

THOMAS CROMBEZ

LA TRANSGRESSION DANS LA *TRAGEDIA ENDODONIDIA*
DE LA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

Dans un cube d'une blancheur aveuglante, hermétiquement fermé et occupant la totalité de la scène, un agent de police verse de l'ersatz de sang sur le sol en marbre. Un autre agent de police se déshabille et s'assied au milieu de la flaque, où il se fait passer à tabac par ses (ex-) collègues. Bien qu'il s'agisse de matraques en mousse et donc inoffensives, chaque coup assené déclenche un bruit insoutenable par le truchement de l'installation sonore, avec une fraction de seconde de décalage. Le policier est maculé du sang préalablement répandu.

Ceci n'est pas du Grand-Guignol ou du théâtre d'horreur d'un genre nouveau. Il s'agit de la *Tragedia Endogonidia*, le projet récent de la compagnie italienne dirigée par Romeo Castellucci, la Societas Raffaello Sanzio, dont les spectacles sont régulièrement à l'affiche des festivals européens depuis les années quatre-vingt-dix. Dès sa constitution en 1981, la compagnie a monté des spectacles qui ont remporté de francs succès : *Amleto* (1991), *Buchettino* (1995) et *Genesi : From the museum of sleep* (1999)¹.

1. Romeo Castellucci et Societas Raffaello Sanzio, *Epitaph*, Milan, Ubulibri et Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 251-253.

La scène qui vient d'être décrite, relève-t-elle réellement de la cruauté ? Dans cet exposé, j'aimerais pénétrer au cœur de l'énigme de la *Tragedia Endogonidia* à travers une lecture des actes de violence qui y sont mis en scène. Je tâcherai de les interpréter en tant que « transgressions ». Mon objectif principal est de jauger la teneur tragique de la violence, dans cette tragédie contemporaine.

Considérons d'abord la nature du projet. Le titre combine un concept prégnant de l'histoire de la culture occidentale, la « tragédie », avec un terme issu du jargon de la biologie, *endogonidia* ou scissiparité. Celui-ci réfère au mode de reproduction des organismes unicellulaires qui possèdent à la fois des gonades ou glandes sexuelles féminines et masculines. Romeo Castellucci parle d'un « oxymoron² ». La juxtaposition de ces deux mots est en effet antinomique : la mortalité inéluctable de l'être humain représentée sur la scène, face à l'immortalité aveugle de ces organismes microscopiques.

Le titre renvoie en second lieu à la manière dont ce cycle théâtral est produit. La *Tragedia Endogonidia* est un être vivant en soi, plus précisément *un organismo in stato di fuga*, soit un organisme en fuite, tel que le précisait le tout premier programme du spectacle. Ce cycle, se compose de onze volets réalisés entre janvier 2002 et décembre 2004 dans dix villes de six pays européens, dont Bruxelles, Bergen, Marseille, Rome, Berlin et Cesena (le port d'attache de la compagnie). En guise de titre, les épisodes ne portent qu'un « numéro de série » : l'initiale de la ville où ils ont été créés suivie de l'ordre de succession. Par exemple, *P.#06* est le sixième spectacle de la série, conçu à Paris.

La Societas insiste sur le lien intime entre les spectacles et leur lieu de création. Parfois elle le fait explicitement, en introduisant des éléments du décor urbain sur la scène : les drapeaux français dans *P.#06*, les uniformes de la gendarmerie belge dans *Br.#04* ou, dans *L.#09*, les panneaux jaunes londoniens sur lesquels on peut lire *CAUTION* après le nettoyage d'un espace public. Si le choix particulier d'un détail visuel reste souvent mystérieux, il exerce toujours un effet étrange et inquiétant sur le public. En effet, ces éléments immédiatement reconnaissables apparaissent dans un langage scénique difficile à déchiffrer. Les spectacles ne comportent presque pas de dialogues, mais des enchaînements de scènes extrêmement visuelles, que l'on peut qualifier de scènes plastiques, accompagnées d'une bande sonore composée essentiellement de sons électroniques et de musique concrète (écrite et exécutée par Scott Gibbons). L'action

2. Romeo Castellucci, « Trois interviews de Romeo Castellucci sur la *Tragedia Endogonidia* conduites par Thomas Crombez et Wouter Hillaert, mai 2003, décembre 2004, avril 2005 », disponible en ligne au site <www.zombrec.be>, p. 1 (<<http://www.zombrec.be/SRS/Trois%20interviews.html>>).

peut rarement être identifiée, car elle est abstraite et en partie dérobée à la vue au moyen d'un rideau de gaze ou d'un éclairage raffiné. En vingt ans d'existence, ce langage scénique est devenu la marque de fabrique de la Societas. Jusqu'à la *Tragedia Endogonidia*, le point de départ des spectacles était souvent un texte dramatique ou littéraire, comme par exemple l'*Orestie* d'Eschyle pour *Orestea : Une commedia organica?* (1995), ou le livre de Louis-Ferdinand Céline pour *Voyage au bout de la nuit* (1999). Ce cadre discursif a été supprimé dans la *Tragedia Endogonidia*. L'unique orientation donnée au spectateur se résume à quelques phrases énigmatiques sur la tragédie antique, publiées dans le premier programme du spectacle.

1. LES TRANSGRESSIONS DE LA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

L'esquisse que je viens de faire peut paraître hermétique. Quelques descriptions concrètes de scènes devraient illustrer le propos. Mais commençons par la terminologie. Afin d'analyser les spectacles de la Societas de manière formelle, je n'utilise ni les termes d'« actes de violence », ni de « cruautés », mais de « transgressions ». Cette acception est à prendre au sens large : la violation d'une loi ou d'une coutume précise (par exemple les sévices infligés à l'agent de police), mais également les dérogations aux lois du théâtre elles-mêmes, lorsque l'effet de distanciation mis en œuvre ne répond obstinément pas à l'attente du public (par exemple les matraques souples qui assènent des coups bruyants). À un niveau abstrait, on peut parler de « transgression théâtrale » dans les deux cas suivants : lorsqu'une véritable loi est enfreinte sur la scène (une transgression dramatique ou sur le plan du contenu) et lorsque l'on contrevient aux lois de la représentation théâtrale elles-mêmes (transgression formelle ou scénique). La première catégorie nous renvoie souvent à un théâtre extrêmement violent, à l'instar des tragédies de Sénèque ou de divers drames des premiers modernes (la tragédie élisabéthaine de vengeance et la tragédie sanglante française). La seconde catégorie évoque immédiatement l'avant-garde, au sens le plus large du terme, et son culte de la transgression des conventions artistiques³. Les questions essentielles que je pose se résument donc ainsi : quelles sont les transgressions que l'on observe dans la *Tragedia Endogonidia*? Que signifient-elles? Affichent-elles un programme ou une intention avant-gardiste?

