généralisée de « grand malheur¹² » et si l'on met en lumière le sens de « bouleversement, renversement » en premier, il est possible de constater que la « catastrophe » est beaucoup plus présente dans le théâtre de Castellucci qu'on ne le soupçonne à premier abord. Il est en premier lieu question d'un bouleversement des codes théâtraux, qui, bien que singulier et facilement reconnaissable par ceux qui suivent son travail, s'inscrit dans les mutations plus larges entraînées par ce que Hans-Thies Lehmann appelle le « théâtre postdramatique¹³ » (qui ne constituent pas l'objet de notre recherche actuelle).

Deuxièmement, le « bouleversement » en contexte d'imaginaire catastrophique dans l'œuvre scénique de Castellucci dépasse les marges des actions et des images scéniques pour signaler un potentiel effet auprès des spectateurs. Il ne s'agit pas ici d'un bouleversement émotionnel éphémère et superficiel mais plutôt du fait d'accepter l'expérience théâtrale comme une réaction de résistance au réel. Cette résistance ne comporte rien d'une tendance esthétisante-escapist – approche qui n'a jamais caractérisé les démarches théâtrales de Romeo et Claudia Castellucci –, mais une qui fait du théâtre « un mode de reconfiguration du réel, une façon de donner potentiellement un sens au réel ou, tout le contraire, de lui enlever le sens¹⁴ ». Ou bien : « Ce qui nous intéresse nous (c'est-à-dire moi), c'est d'*ouvrir une fissure dans le réel* et donner l'accès à un autre monde : celui de la conception [...] Concevoir, c'est “accueillir”. Le ventre de la conception devient ainsi un lieu d'incubation et d'ouverture¹⁵ » [c'est nous qui soulignons]. Et encore cette conviction sur le décalage du théâtre d'avec le réel :

La seule chose dont je suis sûr, c'est que, au théâtre, on n'a pas le droit de montrer la réalité. La vraie violence, le vrai sang. Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité. Je ne crois pas au théâtre-vérité. Au théâtre, tout doit être faux. Le théâtre, c'est la pure fiction, l'impossible conjonction de l'espace et du temps,

Synth Wave and post punk from Spain 1980-86, [en ligne]. <https://lacontraola.com/la-fura-dels-baus/> (Consulté le 25 novembre 2023).

¹¹ « Catastrophe », *Dictionnaire de l'Académie Française*, [en ligne]. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C1095> (Consulté le 25 novembre 2023).

¹² « Catastrophe », *La Langue Française*, [en ligne]. <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/catastrophe> (Consulté le 25 novembre 2023).

¹³ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique, op. cit.*

¹⁴ Notre traduction du texte original en italien : « È un modo di riconfigurare anche l'esperienza del reale, è un modo di dare possibilmente un senso o anche togliere senso alla realtà. », Romeo Castellucci en dialogue avec Piersandra Di Matteo, « La Caverna #2 », *YouTube*, min. 19:25, source citée.

¹⁵ Romeo Castellucci, « Lettre de Romeo Castellucci au Festival d'Avignon », Blog de la revue *Alternatives théâtrales*, 26 février 2016, [en ligne]. <https://blog.alternativestheatrales.be/lettre-de-romeo-castellucci-au-festival-davignon/> (Consulté le 25 novembre 2023).

l'ailleurs. Car seul le faux permet le travail de l'intelligence, fait que le spectateur n'est pas l'otage de ce qu'il voit¹⁶.

Les dimensions sous lesquelles se présentent la tragédie et la violence dans le théâtre de Castellucci constituent en soi des sujets qui dépassent largement les cadres fixés par notre recherche. Toutefois, nous ne pouvons pas procéder à l'analyse des signes de la catastrophe dans les spectacles de notre corpus sans faire quelques précisions fondamentales pour la compréhension de la grammaire castelluccienne. Car c'est la tragédie – et la violence qui l'accompagne de manière inhérente – qui est constitutive de l'acte théâtral chez Castellucci, même lorsqu'il est question de performances comme *Hey Girl!* ou *Vita Nuova*, où la relation avec la tragédie est moins transparente que dans *Tragedia Endogonidia* ou dans les spectacles inspirés par *La Divine Comédie* de Dante Alighieri. Le metteur en scène rappelle à cet égard qu'il ne suffit pas de constater la présence des *malheurs* pour qu'il y ait aussi une « conscience de la tragédie¹⁷ » :

La tragédie a pris le nom de tragédie parce que quelqu'un s'est mis à crier : le dieu Pan est mort. La fonction du théâtre, comme celle de l'acteur, est depuis toujours une fonction religieuse, rassembleuse, au sens étymologique du mot. La communauté instantanée que le théâtre créé – une communion entre des personnes qui ne se connaissent pas –, s'organise précisément autour de ce vide. Je considère qu'il est indispensable de laisser vide ce vide. La fonction historique du théâtre est bien la division, et non la fausse réunion¹⁸.

Quant au rôle de la violence dans ce réseau complexe d'agents de la tragédie, Castellucci souligne son refus d'une violence « du sang [...], du divertissement, du sensationnel. [...] La violence est une force qui t'emporte et qui te transporte là où tu ne voudrais pas être, là où tu ne t'attends pas du tout¹⁹. » Pour Castellucci, l'*image* est le véhicule principal de la violence, cette « force » donc qui confère à la tragédie la consistance qui lui est propre, puisque l'*image* est la seule capable d'accomplir ce processus de *transportation*²⁰ : « Mais l'*image* que je reçois n'est pas violente parce qu'il y a du sang. Finalement l'*image* peut être très bien une qui soit tendre. Elle est violente parce qu'elle t'emporte et parce que les outils habituels de raisonnement ne sont plus suffisants²¹ ».

¹⁶ Romeo Castellucci interviewé par Fabienne Pascaud, « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité », *Télérama*, le 7 juillet 2012, [en ligne]. <https://www.telerama.fr/scenes/romeo-castellucci-au-theatre-l-interdit-c-est-la-realite,83898.php> (Consulté le 25 novembre 2023).

¹⁷ Romeo Castellucci dans Enrico Pitzozzi et Annalissa Sacchi, *Itinera. Trajectoires de la forme. Tragedia Endogonidia*, Actes Sud, 2008, p. 13.

¹⁸ Bruno Tackels, *Les Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 64.

¹⁹ Notre traduction du texte original en italien : « *La violenza non è quella stereotipata del sangue, non è la violenza quella che ha che fare con l'entertainment [...] La violenza è quella forza che ti porta via là dove tu non vuoi, là dove tu non ti aspetteresti.* », Romeo Castellucci en dialogue avec Piersandra Di Matteo, « La Caverna #2 », YouTube, min. 26:27 et min. 27:38, source citée.

²⁰ En italien : « *portare via* », voir note 2.

²¹ Notre traduction du texte original en italien : « *Ma l'immagine che ricevo non è violenta perché c'è del sangue. Potrebbe anche essere un'immagine tenera. Ma è violenta perché ti porta via e gli strumenti che hai di giudizio non sono più sufficienti.* », Romeo Castellucci en dialogue avec Piersandra Di Matteo, « La Caverna #2 », YouTube, min. 28:30, source citée.

Notons que dans le discours de Castellucci la tragédie n'est ni un événement « malheureux » ni un « retour au passé²² » à travers lequel le metteur en scène chercherait à actualiser des formes rituelles en faisant usage d'un langage contemporain. Sans entrer ici dans les complexités des axes de communication reliant rituel, violence et tragédie dans le théâtre de Romeo Castellucci, nous retiendrons, dans ce contexte où notre attention se penche en particulier sur les images de la catastrophe, que la tragédie est une occasion d'interrogation individuelle et collective par rapport au sens de l'apparition de l'individu au monde²³ (plutôt que par rapport à la mort, comme on pourrait s'y attendre). Elle se présente aussi comme une occasion de réflexion communautaire²⁴ autour du cycle infini de la vie et de la mort.

