

Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci

Maude B. Lafrance

Number 142 (1), 2012

L'enfant au théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66361ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafrance, M. B. (2012). Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci. *Jeu*, (142), 90–97.

MAUDE B. LAFRANCE

QUAND LE RÉEL ENTRE EN SCÈNE : LA FIGURE DE L'ENFANT CHEZ CASTELLUCCI

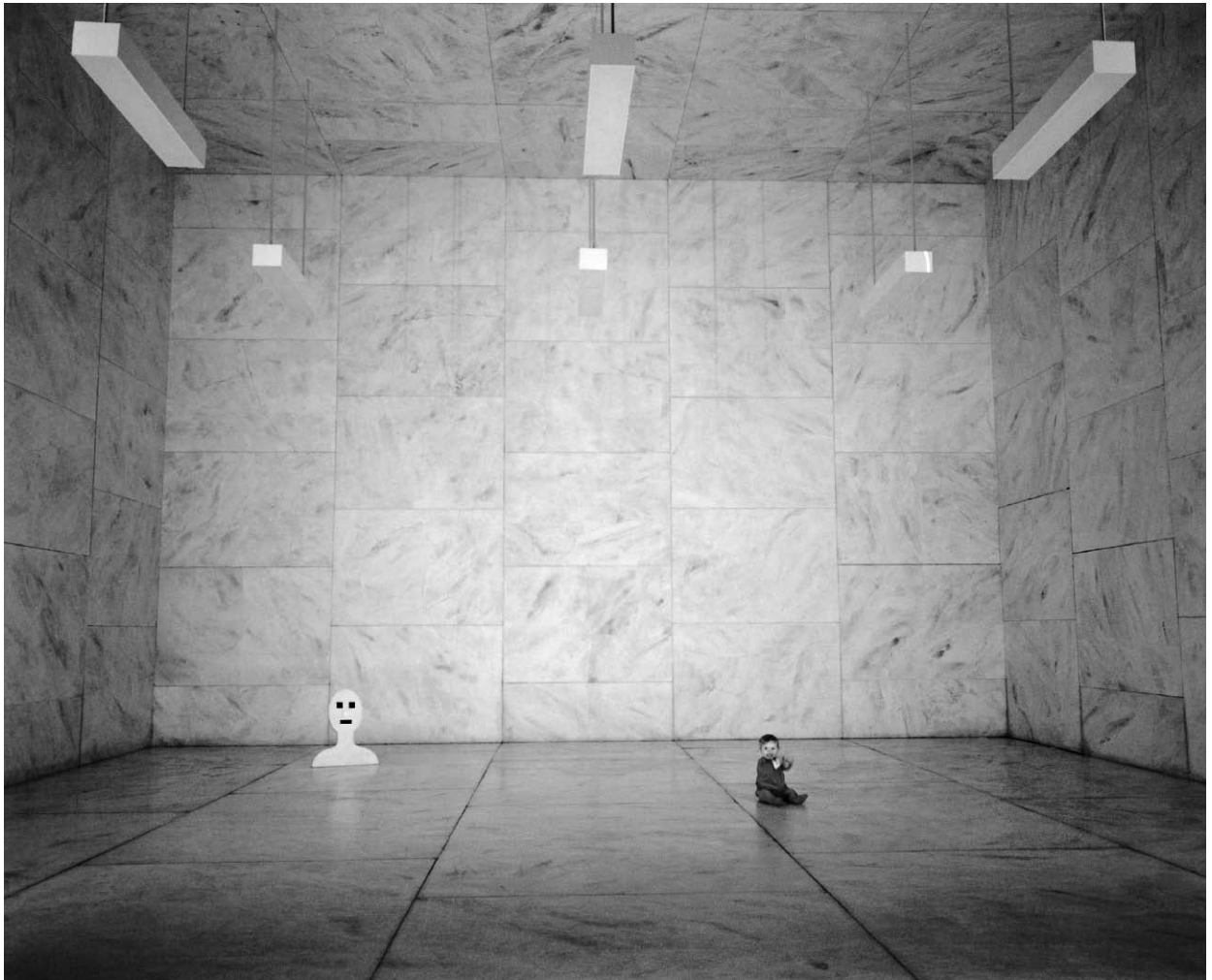
*L'enfant représente une image d'un monde
encore à découvrir. Les enfants sont
d'une certaine manière en dehors du langage,
ils sont comme des étrangers.*