3. David Graver, *The Aesthetics of Disturbance : Anti-Art in Avant-Garde Drama*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 1995.

Les onze épisodes de la *Tragedia Endogonidia* regorgent de transgressions dramatiques. J'ai déjà fait la description de l'étrange fustigation de l'agent de police dans *Br.#04*. Dans *P.#06*, le sacrifice d'Isaac par Abraham est reproduit par trois hommes presque nus (l'un des trois est visiblement affublé d'un masque et d'une barbe). La scène ressemble plus à un gag cinématographique qu'à un récit biblique. Isaac, arborant un slip et une moustache du même noir d'encre, étendu sur un lave-linge qui fait office d'autel, n'évoque pas vraiment un personnage de l'Ancien Testament. D'ailleurs, malgré le signe (divin?) venu des coulisses, il est sacrifié sous le couteau d'Abraham.

Dans *R.#07*, l'épisode créé à Rome, l'actrice Francesca Proia interprète une scène abstraite mais humiliante. Nue, juchée sur de hauts talons, elle arpente un espace d'une blancheur aveuglante. Le public ne peut pas distinguer clairement ce qui s'y déroule, car un mur géant en plexiglas partiellement opaque sépare le décor de la salle. Elle exécute une pantomime indéchiffrable. Le dos tourné au public, elle enlève sa chaussure gauche, la dépose sur un fauteuil qu'elle inspecte comme s'il s'agissait d'un comptoir de magasin, trouve sa chaussure, la contrôle, la dépose dans son chariot, se dirige vers la caisse et paie ; le tout en boitillant en cadence, parce qu'elle ne porte plus qu'un talon haut. Ensuite, elle se met à chantonner tandis que l'éclairage passe alternativement de la lumière crue des néons à la pénombre. La femme se tient debout, le dos contre le mur en plexiglas, et tente d'observer par-dessus l'épaule ceux qui l'épient, les spectateurs. Émanant des haut-parleurs, une voix forte et anonyme la somme d'arrêter : *non guardare* (ne pas regarder). À deux reprises, elle essaie encore de regarder, mais elle se fait réprimander à chaque fois. La voix lui intime de nouveaux ordres : *sedere* (s'asseoir), *fai ti vedere* (montre-toi), *volta ti* (retourne-toi).

L'épisode parisien se termine par une sorte de rituel transgressif. Au cours du spectacle, le public a découvert deux personnages singuliers : un homme habillé en pagne qui rappelle autant le Christ qu'Œdipe et une vieille pauvre, coiffée d'un capuchon. Ce personnage de grand-mère semble être la mère d'Œdipe-Christ. Elle lui prépare un petit lit d'enfant et l'y attire avec des biscuits, après quoi elle dénude sa poitrine et se pince les seins (cette scène est elle aussi accompagnée d'une bande sonore trompeusement bruyante). Plus tard, des policiers français prélèvent du liquide séminal d'Œdipe-Christ et glissent l'éprouvette dans un mur latéral du théâtre. La scène finale commence par la danse d'un dragon chinois géant. Une vingtaine de danseurs portent la tête du dragon et son corps, formé par un tissu qu'ils soulèvent pour remettre une grande verge rouge aux policiers français. Ceux-ci récupèrent l'éprouvette contenant la semence d'Œdipe-Christ et la glissent dans le « phallus » du dragon. À la vue de la verge,

la grand-mère s'effraie au point de s'évanouir. On la dépose au milieu de la scène, les jambes écartées. La tête immense du dragon, posée à côté d'elle, fixe la salle. Comme dans un rituel, la vieille est alors violée avec le phallus du dragon, manipulé par les agents de police. Les danseurs continuent à hisser le corps du dragon. L'image globale montre une action formalisée à l'extrême : le viol d'une pauvre vieille par un dragon chinois manipulé par des policiers français.

2. TRANSGRESSION ET ILLISIBILITÉ

Les quatre scènes décrites ci-dessus sont de toute évidence des « transgressions » mimées sur la scène. Il semble être question de violence policière, de sacrifice humain, d'humiliation et de viol rituel. Ces actions sont des infractions aux lois, des atteintes aux mœurs de la société humaine. Mais ce sont de singulières transgressions dramatiques. Aucun narratif ne prépare le public à la violence. Il n'y a presque aucun dialogue dans la *Tragedia Endogonidia* et les personnages n'y sont pas clairement identifiés. L'enchaînement d'images et de sons évoque l'univers onirique ou une cérémonie étrange, pratiquée par une communauté mystérieuse. Il ne s'agit pas de justice poétique, ni des autres mécanismes dramatiques dont les auteurs et les créateurs de théâtre se servent pour rendre ce genre de scènes compréhensible. Il n'est nullement question du héros qui meurt pour la bonne cause, de la victime innocente, de la vengeance légitime ou de quelque autre stéréotype de l'art narratif du théâtre.

Les scènes transgressives de la Societas Raffaello Sanzio se caractérisent par le fait qu'elles ne traitent pas de ce dont elles semblent traiter. Ce qui, dans un autre genre de spectacle, serait désigné comme l'essence ou le sujet de ces scènes – violence policière, sacrifice humain, humiliation, viol – devient très flou ici. L'effet de distanciation s'installe en émaillant l'action, simultanément et à divers niveaux, de manœuvres d'une grande théâtralité, telles que des costumes bizarres, une dimension temporelle inversée, des sons trompeusement synchronisés ou le faux positionnement d'une scène reconnaissable. Chaque représentation de transgression est associée à une infraction aux lois formelles de l'art dramatique, donc à une transgression scénique.

Chez Castellucci, la transgression théâtrale se révèle une partie intégrante du langage scénique, dont l'impact déconcertant rappelle l'effet de choc recherché par de nombreux créateurs de théâtre d'avant-garde. Par conséquent, on est en droit de se demander si la Societas procède, tacitement, en fonction d'un véritable programme avant-gardiste. À travers les scènes décrites et leur impact sur

le public, je vais en premier lieu tenter de déterminer la structure remarquable de son langage scénique.