Présentation du corpus

Tragedia Endogonidia (2001-2004) est constituée de plusieurs épisodes dont chacun porte le nom d'une ville où l'épisode en question est joué. Le titre incarne l'antinomie entre la fin à laquelle renvoie le terme « tragédie » et la reproduction infinie de la vie captée par le terme « endogonidia²⁵ », employé en biologie pour désigner la capacité de certains organismes vivants minuscules de se multiplier par eux-mêmes, étant dotés de gonades tant féminines que masculines et donc capables d'une reproduction sans fin. Les épisodes témoignent d'une conception circulaire de la dramaturgie, étant intitulés ainsi : *C.#01 Cesena, A.#02 Avignon, B.#3 Berlin, BR.#4 Bruxelles, BN.#5 Bergen, P.#6 Paris, R.#7 Roma, S.#08 Strasbourg, L.#09 London, M.#10 Marseille, C.#11 Cesena. Crescite.*

En 2008, Romeo Castellucci a présenté au Festival d'Avignon trois spectacles inspirés par *La Divine Comédie* de Dante Alighieri : *Inferno*, *Purgatorio* et *Paradiso*. Définissant lui-même le chef d'œuvre dantesque comme « l'antimatière du théâtre²⁶ », il se donne comme mission, non la « traduction » scénique de la *Comédie*, mais l'activation d'une « condition où l'on se place pour mieux voir, pour se métamorphoser en voyant²⁷ », sans que des vers du poème de Dante se fassent entendre durant ce voyage. Dans ce cycle, c'est *Inferno* qui constitue le point principal d'appui dans notre analyse. Au côté des artistes professionnels présents sur scène, une

²² Romeo Castellucci dans Enrico Pitozzi, Annalissa Sacchi, *Itinera. op. cit.*, p. 13

²³ « Dans la tragédie grecque, par exemple, nous sommes seuls face à l'obscène, face à l'horreur de la vie, face au problème d'être né », dans « Le théâtre est un champ de bataille », entretien avec Romeo Castellucci, *Olga Blog*, 3 novembre 2023. [en ligne] <https://olgablog.co/romeo-castellucci-le-theatre-est-un-champ-de-bataille-2/> (Consulté le 25 novembre).

²⁴ Romeo Castellucci dans Enrico Pitozzi, Annalissa Sacchi, *Itinera. op. cit.*, p. 17.

²⁵ « Extract : Focus Tragedia Endogonidia », site officiel du *Romaeuropa Festival*, le 22 janvier 2021, [en ligne]. <https://romaeuropa.net/news/extract-tragedia-endogonidia/> (Consulté le 27 novembre 2023).

²⁶ Notre traduction du texte original en italien : « *l'antimateria del teatro* ». Romeo Castellucci, « Incontri Ravvicinati. Romeo Castellucci », *RaiTV*, [en ligne]. <https://www.raicultura.it/teatro-e-danza/articoli/2023/10/Incontri-Ravvicinati-2db15891-1f6d-4ed9-9113-9e7023299550.html> (Consulté le 27 novembre 2023).

²⁷ Entretien avec Romeo Castellucci, propos recueillis par Antoine de Baecque pour le *Festival d'Avignon*, 2008, 62^e édition, [en ligne]. <https://festival-avignon.com/fr/edition-2008/programmation/paradiso-24611#page-content> (Consulté le 27 novembre 2023).

cinquantaine d'amateurs ont été recrutés²⁸ pour participer à ce que Castellucci a conçu comme un « monument de la douleur²⁹ ». Joué dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, *Inferno* intègre cet espace particulier à tous les niveaux de conception dramaturgique : « Nous voulons imaginer une succession d'événements, une occupation de l'espace, qui seraient capables de rencontrer cette architecture, non comme décor de théâtre mais comme 'reste', comme passé réclamant d'être repris et ressuscité.³⁰ »

Parmi les spectacles de notre corpus, *Bros* est le plus récent et celui qui touche le plus sensiblement à des problématiques sociales actuelles bouleversant le monde occidental. Envisagée comme « farce existentielle qui nous pousse à réexaminer notre relation avec la liberté, la justice, la violence, la responsabilité personnelle, la pensée critique, le devoir de rendre des comptes et avec l'obéissance³¹ », la performance est basée sur un principe dramaturgique inédit : les 23 performeurs qui incarnent les policiers sont obligés de suivre en temps réel, suite à un engagement écrit qu'ils auront signé, les indications reçues dans leurs oreillettes, même si elles sont absurdes et même si elles risquent de les mettre en danger ou de les pousser à des actes anticiviques. Défilent sur scène un vieil homme (Valer Dellakeza) donnant corps au prophète Jérémie lorsqu'il profère des incantations en roumain, des images géantes représentant un singe et le portrait de Samuel Beckett, pendant que des quantités diluviennes d'eau s'écoulent ; enfin, entre ces éléments distinctifs, c'est la violence qui s'infiltre partout.

La chute – tomber dans l'histoire, tomber dans la catastrophe

Parmi les procédés esthétiques et corporels à travers lesquels nous cherchons à illustrer le verbe « regarder » tel qu'expliqué en début de ce texte, nous avons repéré sept catégories principales qui y sont liées dans le contexte d'un imaginaire catastrophique : des objets, des corps et des matières qui chutent, l'usage d'une palette chromatique spécifique renvoyant à des éléments rituels et mythiques bien ancrés dans l'imaginaire collectif (par exemple, le rouge pour le sacrifice et le sang, le blanc pour une éventuelle purification, le noir pour renforcer la sensation de vide et de pesanteur), la présence des animaux, l'apparition des enfants, l'emploi d'objets à connotation sacrée ou symbolique dans un contexte quotidien (la Menorah³² dans *P.#6 Paris*, les vêtements des prêtres dans *R.#7 Roma*, le piano brûlant dans *Inferno*) ou, à l'inverse,

²⁸ Brigitte Salino, « Castellucci mène *L'Enfer* au sommet »,

https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/07/07/theatre-castellucci-mene-l-enfer-au-sommet_1067221_3246.html, le 7 juillet 2008, [en ligne].

https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/07/07/theatre-castellucci-mene-l-enfer-au-sommet_1067221_3246.html (Consulté le 27 novembre 2023).

²⁹ *Inferno*, Programme du *Festival d'Avignon*, 2008, 62^e édition, [en ligne]. <https://festival-avignon.com/fr/edition-2008/programmation/inferno-24609#page-content> (Consulté le 27 novembre 2023).

³⁰ *Idem*.

³¹ Notre traduction du texte original en anglais: « *existential farce that spurs us to re-examine our relationship with freedom, justice, violence, personal responsibility, critical thought, accountability, and obedience.* », dans « *Bros | Romeo Castellucci. A curious ritual that toys with law and order at Onassis Stegi* », *Onassis.org*, 2022, [en ligne]. <https://www.onassis.org/whats-on/bros-romeo-castellucci> (Consulté le 27 novembre).

³² Le chandelier juif à sept bras.

l'emploi d'objets renvoyant au quotidien dans un contexte investi de significations sacrées (le ballon et les voitures dans *Inferno*, les machines à laver dans *P.#6 Paris*). Enfin, la dernière catégorie concerne l'évocation de figures historiques importantes pour l'évolution de la culture occidentale, comme Beckett (*Bros*), ou des personnalités historiques et mythologiques qui évoquent soit la guerre (Charles de Gaulle dans *P.#6 Paris*, Mussolini dans *R.#7 Roma*), soit un bouleversement radical du cours de l'histoire, comme Jésus-Christ ou Abraham dans *P.#6 Paris*. Bien entendu, le lien des éléments évoqués avec la catastrophe est amplifié par un usage dramaturgique de l'éclairage, des sons et de la scénographie qui va, lui aussi, dans le même sens.

