



Le geste... · Kenza Jernite · Geste primitif...

ISBN : 979-10-231-3919-8

Le geste  
sur les scènes  
des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles



Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min  
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES  
Paris

En tant qu'objet d'étude, le geste théâtral demeure insaisissable et ambigu : il peut soutenir ou contredire la parole, il peut transposer un mouvement de l'âme ou être libéré de tout référentiel psychologique. Il est la composante la plus éphémère de la performance du comédien, qui charrie en lui une tradition gestuelle à laquelle il peut faire référence. Il est aussi un lieu de dépôt : chaque spectateur, de l'extérieur, l'investit de son propre imaginaire et de sa propre culture, car le geste est un signe que l'on peut à la fois décoder collectivement et encoder individuellement.

Ce volume propose une étude du geste et de sa plasticité en s'intéressant au dialogue entre invention et tradition sur les scènes européennes. S'orientant principalement vers la pratique scénique, les auteurs de cet ouvrage interrogent la fonction poétique et esthétique du geste aussi bien dans la mise en scène actuelle de textes anciens que dans les créations contemporaines.

L'ensemble témoigne d'une volonté d'ouvrir la recherche sur le geste à un champ d'exploration en constante résonance avec la dimension temporelle : des mémoires incarnées dans l'acte gestuel à la transmission pédagogique d'une certaine pratique ; du potentiel esthétique de l'éternelle présentification du geste à la temporalité qui est propre à la relation entre le texte et sa mise en scène.

As an object of study, the theatrical gesture remains elusive and ambiguous: it can support or contradict speech, it can transpose a movement of the soul or be devoid of any psychological reference. It is the most ephemeral component of the actor's performance, carrying with it a tradition it can refer to. It is also a repository: each spectator, from the outside, invests it with their own imagination and culture, because the gesture is a sign that can be decoded collectively and codified individually.

This volume proposes a study of gesture and its plasticity, focusing on the dialogue between invention and tradition on European stages. Focusing primarily on stage practice, the authors question the poetic and aesthetic function of gesture in both current productions of ancient texts and contemporary creations.

Overall, this volume reflects a desire to open up research on gesture to a field of exploration that is constantly in resonance with the temporal dimension: from memories embodied in a gesture to the teaching of some acting techniques; from the aesthetic potential of the eternal presentification of gesture to the temporality specific to the relationship between the text and its staging.

Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min  
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

# Le geste sur les scènes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER

Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac) / 3 d2s (Paris)

**SUP**

Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

# GESTE PRIMITIF ET CORPS ALLÉGORIQUE CHEZ ROMEO CASTELLUCCI

*Kenza Jernite*

*IRET, Université Sorbonne Nouvelle*

Au début des années 1980, Romeo Castellucci, metteur en scène italien aujourd'hui mondialement reconnu, fonde avec sa sœur et sa future épouse une compagnie, la Societas Raffaello Sanzio, qui se donne alors pour objectif de produire ce qu'ils appellent un *théâtre iconoclaste*. Claudia Castellucci, la plus dramaturge d'entre eux, écrit en ce sens un manifeste en 1985, qui expose à la fois leur volonté de « faire table rase du monde entier », et, à partir de ce néant retrouvé, de construire un théâtre de « paraboles », fait d'images saisissantes, et même, disent-ils alors, de « visions directes de l'Irréel<sup>1</sup> ». Il s'agit donc, dès l'origine, d'un théâtre d'images, d'un théâtre producteur d'images. Or Castellucci place au centre de ce travail sur l'image – qui est une recherche de l'image – le corps des acteurs.

En particulier, comme nous allons le montrer à partir d'un spectacle datant de 2019, il travaille le corps comme *allégorie* : le geste, chez lui, n'est plus l'expression d'une charge affective indicible, comme le proposait par exemple l'historien de l'art allemand Aby Warburg, mais plutôt celle d'une idée elle-même chargée d'affectivité. Cette idée s'incarne dans un corps, qui n'est plus un corps individuel, avec son histoire, son texte, et son contexte, mais une *figure*, qui devient peu à peu l'élément central de la parabole castelluccienne. Ainsi Castellucci compose-t-il ses tableaux scéniques (ou paraboles), au moyen d'idées affectives incarnées, dont le véhicule principal et le plus efficace est le geste.

## LA SCÈNE AU TEMPS DES FIGURES

À propos de la présence du corps de l'acteur sur scène, Romeo Castellucci parle de « retour de la figure ». Il en fait même un élément essentiel de son théâtre :

<sup>1</sup> Claudia et Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière – Théorie et praxis du théâtre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001, p. 17.

Le théâtre, et chaque forme d'art qui ne se mesure pas à sa propre possibilité, *factuelle*, de ne pas y être, ne m'intéresse pas. Le *retour* de la figure comme iconoclastie de la scène est la question qui accompagne le théâtre pléonastique de la Società Raffaello Sanzio<sup>2</sup>.

