



**Amandine MERCIER**

**Maîtresse de conférences en Arts de la scène et du spectacle vivant**

**UFR Lettres et Arts de l'Université d'Artois-pôle Arras**

**Membre de l'équipe Praxis et Esthétique des Arts**

**Laboratoire Textes et Cultures (EA 4028)**

[mercier.amandine3@gmail.com](mailto:mercier.amandine3@gmail.com)

Amandine Mercier est Maîtresse de conférences en Arts de la scène et du spectacle vivant de l'Université d'Artois – pôle d'Arras. Le premier volet de ses recherches s'attache aux dialogues des arts et aux orientations majeures d'une scène considérée comme lieu de fabrique des origines en tant qu'espace de l'ob-scène. Le deuxième volet de ses recherches porte sur les politiques culturelles alternatives d'innovation culturelle et sociale. Elle est notamment l'autrice de « Les créations de La Societas Raffaello Sanzio où la voix se fait chair », dans *Corps musical dans le théâtre des XXe et XXIe siècles : formes et enjeux*, (2019), P. Longuenesse (dir.) ; « Sur le concept du visage du fils de Dieu de Castellucci, puissances de récits médiatiques, source d'un scandale et du spectacle dans les rues », dans *Violences et radicalités militantes dans l'espace public en France des années 1980 à nos jours* (2019), J. Walter et B. Fleury (dir.) ; « Tatouages et nudités dans STILLS IV et V de Kris Verdonck : dénudage et ré-écriture de la condition humaine », dans *La peaulogie* (2020), A. Chassagnol et B. Friant-Kessler (dir.) ; « Emboîtement, effacement et exaltation des corps dans les mises en scènes d'Ilka Schönbein », dans la revue *A.R.T.S.* (2020), D. Traoré (dir.) ; « Livre cadavre, corps stigmatisé et langue de la scène dans le théâtre de Romeo Castellucci », dans *Corps scéniques, textes, textualités*, Percées, (2019), L. Patrick Leroux et C. Cyr (dir.), « L'Enfant Errant et L'Errance de L'Enfance du Teatro Infantile de Chiara Guidi » dans la Revue Brésilienne *d'Études de la Présence* (2022).



## **La dramaturgie des animaux dans les créations scéniques de Romeo Castellucci**

### **RÉSUMÉ**

Dès la fin des années 1980, Romeo Castellucci met en scène de nombreux animaux vivants ou empaillés, tels que des primates, caprins, équidés, canidés, félins, bovins, serpents, muridés, etc. Dans ses créations, il s'en dégage des récurrences de présences et de potentialités animales, de résonances perceptibles et sensibles, révélatrices d'une obsession esthétique et dramaturgique, axée sur la présence animale. En jeu, l'animal dépasse son seul statut bestial, tout en confirmant son caractère authentique, spontané et imprévisible. L'animal devient ainsi partenaire de jeu capable d'incarner une théorisation innovante de l'acteur, de réinterroger la *mimesis*, de se doter d'un pouvoir narratif et d'une charge symbolique, mythique et tragique, de concentrer et d'hypnotiser les regards et de construire un nouveau langage. Cette contribution propose de questionner la poïétique et la *praxis* des figurations, représentations et incarnations de l'animal sur scène en analysant la dramaturgie et l'esthétique des spectacles de Castellucci.

**MOTS-CLÉS** : animal, dramaturgie, esthétique, théâtre contemporain, figuration, incarnation

## **The animal's dramaturgy in the scenic creations of Romeo Castellucci**

### **ABSTRACT**

Since end of the 1980s, Romeo Castellucci staged many alive or stuffed animals, such as primates, goats, equines, canids, felines, cattle, snakes, murids, etc. Amidst his creations, recurrences of animal presences and potentialities emerge, perceptible and sensitive resonances revealing an aesthetic and dramaturgical obsession for the animal presence. While performing, the animal goes beyond its bestial nature, thus confirming its authentic, spontaneous, and unpredictable character. The animal becomes a play partner capable of embodying an innovative actor theory, thus inducing a re-examination of the *mimesis* while acquiring narrative power and a symbolical, mythical, and tragic charge, concentrating and hypnotizing



eyes towards the stage, while building a new language. This contribution proposes to question the poietics and the praxis of the animal's figurations, representations, and incarnations on stage by analysing the dramaturgy and aesthetics of Castellucci's performances.

**KEYWORDS:** animal, dramaturgy, aesthetics, contemporary theatre, figuration, incarnation



## Introduction

L'animal a été observé, chassé, peint, mangé, élevé, apprivoisé, dressé, documenté, etc. par l'humain. Il l'a même fait objet de cultes et de rites, cobaye, l'a fait participer activement aux guerres, l'a mis en orbite, et finalement, domestiqué et introduit dans sa propre sphère privée puis personnelle voire intime, en en faisant un compagnon puis partenaire de vie. Philip Armstrong définit cette cohabitation de « *culture of pet-keeping*<sup>1</sup> » (culture de la garde d'animaux), qui s'organise selon un véritable encastrement fonctionnel, économique et technique, symbolique, affectif et moral. Axiomatiquement, l'art obéit à cette coprésence et « ne cesse d'être hanté par l'animal<sup>2</sup> » comme l'affirme Gilles Deleuze et Félix Guattari. Anne Bouvier-Cavoret précise d'ailleurs dans *Bêtes de scène* que « dès le théâtre grec, les animaux envahissent la scène : oiseaux, insectes, tout ce qui grouille et fait du bruit sur les collines de la très jeune Athènes<sup>3</sup> ». Elle poursuit en justifiant cette présence au plateau par le fait que « les Grecs le savaient, le théâtre est le lieu privilégié de la métamorphose, l'aire où la monstruosité latente de l'humanité passe du corps de la bête à celui de l'homme par le moyen de la transe dionysiaque<sup>4</sup> ».

Bien évidemment, la place de l'animal au théâtre, les modalités de présences et représentations, les enjeux et codes qu'il soulève, ont évolué selon les époques, les géographies, les genres, auteurs et metteurs-en-scène mais aussi selon le contexte culturel, social, historique, politique, etc. dans lequel il paraît. Quoiqu'il en soit, l'animal, dès lors qu'il est en mis en scène, répond à une portée dramaturgique. Cela engage un dépassement de son seul statut bestial et le sensible s'immisce avec l'animal au théâtre. En jeu, il maintient certes ses qualités d'authenticité et d'impondérabilité, mais il devient aussi partenaire de jeu, répond à des problématiques esthétiques, se dote d'un pouvoir narratif ou d'une charge symbolique, réinterroge la *mimesis*, voire s'échappe de la représentation théâtrale ou devient le motif fondamental et déterminant de la poétique et de la praxis, comme c'est précisément le cas dans la démarche du metteur en scène italien Romeo Castellucci.

Si certains de ses pairs et confrères choisissent soit de personnifier l'animal sur scène, soit d'animaliser l'humain en le faisant bête, ou encore simplement de ne le suggérer que par

---

<sup>1</sup> Philip Armstrong, *What animals mean in the fiction of modernity*, London & New York, Routledge, 2008, p. 13.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 175.

<sup>3</sup> Anne Bouvier Cavoret, *Bêtes de scène*, Paris, Ophrys, 2002, p. 221.

<sup>4</sup> Idem.



évocation discursive, travestissement du comédien, usage du masque, du costume, de la marionnette, ou d'astuces scénographiques sur l'environnement sonore et lumineux, lui le convoque réellement au plateau en introduisant d'authentiques animaux, de chair et d'os, sur scène. Estimant que « l'animal a une relation originelle avec la scène<sup>5</sup> », Castellucci met en scène de nombreux animaux vivants ou empaillés dès la fin des années 1980, tels que des primates réels ou costumés<sup>6</sup> ; des caprins réels, sculptés ou éventrés<sup>7</sup> ; des équidés réels, sculptés ou empaillés<sup>8</sup> ; des léporidés, en plâtre, costumés ou affichés<sup>9</sup> ; des canidés réels, empaillés ou suggérés<sup>10</sup> ; des félins réels ou empaillés<sup>11</sup> ; des serpents<sup>12</sup> ; des aves suggérés<sup>13</sup> ; un cervidé<sup>14</sup> ; un bovin<sup>15</sup> ; des muridés<sup>16</sup> ou encore plus de trois cents animaux d'espèces différentes dans un seul spectacle<sup>17</sup> et des milliers de squelettes animaliers réduits en poussière dans un ballet<sup>18</sup>.

