

Que la bête meure ! L'animal et l'art contemporain – Hicsa/musée de la Chasse et de la Nature –
INHA 11 & 12 juin 2012

La présence animale au sein du théâtre de Romeo Castellucci: un rapport complexe à l'anthropomorphisation

Catherine Bouko

Wendy Wheeler¹ distingue deux étapes dans le courant postmoderne, qu'il convient de considérer comme deux approches non strictement chronologiques. Premièrement, la fragmentation typiquement postmoderne se concrétise dans des formes essentiellement « ironiques ou parodiques ». Deuxièmement, les productions artistiques chercheraient plutôt à repenser le monde, son organisation et ses communautés. La mise à distance caustique des modèles modernes cède alors du terrain à un désir plus utopique de reconstruire le monde fragmenté. Pour Steve Baker², l'animal est pris en compte de manière plus sérieuse dans le deuxième cas.

Le travail de la Societas Raffaello Sanzio répond à la deuxième catégorie : l'enjeu esthétique de leur théâtre consiste à abandonner la *représentation* du monde pour *recréer* celui-ci.

¹ Wheeler, Wendy (1999), citée dans Baker, Steve (2000), *The Postmodern Animal*, Londres, Reaktion, p. 24.

² Baker, Steve, *op. cit.*, p. 25

Plutôt que de création d'un nouveau monde, il est question du *retour* à un monde oublié. Le monde théâtral est ramené à un état pré-tragique. Wouter Hilliaert³ souligne combien le monde pré-tragique correspond à une phase lors de laquelle l'homme n'était pas séparé de l'animal. L'animal occupe donc une place prépondérante sur le plateau ; si le théâtre de la compagnie est si célèbre, c'est en grande partie pour son intégration d'animaux.

Castellucci souligne qu'il n'est pas possible de créer un monde sans puiser dans les éléments du monde dans lequel nous vivons. Il est nécessaire d'anéantir notre monde, de partir de zéro, d'adopter une position « iconoclaste⁴ ». L'anéantissement castelluccien n'est cependant pas absolu. L'enjeu de ce théâtre ne consiste pas dans l'abandon total de l'approche humaniste du monde. Le monde créé renvoie aux « racines théologiques et critiques du théâtre⁵ » qui précèdent l'apparition de la tragédie.

Les spectacles de la Societas foisonnent de figures : alors qu'elles échappent au sens commun, les figures exploitées par la Societas renvoient aux « figures les plus largement répandues dans l'histoire de l'humanité et sur toutes les latitudes et dans tous les climats⁶ ».

Leur théâtre « transcende complètement la culture⁷ » mais renvoie aux racines de l'Humanité, enfouies au plus profond de chaque être. Si les formes d'Adam, Eve ou Cain ont pu toucher le spectateur coréen de *Genesi*, c'est parce qu'elles renverraient aux « formes rythmiques⁸ » universelles qui précèdent les modèles dessinés par les différentes cultures.

Ce monde créé sur la scène par Castellucci implique au moins deux rapports opposés à l'animal. La première approche est à la fois anthropocentrique (animal comme objet) et anthropomorphique (animal comme reflet de l'être humain) : nous verrons que l'animal est présent sur scène en tant que *force allégorique*, qui dépasse les cultures pour toucher à l'universalité de l'Humanité. La deuxième approche prend ses distances par rapport aux catégories anthropocentriques modernes en tentant de supprimer la supériorité de l'homme sur l'animal au

³ Hilliaert, Wouter, « Interview de Romeo Castellucci, conduite par Thomas Crombez et Wouter Hilliaert le 1^{er} mai 2003 » dans Crombez, Thomas (2008), *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, p. 304.

⁴ Castellucci, Claudia et Romeo (2001), *Les Pèlerins de la matière*, Besançon, Solitaires intempestifs, p. 23.

⁵ *Idem.*, p. 112.

⁶ *Idem.*, p. 45.