Affirmer que les spectateurs de la *Tragedia Endogonidia* réagissent avec stupeur à ce qui leur est donné à voir, est un euphémisme. Les visages déroutés, à la fin d'une représentation, se reflètent dans le malaise empreint de fascination dont témoignent les critiques. Le théâtre de Castellucci se présente comme une énigme. Il a beau vouloir être lu et interprété, il gomme néanmoins toute indication explicite et se rend inintelligible. Ce théâtre incite son public à interpréter sans cesse, tout en le forçant à prendre conscience de la réalité. L'énigme du spectacle désire fondamentalement demeurer insondable et illisible.

À l'instar du mutisme, l'illisible est un concept antinomique derrière lequel plusieurs significations peuvent se cacher. Lorsqu'une personne se tait, elle ne parle effectivement pas. Mais ce qu'elle ne dit pas, demeure inconnu. On peut conclure par analogie que si la *Tragedia Endogonidia* est volontairement rendue inintelligible à travers ses masques, on ignore quel texte en a été effacé.

Celui qui interprète, traduit le silence énigmatique du spectacle dans son propre langage. Afin d'éviter cette démarche, je choisis de ne pas proposer d'interprétation de scènes individuelles, mais de procéder à une analyse structurelle de la *Tragedia Endogonidia*. Cet exposé restera en effet une approche qui ne prétend pas exhaustive. Mon parcours offre l'avantage de ne pas se fixer sur l'illisibilité elle-même, mais sur sa structure. *Comment* le spectacle a-t-il effacé ses signes compréhensibles ?

3. LES MÉTAPHORES DE L'ILLISIBILITÉ DE LA TRAGEDIA ENDOGONIDIA

Pour décrire les caractéristiques structurelles de la *Tragedia Endogonidia*, je ferai appel à trois métaphores. D'un point de vue global, le caractère déconcertant des spectacles opère sur trois niveaux : la nature spatiale, la structure temporelle, et l'usage du langage.

3.1 Le cabinet des merveilles

En matière d'espace, la scène est souvent occupée dans sa totalité par un cube monumental et claustrophobique, ouvert d'un seul côté. Les cubes de miroirs dorés de Cesena et d'Avignon, tout comme le cube en marbre de Bruxelles, forcent le regard. L'effet est intensifié en livrant par moments tout l'espace à la vue, en l'accentuant par l'éclairage (avec des tubes de néon par exemple) et en le dissimulant ensuite derrière diverses sortes de rideaux de gaze. Cette

technique scénographique rappelle régulièrement au spectateur que sa vision de l'action n'est pas fortuite, et qu'il n'y a accès que grâce à la générosité de l'espace théâtral lui-même.

La scène de Castellucci est donc un espace d'exposition. Mieux, les cinq parois aveugles du cube paraissent sortir tout droit d'une gravure baroque représentant un cabinet des merveilles ou un cabinet de curiosités, le précurseur du musée. Ces lieux étaient conçus pour susciter l'émerveillement et la confusion chez le visiteur. Les murs et les armoires d'un cabinet des merveilles regorgeaient d'objets aussi divers que des œufs d'autruche, des monnaies romaines, des cornes de licornes, des crocodiles empaillés, des coraux, des instruments astronomiques, des livres, des reproductions d'enfants difformes, etc. Ces raretés étaient disposées les unes à côté des autres pour en souligner l'hétérogénéité⁴.

La *Tragedia Endogonidia* crée, par analogie avec les cabinets des merveilles, un espace qui organise l'étonnement du public. Elle réunit un maximum de personnages hétéroclites, de costumes et d'icônes en un même lieu. Dans l'espace en marbre de *Br.#04*, un vieillard troublé entre en scène, vêtu d'un bikini de couleur vive. Il enfle alors une tenue rabbinique, composée de plusieurs couches, à commencer par des bandes blanches ornées de lettres hébraïques. Mais dès qu'il ressemble réellement à un rabbin, il passe un uniforme de gendarme belge par-dessus.

3.2 Le rêve

Les spectacles de Castellucci présentent des curiosités au sein d'un espace quasi muséal, à la différence que ce cabinet des merveilles n'est pas permanent. L'« univers parallèle » qu'il veut créer sur la scène se dissipe au bout d'une heure et demie. Pour accentuer ce caractère éphémère, le déroulement temporel du spectacle est asynchrone, comme dans les rêves. Cet effet est obtenu en premier lieu par le biais de scènes « figées », dans lesquelles un animal joue le rôle principal pendant plusieurs minutes (un chimpanzé à Rome, un bouc à Bergen). Au début de l'épisode bruxellois, un bébé est déposé dans le cube de marbre, où, désespérément seul, il regarde autour de lui pendant de longues minutes. À d'autres moments, l'action se déchaîne, comme le film stroboscopique qui clôture *C.#01*, ou les déflagrations violentes d'appareils étranges (une machine qui lance des flèches, une poupée robotisée qui imite l'épilepsie).

4. Lorraine Daston et Katherine Park, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, New York, Zone Books, 1998, p. 261 ; Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosité*, Paris, Gallimard, 2002, p. 114 et p. 189.

Dans la *Tragedia Endogonidia*, outre ces techniques qui consistent à figer et à accélérer l'action, le cours du temps est dénaturé par une inversion chronologique. Avant que l'agent de police ne soit roué de coups, son sang est déjà versé sur le sol et le lieu du crime est balisé à l'aide d'écriteaux.

La condensation, la désorganisation et l'extension du temps plongent le spectateur dans une perception qui tient du songe. L'enchaînement onirique des scènes, les changements d'éclairage minutieusement étudiés, le rideau de gaze épaisse qui soustrait partiellement la scène au regard, laissent sa soif de structure narrative inassouvie.

La métaphore du théâtre onirique renvoie inévitablement à la psychanalyse et à l'interprétation des rêves, mais les créateurs rejettent cette association. Par rapport au projet de Freud, la *Tragedia Endogonidia* ne peut être définie que de manière négative. La compagnie s'attache obstinément à l'« énigme » des images scéniques. On se distancie résolument de la lisibilité que la psychanalyse présume. Selon Freud, le rêve n'entretient qu'un rapport indirect (en tant qu'allusion ou raccourci) à sa signification véritable : l'information renfermée dans l'inconscient. Dès que le sens caché du songe est mis en lumière, l'analyste peut en écarter le récit sans crainte.

