



## Inferno/ Purgatorio/ Paradiso

Romeo Castellucci/  
Societas Raffaello Sanzio  
Librement inspiré de Dante

Créé au Festival d'Avignon en juillet 2008



**Avant de voir le spectacle :**  
**la représentation en appétit !**

Quelques jalons sur  
*La Divine Comédie*

[page 2]

Portrait du metteur en scène :  
Romeo Castellucci

[page 6]

Castellucci et Dante :  
la rencontre de deux univers

[page 10]

**Après la représentation :**  
**pistes de travail**

La remémoration des spectacles

[page 15]

Pistes de travail sur l'ensemble  
des spectacles

[page 19]

Pistes de travail sur *Inferno*

[page 30]

Pistes de travail sur *Purgatorio*

[page 35]

Rebonds et résonnances

[page 40]

### Annexes

Primo Levi,  
*Si c'est un homme*

[page 44]

Antonin Artaud,  
*Le théâtre et son double*

[page 44]

Quelques repères culturels  
sur l'enfer et le paradis

[page 45]

Romeo Castellucci :  
citations

[page 46]

Articles de presse

[page 48]

Autour d'une photographie de  
B. # 03 Berlin

[page 49]

Scott Gibbons, compositeur

[page 50]

Entretiens avec Romeo Castellucci

[page 52]

Revue de presse

[page 59]

Extraits de *La Divine Comédie*  
de Dante

[page 62]

Le sacrifice d'Abraham  
(Ancien Testament)

[page 63]

## Édito

Œuvre mythique et source féconde d'inspiration pour les artistes, *La Divine Comédie* de Dante est présentée au Festival d'Avignon 2008 par Romeo Castellucci à travers deux spectacles, *Inferno* et *Purgatorio*, et une installation théâtrale, *Paradiso*.

De la Cour d'honneur à des jauges plus petites, les œuvres seront confrontées à trois lieux avec, sans doute, des rapports différents à la création.

Le metteur en scène annonce qu'il s'est « librement inspiré de Dante » : ne reprenant dans *Inferno* que de très brefs passages (nous verrons lesquels !), Romeo Castellucci convoque les moyens d'un théâtre plastique dont on peut imaginer qu'il sera riche en images fortes. Castellucci nous a en effet habitué à un théâtre radical et polémique, qui refuse les tabous et les conventions du « représentable ».

Rédigé par Célia Cviklinski et Caroline Veaux, enseignantes de Lettres, ce numéro de *Pièce (dé)montée* permet de replacer Romeo Castellucci dans la création contemporaine et dans ses « avant-gardes ». Construit autour de nombreuses activités à faire avec les élèves, il donne les repères culturels et artistiques qui devraient mettre les élèves en appétit avant la représentation !

Le spectacle *Inferno* sera diffusé sur Arte le 12 juillet à 22h15.

Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du

CRDP de Paris sur <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/>

CRDP d'Aix-Marseille : [www.crdp-aix-marseille.fr](http://www.crdp-aix-marseille.fr)

Avant de voir le spectacle

## La représentation en appétit !

### QUELQUES JALONS SUR LA DIVINE COMÉDIE

La *Divine Comédie* se présente comme un long poème de 15.000 vers, écrit par le toscan Dante Alighieri entre 1307 et 1319. Dans sa quête de la femme aimée, Béatrice, le poète, guidé par Virgile, y traverse l'enfer, le purgatoire et le paradis.

#### Suggestions bibliographiques :

- La traduction de Jacqueline Risset fait référence. Elle est publiée en trois tomes dans la collection « Bilingue » chez Garnier Flammarion (Paris, 1985). Les extraits proposés ici en seront issus.
- La version abrégée de *L'Ecole des Loisirs* (Yves Stalloni, 2007), très facile d'accès, permet de faire découvrir aux élèves la trame narrative de ce vaste récit, sans occulter sa dimension poétique.

### Le parcours d'un écrivain

#### Se représenter : l'homme et l'artiste

Dans son récit, Dante a la double posture d'auteur et de personnage.

Héros du récit, il décrit ses craintes et ses joies au fil d'un parcours aventureux. En enfer, il ne peut s'éloigner de Lucifer qu'au prix d'un contact avec le monstre puisqu'il lui faut descendre le long de ses poils. A plusieurs reprises, l'horreur du spectacle lui fait perdre connaissance. Même au paradis, il souffrira d'une lumière aveuglante.

Mais il interpelle aussi le lecteur en tant qu'artiste. Guidé lui-même par un poète, Virgile, il rencontre de nombreux auteurs dans les limbes. L'impossibilité à dire ce qu'il voit est un véritable leitmotiv, qu'il s'agisse de dépeindre l'horreur ou l'absolue perfection.

« Si j'avais les rimes âpres et rauques  
comme il conviendrait à ce lugubre trou  
sur lequel s'appuient tous les autres rocs,  
j'exprimerais le suc de ma pensée  
plus pleinement ; mais je ne les ai point,  
et non sans frayeur je m'apprête à parler :  
car ce n'est pas affaire à prendre à la légère  
que de décrire le fond de l'univers entier  
ni celle d'une langue disant "papa, maman" ».  
*L'Enfer*, chant XXXII, vers 1-9.

→ Se demander si Castellucci va, lui aussi se représenter sur scène, et comment.

#### Représenter ses contemporains

Dante croise constamment des contemporains déjà morts, qui dérobent leur visage en enfer, ou au contraire l'interpellent au purgatoire. L'au-delà s'en trouve ainsi humanisé. Mais c'est aussi l'occasion pour Dante de dénoncer avec force les travers politiques de son époque. Les démons de l'enfer sont sans pitié pour les prélats corrompus à la solde du pape. Et Clément V, qui instigua la

construction du palais des Papes, se voit prédire un sort analogue à celui de Boniface VIII, plongé tête la première dans un trou enflammé.

De nombreuses rencontres font échos aux conflits politiques qui agitent Florence au XIV<sup>e</sup> siècle. Aux guelfes noirs, proches du pape Boniface VIII et de l'aristocratie, s'opposent Dante et les guelfes blancs, soutenus par le peuple. Cet engagement vaut à Dante l'exil en 1302.

→ **Imaginer quels types de personnages contemporains on pourrait croiser aujourd'hui sur la scène de l'enfer, du purgatoire et du paradis de Castellucci.**

### Le caractère initiatique

Au fil du récit, Dante se purifie, confesse sa luxure, et peut entrevoir fugacement aux côtés de Béatrice le Christ en gloire du paradis. Mais sa route est longue et semée d'embûches. Ce n'est que progressivement qu'il accède à la sagesse intérieure.

Ce parcours à la riche symbolique a fait l'objet de nombreuses interprétations : alchimique, maçonnique, etc. La dimension religieuse en revanche, est plus étrangère au lecteur contemporain.

→ **Réfléchir à ce que pourrait être aujourd'hui un parcours initiatique pour le spectateur de théâtre.**

### La parole poétique

#### Le rythme

Les vers italiens s'accordent aux pas du poète. Le rythme en est chaotique en enfer, où Dante boîtit (chant I, vers 30). La traversée du purgatoire, bien que pénible, se fait plus régulière. Et une grande fluidité accompagne l'envol dans les sphères du paradis.

→ **Si possible, demander à un élève ou enseignant parlant italien de lire à voix haute les trois premiers vers de chacun des livres. Les caractéristiques musicales en seront d'autant plus éclatantes : quelle conséquence ces variations dans le rythme peuvent-elles avoir sur le plateau ?**

#### L'enfer

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
ché la diritta via era smarrita.

#### Le purgatoire

Per correr miglior acque alza le vele  
omai la navicella del mio ingegno,  
che lascia dietro a sé mar sì crudele;

#### Le paradis

la gloria di colui che tutto move  
per l'universo penetra, e risplende  
in una parte più e meno altrove.

## Les images

Chaque chant est construit autour de somptueuses images poétiques, faisant la part belle aux sensations.

### Une odeur infernale

« [...] une odeur en sortait  
pareille à celle qui vient des membres pourris »  
*Enfer*, chant XXIX, vers 50-51.

### La lumière du paradis

« Or comme on voit, saisi par le matin,  
Mars rougeoyer dans les vapeurs épaisses,  
vers le couchant, sur la plaine marine,  
telle m'apparut, et je la vois encore,  
une lumière venant si vite sur la mer  
que nul vol n'est égal à sa course.  
Quand j'eus un peu détourné mes yeux d'elle,  
afin d'interroger mon guide,  
je la revis plus brillante et plus grande.  
Puis autour d'elle, de tous côtés,  
m'apparut je ne sais quoi de blanc, et peu à peu  
un autre blanc en sortit par-dessous.  
Mon maître encore ne disait rien, quand les blancheurs premières apparurent des ailes »  
*Paradis*, Chant II, vers 13-26.

### Les couleurs et les odeurs de la prairie du purgatoire

« Or et argent fin, écarlate et céruse,  
indigo, bois luisant comme air serein,  
fraîche émeraude quand on la brise,  
de l'herbe et des fleurs, dans ce vallon,  
verraient ternir l'éclat de leur couleur,  
comme le moins est vaincu par le plus.  
La nature ici n'avait pas seulement peint,  
mais par la suavité de mille odeurs  
elle formait un ensemble inconnu, indistinct. »  
*Purgatoire*, Chant VII, vers 73-81.

→ **Les sensations visuelles et sonores sont la matière même du théâtre de Castellucci. Se demander ce qu'il en sera du toucher et de l'odorat, très sollicités par Dante.**

## Une œuvre fondatrice

Si elle s'inspire elle-même de l'enfer traversé par l'Énée de Virgile, et des créatures monstrueuses de l'*Apocalypse*, la *Divine Comédie* n'en demeure pas moins une œuvre fondatrice, tant dans le domaine littéraire que pictural. De très nombreux artistes ont cherché à se la réapproprier.

→ **Inviter les élèves à une recherche sur les écrivains ayant traduit l'œuvre, ou s'en étant inspirés.**

*Si c'est un homme* de Primo Levi offre des images modernes de l'enfer, tout en se référant explicitement à certains vers de Dante, notamment au supplice d'Ulysse. (cf. annexe 1)

→ **Faire une recherche sur les peintres et sculpteurs qui ont interprété le poème : Botticelli, Doré, Dali et bien sûr Rodin (*La Porte de l'Enfer*).**

→ La *Porte de l'Enfer* a été la matrice de nombreuses œuvres de Rodin, dont *le Penseur*. Proposer aux élèves de confronter le texte de Dante à la sculpture de Rodin, afin qu'ils prennent la mesure du changement (l'érotisme d'un couple qui sera par la suite celui du *Baiser*, l'importance du mouvement pour des figures presque chorégraphiques).

*Même dans la mort, même dans les tourmentes infernales, Fancesca et Paolo ne peuvent cesser de s'aimer, et ne se quittent jamais. Dante les interroge sur leur histoire.*

« Et elle : "II n'est pas de plus grande douleur que de se souvenir des temps heureux dans la misère ; et ton docteur le sait. Mais si tu as telle envie de connaître la racine première de notre amour, je ferai comme qui pleure et parle à la fois. Nous lisions un jour par agrément de Lancelot, comment amour le prit : nous étions seuls et sans aucun soupçon. Plusieurs fois la lecture nous fit lever les yeux et décolora nos visages ; mais un seul point fut ce qui nous vainquit. Lorsque nous vîmes le rire désiré être baisé par tel amant, celui-ci, qui jamais ne sera loin de moi, me baisa la bouche tout tremblant. Galehaut fut le livre et celui qui le fit ; iss ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant." Pendant que l'un des deux esprits parlait ainsi, l'autre pleurait, si bien que de pitié je m'évanouis comme si je mourais. »  
*L'Enfer*, chant V, vers 121-141.

## LE TITRE

### « Enfer, purgatoire, paradis »

Les mots « enfer », « paradis » et « purgatoire » se réfèrent à une partition de l'au-delà, où l'âme voyage.

→ Interroger les élèves sur la représentation qu'ils ont de ces trois termes.

→ Leur proposer une recherche dans le dictionnaire sur l'origine de ces mots. Les conduire à réfléchir à l'évolution de leur sens à travers l'histoire par l'examen d'expressions et citations.

#### L'enfer :

- du latin *infernus*, « en bas ». Terme très ancien.
- quelques expressions : « une descente aux enfers », « l'enfer du jeu », « l'enfer » de la BNF, « aller à un train d'enfer », « enfer et damnation », « l'enfer, c'est les Autres » (Sartre), « une pêche d'enfer ».

#### Le paradis :

- du persan « pardez », « jardin clos ». Terme très ancien.
- quelques expressions : « les clés du paradis », « vous ne l'emporterez pas au paradis ! », « les paradis artificiels », « un paradis fiscal », « se croire au paradis », « un oiseau de paradis ».

→ Demander aux élèves un synonyme de « paradis ». C'est « nirvana » qui vient à l'esprit. Leur demander ce qui explique ce glissement d'une culture à l'autre.

### Le purgatoire :

- du bas latin purgatorius, « qui purifie l'âme ». Le mot n'apparaît qu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle.  
- les élèves auront du mal à trouver des expressions, et pour cause !

→ Pourquoi le terme « purgatoire » est-il apparu plus tard que les autres et n'a-t-il pas donné naissance à autant d'expressions ?

On notera qu'on utilise ce terme pour parler d'un auteur qui connut le succès de son vivant et que la postérité tarde à installer comme « classique » vivant... Il est intéressant de voir que cette expression figurée reprend l'idée d'une « attente » qui pourrait se transformer en oubli, ou « deuxième mort » !

→ Faire une recherche sur les représentations de l'enfer et du paradis dans d'autres cultures (cf. annexe 3).

### « La divine comédie »

→ Se demander en quoi cette narration poétique peut-elle être une « comédie ».

## PORTRAIT DU METTEUR EN SCÈNE - ROMEO CASTELLUCCI

### Castellucci et la Societas Raffaello Sanzio

→ Donner aux élèves quelques aperçus biographiques afin de comprendre la place de Castellucci dans la création contemporaine.

Romeo Castellucci est né en 1960. Très jeune, avec sa sœur Claudia, il reproduit en tableaux vivants les illustrations de leurs livres d'enfant. Après des études aux Beaux-Arts à Bologne, il s'installe dans le village de son enfance, Cesena, et fonde la Societas Raffaello Sanzio, avec sa sœur Claudia, dramaturge, et sa femme Chiara Guidi, écrivain. Ce collectif familial développe un travail radical dans un lieu emblématique, une ancienne ferronnerie. Touchant à toutes les formes d'expressions artistiques, la vidéo, la performance, l'installation plastique, le théâtre, et travaillant en collaboration avec des musiciens (Scott Gibbons), des chorégraphes et même des fabricants d'automates,



ils commencent à se faire connaître dans les années quatre-vingt. Leur première venue en France date de 1997 : ils présentent au Festival Turbulences de Strasbourg une *Orestia*. Suivent à Avignon, *Giulio Cesare* (1998), *Voyage au bout de la nuit* (1999) et *Genesi* (2000). Entre rejet et fascination, ses créations ne laissent jamais indifférent le public avignonnais. En 2002, Castellucci se lance dans l'exploration de la tragédie, avec un cycle dramatique en onze épisodes, la *Tragedia endogonia*, qui naît d'un parcours dans dix villes européennes. Chaque épisode porte le nom de la ville dans laquelle il a été créé. Plusieurs épisodes seront présentés au Festival d'Avignon : *A.#02 Avignon* (2002), mais aussi *B.#03 Berlin* et *Br.#04 Bruxelles* (2005). L'an dernier, il a présenté *Hey girl !* spectacle sur la naissance du féminin, dans l'église des Célestins.

→ Repérer la spécificité du parcours de Castellucci par rapport à d'autres metteurs en scène (sa formation de plasticien). S'interroger sur les œuvres auxquelles il s'est intéressé, en cherchant ce qui les rassemble (le goût pour des textes fondateurs, qui permettent de poser la question du tragique).

→ Castellucci se situant à la confluence de plusieurs modes d'expression artistique, montrer aux élèves son empreinte sur la programmation du Festival 2008.

Il peut être intéressant de regarder avec eux les premières pages du programme qui proposent un classement des spectacles en différentes catégories : théâtre/musique/danse/vidéo, cinéma/installation/cirque, chacune associée à un carré de couleur différente. Ils remarqueront vite que de nombreux spectacles sont accompagnés de plusieurs carrés, signe du métissage des différentes formes d'expression artistiques dans le spectacle vivant aujourd'hui. On rappellera que le travail de Castellucci repose sur la notion de théâtre d'images, comme celui de Jerzy Grotowski ou de Tadeusz Kantor.

→ Mener une recherche sur la notion d'installation et de performance dans l'art contemporain.

### Visions du théâtre

« C'est un voyage dans l'inconnu, vers l'inconnu »<sup>1</sup>

→ Préparer les élèves au caractère extrêmement novateur d'un théâtre qui, dans la lignée d'Artaud, ne se construit pas autour d'un texte. Les amener à se demander ce que peut-être la représentation sans texte.

Si le théâtre de Castellucci se nourrit et se construit d'un rapport étroit avec de grands textes fondateurs, c'est pour mieux les digérer et les



© Christophe Raynaud de Lage  
 Br.#04 Bruxelles

« oublier » sur le plateau. Le texte n'a que peu/ou pas de place. Des textes-matériaux, points de départ de la création, Castellucci tire une suite de tableaux, qui en sont la traduction scénique et qui convoquent toutes les *media* propres au plateau : les corps des comédiens, les lumières, les sons, etc.

→ Replacer ce travail dans la création théâtrale du XX<sup>e</sup> siècle, en amenant les élèves à découvrir l'influence décisive d'Artaud. On pourra commencer par lire avec eux l'extrait du *Théâtre et son double* (cf. annexe 2).

On insistera sur la volonté d'Artaud de renoncer à la parole dialoguée au profit d'une « langue du plateau » qui s'adresse à tous les sens du spectateur en utilisant toutes les ressources offertes par le corps de l'acteur (cris, sons, gestuelle) et par la technique du théâtre (lumières, sons).

<sup>1</sup> Claudia et Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2001, p. 118.*

→ **Confronter le texte d'Artaud au texte de Castellucci : « Un théâtre sans texte » (cf. annexe 4).**

La tension texte/réalité scénique est pensée dans les termes d'une opposition mort/vie. Le texte, matière livresque, est mort, seule la réalité concrète du plateau peut lui rendre vie. De fait, le théâtre castelluccien est un théâtre total. Le texte n'est présent dans ses spectacles que sous la forme d'une matière sonore.

Refusant la fable, refusant de raconter des « récits », des « petites histoires »<sup>2</sup>, il propose au spectateur une suite de tableaux qui sont autant de paraboles, d'énigmes offertes à ses sens. Il ne s'agit plus pour le spectateur de regarder et de suivre le déroulement d'une histoire, mais d'accepter de se laisser traverser par des images, des sons, des cris qui l'interpellent. D'où la dimension énigmatique et donc souvent dérangement de son théâtre, qu'il revendique d'ailleurs : « L'art pose des problèmes et ne les résout pas, c'est une question et non une clé. Bien sûr, le rapport avec la vérité ne cesse d'être présent sur scène, mais caché, voilé, masqué »<sup>3</sup>.

→ **Pour sensibiliser les élèves à cet univers très particulier, partir de l'analyse d'une image tirée d'un des spectacles de Castellucci.**

Le site du Festival propose de nombreuses photos des spectacles de Castellucci qui pourront servir de support à ce travail<sup>4</sup>.



© Christophe Raynaud de Lage  
Hey Girl !

« Habitué du théâtre, éloigne-toi ! »<sup>5</sup>

→ **S'interroger avec les élèves sur la réception du théâtre de Castellucci et sur le « déplacement qu'il suppose chez le spectateur ».**

Ce théâtre suppose évidemment un déplacement de la part du spectateur, enfermé dans une image peut-être trop conventionnelle de ce qu'est le théâtre. Castellucci plaide pour un spectateur actif et accorde une place prépondérante à son regard qu'il veut réveiller. En effet, le metteur en scène rappelle souvent que le sens de ses spectacles appartient au spectateur, que c'est à lui qu'il revient de le construire, de le déchiffrer. Il use d'ailleurs d'une très belle formule : « Je suis regardé par l'œuvre, pas le contraire »<sup>6</sup>.

→ **Demander aux élèves ce qu'ils comprennent de cette phrase. Il serait aussi intéressant de les renvoyer à l'étymologie du mot « théâtre » (teatron : regarder), de façon à leur faire comprendre qu'avant d'être le spectacle d'un comédien qui dit un texte, le théâtre est d'abord un « espace du regard », selon la définition de Peter Brook.**

→ **Lire les déclarations de Castellucci sur ce que serait son « spectateur idéal » (cf. annexe 4).**

<sup>2</sup> « Manifeste pour un théâtre khmer » in *Les Pèlerins de la matière*, p. 16.

<sup>3</sup> Romeo Castellucci, Valérie Dréville, Hortense Archambault, Vincent Baudriller, *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008*, POL/Festival d'Avignon, 2008, p. 37. Une version en ligne est téléchargeable sur le site du Festival.

<sup>4</sup> Il faut, sur la page d'accueil, cliquer sur « histoire ». Une sélection par année permet d'atteindre les spectacles de Castellucci. En cliquant ensuite sur « plus d'information sur ce spectacle », on a accès à de nombreuses photos.

<sup>5</sup> « Manifeste pour un théâtre khmer » in *Les Pèlerins de la matière*, p. 15.

<sup>6</sup> *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008*, p. 42.



→ Faire percevoir aux élèves l'évolution du regard posé sur les spectacles de Castellucci : du rejet et de l'incompréhension qui naissent de ses premiers spectacles, à la reconnaissance récente. Les articles de presse (cf. annexe 5) sont à cet égard très instructifs.

Création graphique Jérôme Le Scanff



© Francesco Raffaelli

Création graphique Jérôme Le Scanff



© Francesco Raffaelli

→ Enfin, analyser les images que Castellucci a choisi pour l'affiche et le programme du Festival : un bébé et un homme avec un cadrage très serré qui attire l'attention sur leur regard.

On pourra les amener à essayer d'expliquer le choix du bébé : l'innocence du regard, la capacité d'émerveillement de l'enfant, son appréhension du monde par d'autres voies que celle de la raison et de la logique.

### « La secousse puissante des organes »<sup>7</sup>

→ S'interroger sur la radicalité du théâtre castellucien et sur son rapport à la violence.

Castellucci pense le moment théâtral comme une expérience extrême. Son théâtre ne peut laisser indifférent et, parfois, dérange. Le moment de la représentation est un choc, dans le sens où le spectacle atteint le spectateur, et le renvoie à des émotions et des sentiments qui peuvent aller de l'effroi au malaise. Le plateau castellucien convoque en effet des images dérangeantes, soit parce qu'elles mettent en scène la violence (évoquant le meurtre d'un enfant dans *C.#11 Cesena*), soit parce qu'elles touchent à des domaines encore tabous au théâtre (masturbation d'une comédienne avec un escarpin dans *B.#03 Berlin*). La violence peut aussi s'exercer sur le corps du spectateur. L'épisode *M.#10 Marseille* use d'effets lumineux stroboscopiques qui aveuglent le spectateur. Cette violence n'est jamais gratuite : il ne s'agit pas de provoquer le spectateur, mais simplement de l'amener à une forme de participation totale (physique, émotionnelle et esthétique). Car l'intensité du théâtre castellucien se mesure aussi aux instants de pure beauté qu'il offre au spectateur.



© Christophe Raynaud de Lage

B. # 03 Berlin

→ Faire un parallèle entre le texte de Castellucci : « La violence sur scène » (cf. annexe 4) et la catharsis antique.

→ Lire l'article « sang » de l'abécédaire castellucien (cf. annexe 4) et rechercher dans les archives du site du Festival des images qui mettent en scène le sang.

→ Dans une autre optique, faire des recherches sur les performers de l'expressionnisme viennois qui, dans les années 60-70, usaient d'une violence réelle.

### L'acteur, « Ange du Bizarre »<sup>8</sup>

→ Découvrir les « comédiens » de Castellucci et comprendre l'originalité de sa démarche.

La force du théâtre de Castellucci naît aussi de l'intensité de la présence des corps convoqués sur le plateau. Le metteur en scène a en effet travaillé avec des comédiens dont le corps ne correspond pas aux canons du théâtre : corps obèse ou anorexique, corps malade (un comédien laryngectomié dans *Giulio Cesare*). L'hybridation, le corps transformé sont aussi un des leitmotifs de son travail. Les enfants, notamment les bébés (*Br.#04 Bruxelles*), occupent aussi une place particulière dans ses spectacles. On croise enfin des chevaux, des chèvres, des chiens lâchés sur le plateau.

<sup>7</sup> « Manifeste pour un théâtre khmer » in *Les Pèlerins de la matière*, p. 17.

<sup>8</sup> *Les Pèlerins de la matière*, p. 107.

Notons pour finir que Castellucci sollicite souvent des amateurs pour figurer dans ses spectacles (ce sera le cas pour *Inferno* à la Cour d'Honneur du Palais des Papes).

→ **Interroger les élèves sur ce qui peut motiver ces choix pour le moins étonnants.**

On pourra partir de cette phrase de Castellucci : « les enfants et les animaux captent l'énergie du plateau ». On peut aussi les amener à prendre conscience de l'irruption d'un élément non contrôlable sur le plateau et leur faire sentir la part de risque liée à une telle démarche.