Romeo Castellucci

Que l'on adhère ou non, que l'on soit charmé ou pas, il faut reconnaître à Castellucci le mérite d'une recherche originale et sans relâche depuis 20 ans. En fait, le metteur en scène italien répète abondamment qu'il ne fait pas du théâtre : « Le théâtre n'est pas ma maison¹ », tient-il à souligner pour marquer son refus des codes et conventions liés à cet art. C'est que, dit-il, la scène doit être un espace où se crée du « réel », être le lieu d'une exploration de la matière où chaque spectateur peut investir l'œuvre de sa subjectivité. Fuyant le général, il soutient ne s'intéresser qu'aux détails et que ses créations constituent de véritables « édifices mentaux² » où chaque personne trouve *sa* vérité. C'est donc à l'insolite et à l'étrange que nous a habitués Castellucci avec ses spectacles ces dernières décennies. À notre plus grande surprise, à chaque nouvel opus, nous nous trouvons en présence de l'inattendu (sur une scène de théâtre, bien sûr) : qu'il s'agisse d'éléments scénographiques inusités, tel un piano en flammes, d'animaux morts ou vivants, ou encore... d'enfants, l'expérience est le plus

1. Entretien de Romeo Castellucci
pour *GazMagazine*, 2007.

2. *Ibid.*



Tragedia endogonidia de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio). © Luca Del Pia.

souvent déroutante. L'enfant, lui, est là presque chaque fois, que ce soit de manière furtive ou soulignée. Présence déstabilisante qui nous fait nous interroger sur notre rapport au théâtre et sur les attentes que nous en avons : quand l'enfant entre en scène chez Castellucci, ce qu'il y avait d'illusions tombe et nous sentons qu'il ne s'agit pas de mimesis, que l'enfant ne *joue* pas l'enfant, mais que se trouve devant nous une parcelle de réel. C'est à tout le moins ce que prétend le metteur en scène : « La présence de l'enfant remet en question les lois du théâtre occidental. Parce que nous sommes regardés par lui. Du coup, tous nos codes de la représentation s'effondrent³. » Rêve ou réalité ? Castellucci n'en est pas à une contradiction près. Mais avant de jouer les inquisiteurs trop facilement, permettons-nous ici un bref pèlerinage dans son univers, afin d'interroger cette omniprésence de l'enfant et de tenter de saisir en quoi il participe à ce théâtre où, selon Bruno Tackels, « [t]out est d'abord affaire de présence⁴ ».