Pour autant que le théâtre de la Societas se présente comme un rêve, il invite évidemment à une interprétation, tout en démontrant l'impénétrabilité du mystère onirique. Après chaque déconstruction de l'image, celle-ci recouvre toute sa limpidité. Les spectacles oniriques invitent à une lecture de leur langage formel, étrange et souvent iconoclaste. Mais à la fin de chaque interprétation, le songe crie que cette lecture n'est pas encore exhaustive. Si, au sens sémiotique, tout cela n'a pas de dimension coercitive – « chaque nouveau spectateur invente une nouvelle interprétation » – cela se traduit néanmoins par une expérience profondément frustrante.

De même que dans les songes, ce théâtre offre de petits éléments narratifs, mais sans contexte. C'est un peu comme lire un livre avec le nez sur le papier : on distingue clairement les détails, mais le contexte général est perdu. Le spectateur a accès au récit, mais cette ouverture est à la fois un piège dans lequel il peut se perdre⁵.

Le rêve répète donc au niveau temporel ce que le cabinet des merveilles a réalisé sur le plan de l'espace : susciter l'émerveillement. Au sein de la structure

5. Romeo Castellucci, « Trois interviews », p. 12-13 (<<http://www.zombrec.be/SRS/Trois%20interviews.html>>).

onirique de la *Tragedia Endogonidia*, les images que la Societas présente sont toujours de nouvelles « bribes », stimulant l'émerveillement et invitant à une synthèse, voire même à une interprétation du rêve. Mais cette « accessibilité » de l'œuvre ne permet pas une lisibilité sémiotique évidente. Au contraire, tel que le disent les citations d'interviews, elle représente un « piège » pour le spectateur.

3.3 Le disque doré à bord de Voyager

Le temps et l'espace ne sont pas seuls à être mis en lambeaux par Castellucci, le langage l'est aussi. Bien qu'il n'y ait presque aucun dialogue, le langage et l'écriture ne sont pas absents de la scène. Dans certains épisodes, un panneau d'affichage, rappelant les anciens tableaux horaires des gares et des aéroports, descend des cintres. Mais la machine ne produit qu'un charabia émaillé de références obscures à l'une des acceptions étymologiques du mot « tragédie ». À l'origine, le terme aurait désigné le chant entonné lors du sacrifice d'un bouc. « *It's me – the goat – speaking. Now I will start to speak. My own language.* » (Bn.#05)

Dans l'épisode bruxellois, le policier dévêtu est maltraité, puis, maculé de sang, installé sur une chaise au milieu de la scène. Ses bourreaux lui mettent un micro sous le nez. Il se tait. Ce n'est qu'après avoir été enveloppé dans un sac-poubelle gris, et par conséquent privé de visage, qu'il commence à balbutier un *Je vous salue Marie* en néerlandais et en français.

Pour résumer la distanciation linguistique de la *Tragedia Endogonidia*, je peux faire appel à l'un des symboles que ses créateurs affectionnent : la toute première image du premier épisode et de la couverture du programme, une reproduction de l'image gravée sur les plaques en or enchâssées dans la structure des sondes spatiales Pioneer 10 et 11 (lancées en 1972 et 1973). À l'aide de représentations humaines, de schémas du système solaire et de la représentation de l'atome d'hydrogène, on désireait communiquer l'état de la civilisation terrestre à d'éventuels extraterrestres. Dans ses interviews, Castellucci attribue (à tort) ce message graphique aux sondes qui ont succédé aux Pioneer, les Voyager (lancées en 1977). Ces dernières sont dotées de plaques similaires à celles des Pioneer, mais les schémas ont été mis à jour. La plaque de Voyager est avant tout un mode d'emploi, car ce disque a été conçu comme un microsillon et contient 115 images en codification analogique, comprenant des formules mathématiques, des dessins d'anatomie humaine, des images de la nature terrestre, et des photos d'humains. Le disque doré est aussi un document sonore ; l'équipe scientifique y a enregistré des sonorités terrestres telles que le bruit du vent, des

vagues, le chant des oiseaux et autres sons d'animaux, ainsi que des salutations en 55 langues et un centon de morceaux musicaux divers.

Pour Castellucci, le microsillon doré à bord de Voyager, envoyé dans l'espace pour un public aussi inconnu qu'hypothétique, incarne par excellence la métaphore de sa *Tragedia Endogonia*. Au même titre que le message interstellaire, lancé telle « une bouteille dans l'espace », les spectacles de Castellucci constituent une communication à la dérive. Il insiste sur l'aspect positif de la structure volontairement illisible dans les propos suivants :

Les sondes Voyager ont été lancées dans l'espace, à la dérive, en route vers l'inconnu, et des inconnus. Le disque véhicule le message suivant : « Voilà comment nous sommes. » (...) Le projet de la *Tragedia Endogonia* est lui aussi un lancement à la dérive, c'est le seul moyen de réaliser de grandes découvertes. Dans le message graphique de Voyager il n'est pas question de voyage, ni d'une trajectoire connue d'avance. Cela relève de l'aporie, une voie dont on ne peut pas connaître l'aboutissement... Le message transmis est à peu près de l'ordre de : « Bonjour, voilà comment nous sommes. » Ou mieux : « Bonjour, voilà comment nous étions, à ce moment donné⁶ ».

Le disque de Voyager est facile à critiquer, dans la mesure où il témoigne d'une quête irréaliste de rencontres intergalactiques. Mais l'interprétation de Castellucci accentue précisément l'effort prodigieux qu'abrite cette vision apparemment naïve. Les inscriptions gravées dans les microsillons rêvent à l'infini d'une communication qui n'aura jamais lieu, tout en ayant déjà commencé. Quelque part dans l'espace, des paroles, des images et des musiques humaines tourbillonnent, délivrant en permanence leur message au silence obscur de l'univers.

Voilà donc les trois métaphores pour l'illisibilité de la *Tragedia Endogonia* : la boîte à images oppressante du cabinet des merveilles, la temporalité altérée des songes et le disque aussi muet que volubile de Voyager. Les spectacles sont bel et bien transgressifs parce que volontairement inintelligibles. Mais la pulsion énigmatique de ce théâtre ne prend-elle donc jamais fin ? Quels sont les motifs sous-jacents de la Societas ? Quel est l'objectif qui sous-tend cette entreprise ? Je voudrais en premier lieu éclaircir comment ce théâtre transgressif se rapporte au projet avant-gardiste.

