

**LE CORPS SCÉNIQUE :  
INCARNATION DRAMATURGIQUE DU POUVOIR DANS  
L'ORESTIE DE ROMEO CASTELLUCCI**

*Amandine Mercier*

DOI 10.46522/CT.2023.S1.02

**Résumé**

Dans le spectacle *Orestie (Une comédie organique ?)* de 1995, reprise en 2015, Romeo Castellucci poursuit sa démarche de mettre en scène des corps « hors-norme » pour en faire des icônes et objets signifiants du pouvoir et de la domination, des corps rhétoriques incarnant des lieux de pouvoir. À partir d'une analyse dramaturgique du texte originel d'Eschyle, Romeo Castellucci choisit de réinventer cette trilogie dramatique en choisissant d'établir l'ordre matriarcal contre celui patriarcal. Or, cette nouvelle dramaturgie du pouvoir trouve son incarnation dans les corps choisis pour la défendre, tantôt en surcharge pondérale, tantôt amaigris, handicapés ou maltraités, contraints ou bestiaux. Du corps, il ne reste plus que ce pur communicable manipulé, cette matière « organique » qui garantit l'incarnation de la dramaturgie du pouvoir en devenant matériau textuel et dramatique de rhétorique.

**Mots-clés :**

*corps, pouvoir, incarnation, théâtre, rhétorique*

Dans la société contemporaine, le pouvoir obéit à une ambivalence d'incarnation et d'invisibilisation dans le même temps. Dans son essai *La nature du pouvoir*, Luciano Canfora explique qu'il existe « une dichotomie entre un pouvoir visible

et un pouvoir occulte, c'est-à-dire, [que] d'un côté, il y aurait la liturgie de la démocratie, avec tous les styles, de propagande, de dialectique et de célébration des élections législatives, et de l'autre, le pouvoir des lobbyistes et d'une élite privée ». Or, le théâtre a toujours entretenu une relation étroite avec le pouvoir que ce soit dans sa dimension esthétique, sociale, culturelle et politique. La scène et les corps qui l'habitent n'échappent pas à cette conjonction et se révèlent eux-aussi comme des lieux de l'incarnation du pouvoir ontologique, idéologique et artistique, que s'approprient les artistes selon leur engagement esthétique, dramaturgique et rhétorique.

Dans le spectacle *Orestie (Une comédie organique ?)* de 1995, repris en 2015, Romeo Castellucci, auteur, metteur en scène, scénographe italien et fondateur de la Societas Raffaello Sanzio, poursuit à la fois sa recherche sur la notion de tragique et sur la tragédie en tant que genre littéraire remarquable, mais également sa démarche de mettre en scène des corps « hors-norme » pour en faire à la fois des icônes et objets signifiants du pouvoir voire du contre-pouvoir, ainsi que des corps rhétoriques incarnant tantôt la domination, tantôt la soumission, l'emprise, la maltraitance, l'humiliation, la tyrannie, la persécution ou encore l'autodestruction.

À partir d'une analyse dramaturgique et esthétique comparée entre le texte originel d'Eschyle et la mise en scène qu'en propose Romeo Castellucci, il s'agit d'y questionner l'incarnation du pouvoir de l'ordre matriarcal s'érigeant contre celui patriarcal, comme nouvelle hiérarchisation défendue par la réinvention de cette trilogie dramatique. En cela, il répond à la demande formulée dès 1949 par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*, ne pas restreindre l'individu, et en particulier la femme, à un destin hiérarchisé et sclérosé par des données biologiques de sexe.

Pour y répondre, dans *Orestie (Une comédie organique ?)*, Romeo Castellucci file la métaphore entre d'une part la masse volumique et la puissance corporelle et, d'autre part le poids du pouvoir et de la responsabilité politique, en l'appliquant aux corps en scène. En effet, ces derniers sont soit obèses et cela signifie qu'ils se nourrissent littéralement et figurativement du pouvoir, soit chétifs et cela retranscrit le fait qu'ils en sont privés.

Corps replets et corps frêles se côtoient au plateau et traduisent du degré d'aptitude, d'ascendant d'autorité et d'action du personnage de la fable qu'ils incarnent, exercés sur les autres. Le pouvoir devient une nourriture symbolique avec laquelle chaque personnage de l'*Orestie* tente, parfois en vain, de se rassasier.

Aussi, si d'une part Philippe Meyzie confirme que « les sciences politiques s'intéressent aujourd'hui aux tables des présidents ou des ministères afin d'y déceler les métaphores du pouvoir » (Meyzie 2010, 189-215) et témoigne « de la dimension éminemment politique de la nourriture » (*ibidem*), et que d'autre part, pour satisfaire les règles traditionnelles de présence à la table, la place d'honneur revient à la personne faisant autorité dans le cercle familial, Romeo Castellucci, en faisant du pouvoir une nourriture symbolique, renverse ces mécanismes de reconnaissance d'autorité de la famille des Atrides et redistribue les places de chaque convive de cette tragédie qu'est l'*Orestie*.