L'utilisation du mot « retour » est fondamentale : le corps de l'acteur, chez Romeo Castellucci, est un corps qui *revient*. C'est donc un corps de l'avant, et il faudra essayer de comprendre de quel avant il s'agit. Le metteur en scène poursuit ainsi sa réflexion sur le retour du corps :

Dans le *nouveau* néant effroyablement théologique de la table rase, *re-placer* le corps dans l'épaisseur de la figure ; l'évoquer, l'attirer comme avec la harpe d'Orphée, parce que « chaque pièce prend fin grâce au retour de mon corps sur la scène » (Paul Valéry). [...] Le retour du corps est un acte de vérité objective, qui met fin au bavardage de la Comédie ; [...].

Le texte et le contexte qui entouraient – en l'oubliant – le corps, ne peut que retomber à présent comme un vieux peignoir élimé, auquel vient à manquer le portemanteau, qui reste, ainsi, une loque à terre<sup>3</sup>.

Après le moment iconoclaste, qui a abouti à ce « néant théologique » que mentionne Castellucci, le corps de l'acteur est ce qui reste, seul sur les ruines de ce qui a été. Mais à cela Castellucci ajoute du mouvement. Le corps n'est pas simplement là, il faut le faire revenir, « l'attirer », le « re-placer ». C'est que le corps, lui aussi, s'est livré aux flammes ; s'il est encore là à la suite du geste iconoclaste, c'est qu'il a survécu au bûcher iconoclaste, en un phénomène qui rappelle, selon le metteur en scène italien, ce qui arrive aux statues d'Alberto Giacometti :

Quand on les regarde, les statues de Giacometti sont en train de brûler. Contre la figure *dans* la figure. Et maintenant les sculptures de Giacometti se rapprochent beaucoup de ce que je reconnais être la structure de l'« acteur ». C'est quand une maison brûle qu'on en voit la structure, le motif qui la soutient<sup>4</sup>.

Le corps de l'acteur est ce qui survit aux flammes. Après le moment iconoclaste, nous n'en voyons plus que la structure ou le motif. Cette structure, il me semble, est celle de la *figure*, et c'est ce qu'entend Castellucci lorsqu'il annonce qu'il faut *re-placer* le corps dans l'épaisseur de la figure :

---

2 *Ibid.*, p. 99.

3 *Ibid.*, p. 102.

4 C. et R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, p. 101.

Ce qui resta, ce qui émergea, ce qu'aucune puissance iconoclaste ne réussit à brûler, ce furent les structures squelettiques de la fable. La fable fut la seule cabane en mesure de nous héberger et de nous offrir le sens que nous allions chercher pour notre théâtre. Dans cette cabane habitaient des figures inexplicables, mais pas impénétrables ; énigmatiques, mais pas arbitraires. C'étaient des figures qui échappaient au sens commun, tout en étant les figures les plus largement répandues dans l'histoire de l'humanité et sur toutes les latitudes et dans tous les climats. C'étaient des figures qui ne devaient pas justifier le fait d'être apparues dans le monde ; c'étaient des figures sans projet moral, et sans aucune direction temporelle<sup>5</sup>.

Le corps de l'acteur survit à l'iconoclastie et revient comme figure. Nous comprenons désormais en quoi ce corps fait retour. Si ces figures n'ont pas à « justifier le fait d'être apparues dans le monde », c'est qu'elles sont là, au commencement : le corps castelluccien est un corps des origines.

Si le corps « revient », c'est, selon Castellucci, accompagné de cette autre dimension fondamentale du théâtre qu'est le temps, un temps « à la disposition » du corps nouveau, en scène :

Partons de la contemplation du temps qui émane du retour du corps. Le corps – en se tournant – l'entraîne comme le centre d'une cible. Le temps de la fable est un temps « à sa disposition », sans direction, parce qu'il flotte autour du corps en vibrant comme son après immédiat. Ce temps « envoûté » est la carapace intangible de la figure, de telle sorte que sa communication armée vient d'ailleurs : d'un corps muet, sans existence ; d'un corps qui n'a qu'une histoire, qu'une guerre à raconter : *la guerre optique des Surfaces*. Mais tout cela n'est qu'une tentative parmi tant d'autres possibles, pour essayer de comprendre pourquoi une figure – un corps qui revient – devient sur scène l'hypostase même de la fable<sup>6</sup>.

En d'autres termes, il y avait un temps stratifié, ordonné, historique ; mais tout cela vole en éclats au moment du « bûcher iconoclaste ». Sur cette scène en ruines revient le corps, désormais comme drapé de ce temps qui a implosé, et qui, plus du tout ordonné, flotte autour de lui. Le corps, entouré de ce temps explosé comme d'une carapace, va pouvoir aller piocher dedans les éléments dont il a besoin pour devenir « l'hypostase même de la fable », c'est-à-dire la substance première, et la seule, de la fable.