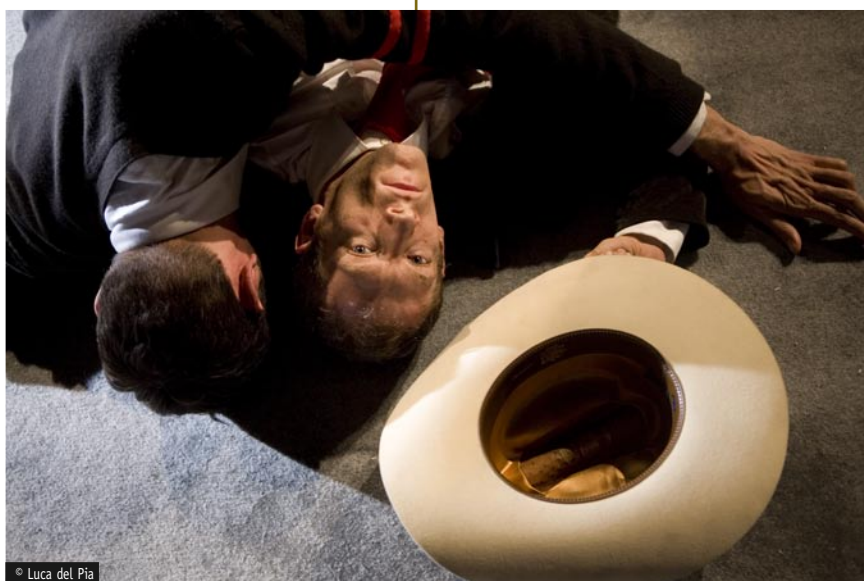
© Christophe Raynaud de Lage  
Br.#04 Bruxelles

On se reportera également aux « exercices delphiques » que Castellucci propose à ses acteurs (cf. annexe 4).

## CASTELLUCCI ET DANTE = LA RENCONTRE DE DEUX UNIVERS

### Confluences possibles

L'exposition de corps hybrides, déformés ou violentés dans les spectacles de Castellucci pourra trouver des échos dans le voyage en enfer de Dante. Le poète croise en effet toutes sortes de créatures monstrueuses, dont Lucifer :



© Luca del Pia  
Purgatorio

« Oh quelle stupéfaction ce fut pour moi quand je vis que sa tête avait trois faces! L'une devant, qui était vermeille, et les deux autres, qui s'ajoutaient à la première, se rejoignant à l'endroit de la crête, sur le milieu de chaque épaule : la droite me semblait entre blanc et jaune ; la gauche était pareille, à la voir, à ceux qui viennent du pays d'où le Nil descend. Sous chacune portaient deux grandes ailes à la mesure d'un tel oiseau ; je n'ai jamais vu en mer de pareilles voiles. Elles n'avaient pas de plumes, et ressemblaient à celles des chauves-souris ; et il les agitait, de sorte que trois vents naissaient de lui, qui faisaient geler tout le Cocyte. Il pleurait de six yeux, et sur trois mentons gouttaient les pleurs et la bave sanglante. Dans chaque bouche il broyait de ses dents un pêcheur, comme un moulin à chanvre, si bien qu'en même temps il en suppliciait trois. »  
*L'Enfer*, Chant XXXIV, vers 37-57.

Une palette inouïe de supplices est envisagée, et Dante n'hésite pas à donner toute sa place au bas corporel. La torture par éventration pourra être lue à la lumière de ce qu'écrit Castellucci à propos des organes (cf. annexe 4) :

« Jamais tonneau fuyant par sa barre ou sa douve  
ne fut troué comme je vis une ombre,  
ouverte du menton jusqu'au trou qui pète.  
Ses boyaux pendaient entre ses jambes;  
on voyait les poumons, et le sac affreux  
qui fabrique la merde avec ce qu'on avale. »  
*L'Enfer*, chant XXVIII, vers 22-27.

## Regards sur l'enfer, le purgatoire et le paradis dans les arts plastiques et arts de la scène

### L'enfer

→ **En partant de représentations picturales, proposer une activité d'écriture.**

Par exemple, dans *L'Enfer* de Jérôme Bosch, faire parler un des condamnés à la manière de Dante, expliquant pourquoi il est là, et quel est son supplice.

→ **Faire réaliser aux élèves un collage à partir de journaux, magazines, etc. sur ce qu'est pour eux l'enfer aujourd'hui.**

→ **S'intéresser au Butô, art chorégraphique né au lendemain d'Hiroshima au Japon, et qui recherche l'échange avec l'au-delà.**

#### Pour aller plus loin :

##### ***Balkan Baroque* de Marina Abramovic**

(consultable en ligne sur [www.artistes-en-dialogue.org/abramovic/abma02.htm](http://www.artistes-en-dialogue.org/abramovic/abma02.htm)).

Lors de cette performance, présentée en 2000 à Venise, l'artiste a voulu évoquer sa vision de la guerre qui déchirait l'ex-Yougoslavie. Plusieurs heures par jour, elle venait nettoyer des os de vaches, en les désinfectant et en enlevant les morceaux de chair. Le caractère violent et répétitif de cette performance fait échos aux suppliciés de Dante. D'ailleurs, il est arrivé à l'artiste de s'effondrer en pleine performance.

→ **Amener les élèves à interroger la différence entre le caractère extrêmement théâtralisé du travail de Castellucci et le rapport au réel que convoque au contraire la performance de Marina Abramovi. Mise en jeu du réel, de l'intégrité physique et psychique de la performeuse, qui construit son processus artistique au présent (le déroulement n'est pas prévu à l'avance)/ aspect au contraire ritualisé du théâtre de Castellucci qui médiatise, théâtralise tout effet de réel : on est dans la *représentation*.**

→ **Mettre en place un travail de plateau (pouvant aussi se faire dans une salle de classe) : l'enfer du comédien/du spectateur.**

Exercice à deux. L'acteur répète un geste et un son, pour voir où est la limite, à quel moment acteur et spectateur ne supportent plus la représentation (la répétition des gestes étant au fondement de tous les supplices infernaux chez Dante).

## Le purgatoire

### Pour aller plus loin :

Plusieurs des oeuvres de l'artiste japonaise Yayoi Kusama interrogent notre vie comme éternelle répétition à l'identique, écho possible aux tâches répétitives du purgatoire perçu par Castellucci comme un miroir de notre existence sur terre. On peut citer *Infinity Mirror Room* (1965), visible sur le site de l'artiste [www.yayoi-kusama.jp](http://www.yayoi-kusama.jp)

## Le paradis

### → Faire une recherche iconographique sur le paradis.

On trouvera de nombreuses représentations du paradis terrestre, mais presque aucune du paradis céleste.

La confrontation des deux *Paradis* de Jérôme Bosch est particulièrement parlante à cet égard : la thématique du paradis terrestre donne toute liberté dans la figuration. Pour évoquer le paradis céleste, en revanche, l'artiste ne peut que suggérer l'éblouissement face à la divinité par une toile blanche, se confrontant ainsi à l'irreprésentable. On citera également Gustave Doré, qui va dans le même sens.

### → Si l'éblouissement mystique ne peut être représenté visuellement, se demander comment traduire la contemplation du divin : par la musique (musique sacrée) ? par les mots (textes des grands mystiques) ?

## Le projet de Castellucci

### Castellucci sur le plateau

L'une des originalités d'*Inferno* de Castellucci tiendra à la présence, sur scène, de Castellucci lui-même : « je veux être sur le plateau, du moins juste à côté, car je souhaite assumer moi-même la position de Dante, comme un passeur. C'est son voyage, son expérience, et je veux refaire moi-même cette expérience dans le temps du spectacle. Dante est perdu, il est impuissant, il est désespéré, et je dois être à ses côtés, cela me semble être une obligation dramaturgique. »<sup>10</sup>

On rappellera que d'autres metteurs en scène au XX<sup>e</sup> siècle ont déjà expérimenté cette « exposition » personnelle comme un élément indispensable à la représentation (assumant ainsi la subjectivité de leur vision) : on peut au moins citer Tadeusz Kantor et, dans une autre perspective, Pipo Delbono.

### → Se demander si la présence de Castellucci n'est pas aussi une très belle image du travail d'appropriation de tout metteur en scène au théâtre, dont la présence redouble, accompagne, celle de l'auteur.

### Une « métaphysique intime » pour le spectateur

Castellucci choisit de monter l'intégralité de la *Divine Comédie*. Le spectateur voyagera en enfer dans la Cour d'honneur, avant d'atteindre le purgatoire, au parc des expositions de Chateaublanc, pour finir au paradis dans l'église des Célestins. Le choix de ces trois lieux est à interroger car il pose aussi la question des « formats » dans la représentation.

La Cour d'honneur pour *Inferno* sera l'occasion pour le spectateur d'éprouver physiquement la présence de la foule, du nombre, si importante dans le texte de Dante. De plus, Romeo Castellucci a plusieurs fois rappelé que le Palais des Papes apparaît dans le texte de Dante puisque Clément V, le pape qui l'a construit, est en enfer. L'architecture gothique, la présence imposante de cet édifice nous installent déjà dans l'univers dantesque.

A contrario, *Paradiso* est prévu sous la forme d'une installation, dans la très belle église des Célestins, où les spectateurs ne pourront entrer que par dix, ce qui posera la question du rapport intime avec l'œuvre, d'un parcours que le spectateur construit.

<sup>10</sup> *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008*, p. 33.

© Bellamy  
Église des Célestins© Christophe Raynaud de Lage  
Cour d'honneur© Christophe Raynaud de Lage  
Chateaublanc

→ Faire travailler les élèves autour des photographies des trois lieux : ce que chaque lieu leur évoque ; les amener à formuler des hypothèses sur l'utilisation scénographique qui peut en être faite.

→ Les conduire à s'interroger sur le resserrement progressif vers l'intimité du spectateur : pourquoi *Le Paradis* ne peut-il être qu'une expérience individuelle ?

→ Se demander ce que peut être le lien entre la position physique du spectateur face à l'œuvre et le mode de déplacement de Dante dans chacun de ces espaces.

La difficulté à avancer qui est la sienne dans l'Enfer, ne se retrouve-t-elle pas dans l'immobilité du spectateur avignonnais de la Cour, assis dans son fauteuil au milieu de la foule ? La liberté de circulation dans l'installation, la mobilité du spectateur du *Paradis* ne peut-elle être rapprochée du mode de déplacement de Dante dans le Paradis, le vol ?

### Quelques pistes sur les spectacles

#### *Inferno*

Ce sera le parcours de l'homme confronté à ses peurs. Mais l'enfer castellucien, ce n'est pas seulement la terre, c'est surtout cette nostalgie de la vie qui continue d'habiter toutes ces ombres.

→ Faire imaginer aux élèves quelques éléments du spectacle en s'intéressant au travail du musicien Scott Gibbons : « je voudrais entendre la chair, les os, et [Romeo Castellucci] parvient à faire bouillir le sang ! Il voudrait également enregistrer des sons à la morgue pendant des autopsies. C'est évidemment terrifiant, mais ce n'est pas de la provocation, cela rejoint aussi un travail sur la mélancolie, avec des sonorités douces, puissantes, mais gracieuses. Je désirerai pour *Inferno* une tonalité de douceur »<sup>11</sup>

→ Questionner ce paradoxe de la douceur de l'Enfer : quels moyens scéniques pour dire cette douceur ?

#### *Purgatorio*

Des trois espaces dantesques, c'est celui qui est le plus adapté à l'homme. Le purgatoire chez Dante contenait des paysages humains : la mer, la montagne, les arbres, les fleurs. Castellucci retient essentiellement de Dante l'idée du concret, de la matière. « La punition, dit-il, c'est tout simplement de vivre, de faire l'expérience du monde ». Il semble aussi orienter sa recherche vers la notion d'effroi : *Purgatorio* est aussi le lieu d'une interrogation sur la violence intérieure. »<sup>12</sup>.

→ Lire aux élèves cette déclaration de Castellucci au magazine *Mouvement* : « Je pense à un spectacle avec des décors de maisons, de bureaux, de salles d'attente, proches d'Edward Hopper, et des acteurs qui ne font rien. Il devrait y avoir des mouvements de décors complexes, dans des lumières concrètes — pas abstraites comme dans l'épisode de Marseille de la *Tragedia Endogonidia* »<sup>13</sup>. Il pourra être intéressant de les amener à comprendre ce décalque de notre monde.

#### *Paradiso*

Dans la lecture de Castellucci, c'est le véritable enfer. Le paradis est en effet un espace divin, dans lequel plus rien d'humain n'a de place, ni corps, ni matière. Le paradis castelluccien sera un espace désincarné, un espace de lumière aveuglante.

→ Se demander quelle utilisation peut être faite de la lumière. Le Paradis ne pose-t-il pas la question de la limite du théâtre ? Comment représenter l'Irreprésentable ?

<sup>11</sup> Entretien avec Romeo Castellucci, programme du Festival, p. 22.

<sup>12</sup> Ibid., p. 23.

<sup>13</sup> <http://www.mouvement.net/> (20/11/2007)

### **Inferno**

de Romeo Castellucci

librement inspiré de *La Divine Comédie* de Dante

5 6 7 8 10 11 12 juillet 2008

Cour d'Honneur du Palais des Papes – 22h

durée estimée 1h30 - création 2008

mise en scène, scénographie, lumières et costumes Romeo Castellucci

musique originale et exécution en direct Scott Gibbons

chorégraphie Cindy Van Acker, Romeo Castellucci

collaboration à la scénographie Giacomo Strada

sculptures en scène Istvan Zimmermann, Giovanna Amoroso

automates Giuseppe Contini

réalisation des costumes Gabriella Battistini

avec Alessandro Cafiso, Maria Luisa Cantarelli, Silvia Costa, Sara Dal Corso, Antoine Le Ménestrel, Manola Maiani, Luca Nava, Gianni Plazzi, Stefano Questorio, Sergio Scarlatella, Silvano Voltolina

production Gilda Biasini, Benedetta Briglia, Cosetta Nicolini

*production de la Trilogie Societas Raffaello Sanzio*

*Festival d'Avignon, Le Maillon-Théâtre de Strasbourg, Théâtre Auditorium de Poitiers - Scène nationale, Opéra de Dijon, barbicanbite09 Londres)*

*dans le cadre du Spill Festival 2009, de Singel (Anvers), Kunstenfestivaldesarts / La Monnaie (Bruxelles), Festival d'Athènes, UCLA Live (Los Angeles), Emilia Romagna Teatro Fondazione (Modène), La Bâtie-Festival de Genève, Nam June Paik Art Center / Gyeonggi-do (Corée), Vilnius Capitale européenne de la Culture 09, "Sirenos" - Festival international*

*de théâtre de Vilnius, Cankarjev dom (Ljubljana), F/T 09 - Tokyo International Arts Festival avec le soutien du ministère italien du Patrimoine et des Activités culturelles, de la Région Émilie-Romagne et de la Ville de Cesena*

*avec l'aide du programme Culture (2007-2013) de l'Union européenne*

**Le spectacle *Inferno* sera diffusé sur Arte le 12 juillet à 22h15**

### **Purgatorio**

de Romeo Castellucci

librement inspiré de *La Divine Comédie* de Dante

9 10 11 12 14 15 16 17 18 19 juillet 2008

Châteaublanc Parc des expositions - 18h

durée estimée 1h30 - création 2008

mise en scène, scénographie, lumières et costumes Romeo Castellucci

musique originale Scott Gibbons

chorégraphie Cindy Van Acker, Romeo Castellucci

collaboration et architecture de la scénographie Giacomo Strada

images ZAPRUDERfilmmakersgroup

sculptures en scène Istvan Zimmermann, Giovanna Amoroso

automates Giuseppe Contini

réalisation des costumes Gabriella Battistini

avec Irena Radmanovic la Première Étoile ; Pier Paolo Zimmermann la Deuxième Étoile

Sergio Scarlatella la Troisième Étoile ; Juri Roverato la Troisième Étoile II ; Davide Savorani la Deuxième Étoile II

production Gilda Biasini, Benedetta Briglia, Cosetta Nicolini

navette au départ d'Avignon

## Après la représentation

# Pistes de travail

### Note :

Nous avons choisi de proposer deux approches des trois spectacles : l'une, au début, comparative, qui invite à établir des ponts entre les spectacles, l'autre, ensuite, qui s'intéresse à chaque spectacle dans ce qu'il a de spécifique.

La densité extrême des propositions de Castellucci et la nature particulière de son travail qui peut dérouter un spectateur peu habitué à ce type de théâtre nous ont amenés à proposer de multiples analyses et prolongements. Il ne s'agira pas en classe, de tout exploiter, mais de faire des choix en fonction des intérêts des élèves et de l'enseignant.

## LA REMÉMORATION DES SPECTACLES

### Remémoration d'*Inferno*

Trois supports, à disposition sur le site du festival d'Avignon ([www.festival-avignon.com](http://www.festival-avignon.com)), constituent des auxiliaires précieux dans le travail de remémoration du spectacle :

- les 25 photographies (<http://www.festival-avignon.com/index.php?r=29&pid=120585625374>)
- les croquis de François Olislaeger, en date du 5 juillet
- la brève vidéo (<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inferno/extraits/>)

### À partir de la vidéo

→ **Proposer aux élèves d'échanger sur leurs impressions de spectateurs : le spectacle correspond-t-il à leurs attentes ? Qu'est-ce qui les a le plus surpris ? À quels moments se sont-ils sentis particulièrement impliqués ?**

La vidéo offre un raccourci visuel saisissant de moments très marquants du spectacle : la scène des chiens, l'ascension du palais, le cube des petits enfants, le voile qui circule dans le public, le piano qui s'enflamme, les télévisions qui tombent.

→ **Inviter les élèves à se remémorer la musique et les bruits présents au fil des tableaux.**

Le montage de l'extrait vidéo permet de mesurer le contraste entre les aboiements assourdissants des chiens et le silence religieux qui accompagne l'ascension du mur.

Il est aussi possible de revenir sur les bruits étranges qui accompagnent le jeu de ballon afin d'essayer de les identifier.

### À partir des croquis

→ **À partir du tableau de l'hommage aux morts, on peut amener les élèves à prendre en compte, dans leur description des scènes vues, l'ensemble de l'espace scénique (le plateau, avec les jeux de reflets, la projection sur les murs...)**

→ **Proposer aux élèves de reconstituer le déroulement chronologique du spectacle à partir des croquis :**

- leur demander de compléter par les tableaux manquants, non représentés par l'artiste (les touristes dans la Cour d'honneur, le cheval, les enfants dans le cube).
- les conduire à replacer dans la chronologie ainsi établie les événements dont témoignent les différentes photographies à disposition.

## Brève synthèse des tableaux qui s'enchaînent

### 1. Les touristes

Alors que les spectateurs s'installent, des touristes arpentent le plateau presque nu. Ils désignent le public, mangent, boivent, prennent des photos.

Alors que les audio-guides font entendre l'histoire de la construction du Palais des papes et des contemporains de Dante, des aboiements résonnent au loin.

### 2. Les chiens

Six chiens noirs et un blanc sont attachés sur le devant du plateau, leurs aboiements assourdissants s'adressent aussi au public vers lequel certains sont tournés.

Puis quatre sont sortis de scène, et apparaît Romeo Castellucci. Il enfile une combinaison de protection qui laisse sa tête et ses mains à découvert, place sur son dos une peau de bête, et se fait attaquer par les trois chiens.

### 3. L'ascension

Castellucci est ensuite remplacé sur scène par un homme qui se couvre d'une peau de bête et entame lentement l'ascension vertigineuse du palais, à mains nues, prenant à l'occasion des postures christiques.

### 4. Le basket

Un enfant seul apparaît sur le plateau. Il met la peau de bête, tombée à terre, et écrit « Jean » en graffiti sur le mur. Il dribble avec son ballon, faisant naître des bruits de plus en plus puissants, qui évoquent de la poterie cassée.

Les fenêtres du palais s'enflamment tour à tour, dans un brouhaha effrayant qui évoque les images stéréotypées de l'enfer. En même temps, une foule compacte arrive sur scène, se déplaçant dans une grande unité.

Les corps tombent et roulent à terre.

### 5. Les échanges de ballon

Sur une musique d'une grande nostalgie, les personnages se passent le ballon les uns aux autres jusqu'à ce qu'une femme âgée le morde rageusement face aux spectateurs. Certains acteurs tapent ensuite du pied contre le mur, dans une synchronisation parfaite.

Le mot « *inferno* » va ensuite s'écrire à l'envers à l'aide de lettres lumineuses, pendant qu'une petite fille fixe le public.

### 6. Les enfants du cube

Le voile noir est ôté du cube qui s'est déplacé au centre de la scène. Il révèle des enfants qui jouent à l'intérieur, et dont on entend les conversations.

Un voile noir menaçant se gonfle côté cour. Puis les personnages recouvrent à nouveau le cube de verre.

### 7. Les étreintes

Sur une musique très nostalgique puis violente (accidents de voiture, cris d'oiseaux), des parents jouent avec leurs enfants. Les pères font le geste d'étrangler leurs enfants.

Puis des sonorités de plus en plus violentes accompagnent des « *je t'aime* » qui circulent dans la foule.

### 8. Les chutes

Alors que des corps en position christique chutent sans arrêt du haut du cube noir, des titres d'œuvres d'Andy Warhol sont projetés sur le mur, dans des lumières qui varient, le reste de la scène étant plongé dans le noir.





### 9. Le voile blanc

Un grand voile blanc remonte dans le public, au point de recouvrir l'ensemble des spectateurs.

### 10. L'hommage aux disparus

Un piano brûle, puis certains personnages exécutent une chorégraphie pendant que les noms des acteurs de la Societas Raffaello Sanzio déjà morts défilent sur le mur. Des corps inertes glissent violemment sur le plateau.

### 11. La tuerie

Tous les personnages de la foule miment un égorgement. Des adresses aux spectateurs résonnent dans la Cour d'honneur (« *Où es-tu ?* », « *Je t'implore !* »). Il ne reste plus en scène qu'un vieillard, que l'enfant au ballon vient tuer.

Un cheval décrit des cercles concentriques. Les ombres bleutées de la foule massée côté cour se projettent sur les murs.

### 12. Andy Warhol

Des secouristes amènent sur le plateau une voiture accidentée. Un homme à l'allure d'Andy Warhol en sort indemne. Il désigne le public, tente d'applaudir, observe les pieds qui s'entassent sous les voûtes. Des télévisions apparaissent sur les plus hautes fenêtres de la Cour. Elles écrivent le mot « *étoiles* », puis s'écrasent successivement sur le plateau, laissant lire au fil de leur chute le « *et toi ?* » souvent entendu au fil du spectacle, puis « *toi* ».

## Remémoration de *Purgatorio*

→ Proposer aux élèves d'essayer de reconstituer la trame du spectacle, tableau par tableau.

### Brève synthèse des tableaux qui s'enchaînent



#### 1. La cuisine

Une cuisine. Cossue, design. Une table, quatre chaises, un plan de travail. Une fleur blanche (une orchidée). La pièce est plongée dans une sorte de pénombre, éclairée seulement par une bande de verre dépolie, près de la fenêtre. Une femme, que le surtitrage désigne du nom de « première étoile ». Elle cuisine, épluche des légumes, range la vaisselle. Elle appelle son fils, la « deuxième étoile ». Il entre dans la pièce avec son robot à la main puis s'assied. Il dit à sa mère qu'il n'a pas faim, qu'il a mal à la tête. Il demande s'« il » rentre, ce soir.

Noir pendant le changement de tableau. Surtitrage : « *Maman / Dis-moi, qu'est-ce qu'il y a / Maman, mon mal est revenu, c'est violet / Tu dois prendre ton médicament, tu es en sueur / Maman, j'ai mal. Il rentre ce soir ? Je peux te demander quelque chose ? / ... / Aide-moi* ».

#### 2. La chambre

La chambre de l'enfant. Des jeux, un lit, un placard. L'enfant joue à un jeu-vidéo ou regarde la télé. Sa mère entre dans la chambre, regarde la télé avec lui, lui prend la main et lui dit : « *J'ai besoin de toi* ». L'enfant lui demande s'il peut aller se coucher et de nouveau lui demande s'« il » rentre. L'enfant s'approche de la fenêtre puis rentre dans son placard, avec son Goldorak et une lampe de poche : « *Toi, tu viens avec moi* ».

### 3. Goldorak

Noir pendant le changement de tableau. Les surtitrages indiquent que la première étoile sort de la pièce, tandis que la deuxième étoile entre dans son « *refuge anti-atomique* ».

Le salon. Intérieur très cossu d'un appartement des années 70/80. Un canapé, une télévision, une table de salle à manger. Et, posé sur un rond de moquette, un piano à queue. Plongée dans le noir. Un immense Goldorak, aux yeux lumineux. L'enfant l'appelle. Le Goldorak tente d'esquisser quelques pas mais n'y arrive pas.

Noir, pendant le changement. Surtitrage :

Première étoile : « *Viens, chéri. Le repas est prêt* » / Deuxième étoile : « *Attends, je dois me battre avec les monstres, les tuer avec mes rayons gamma* ».

### 4. Le retour du père

Salon. L'enfant entre avec un livre. Il regarde par la fenêtre, voit les phares de la voiture. On entend un chien qui aboie. La « troisième étoile », le père, le mari, rentre. Il raconte à sa femme son voyage d'affaires. Sa femme lui sert un verre. Il parle de la bourse. Il allume la télé et demande à manger dans le salon. À partir de ce moment, un surtitrage annonce à l'avance le moindre de ses gestes. L'homme mange peu. Il est absorbé par la télé. Il se lève, puis prend sa femme dans ses bras et lui demande d'aller chercher le chapeau. Elle se met à pleurer, le supplie : « *pas ce soir* ». Mais elle va le chercher. L'enfant arrive à son tour. Le père l'interroge sur ses résultats scolaires. Surtitrage : « *Maintenant* ». À partir de là, décalage entre l'action scénique et les surtitrages. Le père annonce à son fils qu'ils vont jouer aux cow-boys, il se lève, il prend son fils par la main, et l'emmène dans sa chambre, en haut des escaliers. Le surtitrage indique au contraire que « *la première, deuxième et troisième étoiles vivent ensemble, heureux, écoutent de la musique légère, dansent ensemble* ».

Le plateau reste vide. Le surtitrage indique seulement « *La musique* ». On entend en hors-champ les cris de l'enfant (« *non, papa* », « *je t'aime, papa* ») et ceux du père (« *ouvre ta bouche* », « *ouvre cette putain de bouche* »).

Le père redescend, sa respiration est forte. Il ôte lentement le masque chair qu'il portait. Il ouvre le rabat du piano et pose ses mains, paumes vers le haut, sur le clavier du piano, et reste immobile ainsi, le regard perdu. Des notes se font entendre puis une musique au piano. L'enfant descend alors. Il est taché de sang et tient un mouchoir. Il s'approche du père, lui soulève le coude comme celui d'une poupée, monte sur ses genoux, l'oblige à le regarder et lui dit, avec beaucoup de tendresse : « *Tout est fini. Tout est fini. Ça va aller* ».