Quel que soit l'espèce, sa représentation, manifestation ou qualité de présence, Castellucci considère qu' « au théâtre, il faut des animaux. [...] L'animal est tout naturellement invité à se frayer un chemin dans ce nouvel espace de la scène. [...] Il reste autre, il est cette part manquante, inconnue jusqu'au bout, jamais entièrement maîtrisée<sup>19</sup> ». Sa relation avec l'animal n'est pas fortuite et semble s'inscrire dans son enfance, car il a toujours vécu en milieu rural, son père était technicien agricole et il avait initialement entrepris des études en agriculture. Dès lors, l'introduction de l'animal en scène n'est pas un prétexte créatif, mais une obsession dramaturgique et esthétique, perturbant les modalités de jeu et de coprésences avec le comédien, de représentations du corps et le regard que nous lui portons.

---

5 Romeo Castellucci, *Le dos de dieu*, Entretien avec Yan Ciret, à propos de *Giulio Cesare* : Odéon Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne, 8 – 18 novembre 2001 et *Voyage au bout de la nuit* : Le Maillon Théâtre, 29-30 novembre 2001.

6 Dans *La discesa di Inanna* (1989), *Oresteia (una commedia organica?)* (1995 et 2015) et dans R.#07 (2004)

7 Dans *Oresteia*, *Genesi, from the museum of sleep* (1999), A.#02 (2002), B.#03 (2003), Bn.#05 (2003), *Ödipus der Tyrann* (2015) et *La Passione* (2016)

8 Dans *Oresteia*, *Giulio Cesare* (1997 et 2014), P.#06 (2003), M.#10 (2004), *Inferno* (2008), *The Four Seasons Restaurant* (2012), *Neither* (2014), *Tannhäuser* (2017), *Jeanne au bûcher* (2017), *Salome* (2018) et *Résurrection* (2022)

9 Dans *Oresteia*, *Genesi*, B.#03 et dans *Go down, Moses* (2014)

10 Dans *Gilgamesh* (1990), *Genesi, Il Combattimento* (2000), C.#11 (2004), *Inferno*, *The Four Seasons Restaurant*, *Hyperion. Letters of a Terrorist* (2013), *ETHICA I. De la nature et de l'origine de l'esprit* (2013) et *Don Giovanni* (2021)

11 Dans L.#09 (2004) et dans C.#11

12 Dans *Hey Girl!* (2007) et dans *Parsifal* (2011)

13 Dans *Genesi* et dans B.#03

14 Dans C.#11

15 Dans *Moses und Aron* (2015)

16 Dans *Il velo nero di pastore* (2011)

17 Il s'agit de *Le favole di Esopo* (1992)

18 Il s'agit de *Le Sacre du printemps* (2014).

19 Bruno Tackels, *Les Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 33.



Se posent alors les problématiques suivantes : À quel jeu l'animal contribue-t-il ? Quels sont ses statuts ? Quelles en sont les stratégies de mise en scène ? Comment la présence animale investit le plateau ? Comment l'animal, matériau dramatique, participe à un processus de transgressions, de travestissements et de simulacres ? En quoi ce geste artistique soulève-t-il des conflits d'opinions et d'intérêts ? Il s'agit dans cette contribution de répondre à ces questionnements d'ordre poétique, dramaturgique, esthétique et éthique, en s'appuyant sur l'analyse des processus de création et des représentations des spectacles de Castellucci.

## 1. Authenticité, impondéralité et subjectivité animale

Si Léon Chancerel estime que la présence de « vrais » animaux sur les plateaux sont « pour d'évidentes raisons d'ordre esthétique et technique le plus souvent indésirables<sup>20</sup> » et que la vétérinaire Elina Jolivet pense « qu'il apparaît que seuls des animaux dont on peut contrôler précisément les actions, par un dressage minutieux ou par l'utilisation de barrières, ainsi que ceux placés dans des situations simplement décoratives, peuvent être facilement mis en scène »<sup>21</sup>, Castellucci considère lui qu'il faut justement tendre vers l'inverse, à savoir la perte de contrôle d'un point à l'autre, le gommage du dressage, le non-usage décoratif de l'animal sur scène. De même, Elina Jolivet poursuit en expliquant que « malgré ces précautions, les comédiens ne sont pas à l'abri de rencontrer divers soucis lors des représentations. En effet, bien que dressés, les animaux peuvent se révéler imprévisibles, malpropres ou même voler la vedette aux acteurs. »<sup>22</sup>

Or, c'est précisément ce que recherche Castellucci, et la netteté, le lissage, la mise en valeur de l'acteur qu'il rejette. En cela, il partage l'adage de l'écuyer et metteur-en-scène Bartabas qui remarque :

« L'animal vit le moment, il vit l'instant, il est toujours dans le moment présent. C'est pour ça qu'on dit souvent que les animaux sont des comédiens redoutables : un animal ne peut pas être mauvais comédien parce qu'il est toujours dans l'instant présent donc quand il est

---

<sup>20</sup> Léon Chancerel, *Les animaux au théâtre : premier cahier*, Paris, Presse de l'Île de France, 1949, p. 95.

<sup>21</sup> Elina Jolivet, *La Place de l'animal au théâtre*, thèse de doctorat, École Nationale Vétérinaire d'Alfort, 2012, p. 47.

<sup>22</sup> Idem.



en train de faire quelque chose, il est forcément juste. C'est pour ça que les comédiens ont souvent un peu peur de jouer avec des enfants et des animaux. »<sup>23</sup>

Selon Castellucci, l'animal est le seul en capacité de pouvoir répondre à ces exigences d'impondérabilité et d'authenticité car jamais il ne feint, ne ment ou ne triche. Il n'est que subjectivité pure, car il « est sûr et certain du monde puisque ce dernier est, dans son entièreté, institué par lui. L'homme, pour sa part, "se fie" au monde puisque le monde, et non un monde, est là, toujours déjà là, auquel il se heurte<sup>24</sup> » argumente Castellucci. C'est pourquoi, la présence de l'animal, réelle ou suggérée, précise ou évasive, renvoie indéniablement le spectateur à la véritable force transgressive de la réalité exhibée dans l'espace scénique. L'animal est simplement présent en tant qu'animal, il ne joue pas l'animal, ne simule pas, n'obéit à aucun « projet moral<sup>25</sup> ». Il confirme sur scène, et de manière inconsciente, son caractère authentique, spontané, imprévisible voire perturbateur. Par exemple, dans *L'Orestie*, des singes sont enfermés dans une vitrine sphérique, puis rejoints par le comédien interprétant Oreste, qui représente, dès son entrée dans ce dispositif de claustration, un élément étranger au reste du groupe. Or, ni le metteur en scène, ni l'acteur, ni le spectateur ne peuvent anticiper leurs réactions. En l'occurrence, pendant la représentation, les primates sautent, frappent, se battent, montrent leurs canines, relèvent leur lèvre supérieure et s'isolent pendant que le comédien poursuit les gestes et déplacements prévus, tout en les adaptant parfois à la situation, mais toujours en restant en jeu. À ce titre, l'acteur Olivier Perrier confie très judicieusement à Laurent Caillon que :

« Le jeu des animaux est à la fois imprévisible et prévisible. Le problème ce n'est pas de combattre ça, c'est au contraire de l'accueillir et de dire : le théâtre, c'est ce que l'animal est en train de faire. [...] La question c'est comment accueillir, ce n'est que ça. Un comédien ne va pas tout d'un coup se mettre à improviser alors que l'animal peut faire n'importe quoi... Ce n'est pas la même règle pour tout le monde. [...] C'est bien, ça oblige à tenir ce paradoxe : être tout le temps dans la forme de ce qu'on a décidé de dessiner ensemble et, s'il y a [...] une réaction inattendue, prendre en charge l'événement. [...] Fondamentalement l'animal sur le plateau oblige à garder cette espèce de souplesse nécessaire pour tenir une forme et accueillir du « hasard ». [...] Le travail avec un animal au théâtre permet de mesurer l'écart entre une chose formalisée et le vivant qui vient tout

---

<sup>23</sup> Bartabas, *La Leçon de l'écuier*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2008, p. 13.