5 *Ibid.*, p. 45.

6 *Ibid.*, p. 103.

En somme, la fable sera racontée à travers un corps qui a désormais à sa disposition un temps éclaté, anhistorique. La rencontre de ce corps et de ce temps anhistorique produit des figures, dans lesquelles l'humanité entière peut se retrouver : « les figures les plus largement répandues dans l'histoire de l'humanité et sur toutes les latitudes et dans tous les climats. ». Castellucci propose ainsi une variation sur le corps humain, dans ses différents gestes. Il est en cela éminemment warburgien.

Il y a en effet selon Warburg un langage des gestes (en particulier quand ces gestes retranscrivent des passions comme la peur, la douleur, etc.) commun à toute l'humanité, et c'est à l'historien de l'art qu'il revient de faire l'histoire de ces images, et de ces gestes qui ne cessent de revenir en images, sur la longue durée de l'histoire de l'art. Warburg se propose de travailler à une généalogie de ces ressemblances. Castellucci, lorsqu'il explique qu'après avoir détruit toutes les choses existantes en art, texte et contexte

80 notamment, restent les figures « les plus largement répandues dans l'histoire de l'humanité », « sans projet moral », adopte une position similaire à celle de l'historien de l'art allemand. Cela apparaît par exemple dans un spectacle comme *Go Down, Moses* (2015), où il explore la *figure* de la Mère abandonnant son enfant. Voici ce qu'il dit à Jean-Louis Perrier, qui l'interroge justement sur cette filiation warburgienne, à propos de la genèse de ce spectacle :

L'histoire de Moïse est tellement précise ! [...] D'abord l'abandon de l'enfant. Chaque fois qu'une femme abandonne un bébé juste après l'accouchement, je suis bouleversé, je veux tout savoir : le lieu où elle l'a abandonné – la poubelle, les toilettes, le Frigidaire –, est-ce qu'il était couvert et par quoi : du plastique, de la laine ? Cette histoire est toujours la même histoire. Son iconographie se reproduit dans le temps, elle se sédimente. Il ne s'agit pas de faire un commentaire sur la contemporanéité, c'est plutôt le contraire, comprendre combien il s'agit d'un geste primitif, en voir la structure dans l'archéologie des idées, des images, dans leur interprétation. [...] Il s'agit de travailler avec ces images par la transparence, donc à travers un corps, un geste. C'est ainsi qu'on parvient à observer la structure même. Il s'agit de comprendre comment toutes ces structures sont encore là<sup>7</sup>.

Cette réponse de Romeo Castellucci à Jean-Louis Perrier éclaire encore un peu mieux la position castelluccienne à l'égard du corps et de ses gestes. Le metteur en scène part d'histoires qui se répètent (« cette histoire est toujours la même histoire ») ; ici il s'agit de l'abandon de l'Enfant, dont on trouve une représentation exemplaire dans

---

7 Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 195-196.

l'histoire de Moïse. Avec la répétition de la même histoire vient la reproduction de sa représentation. Au cours du temps, cette histoire ne cessera d'être représentée, ce qui créera des couches iconographiques relatives au même épisode. Or, nous dit le metteur en scène, si ces images peuvent différer au cours du temps, on y retrouve toujours le même geste, qui vient du fond des temps, pour représenter la même histoire. Pour retrouver ce geste primitif, il faut superposer ces images, ces différentes incarnations du geste, en transparence.

Castellucci postule donc, après Warburg, que le geste est notre lieu commun. Il est à la recherche des gestes primitifs qui viennent jusqu'à nous, du fond des âges. C'est le premier sens du mot *retour*. Le corps qui revient – la *figure*, nous dit Castellucci – est un corps déjà existant, qui se présente à nous dans son extrême nudité, dépouillé de toute histoire ; c'est le corps-origine.

Mais ce qui surgit du fond des âges pour nous regarder, et nous mettre en contact avec notre origine, n'est-ce pas spécifiquement ce que nous nommons icône ? Il semble bien qu'il y ait un aspect messianique dans la formule utilisée par Castellucci, de « corps qui revient ». Il ajoute en plus qu'il s'agit d'un « corps muet, sans existence », « qui n'a qu'une guerre à raconter : *la guerre optique des Surfaces* », autant de termes qui pourraient décrire l'icône peinte, muette elle aussi. Dans ce cas précis, il me semble qu'il est important de différencier l'existence et la présence. Castellucci relie en effet l'existence à l'histoire, à ces fameux textes et contextes qui doivent s'effondrer lors du retour du corps. En revanche, on retrouve bien cette notion de présence lorsque Castellucci décrit le retour de la figure :

Que se passe-t-il ? Pourquoi la fable me semble-t-elle plus forte que l'art ? Pour quoi faire ? Pour voir quelqu'un debout sur scène ? ... Mais c'est exactement cela qui est incroyable. Probablement un acte diabolique. [...] L'effet en réaction de l'iconoclastie qui enlève et qui peut-être impose justement cette deuxième création radicale qui frise l'injure, parce qu'il ose créer à partir du néant. [...] C'est le redoublement, dont la puissante glorifiante du neutre [...] agit sur la figure au sens obstétrique du terme, en préparant de fait la recherche, la venue, la lumière, la recréation<sup>8</sup>.