Dans le cadre des *Journées d'études* intitulées « Représentations de la catastrophe humaine en théâtre et en arts de la scène », organisées³³ au Département de théâtre de l'Université du Péloponnèse à Nauplie, les 28 et 29 juillet 2023, nous avons pu présenter la recherche actuelle sous la forme d'une communication. Grâce à ce format, nous avons également bénéficié de tous les moyens techniques qui permettent l'illustration d'un thème comme la catastrophe, où l'aspect visuel a une importance majeure, à travers des images et des extraits vidéos commentés.

En tenant compte des conditions actuelles de production discursive, nous avons choisi de sélectionner, parmi les nombreux éléments esthétiques et corporels intégrés dans la communication soutenue aux *Journées d'études*, une seule catégorie qui nous rapproche de la représentation³⁴ de la catastrophe dans les spectacles de notre corpus. Nous nommons ici *la chute des corps*³⁵, précisant que dans la sphère des « corps » nous introduisons le sens qui lui assignent la physique et la chimie, c'est-à-dire toute substance ou objet matériel. Ce regroupement nous permettra ainsi de constater l'amplitude et l'intensité de certains signes qui traversent le thème de la catastrophe, qu'il s'agisse d'un corps humain mis dans une situation chorégraphique impliquant la chute dans *Inferno* ou de l'eau qui coule sur le plateau de *Bros*. Quant au terme « chute », on lui accorde aussi un élargissement sémantique qui va de des gestes les plus évidents – comme le saut dans le vide – jusqu'à des sens qui permettent de réfléchir à l'écoulement des liquides comme étant également une forme de chute. Dès que le contexte nous le permet, nous allons mettre en lien les corps en chute avec des éléments que nous avons associés à d'autres catégories parmi celles mentionnées ci-dessus en lien avec la catastrophe.

Commençons par souligner, dans l'analyse des corps en chute, que chez Castellucci la *chute* relève d'un paradoxe qui est si plastiquement suggéré par le titre

³³ Dans le cadre du projet de recherche dirigé par Liviu Dospinescu, « La représentation des catastrophes humaines au début du XXIe siècle comme rite de passage : drame social ou retour à la tragédie ? », subvention CRSH Savoir, Conseil des recherches en sciences humaines et sociales du Canada, 2021-2026.

³⁴ Bien que le mot « représentation » ne soit pas le plus fidèle par rapport au discours scénique et théorique de Romeo Castellucci, dont le théâtre est un véritable manifeste « anti »-représentation, nous avons néanmoins choisi de maintenir ce terme. D'abord pour éviter de tomber dans le piège d'autres terminologies qui risquent d'être tout aussi éloignées de l'« esprit castellucien » mais aussi parce qu'en se plaçant à l'intérieur de ce champ sémantique il sera plus facile de poser également le débat concernant les possibles difficultés spectatorielle liées précisément à ce refus de la « représentation ». Nous invitons le lecteur à tenir compte de ces nuances, appuyées aussi par les éléments apportés dans les sections précédentes, lorsque le terme « représentation » se glisse dans notre discours.

³⁵ « *falling bodies* » dans la communication mentionnée ci-dessous.

Tragedia Endogonidia : en ce sens, les hypostases à travers lesquelles la chute est activée relèvent d'une ambiguïté qui ne saurait trancher entre la sphère du *vivant* et celle de la *mort*. Pour distinguer entre les différentes catégories de corps en chute, nous avons organisé leur analyse en tenant compte des thèmes qui les réunissent mais aussi de leur nature et de leur texture. Nous allons ainsi aborder dans ce qui suit la chute des corps humains, la chute des objets « lourds » et la chute des corps liquides.

La chute des corps humains – défier sa condition, défier la gravité

Dans *Inferno*, les performeurs professionnels et amateurs sont à la fois des inconnus et des proches à qui on tente de sauver la vie lorsque la simulation d'un accident a lieu. Des bouches grand-ouvertes simulent les cris en se synchronisant aux sons travaillés par Scott Gibbons, collaborateur de longue date de Castellucci. Pour certains performeurs, l'accident est suivi par une autre forme de « disparition ». Montant sur une plate-forme surélevée – immense boîte couverte d'une toile noire – certains d'entre eux, hommes et femmes, s'y posent frontalement mais aussi de dos, maintenant une posture qui suggère l'envol – bras en croix et les yeux rivés vers le ciel³⁶. Ils disparaissent ensuite derrière cet inédit autel, sans que le spectateur puisse saisir l'intégralité du geste qui constitue la chute. Lors de cet enchaînement de chutes, des titres d'œuvres d'Andy Warhol sont projetés sur les murs de la Cour des papes : *Banana* (1966), *Self-portrait* (1964), *Marilyn Monroe* (1967), *Hammer and Sickle* (1977), *Empire* (1963), *Kiss* (1963-1964), *Vinyl* (1968), *Knives* (1981). Si le travail sonore et l'obscurité du plateau entretiennent une ambiance funeste, les corps en chute réfutent toute forme d'affectation. Les visages contemplatifs n'affichent aucun signe d'emprise de panique ou d'horreur, contrairement à la gestuelle beaucoup plus expressive étalée pendant l'épisode de simulation d'accident déroulée antérieurement aux chutes.

Dans son analyse du saut dans *La danse du temps* de la chorégraphe Régine Chopinot, Amanda Cron-Faure avance, sur la figure de la chute :

C'est grâce à l'action permanente de chaînes musculaires que le corps peut maintenir sa posture érigée, luttant contre les contraintes de la gravité. L'inhibition ou la suspension de cette fonction tonique provoquent la chute. Si l'on définit l'homme de par sa posture érigée, la chute représente son désir d'attraction vers le sol, un « lâcher prise » où se joue l'abandon d'un état habituel³⁷.

Dans cette lumière, les corps en chute dans la séquence analysée s'imposent, eux aussi, comme des entités « luttant contre les contraintes de la gravité ». S'extirpant de la foule soumise aux épreuves de l'enfer pour passer à un état « autre », sans exprimer l'horreur de la mort et la peur du vide dans lequel ils sont en train de plonger, les individus se libèrent de « l'effort d'être soi³⁸ » pour mettre le corps dans un rapport inédit avec les lois de la gravité. Ils font du passage de l'axe vertical à l'axe horizontal

³⁶ *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, Romeo Castellucci, DVD, Paris, Arte Éditions, 2009. La scène se déroule entre les minutes 54 et 58.

³⁷ Amanda Cron-Faure, « Le saut et la chute dans *La Danse du temps* », *Repères. Cahier de danse*, Éditions La Briqueterie/ CDCN du Val-de-Marne, no. 2, 2009, p. 16, [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2009-2-page-15.htm> (Consulté le 28 novembre 2023).

³⁸ David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015, p. 34.

non seulement un « désir d’envol³⁹ » mais aussi un accueil volontaire du *risque* : si les maux vécus sur la surface du plancher sont subis, incontrôlables et régis par le hasard, l’exposition au risque de la chute est un choix qui souligne le désir de « disparaître de soi » comme une propension vers la continuité de la vie.

Dans une perspective ontologique chrétienne, la chute, comprise comme l’entrée du péché dans l’Univers, entraîne l’éloignement de l’être de l’essence, « le point d’où l’être humain a ‘chuté’, la nature réelle et non-déformée des choses⁴⁰ », dans les termes du théologien Paul Tillich, et elle ne peut plus se révéler que par la médiation de la grâce christique. Dans *Inferno*, la chute est une tentative de se sauver soi-même en contrecarrant à la pesanteur d’une condition défaillante la grâce exercée, dans la vision de Simone Weil, par la *décréation*, c’est-à-dire « l’acte de faire passer du créé dans l’incrémenté⁴¹. »

Figure cruciale de la grammaire de la danse contemporaine, la chute constitue une signature incontestable chez des chorégraphes comme Doris Humphrey (1895-1958), pour qui « la chute et le rétablissement sont la nature même du mouvement⁴² », en passant par Trisha Brown (1936-2017), dont le travail entier interroge le rôle de la gravité, jusqu’à Willi Dorner ou Catherine Diverrès.