### 1. La « faim » du pouvoir des personnages féminins

Dans le chapitre « La femme objet » de *La Domination masculine*, Pierre Bourdieu précise qu'« il est probable que le processus de virilisation auquel tout l'ordre social conspire ne peut s'accomplir totalement qu'avec la complicité des femmes, c'est-à-dire dans et par la soumission oblativ, attestée par l'offrande du corps (on parle de se donner) qui constitue sans doute la forme suprême de la reconnaissance accordée à la domination masculine dans ce qu'elle a de plus spécifique » (Bourdieu 1972, 26). Toutefois, dans *Orestie (Une comédie organique ?)* de Romeo Castellucci, les femmes ne répondent ni de la soumission oblativ, ni des injonctions sociales et culturelles occidentales à la féminité et à la minceur et n'offrent leur corps qu'à la scène, et par conséquent qu'aux yeux des spectateurs, dans un souci de projections dramaturgiques du nouveau drame qui se joue désormais. Quel que soit leur statut dans le drame initial : reine et mère pour Clytemnestre, princesse et sœur telle Électre, oracle et esclave comme Cassandre, prêtresse telle la Pythie ou encore

déesse comme Athéna, tous ces personnages féminins ont, d'un point de vue dramaturgique, « faim » de pouvoir et sont, esthétiquement, interprétés par des comédiennes en surcharge pondérale. L'artefact du « rapport conceptuel orienté, sinon toujours hiérarchique, entre le masculin et le féminin, traduisible en termes de poids, de temporalité (antérieur/postérieur), de valeur » (Héritier 1996, 24), dénoncé par Françoise Héritier, s'exprime littéralement sur scène, mais s'applique par inversion de subordination.

De ce fait, la déesse Athéna est représentée par une femme corpulente drapée d'un tissu noir, aux épaulettes ailées, coiffée d'une forme phallique et s'exprime de derrière une tulle scénographique, avec une voix déformée anormalement aigüe, semblable à celle d'un enfant. De nouveau, Castellucci crée une association entre le mythe de départ et les corps l'incarnant, puisqu'en tant qu'adjuvant du personnage d'Oreste, celui d'Athéna assoit son pouvoir en offrant sa voix pour le libérer lors de son jugement, tout en ayant pourtant le dernier mot sur Apollon et sur les autres dieux masculins.

Le dispositif scénique et lumineux du cadrage de visualisation de la comédienne en surpoids interprétant la Pythie ne la dévoile qu'en plan buste, laissant apparaître d'abord une forme d'hypertrophie mammaire avant de se resserrer sur sa bouche. D'elle sont proférées les prophéties du personnage avec une dysphonie vocale par augmentation sonore des fréquences basses. Cette fragmentation corporelle isole la bouche telle une cavité logorrhéique de la fable, ici de nouveau soutenue par un personnage féminin, et éclaire le spectateur sur le poids des mots énoncés et sur sa légitimité à être écoutée.

Cette propension à être entendue et crue est également en vain recherchée par Cassandre, oracle et captive d'Agamemnon. Or, il s'avère que dans *Orestie (Une comédie organique ?)*, ce personnage et celui de la Pythie sont tous deux interprétés par la même comédienne, à savoir NicoNote. Sur scène, Cassandre s'incarne donc par un corps de masse adipeuse importante, nu et ensanglanté, frappant de tout son poids sur les parois vitrées de la cage de verre dans laquelle il est enfermé, « poumons et abats jetés contre la vitre » (Castellucci 2015, 7). Si ses vociférations ne sont pas déchiffrables, car

un imposant piston percute frénétiquement le plateau pendant qu'elles sont hurlées, « la voix inécoutée de Cassandre perce et sature le silence opprimant de l'esprit avec les sons troublés de la peur intérieure » confirme Romeo Castellucci (*ibidem*). Certes, la langue demeure incompréhensible à cause des interférences, mais la voix, bien qu'écorchée de Cassandre, n'est pas tue et résonne audiblement dans la souffrance et la virulence de la masse gesticulante qui l'expulse.

