

Figuration de l'invisible et puissance d'agir des objets au théâtre : Romeo Castellucci et le style kitsch (deux cas)¹

Déborah Bucchi

Université Paris Nanterre – Littérature et Poétique Comparées
EHESS – Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Dans les mises en scène de Romeo Castellucci, l'objet n'est pas une créature inanimée: il bouge, il tombe, il se transforme, il se déplace. Il peut tirer des flèches, ainsi que le fait l'inquiétante arbalète métallique dans le premier épisode de la *Tragedia Endogonidia*². Il peut être mordu par les flammes, comme ce piano noir qui brûle, dans l'adaptation de l'*Enfer* de Dante par l'artiste en 2008, au beau milieu de la scène du Palais des Papes³. Destructeur ou destructible, dangereux ou fragile, l'objet dans le théâtre de Romeo Castellucci, à la différence de l'ornement moderne, n'a pas fonction de décoration. Il n'a pas un rôle mineur et ancillaire qui en inhiberait les forces. Bien au contraire, il revêt une puissance d'agir à l'instar des êtres humains avec lesquels il s'agence pour composer le monde de la performance.

L'objet peut même devenir le principe organisateur de l'espace scénique, comme dans la mise en scène du *Sacre du printemps* réalisée par l'artiste plasticien en 2014, où quarante machines installées au plafond de la salle projetaient et faisaient tourner sur le plateau, en chorégraphes démiurges, une matière industrielle utilisée pour fertiliser les sols : de la poussière d'os broyés d'animaux. Agis non seulement par les puissantes machines, mais aussi par la lumière qui les éclairait et la musique qui en rythmait les mouvements, les restes⁴ d'animaux morts s'animaient dans cette mise en scène contemporaine en lieu et place des corps humains figurant, selon l'argument de l'œuvre originale, dans un monde païen russe idéalisé, une série d'actions rituelles agricoles : adorer la Terre et sacrifier une jeune fille au dieu du Printemps. Les gestes des agents humains tels qu'ils étaient exécutés en 1913 dans l'audacieuse chorégraphie de Vaslav Nijinski disparaissaient en 2014 derrière les mouvements des agents non-humains, dans une représentation affranchie non seulement des normes traditionnelles du ballet (comme en 1913) et de la danse, mais aussi du « réalisme illusionniste »⁵ et des normes esthétiques du théâtre dramatique moderne.

En figurant l'absence des corps humains, le théâtre d'objets conçu par Romeo Castellucci pour représenter le *Sacre du Printemps* actualisait en le transformant le partage des puissances d'agir telles que les instaure le sacrifice dans l'œuvre originale. Les êtres humains n'étaient plus, chez Castellucci, les jouets d'une Nature grandiose pour les faveurs de laquelle le dieu du Printemps était invoqué. Les machines spectaculaires faisant

danser du haut du ciel la poussière industrielle se substituaient à la divinité du renouveau végétal. Elles rendaient sensible, par contraste avec la violence de la pratique sacrificielle, la violence « muette »⁶ des hommes qui ne prennent plus la peine de demander, dans le monde contemporain, à la Terre d'agir pour eux, mais remplacent Dieu par de puissants objets pour agir directement sur elle, sans aucun autre intermédiaire. Le rapport entre monde humain et monde divin que permettait d'articuler le cruel sacrifice est court-circuité au profit de la terrible fusion entre les agents non-humains et la Terre dont ils extirpent les forces. Ce qui est sacrifié, par-delà le corps de la jeune fille que rappelle la poussière d'animaux morts, ce sont les corps humains et, avec leur disparition, la reconnaissance de la puissance d'agir de la Terre. S'ils sont mis à l'écart de l'action principale, les êtres humains n'ont pas pour autant disparu. Des hommes intervenaient sur la scène, en tenue étanche blanche, pour ramasser *in fine* la poussière. Dans le dispositif spatial du théâtre, ils sont aussi figurés par le public qui peut regarder, à l'instar des puissances divines sous le regard desquelles les corps dansants agissaient autrefois, la nouvelle forme du sacrifice : le rapt des forces terrestres grâce à la semence qu'éjaculent les machines. Face à la scène, ils ont toute latitude pour contempler le viol dont ils deviennent au même moment responsables.

Le kitsch : un phénomène esthétique et social

Dans cette adaptation du *Sacre du printemps*, les objets modernes révèlent la violence de la puissante société industrielle qui les a produits pour se nourrir. L'expérience de cette violence repose toutefois sur une mise en scène qui pourrait paraître elle-même sinon violente, du moins excessive, en raison de son caractère spectaculaire. Une mise en scène qui pourrait sembler, autrement dit, kitsch, tout comme pouvaient sembler kitsch au public du Théâtre des Champs-Élysées en 1913 la musique éclatante de Stravinski et la chorégraphie hors norme de Nijinski. Révélant la démesure humaine par sa propre démesure, la mise en scène de Romeo Castellucci confère aux objets une puissance d'agir ambivalente⁷.

Le style kitsch selon Norbert Elias

Par-delà la confusion des sentiments que le kitsch suscite, entre désir et dégoût, admiration et répulsion, c'est sa définition qui semble confuse. Le caractère nébuleux du mot (souligné à plusieurs reprises durant le colloque), voire mythique (les récits sur l'origine de son apparition divergent) peut s'expliquer non seulement par la multiplicité des interprétations qu'il a suscitées, à mesure que le nom de kitsch, à côté de son emploi comme adjectif, a été petit à petit érigé en concept⁸, mais aussi (et sans doute en premier lieu) par le caractère disparate de ce que le mot recouvre au XIXe siècle.