Ce qui rend la chorégraphie de Cindy Van Acker pour *Inferno* encore plus pertinente dans la perspective de la catastrophe est le fait d’obscurer une partie du processus de chute. Les spectateurs assistent au moment où les performeurs préparent l’envol pendant quelques secondes d’immobilité contemplative et à la descente qui s’ensuit, sans pourtant être témoins de l’atterrissement qui atteste de la « réussite » ou de l’« échec » de la chute. Pour Lee Yanor, « la notion de chute est quelque chose de très total, c’est une fin et un début⁴³ » ; dans *Inferno*, les spectateurs n’ont pas accès à la « fin » de la chute, qui s’avère ici dépourvue d’intérêt.

Amanda Cron-Faure note quant à elle que « la suspension est le moment qui souvent marque les esprits » parce qu’elle « donne l’illusion que le danseur échappe, pour un instant, aux lois de la gravité⁴⁴ ». Dans ce contexte, il est stimulant de constater que l’intérêt de la suspension dans *Inferno* réside précisément dans la place que les auteurs Castellucci et Van Acker accordent à l’« investissement imaginaire du spectateur⁴⁵ », qui a la liberté d’y voir tantôt une image de la catastrophe, tantôt la promesse d’une métamorphose libératrice.

³⁹ Amanda Cron-Faure, « Le saut et la chute dans *La Danse du temps* », *art. cit.*, p. 15.

⁴⁰ Notre traduction du texte original en anglais : « *Essence as that from which being has “fallen”, the true and undistorted nature of things* », dans Paul Tillich, « *Being and the Question of God* », *Systematic Theology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967, p. 203.

⁴¹ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Librairie Plon, Agora, 1988 (1947), p. 42.

⁴² Catherine Diverrès, Julie Charrier, « CND Écriture chorégraphique », décembre 2020, Centre National de la Danse, décembre 2020, p. 33, [en ligne]. <https://www.cnd.fr/fr/file/file/1910/inline/Synthe%CC%80se-Julie%20Charrier-Catherine%20Diverre%CC%80s.pdf> (Consulté le 28 novembre 2023).

⁴³ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁴ Amanda Cron-Faure, « Le saut et la chute dans *La Danse du temps* », *art. cit.*, p. 15.

⁴⁵ François Le Goff, Julien Botella, « Expérience esthétique et imaginaire scénique : usages de la captation dans la lecture du texte théâtral », *Pratiques, littérature, didactique*, no. 193-194 – « Pour une didactique du théâtre : entre textes, jeux et représentation », 2022, p. 13, [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/pratiques.11529> (Consulté le 28 novembre 2023).

L'on revoit en revanche les figures ayant performé la chute jouer de nouveau au niveau du sol dans les séquences suivantes, preuve que dans le paradigme castellucienni la chute comme infiltration du péché ni la chute comme abandon au vide infernal ne sont définitives. Conçues comme des étapes fragmentées d'un processus où le spectateur est invité à s'interroger « sur le rapport entre représentation et négation du paraître⁴⁶ », les chutes s'articulent comme possible remède individuel face à une catastrophe qui touche le collectif.

La chute des corps lourds – l'écrasante (post)modernité

L'écroulement des écrans TV et les voitures qui tombent s'inscrivent davantage dans une forme de spectacularité visuelle spécifique au langage scénique de Castellucci. Aussi intrigante que la chute à moitié cachée d'un corps humain puisse l'être, les voitures et les écrans qui descendent dans *Inferno* et dans *P.#6 Paris* sont d'autant plus éblouissants sur le plateau par l'association inattendue des signes. Là où l'on se croit dans une sorte d'hétérotopie protégée de toute immixtion du quotidien, des objets « brutaux » y font leur apparition.

Souvent dans le cadre des dramaturgies postdramatiques, l'insertion inattendue des objets du quotidien fonctionne comme une césure ironique qui permet une distanciation critique par rapport à la gravité du sujet abordé – comme c'est souvent le cas dans les spectacles de Jan Fabre⁴⁷. Or, dans *Inferno* et dans *P.#6 Paris*, l'alliance étonnante entre les objets du quotidien et des réseaux de signes renvoyant à l'extraordinaire amplifie l'exceptionnalité de l'espace-temps proposé plutôt que de créer une brèche permettant de s'éloigner temporairement de la *pesanteur* dominante.

Vers la fin d'*Inferno*, une équipe de performeurs vêtus de costumes d'ambulanciers introduit sur scène une voiture écrasée et carbonisée. C'est de là que sort une silhouette dont le masque attaché au visage et la perruque font immédiatement penser à Andy Warhol, le « père du Pop Art ». Agissant sur scène comme un intrus qui n'a pas l'air de se sentir confortable sur le plateau, il prend des photos avec sa caméra et joue avec une voiture téléguidée pendant que derrière lui l'on saisit des corps étalés sur plusieurs niveaux dont on ne perçoit que les semelles – possible références aux chambres de gaz à Auschwitz.

Montant sur la voiture brûlée, il exécute lui aussi une chute – chorégraphiquement moins élaborée que celles analysées dans le sous-chapitre précédent, mais inscrite dans un même rapport de proximité avec le vide et avec la perspective d'une « disparition de soi⁴⁸ ». Après ces chutes, les téléviseurs accrochés en haut sur la façade de la cour du Palais des Papes tombent eux aussi un par un, désintégrant ainsi le mot « ÉTOILES » que les lettres inscrites sur leurs écrans composaient, jusqu'à ce qu'on puisse lire « TOI » sur les écrans des trois téléviseurs encore accrochés au mur. Après cet enchaînement de chutes, « Warhol » se retire dans

⁴⁶ Ces propos ont été émis dans le contexte d'un commentaire sur un autre spectacle de Castellucci, *The Four Seasons Restaurant*. « The Four Seasons Restaurant: Romeo Castellucci / Festival d'Avignon », *Le Bruit du Off*, 30 mars 2011, [en ligne]. <https://lebruitduoff.com/2011/03/30/the-four-seasons-restaurant-romeo-castellucci-festival-davignon-2012/> (Consulté le 28 novembre 2023).

⁴⁷ Voir, par exemple, la multitude de poupées Barbie dans *Tant que le monde a besoin d'une âme guerrière* de Jan Fabre (2000).

⁴⁸ Voir David Le Breton, *Disparaître de soi, une tentation contemporaine*, op. cit.

la même voiture d'où il avait surgi, geste qui marque la fin du spectacle. L'association d'Andy Warhol avec les écrans télé n'est pas difficile à déchiffrer sous l'angle de la sémantique du Pop Art, phénomène artistique qui entretient un rapport particulier avec la reproduction des images et leur circulation : tant les écrans de télévision que l'apparence d'Andy Warhol figuré à travers un masque renvoient à une forme d'artificialité.

Rendant compte de la transition entre la modernité fascinée par la vie des machines et une postmodernité qui redécouvrira plus tard, à travers la danse contemporaine américaine et l'art performance, les bases organiques de l'acte scénique, l'artificialité des téléviseurs contraste ici avec un autre usage qu'en a été fait dans une autre performance célèbre. En 1971, à New York, la violoncelliste et performeuse avant-gardiste Charlotte Moorman jouait toute nue de son instrument, portant les installations intitulées *TV Cello* et *TV Glasses*, créées par Niam June Paik et composées d'écrans télé, de boîtes en plexiglass et de nombreux câbles. Hannah Higgins, professeure d'art à l'Université d'Illinois, expliquait ainsi l'attachement de l'artiste américaine à ces objets artificiels : Moorman voulait transformer la perception selon laquelle « la technologie est cette chose qui est complètement séparée du corps » pour en faire « une extension du corps.⁴⁹ » À l'opposée, les écrans fonctionnent dans *Inferno* non comme une extension du corps mais comme une annulation de ce dernier, comme si la chair, défaillante et soumise à la dégradation, devenait obsolète en présence de ces matières lourdes promettant la *vie-diffusion* éternelle.