Il est bien question de la mise au monde de la figure : du fond des âges, la figure revient, et illumine. Le corps, dans la pensée castelluccienne, est donc aussi un corps-icône.

Castellucci opère ainsi une synthèse inédite dans ses créations scéniques, entre recherche du geste primitif et mise au monde d'un corps-icône. Sa recherche plastique du geste primitif, qui l'entraîne dans un voyage à travers les grandes œuvres de l'histoire

8 C. et R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, op. cit., p. 103-104.

de l'art, rencontre ici sa recherche philosophique et théâtrale autour de l'icône. Comment cette synthèse s'opère-t-elle sur scène ?

## L'EXEMPLE DE *IL PRIMO OMICIDIO*

*Il Primo Omicidio* est un oratorio d'Alessandro Scarlatti créé en 1707 que Romeo Castellucci a mis en scène en janvier 2019, au palais Garnier. L'oratorio prend pour sujet les jours qui suivent la chute du paradis, jusqu'au premier homicide, et au jugement de Dieu. Le fait qu'il s'agisse d'un oratorio et non d'un opéra a déjà son importance, puisque le livret n'est pas du tout pensé pour la scène. Il est prévu que les six chanteurs chantent en ligne les uns à côté des autres, face aux spectateurs. Castellucci, dans sa mise en scène, se saisit admirablement de cette absence de pensée de la profondeur, en faisant

82 de ses six personnages presque des personnages de tableau : les corps des chanteurs sont absolument dédiés à cette « guerre optique des surfaces » qui est selon le metteur en scène la seule histoire que le corps en scène peut raconter.

C'est en effet à la manière d'un peintre que Castellucci aborde son travail sur les corps des chanteurs. Cet oratorio est une pièce de la Contre-Réforme : à travers l'histoire d'Ève, d'Adam et de leurs fils, il s'agit d'annoncer l'arrivée de la Vierge et du Christ, comme rédemption des péchés des premiers. Castellucci plonge alors en plein cœur de l'atmosphère de la Contre-Réforme en faisant surgir sur sa scène des fantômes de la peinture baroque, ses corps contorsionnés et ses gestes outrés. Le travail du geste permet dans un second temps à Castellucci de substituer à la fable écrite de Scarlatti et de son librettiste, Antonio Ottoboni, sa propre fable, qui se passe de mots, et propose une autre interprétation possible des idées d'innocence et de culpabilité qui sont au centre de cette histoire.

## LES LAMENTATIONS D'ÈVE

Arrêtons-nous à la prière d'Ève qui arrive au début du spectacle, lors de la première partie de l'oratorio. Abel et Caïn ont décidé de faire chacun une offrande à Dieu, pour apaiser sa colère, et, peut-être, obtenir leur rachat. Alors que le sacrifice se prépare, Ève chante, priant Dieu d'épargner ses fils :

Il est prêt, Ô fils, le sacrifice : que chacun approche  
La torche de son bûcher. Ô comme  
Ondule parmi ces branches  
De bois la flamme sacrée ; le soleil et ses tresses dorées,

En raison de ces vapeurs odorantes, sont recouverts.  
Car où Dieu respandit, le soleil est une ombre.

Grand Dieu, malgré mon péché,  
De mes fils aie pitié  
Jusqu'à ce que pousse le bois sacré  
Que tu destines au grand dessein  
De l'Agneau sacrifié  
Pour notre liberté.  
Grand Dieu, malgré mon péché,  
De mes fils aie pitié<sup>9</sup>.

Lors de cette séquence qui dure un peu plus de trois minutes, la chanteuse réalise un enchaînement d'une dizaine de gestes, qui accompagnent très précisément son texte. Ces gestes appartiennent tous à l'histoire de l'art occidental, et je me propose ici d'essayer d'en faire une courte généalogie.

### La protection

Alors qu'Ève chante le « Dieu qui respandit », elle est aveuglée par ce Dieu qui descend du paradis pour assister à l'offrande : elle lève les mains pour protéger ses yeux et son visage, la main droite à proximité de son front, et la main gauche un peu plus haute et plus éloignée, en direction de ce Dieu trop respandissant pour être regardé directement. Ce geste apparaît donc comme un geste de protection. C'est également un des gestes les plus connus de l'histoire de l'art occidental : sur une des fresques du plafond de la chapelle Sixtine peinte par Michel-Ange, celle qui représente justement le renvoi du paradis terrestre, on voit Adam effectuer un geste similaire, qui semble cette fois vouloir le protéger de l'épée de l'Ange. Le geste effectué par la chanteuse incarne donc ensemble deux idées : la protection, et la faute.