<sup>24</sup> Gérard Lenclud, « Le phénomène humain : l'avènement du réalisme », in *Gradhiva*, n°16, 2012, en ligne, p. 249.

<sup>25</sup> Claudia Castellucci et Romeo Castellucci, *Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 45.



bousculer, en espérant tout de même que la forme y résistera. »<sup>26</sup>

Chaque événement, offert sur scène par l'animal, se produisant dans l'instant de l'éphémérité, fait de la représentation, un spectacle non pas uniquement vivant mais sur-vivant et ultra-vivant qui, sans cesse, fait vibrer la réalité du corps et du sensible. C'est pourquoi, la représentation théâtrale, au sens strict du terme, n'est plus. La vraisemblance (dans son acceptation classique) est rejetée, la *mimesis* est abandonnée et les modalités d'échanges repensées, puisque l'animal provoque « un effet de réel<sup>27</sup> » au sens entendu par Isabelle Martin, génère une autre réalité et accepte que seul le réel impose sa loi, c'est-à-dire une loi sans cesse flottante, variable, capricieuse et fugace, autrement dit une loi qui n'obéit à aucune loi si ce n'est celle du vivant. Ainsi, « l'homme se plie au monde quand l'animal plie la réalité à sa subjectivité<sup>28</sup> ». Comme l'affirment d'une part Étienne Bimbenet et d'autre part Gérard Lenclud : « l'animalité est subjectivité ; il n'y a même de subjectivité qu'animale, l'animal est le seul vrai sujet<sup>29</sup> ». « L'animal est donc la seule créature authentiquement perspectiviste : sa subjectivité est constituante du monde ; elle l'institue<sup>30</sup> ». Autrement dit, ce qui intéresse le metteur en scène dans la figure de l'animal, c'est justement ce qui, en lui, peut relever du « pur communicable<sup>31</sup> », c'est-à-dire quand l'animal ne joue pas l'animal, lorsqu'il n'a pour apparence que ce qu'il prétend être. Le motif de l'animal vient dans son théâtre prolonger sa quête esthétique du refus de la figure dans la figure. Partant de ce postulat, il porte en lui, ce que Castellucci nomme, la « puissance du neutre<sup>32</sup> » puisqu'à chaque fois qu'il paraît sur scène c'est par pure présence. Cette absence de facticité, mais aussi son caractère imprévisible et authentique font de l'animal le moyen quintessenciel de déconstruire ce qui serait de l'ordre de la *mimesis* et de la simulation.

Paradoxalement, la présence animale est extrêmement esthétisée puisque, par exemple, aucun des animaux n'est sale et ne sent. Ils sont pansés, ont le pelage brossé et brillant, leurs griffes ou ongles taillés, leurs pieds parés. Par conséquent, la rusticité, la sauvagerie et la bestialité de l'animal reposent principalement sur ses modalités de présence et non sur son aspect physique répondant davantage à la création esthétique d'une image scénique épurée.

---

<sup>26</sup> Olivier Perrier, entretien avec Laurent Caillon, *Paroles d'acteurs : entretiens*, Aubervilliers, Les petits cahiers de la commune, 2001, pp. 65-66.

<sup>27</sup> Isabelle Martin, *L'animal sur les planches au XVIIIe siècle*, Paris, H. Champion, 2007.

<sup>28</sup> Gérard Lenclud, op. cit., p. 248-249.

<sup>29</sup> Étienne Bimbenet, p. « L'Animal que je ne suis plus », dans *Actu-Philosophia*, revue en ligne, 2013.

<sup>30</sup> Gérard Lenclud, op. cit., p. 248.

<sup>31</sup> Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, op. cit., p. 104.

<sup>32</sup> Idem.



Sur ce fil tendu reliant réalité et esthétisation de mise en scène, l'animal se fait funambule. Castellucci évoque à très juste titre qu'à :

« La honte du plateau succède, impétueuse, la belle ignorance de celui-ci. Le poète se met alors à trembler à l'entrée en scène du petit poète : l'animal. C'est par implosion que la *tragédie*, avec ces propositions de départ, explose face à son cauchemar d'immoralité. »<sup>33</sup>

Par conséquent, le regard se heurte sans cesse au réel dramatisé et s'interroge sur l'origine du véritable sujet, tout en étant irrésistiblement attiré par lui.

## 2. Hypnose du regard et « supertechnique animale »

Le premier argument défendu par Castellucci quant au pouvoir de l'animal en scène est qu'il a en lui une force d'attractivité capable d'hypnotiser les regards. Dès son entrée en scène, il monopolise, immédiatement et durablement, les regards au détriment des acteurs humains à ses côtés. Par exemple, dans *La discesa di Inanna* six babouins apparaissent sur scène au moment où le personnage d'Inanna franchit le seuil de l'outre-tombe. Or, tous les regards se concentrent sur les primates sitôt qu'ils paraissent quitte à délaisser la protagoniste principale et atténuer un événement majeur de la pièce, à savoir ici sa résurrection. Selon Castellucci, le singe étant un personnage dionysiaque, priapique et « catarrhinien<sup>34</sup> » « a tendance à remplacer l'homme, à lui rappeler le lien étroit avec l'animal : sur scène, c'est une menace<sup>35</sup> ».

« Dès que je monte sur scène et que j'ai un singe près de moi, je sens un tremblement de terre, dans mon sang [...] Lui, le singe, je sens qu'il me regarde de l'intérieur et il insiste pour être avec moi, sur scène. Reflet dans ses petits yeux sombres, je vois le geste génitif de l'actant : Le soulèvement du bucrane... le Proto-Masque ! Le support primitif mimétique : l'animal. Et l'acteur ira comme s'il remboursait une dette en remplaçant l'animal sur l'autel du sacrifice. Voilà le sceau de la *prima origo* thériomorphe de l'acteur qui se défait et est, là, visible. »<sup>36</sup>

Contrairement à ce qu'avance Nicholas Ridout dans *Animal labour in the theatrical economy*<sup>37</sup>, il semble que l'imprévisibilité, la maladresse et la spontanéité de l'animal ne

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 54-55.

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> Ibid., p. 48.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Nicholas Ridout, « Animal labour in the theatrical economy », in *Theatre Research International*, vol. 29, n°1, 2001, pp. 57-65. Cette hypothèse s'appuie sur la performance *Horses* de Jannis Kounellis et *La Mélancolie*



contraignent pas le spectateur à focaliser son regard sur les dispositifs mis en place pour l'accueillir en scène, ni sur les difficultés matérielles que cela représente, mais au contraire le poussent à porter toute son attention sur l'animal, sur le moindre geste qu'il déploie, son souffle, ses frémissements, gémissements, regards, etc. Dans ce cas, comme l'envisage Deleuze, « le spectateur, lui [aussi], est un animal sans cesse aux aguets. Il serait alors plutôt comparable à une tique, réagissant grâce à trois excitants à savoir la lumière, l'odeur et le tactile<sup>38</sup> ». Or, cette convergence des regards vers l'animal implique de nouvelles contraintes de jeu pour le comédien, qui doit composer voire improviser avec lui, quitte à devenir animal en obéissant aux modalités de présence et aux statuts d'incarnation de celui-ci.