6. Romeo Castellucci, « Trois interviews », p. 8-9 (<<http://www.zombrec.be/SRS/Trois%20interviews.html>>).

4. DU THÉÂTRE D'AVANT-GARDE CONTEMPORAIN ?

Comprise comme une transgression des lois du théâtre, la nature consciemment énigmatique du cycle théâtral de Castellucci peut revêtir plusieurs significations. Je voudrais schématiser les significations potentielles et les résumer en trois interprétations de l'illisibilité de la *Tragedia Endogonia*.

1 – Si on limite la lecture de la pulsion énigmatique à sa dimension purement *technique*, l'illisibilité ne concerne que le public actuel. Les futurs spectateurs apprendront lentement à déchiffrer le langage scénique.

2 – La forme et le contenu des énigmes peuvent être interprétés du point de vue de la philosophie de l'art, dans le droit fil de la *Théorie de l'Avant-garde* de Peter Bürger et de la polémique autour de la soi-disant « mort de l'avant-garde⁷ ». Auquel cas, l'œuvre de Castellucci permet l'expression du projet avant-gardiste d'une utopie sociopolitique, réalisée, ou tout du moins imaginée à partir d'une démarche artistique.

3 – Les multiples passages difficilement compréhensibles de la *Tragedia* représentent peut-être une généralisation de la transgression esthétique, à travers laquelle cette œuvre se dépasse en tant qu'œuvre d'art et réfère à un domaine en dehors de l'art.

Dans le paragraphe suivant, je tente de mettre ces trois significations de la transgression en regard du cycle théâtral de Castellucci. Le résultat offrira, je l'espère, un début d'interprétation potentielle.

4.1 Les innovations de la *Tragedia Endogonia*

On peut aisément concevoir l'illisibilité de la *Tragedia Endogonia* comme une démarche anti-esthétique, dans la continuité des dizaines d'innovations que le théâtre d'avant-garde a imaginées et qu'il a parfois même réussi à imposer. Par exemple, au cours du dixième volet de *M.#10*, l'épisode créé à Marseille, il n'y a presque pas de comédiens sur la scène. Derrière plusieurs rideaux de gaze, plus ou moins opaques, la compagnie montre une heure durant des objets et des surfaces de couleur, sous un éclairage raffiné et dans un environnement sonore électronique. Ne peut-on considérer ce spectacle comme la réalisation fidèle – près d'un siècle plus tard – des plans d'Edward Gordon Craig ? Dans le théâtre

7. Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

dont il rêvait, l'être humain disparaissait. Par ce biais, Craig désirait neutraliser la part de hasard apportée par le matériau vivant de l'œuvre théâtrale, l'acteur. En lieu et place, il propose un théâtre de lumière, de mouvements scénographiques et de sons. En 1924, Marinetti intitulait l'un de ses manifestes futuristes : *Théâtre abstrait antipsychologique de formes pures et de tactilisme*. Ce titre ne définit-il pas parfaitement l'entreprise de Castellucci ?

Lorsque des créateurs s'attaquent à la réalisation de projets originellement avant-gardistes, mais qu'ils le font bien plus tard, à une époque d'avancées technologiques et de plus grande réceptivité du public, le problème suivant se pose : le levier historique du programme a disparu. Le mot « antipsychologique » avait une autre signification dans la pensée de Marinetti. Tout terme avec le préfixe « anti » implique une prise de position polémique, servant de point d'appui au polémiste en question et lui permettant de révoquer le paysage artistique existant, avec ses propres productions pour levier. C'est une intervention rhétorique, qui remplit les innovateurs de confiance en soi, comme c'était le cas de Craig ou des Futuristes.

Chez Castellucci, hélas, aucun « anti » n'est programmatique. Les trouvailles techniques ne font pas partie d'un cadre plus large, visant à réinventer la façon de faire du théâtre à l'heure actuelle. Au contraire, le metteur en scène prend ses distances avec toute forme d'« école » ou de « style Castellucci⁸ ». L'innovation est un objectif en soi, accompli en fonction de sa propre réalisation.

L'idée qu'en matière d'innovation, les spectacles volontairement illisibles ne réfèrent qu'à eux-mêmes et ne se situent pas dans un programme de technique artistique plus vaste, est concrètement représentée sur la scène à travers l'intervention ambiguë de gaze semi-transparente. Celle-ci rappelle de fâcheux souvenirs au regard de l'histoire du théâtre. Le Français Jean Duvignaud, sociologue du théâtre, relate qu'au XVIII^e siècle, deux compagnies de théâtre régnaient en maître sur la scène parisienne : la Comédie-Française et la Comédie-Italienne. Toute tentative de mettre fin à ce duopole absolu était impitoyablement punie de sabotage et de harcèlement. Les nouvelles compagnies de théâtre se voyaient imposer le silence ou l'obligation de faire jouer les comédiens derrière un rideau de gaze⁹. La réaction inévitable survient le 14 juillet 1789. Sur les planches des Délassements-Comiques, le comédien Plancher Valcour joue derrière un rideau

8. Romeo Castellucci, « Trois interviews », p. 7 (<<http://www.zombrec.be/SRS/Trois%20interviews.html>>).

9. Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, 1965, 2e édition publiée sous le titre *Les Ombres collectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 398.

de gaze. À l'annonce de la prise de la Bastille, il sort son épée (de théâtre), et lacère le rideau au cri de : « Vive la liberté ». Plus que le simple écho pathétique de la Révolution au théâtre, ce cri du cœur se verra exaucé en 1791 lorsque l'Assemblée Nationale décrètera la liberté de fonder des théâtres.

Duvignaud ajoute d'emblée que ce revirement n'aura pas généré de profonds bouleversements *esthétiques*. On peut en effet considérer le théâtre européen du XIX^e siècle comme l'éclosion purement technique et économique d'une forme d'art dont la poétique s'était établie au cours des siècles précédents. En réintroduisant le rideau de gaze, Castellucci opère une régression symbolique dans le théâtre moderne. Il veut éliminer cette machine théâtrale bien rodée, que les réformes économiques du XIX^e siècle ont permis de développer et qui, dans une certaine mesure, est à la base de notre actuelle société du spectacle. Mais, de même que les compagnies réactionnaires du Paris du XVIII^e siècle, son programme anti-esthétique ne peut être réalisé de manière frontale. Il choisit donc de conditionner le spectateur averti au moyen du sabotage et du harcèlement. Il ne pose pas de bombe dans les théâtres ou les studios de télévision ; les spectacles se donnent... quitte à être indéchiffrables derrière leur gaze semi-transparente.