Le personnage d'Électre est interprété par Carla Giacchela, qui prête également son corps et sa voix à celui d'Athéna, à la différence qu'Électre s'incarne charnellement et non vocalement. Uniquement vêtue d'un tutu duquel dépasse un fouet tressé, Électre se dévoile buste nu, peau recouverte d'une poudre blanche et tête cagoulée d'antennes comparables aux tentacules rétractiles de l'escargot, animal hermaphrodite. Cette référence à la capacité de fécondation croisée est ponctuée par le fait qu'Électre expose de manière synchrone une forte poitrine et une protubérance artificielle à l'entrejambe, et qu'elle couve un œuf avant de le confier à son frère Oreste. De plus, bien qu'elle tente d'enfiler des chaussons de nourrisson, par les éléments précédemment cités, elle semble déjà mère et inverse de la sorte le complexe d'Œdipe, théorisé par Sigmund Freud, en 1899 dans sa première topique *Die Traumdeutung*. De cette manière, c'est elle qui conduit le matricide annoncé, en appliquant un bras mécanique à Oreste. Par cette prothèse, elle contrôle les muscles et donc les gestes de son frère et lui impose le meurtre de leur mère. De nouveau, ce personnage féminin incarne physiquement son pouvoir en devenant précepteur de son frère, maître de ses actes et décisionnaire du droit de vie ou de mort des autres personnages de la fable. En conséquence, « Électre se montre puissante et déterminée alors qu'Oreste, amaigri, hésite à commettre le matricide. Pour qu'il puisse frapper, il lui faut actionner un bras mécanique armé d'un couteau à son extrémité. Ce n'est pas de son plein gré qu'il va tuer sa mère ; il y est poussé par une machination imaginée par sa sœur » (Papalexioiu 2011, 3).

Enfin, elle poursuit en précisant qu'avec Clytemnestre, « Castellucci évoque la créature abyssale de Melville qui, avec

le remous de chacune de ses immersions, triomphe de toutes les résistances humaines et dévore ses victimes inexorablement» (*ibidem*, 4). Comme les autres protagonistes féminines, Clytemnestre est interprétée par une comédienne en surcharge pondérale, Marika Pugliatti. Elle apparaît sur scène totalement nue, allongée dans une couche mobile drapée de noir – tour à tour considérée comme un trône et comme un lit mortuaire –, et attire les regards à la fois par sa masse imposante, par la lourdeur de sa voix déformée et anormalement grave et rauque et par ses postures sensuelles, voire sexuelles.

Dès le premier tableau, elle écarte régulièrement les jambes pour montrer l'antre de la création en tant que figure maternelle. Elle y pointe du doigt son sexe pour rappeler qu'il est l'origine de la tragédie qui se joue devant les yeux des spectateurs – à savoir le lieu d'enfantement d'Oreste et donc celui du matricide à venir – voire donc de celle du théâtre et de la vie, car, comme le précise le metteur en scène, « pour un matricide, l'entrée dans les mystères d'Eleusis était totalement interdite, dans la mesure où il n'existait aucun pardon de ce crime, parce qu'il était un crime contre la Terre » (Castellucci 2015, 6). De fait, Oreste retourne à sa mère pour lui arracher la vie – qu'elle lui a pourtant conférée à sa venue au monde – et lui extrait alors sa propre origine. « Oreste revient sur scène, revient chez sa mère pour lui extorquer – en l'éviscérant à titre posthume son origine, en garantie d'une conscience d'autonomie absolue. Né d'un œuf par accouchement anal, asexuel » (*ibidem*, 5) analyse Romeo Castellucci. À l'inverse de la trilogie originelle dont la tendance est de prévaloir la logique filiale en oblitérant la figure de la mère, il choisit d'en renforcer la présence et le statut en l'associant à celle matricielle du théâtre. Dans ce cas, Oreste ne procède plus seulement à un matricide, mais à sa renaissance dans la tragédie grecque et en extirpe l'origine-même du théâtre. Comme l'examinent Enrico Pitozzi et Annalisa Sacchi, dans les créations scéniques de Castellucci :

Souvent la Mère écarte ses jambes devant le public. Ce qui apparaît alors est un ventre ouvert mais aussi un œil énucléé, tourné vers le spectateur et, en même temps, retourné pour

contempler de l'intérieur la Conception. L'écartement des jambes convoque en effet des pulsions diverses, renvoie à la femme enceinte mais aussi à un objet offert au désir : telle est l'autre manière d'épuiser la mère, d'en présenter la figure, de la répandre, de l'abandonner, de l'exposer dans sa nudité.

Pitozzi 2008, 130

De surcroît, Castellucci octroie à Clytemnestre le pouvoir de créer des scènes utérines en y exhibant sa puissance matricielle et féminine. En présentant ostensiblement sa vulve, Clytemnestre se positionne comme figure du contre-pouvoir en engageant une nouvelle domination sociale, culturelle et symbolique dans *Orestie (Une comédie organique ?)*, où la vulvocratie s'affirme au détriment de la phallocratie. Par cet acte, Clytemnestre insiste sur son statut de Vierge, entendu dans son sens premier, aujourd'hui écarté bien qu'initialement associé aux hommes qualifiés de « virils », proche de la racine celtique *werg*, signifiant « force » et « puissance » et s'appliquant aux femmes qui n'étaient ni mariées ni la propriété d'aucun homme, mais libres de toute appartenance et notamment de choisir leurs géniteurs et partenaires sans qu'elles ne soient incombées de la moindre insulte, reproche ou punition. Dans le théâtre de Castellucci, la Vierge Clytemnestre régente dorénavant à la fable comme à la scène. Par la pratique du sadomasochisme, elle y soumet Egisthe, avant de lui ordonner d'assassiner son mari, le roi Agamemnon, puis sa maîtresse Cassandre.