Bien que le théâtre, plus qu'il convient à l'animal, l'appelle et l'invite, pour le comédien, il ne s'agit ni d'imiter l'animal, ni d'utiliser d'artefacts pour se métamorphoser en animal, ni même de suivre une sérothérapie - comme c'est le cas dans la performance *May the horse live in me* de Marion Laval-Jeantet - mais d'accéder à une « vérité objective » défendue par Castellucci, en acquérant ce qu'il nomme la « supertechnique de l'animal », c'est-à-dire « une technique qui se dépasse [...] qui se trouve dans sa propre mise en œuvre, évanouie, agnostique et sans abri. Proche du hasard, de l'invisibilité, et touchant aussi à son contraire<sup>39</sup> », pour que « le devenir-animal de l'homme [soit] réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient<sup>40</sup> » comme le précise Deleuze. Bien que s'assimilant à une théorie de l'acteur, la « supertechnique ne s'acquière pas ; elle est déjà là dès qu'on fait le premier pas. La supertechnique, c'est l'appel<sup>41</sup> » explique Bruno Tackels. Considérant que « l'animal en scène se trouve pleinement à son aise parce qu'il n'est pas perfectible<sup>42</sup> » et que « le corps-animal, chose ou acteur-appelé, trouve l'adhérence à la scène bien avant tous les efforts accomplis par la technique, parce qu'il est exposé en *soi*<sup>43</sup> », Castellucci choisit majoritairement des acteurs non-professionnels, afin qu'ils n'agissent pas au plateau mais se laissent agités par lui, en abandonnant toute technique de jeu, en acceptant l'errance de celui-ci, la « prudence animale » de l'action et l'instinct du corps que ce soit dans son état, dans sa qualité organique ou encore dans sa dimension sensible. En cela, les préconisations de Castellucci trouvent écho

---

*des Dragons* de Philippe Quesne.

<sup>38</sup> Gilles Deleuze, « Animal », dans *L'Abécédaire*, 1995.

<sup>39</sup> Bruno Tackels, op. cit., p. 110.

<sup>40</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 291.

<sup>41</sup> Bruno Tackels, op. cit., p. 26.

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Ibid., p. 110.



en celles de Valère Novarina qui estime que :

« C'est l'homme qu'il faut maintenant chasser du théâtre : son insupportable perpétuel penchant à l'autoportrait. Au théâtre, il faut être des animaux. Interroger en l'écartelant dans l'espace, non notre humanité mais notre pantinitude. »<sup>44</sup>

Si comme l'envisage Castellucci, « cet animal est une présence, très souvent un fantôme qui traverse la matière, et moi avec lui <sup>45</sup> », il s'agit pour le comédien d'accepter la hantise de l'animal et la corporéité qu'elle suppose, mais aussi - comme l'expose Jacques Derrida dans son introduction de *L'animal que donc je suis*<sup>46</sup> - de questionner l'acte de cohabiter ensemble et sa place dans le monde sous le prisme du regard de l'animal sur soi. Tel que le formule Castellucci :

« L'acteur, selon un instinct animal, se sent - parce qu'il est étranger au plateau ; il voit la partie du public, comme sa partie, son troupeau ; et il la sent - maintenant qu'il foule le plateau - comme son origine ; et il la voit de son éloignement, qui est la condition *contra naturam* de sa présence en scène. Il sent agir son corps, et il le sent proche. »<sup>47</sup>

Le comédien, étranger au théâtre, est, par conséquent, étranger à ce qui se trouve être son essence et devient donc étranger à lui-même. Il est certes acteur mais également son propre spectateur. Il fait véritablement partie de ce « troupeau » précédemment explicité par Castellucci et auquel il ajoute :

« Parler du regard de l'acteur comme s'il s'agissait de l'œil du spectateur, trouve sa raison dans le fait que l'acteur est un spectateur "exubérant", stupéfait d'avoir atterri en scène (comme le chien qui atterrit sur la place), de son propre auto-accouplement sur le plateau. »<sup>48</sup>

Dans les créations de Castellucci, le comédien doit donc se résoudre à adopter les modalités de présence concrète de l'animal pour exister en scène. Toutefois, c'est à l'animal physiquement présent au plateau, vivant ou empaillé, que revient la charge symbolique, mythique et tragique de l'œuvre originelle représentée sur scène, ainsi que le pouvoir narratif de sa transcription.

---

44 Valère Novarina, *L'opérette imaginaire*, Paris, P.O.L, 1998, pp. 80-81.

45 Bruno Tackels, op. cit., p. 111.

46 « Dès lors que le regard d'autrui se pose sur moi, je suis contraint de me demander qui je suis réellement, quelle est ma place dans ce monde qui est le mien, etc. Cependant, l'Autre est ici un Animal : un chat. » Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Marie-Louise Mallet (dir.), Paris, Galilée, 2006.

47 Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, op. cit., p. 173.

48 Idem.



### 3. Animal symbolique, animal mythique, animal tragique

Si Castellucci refuse toutes formes qui seraient liées au simulacre de l'animal, au sens entendu par Jean Baudrillard<sup>49</sup>, il n'en demeure pas moins qu'il renoue avec une forme de simulacre, étant donné que l'animal est bel et bien traversé de part en part de croyances et qu'il sert un discours mythologique, à fort poids symbolique, concernant plus largement un univers gréco-judéo-chrétien, réutilisé partiellement, transformé et/ou détourné. En effet, chez Castellucci, la figure animale renferme en elle une énigme qu'il s'agit de résoudre pour en comprendre son système logique. Tandis que le traditionnel usage religieux et didactique de l'animal ou encore la zoolâtrie se voient remplacer par un usage artistique et dramaturgique, la visée et qualité symboliques demeurent inchangées. Par ailleurs, selon ce nouvel usage, l'animal développe ses significations culturelles et s'en fait le relais, voire atteint une forme de transcendance. De fait, il possède cette double faculté de se montrer en tant que chair et viande d'une part, et de rayonner sur scène par élévation et transport symboliques, mythiques et tragiques d'autre part. Subséquemment, il devient un motif dramaturgique et poétique de la création.

Par exemple, le motif de l'agneau, fréquemment utilisé par Castellucci, se donne à voir sur scène comme la représentation de l'agneau premier-né, c'est-à-dire « l'Agneau de Dieu ». Cela est le cas dans le spectacle *La Passione*, lorsque du sang s'écoule d'un agneau empaillé et se déverse progressivement sur le plateau à côté du calice posé à ses côtés. Dans *Ödipus der Tyrann*, il sera porté par le crucifié et les sœurs. Dans *Il Primo Omicidio*, il sera remplacé par une poche de sang que l'acteur, incarnant Abel, percera et renversera sur son corps. De ce fait, qu'il soit représenté ou suggéré, l'animal en scène s'associe aux symboliques<sup>50</sup> existantes en dehors d'elle.

Il en est de même dans *Moses und Aron*, où Castellucci place un corps nu féminin aux pieds de l'icône du veau d'or<sup>51</sup>, à savoir ici un taureau charolais, apparaissant dans une boîte

---

49« Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai. » Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 9.

50 « L'Agneau incarne le triomphe du renouveau, la victoire, toujours à refaire, de la vie sur la mort. C'est cette même fonction archétypale qui fait de lui par excellence la victime propitiatoire celui qu'il faut sacrifier pour assurer son propre salut » Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1969 1ère éd., 1982 2nde éd. revue et enrichie, p. 10.

51 Cette image illustre l'affiche du spectacle.



de verre avant d'en sortir et de circuler au plateau aux côtés de la femme. Les corps de ces deux êtres se confondent par principe d'association de mouvement, de corporalité et de nudité jusqu'à disparaître derrière le voile noir se refermant. Le sacrifice de l'œuvre initiale, jamais représenté mais évoqué par la présence du « veau d'or », vient de se réaliser pour la première fois et se répète dans l'acte III selon les mêmes procédés.

Le spectacle d'*Inferno* s'ouvre sur l'entrée en scène du metteur-en-scène prononçant ces paroles : « Je m'appelle Romeo Castellucci ». Il se met lui-même en scène et, en utilisant la première personne, endosse seul la responsabilité du personnage de Dante. Il va ensuite, tout en laissant sa tête et ses mains à découvert, s'équiper d'une combinaison lui assurant une protection contre les morsures, égratignures et contusions futures, que les chiens, références à Cerbère barrant la route de Dante, lui feront subir lorsqu'ils se jetteront, déchaînés, avec force et violence, sur lui, tandis que les quatre autres chiens, difficilement tenus en laisse, continuent à aboyer féroce­ment vers le public. Il y a donc sept chiens au total. Or, le chiffre sept est un chiffre clé à la fois dans la Bible, dans de nombreux courants de pensées et analyses de la *Divine Comédie* de Dante. Le chien porte en lui cette dualité symbolique, puisqu'il est le trait d'union entre le monde terrestre et le monde céleste, entre le visible et l'invisible, entre les forces obscures et lumineuses.