### 5. Les fleurs

Noir. Une fenêtre ronde apparaît à l'avant du plateau, découpée dans un voile noir. L'enfant s'approche devant, pose les mains dessus. Apparaissent derrière la vitre un défilé de fleurs. Des lys d'abord. Puis des coquelicots, rouges. Les plantes deviennent ensuite monstrueuses. Le défilé des fleurs se fait sous une musique assourdissante. À la fin, un champ de bambous. Et un homme qui se faufile difficilement au milieu des plantes : le père, un chapeau de cow-boy sur la tête. Il regarde son fils.

### 6. Père et fils

Noir. Le salon. Celui du début, mais vide. Ne restent que l'escalier et le rond de moquette au sol. Atmosphère fantomatique. En avant-scène, une sorte de diaphragme transparent, suspendu. Deux petits points tournent à l'intérieur, comme deux planètes, ne cessant de se croiser. Apparaît le père, chapeau de cow-boy sur la tête. Tout petit. Ses mouvements sont saccadés, il tombe, se relève, comme dans une crise d'épilepsie. Un autre homme arrive, immense, revêtu des habits de l'enfant. Il se couche sur son père. Le père se relève et part en montant l'escalier. L'enfant tombe au sol et est à son tour secoué de spasmes. Pendant ce temps, de l'encre noire coule dans le diaphragme, qui dégouline pendant que le cercle continue à tourner.

Noir.

## Deux pistes de travail sur les spectacles à partir des programmes distribués aux spectateurs

On pourra également se reporter à la distribution reproduite dans le présent dossier. (cf. p. 63)

### Les corps de métiers qui participent au spectacle

#### → En quoi consistent ces différents corps de métiers ? À quel moment leur travail apparaît-il dans les spectacles ?

- certaines disciplines se rattachent directement au théâtre (« mise en scène », « scénographie », « régie », « construction du décor », « habilleuse »). Cela peut être l'occasion de faire le point avec les élèves sur les métiers du théâtre.

- d'autres arts sont convoqués par Castellucci : la danse (« chorégraphie »), le cinéma (« photographie », « images »), la « musique ».

- enfin, certaines mentions sont beaucoup plus surprenantes : les « sculptures et mécanismes » (les fleurs géantes qui défilent dans *Purgatorio* par exemple), la « taxidermie » (la peau de bête d'*Inferno*), l'« aérostatique » (la toile noire qui se gonfle (ou « chaussette ») dans *Inferno*).

Une question sur la profession d'« Antoine Le Ménestrel » complètera cette approche : cet ancien champion d'escalade s'est en effet spécialisé dans la « danse-escalade ». Il est souvent sollicité pour des spectacles de rue.

Dès la lecture du programme, la curiosité du spectateur est stimulée.

### Les notes de Scott Gibbons à propos de la musique (cf. annexe n° 7)

#### → Demander aux élèves de chercher ce qu'est un « shofar ».

Les shofars sont les trompettes de l'Apocalypse.

Pourquoi Scott Gibbons fait-il allusion à cet instrument imaginaire ?

Les réponses sont ouvertes, mais on peut suggérer qu'il cherche à créer, avant même le spectacle, un climat un peu effrayant et mystique, chargé de références culturelles associées à l'enfer.

#### → Gibbons indique aussi que la musique a été créée à partir de « restes humains : os, chair, fluides ». Inviter les élèves à s'interroger : ont-ils le souvenir de pareilles sonorités dans les spectacles ?

Là encore, les réponses peuvent être multiples. Les bruits effrayants, nombreux dans le tryptique, sont parfois difficiles à identifier, et se prêtent à des interprétations très diverses (quand l'enfant joue au ballon dans *Inferno*, pendant les visions de fleurs de *Purgatorio*...).

## PISTES DE TRAVAIL SUR L'ENSEMBLE DES SPECTACLES

Dans un premier temps, nous invitons les élèves et leur professeur à établir des liens entre les trois spectacles, *Inferno*, *Purgatorio* et *Paradiso*.

### Du projet à sa réalisation : créer la surprise

#### → Mesurer l'écart entre l'avant projet et la réalisation finale

#### → Approcher le processus de création

### Des notes d'intention au spectacle

#### → Il peut être intéressant de donner à lire aux élèves l'entretien accordé par Romeo Castellucci au Festival et leur demander ce qui ne correspond pas aux spectacles qu'ils ont vus (cf. annexe n° 8)

*Inferno* est, des trois œuvres présentées, celle qui cadre le plus avec les notes d'intention. La nostalgie et la douceur dont parle Castellucci s'y retrouvent. La violence de Lucifer et « son hachoir à

*viande humaine* » ont par contre disparu.

*Purgatorio* marque un écart plus important. Dans les textes préliminaires, Castellucci insistait sur le caractère extrêmement concret, matériel de son purgatoire dans lequel les hommes sont condamnés à « *errer parmi la réalité* ». Si la première partie de *Purgatorio* se caractérise par une forme d'hyper-réalisme, ce quotidien est déjà biaisé par l'onirisme.

*Paradiso* est le projet qui a le plus évolué. Ce qui devait être un supplice devient contemplation. La lumière quasi-radioactive qui devait être le support central du spectacle a disparu. Mais c'est surtout le dispositif en lui-même qui a évolué : le spectateur devait initialement pouvoir rester le temps qu'il le souhaitait dans l'installation et déambuler. C'est l'occasion de rappeler aux élèves les contraintes auxquelles sont soumis les créateurs : *Paradiso* a évolué car le bâtiment de l'église des Célestins ne pouvait supporter le projet initial.

## De Dante à Castellucci

→ **Une première question à poser aux élèves : que retrouve-t-on dans les spectacles du texte de Dante ?**

À première vue, aucun lien direct ne peut être établi. Qu'en est-il réellement ?

### • Une interprétation singulière du texte de Dante

→ **Lire la première réponse de l'entretien de Célia Cviklinski et Caroline Veaux, ainsi que l'entretien avec René Solis pour *Libération* (cf. annexe n° 8)**

D'emblée, Castellucci considère la *Divine Comédie* comme une œuvre géante, irreprésentable. Il va donc choisir d'en privilégier certains aspects, à la lumière de sa propre interprétation.

Les premières lignes du texte (« *Au milieu du chemin de notre vie / Je me retrouvai par une forêt obscure / Car la voie droite était perdue* ») sont la matrice de son œuvre :

- cette image de l'homme seul dans la forêt convoque celle de l'enfant perdu au fond des bois. L'enfant sera une des figures centrales des trois spectacles.
- l'obscurité de la forêt sera aussi une des thématiques fécondes de l'œuvre (la nuit dans la Cour d'honneur, la nuit des rêves dans *Purgatorio*, l'obscurité à laquelle les spectateurs doivent s'habituer dans l'église des Célestins).
- Dante, en se déclarant perdu et en plein désarroi, s'expose. Castellucci fera de même, dans un des tout premiers tableaux d'*Inferno*.
- un homme perdu a besoin d'un guide, Virgile pour Dante, Warhol chez Castellucci. L'enfer moderne sera pour le metteur en scène très proche de celui de Warhol, enfer d'un monde où tout est superficiel, réduit à des images vides de sens.

### • Des clin d'œil au texte original

#### *Inferno*

→ **Proposer aux élèves de retrouver ce qui fait allusion :**

- aux trois bêtes féroces qui barrent la route à Dante (les trois chiens)
- à l'amour adultère de Paolo et Francesca (l'homme qui hésite entre deux femmes)
- à Ugolin dévorant ses enfants (les pères qui miment l'étranglement de leurs petits garçons)

→ **Pourquoi le chiffre 7 est-il omniprésent dans le spectacle (sept chiens, sept bandes-son d'accidents de voiture, sept télévisions, sept lettres dans *Inferno*) ?**

Peut-être car c'est un des chiffres clés de la Bible, et des nombreux courants de pensée qui ont interprété le texte de Dante.

→ **Comment interpréter le fait qu'après que toutes les lettres d'*Inferno* aient quitté le plateau, seuls les guillemets demeurent sur scène ?**

On peut voir dans ces guillemets un clin d'œil du metteur en scène : de l'œuvre originale, il ne reste plus que le titre.

## Purgatorio

→ Proposer aux élèves de retrouver ce qui évoque :

- la corniche que Dante gravit (l'escalier)
- les fleurs du paradis (les fleurs du cauchemar)

→ De quoi peut-on rapprocher l'omniprésence des cercles ?

Des différents cercles traversés par Dante.

## L'implication du spectateur

→ S'interroger sur la relation au spectateur instaurée dans chacun des spectacles.

### Inferno ou le renversement du regard :

« Il faut être regardé par l'œuvre, pas seulement la regarder »<sup>1</sup>.

• De l'identification...

→ On peut d'abord demander aux élèves de travailler sur le choix des comédiens : à quelle tranche d'âge appartiennent-ils ? Qui sont-ils censés représenter ? Quels sont leurs costumes ? On peut aussi partir de la lecture de l'article du *Monde* qui raconte le casting (cf. annexe n° 8). Dans un second temps, on peut leur demander quelle relation peut s'instaurer entre ces « personnages » et le spectateur.

Aucun des personnages de la *Divine Comédie* n'est représenté dans *Inferno* de Castellucci. Sont présents sur le plateau ceux que le metteur en scène appelle les « gens » et qui représentent l'humanité dans ce qu'elle peut avoir de plus ordinaire. Pas de grands criminels convoqués pour expier des fautes inhumaines, mais un groupe, une foule, dans laquelle les individus restent anonymes, sans nom, sans histoire. Ne subsiste de leur identité que des fonctions : père, mère, amant, fils, fille. Les cinquante comédiens présents dans *Inferno*, dont la plupart sont des amateurs, ont été choisis de manière à offrir un échantillon de l'humanité : bébés, enfants, adolescents, adultes et personnes âgées. Les costumes choisis les inscrivent dans notre modernité. L'humanité que Castellucci présente est un peu la nôtre : ce pourrait être nous, nos parents, nos enfants, nos voisins, effet encore renforcé par la présence d'amateurs. Le spectateur entre ainsi dans une relation d'identification avec l'humanité que nous présente Castellucci.



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

Le spectacle décline d'ailleurs un parcours qui vise à intégrer le spectateur : il part du « je » de Romeo Castellucci qui ouvre la représentation (« *Je m'appelle Romeo Castellucci* »), se développe dans le « nous » collectif du groupe présent sur le plateau et se termine par les lettres « *T-O-I* » des trois télés. L'enfer de Castellucci est avant tout notre enfer.

<sup>1</sup> « Tout ce que je fais a un rapport avec la catastrophe », entretien accordé à *Libération*, le 04/07/2008.

- ... à la participation :

- Comprendre comment *Inferno* invite le spectateur à sortir aussi de son statut passif. Voir comment le spectateur est interpellé.

On pourra partir de la séquence des enfants dans le cube en verre, en demandant aux élèves ce qu'ils ont éprouvé quand le drap noir a été soulevé et qu'ils ont vu de jeunes enfants dans ce cube en verre.

Avec la séquence du cube en verre, Castellucci confronte le spectateur à sa condition de « voyeur ». De fait, lorsqu'est dévoilé le cube avec les bébés à l'intérieur, le spectateur se retrouve doublement placé en position de voyeur. D'abord parce que ce dispositif offre à notre regard les enfants, en nous donnant l'impression de surprendre une scène que nous ne devrions pas voir. Notre regard de spectateur est mis en scène : le cube constituant une mise en abyme de la cage de scène. Il serait d'ailleurs intéressant de demander aux élèves quel serait l'impact de cette scène sans le dispositif du cube en verre. Mais surtout, nous regardons des enfants, qui ne sont pas sur le plateau en tant que comédiens, qui n'ont pas conscience de jouer, ni d'être regardés et, qui plus est, qui sont enfermés. D'où une sensation de malaise qui peut s'emparer du spectateur : « *qui suis-je pour les regarder ?* ». Castellucci nous invite à une prise de conscience du regard.

- Demander ensuite aux élèves de remplir le tableau suivant et le commenter avec eux.

	Qui regarde (au plateau) ?	Que regarde-t-il ? Avec quel objet ?
Les touristes au début du spectacle		
Les lettres i-n-f-e-r-n-o		
Les enfants dans la cage de verre		
Andy Warhol		

*Inferno* oblige le spectateur à sortir de sa position traditionnelle en inversant le rapport regardant/regardé. À plusieurs reprises, le point de vue retenu se déplace : le spectacle n'est plus visible des gradins, mais du plateau.

Au début d'*Inferno*, les touristes sur le plateau font mine de visiter la cour, le Palais et nous devenons, le temps de leur visite, un des éléments à ne pas manquer. La présence de nombreux appareils photos et caméras souligne le poids du regard.

C'est aussi le cas des lettres « *inferno* » qui ne sont lisibles à l'endroit que depuis le plateau. La petite fille qui lit le mot « *inferno* » nous regarde et le mot « *inferno* » devient la légende de l'image que nous constituons pour elle. Nous sommes inclus dans l'enfer.

Le dispositif de la cage de verre, dont nous avons déjà parlé, permet aussi ce renversement du regard : les enfants, à l'intérieur, peuvent nous regarder.

Enfin, lorsqu'Andy Warhol sort de la voiture accidentée, il prend, avec son polaroid, une photo des gradins où nous sommes assis, et nous applaudit, inversant le rapport naturel regardant/regardé. Nous devenons spectacle pour le comédien. Ce geste est aussi une manière de nous rappeler que nous som-



mes regardés par l'œuvre autant que nous la regardons. On peut donner à lire cette réflexion de Castellucci en demandant aux élèves de la mettre en relation avec Warhol : « *Chez Dante, on trouve cette référence au regard. Il tourne la tête pour s'adresser au lecteur, comme un acteur, au cinéma, fixe soudain la caméra. C'est une façon d'en appeler à l'engagement du spectateur, de lui rappeler : « Hé, tu es là » [...] »<sup>2</sup>.*

*Inferno* amène ainsi le spectateur à expérimenter le poids du regard de l'œuvre sur soi. Enfin, *Inferno* amène aussi le spectateur à agir, de manière concrète, lorsque Castellucci propose aux spectateurs de tendre sur les gradins un grand voile blanc, un suaire immense. Participation physique du spectateur appelé à tendre les mains pour laisser passer ce voile au-dessus de lui. Geste poétique aussi, que Castellucci décrit comme une infime façon de partager le poids des morts.

→ **Essayer de comprendre ce renversement du regard.**

On peut proposer aux élèves de lire ce texte de Castellucci :

Aujourd'hui, nous sommes saturés par les images de messages politiques. Il faut avoir une autre attitude par rapport au théâtre, et le délivrer du sens obligé, du message à transmettre. Sinon, nous ferions entrer le théâtre, même avec plein de bonnes intentions, dans le monde de la communication par l'image. On pourrait nommer ce processus la « *prise de conscience du regard* ». Ce qui définit un espace de responsabilité. Regarder n'est pas innocent. Surtout aujourd'hui : c'est une action très chargée de sens politique puisque notre société ne sait plus regarder. Le pouvoir politique passe de plus en plus par l'image, mais pas par le regard, ou alors c'est un regard vide, sans activité, passif, un pur regard de communication. La communication n'a pas besoin d'être regardée, elle avance toute seule. Le théâtre joue un rôle important pour lutter contre cela.<sup>3</sup>

*Inferno* amène le spectateur à interroger son rapport à l'image en le confrontant au regard auquel notre société nous conditionne : regard vide et guidé du touriste quand il visite un lieu, regard voyeur que nous posons sur nos enfants dans des cubes en verre, attirance pour des images éphémères (le polaroid, les télévisions qui explosent). La société moderne fait de nous des spectateurs passifs, intercalant entre nous et le réel des images fabriquées, qui orientent notre regard. En faisant de nous, à plusieurs reprises, des « *regardés* », Castellucci nous force à sortir de notre passivité face aux images, et nous amène à prendre conscience que les images nous regardent, autant que nous les regardons. Le recours à la figure d'Andy Warhol n'est évidemment pas innocent et doit être relié à cette interrogation fondamentale. Castellucci a souvent rappelé que Warhol est pour lui le chantre de l'enfer moderne, le premier à avoir démontré que notre enfer réside aujourd'hui dans la surface et les images. L'enfer castelluccien est donc bien celui de notre modernité.



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

<sup>2</sup> « Tout ce que je fais a un rapport avec la catastrophe », entretien accordé à *Libération*, le 04/07/2008

<sup>3</sup> *Conversation*, p.46 .

## *Purgatorio* : le regard tragique

→ Interroger les choix de *Purgatorio*. Comprendre le paradoxe d'un univers où tout se donne à voir, mais où l'essentiel ne peut être vu.

### • Le dispositif scénographique

→ Demander aux élèves de faire un croquis du dispositif scénographique de la première partie de *Purgatorio* (jusqu'au viol), en leur demandant de préciser quelles actions prennent place. On peut ensuite leur demander de commenter ces choix.

### • Un dispositif quasi-réaliste

Le dispositif scénographique de *Purgatorio* peut sembler renouer, au début, avec un certain réalisme : une boîte scénique dans laquelle se succèdent des décors qui renvoient à notre quotidien (une cuisine, un salon, une chambre d'enfant). On est très proche du dispositif du quatrième mur, théorisé par Diderot : la scène théâtrale est conçue comme la pièce d'une maison dont on aurait retiré un côté et qui s'offre à notre vue. Les actions qui se déroulent sur scènes sont extrêmement banales : on cuisine, on joue, on discute, on regarde la télé.



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

### • L'importance de l'invisible, du caché

Pourtant, un voile occupe la place du « quatrième mur ». Il brouille très légèrement notre vision et rend opaque la transparence évidente d'un monde dans lequel on pourrait se reconnaître, qui pourrait être le nôtre. Ce voile met en tension notre regard et semble nous inviter à regarder « derrière », à dépasser ce qui se donne à voir. De fait, dans cet univers moderne et aseptisé, va se produire le pire des crimes : l'inceste d'un père sur son fils. La spécificité de *Purgatorio* tient à ce que l'acte central de la pièce, le viol du fils par le père, n'est pas donné à voir : il est censé se dérouler dans la chambre de l'enfant, en hors-champ.

### • La surface et la profondeur

Castellucci interroge encore, comme dans *Inferno*, notre rapport à l'image, à la surface et à la profondeur. Il oppose la surface, l'image qui se donne à voir (un appartement lisse, aseptisé, la respectabilité d'une famille bourgeoise, produit d'une civilisation évoluée) et la profondeur où se joue ce qui ne peut être vu mais qui est pourtant l'essentiel (la pulsion archaïque, la violence du crime). *Purgatorio* rejoint alors *Inferno* dans cette affirmation que l'enfer moderne est celui de la surface. Il s'agit encore une fois d'interroger notre regard, en laissant affleurer à la surface l'invisible, le caché. On peut d'ailleurs amener les élèves à tisser un lien avec le travail des dialogues : il y a les paroles que l'on entend prononcer au plateau, paroles plates et banales d'un homme qui raconte son voyage d'affaires et interroge son fils sur ses résultats scolaires. Mais il y a aussi la terrifiante « musique », comme l'appellent les sous-titres, celles que l'on ne perçoit qu'au travers d'une porte fermée : les hurlements de l'enfant, les cris du père violant son fils.

### • Le poids du regard

Le dispositif scénographique des autres parties met d'ailleurs en exergue la question du regard. D'abord par des jeux d'inversion du regard : quand nous nous trouvons avec l'enfant dans le placard, nous voyons le monde à travers ses yeux. Ensuite par des dispositifs scénographiques qui soulignent le regard. Dans la partie des fleurs, nous regardons l'enfant qui est lui-même en train de regarder le défilé des fleurs monstrueuses, à travers un cercle. Dans la dernière partie, celle du retour à la maison, un diaphragme s'intercale, tel un œil, entre nous et le plateau.



- Un espace du regard tragique ?

→ On peut ensuite demander aux élèves de mettre en mots ce qu'ont été leurs pensées, leurs réactions au moment de la scène du viol. Il serait intéressant qu'ils partagent aussi ce qu'ont été les réactions des spectateurs placés à côté d'eux. Après le partage de ces réactions, on peut leur demander quel est, selon eux, l'intérêt de ne pas donner à voir l'épisode du viol, mais de le maintenir en hors-champ.

Par le dispositif du hors-champ, Castellucci demande au spectateur de prendre en charge le viol de l'enfant, dans la mesure où nous devons, à partir des dialogues et des bruits que nous entendons, le reconstituer. Il n'existe que parce que nous lui donnons corps, ce qui lui confère, paradoxalement, une réalité extrême. D'où le sentiment, chez de nombreux spectateurs, d'une « honte sacrée », comme s'ils étaient devenus complices de ce père. D'où aussi le sentiment chez d'autres spectateurs d'avoir été pris en otage. *Purgatorio* nous oblige à vivre cette violence que nous préférons souvent occulter. Il nous renvoie à des choses très archaïques. De ce point de vue-là, l'intérêt de ce spectacle est peut être de renouer avec le sentiment du tragique.

→ On pourra alors conclure ce travail sur la place du spectateur en soumettant aux élèves cette déclaration de Castellucci et en leur demandant comment elle éclaire leur réception de *Purgatorio*, mais aussi d'*Inferno* : « La tragédie [...] est le seul spectacle que l'on ne peut pas voir de loin ou en différé : il faut être là. Ce n'est que dans la tragédie que la confusion des rôles est possible et seulement là qu'on peut se retrouver, inexplicablement, dans le spectacle. On se retrouve, seul et muet, dans le spectacle, et on en vient même à se demander si on ne l'a pas créé avec ce regard. Et il n'y a pas de réponse ».

Dans *Purgatorio*, le spectateur peut en effet avoir le sentiment d'être dans le spectacle, dans la mesure où il participe quasi-physiquement à ce viol. La communauté des spectateurs se trouve unie dans une tension commune. Le fait d'être ensemble, de partager ce moment de « honte sacrée » avec d'autres personnes est capital et instaure la création d'un espace du tragique, similaire à celui des scènes grecques. Mais surtout, *Purgatorio* touche au tragique, en ce qu'il nous donne à vivre par procuration, par le fantasme et l'imaginaire, l'inhumanité de la faute, tout en nous faisant sentir combien la frontière qui nous en sépare est mince.

### Paradiso

→ Comment Castellucci fait-il ressentir au spectateur le caractère inaccessible et inhumain du Paradis ?



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

- Un parcours initiatique

Le public attend longtemps, puisque seules six personnes peuvent entrer en même temps dans l'église.

Une fois à l'intérieur, on se retrouve dans l'obscurité totale, guidé par des artistes que l'on ne voit pas, mais qui vous dirigent.

Pour voir l'installation à travers un trou de la taille d'un hublot, il faut s'accroupir, et accepter de partager l'espace avec les autres spectateurs.

- La frustration

L'attente peut être longue, mais on ne dispose que de trois minutes pour admirer la scène.

La frustration de ne rester devant cette vision fascinante que brièvement est encore accentuée par un voile noir qui vient masquer le hublot par intermittence.

### La polysémie du spectacle : les parcours d'interprétation

→ Montrer que Castellucci souhaite que chaque spectateur construise son propre parcours interprétatif dans ses créations. Si énigmatiques soient-elles, il refuse d'en livrer des « clefs » toutes faites.

→ Relever dans l'entretien des propos relatifs à l'interprétation des spectacles : « Une image, ce n'est pas univoque ».

### Le lien entre les tableaux

• L'« ars combinatoria » : de deux images naît une troisième

→ Pourquoi les déclarations d'amour (« je t'aime ») sont-elles suivies des scènes d'égorgeement ?

De nombreuses interprétations sont possibles (souffrance qui menace le bonheur, violence de l'amour...)

• Des indices qui invitent à rapprocher des images

→ Dans *Purgatorio*, où trouve-t-on des fleurs ?

Le bouquet de la cuisine fait écho aux fleurs de lys de l'armoire, qui préfigurent celles du cauchemar. Cela peut inciter à établir des liens entre ces moments.



→ Dans *Inferno*, à quels moments les personnages prennent-ils la position du Christ en croix ?

Un touriste se fait photographe ainsi, puis c'est le grimpeur dans la rosace, et enfin les acteurs qui tombent du cube.

### Des images énigmatiques

→ Proposer aux élèves de réfléchir à certains symboles.

• Que représentent les lys de *Purgatorio* ?

On peut en donner des interprétations aux antipodes les unes des autres, ce qui témoigne bien de la complexité recherchée par Castellucci :

- c'est le symbole de la ville de Florence, dont est originaire Dante ;
- dans la symbolique chrétienne, ils représentent la virginité de la mère du Christ ;
- dans le cauchemar, ils prennent comme toutes les fleurs une connotation phallique et monstrueuse. ;

• À quoi peut faire penser le gros cube noir d'*Inferno* ?

À la kaaba musulmane, ou au monolithe de *2001 Odyssée de l'espace*, par exemple...

• Qu'évoquent les pieds qui s'alignent sous les arcades à la fin d'*Inferno* ?

Des photos des prisonniers entassés dans les chambres des camps de concentration, mais aussi les clichés habituels sur les cadavres dans les morgues.

## Des utilisations contrastées du temps

### Le rythme

→ Qu'y a-t-il de frappant dans le rythme des spectacles ?

#### *Inferno*

Ce qui domine, c'est la lenteur, des déplacements en particulier.

→ Si l'on dispose d'un support vidéo du spectacle, on peut revenir plus précisément avec les élèves sur la durée de certaines scènes (la circulation du voile dans le public par exemple).

#### *Purgatorio*

- Le rythme est beaucoup plus proche de celui de la vie quotidienne.
- À la fin du spectacle, on assiste à une brusque accélération : les fleurs géantes défilent de plus en plus rapidement, et la représentation s'achève sur les gestes épileptiques, saccadés.

### La narration

→ Chacun des spectacles suit-il le fil d'un récit ?

*Inferno* se présente comme une succession de tableaux, non comme un récit organisé autour d'un événement marquant.

*Purgatorio* en revanche s'organise autour du viol, dans une construction narrative des plus précises.