Selon le sociologue Norbert Elias, le « style kitsch » naît de la dissolution des codes esthétiques traditionnels au moment où émerge la société bourgeoise industrielle⁹. Alors que le patronage exercé par les nobles de la société de cour permettait de transmettre et de conserver un patrimoine esthétique, l'ascension sociale des bourgeois au cours des XVIII^e et des XIX^e siècles va contribuer à l'individualisation des formes artistiques, quoique graduellement et différemment selon les pays d'Europe de l'Ouest¹⁰. L'émergence du style kitsch produit une rupture plus profonde dans la société que l'émergence du rococo après le baroque, rappelle le sociologue, car elle ne s'effectue pas au sein du même groupe social. S'il y a une unité du kitsch, c'est en tant qu'il est la structure esthétique protéiforme d'une société moderne fragmentée. La création repose désormais sur la personne du créateur et sur le goût des acheteurs dont le statut est quasi égal au leur. La liberté nouvellement acquise ouvre donc les possibilités de création : artistes et écrivains remplissent l'espace laissé vacant dans le domaine esthétique par la disparition progressive des formes traditionnelles. Associée aux changements technologiques et à la transformation des rapports entre les groupes sociaux sous l'effet de la mobilité sociale, une telle disparition rend possible l'apparition de formes nouvelles, qui pourront dès lors sembler, par contraste avec les formes anciennes, *informes*— adjectif qui peut aussi revêtir, comme celui de kitsch, un sens péjoratif.

Les effets affectifs¹¹ du kitsch

Le style kitsch est caractéristique des formes produites selon la contrainte nouvelle que constitue l'affranchissement des canons aristocratiques dans un contexte où persiste, tout en se transformant progressivement, l'idéal de la belle œuvre. L'exagération, la grossièreté, le sentimentalisme, l'accumulation ou encore le formalisme sont autant de tentatives jugées kitsch de fabriquer (ou de rater) une œuvre dans la société moderne. L'excès par rapport à une norme esthétique plus flottante dans la société moderne que sous l'ancien régime suscite le mépris.

La réaction morale ou affective que déclenchent les formes kitsch pourrait s'expliquer socialement comme une réaction à la dévaluation de l'aristocratie, comme une opposition aux idéaux modernes¹², ou comme une forme de résistance aux effets délétères produits par le marché capitaliste, qu'on pourra retrouver un siècle plus tard, par exemple, dans la critique de Guy Debord à l'encontre des formes-marchandises générées par la « Société du Spectacle »¹³. Elle peut s'expliquer aussi comme un besoin de stabiliser l'excès dans lequel risque de verser la forme informe.

Contre un tel mépris, Norbert Elias montrait la complexité des désirs esthétiques au sein de ce qu'il nomme « l'ère du kitsch », en expliquant que les rêves de loisirs non réalisés dans le travail sont satisfaits grâce aux objets kitsch, ceux-là mêmes que les spécialistes d'art jugeront de mauvais goût. Le kitsch correspond à un besoin authentique et sincère, qui est, écrit Elias, « complémentaire aux besoins primaires : le travail et le pain »¹⁴. Quelques dizaines d'années plus tard, Susan Sontag nommait du nom de *Camp*¹⁵ l'amour que les objets kitsch peuvent susciter, et montrait comment les minorités

homosexuelles se réapproprient dans le monde new-yorkais les objets d'une société moderne qui les marginalise.

L'objet kitsch est une forme visuelle et matérielle, une image concrète et tangible qui correspond à un désir de forme (de norme ?) dans la société industrielle. Il peut représenter l'impossibilité de vivre en dehors d'une telle société ou devenir le moyen de résister, une fois détourné, à sa nocivité. Il est donc à la fois un produit de la société moderne, l'expression des besoins matériels que cette société génère, et le moyen d'en subvertir les effets pervers et mortifères.

Retour à la puissance d'agir des objets dans le théâtre de Romeo Castellucci

Romeo Castellucci explore la polyvalence des objets kitsch, au sens défini par Norbert Elias, en en faisant les matériaux de composition de ses images scéniques. Ces objets peuvent être des objets du quotidien : des ballons, comme dans sa mise en scène du *Don Giovanni* de Mozart (2021) ; des objets de design industriel, comme dans la scénographie qu'il a réalisée pour le spectacle *Without References* de Cindy Van Acker (2021) ; des objets spectaculaires : des voitures et des télévisions qui tombent dans la *Tragedia Endogonia*, ou la grande toile imprimée représentant le célèbre *Salvator Mundi* d'Antonello da Messina dans son spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu* (2011) ; des décors grandioses comme celui, nous le verrons plus loin, dont les formes ont été générées informatiquement par des algorithmes dans sa mise en scène de *La Flûte enchantée* de Mozart (2018),

Romeo Castellucci déconstruit les formes informes du kitsch en les insérant dans des dispositifs scéniques particuliers, qui leur redonnent une nouvelle forme. L'objet kitsch devient dès lors un agent qui a non seulement une fonction cosmologique, au sens où il participe à l'agencement dynamique d'un monde scénique, mais aussi une fonction figurative, au sens où il est une image concrète proposée au regard du spectateur. Il est donc pris dans un dispositif spatial et visuel qui montre comment il interagit avec l'environnement qu'il contribue en même temps à instaurer et à animer. Même quand il est utilisé comme ornement, il est représenté dans sa capacité à signifier. L'objet kitsch expose ainsi les façons d'exercer sa puissance d'agir, voire sa force contraignante, comme dans le cas des machines suspendues du *Sacre du printemps*. Le dispositif théâtral objective ainsi la force de l'objet kitsch : il donne au public, littéralement, matière à penser.