Dans ce même spectacle, le cheval, dont la robe blanche est aspergée au niveau des pieds de faux sang, devient figure psychopompe davantage représentatif et représentable. Selon Castellucci, il y est icône de guerre, monture des combattants, parlant pour et prenant la place de tous les hommes morts aux fronts. Dans le dernier tableau de *The Four Seasons Restaurant*, le cheval, empaillé, gisant au sol et révélé dans un jeu de va-et-vient du rideau de scène, permet le passage d'un monde à un autre, celui du visible à l'invisible, puisque les éléments disparaissent sitôt apparus lors du deuxième passage du rideau.

De même, la présence d'un serpent albinos<sup>52</sup> sur la scène de *Parsifal* mobilise de nombreuses symboliques et participe à la relecture du mythe originel. En effet, comme le pense Bachelard, « Le serpent est un des plus importants archétypes de l'âme humaine.<sup>53</sup> ». Dans la mythologie grecque, Zeus s'unit à sa mère Rhéa, après s'être tous deux changés en serpent, et de cette union ils créèrent un nœud indissoluble. Il est en outre le symbole de la séduction, du diable et du péché ne serait-ce que dans la Genèse de la Bible. En y faisant

---

<sup>52</sup> Le serpent illustre l'affiche du spectacle.

<sup>53</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 868.



référence et en plaçant un serpent autour du cou de la comédienne interprétant Kundry, Castellucci replace au centre de la représentation le caractère des relations complexes à la mère, le syndrome d'œdipe et de castration de l'opéra wagnérien. De plus, la présence du serpent justifie les punitions endurées au plateau (castration, *bondage*, emprisonnement, etc.) et le fait que Kundry le manipule renseigne sur ses intentions et conséquences si l'individu y succombe. Enfin, les principes biologiques d'accouplement et de mise bas du serpent invitent à considérer l'œuvre *Parsifal* comme appliquant les mêmes règles de création dans l'autodestruction, à savoir que le départ de Parsifal, perçu comme sa véritable naissance, conduit au décès de sa propre mère ; le baiser de Kundry doit conduire à la mort du donneur ; Parsifal, en tant que receveur de ce baiser, mène Kundry à se perdre et s'autodétruire tandis que Parsifal renaît en se dirigeant vers la lumière des connaissances.

Dans *L'Orestie (Une comédie organique ?)*, un caprin empaillé et éventré représente le fantôme d'Agamemnon ; un cheval devient l'attribut d'Apollon ; un âne albinos fait référence au mythe opposant Apollon et Marsyas dans un concours musical, à la suite duquel Midas sera affublé d'oreilles d'âne pour avoir nommé le satyre vainqueur ; un poney renvoie à Céléris, petit cheval offert par Hermès à Castor, qui est le frère de Clytemnestre ; huit léporidés en plâtre forment les choreutes d'un Coryphée humain costumé en lapin ; et six primates réels représentent les Érinyes.

Images signifiantes et signifiées, les animaux redeviennent alors totems ou signes, parce qu'ils traduisent l'essence de la dramaturgie du texte premier sans forcément le représenter mot pour mot. C'est pourquoi, Castellucci explique que « nous sommes dans le territoire des animaux, [...] de l'impossibilité à la narration, du corps-signe [...] dans l'effroi salvateur de la continuité mythique<sup>54</sup> » et rappelle qu'« êtres humains et animaux portent, littéralement, ce qu'ils veulent dire avant d'ouvrir la bouche, de sorte que le corps soit un passage de sortie et de résolution de l'écriture tragique<sup>55</sup> ». Pour l'animal, il s'agira d'en être porteur, de faire renaître le langage, y compris celui du théâtre, et pour en révéler l'origine : le pré-tragique.

#### **4. L'animal porteur d'un nouveau langage et d'un monde pré-tragique**

---

<sup>54</sup> Claudia Castellucci et Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, op. cit., pp. 54-55.

<sup>55</sup> Romeo Castellucci, notes de mise en scène, dossier de presse de *L'Orestie* de l'Odéon de Paris, 2015, p. 5.



Dans les deux derniers tableaux de *L.#09*, le personnage mythique de Saint-Paul, apôtre des langues, donne littéralement la sienne aux chats après se l'être coupée et la leur avoir jetée. Cette image sera reprise dans *The Four Seasons Restaurant*, où les femmes en scène se passeront tour à tour des ciseaux pour se couper la langue, la laisser choir au sol, avant d'être mangée par deux chiens noirs. Le message est clair, pour Castellucci, l'animal est garant du langage lu, tandis que l'humain se doit de demeurer coi.

*ETHICA I. De la nature et de l'origine de l'esprit* est inspirée de *L'Ethique* de Baruch Spinoza. Le langage y est abscons, si bien qu'il est impossible de comprendre le propos ou le sens de l'œuvre initiale sans la contribution de l'animal. En effet, un chien noir débonnaire, déambulant librement parmi les spectateurs, n'aboie pas mais miaule et parle. Il se moque, rit, pense, livre des considérations ésotériques et donne « La Parole », dont chaque spectateur se sent l'unique destinataire d'une audience pourtant collective. Tel un être omniscient, il dévoile ses visions et illuminations et incarne à lui seul un chœur antique. Par ses paroles, le spectateur comprend qu'il est le témoin du dernier couple de l'humanité et qu'il devra se faire démiurge.

Dans *Giulio Cesare*, au moment de l'assassinat de Jules César, un cheval noir apparaît en fond de scène avec la graphie « *Mene Tekel Peres* » (en hébreu : מנא מנא תקל ופרסין) inscrite sur son flanc. Selon le chapitre 5 du Livre de Daniel, ce message biblique était apparu de manière surnaturelle sur un mur, en présage du funeste et douloureux destin du roi Balthazar et de la chute de Babylone. Un squelette de cheval remplacera ensuite l'animal vivant. Dès lors, le cheval est un annonciateur prophétique et porteur d'une énigme rabbinique. Le procédé sera réemployé dans *P.#06*. Alors que trois voitures, représentant les trois principales religions monothéistes, tombent du plafond en s'écrasant au sol dans un fracas, et qu'un acteur rejoue le crucifié sur le toit d'une des voitures avant d'être emporté par un homme en haut de forme rouge, la croupe d'un cheval, tantôt noire, tantôt blanche, paraît et disparaît à cour à travers une porte dissimulée jusqu'à présent. Sur elle sont déposés, par l'usage d'un drapeau, l'aleph et le beth, soit la matrice de plusieurs alphabets postérieurs et la première lettre de la Bible. Cette responsabilité de l'écriture et de la langue, mais aussi son origine, est donc littéralement portée par le cheval.