### Focus sur la narration dans *Purgatorio*

#### • La tension dramatique

→ Avant le viol, quelles sont les paroles ou situations qui frappent par leur caractère anormal ou inquiétant ?

À plusieurs reprises, les attitudes étranges des personnages peuvent interpeller le spectateur : qui est la personne dont parle constamment l'enfant (« *il revient ce soir ?* ») ? Pourquoi l'enfant n'a-t-il pas faim ? Pourquoi s'enferme-t-il dans son placard ? Pourquoi le père ne cherche-t-il pas à revoir tout de suite son enfant alors qu'il rentre d'un long voyage ?

Le public ressent l'anormalité de la situation, sans parvenir à la cerner plus précisément, ce qui génère une vive tension dramatique.

→ Pendant et après le viol, quels signes renforcent l'incertitude qui pèse sur le destin de l'enfant ?

Pendant la scène d'inceste, le spectateur entend des paroles qui peuvent laisser présager le pire : l'enfant est-il mort ? Et d'ailleurs, pourquoi tarde-t-il à descendre les escaliers ?

Quand il réparaît sur scène, son cou saigne : va-t-il survivre à la blessure ?

#### • Plusieurs combinaisons narratives possibles

→ Pourquoi certains surtitrages sont-ils au futur au début du spectacle, à l'imparfait à la fin ?

Les surtitrages invitent le spectateur à replacer les différents éléments de l'histoire dans un nouvel ordre. En effet, le présent de référence, matérialisé par le « *maintenant* » des surtitres, se situe au moment de la scène d'inceste.

Tout ce qui précède est surtitré au futur (« *La première étoile boira un verre de whisky* »), et peut donc se lire comme une répétition des événements : ce que l'on voit se reproduira après le présent de l'inceste, dans une tragique répétition.

Quant au début du cauchemar, il est surtitré à l'imparfait (« *L'enfant flottait au plafond, et du haut de sa tour anti-atomique, il voyait tout* »), ce qui suggère que le rêve précède l'inceste. Mais comme les images oniriques convoquent des symboles de violence sexuelle, on suppose qu'une première scène identique a déjà eu lieu, ce qui conforte l'idée d'une éternelle répétition de la scène.

## L'enfer de la répétition

### • Comment la répétition se manifeste-t-elle ?

#### *Inferno*

→ Demander aux élèves de réfléchir à des exemples de scènes où un même geste se répète un très grand nombre de fois.

La répétition (avec quelques variations) est un des principes structurants du spectacle : les passages du ballon, les étreintes, les chutes depuis le cube, les égorgements...

#### *Purgatorio*

→ Comment l'inceste initial est-il amené à se répéter ?

- il peut se reproduire à l'infini à l'époque de l'enfance de la victime, comme le suggère le décalage des temps dans les surtitrages ;

- des scènes de violence sexuelle sont à nouveau suggérées une fois l'enfant devenu adulte.

### • Comment interpréter ces répétitions ?

- Dans l'enfer de Dante, ce n'est pas tant le supplice subi qui est insupportable, que son éternelle répétition. Au purgatoire, on revit partiellement ses fautes terrestres afin de se purifier.

- La démarche de Castellucci est aussi à rapprocher de celle de Warhol (cf. le paragraphe qui lui est consacré).

## L'enfance

*Purgatorio* et *Inferno* mettent en scène de nombreux enfants et font de l'enfance un thème majeur.

### L'enfance menacée mais créatrice

→ On peut d'abord demander aux élèves de répertorier les différents enfants présents dans les spectacles en précisant le rôle qui leur est assigné. On peut leur demander de proposer un classement.

Deux figures de l'enfance semblent se détacher des deux spectacles, celle de l'enfance menacée et celle de l'enfance créatrice.

#### • La fragilité de l'enfant

L'enfance menacée apparaît à de multiples reprises. Les bébés, dans *Inferno*, jouent dans leur cube, pendant qu'une verrue noire gonfle sur la façade du palais et semble les menacer. Le cube lui-même est recouvert d'un voile noir. Ces enfants innocents pris dans le mal peuvent renvoyer aux enfants que Dante découvre dans les limbes. D'autres enfants sont victimes de violence : une scène d'*Inferno* montre de très jeunes enfants étranglés au sol par leurs parents. Enfin, *Purgatorio* offre une image saisissante de la violence faite à l'enfance. La pire des violences puisqu'elle est exercée par le père. Le spectacle souligne aussi la solitude de l'enfant, trahi par sa mère, et qui ne trouve de refuge que dans son placard et dans la compagnie de son robot. L'enfance menacée permet à Castellucci de poser la question du mal. Comme il le rappelle dans l'entretien en annexe, la violence absolue est celle qui s'exerce contre l'innocence. Dès lors, la présence de ces enfants pose la question du mal que l'homme est capable d'exercer contre ses propres enfants. Mais aussi, et c'est peut-être le plus important, Castellucci pose la question à un plan métaphysique. Comme Dante qui ne comprend pas la présence d'enfants non baptisés dans les limbes (de quoi sont-ils coupables, eux qui n'ont pas eu le temps de vivre?), Castellucci interroge une création rongée par le mal. Il faut d'ailleurs se souvenir que l'enfant est lui aussi traversé par le mal : dans *Inferno*, lors de la scène d'égorgement, les enfants participent au cycle des meurtres, au même titre que les adultes.

### • Le pouvoir créateur de l'enfance

L'enfance créatrice vient toutefois éclairer ce sombre tableau. Dans *Inferno*, celui qui vient prendre le relais de Castellucci est un petit garçon, qui revêt la même peau de chien et se fige dans la position qui était celle de Castellucci à sa sortie de scène. Passage de relais signifiant entre l'enfant et le créateur. Castellucci compare d'ailleurs la posture de Dante dans *La Divine Comédie* à celle d'un héros de conte de fée, perdu dans une forêt obscure. Ce jeune garçon assume d'ailleurs un rôle important dans toute la pièce et se distingue par sa liberté : il tague la façade du Palais des papes, joue au basket dans la Cour d'honneur ! Dans *Purgatorio*, l'enfant est celui qui accorde le pardon, et dépasse le mal. Mais il est aussi celui qui, enfermé dans son placard, rêve et développe la vision de ces fleurs.

### L'enfant au plateau

#### → Demander aux élèves quelles différences ils ont pu établir entre les enfants d'une dizaine d'années au plateau et les plus petits.

Ils auront certainement remarqué que la différence tient à la conscience du jeu.

Les enfants d'une dizaine d'années (le héros de *Purgatorio*, les deux enfants d'*Inferno*) ont conscience de jouer, ce qui permet au metteur en scène de demander au jeune comédien de *Purgatorio* d'assumer une scène qui peut-être perturbante. La conscience du jeu lui permet d'instaurer la distance nécessaire.

Par contre, les très jeunes enfants d'*Inferno* n'ont pas conscience de jouer et ils installent une part d'imprévisible, de pur présent au plateau, qui échappe au metteur en scène. Qui a assisté à plusieurs représentations a pu mesurer l'écart de comportement des enfants chaque soir. Les larmes d'un enfant apeuré dans le cube, la course joyeuse d'un autre qui échappe à ses parents au milieu de la scène des étreintes apportent une grande spontanéité et rappellent au spectateur la porosité de la frontière entre le théâtre et le réel. On pourra aussi demander aux élèves de mesurer l'écart avec les chiens au début d'*Inferno*, qui, malgré leur animalité, apparaissent davantage sous contrôle.

### L'accompagnement musical et sonore

#### Le rôle de la musique dans les spectacles

##### • Accentuer l'émotion

À plusieurs reprises, la musique vient relayer l'émotion suscitée par les images.

#### → À quel moment les polyphonies anciennes inspirées par l'Hilliard Ensemble (voix masculines très mélancoliques) interviennent-elles ?

Lors de scènes très émouvantes : hommage lyrique aux disparus de la Societàs Raffaello Sanzio (*Inferno*), début du cauchemar de l'enfant (*Purgatorio*).

Quel est l'accompagnement sonore de la fin du cauchemar de l'enfant (*Purgatorio*) ?

Plus les plantes se font menaçantes, plus les sonorités sont fortes, devenant à la limite du supportable pour des oreilles humaines : friture de radio, bruits de verre et terre brisés, sons suraigus et stridents.

##### • Introduire une dissonance

En proposant des accompagnements sonores en total décalage avec les images, Castellucci interroge leur sens, et suggère des lectures multiples.

#### → À quels moments la musique semble-t-elle en complet décalage avec les images ? Comment l'interpréter ?

· Dans *Inferno*, alors que les personnages égrènent des « je t'aime » à l'infini, on entend des bruits typiques de violents accidents de voiture, qui résonnent de plus en plus fort dans la cour, jusqu'à couvrir le son des voix. De multiples interprétations sont possibles (cf. l'analyse de la scène dans les pistes de travail sur *Inferno*).

· Dans *Purgatorio*, les surtitres qui accompagnent la scène du viol sont des plus inattendus : « *l'enfant met une musique légère* ». Et la scène de viol est immédiatement suivie d'une mélodie au piano.

C'est peut-être une manière de suggérer toute la violence susceptible de se dissimuler derrière les apparences harmonieuses d'un intérieur bourgeois feutré.

## Le travail du compositeur

Lire l'entretien que Scott Gibbons a accordé au *Monde* (cf. annexe n° 8).

### • La création

#### → Dans *Paradiso*, comment est née l'idée de faire entendre des cigales ?

Son projet initial était d'associer le battement d'aile des anges à des sonorités ayant une connotation effrayante. Il avait donc d'abord songé à enregistrer le bruit assourdissant d'une invasion de sauterelles. Une invasion de cigales exceptionnelle en Californie lui a apporté la réponse qu'il cherchait.

#### → Les sonorités inquiétantes d'*Inferno* sont-elles véritablement celles d'une autopsie, comme annoncé dans le programme ?

Pas exactement, puisqu'elles ont été retravaillées. Mais elles ont constitué un univers sonore de référence.

### • La collaboration

#### → Comment Castellucci associe-t-il Scott Gibbons à son travail ?

- Castellucci est ouvert aux propositions du compositeur (les cigales par exemple).
- Gibbons doit parfois répondre à des demandes précises (les bruits de verre brisés qui accompagnent le rebond du ballon d'*Inferno*).
- ils mènent de concert un travail d'expérimentation de longue haleine.

## PISTES DE TRAVAIL SUR *INFERNO*

### Une esthétique du dépouillement

→ Demander aux élèves de décrire le dispositif scénographique d'*Inferno*. Leur demander ensuite, sur un croquis de la façade du palais, de repérer tous les espaces qui étaient utilisés.

### Un parti-pris de sobriété

Castellucci a abordé la cour avec une volonté de sobriété évidente. Le plateau est nu. Très peu d'accessoires sont utilisés : un cube noir occupe le côté jardin du plateau au début. Seront amenés ensuite un piano, une voiture. La machinerie sur scène se limite à une arbalète. La plupart de ces éléments sont noirs, ce qui les fonde dans le plateau. Les changements se font à vue.

### L'utilisation du Palais

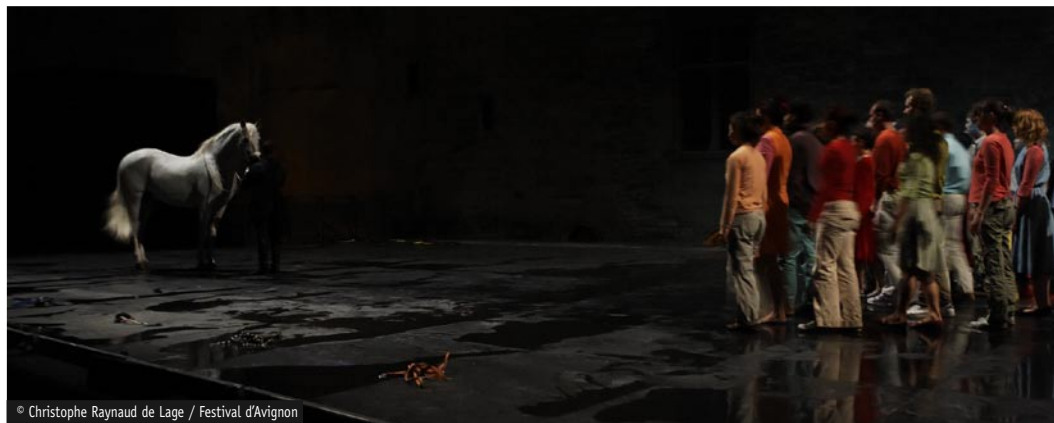
#### • La verticalité

Si le plateau est nu, c'est pour mieux laisser la vedette au Palais. Celui-ci est utilisé comme il l'a rarement été. Sa verticalité domine *Inferno* et installe le spectacle entre la terre et le ciel. La visite par des pseudo-touristes pendant l'installation du public est déjà l'indice de cette prééminence du monument. L'ascension inaugurale permet d'arpenter cet espace et amène l'œil du spectateur à en prendre la mesure, dans les moindres détails : les pierres qui servent de prise, la rosace du balcon, la gargouille. Les fenêtres de la façade sont utilisées à plusieurs reprises : avec des jeux de

lumières qui font exister aussi l'envers de cette façade, et avec les postes de télévision, qui seront jetés des plus hautes fenêtres. Un voile noir devait aussi recouvrir la façade, mais ce dispositif n'a fonctionné qu'aux répétitions.

#### • La profondeur

Castellucci joue aussi avec la profondeur : visuelle avec les pieds qui apparaissent dans les ogives du bas, mais aussi auditive lorsque les sabots du cheval sur les gradins résonnent dans le dos du spectateur bien avant qu'on ne le voie. Castellucci prend la mesure de tout l'espace puisqu'il investit aussi les gradinages, en recouvrant le public d'un grand voile blanc.



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

#### • La lumière

La façade du Palais est aussi animée par diverses projections : les noms des tableaux, des comédiens morts de la Societas Raffaello Sanzio, les titres d'œuvres d'Andy Warhol. La lumière donne vie au monument : la façade est successivement plongée dans le noir ou entièrement rouge. On peut aussi faire remarquer aux élèves que Castellucci fait aussi du Palais un espace auquel l'homme doit se confronter : espace à escalader à main nue, mur que l'on doit frapper de manière répétitive.

→ Pour les élèves qui verront *Inferno* dans un autre espace, il paraît important de travailler sur la manière dont Castellucci a revu son dispositif scénographique : comment s'empare-t-il d'un nouvel espace ? Comment travaille-t-il en intérieur ?

→ On peut enfin amener les élèves à se demander en quoi cet enfer est aussi un enfer de la sobriété. Le traitement de l'ascension de la façade peut fournir un point de départ intéressant à la réflexion.

#### • L'exemple de l'ascension

Castellucci refuse toute débauche de spectaculaire. On peut prendre l'exemple de l'ascension de la façade. Cette ascension risquée aurait pu être traitée de manière spectaculaire : un projecteur aurait pu suivre la montée du grimpeur, une musique l'accompagner. Or, la réussite de ce moment tient à la grande sobriété avec laquelle il est traité : pas de lumière, le silence et une ascension qui se fait dans une grande économie de mouvement. Antoine Le Ménéstrel a d'ailleurs confié à la presse que le metteur en scène lui avait donné la consigne suivante : « *Romeo ne voulait pas d'acrobatie, pas de jeu d'acteur. Que je fasse ce que j'aime faire, avec le minimum d'effet* »<sup>4</sup>.

#### • Une économie générale

De manière générale, la même économie préside à l'ensemble de la représentation : outre l'utilisation de l'espace, on pourra aussi penser au traitement des couleurs. Castellucci travaille un enfer en trois couleurs : le rouge, le noir et le feu. Les seules touches colorées proviennent des costumes, mais les couleurs dessinent un camaïeu aux tons presque passés. Le metteur en scène italien travaille sur les matières fondamentales : le feu, l'eau, la pierre. Même sobriété dans le traitement des actions scéniques.

<sup>4</sup> Nathaniel Herzberg, "Premiers rôles inattendus à Avignon", *Le Monde*, 17 juillet 2008.

## L'image

→ Dans le prolongement de l'étude sur la place du spectateur, faire réfléchir les élèves sur le rapport qu'*Inferno* établit avec les images, et notamment, certaines images/tableaux de l'art.

## Andy Warhol



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

→ Comprendre la présence d'Andy Warhol dans *Inferno*.

→ Pour cela, on peut d'abord demander aux élèves de faire des recherches sur la figure d'Andy Warhol et son importance dans l'art contemporain. Puis, on peut ensuite leur proposer des coupures de presse (cf. annexe n°9) qui manifestent de l'incompréhension sur la présence de Warhol dans *Inferno*. On peut alors demander aux élèves de suggérer des pistes d'explication à la présence de cet artiste dans *Inferno*.

Andy Warhol est une figure charismatique de l'art contemporain. Son œuvre, consacrée aux images de notre temps, se développe dans la société de consommation de l'Amérique des années soixante. La figure de Warhol est

présente dans *Inferno* à la fin du spectacle : la comédienne qui joue son rôle porte un masque à son effigie et sort d'une voiture accidentée. La présence de cette voiture est en soi un clin d'œil à une série d'œuvres de Warhol, intitulée *Crash car*

Mais Warhol était déjà présent à travers la projection, sur la façade du palais, des titres de nombreuses de ses œuvres. La présence de Warhol prend sens de diverses manières.

- Le chantre de l'enfer moderne

On peut d'abord se rappeler que, dans la *Divine Comédie*, Dante est guidé par Virgile, figure d'artiste tutélaire. À ce titre, Andy Warhol peut apparaître comme le Virgile de Castellucci, et plus largement, comme le Virgile de notre modernité. Mais surtout, la présence de Warhol s'impose car il est celui qui peut nous guider dans l'enfer moderne, celui de la surface et des images. Castellucci voit en cela une révolution copernicienne : si, à l'époque de Dante, l'enfer était dans la/les profondeur(s), il est maintenant dans la surface. De fait, Warhol est celui qui s'est le premier emparé des icônes de la société de consommation, ces images qui nous fascinent, pour les vider de leur pouvoir, les détruire en les dupliquant, les réduisant à leur superficialité. Cette préoccupation rejoint l'interrogation de Castellucci sur les images (cf. supra). Nous sommes, comme les touristes au début du spectacle, abreuvés d'images que nous ne prenons plus le temps de voir. Et *Inferno* peut se lire tout entier comme une interrogation sur l'image. Le choix de Castellucci de faire tourner sur le sol l'appareil photo de Warhol et de lui faire dessiner un rond est en cela signifiant : le déplacement de l'appareil dans un cercle évoque l'image d'une aiguille qui avance dans une horloge, manière pour le metteur en scène de nous rappeler que nous vivons dans un temps rythmé par « la répétition sérielle de flashes photographiques et d'icônes »<sup>5</sup> dans lequel chacun pourra vivre son quart d'heure de gloire. On pourra rappeler aux élèves cette phrase de Castellucci : « être spectateur tout au long de la journée – pratiquement déjà une condamnation à l'enfer »<sup>6</sup>. Warhol, comme Castellucci, ont en commun d'interroger notre rapport aux images.

- Une proximité thématique

La présence de Warhol dans l'enfer s'imposait aussi par les thématiques qui ont été celles du peintre. La mort figure comme une des obsessions de l'artiste (on peut penser à la série *Death and Disaster* ou au choix d'ériger en icônes des femmes qui connaîtront ensuite un destin tragique comme Marilyn Monroe ou Jacky Kennedy).



- **Des techniques communes à l'œuvre**

Les techniques mêmes de Warhol ont à voir avec l'enfer castelluccien. On sait que, dans un souci de dépersonnaliser l'œuvre d'art, le peintre new-yorkais a développé la technique de la sérigraphie qui permet de reproduire à l'infini une même image. L'univers de Warhol est celui de la répétition obsessionnelle, celle qui noie l'unicité dans la similitude. Or, l'enfer de Castellucci, comme celui de Dante, est un enfer de la répétition. Les corps chutent sans fin, les êtres humains s'y égorge dans une ronde incessante, les mots se répètent, comme la musique. L'individualité même s'efface devant le groupe : tous ces êtres semblent agir de la même manière, effectuer les mêmes actions, comme s'ils étaient interchangeable. Enfin, n'oublions pas que l'artiste Warhol a toujours travaillé à partir d'images préexistantes (coupures de presse, polaroids, BD), ce qui ne manque pas de rejoindre Castellucci qui se définit d'abord comme un « *collecteur d'images* ».

- **Une figure du mal**

Lors des rencontres avec le public pendant le Festival d'Avignon, Castellucci a aussi ouvert une autre voie pour interpréter la présence de Warhol dans *Inferno*. Et si celui-ci était notre Lucifer contemporain, une figure du mal, nécessaire dans l'art ?

### Un parcours dans l'art

→ **Comprendre comment la démarche plastique de Castellucci s'appuie sur de grandes « images » de l'histoire de l'art.**

- **Quelques références plastiques**

→ **On peut, dans un premier temps, proposer aux élèves un certain nombre d'œuvres et leur demander de retrouver le moment où elles étaient utilisées dans *Inferno*. On leur soumettra une reproduction du *Cri* de Munch, de *L'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci, une photographie du monolithe dans *2001, Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick et une photographie du *Christ* de Rio de Janeiro. On peut aussi partir des références que les élèves ont reconnues.**

Le *Cri* apparaît à la fin de la scène des « *je t'aime* ». Un homme, en polo jaune, en avant-scène, se fige dans une posture qui renvoie de manière très explicite au cri. Lors de l'ascension de la façade, Antoine Le Ménestrel marque une pause dans la rosace, renvoyant le spectateur au célèbre dessin de Léonard de Vinci. Le monolithe noir de Stanley Kubrick apparaît dans le cube noir qui abrite les enfants. Enfin la position des corps lors des multiples chutes (les bras écartés, plongeant dans le vide) est exactement celle du *Christ* de Rio.

→ **S'interroger sur cette réappropriation de grandes « images ». Proposer aux élèves de lire dans l'entretien en annexe ce que Castellucci dit du « brassage » des images.**

- **Un voyage dans l'art**

La présence de nombreuses références artistiques fait aussi d'*Inferno* un voyage dans l'art, en écho avec Dante qui croisait de nombreux artistes dans l'Enfer. La démarche de Castellucci est bien celle d'un plasticien, qui nourrit sa création en puisant dans les grandes images de notre imaginaire. Néanmoins, l'image collectée n'est pas présente uniquement à titre de référence. Si le spectateur éprouve du plaisir à reconnaître telle ou telle référence, cette reconnaissance n'est jamais indispensable à la compréhension du spectacle. Comme le dit très bien Castellucci, chacune des images proposées va agir sur le spectateur en fonction de sa sensibilité, de sa culture, de son histoire et lui permettre de construire son interprétation, son propre parcours.

- **L'œuvre d'art comme trace**

L'œuvre d'art est d'ailleurs, pendant tout le spectacle, présente comme une trace. Elle apparaît au détour d'une image, se surimprime à une des visions proposées par Castellucci, puis disparaît. L'art se confronte ainsi à la mémoire, et à la mort. Soit qu'il tente de préserver le souvenir de la vie (Romeo Castellucci fait de la façade du palais un éphémère monument aux morts de sa troupe), soit qu'il se heurte lui aussi à sa contingence, comme le piano qui brûle, soit qu'il s'affirme comme une prise de risque, voire un défi à la mort (Castellucci, seul en scène, prêt à être dévoré par les chiens/le public).

## La nostalgie

→ Voir comment s'exprime la nostalgie dans *Inferno* à travers l'analyse d'une séquence, celle des étreintes.

Dans les entretiens et les notes d'intention, Castellucci mettait en avant la douceur, la nostalgie qui allaient caractériser son enfer. De fait, cette douceur était déjà présente chez Dante, lorsque le poète croisait des condamnés qui évoquaient le manque de leur vie d'avant (cf. annexe n° 10).

→ Demander aux élèves d'essayer de reconstituer physiquement cette séquence des étreintes, en passant au plateau par groupes. On peut aussi s'appuyer sur la vidéo. (<http://www.festival-avignon.com/editions/fr/2008/spectacles/videos/bdd/video/1266>)

Celle-ci se situe après le tableau des enfants dans le cube. Quatre comédiens sont au plateau, le reste de la foule leur fait face, à cour, dans l'ombre. Une femme se détache du groupe, semble implorer l'homme en avant scène, puis l'étreint. Celui-ci semble recevoir cette étreinte comme un choc et regarde successivement chacune de ses mains. Puis il étreint lui aussi la jeune femme. D'autres personnes vont sortir tour à tour du groupe et s'étreindre, s'enlacer, s'embrasser ou simplement se donner la main. Des mères enlacent au sol leur enfant. La bande-son, d'abord constituée de chants médiévaux, laisse ensuite place à des bruits de freinage, puis de verre brisé, de chocs, qui laissent penser à un accident de voiture. Des pères se penchent sur leur enfant dans un geste qui peut aussi bien être un geste d'étouffement que de réanimation. Enfin, un homme, en avant scène, prend place entre deux femmes. Il les étreint tour à tour, semble hésiter entre les deux, puis se retrouve seul. Tous prennent ensuite place derrière lui et, reprenant le mouvement initial qui consiste à regarder chacune des mains, disent à chaque main : « je t'aime ».

→ On pourra d'abord demander aux élèves ce que chaque action scénique leur évoque. Puis les interroger sur le lien créé par la juxtaposition de cette bande-son avec ces actions.

Les actions scéniques très minimales renvoient pourtant à des éléments très concrets de notre vie : des scènes d'amour, familial ou amoureux. Mais aussi des situations qui renvoient à l'adultère (l'homme qui hésite entre les deux femmes) et peut-être au crime (les pères et leurs enfants). Ce qu'il importe de remarquer c'est que ces situations ne sont pas différenciées : amour et haine semblent deux versants d'un même sentiment. De plus, le climat de douceur vient aussi de la fluidité et de la lenteur des mouvements, réduits à quelques noyaux. Les motifs circulent. Celui de l'hésitation entre les deux femmes apparaît d'abord avec le regard à chaque main, puis se concrétise par l'homme entre les deux femmes, et enfin se retrouve dans le double « je t'aime » chuchoté à chaque main. La bande-son très nostalgique contribue aussi à l'apaisement. Quant aux bruits d'accidents de voiture, qui se produisent lors des étreintes des mères et des enfants, ils donnent le sentiment que la mort guette chacun de nous mais l'image qui reste est celle de l'amour. Appel à vivre, même si la vie est faite de souffrances, de trahisons, de crimes, et si elle est hantée par la présence de la mort.