Ce qui est plus stimulant à saisir dans cette association, si l'on se réfère toujours à la catastrophe, c'est le rapport avec l'histoire : Qu'est-ce qui *tombe* et s'écrase véritablement lorsque ce « Virgile moderne⁵⁰ » chute en même temps que les écrans télé qui produisent ainsi un son infernal en émanant de la fumée par terre? Expliquant son intérêt pour Warhol, Castellucci articule ainsi sa vision du rapport de l'artiste américain avec l'histoire : « À l'instar du poète latin Virgile, c'est un artiste qui a déjà vu l'Enfer. L'Enfer de Warhol, c'est la surface, le silence, le rien du langage [...] Il est ma référence à une époque plutôt qu'à l'histoire, puisqu'avec Andy Warhol, d'une certaine façon, c'est l'histoire même qui se termine⁵¹. »

Marquant la sortie définitive du modernisme et le passage vers le postmodernisme de l'ironie, de la répétition et de la « surface », l'œuvre de l'artiste qui a changé le monde de l'art avec ses photographies sériographiées sur toile correspond à ce que le théoricien Stanley Trachtenberg définissait comme spécificité de l'art postmoderne, soit « la tendance simultanée de vider l'œuvre de signification

⁴⁹ Notre traduction du texte original en anglais: « *technology being this thing that's really separate from the body* », dans Elizabeth Bacharach, « Charlotte Moorman: Shattering Barriers between art and technology », le 24 février 2016, [en ligne]. <https://news.medill.northwestern.edu/chicago/charlotte-moorman-shattering-barriers-between-art-and-technology/> (Consulté le 1^{er} décembre 2023).

⁵⁰ Margherita Laera, « Comedy, Tragedy, and 'Universal Structures'. Societas Raffaello Sanzio's Inferno, Purgatorio, and Paradiso », *Theatre Forum*, no. 36, 2010, p. 5.

⁵¹ Notre traduction du texte original en anglais : « *Like the Latin poet Virgil, he is an artist who has already seen Hell. Warhol's hell is the surface, the silence, the nothingness of language [...] He is my reference to an epoch, rather than to History, because with Andy Warhol, in a certain sense, History ends.* », *ibid.*, p. 8.

et de la réifier en tant qu'objet dans le monde⁵². » Le « vide du langage » dont parlait Castellucci et le « vide de signification » dans la production artistique que prolifèrent le postmodernisme seraient-ils ainsi une « catastrophe » ?

La chute des téléviseurs et les chutes d'Andy Warhol que Castellucci met en scène semblent indiquer que « la fin de l'Histoire » ne coïncide pas avec la fin de la vie : si l'auteur s'efface au profit d'une artificialité extrême, si les véhicules des images reproduites en série s'écrasent pour être remplacés par des machines encore plus performantes, la prolifération de l'*image* se poursuit à l'infini, indifféremment des conditions historiques et technologiques. En tant que preuve, la *représentation* même d'*Inferno* qui, en montrant à travers l'image la fin du langage et la fin de l'Histoire, participe à l'annulation de la perception de ces événements comme « Catastrophe ».

C'est dans un sens similaire que l'on peut rapprocher la chute d'une autre catégorie d'objets lourds dans *P.#6 Paris* de l'imaginaire de la catastrophe chez Castellucci. Dans cette performance du cycle *Tragedia Endogonidia* qui commence par l'évocation du sacrifice de Jacob par Abraham – avec des machines à laver à la place de l'autel qui apparaît dans le livre de la Genèse – Jésus se trouve sur scène, après avoir été contrôlé par des militaires, en compagnie d'un cheval dont seule la croupe est visible et d'une femme sur le plan gauche. La femme, dont l'apparence indique une paysanne qui ne comporte aucun signe outrancier à part la poitrine dévoilée, commence compulsivement à tirer du lait de ses deux seins.

Immobile et implacable, Jésus regarde frontalement le public lorsqu'une ancienne voiture descend des cintres⁵³, bouleversant ainsi l'ambiance calme où seul le son (produit électroniquement) des seins dont coule le lait se fait entendre. Quelques secondes plus tard, deux autres voitures émergent simultanément sur le plateau suivant le même modèle. À la fin de cette séquence, Jésus monte sur le toit de la voiture et, bien qu'il ne chute jamais comme la figure de Warhol dans *Inferno*, il s'y allonge, suggérant une sorte d'enterrement symbolique dans ce cimetière désolant de voitures.

Étranges messagers de la postmodernité dans un contexte dominé par une série de figures fort symboliques – Jésus-Christ annonçant la mort, la femme porteuse de fertilité et de la continuité de la vie et un cheval qui, selon l'imaginaire biblique de l'Apocalypse, peut être interprété comme annonciateur de la catastrophe qu'est la fin d'histoire mais aussi de la victoire des saints⁵⁴ – les voitures s'y insèrent comme traces de l'artificialité entraînée par le développement technologique au 21^e siècle.

À l'instar de la figure warholienne, génie par excellence de l'artifice, les automobiles suggèrent, elles aussi, la production sérielle de marchandises. Néanmoins, si Warhol en fait de manière transparente un *statement* de son dessein d'extirper la signification à l'intérieur de l'œuvre, à l'époque moderne tardive la massification de la production d'automobiles se construit comme une incontournable promesse du progrès et comme marque d'individualité de la logique consumériste :

⁵² Notre traduction du texte original en anglais : « *tendency to both empty the work of meaning and to reify it as an object in the world.* », dans Stanley Trachtenberg, *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*, London, Greenwood Press, 1985, p. 7.

⁵³ *Tragedia Endogonidia*, Romeo Castellucci, DVD, Raro Video, 2002, min. 20:25.

⁵⁴ « Je regardai, et voici, parut un cheval blanc. Celui qui le montait avait un arc ; une couronne lui fut donnée, et il partit en vainqueur et pour vaincre. » (Apocalypse 6: 2).

Mais quelles sont les envies niées par la main droite de production du système seulement pour être apaisées par les substitutes vides mis à disposition par la main gauche de la consommation ? Les premières parmi ces envies sont la liberté, l'individualité, le progrès – tous des victimes de la « société administrée » de la production capitaliste de masse⁵⁵.

Dans *Inferno*, c'est un Andy Warhol morbide, froid mais très lucide qui téléguidé une voiture jouet, maîtrisant l'objet « de masse » derrière son masque impénétrable. À l'opposée, dans *P.#6 Paris* ce sont les véhicules qui envahissent et prennent en possession l'espace humain marqué par le lait régénérateur de la femme et le sang rédempteur de Christ. Entre la voiture-jouet d'Andy Warhol et les voitures écrasantes dans *P.#6 Paris*, ce sont deux visages opposés de l'hypermodernité qui se glissent : l'un est celui qui écrase l'individu par l'évolution technologique, l'autre est celui qui, en faisant usage des stratégies de la même technologie, s'en sert pour inscrire dans l'art cette chute même de l'individu dans une nouvelle époque.

Chute-écoulement des corps liquides – l'eau-torture dans *Bros*

Selon Kenza Jernite, la « peinture matière » dans l'œuvre de Castellucci « peut recouvrir différentes significations, ou plutôt passer d'un sens à un autre en s'enrichissant de toujours plus de significations.⁵⁶ » Sang et urine (dont la simulation est montrée de manière transparente devant les spectateurs), chocolat fondu et beaucoup d'eau, ce sont les principales matières liquides employées dans les spectacles de notre corpus. Le sang dans *P.#6 Paris*, *R.#7 Roma* et dans *Inferno* annonce, sans doute de manière assez prévisible, à la fois la mort et la rédemption mais aussi l'inutilité du sacrifice, comme dans *R.#7 Roma*, où la matière rouge peut être comprise comme le sang des Italiens ayant lutté pour protéger le pays du virage au fascisme, incarné ici par Mussolini et les ecclésiastiques qui ont soutenu son ascension. Dans la même performance, le chocolat fondu fonctionne comme métonymie pour la matière fécale et indique la dégradation morale du pays pendant la même époque.