4.2 Le Pays des Merveilles du surréalisme

La Società Raffaello Sanzio n'est pas en quête d'une innovation technologique du théâtre ; leurs efforts témoignent d'une motivation bien plus profonde. J'ai déjà soulevé le fait que le bombardement d'effets de distanciation suscite un sentiment d'étrangeté et d'inquiétude chez le spectateur. Ce dernier est arraché à son environnement perceptif habituel, à son système de conventions artistiques et emporté ailleurs. La *Tragedia* fonctionne d'après le principe de la poétique du Pays des Merveilles ou de la réalité parallèle. Selon Castellucci, le théâtre est « la preuve qu'il est possible de suspendre le cours de l'univers une heure durant. » Si le théâtre avait une mission, ce serait celle d'« interrompre la communication et d'offrir une forme de révélation¹⁰ ». D'après ses créateurs, la *Tragedia Endogonia* s'appuie sur l'illisibilité volontaire pour s'inscrire en faux contre l'abondance de la société de l'information et de la communication. En pleine fragmentation de l'image, la *Tragedia* occupe une place singulière. S'interroger quant à ses intentions paraît justifié. Si elle constitue une prise de

10. Romeo Castellucci, « Trois interviews », p. 2 et p. 8 (<<http://www.zombrec.be/SRS/Trois%20interviews.html>>).

position contre l'idéologie prêchant la communication perpétuelle, à quelle solution réfère son œuvre ? Y a-t-il une pensée utopique dans ce cycle théâtral, et si oui, à quoi ressemble-t-elle et comment se réalise-t-elle ?

Bien que Castellucci refuse catégoriquement d'être catalogué en tant que surréaliste, ce programme avant-gardiste paraît le qualificatif le plus approprié pour désigner sa recherche. Le surréalisme n'est-il pas, par excellence, le dénominateur d'un théâtre désireux d'ouvrir un univers parallèle au-dessus ou à côté du nôtre, une « surréalité » ?

Si Castellucci rejette le surréalisme, c'est à cause du hasard auquel ce courant fait appel dans sa démarche artistique. Il insiste par contre sur la nécessité absolue qui génère ses images¹¹. Mais l'origine profonde de son animosité envers le surréalisme est liée à un point de convergence bien plus important. Les deux conceptions, tant la vénération du hasard que la mise en exergue du destin, découlent d'une critique du culte romantique de l'artiste. Pour André Breton, il s'agit d'empêcher l'interférence des techniques littéraires conscientes avec « le nouveau mode d'expression *pure* », dont le but est d'exprimer « le fonctionnement *réel* de la pensée ». L'écrivain n'est plus que celui qui écrit, par hasard, les poètes ne sont plus que « les modestes *appareils enregistreurs*¹² ». Avec pour conséquence, les textes que nous connaissons, dans lesquels le hasard et le pouvoir de l'inconscient jouent le rôle prépondérant : l'écriture automatique, les récits de rêves, les dialogues absurdes et les « cadavres exquis ». C'est un choix radicalement démocratique, qui précède l'engagement communiste des surréalistes. Breton tenait à mettre l'écriture mécanique « à la portée de tous¹³ ».

Castellucci ne donne pas l'impression d'avoir pris des résolutions de nature révolutionnaire qui mèneraient à une démocratie culturelle radicale. Dans son œuvre, l'utopie n'est pas aussi tangible que chez les surréalistes, dont l'objectif ultime est manifeste : « un monde enfin habitable¹⁴ ». Castellucci revisite par contre de manière singulière le projet de recherche autour du « fonctionnement *réel* de la pensée ».

11. *Ibid.* p. 13.

12. André Breton, *Œuvres complètes*, vol. 1, sous la direction de M. Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1988, p. 327-330.

13. *Ibid.* p. 338.

14. Breton cité par Peter Bürger, « Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde : Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys », Christa Bürger et Peter Bürger (sous la direction de), *Postmoderne : Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, p. 202.

Les membres de la Societas se réfèrent très volontiers au célèbre historien de l'art, l'Allemand Aby Warburg (1866-1929)¹⁵. Sa réalisation la plus connue est la bibliothèque illustre, que ses anciens collaborateurs ont transférée à Londres en 1933. Selon Claudia Schmölders, Warburg ne considérait plus sa bibliothèque comme une construction spatiale, mais temporelle. D'où la stupéfaction de ses nouveaux collaborateurs lorsqu'ils découvraient l'étrange rangement des livres. Warburg se plaisait de surcroît à la réorganiser régulièrement, estimant que la connaissance que les livres révèlent change en fonction de leur classement les uns par rapport aux autres¹⁶. L'« atlas d'images Mnemosyne » est le fruit le plus célèbre de sa méthode de travail très particulière. Il estimait que certains éléments visuels spécifiques de l'art de l'Antiquité grecque et romaine, les *Pathosformeln* ou formules de pathos, ont été littéralement repris par les peintres de la Renaissance. Pour l'illustrer, il a accroché pêle-mêle sur de grands panneaux des reproductions et des extraits de textes, issus de contextes très différents. D'après Castellucci, Warburg a démontré grâce à cette méthode que certaines formes éternelles se manifestent tout au long de l'histoire¹⁷. À l'occasion de l'épisode londonien, la Societas a aménagé un « Atlas Room », composé d'un collage d'extraits du processus de création, où les visiteurs pouvaient compléter la collection avec leurs propres images. Ainsi, le metteur en scène a jeté un pont avec la bibliothèque et l'atlas d'image Mnemosyne.

Riche de ces références, on est tenté de considérer la *Tragedia Endogonia* comme une œuvre d'art portée par une poétique surréaliste. Les formules de pathos de Warburg n'embrassent-elles pas une vision plastique du « fonctionnement *réel* de la pensée », que Breton cherchait à mettre en lumière ? Les formes soi-disant éternelles semblent étroitement liées à « *la voix surréaliste*, celle qui continue à prêcher à la veille de la mort et au-dessus des orages¹⁸ ». Qui plus est, la méthode de l'atlas est remarquablement similaire au principe de montage des avant-gardistes.

15. Romeo Castellucci, « Interview with Romeo Castellucci conducted by Rachel Halliburton (London International Festival of Theatre), 16-03-2004 », <http://www.theatrevoice.com/the_archive/>; Romeo Castellucci, « Trois interviews », <[http://www.zombrec.be/SRS/Trois %20interviews.html](http://www.zombrec.be/SRS/Trois%20interviews.html)>; Claudia Castellucci et Chiara Guidi, « Ethics of Voice : Claudia Castellucci and Chiara Guidi in Conversation with Joe Kelleher », *Performance Research*, 2004, n° 4, p. 112-113.