## L'adoucissement de la mort et de la souffrance

→ Comment Castellucci se réapproprie-t-il les deux composantes essentielles de l'enfer que sont la souffrance et la mort ?

### La souffrance

→ Inviter les élèves à retrouver des scènes où la souffrance des personnages condamnés à l'enfer s'exprime plus clairement.

On pourra citer la scène énigmatique où la dame âgée mord avec rage le ballon, ou encore les mouvements chorégraphiques d'une partie de la foule qui frappe du pied contre le mur, comme pour le faire tomber (mais la révolte latente est atténuée par le fait que certains acteurs ne s'associent pas au geste).

## La mort

### → Comment est-elle évoquée ?

- Par le lyrisme (l'hommage aux disparus de la Societas Raffaello Sanzio)
- Par des représentations toujours partielles qui s'entremêlent à des images de vie et d'amour (l'image du voile noir qui gonfle alors que les enfants jouent dans le cube, les bruits d'accidents de voiture qui rythment le « je t'aime », les figures de bras en croix qui jalonnent le spectacle).

## Le mouvement

### → Mesurer l'apport, dans un spectacle de théâtre, d'un travail chorégraphique.

### → On peut partir d'un travail au plateau, en demandant aux élèves de reproduire un des mouvements, ou un ensemble de gestes qui les ont frappés. Ce peut-être un geste individuel ou collectif. Leur demander ensuite ce qui caractérise ce mouvement.

Les élèves remobiliseront peut-être les gestes d'égorgement, les chutes bras en croix, ou les vagues au sol. Ce qui importe c'est de leur faire sentir l'extrême économie, et en même temps la précision qui habite la grammaire gestuelle d'*Inferno*. Si l'on dispose de la vidéo, il peut être intéressant, grâce à des arrêts sur image, de leur montrer les mains des comédiens, qui sont souvent figés dans des postures très signifiantes. Ces gestes sont aussi liés par une grande fluidité. Le mouvement se répète et glisse : c'est le cas notamment des vagues de corps qui roulent au sol. Il circule d'une personne à une autre : un mouvement est souvent initié par un comédien puis repris par d'autres de façon répétitive. De plus, les mouvements sont toujours effectués dans une grande lenteur : c'est le cas notamment de tous les déplacements qui se font sur une marche lente, d'où une sensation de quelque chose de très ritualisé.

### → Réfléchir à la symbolique de ces mouvements. Pour cela, demander aux élèves de les définir en se basant sur les critères suivants : rapport au sol ou non / verticalité ou horizontalité / tension ou relâchement.

On remarquera que les mouvements dans *Inferno* mettent en jeu deux composantes majeures : le rapport au sol et la chute. L'homme d'*Inferno* est un homme qui est attiré par le sol, qui ne peut se dégager de sa matérialité. De nombreuses séquences voient les comédiens au sol, avec souvent un contact de presque tout leur corps. C'est le cas du très beau solo de danse. Ce rapport au sol est d'ailleurs une des spécificités de la danse de Cindy Van Acker, la chorégraphe qui a travaillé avec Castellucci. De nombreuses séquences reprennent l'image de la chute, bras en croix. Envol impossible des anges échoués au sol : l'homme semble condamné à la chute. Seule l'ascension inaugurale lui permet d'échapper au poids de la matière.

## PISTES DE TRAVAIL SUR PURGATORIO

### La violence

Pour revenir avec les élèves sur la scène d'inceste, on pourra leur proposer deux activités complémentaires.

### → Échanger en classe des points de vue argumentés :

- la violence suggérée est-elle supportable ? Dans quelle mesure a-t-elle sa place au théâtre ? (les propos de Castellucci sur la violence au théâtre, cités dans « la représentation en appétit » éclaireront utilement ce point)
- quel est l'effet recherché par Castellucci ? Qu'apporte cette scène au spectacle ? Des pistes de travail autour de cette question sont proposées dans la suite du dossier.

→ Lire les critiques de presse (cf. annexe n° 9) en essayant de comprendre leurs arguments.

Si la plupart des critiques témoignent d'un vif enthousiasme (*Le Monde* : « Castellucci signe son chef d'œuvre »), nombre d'entre elles soulignent aussi le caractère risqué du dispositif, qui risque de ne pas faire l'unanimité, et d'être reçu très différemment d'un spectateur à l'autre :

- « Dénonciation nécessaire pour les uns, insoutenable pour les autres » / « Âmes sensibles, s'abstenir » (*Le Dauphiné Libéré*)
- « Toucher une partie du public [...] alors que les autres spectateurs se retirent, silencieux » (*Le Midi libre*)
- « Un huis clos pétrifiant. Le soir de la première, un seul spectateur a quitté la salle, mais combien étaient-ils, ventre et gorge noués, qui auraient préféré ne pas voir et entendre ? *Le Purgatoire* selon Castellucci est le lieu du théâtre subi » (*Libération*).

### Un retour au tragique

→ Se demander si *Purgatorio* n'ouvre pas la voie à une tragédie moderne

Castellucci, avec son cycle de création précédent, s'est intéressé au tragique. *Purgatorio*, de toute évidence, peut apparaître comme l'aboutissement des questions soulevées dans les *Tragedia*.

### La faute tragique

→ Demander aux élèves de décrire ce qui caractérise la faute qui est au cœur de la pièce.

- **Un interdit majeur**

*Purgatorio* se construit autour d'un événement irréprésentable et irréprésenté : le viol d'un fils par son père. Faute tragique par excellence, puisque le père outrepassa un interdit majeur, celui de l'inceste, et rejoint en cela les grandes figures tragiques de l'Antiquité. Le viol et l'inceste ramènent l'homme à ses pulsions les plus archaïques. Faute tragique aussi car elle nous confronte au mal absolu, le viol de l'innocence à travers la figure d'un enfant solitaire.

- **La tension entre l'archaïsme de la pulsion et la modernité du décor**

L'une des réussites de *Purgatorio* tient au fait que Castellucci place ce viol au sein d'un univers hypermoderne et qui renvoie à notre quotidien. Si le spectateur de théâtre peut parfois voir *Médée*, ou *Œdipe* comme des personnages lointains, Castellucci nous rappelle, nous confronte au fait que ces désirs, ces pulsions archaïques continuent de nous habiter, de nous travailler même dans un appartement au design hyper moderne. Le luxe de cet appartement ne pèse plus rien face au vide induit par le viol. L'agréable et le décoratif par lesquels la société prétend nous anesthésier ne peuvent empêcher l'insoutenable d'advenir.

- **Le rapport du père à la faute**

La dimension tragique se situe aussi dans le rapport des personnages à leurs actes. Le père, mais aussi la mère et le fils, à un degré ou à un autre, apparaissent, dans la première partie, comme des marionnettes, des poupées de cire, qui obéissent au décret d'une force qui les dépasse. Les visages sur-maquillés, les coiffures gominées, la gestuelle donnent parfois l'impression que les comédiens sont des poupées de cire, des marionnettes. Le passage à l'acte du père, préparé par la demande du chapeau, qui se fait sur un ton neutre et vide, obéit à ce qui semble être une mécanique. C'est d'ailleurs l'apparition du mot « maintenant » sur l'écran de surtitrage qui décide le père à prendre l'enfant et à monter l'escalier. Et le masque qu'il ôte après le viol est aussi le signe de cette non-appartenance à soi pendant la faute.

## Les résurgences de la faute

→ On peut demander aux élèves de chercher des allusions au viol dans les autres parties du spectacle.

Un des intérêts du spectacle tient au fait que cette faute, le viol, se diffracte dans le reste du spectacle et se trouve mise en perspective. La faute réapparaît dans chacune des parties du spectacle.

- Pendant la partie des fleurs : le bruit assourdissant de la musique, mais surtout la monstruosité de ces fleurs qui enflent jusqu'à prendre la forme d'organes sexuels, le rouge omniprésent aussi sont autant de rappels du viol. Le père réapparaît d'ailleurs à la fin de la séquence, coiffé de son chapeau de cow-boy.

- Dans la dernière partie : la monstruosité des corps et les convulsions épileptiques du père viennent dire le retour de cette faute. Le fils est à genoux, il pleure et supplie. Le père effectue le même trajet que dans la première partie : il ramasse son chapeau au sol, se lève et monte l'escalier. L'enfant géant, au sol, reste seul et pleure.

Ces retours permettent d'élargir le propos. La rêverie des fleurs, que Castellucci dit avoir trouvée chez Friedrich, donne à contempler à l'enfant une création rongée par le mal : les fleurs, aux formes de plus en plus monstrueuses et phalliques, font du viol et de la violence du désir une donnée essentielle d'une création dominée par le chaos. Le retour dans la maison vide, dans la troisième partie, dit le retour incessant de la faute. N'oublions pas que le spectacle s'appelle *Purgatorio* et que le purgatoire est le lieu où l'homme revit sa vie humaine, ses fautes jusqu'à sa rédemption.

## La « force invincible du pardon »

### La mise en scène du pardon

→ Le pardon est central dans *Purgatorio*. On peut proposer aux élèves de travailler sur la séquence du pardon, en leur demandant d'abord de la décrire (cf. remémoration).

→ On peut ensuite leur demander de proposer une interprétation de ce pardon, ou du moins, de leur demander comment ils comprennent ce geste.

Le père offre l'image d'un homme brisé par l'acte qu'il vient de commettre. Le masque qu'il retire est comme le signe d'une duplicité-dualité chez lui (le père/le violeur, le fautif/celui qui se repent ?). Le geste des paumes des mains vers le haut a d'ailleurs des connotations religieuses connues. Le retour de la musique fait évidemment écho au surtitrage présent pendant le viol (la musique), mais remplace cette fois-ci les hurlements et les cris par une véritable musique, mais qui reste détachée de l'action scénique (ce n'est pas le père qui joue cette musique, elle vient d'un ailleurs) : signe d'un retour à une forme d'harmonie. C'est d'ailleurs le seul moment de *Purgatorio* où l'on entend de la musique. L'arrivée de l'enfant le montre en victime (le sang comme métaphore du viol). Mais ces gestes instaurent un renversement : c'est lui qui dirige les mouvements de son père et son étreinte, qui rétablit la tendresse père-fils, apporte au père le pardon attendu.

### Comprendre les enjeux de ce pardon

#### • Expiation la faute

Le purgatoire est aussi un lieu d'expiation. Le pardon est central dans la pièce : il se trouve à peu près à la moitié. En pardonnant à son père, le jeune enfant sort de son rôle de victime. Il s'affirme plus grand que son père, ce que confirme la troisième partie où il revient sous la forme d'un géant de deux mètres, alors que son père est tout petit. Le pardon permet aussi une inversion des rôles : c'est désormais au père de porter la faute.

Néanmoins, on peut nuancer cette lecture « optimiste » : le « *tout est fini* » de l'enfant se trouve pris à défaut par la structure cyclique de la pièce qui inscrit au contraire le viol dans un processus de répétition sans fin. Est-ce à dire que le pardon est sans cesse à renouveler ?

• Une visée cathartique ?

→ Peut-on parler d'un processus cathartique chez Castellucci ? Y-a-t-il résolution, dépassement ? On pourra repartir de la définition de la catharsis donnée par Jean-Pierre Vernant et demander aux élèves s'il leur semble possible de l'appliquer à *Purgatorio*.

« Parce que la tragédie met en scène une fiction, les événements douloureux, terrifiants qu'elle donne à voir sur la scène produisent un tout autre effet que s'ils étaient réels. Chez le public, désengagé par rapport à eux, ils « purifient » les sentiments de crainte et de pitié qu'ils produisent dans la vie courante. S'ils les purifient, c'est qu'au lieu de les faire simplement éprouver, ils leur apportent par l'organisation dramatique une intelligibilité que le vécu ne comporte pas »<sup>7</sup>

On voit combien il est difficile d'appliquer le concept grec de la catharsis à *Purgatorio*. En effet, comme le rappelle Vernant, la catharsis permet de donner du sens à la faute tragique et à sa punition en la réinscrivant dans un ordre supérieur qui la justifie. Or, rien dans *Purgatorio* ne va en ce sens. L'enfant et le père restent seuls en face de leur peur, de leur faute. La séquence des fleurs vient dire cela : elle est vue à travers les deux lys du placard de l'enfant. Le lys, symbole de la ville de Florence, est aussi le gage de la pureté et donc, peut-être l'indice d'une purification à venir pour l'enfant. Pourtant, si les fleurs sont au début une tension vers la pureté, elles deviennent ensuite d'immenses bouches agressives. Le pardon, s'il permet le dépassement de la faute, ne l'efface pas : il faut vivre avec la conscience de la faute.

• Pour une lecture théologique

→ Inscrire *Purgatorio* dans une lecture théologique. On peut donner à lire aux élèves l'épisode du sacrifice d'Abraham dans l'Ancien Testament et leur demander de le mettre en relation avec *Purgatorio*. (cf. annexe n° 11)

Au centre du spectacle se trouve aussi la question des relations entre le Père et le Fils. Castellucci invite à une lecture théologique de *Purgatorio* et précise que le viol trouve son cadre dans le sacrifice d'Abraham, qui doit tuer son fils et attend le pardon. Dans *Purgatorio*, le viol est prévu et fait partie du dessein de Dieu, en ce qu'il pose la question du mal voulu par Dieu. Le père est une figure du Créateur et de la solitude infinie dans laquelle celui-ci se trouve plongé. L'enfant est la Créature, œuvre du Créateur. Le Créateur a besoin du pardon de la Créature, pour rompre cette solitude (cf. l'entretien, annexe n° 8).

**Réalisme ou onirisme ?**

Si le décor se veut des plus réalistes, évoquant l'esthétique d'Edward Hopper, de nombreux détails, dès les premières scènes, installent une ambiguïté : le spectacle dans son ensemble ne serait-il pas un vaste cauchemar ?

→ La lecture d'un extrait du blog culturel de Vincent Josse, journaliste de France Inter (<http://www.radiofrance.fr/franceinter/blog/b/blog.php?id=11&m=7&y=2008>) permettra d'approfondir cette hypothèse d'interprétation.

→ On peut ensuite inviter les élèves à une analyse plus précise de l'ambiguïté des scènes.

- Les premières scènes en famille.

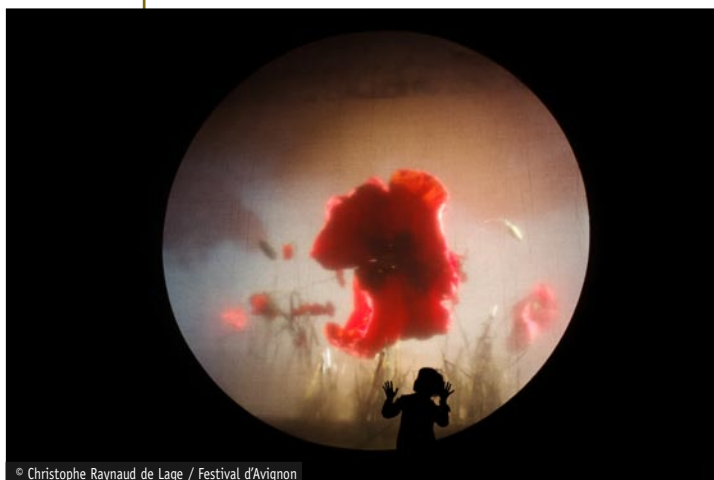
Dans la première partie du spectacle, le spectateur est face « à un grand décor réaliste tel qu'on n'en construit plus guère que pour l'opéra » (René Solis, *Libération*).

Mais certains détails viennent miner le réalisme :

- l'enfant confie à sa mère qu'« il voit tout violet »
- lors de l'apparition du Goldorak géant, la mère a éteint les lumières de la chambre, et l'enfant est en chemise de nuit, ce qui accrédite la thèse d'un rêve enfantin dans un univers par ailleurs

<sup>7</sup> Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspéro, 1972, rééd. La Découverte, 2001, p. 88-89

réaliste. Mais peu de temps avant la scène, l'enfant a chuchoté à son robot : « *Toi, tu viens avec moi* », avant de l'emmener avec lui dans l'armoire. Dans l'univers onirique de vaste cauchemar suggéré par Vincent Josse, ce robot pourrait réellement exister, et se transformer en un géant à la fois protecteur et menaçant.



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

- Les fleurs géantes.

Là encore, on peut interpréter les visions de l'enfant comme un simple cauchemar, ou comme des scènes effrayantes vues depuis l'armoire, et auxquelles se mêle le père, si tout le spectacle n'est qu'un rêve.

- Le fils devenu adulte.

Cette dernière séquence, totalement onirique, est beaucoup plus difficile à situer : est-ce une scène de folie ? Les personnages sont-ils plongés dans des tourments qui évoquent clairement l'enfer ? Ou bien peut-on encore ici reconnaître l'étrangeté qui accrédite l'hypothèse selon laquelle tout le spectacle ne serait qu'un vaste rêve ?

### Les surtitrages

→ À partir des surtitrages cités en annexe, conduire les élèves à s'interroger :

- les surtitrages correspondent-ils aux images qu'ils commentent ?
- quelles sont leurs fonctions ?
- de quelles autres disciplines artistiques peut-on les rapprocher ?

→ La lecture de l'entretien avec Romeo Castellucci peut suggérer des pistes de réponses :

- les surtitres qui anticipent sur les événements trouvent un écho dans la théorie religieuse de la prédestination, selon laquelle les actes humains ont été écrits d'avance par Dieu. Cette voix peut être celle du Créateur.
- mais les surtitres, caractéristiques du cinéma muet, peuvent aussi se lire comme une projection amusée du texte de théâtre, qu'on lit avant de le voir mis en scène, et qui, à un moment, déraile complètement.

### Une écriture cinématographique

→ Mesurer l'influence de l'esthétique cinématographique sur *Purgatorio*.

- Des dispositifs cinématographiques

La construction de la cage de scène comme une boîte noire et la présence de la toile entre nous et le plateau peut rappeler le dispositif de l'écran de cinéma. De même, le dispositif du surtitrage, avec les panneaux de texte, est un clin d'œil au cinéma muet. L'écran se trouve aussi lors de la séquence des fleurs : l'enfant regarde au travers d'un cercle et ses visions sont comme un cinéma intérieur. Les changements de tableaux se font par des fondus au noir, emprunt évident au cinéma.

- Une écriture cinématographique

On retrouve aussi des procédés d'écriture cinématographiques : un équivalent théâtral du champ/contrechamp propre au cinéma : l'enfant est d'abord caché dans le placard que l'on voit de l'extérieur, puis nous nous retrouvons ensuite dans le placard avec l'enfant. Les deux grandes fleurs de lys qui descendent des cintres nous indiquent le renversement de perspective. Castellucci joue aussi beaucoup avec le hors-champ : lors de la scène du viol, évidemment, mais aussi à travers l'existence de portes et de fenêtres par lesquelles affleure une lumière.

### • Le jeu des comédiens

Le jeu des comédiens, marqué par un travail de diction et une gestuelle plus naturaliste (au moins dans une première partie), est plus proche du cinéma, que du théâtre. L'ambiance générale de la pièce, renvoie d'ailleurs à des univers cinématographiques très précis, dont David Lynch évidemment.

## REBONDS ET RESONNANCES

### À propos du triptyque

#### Le piano dans l'art contemporain

On peut proposer aux élèves un travail autour d'un des motifs qui circule dans les trois pièces de Castellucci, à savoir le piano, dont la présence énigmatique n'aura certainement pas échappé aux élèves. On peut leur demander d'émettre des hypothèses à propos de la présence de cet instrument, et pour éclairer leur démarche, leur soumettre quelques utilisations du piano dans l'art contemporain.

On peut renvoyer les élèves au travail de Joseph Beuys, chez qui le piano est un élément majeur. Deux installations peuvent servir de support au travail : *PLIGHT* (1985) et *Infiltration homogène pour piano à queue* (1966). Beuys associe, dans ces deux installations, le piano au feutre, matériau qui dans son œuvre symbolise la vie et est vecteur d'énergie. On peut, en s'appuyant sur les dossiers réalisés par le centre Pompidou amener les élèves à réfléchir au rôle de cet objet dans l'art contemporain.

<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-oeuvre-espace/ENS-oeuvre-espace.htm>

<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-objet/ENS-objet.htm#04>

On pourra aussi présenter aux élèves les pianos préparés (pianos dont le son a été altéré par divers objets placés à l'intérieur) de John Cage et Nam June Paik. Ce dernier, considéré comme le premier vidéaste d'art, a aussi construit une série de performances autour de la démolition de pianos.

On peut aussi montrer aux élèves des extraits de la performance de Yosuke Yamashita, célèbre pianiste japonais, qui, à deux reprises, a joué sur des pianos en feu. L'une des performances a été filmée dans un court-métrage intitulé *Burning piano*.

On pourra aussi renvoyer aux *Colères d'Arman* et plus particulièrement à *Chopin's Waterloo* (1962). L'artiste plasticien, qui appartient au courant des Nouveaux Réalistes, détruit des objets au cours de vernissages et de performances. Les débris sont ensuite rassemblés et composés sur de grandes toiles. *Chopin's Waterloo* est le titre d'une performance réalisée à la galerie Saqqarah à Gstaad en Suisse, Arman détruit à la masse un piano qu'il a fait déposer sur un panneau en bois recouvert d'un tissu rouge. Il fixe ensuite les morceaux du piano détruit sur le panneau. Ce geste dit à la fois son admiration et son expérience négative de la musique. Là encore, les dossiers du Centre Pompidou offrent des ressources intéressantes (<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm#image01>)

Enfin, on peut proposer aux élèves de regarder l'extrait vidéo de *Stifters Dinge*, spectacle d'Heiner Goebbels, présenté au Festival d'Avignon 2008, pièce entièrement construite autour d'une machinerie de pianos (<http://www.festival-avignon.com/index.php?r=29&pid=120592648734>)

#### D'autres adaptations de Dante

On peut renvoyer les élèves à *Hell* et *[Purgatorio] Popoera* d'Emio Greco et Pieter C. Scholten, adaptation chorégraphique de *La Divine Comédie*. Là encore, le site du Festival d'Avignon offre une riche documentation (programme qui contient un entretien, des photographies et des extraits vidéos). La compagnie d'Emio Greco possède aussi un site internet : <http://www.ickamsterdam.com/>.



On peut aussi aborder avec les élèves le travail de la compagnie Les Endimanchés, *Divine Party*, qui propose une adaptation en trois volets de *La Divine Comédie*.

### À propos d'*Inferno*

#### D'autres utilisations de la Cour d'honneur

On peut amener les élèves à explorer d'autres utilisations de l'espace de la Cour d'honneur. En utilisant le site du Festival d'Avignon, notamment la partie "histoire". Il suffit de sélectionner « La cour d'honneur » comme lieu dans le moteur de recherche pour avoir de la documentation sur tous les spectacles créés dans la Cour. On peut notamment s'intéresser au riche travail d'Eric Lacascade (*Platonov* en 2002 et *Les Barbares* en 2006).

### À propos de *Purgatorio*

#### La Faute tragique

On peut demander aux élèves de construire un inventaire des grandes fautes tragiques, en allant chercher du côté des tragiques grecs et romains, et de la mythologie.

#### La mise en scène du quotidien chez Edward Hopper

On peut envisager avec les élèves un travail autour de l'œuvre d'Edward Hopper : on peut leur soumettre un de ses tableaux, et leur proposer d'imaginer, à la manière de Castellucci, l'événement tragique qui pourrait y prendre place (quelques titres d'œuvres se prêtant à ce travail : *Early Sunday morning*, 1930, *Nightawks*, 1942, ou *Office at night*, 1940. On pourra leur faire sentir l'importance du hors-champ chez ce peintre, et la sensation d'un temps suspendu dans l'attente d'un événement à venir.

#### Cinéma : David Lynch

On peut proposer aux élèves d'établir des relations entre l'univers de David Lynch et *Purgatorio*. Quelques pistes pour servir cette comparaison.

- Atmosphère pesante, appartement mortifère, lugubre. Intérieur vide de vie, l'ombre se mêlant aux couleurs passées des murs propres aux décors désuets de Lynch.
- La configuration et la caractéristique des espaces correspondent au vide terriblement oppressant où Lynch fait germer la psychose dans certains de ses films (*Blue Velvet*, *Lost Highway*) et que l'on retrouve également chez Stanley Kubrick (*The Shining*).
- Le propre de ses espaces est d'évacuer toute possibilité de se référer à un passé existant au travers desquels Lynch installe un temps stagnant et vide qui échappe à la réalité (idée de perte et de mort).
- Les espaces de Lynch sont assez similaires aux décors de *Purgatorio*, ils sont conçus comme des stéréotypes d'habitation où l'on sent la répétition des tâches quotidiennes, la banalité de la vie humaine face à un vide terrifiant.
- Un autre point commun avec ces deux œuvres est la fascination pour l'enfer, et sa non représentation à l'écran, l'enfer semblant peser et contraindre l'espace scénique en permanence par la puissance du hors-champ sonore. Cette matière bourdonnante, ce son abyssal et qui n'est pas extrait de notre quotidien aimante en permanence le spectateur vers un drame à venir.
- Le personnage trouble du père, entre la pulsion de vie et de mort, sa culpabilité manifeste, se retrouve également dans certains personnages de Lynch.
- Lynch déforme ses corps, il les transforme par la douleur et la folie, comme une inexorable spirale, un cancer de l'âme humaine. Ses personnages ont deux visages (*Lost Highway*; *Mulholland drive*, *Twin peaks*), ils incarnent souvent le schizophrène, l'ange démon.

### Quelques exemples de surtitrages.

- De nuit, le rideau vient de tomber après la rencontre avec le robot géant : « *La deuxième étoile doit se battre contre les monstres avec ses rayons gamma* ».

- Le père vient de rentrer du travail : « *La troisième étoile boira un verre de whisky* ».