L'exemple que nous avons retenu dans notre travail concerne une instance d'écoulement dont la mise en scène est non seulement plus proche techniquement de ce qu'on a désigné par « chute » dans cette recherche, mais aussi particulièrement pertinent dans l'encadrement de la catastrophe tel qu'également désignée plus haut, dans ce travail. Nous avons ici en vue l'eau qui coule abondamment dans la performance *Bros*⁵⁷ (2021) et dont l'usage renvoie à la catastrophe, à la différence des autres corps ici analysés, par l'usage de la torture.

⁵⁵ Notre traduction du texte original en anglais : « *And what hungers are these that are denied by the system's right hand of production only to be placated with empty substitutes offered by the left hand of consumption? Foremost among these are freedom, individuality, and progress, all casualties of "the administered society" of capitalist mass production* », David Gartman, « *Three Ages of the Automobile. The Cultural Logics of the Car* », *Culture, class, and critical theory: between Bourdieu and the Frankfurt school*, New York, Routledge, p. 65.

⁵⁶ « Peinture et écritures scéniques contemporaines : la peinture-matière chez Jan Fabre, Romeo Castellucci et Vincent Macaigne », *Agôn*, « Matières », no. 8, 2019, [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/agon.6332> (Consulté le 7 décembre 2023).

⁵⁷ Nous avons visionné le spectacle *Bros* dans le cadre d'une séance de projection suivie par une rencontre animée par Arnaud Laporte avec Romeo Castellucci à la MC93 Bobigny le 7 janvier 2023.

Nous avons déjà souligné le concept central de *Bros* : il est question de la violence entraînée par la relation de l'individu avec le pouvoir et avec l'autorité, le metteur en scène souhaitant interroger jusqu' où un citoyen est disposé de se rendre pour obéir et forger de cette façon « un portrait de nous⁵⁸ ». Pour les performeurs non-professionnels qui acceptent de porter les costumes de policiers américains des années 30, la violence commence avant le spectacle pendant lequel ils écoutent dans les oreillettes les ordres (collectifs et individuels) à exécuter, puisqu'ils doivent signer un « pacte » (remis aussi aux spectateurs en version imprimée) à travers lequel ils s'engagent à suivre *religieusement* les indications reçues : « J'exécuterai les ordres jusqu'au bout, même s'ils m'exposent à la honte. Après le spectacle, je ne révélerai les ordres à personne. L'exécution des ordres sera mon oblation, sera mon théâtre⁵⁹. »

Si d'habitude la source des liquides présents sur les plateaux des mises en scènes de Castellucci n'est pas dévoilée, surtout lorsqu'il s'agit de la manipulation de l'eau et de la peinture-sang, dans *Bros*, l'eau arrive sur le plateau grâce à l'action en temps réelle des performeurs et ce, dans un cadre spectaculaire du point de vue de la logistique impliquée :

[...] neuf bouteilles de gaz (vides) laquées en noir vaporisent de l'eau par des buses cachées derrière chacune d'elle, raccordées en coulisses à un moteur-pompe et à un réservoir. Les jets de vapeur sont synchrones avec le son puisque le système hydraulique était connecté à un synthétiseur et à un clavier où chaque touche commandait un spray de brumisateur, pour faire des *forte* (plus de pression à l'eau) ou *pianissimo* (moins de pression), comme pour un vrai orgue, avec l'eau à la place de l'air⁶⁰.

La complexité technique qui fait surgir les quantités diluviennes d'eau sur scène est mise en action pour participer à un imaginaire de la torture moins habituel si l'on se rapporte au traitement de la violence tel que livré par Castellucci dans la plupart de ses spectacles. Éitant l'exposition directe des gestes de la violence et misant sur la force des images plastiques pour la suggérer, dans *Bros* l'agression du corps est beaucoup plus frontale et l'emploi de l'eau participe considérablement à la perception amplifiée de la violence. Un homme nu, allongé sur le sol inondé d'eau, est torturé sous les coups des policiers pendant que d'autres agents regardent la scène d'agression. Tour à tour, les policiers commettent des actes violents à l'adresse de leurs collègues. Un policier fait verser de l'eau sur le visage recouvert d'un collègue, le soumettant ainsi à une sorte d'ordalie⁶¹. Simultanément, d'autres collègues lui

⁵⁸ Romeo Castellucci en dialogue avec Laure Adler dans le cadre de l'émission « L'heure bleue », « Aliénation, Romeo Castellucci », *France Culture*, le 15 février 2022, min. 40, [en ligne]. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/l-heure-bleue-du-mardi-15-février-2022-5978326> (Consulté le 5 décembre 2022).

⁵⁹ Cf. l'« Index de comportements remis aux participants inavertis », feuillet distribué aux spectateurs lors des représentations du spectacle *Bros*.

⁶⁰ Alexandre De Dardel, « Castellucci, les ordres du Prince », *As La Revue*, le 20 novembre 2023, [en ligne]. <https://www.revue-as.fr/2023/11/20/castellucci-les-ordres-du-prince/> (Consulté le 5 décembre 2023).

⁶¹ Institution judiciaire du Moyen Âge consistant en la soumission du sujet à une épreuve particulièrement cruelle : la capacité de celui à qui la violence était infligée de surmonter l'épreuve déterminait son innocence, alors que son effondrement donnait raison à ses tortionnaires. L'ordalie par l'eau ou « l'ordalie fluviale » s'exécutait en faisant use soit d'eau bouillante soit d'eau froide. Pour plus de détails historiques et anthropologiques sur cette

administrent des coups qui rendent encore plus terrifiante une ambiance déjà lourde de violence grâce au travail sonore de Scott Gibbons et à l'emploi des effets de l'obscurité dans laquelle le plateau est noyé.

« L'eau violente » évoquée par Gaston Bachelard, génératrice d'« excitation coléreuse⁶² », s'attaque non seulement aux organes du corps – il n'est pas difficile, dans ce cadre de souffrance physique et psychologique créé par Castellucci, d'imaginer à quel point les corps des performeurs doivent être affectés par l'ingurgitation d'eau – mais aussi aux sens. Même lorsque les performeurs ne sont pas directement assujettis à une forme de torture impliquant la présence de l'eau, sa *chute* brusque et envahissante sur scène brouille les sens, dégradant d'abord la vision et la capacité de distinguer les composantes de la réalité environnante : « Pour classer les êtres selon un ordre stable, il faut en effet qu'ils puissent être rassemblés sous l'unité d'un regard. Or, dans la nuit, les sens sont en permanence susceptibles de se contredire les uns les autres⁶³. »

L'eau coulant à flots depuis les canons ou les bidons manipulés sur scène par les policiers opère alors moins comme symbole du déluge-catastrophe mais plutôt comme la catastrophe de l'aveuglement collectif lorsqu'on décide de se soumettre même aux injonctions les plus absurdes et injustes. Si la peinture-sang se fait manifester elle aussi dans *Bros*, comme dans la plupart des créations théâtrales-performatives de Castellucci, c'est l'eau torturante qui créé une impression plus durable auprès des spectateurs. L'eau qui, loin de s'avérer une matière à potentiel purificateur, se manifeste comme une autre hypostase du nocturne dans la catastrophe qu'est la partie de la solidarité et de la raison.

Que reste-t-il après la catastrophe ?