Dans *A.#02*, un bouc, attaché à un piquet, marche en cercle autour de celui-ci. Chacun de ces pas est décodé par procédés numériques et transformé en lettre de l'alphabet,



correspondant chacune à une lettre-symbole des séquences protéiques du corps. Certes, elles s'articulent sans véhiculer un sens mais deviennent le visible de l'invisible puisqu'elles sont directement projetées sur un écran. « Cet alphabet est directement – et non métaphoriquement – relié au corps de l'animal, plus précisément au corps d'un bouc<sup>56</sup> ». Le bouc devient créateur de langage en reniant la prétendue origine littéraire des mots créés par l'Homme, plus exactement, « son corps est le lieu qui est à l'origine du texte, qui est à l'origine de la lettre<sup>57</sup> ». « L'idée est d'avoir un texte littéralement “écrit” par le bouc<sup>58</sup> » précise Claudia Castellucci. Les pieds du bouc, foulant le sol, deviennent la matière d'écriture d'un nouveau langage dépassant le premier, « commun ». À travers cette langue nouvelle, authentique, matérielle et animale, Castellucci a, pour reprendre ses propos, « choisi d'étouffer la langue, de la comprimer pour qu'elle revienne (à elle) autrement<sup>59</sup> ». C'est pourquoi, « l'entonnoir du langage se rétrécit, se resserre : à la fin du processus, il ne reste que des syllabes, des lettres isolées qui rythment le temps ». Le bouc reforme ainsi le langage de la scène en dehors de toutes les lois de la langue<sup>60</sup>. Comme l'exprime à très juste titre Stéphanie Nutting :

« En fin de compte, ce que la tradition philosophique refuse à l'animal – parole, conscience, raison, expérience de la mort et cetera –, la mythologie les lui redonne. Certes, le recours aux animaux est une pratique déréalisante qui remonte à la nuit des temps, à une époque où la séparation entre les humains et les animaux ne s'était pas encore consolidée. On n'a qu'à songer à l'art pariétal des grottes de Lascaux pour en avoir la conviction. Dans l'imagerie animalière, les résonances archaïques sont bien attestées. Mais ce qui est frappant ici, c'est que c'est par le biais de l'animal que l'on construit d'abord un langage, ensuite un récit qui permet de renouer avec une langue oubliée, [...] comme si la communication qui se fait entre les bêtes était finalement plus mystérieuse et plus porteuse que celle que pratiquent les humains. »<sup>61</sup>

De même, le processus se répète dans *Bn. #05*. Le spectacle *B.#03*, qualifié de « tragédie de l'origine du monde » par la journaliste Brigitte Salino<sup>62</sup>, commence par la

---

<sup>56</sup> Romeo Castellucci, in Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi, *Itinera, Trajectoires de la forme, Tragedia Endogonia*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 64.

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> Claudia Castellucci, in Joe Kelleher et al., *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Londres, Routledge, 2007, p. 47.

<sup>59</sup> Bruno Tackels, op.cit., p. 34.

<sup>60</sup> Voir aussi Gabriella Calchi-Novati, « The Language under Attack: The Iconoclastic Theatre of Societas Raffaello Sanzio », dans *Theatre Research International*, vol. 34, n°1, 2009, pp. 50-65.

<sup>61</sup> Stéphanie Nutting, « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », dans *L'Annuaire théâtral*, n°50-51, 2011, p. 163.

<sup>62</sup> Brigitte Salino, '*B.#03 Berlin, tragédie de l'origine du monde par Romeo Castellucci*', *Le Monde*, 30 janvier 2003.



projection graphique : « *it's me, the goat speaking* » (« C'est moi, le bouc parlant »). Le silence animal n'est plus et s'oppose à la parole humaine. Le bouc participe de fait à l'imagerie narrative déployée de la scène à la salle.

L'Animal réhabilite un monde pré-tragique sur scène. Or, le retour à un état pré-tragique du corps et du théâtre nécessite un abandon du corps et du langage créés par l'humain. « Les animaux ne sont pas dépourvus de langage, au contraire, ils sont langage en permanence<sup>63</sup> » relaye Giorgio Agamben. Enfin, le bouc se réapproprie ce qui lui appartenait pourtant dès l'origine de la tragédie. Il réaffirme toute sa puissance tragique, puisque le langage de la tragédie qui se joue provient de lui. C'est celui du « chant du bouc », étymologie du terme « tragédie ». C'est pourquoi, Castellucci affirme que « le bouc est le poète de cette tragédie<sup>64</sup> ». Le bouc est donc un ambassadeur<sup>65</sup> et sa présence en scène témoigne d'un retour au théâtre *pré-tragique*. Dans ce cas, le bouc symbolise aussi la puissance génésique, la force vitale, la libido, la fécondité et est aussi émissaire. Cet animal rappelle tant les premiers rituels sacrificiels du théâtre grec que les offrandes sacrées relatées dans la Bible et devient le Sauveur des Hommes. Comme l'analyse Anne Bouvier-Cavoret<sup>66</sup>, à propos de l'œuvre *Oedipe roi* de Matthias Langhoff, la dépouille de bouc vivant représentée, suintante et ruisselante de sang, -très semblable à celle de l'*Orestie* de Castellucci- participe à expier les crimes humains. En effet, à l'origine, les représentations des tragédies étaient accompagnées d'un rituel de sacrifice d'un bouc aux fêtes de Dionysos, dieu du Théâtre auquel cet animal est particulièrement associé. Ses vertus sacrificielles se retrouvent également dans la Bible, dans laquelle le bouc du sacrifice mosaïque induit l'expiation des péchés, des désobéissances et des impuretés des enfants d'Israël<sup>67</sup>.

En cela, Castellucci opère un dépassement du système symbolique de l'animal et en fait une force allégorique et rhétorique. Créer ou « écrire, c'est pousser le langage et la syntaxe vers une limite...<sup>68</sup> ». L'écrivain étant, d'après Gilles Deleuze, celui qui « pousse le langage jusqu'à une limite qui sépare le langage de l'animalité, du cri, du chant... [...] il est

---

<sup>63</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Seuil, L'Ordre philosophique, 1997.

<sup>64</sup> Romeo Castellucci, dans Enrico Pitozzi, op. cit., p. 64

<sup>65</sup> Claudia Castellucci, dans Joe Kelleher et al., op. cit., p. 230.

<sup>66</sup> Anne Bouvier-Cavoret, op. cit., p. 219.

<sup>67</sup> « Il prendra les deux boucs, et il les placera devant l'Éternel, à l'entrée de la tente d'assignation. Aron jettera le sort sur les deux boucs, un sort pour l'Éternel et un sort pour Azazel. Aron fera approcher le bouc sur lequel est tombé le sort pour l'Éternel, et il l'offrira en sacrifice d'expiation. Et le bouc sur lequel est tombé le sort pour Azazel sera placé vivant devant l'Éternel, afin qu'il serve à faire l'expiation et qu'il soit lâché dans le désert pour Azazel ». *La Bible*, Lévitique, 16:7-10.

<sup>68</sup> Gilles Deleuze, « Animal », dans *L'Abécédaire*, 1995.



responsable devant les animaux qui meurent<sup>69</sup> ». De ce fait, en faisant renaître le langage autrement, l'animal impulse la projection d'un théâtre à l'état pré-tragique. À ce titre, Romeo Castellucci et Wouter Hillaert, critique de théâtre, rappelleront que le monde pré-tragique a sombré à l'instant même où l'Homme s'est séparé de l'Animal<sup>70</sup>. Or, si comme le développe Denis Viennet, l'artiste :

« Cherche [...] ce moment où surgit une rencontre. Il avance en traduisant la rencontre en pensée, et il développe une sensibilité aiguë aux signes (ce qui est parfois terrible à vivre, être toujours aux aguets, être toujours en état d'alerte). »<sup>71</sup>

Alors par extension et transposition, la figure animale devient celle de l'artiste, c'est-à-dire une figure créatrice, poïétique et poétique.

## Conclusion

Pour conclure, les animaux, aussi divers soient-ils, investissent les scènes de Castellucci, dans lesquelles se dégagent des récurrences de présences et de potentialités animales, de résonances perceptibles et sensibles, notamment celles d'intégrer l'animal à une sphère symbolique, poétique et narrative, celles d'en faire un modèle à suivre ou encore celles de lui conférer la responsabilité du langage et de la démiurgie. En s'engageant dans une sorte de corps-à-corps et corps accord avec lui, Castellucci déploie une dramaturgie inféodée à l'animal, proche d'une *zooësis* - désignant selon Una Chaudhuri, Professeure en Arts, lettres et sciences humaines à l'Université de New-York, les multiples façons dont la culture crée de l'art à partir de la figure et du corps de l'animal<sup>72</sup>.

Selon Romeo Castellucci, l'animal détiendrait la clé de la transcendance, car il est le seul être capable de dépasser les limites de l'être humain jusqu'à atteindre l'ultrahumain ou « l'outre-humain ».