Nous chercherons à montrer dans la suite de ce texte comment l'oscillation entre le kitsch et sa négation dans deux mises en scène de Romeo Castellucci, celle d'un opéra (*La Flûte enchantée* de Mozart) et celle d'un oratorio (*La Passion selon Saint-Matthieu* de Bach), en activant la puissance d'agir ambivalente des objets modernes, suggère une réflexion sur leur puissance et permet ainsi d'expérimenter, en le troublant et en le réinstallant¹⁶, le rapport à l'invisible dans le monde contemporain.

Premier cas : l'objet kitsch entre idole et icône. La mise en scène de *La Flûte enchantée* de Mozart (2018)

Pour sa mise en scène de la *Flûte enchantée*, Romeo Castellucci a demandé à l'architecte Michael Hansmeyer¹⁷ de concevoir le décor du premier acte. Le metteur en scène italien souhaitait que le décor représentât le monde kitsch du personnage de Sarastro, c'est-à-dire aussi, selon l'interprétation qu'il en donne, la violence de l'ordre politique masculin. Romeo Castellucci retrouve dans l'histoire de Mozart un motif qui lui est cher, celui du sacrifice, et qui est propre selon lui à la tragédie grecque dont il fait le « noyau du théâtre »¹⁸. Il assimile ainsi la colère de la Reine de la Nuit, dont la fille Pamina a été enlevée et placée dans le palais de Sarastro, à la colère de Clytemnestre envers Agamemnon après qu'il a sacrifié leur fille Iphigénie dans l'*Orestie* d'Eschyle¹⁹.

Acte I

Au fond de la scène apparaît le décor blanc, immense et « organique »²⁰ d'une grotte artificielle, qui évoque l'esthétique rococo de la société de cour à l'époque de Mozart. Ses formes ont été générées aléatoirement par des algorithmes informatiques. Sa parfaite symétrie est redoublée sur le devant de la scène par la parfaite symétrie de la chorégraphie exécutée, en miroir, par des danseurs en tenue d'époque, vêtus et maquillés de blanc. Des corps fantomatiques s'animent tout au long du premier acte de manière fluide, comme des poupées vivantes, devant la fausse grotte, comme pour mieux en souligner la nature impassible. L'ensemble de ce monde blanchâtre se trouve petit à petit envahi par la lumière qui voile et dissout les images scéniques à mesure de leur apparition. Comme la poudre blanche du maquillage finirait, à force d'être saupoudrée, par recouvrir les traits distinctifs d'un visage jusqu'à former sur celui-ci un masque, la lumière et la couleur blanche invisibilisent progressivement les formes sophistiquées de ce monde scénique.

Dans ce premier acte, l'esthétique kitsch figure l'ordre politique qui masque par la fête la violence sur laquelle il repose. Mais l'exagération des formes jusqu'à leur disparition derrière la lumière projetée sur la scène épuise toutefois ce que la scénographie a de kitsch. Ce qui est rendu visible, c'est ce que cette fausse grotte organique et blanchâtre cherche justement à masquer : l'invisible puissance d'un ordre qui dépasse le monde politique de Sarastro²¹. Aussi le décor de la grotte n'a-t-il pas la fonction de l'ornement dont il rappelle pourtant au même moment l'importance à l'époque moderne : il ne correspond pas à l'idéal du théâtre dramatique qui fait de la « tapisserie »²² de la nature le fond depuis lequel se détachent les êtres humains. Bien au contraire, la grotte manifeste à travers elle une puissance menaçante. Elle relève dès lors des deux types d'images qui marquent le rapport au divin dans la tradition européenne : l'idole aveuglante et l'icône faisant signe vers une transcendance inquiétante²³.

Acte II

La scénographie du deuxième acte tranche avec l'esthétique kitsch du premier. Le décor algorithmique a disparu. Au monde blanchâtre et fantomatique succède un monde réaliste où les nuances de jaune dominant. La forme des costumes beiges portés par les acteurs rappelle celle des bleus de travail. Le mobilier est celui d'un espace collectif, peut-être un espace de travail, impersonnel et banal : chaises en plastique jaunâtre, plafonniers suspendus à tube fluorescent, radiateur jauni à eau chaude. Dans ce monde, on ne méconnaît pas l'invisible transcendance dont le caractère menaçant était masqué (mais néanmoins présent) dans le premier acte. Elle est reconnue, trop connue même. Une catastrophe a eu lieu. Avant que la musique reprenne, des femmes aveugles d'un côté de la scène, formant la cour de la Reine de la Nuit, des hommes grands brûlés de l'autre, formant la cour de Sarastro, racontent leur histoire personnelle : la vie en l'absence de lumière pour les unes, la rencontre avec la lumière du feu pour les autres²⁴. Ce monde non-kitsch, qui est lui aussi parfaitement agencé, représente celui du « chant de la mère »²⁵ désespérée à la recherche de sa fille. Il est l'espace des êtres qui ont perdu, comme les femmes aveugles et les hommes grands brûlés, un morceau de leur chair. Des êtres pour qui le manque d'être peut aussi devenir un moteur d'action et de vie.

Le changement de décor est le moyen de faire apparaître, par une opération de suppression, un monde de souffrance dont on dira que l'esthétique dominante, par contraste avec le monde précédent, est non-kitsch. L'opposition entre la scénographie du premier et du second acte représente ainsi l'opposition entre l'ordre politique et le monde des êtres qui y sont soumis, ou encore entre l'ordre masculin et l'ordre féminin dans l'imaginaire de Castellucci. On peut y voir aussi, à la lumière de Norbert Elias, l'opposition entre l'ancienne société de cours et les désirs esthétiques de Mozart devant se soumettre, bien malgré lui, à ses commanditaires aristocratiques²⁶.