En définitive, si Jürgen Habermas « révèle clairement le fait que l'exclusion des femmes a été un élément constitutif de la sphère publique politique, au sens où celle-ci n'était pas seulement dominée par les hommes de façon contingente, mais déterminée, dans sa structure et son rapport à la sphère privée, selon un critère sexuel » (Habermas, 1962, 54), il n'en est rien dans cette version d'*Orestie*. La suprématie des personnages féminins trouve chair dans la place prépondérante qu'elles occupent et le poids de leurs corps qui pèsent, littéralement et figurativement, sur la scène, en particulier celui de Clytemnestre, qui étymologiquement signifie « la grande dame ». « Et ce sera effectivement une dame énorme [explique

Romeo Castellucci] parce qu'il est question de poids, de gravité, de la possession du plateau selon un principe féminin » et « parce qu'elle pesait sur le drame » (Castellucci 2015, 9). De fait, contrairement au statut que les femmes pouvaient prétendre dans la société antique d'Eschyle, voire dans la lecture première de son œuvre, les personnages féminins d'*Orestie* (*Une comédie organique ?*) ne se conforment ni à une vision normée de la femme, de son image ou de son statut, ni à une caricature charnelle féminine que la société leur assignerait d'ordinaire, mais incarnent corporellement le poids de leur vengeance et de leur pouvoir. Or, dans « Suprématie mâle », Francis Dupuis-Déri explique que « le suprémacisme mâle s'exprime avec violence quand les subalternes – les femmes – ne font pas preuve de déférence face aux hommes et ne se contentent pas de la place et du rôle qui leur sont assignés » (Dupuis-Déri 2020, 132-141). Pour lors, faut-il s'attendre, au plateau, à des actes de violence des personnages masculins pour asseoir leur autorité ? La revendiquent-ils d'ailleurs ? Analogiquement aux corps rhétoriques des personnages féminins, outils du discours et représentations de leur pouvoir, quelles sont les caractéristiques de ceux incarnant les protagonistes masculins ?

## **2. Potestas et auctoritas des personnages masculins amaigris, empêchés et déficients**

Aux antipodes des personnages féminins, ceux masculins ne s'imposent pas, restent discrets, parfois muets voire empêchés ou encore handicapés. Dans ces conditions, les corps accueillant les personnages d'Oreste et de Pylade – respectivement interprétés par Marcus Fassel et Antoine Marchand –, sont nus, amaigris, d'une pâleur malade et muets. Esthétiquement, ils oscillent entre statues antiques et clowns blancs. En effet, d'une part, ils sont entièrement recouverts de poudre blanche et une coquille rembourrée sur laquelle un pénis anormalement proéminent est apposée sur leur sexe, symbole de leur fausse virilité. D'autre part, ils portent des chaussures compensées, un maquillage aux traits noirs grossiers sur les



yeux et la bouche, ainsi qu'un chapeau conique sur la tête pour Pylade et un nez sphérique blanc pour Oreste. Ils incarnent les clowns de cette « comédie organique », sous-titre choisi par Castellucci pour intituler cette adaptation de l'Orestie. Par ailleurs, la chétivité et le mutisme des corps soulignent la privatisation de pouvoir de ces personnages, qui, tels des pantins désarticulés, se déplacent sur scène en titubant dans l'errance et l'attente des consignes à suivre. Sans être formulées oralement, elles sont dictées par Électre. Comme dit précédemment, en appareillant son frère d'un bras mécanique, elle le contraint physiquement à assassiner leur mère. Dans l'incapacité d'agir seul, Oreste s'anime à la manière d'un automate dont les faits et gestes sont programmés par sa sœur. Elle en fait une machine à tuer assujettie à sa volonté.

Le personnage d'Egiste, joué par Georgios Tsiantoulas, n'agit lui aussi que par soumission et, en exprimant ce désir, devient une figure masochiste dans *Orestie (Une comédie organique ?)*. Vêtu d'un pantalon érotique en latex noir, fendu au niveau des fesses les laissant apparentes, il satisfait les désirs sadiques de sa dominatrice : Clytemnestre, à laquelle il est enchaîné à ses pieds au plateau et dont il est l'amant dans la tragédie initiale. En tant qu'esclave sexuel d'abord, il obéit aux ordres de sa maîtresse en violentant d'autres protagonistes avec un godemichet noir ou en manipulant une roue de bicyclette entre les jambes de Clytemnestre – en référence à la fois à celle de Marcel Duchamp<sup>1</sup> et à la roulette de Wartenberg, instrument de supplices utilisé dans la pratique sadomasochiste. Ensuite, tel un sicaire agissant à titre gracieux pour le compte de Clytemnestre, il commet les crimes d'Agamemnon et de Cassandre en hors champs de la scène. Par conséquent, et bien qu'il ne s'agisse pas ici d'une cérémonie pénale, les propos de Michel Foucault dans *Surveiller et punir* résonnent autrement dans le théâtre de Castellucci :

La punition a cessé peu à peu d'être une scène. Et tout ce qu'elle pouvait emporter de spectacle se trouvera désormais affecté d'un indice négatif ; [...] on soupçonne ce rite qui « concluait » le crime



1. DUCHAMP Marcel, *Roue de bicyclette*, France, 1887 et 1968.

d'entretenir avec lui de louches parentés : de l'égaliser, sinon de le dépasser en sauvagerie, d'accoutumer les spectateurs à une férocité dont on voulait les détourner, [...] d'inverser au dernier moment les rôles, de faire du supplicé un objet de pitié ou d'admiration.