3. Entretien de Romeo Castellucci pour *Les Inrockuptibles*, 65^e édition du Festival d'Avignon, 2011, p. 15.

4. Bruno Tackels, *les Castellucci*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 32-33.

QUAND L'ENFANT ENTRE EN SCÈNE

Ainsi, l'enfant chez Castellucci serait celui par qui le théâtre s'effondre et s'estompe pour laisser place à une exploration dans la matière du réel. Celui qui incarne le refus de l'illusion théâtrale. Castellucci compare la présence des enfants à celle des animaux en scène : « Il y a une vérité d'une certaine façon dans le corps d'un enfant et dans le corps d'un animal qui est comme un trou dans la représentation⁵. » Comparaison épouvantable, reconnaît-il, mais qui traduit néanmoins bien l'idée de la présence d'un être sans compromis ni facticité possible. Mettre un enfant en scène reviendrait donc à y faire entrer une authenticité qui engage le théâtre dans la voie d'une expérience du réel. Cela rejoint l'idée chère à la Societas Raffaello Sanzio qui avec l'art « ne veut pas reproduire le monde, mais le refaire⁶ ». La scène doit être le lieu d'un réapprivoisement de l'existence plutôt que d'en être le miroir. Pour Olivier Neveux, les œuvres de Castellucci témoignent d'un « travail en surface des surfaces [...] qui ne cherche plus dans d'improbables ou de spéculatives profondeurs des vérités subtilisées au regard mais entend balayer le visible, poser un regard neuf sur le monde abordé par sa matière, ses surfaces : une vision qui “restitue la première émotion de l'enfance et réveille le regard adulte”⁷ ».

Partant, l'acteur « n'est plus celui qui agit, mais celui qui est agité par le plateau, celui qui sait se ramener et se réduire en plateau⁸ ». À travers lui, par lui impérativement, le théâtre prend corps. Pour Castellucci, l'acteur n'agit donc pas au nom d'une autorité extérieure à la scène (texte, personnage, etc.). Il ne personnifie pas. Plus encore, selon Bruna Filippi, l'acteur chez Castellucci ne serait que « pure “apparition” dans toute sa nudité naïve, sans technique ni énergie particulière⁹ ». Sous cet angle, voir un enfant entrer en scène prend tout son sens. C'est qu'il n'apparaît pas (chaque fois) pour symboliser son âge, pour représenter quelque chose d'absent. En fait, le plus souvent, il ne figure rien d'autre que lui-même. C'est sa seule présence, en tant qu'être par lequel tout peut advenir – « Chez les enfants, tout est possible, la fantaisie, l'imagination¹⁰... » –, qui importe à Castellucci.

QUAND L'ENFANT SURPREND LA SCÈNE

L'enfant serait donc un des éléments qui convoque en scène l'imprévisible et le doute. Dans l'épisode de Bruxelles de la *Tragedia endogonidia*, un bébé était laissé seul au centre du plateau, assis, incrédule, durant plusieurs minutes. Cette scène, comme plusieurs autres chez Castellucci, témoigne d'un dépassement de l'appréhension de l'enfant comme symbole (d'innocence, de pureté, de naïveté, etc.). La compréhension va au-delà du symbolisme : saisie à la vue de cet être vulnérable, toute l'attention se porte sur ses moindres faits et gestes dont nous savons qu'ils ne peuvent être prémédités. S'il transporte certes avec lui une charge symbolique, ce bébé convoque en scène une part de réel imprédictible qui implique un nouveau rapport du spectateur à la représentation. L'enfant induit une tension, conséquence de l'imprévisibilité de ses gestes et impulsions. On guette ses moindres réflexes. L'attention se concentre sur ses réactions face à ce qui se déroule autour de lui. Ici, le poupon, le regard apeuré, lorgnait la scène, comme à la recherche d'un élément familier. Il suffisait qu'il échappe une bille de ses mains pour que nous retenions notre souffle, avides de voir comment il allait réagir.

Quand un jeune enfant est en scène s'immisce une sorte d'ascendant qui tend à ramener le spectateur dans une appréciation du présent de la représentation. On est accroché à ce qui pourrait « réellement » se passer sous nos yeux, plongé dans l'immédiateté de l'action. Cette fascination opère également dans *Inferno*, où plusieurs enfants d'environ 3 ans se trouvaient confinés dans une structure cubique en verre. Immédiatement, le rapport à la scène se trouvait changé. Alors que l'instant d'avant de nombreux acteurs-performeurs

5. Rencontre avec Romeo Castellucci pour le Festival d'Avignon, décembre 2007, <http://www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Romeo-Castellucci>.

6. Claudia Castellucci dans Claudia et Romeo Castellucci, *les Pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001, p. 13.