⁷ *Idem.*, pp. 16-17.

⁸ Castellucci, Claudia, dans Kelleher, Joe et al. (2007), *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Londres, Routledge, p. 248 (traduction personnelle de l'anglais).

profit d'une relation équilibrée. Ces deux rapports à l'animal s'entremêlent avec une grande complexité dans les créations de la Societas. Lorsqu'il évoque le travail de Bartabas, David Williams⁹ affirme que ces relations entre l'homme et l'animal (ici le cheval) sont davantage événementielles que structurelles. Chez Romeo Castellucci, l'intensité de l'événement est toujours intégrée au projet dramaturgique de création d'un monde pré-tragique. Romeo Castellucci¹⁰ rappelle fréquemment combien son théâtre relève de l'énigme qui comprend toujours un système logique en son sein, même si la clé n'est pas accessible par une approche rationnelle. Dans ce système, symbolisation et événementialité ne s'éloignent jamais l'une l'autre. Dans *Giulio Cesare*, un cheval noir apparaît au fond du plateau lors de la scène qui figure l'assassinat de Jules César. Son flanc est peint en blanc et comprend l'inscription « Mene Tekel Peres ». Ce message biblique, apparu sur un mur, présage le destin douloureux et le malheur pour le roi Balthazar de Babylone, qui décèdera la nuit-même. Plus tard, un squelette de cheval prendra la place de l'animal vivant.

L'animal vient ici annoncer le destin tragique de Jules César. La présence de l'animal vivant intensifie la figuration du passage de la vie à la mort. Son souffle de vie est intégré au drame ; les deux fonctions de la présence animale sur scène sont combinées. Chez Castellucci, à l'instar de la présence du cheval, les gestes sont à la fois originaux et dérivés : « originaux parce qu'ils semblent [...] émerger du corps lui-même, en tant qu'impulsion, mais également dérivés : alors que le geste peut paraître singulier par son éruption du corps, il fait aussi en sorte que le corps soit quelque chose à lire : un hiéroglyphe ou une citation. »¹¹

1. Force symbolique

1.1. *Anthropomorphisation*

Le retour à un état pré-tragique du théâtre appelle un abandon du langage créé par l'homme. Pour le deuxième épisode de la *Tragedia Endogonidia*, présenté à Avignon en 2002, Castellucci

⁹ Williams, David (2000), « The Right horse, the animal eye – Bartabas and Theatre Zingaro », *Performance Research*, Vol. 5, n°2, p. 38.

¹⁰ Castellucci, Romeo, dans Kelleher, Joe, et al., *op. cit.*, p. 225.

¹¹ Ridout, Nicholas, dans Kelleher, Joe, et al., *idem.*, p. 125 (traduction personnelle de l'anglais).

souhaite que les mots perdent leur origine littéraire pour « “provenir” »¹² du bouc. Le spectacle met en scène un bouc attaché à un piquet, dont les pas sont décodés par procédés numériques et transformés en lettres. Le terme « tragédie » signifierait étymologiquement « le chant du bouc ».

Pour Castellucci, l'enjeu esthétique consiste dans la réappropriation par le bouc de ce qui lui appartient : « l'idée est d'avoir un texte littéralement « écrit » par le bouc. »¹³ Il est vrai que l'alphabet est relié directement au corps du bouc, et non au moyen de procédés métaphoriques. Mais lorsque Castellucci affirme que « le bouc est le poète de cette tragédie »¹⁴, il fait preuve d'anthropomorphisme en réduisant l'animal à l'expression de ses propres intentions. Castellucci considère le bouc comme un « ambassadeur »¹⁵ qui témoigne du retour du bouc sur la scène, signe du retour du théâtre pré-tragique. L'animal est ici caractérisé par des termes humains. Le troisième épisode de la Tragédie, B.#3, commence d'ailleurs par l'inscription « it's me, the goat speaking ». Ce langage n'a pourtant pas été inventé par le bouc, à proprement parler. Le bouc n'écrit pas un *texte*, en tant que succession de caractères organisée selon un langage.