Foucault 1975, 14

Obéissant aux mêmes rapports d'empêchement, pour incarner Apollon, dieu garant des arts et de la perfection, Romeo Castellucci choisit de mettre en scène un comédien manchot, Giuseppe Farruggia, masqué et se déplaçant sur scène en étant poussé sur un socle à roulettes. Bien que censé représenter « la beauté paradoxale des statues mutilées » (Castellucci, 2015, 4) et purifier les homicides, l'Apollon de Castellucci est impuissant et inopérant. Dépourvu de bras et de jambes, il n'a plus les moyens d'agir et devient symbole de manque, contrairement au texte d'Eschyle dans lequel il est vecteur de fertilité et s'affirme en tant que tel dans son discours qui instaure la loi patriarcale :

Ce n'est pas la mère qui engendre celui qu'on nomme son fils ; elle n'est que la nourrice du germe récent. C'est celui qui agit qui engendre. La mère reçoit ce germe, et elle le conserve, s'il plaît aux dieux. Voici la preuve de mes paroles : on peut être père sans qu'il y ait de mère. La fille de Zeus Olympien m'en est ici témoin. Elle n'a point été nourrie dans les ténèbres de la matrice.

Eschyle 1872, 304

De cette déclaration, il n'en reste rien, puisqu'il n'est guère cité sur scène. Privé de son discours et de son autorité, il l'est aussi de l'usage de ses membres. Les mots de la langue d'Apollon sont estropiés tout comme l'est le corps choisi pour l'habiter.

Le handicap est également présent par l'incarnation du personnage d'Agamemnon, joué dans l'*Orestie* (*Une comédie organique ?*) Par un acteur atteint de trisomie 21, Loris Comandini ou Fabio Spadoni selon les représentations. Cela induit une corrélation entre les caractéristiques du comédien, à savoir une déficience intellectuelle, des troubles de

la croissance et une insuffisance de la tonicité musculaire, et celles du personnage d'Agamemnon. C'est pourquoi, les discours originels du roi deviennent abscons et sont remplacés par une chanson interprétée par le comédien au micro, tournoyant sur lui-même seul au plateau et riant aux éclats de ses propres bêtises. Subséquemment, le pouvoir royal ne répond plus à la politique de son image, car hormis sa couronne, sa toge et sa cape blanches, Agamemnon n'a ni le visage, ni l'attitude d'un souverain. Son pouvoir s'évanouit en même temps que l'image qu'il est censé incarner. Enfin, tel un enfant, il prendra la main tendue d'Egisthe et le suivra en arrière scène, où il sera assassiné dans l'obscurité et le silence. Sa mort est ainsi elle aussi reléguée dans les coulisses du théâtre. Néanmoins, le fantôme d'Agamemnon reviendra au centre de la scène dans le tableau scénique suivant, mais cette fois-ci en étant incarné par une charogne sanguinolente d'un bouc éventré suspendu au plafond. Par pression mécaniquement impulsée par Oreste, sa cage thoracique se soulève puis s'enfonce comme si le bouc pouvait de nouveau respirer, le roi pouvait ressusciter, l'authentique tragédie renaître, ne serait-ce que pas la symbolique de son étymologie, à savoir « chant du bouc ». Le bouc est donc un « ambassadeur » (Castellucci 2001, 230) et sa présence en scène témoigne d'un retour au théâtre pré-tragique.

En somme, qu'ils soient efflanqués, contraints, soumis, infirmes ou handicapés, les corps des comédiens interprétant les personnages masculins intègrent des caractéristiques physiques témoignant symboliquement des relations ténues entre oppresseuses et opprimés et deviennent des outils de représentation de l'abnégation et du sacrifice. Dès lors, ils incarnent le mythe des Atrides dans un rapport systématique de domination, mais en renversent les clivages inhérents à son interprétation initiale et en dénaturalisant les enjeux genrés de pouvoir. Ils deviennent donc les porteurs de nouvelles hexis corporelles et vestimentaires défendues par Pierre Bourdieu :

De même que l'éthos et le goût (ou si l'on veut, l'aisthesis) sont l'éthique et l'esthétique réalisées, de même l'exis est le mythe réalisé, incorporé, devenu disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par-là, de sentir

et de penser ; c'est ainsi que toute la morale de l'honneur se trouve à la fois symbolisée et réalisée dans l'exis corporelle.