Le kitsch n'a pas pour autant tout à fait disparu. Ce monde porte les marques du pouvoir politique du premier acte : les perruques blond platine des femmes et la couleur beige et jaune des uniformes et des objets sont les signes kitsch des effets mortifères de l'éclat de la lumière du monde de Sarastro, que rappellent les discours des femmes aveugles et des hommes brûlés. Ces objets sont les marques douloureuses du monde des idoles représenté dans l'acte précédent. Le geste esthétique de négation n'est pas de l'ordre de la suppression : le kitsch, on l'a dit, ne disparaît pas. La transformation de l'espace scénique dans le second acte met fin à l'aveuglement produit par les idoles kitsch du premier acte sans cesser d'en représenter les effets. La négation²⁷ n'est pas un acte d'effacement, mais d'abstraction : le non-kitsch intègre le kitsch pour le dépasser, pourrait-on dire en termes dialectiques.

L'objet kitsch dans le théâtre de Romeo Castellucci révèle ce qu'il recèle : la fête permanente masque et montre en même temps la violence de l'ordre politique dans le premier acte. Le non-kitsch affiche sa dépendance à l'égard du kitsch dans le second : les êtres soumis à cet ordre politique doivent faire l'épreuve de sa violence dans le monde quotidien, de la même façon que Pamina et Tamino doivent aller au bout de leur initiation dans l'argument de l'opéra. Le passage de l'un à l'autre concrétise à travers la

transformation de l'objet kitsch, la présence d'une transcendance supérieure à l'ordre politique lui-même. L'oscillation entre kitsch et non-kitsch produit par conséquent, pour le dire cette fois dans le langage de la théologie chrétienne, que Romeo Castellucci connaît bien, une révélation. Elle rend sensible l'attachement de l'humain à une puissance invisible devenue immanente à la scène.

Second cas : cortège d'objets. La mise en scène de la *Passion selon Saint-Matthieu* de Bach

On raconte qu'à l'écoute du chant d'ouverture de l'oratorio de Bach lors de sa première représentation, un membre de l'assistance serait sorti de l'église en criant : « Protège tes enfants, Seigneur ! C'est comme si on était dans un opéra ou dans une comédie »²⁸. En développant le récitatif, les airs, les chorals, et le texte de l'histoire religieuse, Bach avait en effet transformé la musique sacrée luthérienne. À la vue de la mise en scène que donne Castellucci du même oratorio, un spectateur moderne pourrait s'écrier aujourd'hui : « Quel enfer ! On se croirait dans un musée d'art contemporain ou dans une performance ».

La mise en scène de Castellucci repose en effet sur la succession de différents tableaux vivants formés par l'exposition d'objets divers, disposés et/ou utilisés par des agents humains sur le devant de la scène, tandis que se trouvent à l'arrière le chœur, les solistes et l'orchestre. Le déploiement dramatique des micro-récits formés par les images scéniques du devant de la scène reprend et amplifie le geste de Bach qui avait donné à l'histoire religieuse, en développant les parties constitutives de l'oratorio traditionnel, une dimension dramatique plus importante. Les objets qui sont exposés peuvent être banals, grossiers, ou étonnants. Quoiqu'ils illustrent plus ou moins directement l'histoire religieuse, une distance entre le devant et le fond de la scène est instaurée, non seulement par l'espace qui les sépare, mais aussi par la non coïncidence entre la composition d'ensemble des tableaux (au nombre de dix-huit) et la composition de la musique (il y a soixante-huit numéros dans la *Passion* de Bach). Pas de confusion possible, donc, entre le monde des images et celui de la musique sacrée. La distance entre l'un et l'autre reprend et reproduit l'opposition entre la forme visuelle nouvelle et la structure musicale ancienne, entre les développements narratifs profanes et la musique sacrée.

« Imperium »

Après le chant d'ouverture du chœur est projeté dans la version filmée de l'oratorio le titre de la première image scénique, au moment où commence à l'arrière l'adresse de Jésus à ses disciples annonçant la Pâque. Les différents éléments textuels qui apparaissent à l'écran dans la version filmée et qui forment autant de commentaires sur les objets

exposés étaient transmis aux spectateurs de la performance vivante dans « une sorte de brochure »²⁹.

Le premier tableau vivant, nommé Imperium, représente sans surprise le pouvoir politique romain. L'image scénique qui se constitue progressivement expose le contexte historique dans lequel a lieu la Passion. Deux hommes vêtus de blanc, les mains gantées, apparaissent sur le devant de la scène. Ils poussent un chariot qui transporte un buste. Ils ôtent le buste. Ils le déposent sur un piédestal. Côté chœur, Jésus annonce sa crucifixion. Le paratexte, qui apparaît sur l'écran dans la version filmée³⁰ (et qui devait être reproduit, donc, dans la brochure durant la représentation) décrit l'objet à l'instar d'un cartel dans une exposition :

Buste en marbre de Tiberius Julius Caesar Augustus (42 av. J.-C. – 37 ap. J.-C.) Deuxième empereur de Rome et membre de la dynastie julio-claudienne.