Paul Bouissac¹⁶ a analysé les procédés d'anthropomorphisation dans son étude des actions exécutées par les animaux de cirque. Ces actions reposent sur le chevauchement de cadres sociobiologiques (du côté de l'animal) et sémiotiques (du côté du dresseur et du spectateur). Pour le chercheur, le dresseur interagit avec l'animal en tenant compte des compétences sociobiologiques de ce dernier (une réaction à de la nourriture par exemple) puis cadre ces interactions dans un système de situation sociale partagé par le public. Cette transposition des réactions de l'animal à un cadre spectaculaire donnerait au spectateur ce qu'il désire : une « imagerie narrative chargée » ainsi que « l'illusion de l'effacement de l'altérité sociobiologique, autrement dit l'illusion que l'animal reconnaît et partage le monde de la situation sociale dans laquelle il est placé ».¹⁷

Ce rapport anthropomorphique identifié par Bouissac caractérise la scène du bouc. L'animal fait ici l'objet d'une instrumentalisation : son comportement innocent est transformé en discours narratif, en support de l'ambition pré-tragique. En devenant *Poète*, l'animal est abordé du point de

¹² Castellucci, Romeo, dans Kelleher, Joe, et al., *idem.*, p. 47.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Castellucci, Romeo, dans Pitozzi, Enrico (2008), *Itinera : trajectoires de la forme*, Arles, Actes Sud, p. 64

¹⁵ Castellucci, Romeo, dans Kelleher, Joe et al., *idem.*, p. 230.

¹⁶ Bouissac, Paul (1981), dans Williams, David, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷ *Idem.* (traduction personnelle de l'anglais).

vue des concepts relevant de la catégorie humaine. L'attitude anthropomorphique se renforce encore quand Castellucci établit un parallèle entre ce texte « donné » par le bouc et « l'offrande sacrée ».

Avec un tel texte, le spectacle pulvérise les conventions de la tragédie - l'homme n'est plus le créateur absolu - mais maintient un rapport anthropomorphique à l'animal. Le monde créé sur scène ne se débarrasse pas des catégories modernes. L'animal est présenté comme l'égal de l'homme dans sa capacité à générer un langage, qui provient in fine de l'homme lui-même. C'est la projection de l'être humain sur l'animal qui donne à ce dernier un statut privilégié.

D'autres affirmations de Castellucci vont dans le sens d'une approche de l'animal par des concepts propres à l'humain. Dans *Les Pèlerins de la matière*, les animaux sont présentés comme des « figures sans projet moral » et des « ouvriers du silence ». ¹⁸ L'animal, même en peluche, comme les lapins de *B.#3*, hypnotiserait par son regard « lourd, immobile, sans commentaire. Ils savent tout mais ne disent rien. »¹⁹ Le silence animal s'oppose à la parole humaine, au sacrifice du héros, condamnés par le théâtre pré-tragique de Castellucci.

Le souci esthétique central de Castellucci consiste dans un travail sur la forme rythmique universelle qui compose la figure. Le support matériel sur lequel la forme va se loger est secondaire. En réponse à une remarque à propos du faux sang qu'il utilise, en comparaison avec un usage de véritable sang chez Jan Fabre, Castellucci affirme qu'il ne fait pas de différence entre des composantes « vraies » (comme du vrai sang) et des composantes artificielles (comme du faux sang). L'intérêt ne réside pas à ce niveau. Dans cette perspective, Castellucci²⁰ rappelle que les animaux qu'il intègre au dispositif scénique sont parfois empaillés, tel l'oiseau accroché à sa branche dans l'épisode berlinois (*B.#3*).

L'animal ne doit pas systématiquement être vivant pour faire circuler la forme et être porteur d'une charge symbolique intense.