Bourdieu 1972, 193

L'interversion de l'obédience qui se joue dans la fable s'étire aux intercesseurs et divinités de la tragédie, qui, dans *L'Orestie* (*Une comédie organique ?*), sont exploités et traités comme des animaux en quête de proie à dépouiller, tourmenter et molester pour affirmer, parfois vainement, leur emprise sur les autres personnages.

### 3. Personnages en proie à des figures totémiques animales

Dans le théâtre de Romeo Castellucci, la présence animale représente une obsession dramaturgique, perturbant les modalités de présences et de représentations du corps, tout comme le regard que le spectateur porte à la scène et au texte qui y est adapté. Or, ce qui intéresse le metteur en scène dans la figure de l'animal, c'est justement ce qui, en lui, peut relever du « pur communicable » (Castellucci, 2001, 104), c'est-à-dire quand l'animal ne joue pas l'animal, lorsqu'il n'a pour apparence que ce qu'il prétend être. Le motif de l'animal vient dans son théâtre prolonger sa quête esthétique du refus de la figure dans la figure. Partant de ce postulat, il porte en lui, ce que Castellucci nomme, la « puissance du neutre » (*ibidem*) puisqu'à chaque fois qu'il paraît sur scène c'est par pure présence. Cette absence de facticité, mais aussi son caractère imprévisible et authentique font de l'animal le moyen quintessenciel de déconstruire ce qui serait de l'ordre de la mimesis et de la simulation. « Êtres humains et animaux portent, littéralement, ce qu'ils veulent dire avant d'ouvrir la bouche, de sorte que le corps soit un passage de sortie et de résolution de l'écriture tragique » (Castellucci 2015, 4) justifie Castellucci, qui refuse donc toutes formes qui seraient liées au simulacre de l'animal, au sens entendu par Jean Baudrillard<sup>2</sup>. Cependant, il



2. « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai. » – BAUDRILLARD,

n'en demeure pas moins qu'il renoue avec une forme de simulacre, étant donné que l'animal est bel et bien traversé de part en part de croyances et qu'il sert un discours mythologique, à fort poids symbolique, concernant plus largement un univers gréco-judéo-chrétien, réutilisé partiellement, transformé et/ou détourné.

L'*Orestie* (*Une comédie organique ?*) n'échappe pas à cette omniprésence animale et au pouvoir qu'elle convoque en mettant en scène un caprin empaillé et éventré – représentant le fantôme d'Agamemnon –, des équidés vivants – à savoir un cheval comme attribut d'Apollon, un âne albinos en référence au mythe opposant Apollon et Marsyas dans un concours musical, à la suite duquel Midas sera affublé d'oreilles d'âne pour avoir nommé le satyre vainqueur, et un poney renvoyant à Céléris, petit cheval offert par Hermès à Castor, qui est le frère de Clytemnestre –, des léporidés – huit petits en plâtre formant les choreutes d'un Coryphée humain costumé en lapin –, et de six primates réels – représentant les Érinyes.

Ces derniers sont enfermés dans une vitrine sphérique, « un cercle de lumière amniotique qui fait entrevoir des visions de fantômes » (*ibidem*, 8), puis rejoints par le comédien interprétant Oreste, qui représente, dès son entrée dans ce dispositif de claustration, une proie pour les Érinyes. Leur chant est remplacé par leurs cris et leur fureur par celle de leur comportement bestial, car les singes sautent, frappent, se battent, montrent leurs canines, relèvent leur lèvre supérieure et s'isolent. Nonobstant, que ce soit dans *Orestie* d'Eschyle ou dans celle de Castellucci, les Érinyes ne cèdent pas, persécutent Oreste en proie aux remords et à la culpabilité et Apollon ne parvient pas à intercéder. Images significantes et signifiées, les corps redeviennent alors signes, parce qu'ils traduisent l'essence de la dramaturgie du texte premier sans forcément le représenter mot pour mot. Du corps, il ne reste plus que ce « pur communicable » manipulé, cette « matière organique »<sup>3</sup>, entendue au sens artaudien, qui



Jean, 1981, *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, p. 9.

3. « Oui, je suis fait de la même matière organique que les anges, mais j'ai cette supériorité sur eux de ne pas me croire éternel dans cette

garantit ici l'incarnation du pouvoir mythique et totémique, en devenant matériau textuel et dramatique de rhétorique et emblème des divinités tragiques par authenticité, ritualité et monstruosité. À ce titre, Castellucci précise :

Le regard s'est recouvert de poils, et il n'est plus qu'un singe catarrhinien. [...] Lui, le singe, je sens qu'il me regarde de l'intérieur et il insiste pour être avec moi, sur scène. Reflet dans ses petits yeux sombres, je vois le geste génitif de l'actant : [...] Le support primitif mimétique : l'animal. Et l'acteur ira comme s'il remboursait une dette en remplaçant l'animal sur l'autel du sacrifice. Voilà le sceau de la *prima origo* thériomorphe de l'acteur qui se défait et est, là, visible.