- Après le repas :

« *La troisième étoile n'a pas faim, et éteint la télévision. La troisième étoile est très lasse. La première étoile a aussi l'air très lasse quand elle rapporte l'assiette encore pleine à la cuisine.*

*Troisième étoile : Où est mon chapeau ?*

*La première étoile se met à pleurer*

*Première étoile : je ne t'aime plus. Pas ce soir.*

*Troisième étoile : je vais le chercher moi-même. »*

- Pendant la scène d'inceste :

« *La mère met de la musique légère. L'enfant joue et les parents dansent. Ils sont tous les trois ensemble dans la maison* ».

- Après le pardon de l'enfant, et avant l'apparition des fleurs :

« *L'enfant flottait au plafond, et du haut de sa tour anti-atomique, il voyait tout* ».



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

**Paradiso**

de Romeo Castellucci

installation théâtrale librement inspirée

de *La Divine Comédie* de Dante

11 12 13 14 15 17 18 19 20 21 22 24 25 26 juillet 2008

Église des Célestins - horaires d'ouverture : entre 13h et 15h30 et entre 16h30 et 19h  
billetterie uniquement sur le lieu de l'installation

création 2008

mise en scène, scénographie, lumières et costumes Romeo Castellucci

musique originale Scott Gibbons

collaboration à la scénographie Giacomo Strada

sculptures en scène Istvan Zimmermann, Giovanna Amoroso

réalisation des costumes Gabriella Battistini

escalade Antoine Le Ménestrel

avec Dario Boldrini, Diego Donna, Michelangelo Miccolis, Norma Santi, Irene Turri

production Gilda Biasini, Benedetta Briglia, Cosetta Nicolini

**Les dossiers**  
**« Pièce (dé)montée »**  
disponibles pour  
le Festival d'Avignon 2008

- Paul Claudel, *Partage de Midi*, m.e.s. Gaël Baron / Nicolas Bouchaud / Charlotte Clamens / Valérie Dréville / Jean-François Sivadier
- Dante, *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, m.e.s. Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio
- Jeroen Olyslaegers, *Wolfskrs*, m.e.s. Guy Cassiers / Toneelhuis
- *Secret*, Johann Le Guillerm
- *Je tremble (1 et 2)*, Joël Pommerat
- Kaj Munk, adaptation de Marie Darrieussecq, *Ordet (La Parole)*, m.e.s. Arthur Nauzyciel  
.....
- Parcours de l'enseignant au Festival d'Avignon 2008

Tous ces spectacles  
tourneront en France  
la saison prochaine.© Luca del Pia  
*Purgatorio*

Nos remerciements chaleureux à l'équipe du Festival d'Avignon  
qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.  
Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et  
ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Contact : CRDP d'Aix-Marseille, [eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr](mailto:eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr) T.04 91 14 13 87

**Comité de pilotage et de validation**  
Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre  
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)  
Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé de  
Lettres, conseiller Théâtre au département  
« Arts et Culture » (Scéren-CNDP)

**Auteurs de ce dossier**  
Célia CVIKLINSKI, enseignante de Lettres  
Caroline VEAUX, enseignante de Lettres

**Directeur de la publication**  
Alain BALTAYAN, directeur du  
CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille

**Responsabilité éditoriale**  
Dominique BUISINE,  
CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille

**Responsables de collection**  
Jean-Claude LALLIAS, CNDP  
Marie FARDEAU, CRDP de l'Académie de Paris

**Chef de projet**  
Eric ROSTAND,  
CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille

**Maquette et mise en pages**  
Nathalie PAUTRAT-BONIS,  
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Retrouvez sur <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/>  
l'ensemble des dossiers de *Pièce (dé)montée*

## Annexes

### ANNEXE 1 = PRIMO LEVI, *SI C'EST UN HOMME*

Le voyage ne dura qu'une vingtaine de minutes. Puis le camion s'est arrêté et nous avons vu apparaître une grande porte surmontée d'une inscription vivement éclairée (aujourd'hui encore, son souvenir me poursuit en rêve) : ARBEIT MACHT FREI, le travail rend libre.

Nous sommes descendus, on nous a fait entrer dans une vaste pièce nue, à peine chauffée. Que nous avons soif ! Le léger bruissement de l'eau dans les radiateurs nous rend fous : nous n'avons rien bu depuis quatre jours. Il y a bien un robinet, mais un écriteau accroché au-dessus dit qu'il est interdit de boire parce que l'eau est polluée. C'est de la blague, aucun doute possible, on veut se payer notre tête avec cet écriteau : « ils » savent que nous mourons de soif, et ils nous mettent dans une chambre avec un robinet, et Wassertrinken verboten. Je bois résolument et invite les autres à en faire autant ; mais il me faut recracher, l'eau est tiède, douceâtre et nauséabonde. C'est cela, l'enfer. Aujourd'hui, dans le monde actuel, l'enfer, ce doit être cela : une grande salle vide, et nous qui n'en pouvons plus d'être debout, et il y a un robinet qui goutte avec de l'eau qu'on ne peut pas boire, et nous qui attendons quelque chose qui ne peut être que terrible, et il ne se passe rien, il continue à ne rien se passer. Comment penser? On ne peut plus penser, c'est comme si on était déjà mort. Quelques-uns s'assoient par terre. Le temps passe goutte à goutte.

Primo Levi, *Si c'est un homme*, chapitre 2 : « Le fond », Pocket, 1988.

### ANNEXE 2 = ANTONIN ARTAUD, *LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE*

C'est-à-dire qu'au lieu d'en revenir à des textes considérés comme définitifs et comme sacrés, il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique, à mi-chemin entre le geste et la pensée. Ce langage, on ne peut le définir que par les possibilités de l'expression dynamique et dans l'espace opposées aux possibilités de l'expression par la parole dialoguée. Et ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité. C'est ici qu'interviennent les intonations, la prononciation particulière d'un mot. C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes [...]. Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, et en se servant de leur symbolisme et de leur correspondance par rapport à tous les organes et sur tous les plans.

Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté. Premier manifeste », in *Le Théâtre et son double*, Folio, coll. Folio/essais, 1964, p. 138.

## ANNEXE 3 = QUELQUES REPÈRES CULTURELS SUR L'ENFER ET LE PARADIS

## L'Hadès chez les Grecs et les Romains

Virgile nous livre le témoignage d'Énée qui le visite. Le redoutable Cerbère en garde l'entrée. Les âmes les plus noires sont châtiées dans le Tartare, baignant déjà dans des lacs de glace, de soufre ou de poix bouillante, entourés de marécages pestilentiels. En dehors des supplices, les âmes errent dans des zones désolées, dans l'éternel ennui.

Certains hommes, en revanche, sont récompensés dans les prairies idylliques des Champs Élysées. Les voyageurs qui, comme Orphée, découvrent les lieux, vivent tous l'expérience de la chute dans un gouffre, vers ce qui semble être le centre de la terre (l'anglais *hell* est d'ailleurs apparenté à *hole*, « trou »).

## Jardin d'Eden et enfer dans la Bible

Le paradis terrestre est décrit dès la Genèse. Il faudra en revanche attendre l'Apocalypse pour des visions plus précises d'un enfer émaillé de lacs de soufre dont le feu ne s'éteint jamais.

Les représentations de l'enfer, qui foisonnent, en particulier sur les églises, seront prisées des artistes médiévaux. L'enfer est en effet le lieu du désordre, du chaos, du déséquilibre, thèmes stimulants pour la liberté esthétique.

Les représentations de l'enfer connaîtront à nouveau un succès important avec le courant romantique. A l'enfer de Dante répondra alors la damnation de Faust, prétexte à de nouveaux voyages aux enfers.

## Dans d'autres religions

- Dans **l'islam**, l'enfer aussi se décompose en sept lieux, et les flammes y attendent les pécheurs. Le paradis, auquel seuls les prophètes et les martyrs accèdent directement, n'est pas le lieu d'une contemplation désincarnée, mais un merveilleux jardin irrigué de fleuves de miels, et où des tentes abritent les ébats des amoureux. Entre enfer et paradis se situe un « intervalle », dans lequel patientent les autres âmes ;

- Dans **l'hindouisme**, certaines âmes damnées sont également condamnées à un enfer éternel morne et répétitif. Les âmes nobles peuvent se réincarner dans l'un des nombreux paradis qu'offrent les dieux du panthéon. Mais elle n'y restent pas éternellement, et leur but est de se libérer, par la purification, du cycle des réincarnations ;

- Dans le **bouddhisme**, les croyants ont l'espoir d'entrevoir la clarté du nirvana au moment de leur mort, l'atteignant ainsi. Le nirvana est le lieu de l'extinction des désirs porteurs de souffrance, la délivrance des illusions du monde, et la contemplation de la claire lumière qui assure la félicité éternelle dans un état entre l'être et le non être. Les âmes qui n'accèdent pas au nirvana lors de la mort sont amenées à se réincarner, sauf si elles ont mérité l'enfer.

Finalement, c'est le nirvana bouddhiste qui semble le plus proche de la contemplation divine du paradis de Dante. Les autres paradis s'apparentent davantage au paradis terrestre.

On notera aussi que, d'une religion à l'autre, la durée du séjour en enfer varie (éternel ou provisoire, en attendant de se racheter). Aux supplices s'ajoute fréquemment l'ennui d'être enlisé dans des lieux ternes. Pour les âmes qui ne méritent ni enfer ni paradis sont parfois ménagés des espaces intermédiaires, lorsqu'elles ne sont pas contraintes de se réincarner pour approcher le paradis.

## ANNEXE 4 = ROMEO CASTELLUCCI, CITATIONS

## Un théâtre sans texte

Ce nouveau théâtre tient parfaitement compte du corps de chacun (acteur et spectateur). Cela pourra sembler étrange mais c'est ainsi : l'implication doit être totale, même si elle n'a pas lieu en frappant le système nerveux au sens réaliste du terme (acteurs qui font pleurer, parce qu'ils pleurent désespérément, etc). Le corps tout entier doit se sentir ému et convaincu par tout ce qui s'agite autour de lui [...]. Le corps ne doit pas se geler, il ne doit pas simplement raisonner, mais complètement se convaincre.

Romeo Castellucci, « Manifeste pour un théâtre khmer », in *Les Pèlerins de la matière*, p. 17.

La plus ancienne bibliothèque du monde se trouvait à Elam ; elle était agencée exactement comme les cimetières, donc ce rapport originel du livre avec le cadavre pour moi était essentiel. Le livre est un cadavre. C'est une lettre morte, toujours, et quoi qu'on fasse. Hamlet devient un nom et un corps ; sur la scène, il n'est pas un livre.

Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, p. 120.

## « Le spectateur idéal »

Le plus étonnant pour moi reste la rencontre avec un spectateur qui ne connaît pas mon travail, qui peut-être ne connaît même pas le théâtre, un spectateur qui entrerait dans la salle par hasard. Selon moi, ce serait le spectateur idéal [...].

Mon spectateur idéal serait celui qui tomberait dans la salle par hasard : sans outillage intellectuel, son regard est tout entier sensation, connaissance par les sens, pure ouverture physique à la représentation, pore ouvert aux affections qui lui viennent de la scène. Sans présupposé, sans préavis, la rencontre est alors la plus forte possible, quand le spectateur est comme un enfant.

*Conversation pour le Festival d'Avignon 2008*, p. 27

## La violence sur scène

Le théâtre, selon moi, est l'unique lieu où la violence est possible, et même d'une certaine manière souhaitable, du moins organisée et mise en scène comme un stratagème révélateur. La scène est le laboratoire de la violence, car elle est un espace où les sens s'investissent dans un rapport de force. Mais cela reste une forme de rapport, donc de distance, entre le spectateur et la scène, ce qui limite l'intervention de la violence au rôle d'une stratégie esthétique. Rien ne justifie la violence hors de la scène théâtrale : dès qu'elle passe dans le monde social, elle se discrédite. Sur un plateau, par contre, elle m'apparaît comme une captation possible des sens. C'est une force qui peut prendre les spectateurs et les confronter avec ce qu'ils sont profondément, et n'admettent pas ou redoutent. En ce sens, elle m'apparaît comme une expérience indispensable et tendre. Car la violence la plus dangereuse sur un plateau est aussi la plus tendre : elle fait du bien en imitant le mal.

*Conversation pour le Festival d'Avignon 2008*, p. 74.

## Sang

Le sang doit être rigoureusement évidemment faux (Bruxelles). Les spectacles avec du vrai sang deviennent décoratifs. On le voit avec certains performers naïfs. Le vrai sang t'oblige à être dans l'épiphanie même de la réalité. Le sang est la vérité, alors que le théâtre est toujours contre la vérité d'une certaine façon. Nietzsche a dit quelque chose comme « *l'art existe pour libérer de la*



© Christophe Raynaud de Lage  
Br.#04 Bruxelles

*vérité* ». Il n'y a rien de plus vrai que le sang. Le faux sang avive le souvenir du vrai. S'il y a sur scène du faux sang, cela veut dire que c'est le mien – moi, spectateur ; s'il y a le sang de l'acteur, c'est le sang de cet acteur, la vérité de son sang. C'est un dé clic subtil mais fondamental. Je refuse le vrai sang. Parce que la vraie violence n'est pas violente. Seul le faux sang fait surgir la violence tragique, qui est artificielle, jamais vraie. La vraie violence appartient au spectacle du monde, à l'ordre du spectacle dans le monde. La vraie violence et le vrai sang. Le faux sang est la vraie violence tragique, qui est artificielle, la violence de laboratoire. L'unique lieu dans lequel la violence est possible en réalité est le théâtre, et sa violence ne peut passer que par le faux sang.

*Mouvement*, n°35, juillet 2005

### Organes (viscères)

Les organes animaux, les viscères – *splangkhnon* en grec – étaient offerts en sacrifice aux dieux avant la tragédie antique. Foie, poumon ou intestins, ils apparaissent (Cesena, Avignon) en place des organes humains. Ils constituent une image de l'éviscération, une image de pure violence, celle de corps déchaussés, retournés comme des gants, dont l'intérieur devient extérieur. L'exposition des viscères manifeste l'existence d'un corps sans organes. Un corps qui répond à l'appel d'Antonin Artaud, celui d'un corps libéré, un corps de joie, qui permet d'adhérer à son propre moi. Artaud était obsédé par l'idée d'un corps qui lui appartiendrait et non d'un corps à travers lequel se perdrait son moi. Les organes reflètent également l'expérience du « *Mené Teqel Perès* » [“Compté, Pesé, et Divisé”, in *Le Livre de Daniel, 5:25, Ndlr.*]. Une image abyssale de l'homme, qui révèle l'horreur du destin de putréfaction du corps. *Mené Teqel Perès* est cette phrase que Belshassar, roi d'Assyrie qui avait profané le temple, a vu écrite dans l'air. C'est l'unique parole de la Bible qui donne la mort. Belshassar meurt parce qu'il l'a lue. Lacan utilise l'expression à propos de Freud voyant de la viande pourrie. « *Freud a eu son Mené Teqel Perès* », dit-il quand il a vu cette viande indistincte, indéterminée, cette image de profonde pornographie, un éros de la mort, un objet de terreur pour les hommes<sup>5</sup>

### Les « exercices delphiques »

- Enfile ta sale tête dans le sac plastique... et meurs. Ou, du moins, transpire.
- Vole dans le paradis chrétien.
- Crée-toi un obstacle à la vision. Dans ta maison ou dans ta tanière. Quelque chose qui casse ton regard avec quelque chose d'accroché comme ces choses de Calder ou similaires.
- Achète-toi un pigeon mort au marché, de ceux avec les plumes. Chez toi tu te déshabilles. Tu coupes les ailes au pigeon et tu les fixes à tes tempes. Tu vas dans la salle de bains. La lumière doit être sombre. Tu restes comme ça, debout sur le bord de la baignoire, remplie d'eau usée. Essaie de te regarder de biais en cachette dans le miroir accroché au mur.
- Le matin, mets-toi un petit caillou dans la chaussure.
- Le soir, avant de te coucher, mets tes habits au frigo.
- Noircis de noire fumée le miroir de la salle de bain.
- Fais-toi bombarder par la lumière.

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

## ANNEXE 5 = ARTICLES DE PRESSE

n° 51 juillet 2008

**Giulio Cesare au Festival d'Avignon : deux fois assassiné...**

Le sort du comédien mérite attention et tendresse. Qu'il triomphe avec un rôle magnifique, un texte superbe, des partenaires sublimes, dans une pièce-culte mise en scène par un génie pour un théâtre prestigieux, ou qu'il se plante dans une aventure calamiteuse, il n'exerce pas moins un art difficile, et d'autant plus ingrat que le dessein du metteur en scène est plus malaisé à percevoir.

Ainsi de Maurizio Carra. L'animateur de la « Societas Raffaello Sanzio », Romeo Castellucci a, un jour, annoncé à ce bon vieil acteur transalpin qu'il allait tenir le rôle-titre dans le *Jules César* de Shakespeare au Festival d'Avignon. Mettez-vous un peu à sa place. Il a dû imaginer la Cour d'honneur, les trompettes de Maurice Jarre, les ombres de Vilar, de Philippe et de tant d'autres héros. Bref : la légende, magnifiée par l'ample prosodie shakespearienne...

Au lieu de quoi, le malheureux s'est retrouvé à poil, assis sur une chaise de jardin devant un public médusé massé sur les gradins d'un gymnase fatigué. Brutus ne le poignardait pas : devenu transsexuel, il lui lavait les pieds et les essayait avec la perruque de Marie de Magdala, ce qui fait tout de même une sacrée parabole ! Il y avait encore autour de lui, en vrac sur le plateau capharnaüm : Cicéron en forme de sumotori, le gras du dos nu armorié avec deux ouïes de violoncelle ; mais un monstrueux phlegmon occulte l'organe du maître tchatteur. Quant à Antoine, l'autre divin orateur de l'histoire, son rôle a été confié à un ostensible laryngectomisé. Dans le *Jules César* de Castellucci, les stéréotypes de la déclamation n'ont pas la parole.

Qu'en feraient-ils, du reste, au milieu de ce foutoir où cohabitent encore l'effigie anachronique de Stanislavski, avec moult références à sa « méthode » et un matériel d'imagerie médicale branché sur les cordes vocales de Brutus ; un cheval empaillé, et le squelette hennissant d'un autre équidé ; l'œil d'Odilon Redon ; un renard naturalisé qui perd sa queue ; un hippocampe venu emporter vers les abysses Brutus défait ; un grand amoncellement de chaussures dépareillées dont on est prié de deviner qu'elles incarnent... le peuple de Rome ! Le tout baigné dans un éclairage glauque à mourir, au milieu d'une formidable cacophonie borborygmique amplifiée aux limites de l'insupportable qui empêche de percevoir un traître mot du dialogue. Il faut donc, pour tenter de suivre, s'en tenir au surtitre projeté, ce qui est frustrant, lorsque les dialogues sont de Shakespeare et que le spectateur espère confusément entendre passer quelques standards. En vain : il n'ouïra jamais le « Tu quoque, mi filii », ni le terrible leitmotiv d'Antoine « Mais Brutus est un honnête homme ». On le bassine en revanche avec le « Veni, vidi, vici » qui n'a vraiment pas sa place aux Ides de Mars.

Il paraît que ce salmigondis, qui double l'assassinat de César avec l'exécution sommaire de Shakespeare, est l'aboutissement d'un long travail sur la rhétorique envisagée à travers son rapport au discours politique et au théâtre, qui est aussi (normalement...) un art de séduire et de persuader par la parole.

On ne doute pas qu'il s'agisse d'un travail intéressant, enrichissant, et d'ailleurs, le spectacle proprement « panique », qui en est résulté ici en Avignon, ne manque certainement pas d'intérêt. Reste que le lieu d'un « travail » intellectuel de ce type, nous semble-t-il, c'est l'amphi, non le théâtre, où ne devrait arriver que l'aboutissement du travail, nettoyé des fatigues, des essais et des erreurs de son élaboration. Alors, ce *Giulio Cesare* de Castellucci ?

Veni, vidi peut-être; vici, cela reste à démontrer.

René Cenni, *Nice Matin*, 15 juillet 1998. Publié avec l'aimable autorisation de *Nice Matin*.

**Fabricants d'images. En guise de textes, des effets visuels souvent vains.**

Un retour au texte s'impose. Le festival « in » n'oublie pas les auteurs. Il aligne Olivier Py, Pascal Rambert, fait connaître un écrivain marginal, Raymond Ferderman. Mais ses grandes productions vont plutôt vers le théâtre d'images, de gestes, de mélange des genres. D'où un certain désarroi du public, privé des grandes pièces classiques dans la Cour d'honneur (il y en a ailleurs, mais on aime ses petites habitudes !). Les grands sorciers de l'illusion ne dépensent-ils pas beaucoup de moyens pour cacher une pensée en perte de vitesse !



Ainsi, après Jan Fabre, Romeo Castellucci est le grand invité d'Avignon, avec quatre épisodes de sa *Tragedia endogonidia*, un long cycle lié à toutes les villes qui ont aidé la troupe. Voilà, en première française, *B. # 03 Berlin*. Sur la scène, derrière un écran qui brouille légèrement la vision, une femme nue fait l'objet d'un étrange rite, avant de se glisser dans un cercueil d'où elle renaîtra sous la forme d'une petite fille dansante. Des drapeaux dont les sigles évoquent l'écriture hébraïque défileront, avant que l'étendard allemand n'apparaisse. Des ours blancs et un ours brun - à moins que ce ne soient des êtres humains à long poil ! - participeront aussi à ce cérémonial de purification. On aimerait bien savoir ce que les Allemands ont pensé de cette vision simplificatrice de leur histoire ! Déjà, dans l'épisode sur Paris, Castellucci avait introduit un général De Gaulle comme on montre un camembert pour rendre compte de la culture française. Le grand metteur en scène italien, dans ses devoirs obligés, cède, comme tout le monde, à la convention. On en voudra aussi au chorégraphe belge Wim Van-dekeybus, non pas de faire une danse qui ne nous touche pas (ses interprètes déploient un jeu dur comme de la boxe), dans *Puur*, mais de tenter un dialogue avec des images filmées qui ne convainc pas. Les séquences représentent des meurtres d'innocents, cette fiction sur pellicule devient artificielle en comparaison des figures dansées. Quant à Jean Lambert-Wild, il a longuement travaillé avec une communauté d'Indiens du Brésil pour faire le spectacle *Mue, première mélopée*, et cela ne donne qu'un beau moment de récital ethnographique, loin de la création rêvée d'un nouveau style de théâtre. Les fabricants d'images, qui ont pris le pouvoir, devraient se poser plus de questions.

Gilles Costaz, *Politis*, 21 juillet 2005. Publié avec l'aimable autorisation de *Politis*.

## ANNEXE G = AUTOUR D'UNE PHOTOGRAPHIE DE *B. # 03 BERLIN*

### → Demander aux élèves de décrire le plus objectivement possible ce qu'ils voient.

Si l'identification d'une femme nue ne pose aucun problème, différentes hypothèses naîtront sûrement pour décrire les personnages situés côté jardin : des yétis, des ours polaires, des extra-terrestres ? On pourra leur demander d'imaginer ce qu'il se passe : vont-ils recueillir cette femme ? Cherchent-ils à l'attaquer ? Ont-ils peur ? Sont-ils surpris ? Portent-ils un bâton, une canne, une arme ? Pourquoi cette femme est-elle couchée à terre ? Que fait-elle nue ? On les amènera ensuite à préciser leur lecture en sollicitant les éléments scénographiques : les couleurs utilisées au plateau, l'éclairage très particulier qui nimbe les comédiens dans une lumière bleutée, la présence d'un croissant de lune qui pend des cintres. Les hypothèse de lecture, sûrement très variées, permettront de faire prendre conscience aux élèves de la part importante qui leur est réservée dans la construction du sens.



## ANNEXE 7 = SCOTT GIBBONS, COMPOSITEUR

Entretien réalisé par Martine Silber, *Le Monde* (19/07/08)

L'Américain Scott Gibbons, 39 ans, compose depuis plus de vingt ans de la musique électronique et électroacoustique, que l'on peut écouter sur son site ([www.red-noise.com](http://www.red-noise.com)). En juin, le son des spectacles pyrotechniques du pont du Gard, c'était lui. Au Festival d'Avignon, on peut entendre sa musique « bizarre » dans les différents volets de *La Divine Comédie*, d'après Dante, mise en scène par l'Italien Romeo Castellucci, dont il est le musicien attitré.

**Comment avez-vous trouvé les sons que l'on entend dans *La Divine Comédie* ?**

**Scott Gibbons** - En lisant *Inferno*, de Dante, j'ai été extrêmement frappé par tout le gore physiologique qu'on y trouve. J'ai donc voulu utiliser des sons provenant du corps humain. La percussion vient surtout d'os, d'autres sons ont été saisis au cours d'une autopsie.

Mais je déteste faire des choses de façon gratuite ou grotesque, alors je peux relever un son et le transformer dans mon studio pour qu'il devienne musical. Ou même qu'il ressemble à celui d'un instrument de musique traditionnel. Vous n'entendez aucun bruit de scie, aucun son spongieux. La source ne sert qu'à mon inspiration, pour me faire peur.

**Et pour *Purgatorio* ?**

**S. G.** - *Purgatorio* est imprégné de compassion et de tendresse. Je voulais travailler avec l'ensemble Hilliard pour sa façon de chanter Pérotin (*compositeur du XII<sup>e</sup> siècle, un des fondateurs de la musique polyphonique*). Ils se sont montrés extrêmement ouverts et généreux.

J'utilise donc leurs voix pour développer une petite bibliothèque de nouveau matériel, presque de façon acousmatique. Par exemple, dans un des morceaux, j'ai surtout gardé le son de la résonance entre deux mesures dans la salle, en ne gardant que l'énergie suscitée par les voix dans l'espace.

**Et pour l'installation *Paradiso* ?**

**S. G.** - J'étais inspiré par l'idée que ce royaume devrait être empli du bruit des ailes et du langage incompréhensible des anges. Cela me faisait penser à l'invasion des sauterelles dans la Bible. Ce Paradis semble véritablement terrifiant. Dante peut passer à travers l'Enfer et le Purgatoire sous sa forme humaine, mais au Paradis il a besoin de protection. Et même alors, ses sens humains peuvent à peine percevoir ; son esprit ne peut pas complètement comprendre ; et ses mots ne peuvent pas exprimer de façon satisfaisante ce qu'il en est.