1.2. Dramaturgie de la domination

¹⁸ Castellucci, Claudia et Romeo, *op. cit.*, pp. 45 et 54.

¹⁹ Castellucci, Romeo, dans Kelleher, Joe et al., *op. cit.*, p. 71.

²⁰ Castellucci, Romeo, « Interview de Romeo Castellucci, conduite par Thomas Crombez et Wouter Hilliaert le 1^{er} mai 2003 », *op. cit.*, p. 309.

Dans les théories de Nicholas Ridout²¹, la question de la symbolisation prend une dimension éthique. Le chercheur considère que la présence de l'animal vivant sur le plateau doit être lue comme un signe de l'acte de domination de l'être humain envers l'animal. Les performances inviteraient le spectateur à remettre en question sa présence scénique d'un point de vue éthique. Le sentiment provoqué chez le spectateur face à cette présence extraordinaire serait de l'ordre de la honte. D'après Ridout, la modification des horizons d'attente du spectateur provoque chez ce dernier un sentiment d'inconfort face à l'animal qui semble au mauvais endroit parce qu'il n'est pas dans son intérêt d'être sur scène et parce qu'il ne sait pas quoi y faire.

Ridout rejoint Michael Peterson, pour qui l'exploitation d'un animal vivant ne peut apporter que « dépenses et dérangement »²² à une production théâtrale. Pour Ridout, la maladresse de l'animal sur le plateau oblige le spectateur à porter son attention sur les difficultés matérielles que sa présence scénique implique. Le chercheur appuie son hypothèse en mentionnant la performance (sans nom) *Horses* de Jannis Kounellis, dans laquelle l'artiste met en scène 12 chevaux dans une galerie d'art à Rome. Un van pour chevaux est parké devant la galerie ; les crottins sont enlevés tandis que la paille est renouvelée fréquemment. Lorsqu'il entre dans le bâtiment, le visiteur est frappé de plein fouet par l'odeur animale. Ces éléments renforceraient le caractère inhabituel et inapproprié de la présence équine dans une galerie d'art.

La Mélancolie des Dragons de Philippe Quesne (Avignon 2008, Paris 2010) peut être abordée selon le point de vue de Ridout. Ce spectacle déconstruit le cadre théâtral par de fines touches. Le décor mimétique d'une soirée enneigée est subtilement subverti pour faire apparaître son caractère artificiel. Le manteau de neige est notamment enroulé, dévoilant le plateau.

A plusieurs reprises, le chien, qui se déplace librement, arrache le coton et grignote le tapis blanc. Il participe ainsi à la destruction, devenue au sens propre, du cadre théâtral. Le comportement du chien rappelle combien sa présence sur le plateau n'est pas naturelle. Les spectateurs étonnés rient à cœur joie de ce comportement en apparence perturbateur.

Si l'hypothèse de Ridout concernant l'inadéquation animale convient à ces deux performances, elle ne paraît pas transposable aux créations de la Societas. La démarche est totalement inverse de celle de Kounellis : les difficultés matérielles sont totalement gommées ; l'enjeu consiste

²¹ Ridout, Nicholas (2001), « Animal labour in the theatrical economy », *Theatre Research International*, Vol. 29, n°1, pp. 57-65.

²² Peterson, Michael (2000), cité dans Ridout, Nicholas, *idem.*, p. 62 (traduction personnelle de l'anglais).

précisément à faire apparaître la présence comme naturelle, au sein d'un monde scénique qui accueille (en théorie) l'animal comme un membre de la communauté au même titre que l'être humain.

La présence animale est extrêmement esthétisée : les animaux sont extrêmement propres, sans odeurs ; les chevaux sont brossés avec un soin infime. Leur aspect bestial ou rustique est totalement camouflé au sein d'une image scénique qui recherche une certaine pureté.