On remarque de plus que l'Ève de Castellucci reprend ici le geste de protection qui sur la fresque est celui d'Adam. Or, ce geste-là, avec une main près du visage et l'autre un peu plus éloignée pour se protéger, est presque toujours l'apanage d'Adam, déjà dans les peintures de la Renaissance, tandis qu'Ève est plus souvent honteuse, la tête dans les

9 *Il Primo Omicidio – ovvero Cain*, programme de salle, publication de l'Opéra national de Paris, 2019, p. 100.

mains ; l'Ève de Castellucci, dès l'ouverture de son aria, adopte donc les gestes qui dans la peinture occidentale sont plutôt ceux de son compagnon.

### L'imploration ou la déploration

Le geste qui suit est un geste d'imploration : Ève supplie Dieu d'être miséricordieux envers ses fils. On retrouve très souvent ce geste (paume contre paume, doigts entrelacés, regard vers le bas) dans les peintures de l'époque prenant pour sujet Adam et Ève pleurant Abel. Ce geste fusionne alors trois idées : imploration, liée elle-même à la faute (« malgré mon péché »), et déploration. On remarque qu'ici encore, Castellucci fait adopter à la chanteuse le geste qui est normalement celui d'Adam. En effet, dans les peintures de l'époque représentant Adam et Ève trouvant le corps d'Abel, ou pleurant

84 Abel, c'est à nouveau presque toujours Adam qui fait ce geste, entre déploration et prière.

### La Passion : sacrifice et rédemption

Alors qu'Ève chante à plusieurs reprises « aie pitié » (*Pietà* en italien), elle étend les bras en croix. Ce geste peut renvoyer à différents gestes de l'iconographie chrétienne : Castellucci affectionne particulièrement ce type de télescopage, la rencontre entre deux images différentes étant pour lui le meilleur moyen de faire advenir la troisième image, incarnation de l'idée.

C'est d'abord l'image du Christ en croix qui vient à l'esprit, alors qu'Ève s'apprête à parler du « dessein de l'Agneau sacrifié » On pense en particulier à cette crucifixion d'Antoine van Dyck (1622), l'Ève de Castellucci adoptant la même orientation du corps et de la tête que celle du Christ du tableau. Ce rapprochement semble d'autant plus convaincant qu'il s'agit chez van Dyck d'un Christ béat, presque d'un Christ triomphant, tourné vers le ciel, avec un corps assez peu arqué. On retrouve cette même attitude chez Ève, qui semble être elle aussi presque en gloire.

C'est précisément cette impression qui amène à l'esprit la seconde possible référence iconographique. Alors qu'elle se lamente sur son péché, et que le dernier mot qu'elle a prononcé avant un long moment de silence est « *pietà* », c'est l'image de Marie qui vient se superposer, et d'une Marie triomphante (qui monte au ciel après avoir racheté le péché d'Ève) ; on pense par exemple à cette *Assomption de la Vierge* par un autre maître baroque, Guido Reni. Ce geste rassemble à nouveau deux idées : sacrifice et rédemption.

## La lamentation

Alors qu'Ève reprend les derniers vers de sa prière, et répète une nouvelle fois le mot « *Pietà* », elle effectue un geste qui semble être à la fois de recueillement et de lamentation. Dans les *Pietà* et les *Dépositions de croix* baroques, on retrouve un geste similaire chez le personnage de Marie-Madeleine. C'est le cas en particulier de celle de Rubens, dans sa *Déposition Borghèse* ; comme l'Ève de Castellucci, elle appuie sa joue contre le revers de sa main, le regard en dedans. Castellucci semble ainsi tisser un lien entre les deux grandes pécheresses du christianisme. Le geste précipite ensemble les idées de lamentation et de rédemption.

## Péché et rédemption

Alors qu'Ève chante l'arrivée du Christ (« Jusqu'à ce que pousse le bois sacré / Que tu destines au grand dessein / De l'agneau sacrifié / Pour notre liberté »), enfin, elle est rejointe par Adam, qui se met à imiter ses gestes. La proximité entre Adam et Ève, les oranges dispersées aux pieds du couple, mais aussi l'annonce de la venue du Christ sont autant d'éléments qui nous poussent à rapprocher cette dernière image de *L'Annonciation faite à Marie* de Fra Angelico, où l'on retrouve Adam et Ève contrits, qui foulent des roses qui apparaissent, de loin, comme des sphères orange. Avec cette dernière image, Castellucci précipite ensemble les idées de faute (avec Adam et Ève chassés du paradis) et de rédemption, cette image faisant elle-même (que ce soit dans l'opéra ou dans la peinture) partie d'une Annonciation.