Pendant que je travaillais sur *Divina Commedia*, il y a eu l'invasion de milliards de cigales, qui se produit aux États-Unis tous les dix-sept ans. Dans mon quartier, c'était d'une intensité incroyable. Impossible d'avoir une conversation avec ce vacarme, et on ne pouvait éviter de marcher sur ces énormes insectes. Cela m'a rappelé cette idée du Paradis. J'ai donc fait beaucoup d'enregistrements et ensuite j'ai sculpté les sons pour en faire la musique de *Paradiso*.

Il y a encore d'autres sources comme le schofar (les trompettes de l'Apocalypse), de la friture radio qui, de façon inexplicable, ressemble à des voix humaines, et des décharges électriques.

**Vous habitez à Chicago. Comment travaillez-vous avec Romeo Castellucci ?**

**S. G.** - Nous discutons. Tantôt à un niveau conceptuel, tantôt autour de scènes spécifiques. Je développe du matériel sonore dans mon studio, à Chicago, et mets des démos en MP3 sur mon serveur pour que Romeo les écoute. Quand je suis à Chicago, nous avons des vidéoconférences pour pouvoir véritablement dialoguer, plus que par courriel. Lors d'ateliers ou de répétitions, nous faisons beaucoup d'expérimentations, d'enregistrements, pour voir ce qui fonctionne ou pas.

**Qu'attendez-vous de lui ?**

**S. G.** - Je peux toujours compter sur Romeo pour proposer une scène ou un événement qui semble impossible à réaliser. En entendant quelques-unes de ses idées, je pensais qu'il parlait au figuré parce que cela semblait trop insensé. Disons que sa créativité n'est pas restreinte par les problèmes matériels.

**Un exemple ?**

**S. G.** - Quand il me dit, pour *l'Enfer*, qu'il veut qu'un escaladeur gravisse les trente mètres de la

façade de la Cour d'honneur et que, de là-haut, il lance un ballon de basket, et qu'au moment où le ballon rebondit sur la scène, le son de verre brisé se déclenche dans une synchronisation parfaite, si ça ne marche pas...

### Il vous laisse toute liberté ?

**S. G.** - Chaque projet est différent. Généralement, oui, Romeo me donne toute latitude. Mais cela ne veut pas dire que je lui donne une version finie de la musique.

J'ai assisté à beaucoup de répétitions de façon que lui et moi puissions voir ensemble ce que cela donnait et en discuter. Et lui m'a donné ses idées dès le début en voyant les démos.

### On ne sait jamais ce qui peut arriver dans la Cour d'honneur du Palais des papes, où a été donné *Inferno*. Du vent, de l'écho... Vous en avez tenu compte ?

*Inferno* est créé pour la Cour. Nous avons anticipé l'intervention du vent, qui peut aussi changer la façon dont on perçoit la direction du son. La Cour a un caractère très fort. C'est à nous de nous y plier. Jouer en plein air, c'est fantastique.

### Quelques remarques sur la musique par Scott Gibbons<sup>8</sup>

#### INFERNO

La bien-aimée violence de Dieu. Des blessures qui guérissent et qui peuvent être infligées à nouveau. Un microphone brûle.

La musique pour *Inferno* est créée à partir de :

- voix : Rogers Covey-Crump, Scott Gibbons, David James, Gordon Jones, John Potter
- restes humains : os, chair, fluides
- shofar
- timbales
- piano
- cris
- electronic voice phenomena (E.V.P.)
- décharge d'arc électrique
- cheveux

et elle inclut :

- une intervention sur *Spiegel im Spiegel* d'Arvo Pärt (1935)
- une intervention sur *Viderunt Omnes* de Pérotin (1160-1230) jouée par l'Hilliard Ensemble, tirée d'un enregistrement (COR16046)

#### PURGATORIO

Là on est presque enivrés de compassion. Fantômes et machines. Il y a beaucoup de travail à faire.

La musique pour *Purgatorio* est créée à partir de :

- voix : Rogers Covey-Crump, Scott Gibbons, David James, Gordon Jones, John Potter
- restes humains : os, chair, fluides
- piano
- shofar

et elle inclut une intervention sur *Für Alina* d'Arvo Pärt

#### PARADISO

Le vrombissement assourdissant des ailes des anges, de paroles et de chansons incompréhensibles. Une telle saturation des sens comme si on était aux limites de la compréhension et au-delà des frontières de la description ou de la poésie humaine. Exclusion.

La musique pour *Paradiso* est créée à partir de :

- cigales (en essaim et individuellement)

Un remerciement tout spécial à l'Hilliard Ensemble

<sup>8</sup> Texte reproduit sur la feuille de salle lors du Festival d'Avignon

## ANNEXE 8 = ENTRETIENS AVEC ROMEO CASTELLUCCI

Entretien réalisé par René Solis pour *Libération*, extrait (04/07/08)

Vous avez choisi de ne pas faire entendre un seul vers de Dante. Pourquoi?

**Romeo Castellucci** - À Modène, pendant les premières répétitions de *L'Enfer*, j'ai essayé d'en mettre des morceaux, le dernier chant avec le vers en latin, et l'apparition de Lucifer. J'ai compris que là était ma limite. La métaphysique de Dante, c'est l'au-delà, la mienne, c'est la langue de Dante. Il fait un pas en arrière et moi aussi. Je crois que la dimension de l'œuvre, c'est la lecture dans le silence de la tête. C'est incroyablement beau et je n'ai toujours pas compris comment il a pu imaginer tout cela [...]

Comment avez-vous procédé?

**R. C.** - J'ai commencé par lire les exégèses. J'ai tout de suite compris que trois lignes sont un monde quasiment infini. Il y a des appareils critiques que j'aime beaucoup, comme celui de Vitorio Sermonti. Mais si l'on veut s'en sortir, il faut tout oublier. C'est tellement connoté, cela n'avait aucun sens d'en donner des illustrations. Mais si l'on accepte qu'il est impossible d'illustrer *La Divine Comédie*, alors il faut essayer de se mettre à la place de Dante. C'est-à-dire dans l'obscurité. Dante peut imaginer, mais seulement à partir du noir. Il le dit dès les premiers vers de *L'Enfer*, que tout le monde connaît : « [...] *Au milieu du chemin de notre vie/je me retrouvai par une forêt obscure./car la voie droite était perdue* ». La forêt obscure, le chemin perdu, la ligne brisée, pour moi c'était une feuille de route. Le noir, c'est la condition de l'art : ne rien voir pour imaginer tout. Le noir d'aujourd'hui, c'est Andy Warhol qui l'a peint. Ce n'est pas la douleur ou les guerres, c'est l'abîme de la superficialité.

## Entretien réalisé par Antoine de Baecque pour le Festival d'Avignon (02/08)

Que représente pour vous d'être artiste associé à cette édition 2008 du Festival d'Avignon ?

**Romeo Castellucci** - C'est, au bout de dix années - nous sommes venus avec la Societas Raffaello Sanzio pour la première fois en 1998 avec Giulio Cesare -, une étape importante dans la relation de confiance que nous entretenons avec Avignon. Mais c'est surtout l'occasion d'aller plus loin encore dans ma rencontre avec le Festival et son public, donc de faire aboutir mon travail par sa remise en danger, en question. J'aime à Avignon cette rencontre avec le spectateur inconnu, avec un public élargi, qui échappe à l'assemblée des spécialistes. Le Festival est un laboratoire artistique et humain. Ici, on peut écouter les autres, et pas seulement montrer ses spectacles. Cette rencontre avec le public m'apporte beaucoup pour comprendre mon propre travail. C'est ce que j'appelle « *la production des idées* ». Mais cela veut sans doute dire encore plus, seule une sensation pourrait l'exprimer. J'ai peur, évidemment.

Vous venez à Avignon avec une *Divine Comédie*, d'après Dante, en trois spectacles *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*, c'est un pari audacieux...

**R. C.** - J'ai toujours eu, depuis l'adolescence, ce rêve de *La Divine Comédie*. Mais comme un rêve qui m'était interdit. C'est une œuvre d'imagination, liée à des visions, cela m'est très proche. Ce qui m'a toujours attiré vers *La Divine Comédie* est précisément cette impossibilité à s'y mesurer. J'éprouve le besoin de me sentir démuné quand je travaille, cela me permet de dépasser le problème de l'illustration du texte pour penser le rapport de la représentation de ce texte avec l'irreprésentable. Là est le noyau du théâtre. Ce n'est pas un texte à montrer, à illustrer, mais une condition où l'on se place pour mieux voir, pour se métamorphoser en voyant. Comme si, à chaque fois, on refondait l'imagination en soi-même.

C'est assez proche de la place de Dante lui-même...

**R. C.** - Dante a effectivement imaginé son œuvre en se situant comme artiste dans le centre de sa représentation. Il est à la fois celui qui écrit et celui qui subit cette écriture, un artiste constamment caché dans son texte, donc très fortement présent, mis en scène telle une présence de regards, Dante n'a pas écrit une autobiographie, mais davantage une œuvre, comme s'il désirait s'y perdre. C'est, par exemple, la place de la forêt obscure qui ouvre le texte. Jamais Dante ne

dit pourquoi il se trouve dans cette forêt, ni quelle force l'a poussé dans l'obscurité. Ce manque d'explication est fascinant. Il s'agit plutôt d'être là, présent dans cette obscurité, sans raison. Pour moi, cette obscurité est fondatrice au sens où elle ressemble à une forme d'espace originel qui serait le plateau vide, là où tout est possible. Mais c'est également l'espace où existe une menace, difficilement identifiable et que l'on ne peut que ressentir. Les bêtes qui rôdent, le monde hostile. L'œuvre se retourne contre elle-même, et Dante assume cela. Il fait un choix qui le pousse sur cette voie cheminant entre la conscience et l'inconscience. C'est comme une chute. Il tombe dans l'œuvre, au-delà de la raison. Cela m'a captivé, car j'ai tenté de le traduire en sensations sur le plateau. Le sens tient entièrement dans cette émotion très directe. L'œil amène l'information, le son, l'émotion.

#### **Vous allez travailler avec vos collaborateurs habituels ?**

**R. C.** - Scott Gibbons retravaille avec moi le son des spectacles. Il capte des sons dans la nature, dans le monde, et les restitue en une musique électro-acoustique. Car je voudrais entendre la chair, les os et il parvient à faire bouillir le sang ! Il voudrait également enregistrer des sons à la morgue, pendant des autopsies. C'est évidemment terrifiant, mais ce n'est pas de la provocation, cela rejoint aussi un travail sur la mélancolie, avec des sonorités douces, puissantes mais gracieuses. Je désirerais pour *Inferno* une tonalité de douceur.

#### **C'est également une source de violence...**

**R. C.** - Il y aura bien sûr de la violence. Lucifer et son hachoir à viande humaine, cette expérience du corps humain qui tombe dans la matière, cette condition terrifiante de la chute. Cependant, il existe dans ces spectacles une forme extrême de nostalgie, qui provoque elle-même une douceur paradoxale, celle du manque de vie. Dans *Inferno*, je voudrais entendre le « bruit » de ces langues jamais entendues.

#### **D'autres collaborations sont pour vous importantes sur ces spectacles ?**

**R. C.** - J'ai également travaillé avec la chorégraphe Cindy Van Acker, dont le travail sur le volume du geste fractionné m'a toujours fasciné. Nous tentons ensemble d'approcher le mouvement de la foule. Nous avons pensé au lien entre les personnages et le sol, la terre, le plateau, ce contact tellurique entre les corps et le sol. Pour *Inferno*, cela fait beaucoup de monde sur le plateau. Mais ce contraste m'intéresse. D'un côté la solitude, une personne seule perdue sur l'immensité du plateau ; de l'autre la foule, qui envahit tout. Cette solitude de l'homme dans la foule a provoqué en moi une dynamique des images. Car tous se sentent abandonnés, et personne ne parvient à sortir des cercles du temps...

#### **Vous avez effectué un important travail avec les animaux...**

**R. C.** - Dante utilise beaucoup le bestiaire. Chaque animal est codé et apporte une force allégorique universellement connue... Ce travail avec les animaux était donc nécessaire, mais il est également dangereux, car les animaux sont puissants. Ils volent littéralement l'énergie du plateau et inaugurent l'être « tel qu'il est ». Il faut être très attentif.

#### ***Inferno* prend place dans la Cour d'honneur. Un défi supplémentaire ?**

**R. C.** - Le Palais des papes représente le vrai contexte de Dante ! La langue de Dante, l'italien vulgaire, a ses racines dans le provençal, tel qu'il était encore parlé à Avignon à l'époque. Clément V, le pape qui a déplacé la papauté à Avignon, figure lui-même dans *L'Enfer*. Dante a écrit *La Divine Comédie* pendant la construction du Palais des papes. C'est une coïncidence étonnante. J'ai ressenti une sorte d'appel en relisant ce texte. C'est apparu comme une évidence. Par son aspect extérieur, son pouvoir noir, sa mémoire meurtrie, les murs transpirent cela, et la façade du Palais est un visage de méchant, comme un personnage de *L'Enfer*. C'est une présence maléfique, comme si le Palais était le lieu même du Jugement dernier.

#### **La Cour d'honneur est un lieu dangereux...**

**R. C.** - Cet espace est extraordinaire, au-delà de sa mémoire, car c'est un lieu très difficile, plein de dangers et en même temps très simple. Chaque geste y prend un effet d'amplification radical. La Cour vous oblige ainsi à retourner dans une condition d'ignorance, d'innocence. Il faut oublier le texte, l'appareil critique, et je ne fais pas de philologie. En fait, il s'agit d'être Dante, d'entrer dans la condition de Dante égaré sur un chemin inconnu. Et de recevoir les images comme lui les a sans

doute perçues. Quand il commence son aventure, il ne sait rien, il ne connaît rien, il entre dans un état de faiblesse totale, de fragilité absolue. C'est un texte impossible dans un lieu impossible, et la seule condition pour le faire ici, c'est de trouver cet état de perte et de fragilité. Il faut rechercher cette faiblesse en soi, afin de se mesurer à cet impossible qui est infini.

**Et le *Purgatorio*, conçu pour Châteaublanc, quels en sont les principes directeurs ?**

**R. C.** - Ce Purgatoire est un « *canto della terra* », très matériel et concret. Le ciel, les arbres, les rochers, les éléments de la réalité apparaissent soudain de façon radicale et étrange, là où les hommes sont condamnés à redoubler leur vie. Cela veut dire qu'il faut comprendre ce que signifient concrètement ces notions, « *enfer* », « *paradis* », « *purgatoire* », dans sa propre action, en soi. Et l'un des objets de ces spectacles consiste à retrouver l'immensité de ces mots dans le quotidien de chacun. Cette forme de métaphysique intime, on peut la trouver cachée en chaque épisode de *La Divine Comédie*, mais sans doute est-elle encore plus sensible dans *Le Purgatoire*. Là, dans le texte de Dante comme dans mon spectacle, l'homme devient un être curieux, mais sans cesse arrêté par le concret des choses et des objets qui l'entourent. Cette matière l'occupe, l'encombre, l'attache, et souvent le tourmente. Les personnages font l'expérience du corps banal, des retrouvailles avec le monde fini, avec la nature connue, avec les matières de la vie. Ils se savent condamnés à errer parmi la réalité, « *une réalité sans ombre* ». La punition, ici, c'est tout simplement de vivre, de faire l'expérience du monde. Mais cela permet également de se retrouver, soudain, de l'autre côté du jeu du théâtre, dans l'envers de la représentation. Comme si chacun pouvait assister au spectacle projeté de sa propre vie. C'est donc une expérience de la lucidité qui dérange, fait peur, comme si les sensations et les corps se dissolvaient dans la matière. *Purgatorio* propose un monde en représentation, comme s'il était passé tout entier de l'autre côté du miroir. Tout se dédouble, et le dispositif scénique donne un grand rôle aux objets. C'est sans doute le moment le plus complexe, car il faut trouver un dispositif où apparaît très nettement le jeu du théâtre.

**Votre *Paradis*, enfin, se tient à l'église des Célestins...**

**R. C.** - J'ai réfléchi, dans cet espace que je connais pour y avoir proposé *Hey Girl !* en 2007, à la condition du spectateur, à son chemin par rapport à *La Divine Comédie*. C'est ma forme de fidélité à l'œuvre, davantage qu'au texte lui-même. Une fidélité à la trajectoire du spectateur dans l'œuvre, une fidélité géométrique. Le paradis est le lieu de la désincarnation. Les corps n'existent plus, il n'y a plus de visage, il n'y a que de la lumière qui aveugle. Et le parcours devient de plus en plus proche de l'intimité du spectateur. Pour moi, *Paradiso* est le chant le plus épouvantable, quand la lumière se fait danger, radioactive, une lumière impossible. Dieu protège Dante par une cuirasse de lumière, qui elle-même attaque la lumière. C'est un combat lumière contre lumière, avec une forte impression de danger, et un éloignement douloureux entre les âmes et les corps, les âmes et le monde. Beaucoup de choses sont ici ressenties à travers le travail du son. *Paradiso* propose un monde paradoxal, répétitif, morne, comme une autre forme de condamnation, une autre exclusion de l'homme. Dans *Inferno*, l'homme était exclu des élus. Ici il est exclu du monde, condamné à errer dans un paradis qui lui apparaît comme un univers sans corps, sans visage, sans matière, un lieu de pure lumière et de sonorités sans limites, tout entier dévoué à la seule gloire du dieu créateur. Je voudrais donc considérer ce *Paradiso* à travers ce thème des exclus. Ici, le public pourra choisir le temps qu'il désire rester dans cet espace, puisqu'il pourra circuler à l'intérieur d'une sorte d'installation, comme une fin ouverte à *La Divine Comédie*, comme s'il décidait lui-même de la fin du spectacle.

**Entretien réalisé par Célia Cviklinski et Caroline Veaux pour *Pièce (dé)montée***  
**(23/07/08)**

**Avertissement :** lors de cet entretien, Romeo Castellucci, de langue italienne, s'est exprimé en français, ce qui induit quelques italianismes dans la syntaxe et le vocabulaire.

**Célia Cviklinski :** Entre vos déclarations d'intentions et les spectacles qu'on a vus, il y a de grandes différences. Pouvez-vous nous retracer l'évolution du projet ?

**Romeo Castellucci -** Le projet, au début du parcours, était pour moi, un peu épouvantable, impossible, parce que le thème est gigantesque. L'œuvre de Dante est une œuvre océane, dans laquelle on peut se perdre, et je crois qu'il faut se perdre. D'un côté, il faut être très précis, les choses doivent être très précises, mais d'un autre côté, il faut être inconscient, comme un enfant.

Je me suis dit que c'était l'œuvre la plus juste pour moi, à ce moment de ma vie. Le commencement de l'œuvre de Dante correspond au milieu de sa vie et à une crise existentielle, et à une interrogation très forte pour Dante en tant qu'artiste, et tout cela correspond à ma condition, tout simplement.

À un certain moment, j'avais commencé à travailler sur la structure exacte de *l'Enfer*, du *Purgatoire*, du *Paradis*. Et puis je me suis dit : « Non, ça, ce n'est pas possible, ce n'est pas juste, il faut fermer le livre ». Et je suis resté sur les trois premières lignes de *l'Enfer*, parce que là-dedans, il y avait tout. C'est le commencement, le noir, l'obscurité, le fait d'être perdu, d'être comme un enfant qui est perdu dans la forêt noire, comme dans un conte. Dante est mené par la main, comme un enfant, par Virgile. Il y a toujours cette référence à l'enfance. Il commence son voyage avec la peur, la peur de ce voyage, de cette dimension complètement inconnue. J'ai commencé dans la dimension du noir, de l'inconnu.

J'ai commencé à travailler sur des images, des corps, des mouvements. Le projet a pris corps pendant les répétitions, au fil des rencontres avec les personnes. Il n'y avait aucune forme de hiérarchie : ce n'était pas d'abord le texte, puis le metteur en scène, puis le décor. En vérité, tous les éléments sont en mouvement, comme dans un processus de développement de la photo, de révélation. Alors, il y a des différences entre les premières intentions, et l'objet.

Par exemple, pendant les premières visites techniques, à la Cour, je me suis rendu compte que c'était un besoin de travailler avec la Cour, avec le Palais. C'était évident. Comme je disais, il faut se mettre à l'écoute du lieu, de l'espace, du fait d'être en plein air. En plein air, c'est autre chose, je n'ai jamais travaillé en plein air. Pour moi, c'est très difficile. Dans ce cas-là, le plein air signifie de ressentir la nuit. La nuit est un élément constitutif de *l'Enfer*. Il y avait tous ces éléments, ces références et le Palais. Le Palais, c'est comme une œuvre. L'image de l'escalade, c'est une image de l'escalade de l'œuvre. Il y a un danger.

**C. C. -** Vous dites que vous partez de visions pour élaborer vos spectacles. Avez-vous des carnets de préparation ?

**R. C. -** Quand je travaille sur les cahiers, je prends des notes, tout le temps, c'est une activité quotidienne. Il s'agit d'une forme de discipline. Il y a des notes que je n'ai pas utilisées pour *Inferno*, mais que j'utiliserai peut-être une autre fois, pour un autre spectacle, une autre situation. Mais c'est un travail très important pour moi, parce qu'il s'agit d'abord d'une architecture mentale. Il faut tout imaginer, y compris de rencontrer la contradiction de la matière, des hommes, des femmes, des enfants, des animaux, des corps. Il y a une lutte entre les idées et la matière, et cette lutte, pour moi, amène une troisième dimension. C'est pour ça que les deux sont si présents dans le spectacle.

**Caroline Veaux -** Jan Fabre disait récemment qu'il avait la sensation que si vos spectacles avaient été bien reçus cette année, c'est parce qu'il y avait eu le choc du Festival 2005 [*ndrl : des spectateurs très choqués par les spectacles de Fabre*], et que le public est maintenant davantage prêt à recevoir des formes de théâtre moins conventionnelles. Avez-vous ressenti ?

**R. C. -** C'est vrai que peut-être quelque chose a bougé. J'avais imaginé tout autre chose. J'avais imaginé une polémique, dans le public, dans la critique, sur les journaux, et finalement, je suis resté un peu étonné, presque... préoccupé.

Non, je blague ! Je suis content, surtout à la Cour qui est un lieu symbolique de la mémoire du Festival. Mais je crois que ça s'est passé comme cela, parce que le public a ressenti [*positivement l'occupation de*] la Cour, de l'espace.

**C. V.** - Êtes-vous allé au bout du risque avec *Inferno* ?

**R. C.** - À un certain moment, je me suis dit : « Oh ! Romeo Castellucci ! C'est la Cour, fais attention ».

Et puis, après, je me suis dit : « Vas-y ! C'est un lieu extrêmement neutre ». Je sais bien que ce n'est pas vrai, mais je me suis dit ça, pour prendre le courage...

**C. V.** - Assumer le risque ?

**R. C.** - Oui, en quelque sorte. La prise de risque, c'est une forme de déclaration dans la première scène, avec l'attaque des chiens, référence à la première scène de *La Divine Comédie*. Mais aussi une référence au lieu : je suis ici pour être dévoré, par vous, par le lieu, par l'oeuvre.

**C. C.** - Au cours des rencontres avec le public, de nombreux spectateurs ont témoigné d'un désir de percer les énigmes de vos spectacles. Est-ce que vous concevez des parcours interprétatifs dans vos spectacles ?

**R. C.** - J'imagine une chaîne d'images. Le montage, *l'ars combinatoria* est très important. Poser une chose après l'autre va composer une troisième image. J'imagine un système ouvert, mais ce n'est pas du tout par hasard. Il y a des références assez précises dans chaque image, mais ce sont des références qui sont disponibles. Elles sont là, on peut les utiliser. Ou pas. Je crois qu'une image, ce n'est pas univoque. Sinon, c'est la fin, cela devient un objet décoratif. Je crois qu'il y a dans l'art une part d'indétermination.

**C. V.** - Par rapport aux épisodes de la *Tragedia*, une impression de dépouillement, de sobriété se dégage d'*Inferno*...

**R. C.** - Oui. Parce que c'est l'enfer. Dans l'imagination commune, il y a cette image du diable. Mais pour moi, ce n'est pas du tout comme ça. C'est un livre avec des portraits d'une telle délicatesse, d'une telle fragilité ! Il y a toujours cette référence à la vie. Beaucoup plus que dans le *Purgatoire* ou le *Paradis*. Il y a une nostalgie de la vie, dans les échanges de Dante avec les condamnés. Il parle avec des amis ou la famille, des relations humaines, de la ville, de ce qui se passe chez les vivants. C'est un livre très humain.

Le mal absolu, dans l'enfer de Dante, est caricatural. Lucifer, c'est un géant immobile, qui ne fait rien, ne dit rien. Une poupée géante, que Dante escalade.

La présence du mal, c'est là, mais c'est aussi le mystère du jugement de Dieu. Le mal fait partie du dessein de Dieu. C'est cela, la dureté du mal. Le jugement de Dieu est parfois terrible et sadique. Il y a des tortures inimaginables, pour des fautes qui peuvent parfois sembler mineures : Paolo et Francesca, ce n'est pas un péché, c'est de l'amour ! Dante, lui-même, ressent cette vérité des affections humaines, quand il s'évanouit devant la douleur, devant la pitié.

**C. V.** - Pour *Inferno*, vous avez travaillé avec une chorégraphe. Qu'est-ce que cela a changé, notamment au niveau du traitement du corps ?

**R. C.** - Je connaissais Cindy Van Acker, j'aime bien son travail. Surtout au niveau de sa conception du mouvement, entendu comme vague, complètement en dehors des codes actuels. Elle travaille sur le sol, en cherchant le contact maximum du corps avec le sol. J'avais imaginé avec elle de pouvoir faire un travail sur le corps, comme une peinture sur le sol. Il s'agit vraiment d'une forme d'action-painting, avec le corps des acteurs. Elle est capable de travailler sur la géométrie des corps des cinquante-cinq figurants, mais entendu comme un corps.