Si la présence animale semble naturelle, elle n'en reste pas moins un acte de domination : dans les productions de la Societas, l'animal est rarement libre de ses mouvements (le chat est l'un des seuls qui jouit d'un tel privilège) et est intégré à un système de symbolisation aux effets visuels puissants, à l'instar du cheval lavé par des litres de lait dans *M.#10*. La question de la domination par l'homme n'est pas traitée d'un point de vue éthique dans ces spectacles ; elle paraît plutôt résiduelle.

2. Triple remise en cause de l'anthropomorphisation

La complexité de la relation à l'animal provient notamment du fait que les créations de la Societas comprennent tant des procédés anthropomorphiques que des systèmes scéniques qui interrogent l'anthropomorphisation.

Trois types de remise en cause peuvent être identifiés. Le premier constitue une remise en cause *interne*, à l'intérieur même des codes théâtraux. La scène d'ouverture de *R.# 7* en est un exemple. Dans celle-ci, la présence d'un chimpanzé interroge notre approche anthropomorphique du singe : face à une caricature de l'animal (il mange des bananes, émet des bruits typiques), le spectateur s'interroge : est-il confronté à un singe qui joue à être singe ?

Les horizons d'attente sont tellement renforcés (le signe est plus singe que jamais) qu'ils tombent en désuétude.

Le deuxième type de remise en question renvoie à l'intégration de formes hybrides, qui ne se satisfont pas des catégories modernes et interrogent ainsi les frontières entre les espèces. Le dualisme cartésien est ainsi remis en question. L'épisode berlinois comprend des créatures qui s'apparentent à des yétis.

Dans son analyse des installations d'Altmejd, Ariane de Blois souligne combien l'intégration de telles créatures, « [...] en mettant l'informe sur le devant de la scène, [...] renverse le régime

visuel inféodant les figures et les signes, et vampirise ainsi l'ordre du pouvoir et du sens. »²³ Dans de telles séquences, la supériorité humaine est supplantée par l'indistinction entre l'homme et le monde animal.

Dans le cas du troisième type de remise en cause, la question de la symbolisation est abandonnée en faveur d'une attention portée sur le souffle de vie et le circuit des énergies qui s'échangent entre les mondes humain et animal.

L'animal est parfois considéré comme une « erreur » scénique car celui-ci ne sait pas quoi faire sur le plateau et n'est pas capable d'effectuer une performance théâtrale. Cette incapacité a notamment été soulignée par Paul Bouissac et Richard Schechner :

[Une] grande différence entre les performeurs humains et non humains réside dans la capacité des humains à mentir et faire semblant. [...] Bien que certaines espèces soient spécialistes de la « tromperie », la plupart des performances animales sont automatiquement [...] stéréotypées. Il n'y a pas d'ironie, pas d'allers-retours flexibles entre le rôle et le performeur, pas d'interaction trilogique reliant le performeur au performeur et au spectateur.²⁴

Il est ici question du rapport entre l'animal et la *représentation* théâtrale, que Romeo Castellucci cherche précisément à abandonner. L'intérêt des metteurs en scène pour les animaux réside pour une grande part dans leur incapacité à simuler, qui permet d'explorer d'autres modes d'échanges. L'incarnation d'un rôle fait place à l'authenticité de la présence pure et innocente.

Williams déplore l'approche de la question animale en termes négatifs de *manque* ou d'*incapacité* et insiste sur la qualité de perception du cheval, qui dépasse de loin celle de l'être humain. A ce niveau, l'homme perd de loin sa supériorité. Le chercheur évoque combien Bartabas considère sa relation avec les chevaux comme « la possibilité d'une conjonction de deux ontologies et épistémologies très différentes – une perceptive/sensorielle-motrice, une autre intellectuelle – et, en montant le cheval, d'une création temporaire d'un troisième assemblage composite, qui est bien plus grand que l'addition de ses parties : l'équitation en tant que devenir centaure pour le

²³ De Blois, Ariane (2009), « Loups-garous, hommes-oiseaux et géants: les créatures hybrides dans l'œuvre de David Altmejd », dans Sibona, Bruno (dir.), *Notre Animal intérieur et les théories de la créativité*, Paris, L'Harmattan, p. 112.