16. Claudia Schmölders, « Das Buch als Pathosformel : Zur Gefühlsgeschichte der Bibliothek », *Mercur*, 2005, n° 676, p. 696.

17. Romeo Castellucci, « Trois interviews », p. 14 (<[http://www.zombrec.be/SRS/Trois %20interviews.html](http://www.zombrec.be/SRS/Trois%20interviews.html)>).

18. André Breton, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 329.

Si troublantes que soient les ressemblances, il faut prendre Castellucci au sérieux quand il se distancie du programme avant-gardiste. Les surréalistes s'appuyaient sur le hasard et l'inconscient parce qu'ils avaient foi en leur force libératrice. La domination au sein de la société civile par les institutions « père, patrie, patron » ne représentait pas uniquement une exploitation matérielle, mais également spirituelle¹⁹. C'est ce qui explique leur admiration pour les œuvres d'art de patients psychiatriques et celles des cultures primitives, ainsi que leur passion pour les « objets trouvés ». Par conséquent, les techniques surréalistes ne sont pas importantes en tant que telles, mais en tant qu'instruments d'une lutte émancipatrice bien plus étendue. Lorsqu'un artiste avant-gardiste enfonce les conventions dominantes de l'art, on peut l'interpréter comme un désir eschatologique de l'instant où apparaîtra une réalité résolument différente. Certains surréalistes, comme Antonin Artaud dans ses textes de jeunesse, l'expriment par le souhait de voir l'anéantissement absolu de la civilisation occidentale, suivi d'une renaissance venue de l'Orient²⁰.

Si Castellucci partage un certain vocabulaire religieux avec les avant-gardistes, il ne s'associe pas à leur quête d'utopie, souvent eschatologique. Il parle en effet de l'art comme d'une « révélation » dont la mission est de s'opposer à l'omniprésence de la communication. Il engendre réellement une intimité particulière, étroitement liée à la tragédie²¹. Mais, la communauté qui écoute la révélation n'est autre qu'un public de théâtre. De l'univers parallèle que Castellucci désire susciter dans le sillage de la « surréalité », toute vision du Paradis a été éradiquée.

4.3 Le Musée du désenchantement

En tant que phénomène historique, la *Tragedia Endogonia* se situe dans le prolongement du théâtre d'avant-garde, dont elle rappelle les techniques et le projet. Cependant, ce n'est pas en vue de fonder un nouvel art théâtral que sont mises en œuvre les innovations, qui ne s'insèrent pas dans un courant précis. Elles sont à l'image de mouches prisonnières de l'ambre : elles semblent pleines de vie, mais leur vol est sans issue. On joue au théâtre, mais le

19. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, vol. 1, Éd. D. Hollier, T. Klossowski, F. Marmande et S. Monod, Paris, Gallimard, 1970, p. 393; André Breton, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 785.

20. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, vol. 1**, édition P. Thévenin, Paris, Gallimard, 2e édition revue et corrigée, 1976, p. 38-44.

21. Romeo Castellucci, « Trois interviews », p. 3, 8 et 13 (<<http://www.zombrec.be/SRS/Trois%20interviews.html>>).

spectacle est rendu illisible par une paroi de gaze translucide. Une erreur analogue serait de vouloir interpréter la pulsion énigmatique comme une provocation visant à secouer le public et à le rendre ainsi plus réceptif à la révélation d'un message sous-jacent, appelant à la révolution. Si la poétique de la Societas ressemble fort au vocabulaire religieux des avant-gardistes, l'utopie en est définitivement écartée. Il n'y subsiste tout au plus qu'une sorte de « religiosité désenchantée ».

Chez Castellucci, la transgression ne porte pas beaucoup plus loin. Ici, il n'est pas question d'une transgression généralisée qui ferait voler l'art en éclats et se dirigerait vers un domaine en dehors de l'art. Chez les surréalistes, il s'agit d'une utopie sociale, pour laquelle ils sont prêts à dépasser l'œuvre d'art lorsque la nécessité politique l'exige (ce que démontrent les multiples péripéties au sein du mouvement surréaliste lors du rapprochement avec le parti communiste). On pourrait encore citer d'autres types de mouvements extra-artistiques. Comme je l'ai exposé ailleurs, le théâtre imaginé par Artaud relève plus de la philosophie que de l'art dramatique en tant que tel²².

Comparé aux anciens rêves du théâtre d'avant-garde, Castellucci est un artiste étonnamment « classique ». En dépit de, ou grâce à, son caractère hautement idiosyncrasique, son œuvre théâtrale est particulièrement représentative de l'art produit au tournant du siècle passé, et qui se perpétue. Ce n'est pas de l'avant-gardisme marginal, mais un art en plein essor. Néanmoins, les œuvres sont hantées par un malaise général et par le fantôme d'un désir utopique. Peut-être est-ce là un phénomène parallèle à ce que nombre d'écrits philosophiques populaires suscitent actuellement : l'impression d'une « attente messianique », si prégnante dans le renouveau d'intérêt pour l'œuvre de Walter Benjamin, de Franz Rosenzweig et d'Emmanuel Levinas, commentée par des lecteurs aussi sensibles qu'Alain Badiou, Giorgio Agamben et Jacques Rancière. Que cette sensibilité contemporaine se situe aux confins de la philosophie et de l'art, n'est d'après moi pas le fruit du hasard. Pour Heiner Müller, l'art était le dernier rempart de l'utopie :

Mais au cours des prochaines décennies, suite à la victoire provisoire du capitalisme, qui est un système de sélection (le principe d'Auschwitz), l'art sera le lieu unique de l'utopie, le musée où l'utopie sera conservée pour des temps meilleurs.

22. Thomas Crombez, « Het antitheater van Antonin Artaud : Een kunstfilosofisch onderzoek naar de transgressie, toegepast op het hedendaagse theater », Thèse de doctorat, Université d'Anvers, 2006.

(Aber für Jahrzehnte wird nach dem vorläufigen Sieg des Kapitalismus, der ein System der Selektion ist (das Prinzip Auschwitz), die Kunst der einzige Ort der Utopie sein, das Museum, in dem die Utopie aufgehoben wird für bessere Zeiten²³.)