7. Olivier Neveux, « Un matérialisme démocratique : le théâtre de Romeo Castellucci », *Théâtre/Public*, n° 194, 2009, p. 68.

8. Romeo Castellucci dans *les Pèlerins de la matière*, op. cit., p. 35.

9. Bruna Filippi, « Le vertige de la performance en toutes choses : la Societas Raffaello Sanzio » dans « L'avant-garde américaine et l'Europe / II. Impact », *Théâtre/Public*, n° 191, 2008, p. 19.

10. Entretien de Romeo Castellucci pour *Les Inrockuptibles*, op. cit., p. 16.



Inferno de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio). © Luca Del Pia.

procédaient à une traversée de la scène manifestement chorégraphiée, donc préméditée, l'arrivée des enfants en très bas âge nous incitait à croire que ce à quoi nous assistions se dessinait spontanément. Dans une œuvre comme celle-là, il est vrai qu'à un moment donné notre position critique vis-à-vis de l'œuvre en cours laisse place à un étonnement. Que vont-ils faire ? Sont-ils conscients du jeu auquel ils prennent part ? Ou bêtement : est-ce que l'un d'eux va se mettre à pleurer ? C'est aussi le rapport au temps qui se trouve affecté. On se trouve moins dans le temps de l'œuvre, moins dans le temps vécu à travers les choix du metteur en scène, que dans le temps de l'enfant. On a soudain moins tendance à mettre en lien les actions les unes avec les autres pour se créer une cohérence ; on est plutôt absorbé dans le présent. On sait qu'à ce moment du spectacle, personne ne sait ce qui va se produire. On observe, amusé, comment une petite fille va réagir alors que son comparse vient d'envoyer au sol les craquelins qu'elle était en train de manger.





*Sul concetto di volto
nel figlio di Dio de
Romeo Castellucci
(Societas Raffaello
Sanzio).*
© Klaus Lefebvre.

En ce sens, l'enfant serait comme l'aboutissement de la vision de Castellucci sur l'acteur et le théâtre : faire apparaître l'imprévisible pour surprendre le cours de l'œuvre en train de se faire. La scène doit s'étonner de l'intérieur au moyen de l'acteur-enfant. « Il s'agit de suspendre la réalité à travers des morceaux du réel¹¹ », dit Castellucci. Ce n'est donc pas seulement une quête de vérité. Il ne s'agit pas seulement de faire plus vrai que vrai, mais bien d'injecter une dose d'impondérabilité ; d'insuffler un doute, comme une question posée à la scène de l'intérieur. Castellucci évoque les statues de Giacometti : « Quand on les regarde, [elles] sont en train de brûler. Contre la figure *dans* la figure. Et maintenant les sculptures de Giacometti se rapprochent beaucoup de ce que je reconnais être la structure de l'«acteur»¹² ». Déjouer le théâtre avec les moyens du théâtre. L'acteur, et plus encore l'acteur-enfant, se trouve donc pour Castellucci être le noyau de l'œuvre, non pas parce qu'il l'exécute, mais plutôt parce qu'il la subit en quelque sorte : « L'acteur n'est pas celui qui fait, mais celui qui reçoit. C'est celui qui est "enlevé", celui dont le corps est consumé par le regard ardent des spectateurs¹³. » Il faut rappeler ici que, pour Castellucci, la vraie scène se façonne dans le corps du spectateur en un processus qui se rapproche davantage de la sensation que de la communication.

À QUOI JOUE L'ENFANT ?