²⁴ Schechner, Richard (1988), cité dans Williams, David, *op. cit.*, p. 35.

cavalier et le cheval. »²⁵ Si le corps-à-corps entre l'homme et l'animal est moins intense dans les productions de la Societas (les chevaux ne sont par exemple pas montés), l'objectif est le même : créer une relation énergétique entre les composantes scéniques, « passer en un seul magma²⁶ ».

L'un des enjeux du travail de la Societas consiste à mettre en évidence la scène comme un « animal endormi ; capable de provoquer un tremblement de terre, car cet animal est gonflé d'énergie, comme un centre nucléaire²⁷ ».

Si la relation trilogique évoquée par Schechner est effectivement absente lors des procédés d'anthropomorphisation, une relation d'une autre nature, non moins valable, se déploie pleinement lorsque les modes perceptifs et énergétiques de l'animal sont pris en compte au-delà de toute symbolisation. L'animal devient alors un partenaire à part entière dans la construction d'un nouveau monde scénique.

L'homme et l'animal : une relation complexe

Un enjeu esthétique du travail de la Societas Raffaello Sanzio pour la *Tragedia Endogonidia* consiste dans la re-création scénique d'un monde oublié (plutôt que sa représentation), au sein duquel la séparation entre l'homme et l'animal n'était pas consommée. Si l'objectif est de créer un dispositif scénique qui abolisse cette frontière, il apparaît en réalité que les créations de la Societas entretiennent un rapport infiniment plus complexe avec l'animal. Cette complexité naît de la coprésence de deux points de vue antagonistes ; une utilisation anthropomorphique de l'animal en tant que force symbolique se couple à une remise en question de

²⁵ Williams, David, *op. cit.*, p. 33 (traduction personnelle de l'anglais).

²⁶ Castellucci, Claudia et Romeo, *op. cit.*, p. 50.

²⁷ Castellucci, Romeo, dans Kelleher, Joe et al., *op. cit.*, p. 206 (traduction personnelle de l'anglais).

l'anthropomorphisme qui se manifeste de trois manières : l'intensification des codes animaux nous renvoie nos horizons d'attente avec une certaine ironie ; certaines créatures qui résistent à toute catégorisation apparaissent sur scène ; enfin, l'animal est pris en compte en tant que vecteur du souffle de la vie. Dans le troisième et dernier cas, l'animal et l'homme créent de concert un monde pré-tragique.

BIOGRAPHIE

CATHERINE BOUKO est docteur en Arts du spectacle et travaille au sein de la filière Spectacle vivant de l'Université Libre de Bruxelles. Ses travaux portent essentiellement sur la réception des formes contemporaines du spectacle vivant.

BIBLIOGRAPHIE

BAKER, Steve (2000), *The Postmodern Animal*, Londres, Reaktion.

CASTELLUCCI, Claudia et Romeo (2001), *Les Pèlerins de la matière*, Besançon, Solitaires intempestifs.

CROMBEZ, Thomas (2008), *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.

DE BLOIS, Ariane (2009), « Loups-garous, hommes-oiseaux et géants: les créatures hybrides dans l'œuvre de David Altmeld », dans Sibona, Bruno (dir.), *Notre Animal intérieur et les théories de la créativité*, Paris, L'Harmattan, pp. 107-119.

KELLEHER, Joe et al. (2007), *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Londres, Routledge.

RIDOUT, Nicholas (2001), « Animal labour in the theatrical economy », *Theatre Research International*, Vol. 29, n°1, pp. 57-65.

PITTOZZI, Enrico (2008), *Itinera : trajectoires de la forme*, Arles, Actes Sud.

WILLIAMS, David (2000), « The Right horse, the animal eye – Bartabas and Theatre Zingaro », *Performance Research*, Vol. 5, n°2, pp. 29-40.