Le corps de la chanteuse est ainsi traversé par des gestes empruntés à des grands chefs-d'œuvre de la peinture occidentale. En demandant à son interprète de les adopter à nouveau, Castellucci incarne ces gestes dans un corps qui exprime une idée (voire parfois deux ou trois) et devient ainsi un corps allégorique (comme mise en forme d'une idée abstraite).

Castellucci, par son travail du geste, invente donc des corps-figures d'un nouveau genre : le geste, qu'ils ont en partage avec d'autres personnages de l'histoire de l'art, les détache de leur existence propre, de leur histoire personnelle, et ils deviennent ainsi les figures « les plus largement répandues de l'histoire de l'humanité ». Mais le fait que ces figures soient avant tout identifiables et identifiées par le geste qu'elles effectuent – c'est-à-dire le fait qu'elles soient avant tout des figures visuelles, plastiques – les fait sortir de la fable classique et de leurs rôles archétypaux (la Mère, le Fils...). Par ces gestes, ici empruntés à la grammaire picturale de la peinture baroque, qui traduisent différents

épisodes du récit biblique, les figures castellucciennes deviennent l'expression concrète et visuelle d'idées affectives (faute, imploration, rédemption).

Or, en faisant de ces corps des allégories, Castellucci transforme son texte-source (ici l'épisode du premier homicide) en parabole : les personnages n'y sont plus les personnages bien connus de l'histoire biblique, mais des figures des émotions qu'a en partage selon Castellucci toute l'humanité. En faisant se rencontrer ces figures et en les faisant jouer les unes par rapport aux autres, le metteur en scène vient miner en son cœur le récit biblique, et celui de Scarlatti.

## LA PARABOLE DU PREMIER HOMICIDE, OU ÈVE INNOCENTÉE

86 Si nous nous penchons à nouveau sur la séquence que nous venons d'analyser, nous voyons émerger deux paraboles plastiques qui font concurrence au récit de la Genèse.

### Le Tout Féminin

Ève, dans cette séquence, devient peu à peu une figure absolue de créatrice, alors qu'elle porte en elle toutes ces autres figures qui ont à voir avec la création de l'humanité. On a ainsi remarqué que Castellucci ne cessait de lui prêter les gestes qui sont normalement l'apanage d'Adam, dans les représentations baroques des épisodes bibliques de la Chute et de la mort d'Abel. En adoptant les gestes d'Adam, elle devient ainsi à la fois père et mère de l'humanité. On remarque d'ailleurs qu'à la fin de cette séquence, c'est Adam qui vient imiter les gestes d'Ève. C'est donc elle qui crée, et lui qui refait. Cela doit être mis en regard d'une affirmation qui revient souvent dans les propos et sous la plume de Castellucci, selon lequel le principe artistique est féminin :

Il existe une tradition complètement oubliée, effacée, surannée du théâtre occidental qui est celle du théâtre prétragique. Et elle est surannée parce que c'est un théâtre lié à la matière et à l'effroi de la matière. Il est lié plutôt à une présence ou une puissance de genre féminin, sans aucun doute. Comprendre comment le fait féminin est (dans le mystère de la gestation de la vie et dans la veillée des morts) un fait qui concerne en réalité aussi l'expression artistique qui a retrouvé dans ce terme « féminin » un rapport avec la vie réelle, qui va de la naissance à la sépulture. L'art dans le théâtre prétragique avait ce lien privilégié avec la mère par rapport au corps engendré et au corps recomposé pour la sépulture. On sort de la sphère linguistique<sup>10</sup>.

10 Cl. et R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, op. cit., p. 112-113.

La problématique de l'engendrement qui est ici au cœur de la réflexion castelluccienne doit être mise en lien avec son obsession pour la Genèse. Il crée un parallèle entre la Genèse, qu'il décrit à plusieurs reprises comme ordonnancement d'une matière informe, l'accouchement ou ce qu'il appelle l'engendrement, et l'acte de création artistique. Ève est par définition la figure qui rassemble en elle ces trois éléments : figure centrale de la Genèse, première femme qui met au monde, et donc figure de la Création. Cette figure « liée à la matière », ajoute Castellucci, est hors de la sphère linguistique ; en effet, dans l'oratorio, c'est à travers la partition gestuelle de la chanteuse que l'idée de Création peut à peu s'incarner.

### L'innocente pécheresse

Lors de cette séquence, Ève est également traversée par les figures de Marie, de Jésus, et même peut-être de Marie-Madeleine. Elle contient donc en elle la possibilité du rachat, en même temps que celle du péché. Dans toutes les figures que nous avons rencontrées, et grâce aux échos créés par les références à différents tableaux, un lien est tissé, soit avec la faute, soit avec le rachat, du geste d'Adam chassé du paradis à celui de Marie-Madeleine pleurant le Christ, en passant par la figure du crucifié.