Toutefois, cette idée de l'enfant comme moyen de contaminer la scène par un effet de réel ne peut se rapporter à toutes les créations de Castellucci, car elles ne sont pas toutes à voir d'un même œil. Même si Castellucci dit vouloir s'éloigner du théâtre et de l'acteur tels qu'on les conçoit communément, le jupon dépasse parfois, et ses spectacles laissent penser qu'il n'y a pas complètement renoncé. On glisse constamment de ce qui pourrait davantage s'apparenter à de la performance, vers une scène qui rassemble étrangement tous les traits du théâtre traditionnel. *Purgatorio*, par exemple, donnait à voir un décor quasi réaliste avec une famille et une ligne narrative comme il s'en voit dans du théâtre bourgeois. *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* présentait également, dans sa première partie, des personnages et des actions dramatiques. Le metteur en scène utilise les procédés du théâtre, habilement, mais pour les déconstruire l'instant d'après, pour conjuguer son refus de cet art. Comme nous le disions : déjouer le théâtre avec les moyens du théâtre. Il saupoudre la scène d'éléments discordants ou iconoclastes (pour emprunter son terme) qui viennent brouiller les repères du spectateur. Pour Matthieu Mével, Castellucci allie curieusement refus de la représentation et foi en l'illusion :

Les spectacles de Castellucci détruisent les outils du théâtre dans le même temps qu'ils en récupèrent les fondements (et/ou les restes), ils font vivre [...] les mots « spectacles » ou « effet ». Dans son théâtre, l'effet est réinvesti par le geste du performer ou par la puissance de la technologie. Castellucci n'a pas renoncé au plaisir de fasciner, au goût de l'illusion magique qui plonge le spectateur dans un état de stupeur, d'impuissance, et le dépasse de lui-même¹⁴.

Ainsi, l'enfant et sa fonction au sein des œuvres rejoignent cette ambiguïté : il se fait aussi bien performeur qu'acteur. Castellucci, à certains moments, fait appel à l'enfant pour « surprendre » la représentation par ses actions imprévisibles, mais, à d'autres occasions, sa présence suggère autre chose. En effet, il ne contamine pas toujours la scène de réel pour la simple raison qu'il est parfois assez vieux pour agir au même titre que les autres comédiens. Son jeu ne repose plus alors sur l'imprévisibilité. Dans les scènes décrites précédemment, il s'agissait de très jeunes enfants, plutôt dupes – évidemment – du jeu auquel ils prenaient part. C'est leur naïveté vis-à-vis de la situation qui engendrait la particularité de l'expérience. Or,

11. Rencontre avec Romeo Castellucci pour le Festival d'Avignon 2008.

12. Romeo Castellucci dans *les Pèlerins de la matière*, op. cit., p. 101.

13. *Ibid.*, p. 34-35.

14. Matthieu Mével, « Romeo Castellucci (performeur, magicien) ou la fête du refus » dans « Une nouvelle séquence théâtrale européenne ? », *Théâtre/Public*, n° 194, 2009, p. 64.

dans plusieurs de ses spectacles, Castellucci met en scène des enfants dont l'âge ne laisse pas douter de leur degré de compréhension du contexte, soit celui d'une représentation théâtrale où les actions sont orchestrées. Parfois, ils sont mis là, alors qu'un adulte aurait très bien pu prendre leur place – ce sont ces cas qui interrogent et interpellent le plus. Par exemple, dans *Crescita XII*, un enfant d'environ 12 ans joue avec un ballon durant de longues minutes. Dans la seconde partie de *Sul concetto...*, des enfants sortaient des coulisses pour venir lancer des grenades sur un portrait de Jésus, puis ressortaient sans autre explication. Dans d'autres cas, notamment dans *Purgatorio*, l'enfant-acteur joue le rôle d'un enfant, comme cela s'observe dans le théâtre plus traditionnel. On passe d'une présence « déstabilisante » dans *Crescita XII* et *Sul concetto...* à une présence qui illusionne dans *Purgatorio*. Mais alors, pourquoi Castellucci emploie-t-il des enfants quand ce n'est pas commandé par la fable (ou plutôt l'esquisse de fable) ? On a envie de dire qu'il s'agit encore une fois de l'affirmation de son refus des conventions. Peut-être qu'il vise à montrer des corps différents, comme il l'aura fait tant de fois au cours des 20 dernières années : des corps meurtris, amaigris, âgés, bref, ceux que l'on rencontre moins souvent sur une scène de théâtre. Peut-être que la présence d'enfants dans les spectacles de Castellucci suggère cela : exprimer au moyen du non-acteur qu'est l'enfant son refus de la tradition théâtrale, montrer qu'il n'a pas complètement succombé à ses charmes. La présence d'enfants en scène pourrait, en effet, signifier le refus de la mimesis, du faux-semblant, d'une tradition.