À l'évocation du décret fatal dans le chant de Jésus se superpose, à travers la figure de Tibère, l'image du pouvoir politique. La superposition dans l'espace scénique de la parole du Christ et du buste de l'empereur reproduit la coïncidence géo-historique entre le christianisme naissant et le nouvel empire romain. La date de fabrication de l'objet n'est pas donnée, comme si ce qui comptait était moins son origine que ce qu'il figure en tant qu'objet. On connaît toutefois son matériau de composition : le buste, nous apprend le texte apparaissant à l'écran, est en marbre. Buste en marbre, vraiment ? Ou pastiche en stuc ? Peu importe : la mention du marbre évoque le monde antique et le pouvoir politique. Inséré dans un dispositif qui rappelle les dispositifs de preuve scientifique (rappelons que les installateurs portent des gants, les objets sont déposés avec soin, la couleur blanche de l'espace scénique rappelle le monde chirurgical) ou de preuve historique (celles des musées et des lieux de conservation), l'objet se transforme. On voit que c'est en exposant la fonction de signe de l'objet que la menace et la fragilité du pouvoir politique (ou l'humanité de l'empereur) sont présentifiées³¹.

« Ceci n'est pas un pin »

Les objets constituent des témoignages de vies humaines et non-humaines. Ainsi apparaît dans la suite de la performance un bus dont on apprend qu'il a transporté des centaines de milliers de personnes pendant vingt-ans, ou encore un gigantesque pin, illustrant la légende selon laquelle un chêne vert aurait accepté de donner son bois pour la fabrication de la croix de Jésus. L'écart entre l'espèce de l'arbre (le pin) et l'espèce qu'il est censé figurer d'après le texte qui l'accompagne (le chêne vert de la légende rapportée) rend visible l'écart entre l'objet réel et l'objet figuré. Romeo Castellucci reprend « La Trahison des images » de Magritte : « Ceci n'est pas un pin », semble-t-il nous dire, ou plutôt « Ce pin est un chêne vert ». L'exposition de l'artificialité de l'objet est le moyen de le codifier. Comme le masque dans la tragédie grecque évoque l'absence du personnage dont le corps réel de l'acteur endosse pourtant le rôle, l'arbre fait signe vers l'absence de la croix mais présentifie au même moment l'histoire du Christ. Le décalage entre l'objet

réel (le pin) et l'objet figuré (le chêne vert de l'histoire, la croix, la mort de Jésus), ou encore entre l'objet kitsch et l'objet non-kitsch, reproduit le décalage entre l'histoire humaine (le monde contemporain de la performance) et l'histoire du Christ (l'histoire à la fois ancienne et universelle qu'actualise la performance). La distanciation permet de rendre sensible à travers lui l'immanence et la transcendance du divin : l'arbre est une image figurant le Christ tout autant qu'une icône rappelant l'absence de Dieu dans l'image.

Kitsch et non-kitsch : humilitas et sublimitas contemporaines

L'accumulation des objets dans la mise en scène de Castellucci a quelque chose de kitsch, que la répétition du geste de présentation, sous forme de tableaux vivants, semble au même moment nier. Les objets présentés en effet, qu'ils soient spectaculaires ou banals, alors même qu'ils sont magnifiés par le récit qui les accompagne, signalent l'absence de l'objet réel qu'ils figurent, absence soulignée par la disparition successive de chacun des objets présentés. Par ailleurs, plus on avance dans l'œuvre, plus les récits qui se superposent aux images qu'ils contextualisent semblent se détacher de l'histoire religieuse rapportée dans les chants. Ils ne s'autonomisent pas pour autant : ces récits sont des histoires de souffrances vécues par des êtres humains quelconques. Ils illustrent par leur touchante simplicité l'histoire mythique du Christ à laquelle dès lors ils s'intègrent. La répétition du geste de retrait, le détachement progressif entre l'histoire de la Passion et les histoires du quotidien donnent forme à la performance. Ces procédés épuisent ce que les images ont d'artificiel. La fabrication visuelle repose sur un geste, là encore, de retrait, qui révèle dans ce qu'il nie une autre dimension.

L'oscillation entre kitsch et non-kitsch actualise dans ce théâtre le mélange de la *sublimitas* et de l'*humilitas* propres aux mystères chrétiens³². Erich Auerbach rappelait dans son analyse du drame médiéval d'*Adam et Eve* que les mystères chrétiens mêlaient à la représentation vivante des événements de la Bible des épisodes de vie quotidienne, jusqu'à juxtaposer la Passion et la farce, le style noble et le réalisme grossier. Aussi dans l'*Adam et Eve* « chaque épisode, écrit-il, dans sa réalité quotidienne, fait en même temps partie d'un contexte qui concerne l'histoire universelle, chacun étant relié à tous les autres, de sorte qu'il reçoit une signification valable en n'importe quel temps, une signification supratemporelle ». La juxtaposition dans l'espace scénique entre, d'un côté, l'orchestre représentant l'oratorio sacré et, de l'autre, le défilé kitsch d'objets banals quoique spectaculaires reproduit un tel mélange entre le style haut et le style bas. Les objets quotidiens acquièrent une signification « supratemporelle » en même temps qu'ils actualisent la Passion. La mise en scène de l'objet dans le théâtre Romeo Castellucci rend ainsi visible, en la soumettant au regard du public, la pratique religieuse sur laquelle elle s'appuie, le rite de l'Eucharistie où s'opère la réconciliation de la présence et de l'absence de dieu³³.

Dans les deux cas présentés, l'oscillation entre le kitsch et sa négation est un processus de fabrication visuelle qui s'appuie sur la notion tout à la fois esthétique et

religieuse de révélation. Dans les deux cas, l'objet acquiert par cette oscillation une puissance d'agir propre, qui l'émancipe de sa fonction moderne d'ornement. L'exposition sur la scène de ce qu'on pourrait nommer le double corps de l'objet (au sens où il est à la fois présence réelle et absence de ce qu'il représente) est un moyen de figurer, à travers la présence (la violence, la vulgarité, la fragilité, l'excès) du kitsch et de ce que sa négation fait apparaître, à la fois l'immanence et la transcendance divines. La performance théâtrale rend possible, par l'exposition du double corps de l'objet, l'expérience de la puissance de l'image et, à travers elle, une réflexion sur l'invisible.