Vu la nature et la dimension de ce travail, nous réservons les problématiques proposées dans le cadre de la communication initiale en lien avec la dimension « emporter » pour un futur article. Toutefois, nous considérons qu'avancer une série d'interrogations liées à la représentation de la catastrophe et ses incidences sur la réception s'avère essentiel pour clore le présent article.

Nous avons déjà précisé que nous employons le terme « représentation » non sans une certaine réticence issue du discours même de Castellucci sur son propre travail⁶⁴ : « 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 a de plus purement communicable, comme la plus petite communication possible. C'est ce qui m'intéresse : communiquer le moins possible⁶⁵. » Il importe de mentionner que le manifeste énoncé par la *Societas Raffaello Sanzio* ne concerne ni un programme « mystique » – Castellucci refuse également toute association avec le mysticisme et

pratique, voir Christophe Archan, Gérard Courtois, Gilduin Davy, Marc Valleur, Raymond Verdier, *Les ordalies – rituels et conduites*, Mare et Martin, 2022.

⁶² Gaston Bachelard, « L'eau violente », *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 207.

⁶³ Michaël Foessel, *La nuit. Vivre sans témoin*, Éditions Autrement, 2017, p. 43.

⁶⁴ Bien entendu, au-delà de toute nuance esthétique et philosophique, avec Castellucci on est toujours dans une démarche représentationnelle dans le sens strict du terme.

⁶⁵ Claudia et Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière. Théories et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, traduit de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Edition Les Solitaires Intempestifs (Essais), 2001, p. 111.

avec le langage théologique – ni un élitisme fondé sur la quête du cryptique. Au contraire, il souligne dans quasiment toutes ses interventions l’importance qu’il accorde au spectateur : « Le théâtre doit offrir à chaque spectateur la possibilité de rêver, d’imaginer et de fantasmer à partir de ce qui est présent sur le plateau. Le spectateur doit composer son propre spectacle, c’est sa responsabilité entière. Il ne faut pas la lui retirer⁶⁶. »

Dans ce contexte, nous nous posons les questions suivantes : Par quels moyens affectifs et sensoriels la représentation de la catastrophe implique et emporte-t-elle les spectateurs, ainsi que les performeurs professionnels et amateurs ? Comment la dynamique du *toucher* pourrait-elle s’articuler comme possible réponse au bouleversement subi lorsque le corps-performatif ou le corps témoin est confronté à la catastrophe ? Quelles pourraient être les limites théoriques et réceptives d’un refus de la représentation et quels pourraient être les éventuels manques et frustrations expérimentées par les spectateurs lorsque l’*incommunicabilité* acquiert le statut d’un programme esthétique et philosophique ? Enfin, vu les mutations sociétales et culturelles des dernières années et la manière dont elles influent sur les réponses aux catastrophes historiques, comment peut-on envisager l’impact et la réflexion auxquels peut pousser un théâtre qui refuse une lisibilité accessible de la catastrophe ?

Dans le sillage des problématiques soulevées par la présente recherche, nous envisageons de nous appuyer davantage sur « la possibilité de représenter l’impossibilité de la représentation⁶⁷ » dans une perspective de la réception de la catastrophe. Si le théâtre de Castellucci présente une « volonté d’exalter la matière visible au détriment de la fable et du dicible⁶⁸ », nous souhaitons examiner à travers quelles stratégies du « dicible » il serait possible d’englober la perception de la catastrophe dans le théâtre de la *Societas Raffaello Sanzio*.

Conclusion

Notre recherche s’est penchée sur la mise en lumière de la représentation de la catastrophe dans *Tragedia Endogonidia* (notamment l’épisodes *P.#6 Paris*), *Inferno* et *Bros* de la *Societas Raffaello Sanzio*. Nous avons centré notre intérêt principalement autour de la dimension esthétique et performative de la mise en scène de la catastrophe, mettant en lumière les multiples éléments qui y participent. Ainsi avons-nous repéré des stratégies visuelles-performatives couvrant un large panel de manifestations renvoyant à la catastrophe, parmi lesquelles la chute des corps, des objets et des matières, la présence des animaux et des enfants, un usage chromatique spécifique, l’emploi d’objets sacrés dans un contexte quotidien, mais aussi des objets du quotidien insérés dans un contexte sacré et enfin, l’insertion des figures historiques ou des personnalités contemporaines dont la présence peut être associée à des catastrophes historiques. Notre analyse s’est notamment concentrée sur la stratégie de

⁶⁶ Romeo Castellucci en entretien avec Jean-François Perrier, *Festival d’Avignon*, février 2007, [en ligne]. https://festivalavignon.com/storage/document/62//18462_file_entretien_avec_romeo_castellucci.pdf (Consulté le 8 décembre 2023).

⁶⁷ Catherine Grenier, *La revanche des émotions. Essai sur l’art contemporain*, Paris, Seuil, 2008, p. 65.

⁶⁸ Francine Di Mercurio, « L’évidement théâtral: Lieu de surgissement de l’image chez Romeo Castellucci », *Les Chantiers de la Création*, no. 4, 2011, « La vacance », pp. 1-13, p. 2, [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/lcc.371> (Consulté le 9 décembre 2023).

la *chute*, vu symboliquement comme pénétration du péché originel dans le monde mais regardée aussi comme mouvement d'activation d'une forme de liberté (les corps humains), comme déclenchement de la (post)modernité (les corps lourds) ou comme altération des sens des sujets d'un pouvoir aveugle et aveuglant (le corps liquide). Vu que la *représentation* dans le théâtre de Romeo Castellucci est mise à l'écart au profit d'une *incommunicabilité* qui priviliege la force de l'image à la parole, nous avons associé cette partie de notre recherche au verbe « regarder ». La partie associée au verbe « emporter » (à partir de la locution verbale « *portare via* » en italien, souvent employée par Castellucci pour expliquer sa démarche théâtrale) se propose quant à elle de se pencher sur les effets des choix spécifiques de (écart) de la représentation auprès des spectateurs qui risquent potentiellement d'expérimenter certaines frustrations face au vide qui se niche sciemment dans le théâtre plastique de Castellucci. En ce sens, nous avons annoncé à la fin de ce texte une série d'interrogations que nous envisageons de transformer en questions de recherche pour un futur travail d'investigation des liens entre la catastrophe et le statut de la représentation dans l'œuvre théâtrale-performative-plastique de Romeo Castellucci.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston, « L'eau violente », *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, 267 p.
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduction vers le français de J. Lacoste, Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot), 1982, 286 p.
- Castellucci, Claudia, Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière. Théories et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, traduit de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Edition Les Solitaires Intempestifs (Essais), 2001, 208 p.
- Foessel, Michaël, *La nuit. Vivre sans témoin*, Éditions Autrement, 2017, p. 43, 167 p.
- Gartman, David, *Culture, class, and critical theory: between Bourdieu and the Frankfurt school*, New York, Routledge, 179 p.
- Grenier, Catherine, *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2008, 198 p.
- Le Breton, David, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2018, 208 p.
- Laera, Margherita, « Comedy, Tragedy, and 'Universal Structures'. Societas Raffaello Sanzio's *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso* », *Theatre Forum*, no. 36, 2010, pp. 3-15.
- Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe Hendri-Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.
- Sainte Bible, version Louis Segond, Société Biblique Française, 1910.
- Pitzozzi, Enrico, Annalissa Sacchi, *Itinera. Trajectoires de la forme. Tragedia Endogonidia*, Actes Sud, 2008, 234 p.
- Tackels, Bruno, *Les Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, 122 p.
- Tillich, Paul, *Systematic Theology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967, 442 p.

- Trachtenberg, Stanley, *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*, London, Greenwood Press, 1985, 323 p.
- Weil, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Librairie Plon, Agora, 1988 (1947).