Maude B. Lafrance est actuellement étudiante à la maîtrise en littérature comparée de l'Université de Montréal. Son mémoire porte sur la dimension sonore dans les dernières créations de Romeo Castellucci. En 2008, elle a obtenu un baccalauréat en art dramatique (profil critique et dramaturgie) de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Elle a également reçu une formation en études italiennes de l'Università per stranieri de Perugia (Italie) et en littérature française de l'Université McGill.

On retrouve là encore un côté performatif mettant le corps à l'avant-plan. Comme l'explique Bruno Tackels, il faut plutôt repenser l'économie du théâtre quand on parle de Castellucci : l'acteur, au moyen de son corps, soit sans technique particulière, participe au sens au même titre que tous les autres éléments en scène. Dès lors, chaque corps a son histoire à raconter, et celui de l'enfant ne saurait être exclu de cette entreprise. Il s'agirait d'accéder à une « vérité par le corps¹⁵ », dit Tackels. C'est pour Castellucci un moyen de contourner le langage et la communication (qu'il exècre) : « [é]viter l'expédient ou l'ennui profond d'une histoire à raconter pour accéder immédiatement [...] à ce pur communicable qu'est le corps¹⁶ ».

DE QUI SE JOUE L'ENFANT ?

Un corps différent donc, qui se trouve sur la scène à porter cette différence et qui fascine à sa manière, un peu comme l'animal obnubile à la sienne. Castellucci note : « Il est difficile pour un acteur de jouer à côté d'un enfant. L'enfant capte toujours l'attention du public. Il est le roi, même s'il ne fait rien. On peut légitimement se demander pourquoi nous sommes attirés par la présence de l'enfant, pourquoi il semble ainsi faire corps avec l'espace scénique¹⁷. » Or, si la présence de l'enfant mobilise l'attention, déstabilise l'auditoire, c'est peut-être par sa candeur, mais aussi par le rapport ludique qu'il peut avoir avec la scène. On ne sait pas toujours, dans les spectacles de Castellucci, à quel jeu l'enfant participe : joue-t-il le jeu du théâtre ou joue-t-il purement et simplement ? Sur cette question du jeu, Ariane Martinez s'interroge : « A-t-il [l'enfant] conscience de ce qu'il représente pour le spectateur¹⁸ ? » Saisit-il la portée du geste qu'il pose, du lieu où il se trouve, de la tradition dans laquelle il s'inscrit ? Encore une fois, on sent que l'ambiguïté est cultivée, et ce doute relatif à la posture de l'enfant en scène parvient à déstabiliser notre rapport à la scène. En somme, Castellucci, par le biais de l'enfant, en mettant son corps en scène, déjoue peut-être la fiction, mais en vient quand même à renforcer une certaine illusion... de réalité. ■

15. Bruno Tackels, *op. cit.*, p. 32.

16. Romeo Castellucci dans *les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, p. 104.

17. Entretien de Romeo Castellucci pour *les Inrockuctibles*, *op. cit.*, p. 15.

18. Ariane Martinez, « Le cycle de la *Tragedia endogonia* de la Societas Raffaello Sanzio : l'enfant en état de mort paradoxale », *L'Enfant qui meurt*, Georges Banu (dir.), Montpellier, L'Entretemps, 2010, p. 300. (Voir, dans ce dossier, le compte rendu d'Alexandre Cadieux. NDLR.)