1. Nous profitons de la transformation de la version orale initiale de ce texte pour en modifier le titre, préciser certains des concepts qui y étaient employés plus ou moins implicitement, et combler la disparition des images qui avaient été alors projetées en développant la description et l'analyse des dispositifs scéniques de Romeo Castellucci choisis pour l'étude.

Notons tout de suite que nous reprenons la notion de « figuration de l'invisible » à Jean-Pierre Vernant, dans le sillage duquel, entre autres anthropologues et comparatistes, s'inscrit notre travail doctoral sur les expériences antiques et contemporaines du divin au théâtre. Voir en particulier « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *colossos* », *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996, p. 323-338. Sur l'histoire, la « fortune » et l'intérêt du concept d'*agency* dans les sciences sociales, notamment en anthropologie, voir Manon Brouillet et Alessandro Buccheri, « Agents, intentionnalités et modes d'agir dans l'Antiquité », *Cahiers « Mondes anciens »*, 12, 2019, mis en ligne le 29 mars 2019 : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/2441>.

2. Romeo Castellucci, *Tragedia Endogonia. C# 01 Cesena. I Episodio*. La *Tragedia Endogonia*, créée à partir de 2002, est une série de onze performances réalisées dans différentes villes européennes, qui actualisent l'art et l'esprit de la tragédie grecque telle que les conçoit le metteur en scène italien. Le spectacle a fait l'objet d'un cycle filmique réalisé par Cristiano Carloni et Stefano Franceschetti.

3. Nous n'insérons pas dans cet article les images qui avaient été montrées lors du colloque dans sa version orale initiale, conformément aux droits d'auteur. Certaines d'entre elles sont facilement trouvables sur internet.

4. Cet article s'inscrit dans le sillage des réflexions que nous avons développées durant le précédent colloque du collectif LiPothétique (*Saloperies littéraires ! Quand l'ordure entre en représentation*, Paris Nanterre, 23-24 mai 2019) dans une communication intitulée « Corps, fluides corporels, restes : l'esthétique de la corruption dans le théâtre de Romeo Castellucci ».

5. Selon l'expression et l'analyse d'Isabelle Barbéris dans sa présentation à l'ouvrage collectif qu'elle codirige avec Marie Pecorari (*Kitsch et théâtralités : effets et affects*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, p. 12.)

Sur la transformation du « théâtre du monde » par Romeo Castellucci dans sa mise en scène du *Sacre du Printemps*, nous nous appuyons sur l'analyse que propose Frédérique Aït-Touati dans « Arts of inhabiting : Ancient and New Theatres of the World », *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, éd. Bruno Latour et Peter Weiber, Karlsruhe – Cambridge, ZKM Center for Art and Media – The MIT Press, 2020, p. 432-439.

6. Dans un entretien accordé à la revue en ligne *Le Temps*, Romeo Castellucci explique comment il actualise le sacrifice du « rite païen russe » dont Stravinski faisait le contenu narratif de son œuvre : « ...la poussière

d'os d'animal qu'on trouve sur le marché pour fertiliser les sols est le dernier stade du sacrifice. Tout d'abord, l'homme a sacrifié son semblable dans des rituels publics, puis ce fut interdit. Ensuite, il a sacrifié des animaux pour amadouer le ciel, puis ce fut aussi interdit. Aujourd'hui, cette poussière d'os qui est le résultat de plusieurs combustions animales est dispersée sur la terre pour enlever aux sols leur acidité. L'industrie a pris le relais du spirituel et il n'y a plus, entre l'homme et le ciel, la crainte que la prière ne soit pas exaucée. C'est une manière orgueilleuse de régler cette affaire de fertilisation, car la violence demeure, mais elle est muette. » (« Romeo Castellucci ou l'incroyable sacre de la poussière », *Le Temps*, 22 août 2014. En ligne : <https://www.letemps.ch/culture/romeo-castellucci-lincroyable-sacre-poussiere>). C'est aussi le corps de la victime animale offert en sacrifice dans les pratiques rituelles dont s'inspirait Stravinski que cette poussière évoque doublement, en raison à la fois de sa nature et de sa fonction. La matière industrielle figure ainsi trois corps absents : le corps de la jeune fille, le corps de l'animal vivant, le corps du danseur.

7. Rien d'iconoclaste dans la mise en scène de Castellucci *par rapport à la signification de l'œuvre originale*. Elle réopère la rupture esthétique déjà produite par le ballet de Stravinski en 1913, qui est devenu depuis une œuvre importante du répertoire chorégraphique. Elle actualise dans le contexte contemporain le caractère déjà iconoclaste de l'œuvre de Stravinski. S'il y a iconoclasme, c'est bien plutôt selon nous, comme en 1913, *par rapport aux formes et aux outils traditionnels de la danse* (faire danser des agents non-humains à la place d'agents humains, transformer le ballet en théâtre d'objets).

8. L'une des questions posées dans l'argumentaire du colloque était de savoir si le concept de kitsch pouvait qualifier des formes esthétiques extra-européennes et quel jugement de valeur pouvait dès lors impliquer une telle qualification. Compte tenu de la définition sociologique stricte qu'on utilise ici et qui fait du kitsch une forme esthétique propre à la Modernité au sens socio-anthropologique, nous dirons que le concept peut être étendu aux formes esthétiques des sociétés extra-européennes qui ont été modernisées de fait et de force sous l'effet de l'industrialisation et de la globalisation (et non à toutes les sociétés non modernes). Cela n'implique pas cependant que le kitsch ne soit pas *comparable* aux formes esthétiques non modernes qui pourraient s'en rapprocher ou y faire penser d'un point de vue esthétique (esthétique de la bigarrure, assemblage, composition, ...) et/ou socio-anthropologique (pouvoir de subversion des normes).