Dans un premier temps, il peut sembler que Castellucci illustre simplement le propos de l'oratorio, qui annonce l'arrivée du Christ pour racheter les péchés de l'humanité, puisqu'il se termine sur ces mots : « Heureux évènements à venir, / Remplissez nos cœurs de joie, / Puisque Dieu nous promet / De réfréner les vengeances... / Et de guérir avec son sang / Le monde qui languit... / De l'empoisonnement originel<sup>11</sup>. » Cependant, justement par le travail de Castellucci sur les figures, Ève devient sous nos yeux Marie (par exemple cette Marie en gloire que l'on a évoquée), au point qu'elle semble tout à coup elle-même innocente.

Ainsi, dans la deuxième partie du spectacle, au moment du crime de Caïn, les chanteurs sont tout à coup remplacés sur scène par des enfants (les adultes vont chanter dans la fosse), manière pour Castellucci de mettre l'accent sur l'innocence de Caïn, qui « ne savait pas ce qu'il faisait<sup>12</sup> », puisque personne avant lui n'avait jamais donné la mort. Castellucci revêt alors son Ève-enfant d'un voile bleu, qui nous rappelle la *Vierge de l'Annonciation* d'Antonello da Messina, déjà préfigurée dans certains gestes effectués par l'Ève adulte pendant la prière que nous avons analysée.

11 *Il Primo Omicidio – ovvero Cain*, op. cit., p. 100.

12 *Ibid.*, p. 79.

À travers ces différents gestes, des mains croisées de l'*Annonciation* aux bras en croix de la *Transfiguration*, Ève devient peu à peu Marie, et de moins en moins coupable. C'est bien ce que nous dit le *Retable de l'Annonciation* (c. 1330) de Simone Martini, que Castellucci fait descendre sur scène la tête en bas.

Ici, Ève est l'image en miroir de Marie : on le voit dans la torsion de son corps, qui reprend celle du corps de Marie, séparée par une diagonale donnée par l'ange Gabriel. Par un saisissant travail du corps, alors qu'Ève se fond dans les gestes de Marie, la Marie de peinture devient une nouvelle Ève, tentée par un Gabriel-Lucifer (par définition l'Ange qui choit, qui a la tête en bas) de mauvais augure.

88 Castellucci jette donc le doute à la fois sur la culpabilité d'Ève et sur l'innocence de Marie, en demandant au fond s'il est véritablement besoin d'un sauveur, et si l'humanité est si pécheresse que cela. Il utilise l'histoire du geste en iconoclaste : il travaille aux origines – Ève, Adam, Marie – et revisite ces gestes de peur, de déploration, de deuil, pour inventer en images une fable nouvelle qui dirait, dans l'exemple de l'oratorio, l'innocence de la première femme et de son fils, et redonnerait à Ève toute sa place comme mère, créatrice de l'humanité, en lui faisant adopter les gestes de ceux qui viendront après elle. Castellucci vient donc miner le récit de la Contre-Réforme au cœur du récit, à ce point de rencontre entre Ève et Marie que travaille Scarlatti.

Le corps, sur les scènes de Castellucci, est donc un corps traversé par une histoire du geste, et qui fait revenir, remonter à la surface, ces gestes primitifs qui selon le metteur en scène peuvent être éprouvés par tous (indépendamment, donc, de notre capacité à identifier les références picturales aux sources du travail du metteur en scène<sup>13</sup>). Ce corps, une fois passé par les flammes du bûcher iconoclaste, n'est plus défini que par le geste dont il est traversé. Il s'agit bien d'un corps allégorique, mis au service de l'incarnation d'une idée, qui elle-même prend forme grâce au travail du geste. Castellucci rappelle d'ailleurs qu'à la fin, « c'est par la structure qu'on est touché au plus profond et non par le corps. » Il ajoute que « l'image est un élément relatif<sup>14</sup> » ; en d'autres termes, elle n'est là que pour nous mettre en rapport avec. Mais ces idées qui s'incarnent dans les corps castellucciens ne sont pas des concepts abstraits, et c'est là le

13 À propos des références musicales dans les spectacles de Castellucci, son musicien et compositeur, Scott Gibbons, affirme ainsi : « [...] cette musique nous semblait parfaitement adéquate. Si, dans le public, quelqu'un la reconnaît, c'est bien, parce que la relation à Britten, à ce moment précis, fait sens ; mais si personne ne la connaît, c'est tout aussi bien, parce que, à ce moment précis, en tant qu'élément musical, elle fonctionne. » (Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, op. cit., p. 124.)

14 *Ibid.*, p. 196.

cœur de son travail. Que l'on parle d'abandon, d'innocence, de faute ou de déploration, ce sont des idées indissociables d'une vive charge émotionnelle. Ce corps dans lequel se précipitent ces idées affectives vient nous parler de nous, et non d'un ailleurs meilleur et idéal à contempler. Ce passage par l'allégorie est peut-être une des clés de voûte de l'inversion du regard qui est au cœur de l'esthétique castellucienne ; il ne s'agit plus de contempler une idée (particulièrement l'idée du beau), mais de se laisser regarder par notre propre histoire, qui revient du fond des âges pour nous contempler.