« Le corps de l'acteur est un passage à travers lequel transite une énergie, un principe. Il doit déjà être prêt, nécessairement parfait, lorsqu'il monte sur scène. Avant même

---

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> Interview de Romeo Castellucci, conduite par Thomas Crombez et Wouter Hillaert le 1er mai 2003, dans Thomas Crombez, *Het Antitheater van Antonin Artaud: een onderzoek van de veralgemeende artistieke transgressie toegepast op het werk van Romeo Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio*, Gand, Academia Press, 2008, p. 304.

<sup>71</sup> Denis Viennet, « Animal, animalité, devenir-animal », dans *Le Portique*, n°23-24, en ligne, 2009, p. 6.

<sup>72</sup> Vraisemblablement dérivé du grec ancien *poiësis*, ce principe est défini par Una Chaudhuri dans « Animal Geographies: Zooësis and the Space of Modern Drama », dans *Modern Drama*, vol. 46, n°4, 2003, pp. 646-662.



l'expérience scénique, son corps doit être armé, mais aussi vide, extatique, une parole faite corps. [...] Il y a une dimension d'oubli dans ces corps, parce qu'ils sont plus appelés que choisis. Ils vivent dans leur forme particulière depuis toujours. Mon intervention doit être la plus infime possible. De ce point de vue, il n'existe pas de pédagogie théâtrale applicable à l'acteur. En ce qui me concerne, je ne cherche ni leur histoire, ni leur psychologie. Leurs corps sont une réponse aux exigences de la dramaturgie, de la scène, et cette réponse excède toute demande. Parce que c'est une réponse innommable, sans nom. [...] C'est l'apparition d'un troisième corps. Ce n'est plus la question du féminin ou du masculin, mais de l'ultrahumain, de « l'outre-humain », l'humain n'étant plus le problème dans cet univers de limbes, de larves et de fantômes. »<sup>73</sup>

Le devenir-animal induit de vivre l'expérience d'un par-delà le sujet, d'un « outre » : « je pense donc je suis », d'un devenir au-delà du visible. En ce sens, il s'agirait d'atteindre ce nous qualifierons d'« outre-humanité » :

« Devenir animal, c'est partir loin hors de soi, sortir de chez soi, se « déterritorialiser », éprouver les extases d'un être-là qui s'ouvre à l'altérité. C'est en ce sens que l'on peut dire que l'animalité est toujours une figure de l'altérité. On ne devient animal qu'en devenant-  
autre, autre que soi, autre du soi, étranger à soi. »<sup>74</sup>

Bien sûr, la présence de réels animaux sur scène reste source de controverses émanant notamment d'associations de protection animale et de conscience collective autour de la sensibilité animale qui défendent, de droit et de raison, le statut juridique des animaux selon la *res propria* pour ceux domestiques et *res nullius* pour les sauvages<sup>75</sup>, c'est-à-dire leur bien-être, leurs conditions de vie, d'élevage et d'abattage, la baisse de la consommation de viande, la réintroduction dans la nature de certaines espèces sauvages disparues, l'expérimentation sur les animaux, le rôle social des animaux de compagnie, la mondialisation et le développement des zoonoses, etc. Suivant ces principes, elles refusent que l'animal soit placé sur scène sans son consentement et y agisse sous les directives du metteur-en-scène. Cela a été le cas en 2015 par exemple où une pétition, dénonçant la présence sur scène du taureau de *Moses und Aron* lors de ses représentations à la Bastille, a recueilli plus de 20 000 signatures, ou lorsque l'Odéon a poursuivi la diffusion de *Orestie*, alors que, selon l'association Code Animal, il n'aurait pas reçu l'accord de la direction départementale de la protection des populations pour

---

<sup>73</sup> Romeo Castellucci, *Le dos de dieu*, Entretien avec Yan Ciret, op. cit., p. 1.

<sup>74</sup> Denis Viennet, op. cit., p. 21.

<sup>75</sup> D'abord, la loi du 10 juillet 1976 est la première à qualifier l'animal d'« être sensible ». Ensuite, la réforme de 1994 du code pénal place les infractions à l'encontre des animaux en dehors des atteintes faites aux biens. Voir aussi Séverine Nadaud, « La nouvelle donne du droit animalier » et « Les animaux ont-ils des droits ? », dans *L'évolution des relations entre l'homme et l'animal, une approche transdisciplinaire*, colloque, Paris, le 29 novembre 2011.



mettre en scène des singes. Leur présence au plateau sera d'ailleurs interdite l'année suivante en Belgique par le ministre flamand Ben Weyts. En 2000, ce n'est pas la présence d'un cheval sur scène qui a été source de polémiques, mais les actions réalisées sur lui. En effet, durant la représentation de *Il Combattimento*, le comédien sera amené à prélever le sperme du cheval après avoir placé sa verge dans un vagin artificiel.

Mais au-delà de ces polémiques, toute présence animale réelle au plateau est provocation, non entendue comme une attaque, une agression ou une incitation à la violence, mais dans son sens étymologique latin *provocatio*, comme « action de provoquer », en l'occurrence ici, une crise de la représentation. En effet, la présence animale, en tant qu'objet sensible, provoque gêne ou aisance, inconfort ou confiance, désarroi ou euphorie, indignation ou ravissement, etc., mais toujours réveille notre propre sensibilité. Quel qu'en soit la visée présente et les enjeux, l'animal est, dans tous les cas, captif du spectateur et générateur d'émotions et de sensations, porteur de symboliques et de sens individuels et collectifs ou sémantiques tapies au cœur de l'imaginaire d'une société. Même si Castellucci traite l'animal par des caractéristiques humaines (animal-poète, animal-créateur, animal-passeur, animal-messager, etc.) et en fait un objet d'instrumentalisation de ses ambitions, il ne s'inscrit pas selon nous dans une démarche d'anthropomorphisme car il ne le réduit pas à l'expression de leurs propres intentions.

L'animal ou le redevenir-animal est donc une ruse employée par l'artiste pour toucher l'humain au plus profond, en réactiver des origines oubliées et parallèles à lui et réanimer ses forces vitales par détour, car « l'Homme, tout à la fois, vit avec son origine animale et, pourtant, sans elle<sup>76</sup> ». Or, cet enfouissement par réminiscence est d'autant plus puissant lorsque le regard que nous portons à l'animal ou l'être redevenu animal est renvoyé. Le regard des animaux est « lourd, immobile, sans commentaire. Ils savent tout mais ne disent rien<sup>77</sup> », mais surtout il reflète le nôtre tel un miroir. À ce titre, Jean-Luc Guichet indique que :

« L'homme ainsi vivait dans un monde à la fois et inextricablement animal et humain, et sans cesse travaillait, vivait, regardait et se regardait dans ce miroir animal du monde et de soi qui lui renvoyait une certaine image de lui-même. »<sup>78</sup>

Denis Viennet développe cette réflexion :

« Nous regardons les animaux et les animaux nous regardent. Nous faisons signe à un chat,

---

<sup>76</sup> Gérard Lenclud, op. cit., p. 245.

<sup>77</sup> Claudia Castellucci, dans Joe Kelleher et al., op. cit., p. 71.

<sup>78</sup> Jean-Luc Guichet, « Problèmes contemporains dans la relation entre l'homme et l'animal », dans *L'évolution des relations entre l'homme et l'animal*, une approche transdisciplinaire, colloque, Paris, le 29 novembre 2011.



par la voix, par le geste, le chat nous regarde et cligne des yeux. Il n'a pas la capacité d'exprimer des paroles selon le modèle humain, mais à sa manière il nous répond, par un clin d'œil. Que se passe-t-il dans ce clin d'œil ? Une communication s'établit, un échange a lieu. Nous regardons l'animal qui nous regarde. Que voyons-nous alors ? Le clin d'œil énigmatique nous pousse à regarder en nous-mêmes, comme dans un miroir, et, hors de nous-mêmes, le monde tel qu'il est. Et nous voyons des sentiments, de l'affect. Notre regard au fond est mélancolique et attristé, voire affligé et même honteux. Nous regardons les animaux et les animaux nous regardent. Autrement dit, pour autant que nous partageons l'espace terrestre, la biosphère, ce qui arrive aux animaux nous regarde : nous concerne. Les animaux nous regardent, c'est aussi : le sort des animaux nous concerne. Double sens d'un regard, donc. »<sup>79</sup>

Dans les créations de Castellucci, le regard, du spectateur et de l'animal, se fait clairvoyant et critique. La perception reste elle cependant propre à l'humain et caractéristique de son hominisation, favorise la résonance symbolique, mythique et métaphorique de la présence et du geste animal, assure la puissance de la relation d'échange et de partage avec l'animal ou l'être redevenu animal, et garantit ainsi sa plongée en lui-même. « Toute perception vivante est perspective ; mais seule la perception du vivant humain connaît ce perspectivisme et donc sa propre limitation<sup>80</sup> » précise à ce titre Thibault Gress.