Sources web

- Bacharach, Elizabeth, « Charlotte Moorman: Shattering Barriers between art and technology », News - Medill – Northwestern University, le 24 février 2016, [en ligne]. <https://news.medill.northwestern.edu/chicago/charlotte-moorman-shattering-barriers-between-art-and-technology/> (Consulté le 1^{er} décembre 2023).
- « Bros | Romeo Castellucci. A curious ritual that toys with law and order at Onassis Stegi », *Onassis.org*, 2022, [en ligne]. <https://www.onassis.org/whats-on/bros-romeo-castellucci> (Consulté le 27 novembre).
- Castellucci, Romeo, « Lettre de Romeo Castellucci au Festival d'Avignon », Blog de la revue *Alternatives théâtrales*, 26 février 2016, [en ligne]. <https://blog.alternativestheatrales.be/lettre-de-romeo-castellucci-au-festival-davignon/> (Consulté le 25 novembre 2023).
- « Catastrophe », *Dictionnaire de l'Académie Française*, [en ligne]. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C1095> (Consulté le 25 novembre 2023).
- « Catastrophe », *La Langue Française*, [en ligne]. <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/catastrophe> (Consulté le 25 novembre 2023).
- Cron-Faure, Amanda, « Le saut et la chute dans La Danse du temps », dans *Repères. Cahier de danse*, Éditions La Briqueterie/ CDCN du Val-de-Marne, no. 2, 2009, pp. 15-16, [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2009-2-page-15.htm> (Consulté le 28 novembre 2023).
- de Baecque, Antoine entretien avec Romeo Castellucci, *Festival d'Avignon*, 2008, 62^e édition, [en ligne]. <https://festival-avignon.com/fr/edition-2008/programmation/paradiso-24611#page-content> (Consulté le 27 novembre 2023).
- De Dardel, Alexandre, « Castellucci, les ordres du Prince », *As La Revue*, le 20 novembre 2023, [en ligne]. <https://www.revue-as.fr/2023/11/20/castellucci-les-ordres-du-prince/> (Consulté le 5 décembre 2023).
- Di Mercurio, « L'évidement théâtral: Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », *Les Chantiers de la Création*, no. 4, 2011, « La vacance », pp. 1-13, [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/lcc.371> (Consulté le 9 décembre 2023).
- Diverrès, Catherine, Julie Charrier, « CND Écriture chorégraphique », décembre 2020, Centre National de la Danse, décembre 2020, p. 33, [en ligne]. <https://www.cnd.fr/fr/file/file/1910/inline/Synthe%CC%80se-Julie%20Charrier-Catherine%20Diverre%CC%80s.pdf> (Consulté le 28 novembre 2023).
- « Extract : Focus Tragedia Endogonidia », site officiel du *Romaeuropa Festival*, le 22 janvier 2021, [en ligne]. <https://romaeuropa.net/news/extract-tragedia-endogonidia/> (Consulté le 27 novembre 2023).

- Inferno*, Programme du *Festival d'Avignon*, 2008, 62^e édition, [en ligne]. <https://festival-avignon.com/fr/edition-2008/programmation/inferno-24609#page-content> (Consulté le 27 novembre 2023).
- Kenza, Jernite, « Peinture et écritures scéniques contemporaines : la peinture-matière chez Jan Fabre, Romeo Castellucci et Vincent Macaigne », *Agôn*, « Matières », no. 8, 2019, [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/agon.6332> (Consulté le 7 décembre 2023).
- « La Fura dels Baus », *La Contra Ola. Synth Wave and post punk from Spain 1980-86*. [en ligne] <https://lacontraola.com/la-fura-dels-baus/> (Consulté le 25 novembre 2023).
- Le Goff, François, Julien Botella, « Expérience esthétique et imaginaire scénique : usages de la captation dans la lecture du texte théâtral », *Pratiques, littérature, didactique*, no. 193-194 – « Pour une didactique du théâtre : entre textes, jeux et représentation », 2022, [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/pratiques.11529> (Consulté le 28 novembre 2023).
- « Le théâtre est un champ de bataille », entretien avec Romeo Castellucci, *Olga Blog*, 3 novembre 2023, [en ligne]. <https://olgablog.co/romeo-castellucci-le-theatre-est-un-champ-de-bataille-2/> (Consulté le 25 novembre).
- Pascaud, Fabienne, entretien avec Romeo Castellucci, « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité », *Télérama*, le 7 juillet 2012, [en ligne]. <https://www.telerama.fr/scenes/romeo-castellucci-au-theatre-l-interdit-c-est-la-realite,83898.php> (Consulté le 25 novembre 2023).
- Perrier, Jean-Perrier, entretien avec Romeo Castellucci, *Festival d'Avignon*, février 2007. [en ligne] https://festivalavignon.com/storage/document/62//18462_file_entretien_avec_romeo_castellucci.pdf (Consulté le 8 décembre 2023).
- Salino, Brigitte, « Castellucci mène *L'Enfer* au sommet », https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/07/07/theatre-castellucci-mene-l-enfer-au-sommet_1067221_3246.html, le 7 juillet 2008, [en ligne]. https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/07/07/theatre-castellucci-mene-l-enfer-au-sommet_1067221_3246.html (Consulté le 27 novembre 2023).
- Schäfer, Matthias, « Le corps comme garant du réel », dans *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, Érès, 2007, no. 3/ 69, 2007, pp. 87-96, [en ligne]. [10.3917/lett.069.0087](https://doi.org/10.3917/lett.069.0087) (Consulté le 25 novembre 2023).
- Solis, René, entretien avec Romeo Castellucci, « Tout ce que je fais à un rapport avec la catastrophe », *Libération*, le 4 juillet 2008, [en ligne]. https://www.liberation.fr/cahier-special/2008/07/04/tout-ce-que-je-fais-a-un-rapport-avec-la-catastrophe_75624/ (Consulté le 25 novembre 2023).
- « The Four Seasons Restaurant: Romeo Castellucci / Festival d'Avignon », *Le Bruit du Off*, 30 mars 2011, [en ligne]. <https://lebruitduoff.com/2011/03/30/the-four-seasons-restaurant-romeo-castellucci-festival-davignon-2012/> (Consulté le 28 novembre 2023).

Médiographie

- « Aliénation, Romeo Castellucci », Romeo Castellucci interviewé dans l'émission « L'heure bleue » animée par Laure Adler, *France Culture*, le 15 février 2022, min. 40, [en ligne]. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/l-heure-bleue-du-mardi-15-fevrier-2022-5978326> (Consulté le 5 décembre 2022).
- « Incontri Ravvicinati. Romeo Castellucci », *RaiTV*, [en ligne]. <https://www.raicultura.it/teatro-e-danza/articoli/2023/10/Incontri-Ravvicinati-2db15891-1f6d-4ed9-9113-9e7023299550.html> (Consulté le 27 novembre 2023).
- « La Caverna #2 », Entretien de Piersandra Di Matteo avec Romeo Castellucci, *YouTube*, chaîne « Temporada Alta », min. 27:35-28:55, [en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=z2NIrub7Ruk> (Consulté le 25 novembre 2023).
- « L'extrême création de Romeo Castellucci », Romeo Castellucci interviewé dans l'émission « L'invité culture » animée par Olivia Gesbert, *France Culture*, 1 juillet 2019, [en ligne]. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-invite-e-culture/l-extreme-creation-de-romeo-castellucci-9702022> (Consulté le 25 novembre 2023).
- « Save the Date », *RayPlay.it*, le 15 janvier 2021, [en ligne]. <https://www.raisplay.it/video/2021/01/Save-the-Date-2020-2021---E13-d996fda6-b679-4449-91b5-99ee4fecc408.html> (Consulté le 25 novembre 2023).

Enregistrements vidéo – spectacles du corpus

- Inferno, Purgatorio, Paradiso*, Romeo Castellucci, DVD, Paris, Arte Éditions, 2009.
- Tragedia Endogonidia*, Romeo Castellucci, DVD, Raro Video, 2002.