9. Nous nous appuyons dans ce paragraphe sur le texte suivant, que nous résumons et glosons : Norbert Elias, « Le style kitsch et l'ère du kitsch », *Sociologie et sociétés*, 46, 1, p. 279-288. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1024688ar>.

10. Il ne faudrait pas cependant exagérer, rappelle Norbert Elias, l'image de la Révolution française comme point de bascule, sous peine de masquer le caractère progressif de la dévaluation de la société de cour. Certains artistes et auteurs annoncent avant la Révolution française l'avènement de l'ère du kitsch, comme Voltaire et Goethe, situés en périphérie de la société de cour et tournés vers le monde bourgeois à venir. Par ailleurs, comme Norbert Elias le souligne dans son étude sociologique sur Mozart (lui aussi situé entre le monde aristocratique et le monde bourgeois), il ne faudrait pas non plus assimiler l'évolution sociale de la France aux pays de l'Allemagne ou de l'Italie : au sein de ces deux derniers pays, l'aristocratie se maintient pleinement dans différentes villes jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale parce qu'il n'y a pas eu de révolution comme il y en a eu en France et parce que l'État n'est pas centralisé comme à Paris ou à Londres (Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie*, trad. Jeanne Étoré, Bernard Lortholary, Paris, Éditions du Seuil, 1991).

11. *Kitsch et théâtralités : effets et affects*, éd. Isabelle Barbéris, Marie Pecorari, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012.

12. Pour Christophe Genin par exemple, le kitsch correspond au processus de dévaluation de l'aristocratie au cours du XIXe siècle et à la montée en puissance de l'objet en tant qu'il manifeste la réussite sociale et les idéaux de la modernité (progrès, brassage social). Voir Christophe Genin, « Le kitsch : une histoire de parvenus », *Actes sémiotiques*, 2007. En ligne : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3268>.

13. Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1967.

14 Norbert Elias, « Le style kitsch et l'ère du kitsch », *op. cit.*

15 Susan Sontag, « Notes on "Camp" », *Partisan Review*, 31, 4, 1964, p. 515-530.

16. C'est en effet dans le sillage et à la lumière des travaux de l'anthropologue Victor Turner sur les performances que nous interprétons ces deux mises en scène, en nous appuyant notamment sur l'ouvrage suivant : Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1990. Nous considérons en effet ces mises en scène comme des « pratiques liminaires », c'est-à-dire comme des performances qui, en reprenant et en modifiant les matériaux mythiques et rituels structurant la société moderne, dynamisent celle-ci. Une telle analyse repose sur l'idée que les sociétés modernes ont, elles aussi, quoique d'une autre manière, des mythes et des rites. Elle suppose par conséquent d'accepter de comparer sociétés modernes et non modernes, c'est-à-dire de ne pas exagérer leur opposition- sans pour autant nier l'ampleur des différences qui les sépare.

17. Les images, les notes de Romeo Castellucci sur le spectacle et le processus de fabrication du décor architectural sont disponibles sur le site de Michael Hansmeyer : <https://www.michael-hansmeyer.com/zauberfloete>.

18. « Romeo Castellucci : « La tragédie est le noyau du théâtre », *Le Monde*, 23 septembre 2004, en ligne https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/09/23/romeo-castellucci-metteur-en-scene-la-tragedie-est-le-noyau-du-theatre_380300_1819218.html : « La tragédie est le noyau même du théâtre, l'unique discipline qui m'intéresse, l'unique possible. Ce n'est pas un objet mais une forme universelle. La tragédie fuit l'objet. Elle change avec le temps. Elle est toujours dans un autre lieu. Elle ne reste jamais devant vous comme un spectacle. Elle est plutôt derrière ou à côté, au-dessus ou au-dessous. J'ai retrouvé ce rapport à la tragédie devant les Rothko de la Tate Modern. Ils forment une épiphanie de la tragédie, lorsqu'elle peut se condenser dans la forme la plus simple : la lumière. J'ai découvert ensuite que Rothko avait changé sa manière de peindre après avoir lu Naissance de la tragédie de Nietzsche ».

19. Clytemnestre est la « matrice » culturelle de la Reine de la Nuit, ainsi que l'explique le metteur en scène dans la vidéo publiée par l'Opéra de Lille (https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=T7CFCX1tO98) et mise en ligne sur le site déjà mentionné de Michael Hansmeyer. La trilogie tragique d'Eschyle a été adaptée par Romeo Castellucci dans son spectacle *Orestie. Une comédie organique ?* créé en 1995.

20. Selon le mot de Romeo Castellucci décrivant son décor dans la vidéo citée ci-dessus.

21. Nous essayons actuellement de montrer dans notre thèse, en particulier à partir d'une analyse du spectacle *Bros* (2021), en quoi la représentation du culte de l'image dans le théâtre de Romeo Castellucci peut faire écho à la « crise de la modernité » et à la montée actuelle des « néonationalismes » telles que le philosophe et sociologue Bruno Karsenti les interprète dans son séminaire « Socialisation et nationalisme » depuis 2020 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

22. Selon l'expression de Romeo Castellucci dans ses notes sur le spectacle. Voir sur le site de Michael Hansmeyer (<https://www.michael-hansmeyer.com/zauberfloete>).