## BIBLIOGRAPHIE

- CASTELLUCCI, Claudia et CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre (Ecrits de la Societas Raffaello Sanzio)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001.
- CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI, Romeo, GUIDI, Chiara, KELLEHER, Joe & RIDOUT, Nicholas, *The theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London/New York, Routledge, 2007.
- CASTELLUCCI, Romeo, « La quinta parete / Le cinquième mur » dans Nancy Dehalle (dir.), *Le Théâtre et ses publics. La création partagée*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2013, p. 17-29.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.
- PAPALEXIOU, Eleni, « Le corps comme matériau dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci », dans *Utopie et pensée critique dans le processus de création*, colloque de Tampere 2010, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012, p. 75-88.
- PERRIER, Jean-Louis, *Ces années Castellucci*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.
- SEMENOWICZ, Dorota, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

## NOTICE

Kenza Jernite est agrégée d'anglais et docteure en études théâtrales ; elle travaille sur les écritures scéniques contemporaines, et notamment sur les relations entre les arts plastiques et les scènes contemporaines européennes (Romeo Castellucci, Jan Fabre, Angélica Liddell...). Elle enseigne les études théâtrales à l'université Sorbonne Nouvelle.

## RÉSUMÉ

Romeo Castellucci travaille le corps comme *allégorie*, c'est-à-dire que le corps devient chez lui la mise en forme d'une idée abstraite. Cet article, qui propose une étude de la mise en scène de l'oratorio de Scarlatti, *Il Primo Omicidio*, imaginée par Romeo

Castellucci en 2019, vise à montrer que la construction des allégories castellucciennes passe avant tout par un travail sur le geste. Castellucci, en travaillant les gestes de ses chanteurs à partir de l'histoire de la peinture, invente des corps-figures d'un nouveau genre : ces gestes qu'ils ont en partage avec d'autres personnages de l'histoire de l'art les détache de leur existence propre, de l'histoire communément attachée à leur personnage, et font d'eux des figures qui traversent, mais également réinventent, toute l'histoire de l'humanité.

## MOTS-CLÉS

Romeo Castellucci, Alessandro Scarlatti, *Il Primo Omicidio*, geste primitif, allégorie, parabole, écriture scénique, peinture

90

## ABSTRACT

Romeo Castellucci treats the human body as an allegory; in his work, the actors' body becomes the vehicle for ideas. This article, which offers a study of a recent show directed by Romeo Castellucci, namely his staging of Scarlatti's oratorio *Il Primo Omicidio*, aims to show that the construction of Castellucci's allegories is above all a work on gesture. Castellucci, by working with the singers on gestures inspired from the history of painting, invents a new kind of figure: these gestures, that they share with other characters in the history of art, detach them from their own existence, from the history commonly attached to their character, and turn them into figures who span, but also reinvent, the whole history of humanity.

## KEYWORDS

Romeo Castellucci, Alessandro Scarlatti, *Il Primo Omicidio*, primitive gesture, allegory, parable, stage writing, painting

## TABLE DES MATIÈRES

Introduction .....	5
Silvia De Min & Aida Copra	
L'usage du geste expressif dans l' <i>acting training</i> de Michel Saint-Denis : le London Theatre Studio (1935-1939) .....	31
Cecilia Carponi	
Vevold Meyerhold et Eugenio Barba : une exploration au cœur des secrets de l'acteur-danseur .....	49
Emily Lombi	
Le geste acrobatique : espace de rencontre entre cirque et théâtre .....	65
Léa de Truchis de Varennes	
Geste primitif et corps allégorique chez Romeo Castellucci .....	77
Kenza Jernite	
Le geste entre répétition et révolution. D' <i>Antigone</i> de Sophocle à Motus, en passant par Bertolt Brecht et le Living Theatre .....	91
Daniela Sacco	
Le geste et la parole dans le théâtre stanislavskien .....	113
Henrique Buarque de Gusmão	
L'évidence du geste dans les mises en scène du Nouveau Théâtre. Du geste d'encodage au geste de rupture .....	127
Mathilde Dumontet	
Le geste théâtral, entre présence et évanescence : étude d'un cas-limite avec le beau geste cyranesque .....	141
Clémence Caritté	
Du texte à la scène ou de la violence verbale au geste dansé .....	157
Marine Dregoncourt	
Masques et <i>playback</i> : traditions du geste et devenirs de l'acteur dans le théâtre de Susanne Kennedy .....	171
Corentin Jan	
Beckett ventriloque .....	183
Catherine Naugrette	
Carlo Boso et la pédagogie de l'Académie internationale des art du spectacle (AIDAS) .....	197
Aida Copra	