« La question générale est de savoir si percevoir c'est déjà penser (juger que), ou non. Voir une chouette s'envoler, est-ce voir « que » la chouette s'envole ? ou simplement assister à un événement, et en rendre compte ensuite en disant que la chouette s'est envolée ? La perception, autrement dit, est-elle informée par des « contenus conceptuels » (les composantes nominales et verbales d'un jugement), ou au contraire innocente, d'un point de vue épistémique ? C'est un débat qui anime une certaine philosophie analytique contemporaine et qui m'a intéressé, parce que c'était l'occasion de montrer que sur une telle question, comme sur d'autres, un arbitrage « anthropologique » pouvait s'avérer décisif. On a tout à gagner, autrement dit, à spécifier la perception dont on parle comme étant celle d'un vivant humain et non animal ; à se demander « ce que ça fait » de percevoir comme un homme, plutôt que comme une chauve-souris ; donc à interroger la perception humaine sur le fond de son passé animal. »<sup>81</sup>

Autrement dit, la rencontre avec l'animal se fait ontologique, s'applique dans un composé de forces primitives de vie et dans un écart par rapport au réel, se manifeste en un

---

<sup>79</sup> Denis Viennet, op. cit., p.1.

<sup>80</sup> Propos recueillis par Thibault Gress, Entretien avec Etienne Bimbenet, op. cit.

<sup>81</sup> Idem.



acte transgressif et crée, à partir de son altérité plus ou moins radicale, une distorsion dans la détermination des traits particuliers de l'humanité.

« L'être humain est cette créature, unique dans le règne animal, qui pose l'existence du monde extérieur et croit, mais c'est là une illusion, que le monde est là, ne devant rien au regard lancé sur lui. Contrairement à l'animal, lequel ne « croit » pas que le monde existe, plus exactement n'a pas à le croire, l'homme fait droit à la réalité du monde. Il reconnaît son antériorité par rapport à lui ; il se place sous son autorité en s'interrogeant sur ce qu'il est, sur ce que sont véritablement les choses, admettant par là même qu'il a affaire au monde et pas seulement à lui-même. »<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Gérard Lenclud, op. cit., p. 248.



## BIBLIOGRAPHIE

- Agamben Giorgio, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, L'Ordre philosophique, 1997.
- Armstrong Philip, *What animals mean in the fiction of modernity*, London & New York, Routledge, 2008.
- Bartabas, *La Leçon de l'écuyer*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2008.
- Baudrillard Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Bimbenet Étienne, « L'Animal que je ne suis plus », dans *Actu-Philosophia*, revue en ligne, 2013.
- Bouvier-Cavoret Anne, *Bêtes de scène*, Paris, Ophrys, 2002.
- Calchi-Novati Gabriella, « The Language under Attack: The Iconoclastic Theatre of Societas Raffaello Sanzio », dans *Theatre Research International*, vol. 34, n°1, 2009, pp. 50-65.
- Castellucci Claudia et Castellucci Romeo, *Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les Pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- Castellucci Romeo, *Le dos de dieu*, Entretien avec Ciret Yan, à propos de *Giulio Cesare* : Odéon Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne, 8-18 novembre 2001 et *Voyage au bout de la nuit* : Le Maillon Théâtre, 29-30 novembre 2001.
- Castellucci Claudia, dans Kelleher Joe et al., *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Londres, Routledge, 2007.
- Castellucci Romeo, notes de mise en scène, dossier de presse de l'*Orestie* de l'Odéon de Paris, 2015.
- Chancerel Léon, *Les animaux au théâtre : premier cahier*, Paris, Presse de l'Île de France, 1949.
- Chaudhuri Una, « Animal Geographies: Zooësis and the Space of Modern Drama », dans *Modern Drama*, vol. 46, n°4, 2003, pp. 646-662.
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1969 1ère éd., 1982 2nde éd. revue et enrichie.
- Crombez Thomas, *Het Antitheater van Antonin Artaud: een onderzoek van de veralgemeende artistieke transgressie toegepast op het werk van Romeo Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio*, Gand, Academia Press, 2008.



- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- Deleuze Gilles, « Animal », dans *L'Abécédaire*, 1995.
- Derrida Jacques, *L'animal que donc je suis*, Marie-Louise Mallet (dir.), Paris, Galilée, 2006.
- Guichet Jean-Luc, « Problèmes contemporains dans la relation entre l'homme et l'animal », dans *L'évolution des relations entre l'homme et l'animal, une approche transdisciplinaire*, colloque, Paris, le 29 novembre 2011.
- Jolivet Elina, *La Place de l'animal au théâtre*, thèse de doctorat, École Nationale Vétérinaire d'Alfort, 2012.
- Lenclud Gérard, « Le phénomène humain : l'avènement du réalisme », dans *Gradhiva*, n°16, en ligne, 2012.
- Martin Isabelle, *L'animal sur les planches au XVIIIe siècle*, Paris, H. Champion, 2007.
- Nadaud Séverine, « La nouvelle donne du droit animalier » et « Les animaux ont-ils des droits ? », dans *L'évolution des relations entre l'homme et l'animal, une approche transdisciplinaire*, colloque, Paris, le 29 novembre 2011.
- Novarina Valère, *L'opérette imaginaire*, Paris, P.O.L, 1998.
- Nutting Stéphanie, « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », dans *L'Annuaire théâtral*, n°50-51, 2011, pp. 155-169.
- Perrier Olivier, entretien avec Caillon Laurent, *Paroles d'acteurs : entretiens*, Aubervilliers, Les petits cahiers de la commune, 2001, pp. 65-66.
- Pitozzi Enrico, Sacchi Annalisa, *Itinera, Trajectoires de la forme, Tragedia Endogonia*, Arles, Actes Sud, 2008.
- Richout Nicholas, « Animal labour in the theatrical economy », dans *Theatre Research International*, vol. 29, n°1, 2001, pp. 57-65.
- Salino Brigitte, « B.#03 Berlin, tragédie de l'origine du monde par Romeo Castellucci », *Le Monde*, 30 janvier 2003.
- Tackels Bruno, *Les Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.
- Viennet Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », dans *Le Portique*, n°23-24, en ligne, 2009.



### **Corpus des spectacles de Romeo Castellucci cités :**

*A.#02* (2002)

*B.#03* (2003)

*Bn.#05* (2003)

*C.#11* (2004)

*Don Giovanni* (2021)

*ETHICA I. De la nature et de l'origine de l'esprit* (2013)

*Genesis, from the museum of sleep* (1999)

*Gilgamesh* (1990)

*Giulio Cesare* (1997 et 2014)

*Go down, Moses* (2014)

*Hey Girl!* (2007)

*Hyperion. Letters of a Terrorist* (2013)

*Il Combattimento* (2000)

*Inferno* (2008)

*Jeanne au bûcher* (2017)

*L.#09* (2004)

*La discesa di Inanna* (1989)

*La Passione* (2016)

*Le favole di Esopo* (1992)

*Le Sacre du printemps* (2014).

*Il velo nero di pastore* (2011)

*M.#10* (2004)

*Moses und Aron* (2015)

*Neither* (2014)

*Ödipus der Tyrann* (2015)

*Oresteia (una commedia organica?)* (1995 et 2015)

*P.#06* (2003)

*Parsifal* (2011)

*R.#07* (2004)

*Résurrection* (2022)

*Salome* (2018)

*Tannhäuser* (2017)



*The Four Seasons Restaurant* (2012)