23. Nous nous appuyons ici en particulier sur l'interprétation des rapports historiques entre religion et image que donne Heinz Wismann (*Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 283-285) pour comprendre le fonctionnement des images dans le monde contemporain. Heinz Wismann rappelle dans les pages citées que celui-ci dépend de la fusion qui a eu lieu entre deux traditions, la religion de l'absence (la religion hébraïque), selon laquelle le divin n'est pas dans l'image, et la religion de la présence (la religion grecque), selon laquelle l'image présentifie le divin : « C'est à Alexandrie que cela s'est passé, et plus précisément dans le milieu où des Grecs s'intéressaient à la tradition biblique et où se reposa, et cette fois-ci de manière conflictuelle, la question de la représentation adéquate du divin. Dans la tradition hébraïque, la puissance divine inaccessible au-delà du monde prend ses distances par rapport à la création ; loin de se manifester dans le fonctionnement de la création, elle la laisse à elle-même, alors que, dans la tradition grecque, ce qui est divin est précisément le fonctionnement du cosmos, les divinités étant des éléments, par exemple Zeus associé à la lumière et à la foudre. » (p. 283-284). Deux termes issus du grec correspondent aux deux manières de représenter le divin selon chaque tradition religieuse, l'idole (*eidōs*) et l'icône (*eikōn*) : « On voit bien que faire des représentations du divin, les idoles, c'est tout à fait autre chose que d'en faire des icônes. Soit l'image est le moyen de rendre présent ce qui est absent, dans ce cas où à un *eidōs*, et on

peut mettre tout l'affect, tout le désir, dans le fait que l'image va rendre présent quelque chose qui est à distance, éventuellement difficile à atteindre. Soit l'image peut, par le traitement stylistique, codé, qu'elle subit, évoquer une absence, dans ce cas on a une *eikôn*. L'icône, c'est la présence qui évoque une absence ; l'idole, c'est une absence qui s'incarne dans une présence. » (p. 285). C'est avec le christianisme que s'opère la réconciliation entre idole et icône, entre présence et absence : « Le modèle théologique de cette synthèse est l'eucharistie, qui est au centre de la doctrine chrétienne, puisque l'eucharistie accomplit la présence d'une absence : au moment de la transsubstantiation, Dieu s'incarne dans le pain de l'hostie. Évidemment ce n'est pas la totalité de Dieu, c'est son fils, d'où une scission dans la perception du divin : il y a Dieu le père qui est le créateur du monde ; et, comme le monde ne va pas bien, il faut une autre figure divine qui est la même et qui sera le Dieu rédempteur. Il s'incarne lui dans cet ici-bas que le Dieu créateur a laissé aller à sa perte. L'eucharistie est la représentation symbolique de la coprésence de la présence et de l'absence, la manière de conjuguer les deux. [...] La puissance du christianisme réside essentiellement dans cette capacité de concilier l'héritage hébraïque et l'héritage hellénique, les deux grands monismes de notre aire culturelle. L'idée d'eucharistie est absolument centrale pour comprendre ce qui se produit ensuite, lorsque l'art et l'artiste s'autonomisent par rapport à la problématique du divin, qui a été absolument prégnante dans l'Antiquité grecque, mais évidemment aussi dans la tradition hébraïque. Le christianisme qui invente la curieuse coprésence du père et du fils crée les conditions de l'autonomisation de l'art. » (p. 286-287).

24. Ces êtres, en racontant leur histoire personnelle, exposent au public leur souffrance. Ces récits peuvent eux-mêmes sembler exagérés, grossiers ou sentimentalistes : kitsch.

25. Sous-titre mentionné dans l'adaptation de l'œuvre par Romeo Castellucci.

26. Ainsi que le montre Norbert Elias dans son analyse sociologique de l'œuvre de Mozart, en expliquant par le changement de structure sociale le génie et la souffrance du compositeur (Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, op. cit.).

27. On peut voir dans cette négation un geste esthétique semblable au geste de la rature, cher à Castellucci. Dans plusieurs performances, la rature ou la substitution de mots (qui se succèdent les uns les autres, projetés sur la scène au même endroit, comme pour se rayer mutuellement) transforme un mot utilisé comme signe sans pour autant totalement l'effacer. Les images brisées par le geste après coup de la rature ne sont pas pour autant supprimées. Transformer sans oublier le matériau nécessaire à la transformation : cette tension dialectique anime en profondeur l'esthétique de Romeo Castellucci.

28. Anecdote rapportée dans l'émission *Musicopolis* de France Musique du vendredi 19 avril 2019 intitulée « 1727, Jean-Sébastien Bach compose la *Passion selon Saint-Matthieu* ».

29. Voir les propos de Romeo Castellucci recueillis par Johannes Blum lors de son interview à l'occasion de la création aux Deichtorhallen de Hambourg. <https://festivalmusica.fr/documentation/editions/2017/manifestation/1467/musicarte-la-passione-bach-castellucci>.

30. Les textes cités sont ceux qui apparaissent dans la version filmée rediffusée sur Arte en 2021 (*La Passione*, par le Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, dirigé par Kent Nagano dans une mise en scène de Romeo Castellucci, All., 2016, 177 min).

31. La fin du troisième cartel est particulièrement intéressante, compte tenu de la situation scénique : Tibère n'a pas fait faire de représentation de lui, apprend-on. Le buste en marbre fait signe vers le monde antique, compte tenu de sa matérialité, mais il appartient au monde d'après Tibère, à un monde non daté, qui peut le représenter. Le théâtre donne forme à un homme qui n'a pas voulu faire tailler son visage dans le marbre.

32. C'est exactement ce que Romeo Castellucci a recherché. Voir les propos de Romeo Castellucci recueillis par Johannes Blum lors de son interview à l'occasion de la création aux Deichtorhallen de Hambourg, citée ci-dessus.

33. Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, op. cit., p. 287.