Castellucci 2001, 48

Tant et si bien que dans *Orestie (Une comédie organique ?)*, le singe ne grimace plus, ne singe plus l'Homme, ni ne s'humanise mais ranime l'humain. Bien qu'il ne soit pas muni d'un langage articulé, il se fait son message.

Il en est de même pour le Coryphée, qui guide le héros par voix normative, tout en assumant son individualité par la voix du personnage tragique et collectif que représente le chœur et dont il est porteur des paroles. Par alternance de mélopée et de discours, il est l'intermédiaire à la fois du héros et des chanteurs pour le public. Pourtant, dans la mise en scène de Castellucci, Simone Toni, pour incarner le Coryphée, se costume d'une tunique du *Ku Klux Klan*, porte un masque de lapin terrifiant. « Il y a l'image de la lâcheté : le Lapin. Mais le Lapin, ou le Lièvre, est aussi une figure initiale dans le contexte de la fabula de l'Orestie. Il apparaît en effet dans la battue de chasse néfaste que mène Agamemnon en ouverture de la tragédie des Atrides ; c'est la cause-prétexte du tragique » (Castellucci 2001, 56). C'est ce qu'éclucide le metteur en scène. D'une voix anormalement aiguë, le Coryphée reprend les répliques du lapin blanc d'Alice au pays des merveilles de Lewis Carroll. Romeo Castellucci justifie cette incursion de la manière suivante :



forme de la matière, de savoir qu'elle n'est pas moi, et de pouvoir me payer le luxe de cracher sur cette charogne que j'habite et qui m'habite. » ARTAUD, Antonin, 1980, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.

À l'ascension verticale d'Iphigénie correspond la chute d'Alice, de l'ordre supérieur à l'ordre inférieur : dans tous les cas un enlèvement. Avec Iphigénie-Alice, cette Orestie veut jeter dans un mouvement puéril de descente aux enfers, un mouvement mystérieux où le monde fait allusion au théâtre, où le langage doit nécessairement renaître en passant par sa propre mort, en passant à travers les choses, les animaux, les sons, les êtres et les lieux, en se privant de sa royauté codifiée.

Castellucci 2001, 57

Le principe de distanciation brechtien, indispensable à l'autonomisation de l'œuvre, s'applique dès lors qu'une voix venant des coulisses lui fait remarquer qu'il se trompe dans le texte et lui souffle celui d'Eschyle. Par méta-théâtralité, le metteur en scène rappelle au public que la trilogie dramatique n'est qu'un premier canevas sur et autour duquel il lui est possible de broder, de réinventer et même de créer un texte surréaliste par résidus narratifs. Pour lors, « le chœur n'amorce pas ici la fonction dialectique que son rôle aurait historiquement [analyse Romeo Castellucci]. Ceci est une tragédie du solipsisme indifférent, non de la dialectique. Chaque acteur ne connaît pas autre chose que son propre souffle » (Castellucci, 2015, 5). Publiquement houspillé sur scène, le Coryphée ne cautionne plus de fait ni son rôle de passeur, ni celui d'initiateur, et encore moins celui de conducteur de la fable ou de repère pour les autres personnages, y compris pour les membres de son chœur, voire même pour les spectateurs. À ce titre, les choreutes, représentés par des petits lapins en plâtre quasi-paralytiques et alignés en ordre de marche, sont durement sermonnés par le Coryphée avant d'exploser sur scène. Le bourreau se change en victime, parce que le Coryphée sera ensuite maltraité physiquement par Égisthe, agissant sous l'égide de Clytemnestre. Tour à tour, il sera humilié au sol, battu avec un énorme sextoy, pendu par les oreilles avec des pinces électriques, électrocuté et laissé pour mort.

Le spectateur assiste à ces actes d'une agressivité inouïe, tel un voyeur, certes pas impassible mais impuissant, et devient ainsi la proie des corps incarnant le pouvoir et en proie aux

images de violence convoquées par les figures totémiques animales, qu'elles soient prédatrices ou prédatées. Francine Di Mercurio use du terme de « torsion » (Di Mercurio 2015, 30) du regard pour qualifier la mobilisation du regard opérée par Castellucci dans le déchiffrement multiple que ses images imposent. À son instar, nous préférons la notion de « contorsion du regard » de par la qualité adjonctive, simultanée et intensive que cela suppose. Pour le metteur en scène, il s'agit de procéder, souvent de manière violente comme c'est ici le cas, à un mouvement interne du regard pour que celui-ci, d'abord porté au plateau, se retourne sur soi, puis en soi. Dès lors, le pouvoir du regard se réaffirme par reconfiguration en se maintenant en mouvement, actif et vivant.