**C. C.** - Est-ce que vous aviez pensé à un certain syncrétisme religieux dans *Inferno* ? La kaaba musulmane, les corps brassés comme dans le Shéol juif, les figures chirtiques... Dans le regard de certains spectateurs, cela peut évoquer un syncrétisme religieux pacifique. Est-ce intentionnel ?

**R. C.** - Non, mais c'est juste. L'oeuvre de Dante, c'est une oeuvre de syncrétisme. Il a utilisé toutes les traditions : les voyages de Mahomet dans l'au-delà, les références à la culture grecque, à la culture juive, très importante chez Dante. C'est donc possible d'interpréter ainsi. Moi aussi, je pensais à la kaaba ou au monolithe de Stanley Kubrick. Ce sont des images qui appartiennent à tout le monde.

**C. C.** - Le travail de Joseph Beuys a-t-il été pour vous une source d'inspiration ?

**R. C.** - Non, pas du tout. Il n'y a pas de source d'inspiration directe. Sauf Andy Warhol, bien sûr. Mais il est là en tant qu'homme. J'ai eu encore une fois la vision de Dante qui dit qu'il a besoin d'un



artiste plus grand que lui et à un moment, je me suis dit que Warhol, c'était le Virgile, le Lucifer, l'ange noir de l'art. Il y a dans l'œuvre de Dante toute une référence à notre enfer, la surface.

**C. V.** - Dans *Purgatorio*, vous avez choisi de ne pas montrer le viol. C'est à l'imaginaire du spectateur de le prendre en charge. Vous demandez au spectateur de prendre un risque. Ressentez-vous cela comme une violence faite au spectateur, ou cela fait-il pour vous partie d'un processus tragique, ou cathartique ?

**R. C.** - C'est une violence cachée. Ce n'est pas une histoire anecdotique, mais universelle. C'est une obscénité, au sens étymologique, en dehors de la scène. C'est justement ob-scène, insupportable. La chose la plus terrible qu'on puisse imaginer. Mais c'est caché. Il y a aussi une autre référence à la Bible.

**C. V.** - Le sacrifice d'Abraham..?

**R. C.** - Oui. La nécessité pour le père, et donc peut-être pour Dieu, d'avoir le pardon de la créature.

**C. C.** - On comprend pourquoi le père espère le pardon de son fils. Mais pouvez-vous nous expliquer pourquoi, dans votre vision des choses, Dieu doit recevoir le pardon de sa créature ?

**R. C.** - Théologiquement, Dieu est tout seul dans l'abîme de l'Infini, une solitude épouvantable. Il a créé l'Homme à son image, pour ne pas être seul. L'acte de création, dans ce cas-là, est un acte de violence, parce que la vie est un acte violent. C'est pour cela que Dieu a besoin du pardon de la créature.

**C. C.** - C'est quelque chose dont on parle rarement...

**R. C.** - C'est la négation de la création. Mais pourquoi y-a-t-il cette nécessité dans la Bible ? Pourquoi le fils doit-il mourir, au lieu du père ?

**C. V.** - On peut même avoir la sensation, dans la seconde partie, que la créature, l'enfant, devient créateur des images.

**R. C.** - Oui. Il y a un côté mélancolique, mais aussi agressif, douloureux. Ce sont des fleurs qui peuvent apparaître comme des grandes bouches, qui crient. Il y a dans les fleurs un cri, celui de la douleur de toute création, comme acte de souffrance.

C'est aussi une référence aux fleurs du paradis terrestre qui sont au sommet du purgatoire.

**C. C.** - Vous vous confrontez à la narration, dans *Purgatorio* ?

**R. C.** - Oui.

**C. C.** - Est-ce différent de vos œuvres antérieures ?

**R. C.** - Pour moi, il y a, je crois, une connection très forte avec le dernier épisode de la *Tragedia*, où il y avait une autre forme de narration, avec un enfant, qui ne pouvait échapper au massacre. Il s'agit d'une violence originelle, du massacre des innocents. Parce que il n'y a de véritable violence que là où il y a l'innocence. La violence originelle, ce n'est pas la guerre entre deux partis. C'est univoque, unilatéral, la violence. Il faut tuer l'innocent.

**C. C.** - À propos des surtitrages, nous avons deux interprétations différentes, que nous aimerions vous soumettre.

**C. V.** - Je les ressentais, comme une voix qui annonçait l'action avant qu'elle ne se passe. Je me demandais : qui est cette voix ? C'est la voix de Dieu ? C'est la voix de l'auteur ? Je l'ai ressentie comme un principe de tension, quelque chose de l'ordre de l'inéluctable.

**C. C.** - Moi, je les ai aussi interprétés comme une mise à distance, une manière de dire au spectateur « *c'est du théâtre* ». Un côté presque fantaisiste qui contrastait beaucoup avec ce qu'on voyait sur scène.

**R. C.** - Vous avez raison toutes les deux. Parce qu'il y a une référence au cinéma muet, avec le tableau noir. La scène familiale, c'est du muet. Tous les mots qu'ils disent ne sont rien. Mais, dans le temps de décalage entre le texte et la vision, il y a un petit espace, qui je crois, est un espace théologique, dans lequel on peut ressentir le vent de Dieu, qui nous éloigne de notre expérience. On est devant un destin déjà dessiné.

En même temps, c'est un acte de démaquillage du théâtre. En tant que spectateur, on est frustré. On connaît avant ce qui va se passer. Cela crée une attente pour le spectateur. À un certain

moment, quand le père pose le chapeau sur sa tête, « *maintenant* », il y a un dérailage, les titres racontent une toute autre histoire, celle d'une famille heureuse, joyeuse, qui danse, qui écoute de la musique. Et après, « *la musique* », devient un mot terrible. Parce qu'il se superpose au bruit du viol. Tout ça, c'est le bruit du monde.

**C. V.** - Dans *Itinera*, à propos de la tragédie, vous vous demandiez : « *la possibilité collective de fonder le regard existe-t-elle encore aujourd'hui ? N'est-ce pas le défi de tout théâtre ? Voir a-t-il encore un sens ?* ». *Purgatorio* est peut-être une réponse à cette question ?

**R. C.** - Oui. Le regard, face à *Purgatorio*, est un regard en écoute. Parce qu'il n'y a rien à voir. Tout est secret. Tout est caché...

**C. V.** - Et en même temps, c'est un regard qui fonde la communauté des spectateurs...

**R. C.** - Oui, c'est la honte collective de regarder cela. Et j'ai eu besoin de la chose la pire que l'on puisse imaginer. Et je comprends bien la réaction de certains spectateurs. La chose la plus forte pour moi, c'était d'écouter pendant le spectacle des hurlements, pas contre moi, ou contre les acteurs, mais contre les personnages. J'ai eu des frissons dans le dos quand un spectateur, le soir de la première, a crié au père : « *C'était bien ?* ». C'est un acte magique. Il a cru l'invisible. Il était là, avec les personnages.

**C. V.** - Oui, comme dans l'anecdote que raconte Stendhal. Celle du spectateur qui devant un mélodrame tire à balles réelles sur le méchant. C'est de cet ordre là.

**R. C.** - Oui, ce n'est pas un regard plat, qui subit l'image. C'est un regard qui forme la chose même.

**C. V.** - Et l'onirisme, dans *Purgatorio* ? Est-il lié à la présence de l'enfant ?

**R. C.** - Oui.

Il y a une référence à sa migraine : l'enfant voit des choses, parce qu'il a mal la tête. Et c'est pareil pour la taille des fleurs : elles sont comme ça, parce c'est la taille de l'enfant.

Il y a une référence à un autre artiste, c'est Friedrich. Une figure de dos, en contre-jour, devant l'immensité du créé. C'est un peu comme cela. Parce que c'est un enfant. Donc, il s'agit d'une vision subjective.

Les fleurs sont les fleurs même de la violence, mais elles évoquent aussi la nécessité de se purifier. Nous sommes dans le Purgatoire. Il y a toujours la nécessité de se purifier. Pas seulement l'assassin. Même la victime doit se purifier.

La première fleur que l'on voit, c'est le lys. C'est la fleur de la pureté, de la vierge, le symbole de Florence. Encore une fois, c'est l'image qui parle, ce n'est pas moi !

ANNEXE 9 = REVUE DE PRESSE SUR *PURGATORIO*« Les larmes du *Purgatoire* »**Romeo Castellucci élabore un drame insoutenable mêlant l'horreur à la rémission.**

Après l'incroyable puissance mélancolique d'*Inferno* dans la Cour d'honneur, Romeo Castellucci nous mène au *Purgatorio*. D'une autre nature, le choc que provoque le deuxième volet de sa très libre adaptation de *La Divine Comédie* de Dante, n'est pas moins profond. Ce qui se joue, sur la scène du parc des expositions de Châteaublanc, est de l'ordre de l'insoutenable.

**Cauchemar.** Au ballet des âmes tristes succède un huis clos pétrifiant. Le soir de la première, un seul spectateur a quitté la salle, mais combien étaient-ils, ventre et gorge noués, qui auraient préféré ne pas voir et entendre ? Le *Purgatoire* selon Castellucci est le lieu du théâtre subi, « *la section de l'au-delà la plus proche de notre existence terrestre ; le double de la terre et la répétition de la vie humaine connue et vécue dans ses tâches quotidiennes et familières* ». Les âmes qui le peuplent sont condamnées à rejouer sans cesse leur vie passée, leurs fautes et peurs, comme un cauchemar en boucle. Qui prend forme dans un intérieur bourgeois de l'Italie des années 80.

Personnages : la Mère, le Fils, le Père. Lieux : la cuisine, le salon, la chambre de l'enfant. Castellucci imagine un grand décor réaliste tel qu'on n'en construit plus guère que pour l'opéra. Canapé, table, meubles de cuisine, poste de télévision, escalier monumental, chambre d'enfant avec cheval à bascule et antique console de jeu vidéo, portes, fenêtres, placards, tout est minutieusement reconstitué, et légèrement irréel pourtant, lumières basses et sons amplifiés - bruits de pas, de vaisselle...

Au commencement, le garçon (9 ou 10 ans) est seul avec sa mère. Tout respire l'ennui feutré. L'enfant a mal à la tête, ne touche guère à son assiette, sa mère s'inquiète, il remonte jouer dans sa chambre. Les dialogues sont *a minima* et l'action, ou plutôt son absence, s'étire à la limite du temps suspendu, même si une sourde inquiétude maintient en éveil. Question de décalage : des surtitrages décrivent les événements avant qu'ils ne se produisent, où les résumant alors qu'on ne les a pas vus. Et s'obstinent à rebaptiser les personnages (« Première étoile » pour la mère, « Deuxième étoile » pour l'enfant, « Troisième étoile » pour le père).

Le gosse tient à la main son jouet préféré, Goldorak ou autre monstre rassurant, qui grandit le temps d'un rêve. Le père arrive. Bruit de moteur, claquement de portière, entrée côté cuisine. L'enfant n'est pas allé à sa rencontre. Costume cravate, médiocrité entre deux âges, longue route, réunion fatigante, cours de la bourse, « *je vais te réchauffer ton dîner* », télévision qu'on allume, presque le néant. « *Non, pas le chapeau !* » : pourquoi ce cri de la mère ? Rien de terrible, juste un chapeau de cow-boy, pour aller jouer avec le garçon, après lui avoir demandé des nouvelles de son travail scolaire.

La suite se déroule hors champ. Quand on comprend, il est trop tard. Pleurs de l'enfant, halètement du père, menaces et cris : « *Tiens-toi tranquille je te dis !* », « *la bouche, ouvre la bouche !* » On se terre sur son siège comme sans doute la mère dans sa chambre. Après le viol, le père redescend l'escalier dans la pénombre, commence à jouer du piano. L'enfant se glisse derrière lui, s'appuie contre son épaule : « *Ne t'inquiète pas, tout est fini.* »

« *Je voulais*, expliquait Romeo Castellucci en juin pendant les répétitions (*Libération* du 4 juillet), *parler de la force invincible du pardon. L'insupportable, c'est que la victime puisse pardonner au bourreau.* » Mais pourquoi tolère-t-on cet insupportable ? La réponse est dans le rapport aux spectateurs.

**Contrechamp.** En ouverture d'*Inferno*, Castellucci transférait sur lui-même la peur du public, en se livrant aux chiens. Dans *Purgatorio*, on assiste au mouvement inverse : le public doit prendre en charge la peur de l'enfant, qu'on ne peut pas laisser seul. La mise en scène nous y aide. L'enfant s'enferme dans le placard de sa chambre dont les portes sont ajourées de fleurs de lys (emblème de Florence, ville natale de Dante). Et comme dans un contrechamp au cinéma, deux grandes fleurs de lys descendent des cintres et renversent la perspective : on est dans le placard.

De là s'organise la dernière partie du spectacle, comme une suite de visions à travers un écran circulaire : un long ballet de fleurs et de plantes géantes sur un fond de ciel qui vire à l'orage. Puis, au milieu d'une forêt de bambous, l'apparition du père, et enfin, dans la maison vide, une chorégraphie où les rôles changent : l'enfant est un géant en culotte courte, le père, un pantin. On peut y voir un rituel de purification, un cycle de régénération, un pas vers le Paradis. Pas sûr que la sérénité soit au bout.

### « Avec *Purgatorio*, Romeo Castellucci signe son chef-d'œuvre »

Par quoi commencer, pour dire le bouleversement tellurique provoqué par *Purgatorio* ? Le deuxième spectacle proposé à Avignon par Romeo Castellucci, artiste associé, avec Valérie Dréville, de cette édition du Festival le confirme : adaptant *La Divine Comédie* de Dante, le créateur italien ne l'illustre pas. Son impressionnant *Inferno*, joué dans la Cour d'honneur du Palais des papes (*Le Monde* du 8 juillet), avait donné le ton : Castellucci invente « sa » *Divine Comédie*.

Le purgatoire, chez Dante, est déjà un paradis. Chez Castellucci, il est encore un enfer. Un enfer qui prend place dans le quotidien des choses et dans leur noyau le plus commun : la famille, au coeur de laquelle vient se loger le monstrueux, l'innommable, que l'on ne racontera pas. Il appartient à chaque spectateur de le découvrir, tel que Romeo Castellucci le glisse dans la sainte trinité familiale, le père, la mère, l'enfant, qui sont ici nommés la Première, la Deuxième et la Troisième étoile.

En apparence, en apparence seulement, cette première partie extrêmement oppressante, qui fait monter le malaise et l'insoutenable avec un art consommé, se joue dans un cadre réaliste. Le décor, inédit chez Castellucci, est celui d'un intérieur bourgeois minutieusement reconstitué. Mais il faut toujours se méfier, avec le théâtre de Romeo Castellucci, qui par essence travaille sur le doute et l'ambiguïté. Tout ici a lieu à travers un tamis qui pourrait être celui de la mémoire, du songe ou du fantasme. Que s'est-il vraiment passé ? Dans quel espace temporel ?

La deuxième partie, très différente, plonge dans un monde de visions oniriques, paradisiaques et monstrueuses : fleurs étranges et vénéneuses, créatures effrayantes, informes. Jacqueline Risset, dans sa passionnante introduction à *La Divine Comédie* (GF Flammarion), fait observer que le purgatoire est l'espace des rêves, celui d'une « connaissance indirecte », d'une « révélation voilée ». Et que l'un des cauchemars de Dante, situé exactement au centre de *La Comédie*, est très proche de l'un de ceux que Freud étudie dans son *Interprétation des rêves*.

Ici, Dante rejoint Castellucci, qui donne une forme à l'inconscient, avec une douceur de conte cruel. Mais quel rôle ces visions jouent-elles exactement ? La troisième partie du spectacle nous met en présence du père et du fils, tels qu'ils sont devenus : des damnés ou des fantômes. Sur le devant de la scène, une mystérieuse installation tenant de la loupe géante figure un des cercles de l'enfer, à l'intérieur duquel se dessine peu à peu un œil géant, velu comme un monstre. L'enfer contemporain, suggère Castellucci, est peut-être logé au coeur de notre condition de spectateurs. Mais cet œil-monstre peut aussi suggérer bien d'autres interprétations, modelées par l'enfer que chacun porte en soi.

Pour une vision comme celle-ci, pour nombre d'autres aussi porteuses d'interrogations diverses et troublantes, le travail de Romeo Castellucci laisse une trace profonde, y compris dans ce qu'il a de plus dérangeant et, pour certains, contestable : cette façon de mettre en scène sa propre jouissance du monstrueux, et de la renvoyer au spectateur [...]

Fabienne Darge, *Le Monde* (17/07/08)

### « Le purgatoire, c'est pire que l'enfer ! »

*Purgatorio* est le second volet de *La Divine Comédie* après *l'Inferno* présenté dans la cour du Palais des papes (*Midi Libre* du 8 juillet). À la profusion d'images, de sons et de surprises, aux foules mystérieuses qui animaient un *Inferno* dantesque mais finalement fréquentable, Castellucci fait succéder un *Purgatorio* étouffant et figé, centré sur le crime qui mine une famille : le viol d'un garçon par son père pendant que la mère s'efface.

Le sujet n'est pas simple à mettre en scène. Il faut toute l'étrange alchimie d'un Romeo Castellucci pour le faire passer. Et au final toucher une partie du public - la catharsis du théâtre - alors que les autres spectateurs se retirent, silencieux.

Le réalisme des décors de *Purgatorio* - cuisine, chambre d'enfant, salon - crée d'emblée une atmosphère vaguement inquiétante, comme dans les peintures de Edward Hopper. Ce malaise diffus pèse sur la mère et le garçon (nommés « première étoile » et « deuxième étoile ») que l'on découvre dans des occupations quotidiennes banales, scènes peu dialoguées et sur-titrées, étirées dans le temps, ponctuées par une bande-son légèrement obsédante. Le jeu des acteurs est détaché, presque neutre. L'oppression s'accroît quand le père (« troisième étoile »), archétype de cadre

commercial, rejoint le domicile. Whisky réparateur servi par la femme, plateau-repas devant la télé... les poncifs s'accumulent jusqu'à ce basculement vers l'impensable : le moment du viol dont ne parviennent que les voix. Le spectateur est crucifié sur son siège. Le père et le garçon se retrouvent ensuite près d'un piano, comme si de rien n'était... Le spectacle prend alors une forme onirique. Caché dans le placard de sa chambre, l'enfant découvre des sortilèges : une forêt de fleurs à travers un grand hublot. Cet herbier mouvant, merveilleux, a une vertu hypnotique. Et permet au public de souffler. Le rêve se poursuit par la vision du père, agité par des convulsions. Le fils, devenu grand, le domine. Au devant de la scène, un cercle-machine tourne et se couvre d'encre. Sombre comme la force que dégage le spectacle. *Purgatorio* se termine. Mais pas dans nos têtes où il pèse comme un couvercle.

Jean-Marie Gavalda, *Midi Libre* (17/0708)

### « Le Purgatoire, c'est l'enfer ! »

Deuxième volet de la trilogie « dantesque », *Purgatorio* ne laisse pas de répit. La beauté de la Cour d'honneur n'est plus là pour adoucir les images, la grande boîte noire nous les renvoie avec grande violence, âmes sensibles s'abstenir...

Derrière le voile, le quotidien, tiens... il semble être là le purgatoire selon Romeo... Un espace « normalisé », un coin cuisine salle à manger, la mère achève sa vaisselle, un enfant de 6/7 ans joue avec une poupée Goldorak... il refuse le repas préparé, il semble un peu souffrant.. il prend des médicaments. La deuxième séquence se passe dans la chambre à coucher de l'enfant, sur le tapis quelques jouets étalés, mais l'enfant ne quitte pas sa poupée, prend une lampe de poche et s'en va se réfugier dans le grand placard. Peut-être s'est-il enfermé avec ses rêves secrets et le doux mystère de son imaginaire... On le retrouve côté salon accueillant un gigantesque Goldorak, a-t-il besoin d'être protégé ? À partir de là, tout bascule, l'enfer et ses plus vils démons rugissent et surgissent, l'enfant est abusé par son père tandis que sa mère en sanglots ne dit mot. Romeo Castellucci a l'élégance de ne rien montrer, mais notre cœur est au bord de l'écœure, le verbe est créateur... On se remet à peine à respirer avec des images de nature de toute beauté, mais le végétal a lui aussi été abusé, les images se vrillent, se distordent et se révèlent dénaturées... Dénonciation nécessaire pour les uns, insoutenable pour les autres... Violence des images et des mots, Castellucci fascinent, bousculent ou blessent et martèlent les corps et les esprits, vivement le Paradis !

Sophie Bauret, *Midi Libre* (11/07/08)

**ANNEXE 10 = EXTRAITS DE LA DIVINE COMÉDIE DE DANTE**

**Les condamnés s'enquièreent des nouvelles de leur pays, en reconnaissant en Dante un compatriote :**

Mais dès qu'elles [les paroles] trouvèrent un chemin  
Dans la cime, en lui donnant ce frémissement  
Qu'avait donné la langue à leur passage,  
Nous entendîmes : « O toi à qui parlait ma voix  
S'adresse et qui à l'instant parlais lombard  
Disant : « Istra, va-t'en, plus ne t'attise »,  
Bien que je sois venu peut-être un peu trop tard,  
Consens à demeurer pour parler avec moi :  
Tu vois que j'y consens, et moi pourtant je brûle !  
Si à présent dans le monde aveugle,  
Tu es tombé de la douce terre latine  
D'où j'ai amené toute ma faute,  
Dis-moi si la Romagne est en paix ou en guerre,  
Car je viens des montagnes, là entre Urbino  
Et la colline où naît le Tibre »  
(chant XXVII, p. 245)

**Un autre est heureux de croiser Dante qu'il a autrefois connu :**

Regardé ainsi par semblable famille,  
Je fus reconnu par l'un d'eux, qui me prit  
Par le pan de ma robe et cria : « Merveille ! »  
Et moi, quand il tendit le bras,  
Je fixai mes regards sur sa figure cuite,  
Si fort que le visage brûlé n'empêcha pas  
À mon esprit de le connaître ;  
Et tendant la main vers sa face,  
Je répondis : « est-ce vous ici, ser Brunetto ? »  
(chant XV, p. 142-143)

**Un condamné est encore habité par le souci des siens et de son fils, ami de Dante à qui il demande des nouvelles.**

Alors je vis surgir par l'ouverture  
Une ombre à ses côtés, jusqu'au menton  
Je crois qu'elle se dressait sur les genoux.  
Elle regarda autour de moi, comme voulant voir si quelqu'un d'autre était là avec moi ;  
Et quand son doute fut éteint,  
Elle dit en pleurant : « Si la hauteur de ton esprit  
Te fait aller par la prison aveugle,  
Où est mon fils ? Pourquoi n'est-il pas avec toi ? »  
Et moi : « je ne suis pas venu par moi seul :  
Celui qui attend là me mène vers quelqu'un  
Que votre Guido eut peut-être en mépris »  
Ses paroles et la nature de sa peine  
M'avaient déjà fait découvrir son nom,  
C'est pourquoi ma réponse fut si entière.  
Il se dressa aussitôt et cria : « comment ?  
Tu as dit « il eut » ? N'est-il donc plus en vie ?  
La douce lumière ne frappe donc plus ses yeux ? »  
Et lorsqu'il vit que je mettais  
Un peu de temps à lui répondre,  
Il retomba couché, et ne reparut plus.  
(chant X, p. 105)



## ANNEXE II = LE SACRIFICE D'ABRAHAM (ANCIEN TESTAMENT)

Après ces événements, il arriva que Dieu éprouva Abraham et lui dit : « Abraham ! Abraham ! » Il répondit : « Me voici ! » Dieu dit : « Prends ton fils, ton unique, que tu chéris, Isaac, et va-t'en au pays de Moriyya, et là tu l'offriras en holocauste sur une montagne que je t'indiquerai. »

Abraham se leva tôt, sella son âne et prit avec lui deux de ses serviteurs et son fils Isaac. Il fendit le bois de l'holocauste et se mit en route pour l'endroit que Dieu lui avait dit. Le troisième jour, Abraham, levant les yeux, vit l'endroit de loin. Abraham dit à ses serviteurs : « Demeurez ici avec l'âne. Moi et l'enfant nous irons jusque là-bas, nous adorerons et nous reviendrons vers vous. »

Abraham prit le bois de l'holocauste et le chargea sur son fils Isaac, lui-même prit en mains le feu et le couteau, et ils s'en allèrent tous deux ensemble. Isaac s'adressa à son père Abraham et lui dit : « Mon père ! » Il répondit : « Oui, mon fils ! » – « Eh bien, reprit-il, voilà le feu et le bois, mais où est l'agneau pour l'holocauste ? » Abraham répondit : « C'est Dieu qui pourvoira à l'agneau pour l'holocauste, mon fils », et ils s'en allèrent tous deux ensemble.

Quand ils furent arrivés à l'endroit que Dieu lui avait indiqué, Abraham y éleva l'autel et disposa le bois, puis il lia son fils Isaac et le mit sur l'autel, par-dessus le bois. Abraham étendit la main et saisit le couteau pour immoler son fils.

Mais l'Ange de Yahvé l'appela du ciel et dit : « Abraham ! Abraham ! » Il répondit : « Me voici ». L'Ange dit : « N'étends pas la main contre l'enfant ! Ne lui fais aucun mal ! Je sais maintenant que tu crains Dieu : tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique. »

Abraham leva les yeux et vit qu'il y avait un bélier pris dans la broussaille par ses cornes. Abraham alla prendre le bélier et l'offrit en l'holocauste à la place de son fils. À ce lieu, Abraham donna le nom de « Yahvé pourvoit », en sorte qu'on dit aujourd'hui : « sur la montagne, Yahvé pourvoit ».

L'ange de Yahvé appela une seconde fois Abraham du ciel et dit : « Je jure par moi-même, parole de Yahvé : parce que tu as fait cela, que tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique, je te comblerai de bénédictions, je rendrai ta postérité aussi nombreuse que les étoiles du ciel et que le sable qui est sur le bord de la mer, et ta postérité conquerra la porte de ses ennemis. Par ta postérité se béniront toutes les nations de la terre, parce que tu m'as obéi ».

Abraham revint vers ses serviteurs et ils se mirent en route ensemble pour Bersabée.

Genèse 22 (1-19).

*La Bible de Jérusalem*, nouvelle édition, 1992, éd. du Cerf, p. 32-33.