5. CONCLUSION

Il est possible que la conclusion de ce texte soit une déception, tant pour ses lecteurs que pour son auteur. L'analyse du cycle théâtral de Castellucci n'a pas excavé un trésor de significations, et après avoir constaté cette carence, elle n'a même pas pu offrir une analyse évidente de sa construction. Les seuls éléments à avoir été éclaircis sont les structures à travers lesquelles la *Tragedia Endogonidia* se rend volontairement opaque (le cabinet des merveilles, le rêve et le disque doré à bord de Voyager). Galilée n'avait-il pas déjà compris, dans sa phrase célèbre selon laquelle le livre de la nature est écrit en langage mathématique, que la désolation est à l'opposé du principe de lisibilité. Si l'on ne comprend pas les signes, le livre reste illisible, et l'être humain est condamné à « errer vainement dans un labyrinthe obscur²⁴ ».

Cet article s'est en quelque sorte plongé dans une guerre d'usure. Chaque nouvel instrument analytique confirmait l'observation précédente : ce théâtre est illisible et veut l'être. La Societas déclare elle-même avoir opté pour le principe amoral que « l'art n'est pas pur²⁵ ».

L'œuvre de l'artiste n'existe pas, elle est ridicule, elle n'est rien. L'œuvre d'art est un faux, c'est de la fausse monnaie. L'œuvre de l'artiste n'apporte pas le salut de l'âme. Elle n'est pas un but en soi. Je crois que l'œuvre d'art est lié au mal. Même Giotto est lié au mal²⁶.

Comment interpréter une œuvre aussi amoral et nihiliste ? Ses créateurs en écartent délibérément toute fonction ou toute ambition supérieure. Ce faisant, il me semble qu'ils en empêchent définitivement toute lecture herméneutique. Pour conclure, je voudrais donc en esquisser les conséquences.

23. Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer : Interviews und Gespräche 1986-1995*, vol. 3, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1996, p. 125.

24. Cité par Gregory Chaitin, *Meta Math! The Quest for Omega*, New York, Pantheon, 2005, p. 3.

25. Claudia Castellucci et Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre : Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, traduction K. Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 122.

26. Romeo Castellucci, « Trois interviews », p. 4 (<<http://www.zombrec.be/SRS/Trois20interviews.html>>).

Quelques remarques de Castellucci laissent soupçonner une intention de combattre la société de l'information. Formuler le problème de la sorte revient à le placer dans l'optique avant-gardiste du conflit, ce qui le rend insoluble. Castellucci ne prononce jamais le mot « avant-garde ». Il n'œuvre pas *contre* mais *en dehors* du domaine de la communication. Et voilà l'artillerie morale de l'avant-garde démantelée. Ce que crée la Societas pourrait être aussi obscène ou enclin au péché que l'idéologie de la communication contre laquelle elle s'insurge.

Cette perspective permettrait d'expliquer pourquoi l'aspect spécifiquement « tragique » de la *Tragedia Endogonidia* paraît de si maigre substance. Ici, il n'est pas question d'un dilemme tragique dont l'issue est invariablement désastreuse, quel qu'ait été le choix. L'absence de substance tragique chez Castellucci est intrinsèquement liée à ce que Castellucci considère comme l'anonymat du héros tragique contemporain. Son prédécesseur grec était fondamentalement déterminé par son nom. Ainsi, son destin était figé dans un vocable unique et immuable. « Antigone » signifie le conflit insoluble entre la loi divine et la loi des humains. Mais dans les épisodes de la *Tragedia Endogonidia*, les motifs visuels les plus frappants sont les capuchons et les cagoules que portent les « bourreaux » et dont ils coiffent leurs « victimes » : le marquage de l'anonymat auquel le héros tragique d'aujourd'hui est soumis.

Les personnages tragiques de la *Tragedia Endogonidia* rappellent Carlo Giuliani, l'étudiant italien abattu par les forces de l'ordre lors du sommet du G8 à Gênes en juillet 2001. Les photos tristement célèbres ont été reproduites sur le premier programme, et sont « reconstituées » par un petit garçon dans le premier épisode du cycle, celui de Cesena.

Carlo Giuliani n'était pas un terroriste, il était quelqu'un comme vous et moi. Il n'a pas enfilé cette cagoule pour perpétrer des attentats terroristes. Il a seulement voulu cacher son identité. L'anonymat est la condition actuelle du héros. Dans la tragédie classique, le nom était important. Ce nom a disparu. Tout un chacun peut potentiellement être un héros tragique. La lutte avec le pouvoir a toujours lieu. Ce pouvoir peut se manifester sous les traits de la police ou de l'autorité dominante, mais pas nécessairement, il peut tout aussi bien s'agir de la loi de Moïse. Mais quelqu'un doit toujours être écrasé²⁷.

27. *Ibid.*, p. 13.

Les déclarations de Castellucci soulignent encore le destin fatal du héros tragique : « quelqu'un doit toujours être écrasé », et non son anonymat, qui est pourtant le motif précis de la « souillure » de ce projet de théâtre. La mise en scène elle-même, dirigée par Castellucci, génère l'anonymat qui frappe non seulement les comédiens, mais également les animaux, les machines et les enfants. La Societas les somme d'apparaître sur la scène, malgré la construction scénique aménagée de manière à les discréditer en tant qu'apparitions théâtrales.

Dans la *Tragedia Endogonidia*, la sécurité dont le comédien jouit sur la scène, cette sécurité que le public accepte comme une évidence et pour laquelle on a inventé le terme de « théâtralité », est elle-même portée sous les feux de la rampe en tant que souillure. Une tache qui résiste à toute tentative de purification. L'acteur prend part au mal. « Dès qu'on entre en scène, on est coupable²⁸ ». Nulle autre conclusion n'est possible à la vue des scènes obscènes où Francesca Proia montre ses cuisses au public tandis qu'elle cache sa vulve avec un masque de comédie grec (dans l'épisode londonien), ou quand un bout de la gaze épaisse qui la sépare du public s'éclaire, montrant ainsi que cette ouverture lumineuse a la même forme triangulaire que ses jambes écartées (épisode berlinois).

Le refuge que la scène offre aux acteurs implique que quelque chose doit demeurer caché. La scène est bel et bien obscène. À l'orgie d'images dont la société de l'information nous inonde, Castellucci ne réplique pas par une tragédie « authentique », ni par une dénonciation de l'obscénité. Il montre quelque chose d'illisible, et d'excessivement obscène.

L'interprétation laisse pantois.

28. Claudia Castellucci et Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, p. 32.