Pour conclure, si la tendance contemporaine et politique tend à rendre efficiente l'invisibilisation du pouvoir par la stigmatisation des corps, Romeo Castellucci renverse ce processus en les mettant en scène justement pour leurs stigmates – entendu ici étymologiquement, c'est-à-dire pour leur « marque infligée comme punition », pour la manifestation charnelle de leur « plaie » et leurs « maux » – et pour les motifs dramaturgiques dont ils sont porteurs. Qu'il soit obèse, étique, estropié, handicapé, soumis, bestial ou monstrueux, le corps, parce qu'atypique ou « hors-norme », devient instrument de dialogue et de transmission du récit, objet signifiant, porteur d'imaginaires et de fantasmes, outil de transgression et de contestation, notamment aux injonctions sociales, enfin et surtout le lieu d'incarnation du pouvoir et du contre-pouvoir. À partir du matériau textuel que représente l'*Orestie* d'Eschyle, Romeo Castellucci en extrait l'essence et y opère des choix dramaturgiques radicaux – du latin *radicalis*, signifiant « racine » – comme celui de mettre en évidence l'ordre matriarcal s'érigeant contre celui patriarcal ou encore la puissance totémique animale surpassant celle du héros tragique. Bien qu'il ne s'agisse pas de forger des archétypes du pouvoir valables en tout temps, dans le spectacle *Orestie* (*Une comédie organique ?*), les caractéristiques physiques du corps témoignent visuellement de celles occultes et intrinsèques aux personnages qu'il incarne, en particulier de celles vectrices du pouvoir. Cette démarche dramaturgique, rhétorique



et esthétique participe à renforcer le pouvoir du théâtre à travers lequel s'exprime celui du corps et du regard. Ils provoquent alors « l'émancipation » du spectateur et infère son « devoir politique », tel que le théorisent respectivement Jacques Rancière et Marie-José Mondzain. En définitive, le spectateur aurait lui aussi un pouvoir à revendiquer, celui de « traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre » (Rancière 2008, 23).

### **Bibliographie :**

- ARTAUD, Antonin, 1980, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.
- BAUDRILLARD, Jean, 1981, *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée.
- BEAUVOIR, Simone, 1949, *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard.
- BOURDIEU, Pierre, 1972, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève : Droz.
- BOURDIEU, Pierre, 1998, *La Domination masculine*, Paris : Seuil.
- CANFORA, Luciano, 2010, *La nature du pouvoir*, Paris : Les Belles Lettres.
- CASTELLUCCI, Claudia, citée par KELLEHER Joe et al., 2007, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Londres : Routledge.
- CASTELLUCCI, Romeo, 2001, *Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de la matière*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- CASTELLUCCI, Romeo, 2015, « Absolution sans solution », in *Dossier de presse de l'Odéon de Paris*.
- CASTELLUCCI, Romeo, 2015, « Notes d'un clown », in *Dossier de presse de l'Orestie (une comédie organique?)* du Théâtre de Lyon Célestins.
- CASTELLUCCI, Romeo, 2015, Entretien mené par Jean-Louis Perrier, in *Dossier de presse de l'Odéon de Paris*.
- DI MERCURIO, Francine, 2011, « L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », in *Les chantiers de la création*, No. 4.

- DUPUIS-DÉRI, Francis, 2020, « Suprématie mâle : histoire d'un concept », in *Ballast*, vol. 9, No. 1.
- ESCHYLE, 1872, *Les Euménides*, trad. Leconte de Lisle, Paris : A. Lemerre.
- FOUCAULT, Michel, 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard.
- FREUD, Sigmund, 1900 [1899], *Die Traumdeutung*, Vienne : Franz Deuticke
- HABERMAS, Jürgen, 1962, *L'espace public*, Paris : Payot, VIII.
- HÉRITIER, Françoise, 1996, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob.
- MEYZIE, Philippe (dir.), 2010, « Chapitre 9- Alimentation, pouvoirs et politique », in *L'alimentation en Europe à l'époque moderne. Manger et boire XVIe s-XIXe s*, Paris : Armand Colin, pp. 189-215.
- PAPALEXIOU, Eleni, 2011, « Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci », in *Prospero European Review. Theatre and Research*, No. 2. pp. 1-6.
- PITOZZI, Enrico, SACCHI, Annalisa, 2008, *Itinera, Trajectoires de la forme, Tragedia Endogonia*, Arles : Actes Sud.

### **Sitographie :**

[https://www.academia.edu/1643264/\\_Le\\_corps\\_comme\\_mati%C3%A8re\\_dramatique\\_dans\\_le\\_th%C3%A9%C3%A2tre\\_de\\_Romeo\\_Castellucci\\_Prospero\\_European\\_Review\\_Theatre\\_and\\_Research\\_2011\\_2](https://www.academia.edu/1643264/_Le_corps_comme_mati%C3%A8re_dramatique_dans_le_th%C3%A9%C3%A2tre_de_Romeo_Castellucci_Prospero_European_Review_Theatre_and_Research_2011_2).