

## La pensée disciplinaire à la Societas Raffaello Sanzio : le choix de l'exclusion

Sarah Di Bella

Numéro 43-44, printemps–automne 2008

Désordres et ordonnancements

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041707ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041707ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Di Bella, S. (2008). La pensée disciplinaire à la Societas Raffaello Sanzio : le choix de l'exclusion. *L'Annuaire théâtral*, (43-44), 77–89.  
<https://doi.org/10.7202/041707ar>

### Résumé de l'article

L'histoire du théâtre est une histoire d'exclusion. L'élément qui unit à jamais certains réformateurs du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle — appelés à limiter l'ingérence des désordres qui accompagnaient les séances des spectacles — et des artistes contemporains qui souhaitent s'opposer aux pratiques bourgeoises du théâtre, est ce que nous avons appelé la *pensée disciplinaire*. Cette figure de pensée se situe aux croisements entre les écritures de la pratique et les écritures de la théorie lors de la naissance d'une nouvelle esthétique. Or, que l'esthétique en question ait comme but la recherche d'une intégration sociale ou, au contraire, un travail de rupture avec les codes en vigueur, elle s'accompagne toujours d'un nouveau système de contraintes, d'un nouvel ordre, paradoxalement demandeur d'une nouvelle exclusion. L'aperçu historique que nous proposons autour de la notion de *pensée disciplinaire* touchera à des interrogations fondamentales : le vertige de l'aliénation et ses monstres, les tensions entre texte et matière, la relation entre art et culpabilité, la crainte de la punition liée à l'exposition publique qui sont autant de lieux de la pensée et de la pratique artistique qu'on retrouvera aussi bien au XVIII<sup>e</sup> siècle que dans le travail de redéfinition de l'art théâtral de la Societas Raffaello Sanzio, au XX<sup>e</sup> siècle.

Sarah Di Bella

Université de Copenhague et Université Paris X-Nanterre

# La pensée disciplinaire à la Societas Raffaello Sanzio : le choix de l'exclusion

*Notre théâtre est la réponse incohérente par rapport à un véritable bloc moral – à l'égard du théâtre lui-même – d'origine platonicienne, c'est pour cela que l'on peut dire qu'il peut exister, et qu'on ne le célèbre que là où il est empêché. Si, en quelque sorte, il n'était pas empêché, nous n'en ferions pas. On peut aller jusqu'à dire que nous allons jusqu'à chercher les conditions d'auto-empêchement et, là où c'est possible, nous transformons en faits intérieurs les empêchements extérieurs et politiques : les répressions.*

Claudia CASTELLUCCI, *Les pèlerins de la matière.*

**D**ans mon approche des textes de Romeo et de Claudia Castellucci, je n'entends pas faire le énième portrait d'un théâtre qui suscite déjà tant de polémique et qui constitue l'objet d'études ponctuelles dans le domaine des esthétiques contemporaines. Pour ma part, je me bornerai à présenter une réflexion autour des traces de la *pensée disciplinaire* que portent les écritures théoriques de la Societas Raffaello Sanzio<sup>1</sup>. En effet, cette étude représente une première tentative de rendre opérationnel, sur le terrain des écritures contemporaines, un certain nombre d'idées que j'ai préalablement recueillies et systématisées à partir d'une étude sur le premier théâtre moderne.

Je m'engage donc à montrer ici une histoire des continuités, reliant la pensée théâtrale de l'âge classique à la pensée théâtrale de l'époque contemporaine. Ces continuités jaillissent sous forme de « figures » précises, des figures qui sont autant de fonctions au service du discours. Ce sont celles que j'ai définies comme les « traces » de la *pensée disciplinaire*. Ces figures traversent l'histoire et ont un caractère topique important. Elles sont mises au service d'une pensée de l'ordre ou d'une idéologie du désordre, selon le cas. En effet, les particularités fondamentales des figures de la *pensée disciplinaire* sont deux. Tout d'abord, chacune d'entre elles renvoie à des questions moralement et techniquement binaires, qui inscrivent la pratique de l'art dans l'histoire générale de la « discipline<sup>2</sup> » : chaos/ordre, obéissance/culpabilité, exposition/réclusion, salut/châtiment, etc. Ensuite, une étude diachronique de chacune de ces figures montre l'évolution du sens qu'elles véhiculent. Cette « mobilité » sémantique est leur deuxième particularité. Ainsi, pour donner un exemple, la figure de l'Alchimie, qu'on retrouve précisément chez Claudia Castellucci et que j'analyserai en détail plus avant, est une métaphore que l'on rencontre déjà chez Antonin Artaud, puis plus loin encore, chez Luigi Riccoboni, au XVIII<sup>e</sup> siècle. Or, chez Riccoboni, elle porte une pensée positive – la capacité de l'homme à dominer le chaos de la matière par l'art de la représentation ; au contraire, chez Artaud, sa valeur est mise au profit du rejet de tout positivisme et, tout d'abord, du théâtre de la représentation ; enfin, chez Claudia Castellucci, dans la lignée d'Artaud, elle décrit la quête de la « perte de contrôle », indispensable au processus de la création. J'y reviendrai, mais affirmons d'ores et déjà que la *pensée disciplinaire* est une fonction mobile, et génératrice de fonctions mobiles – ses figures.

Cette mobilité tient à sa capacité à se déplacer sur un axe imaginaire qui relie l'histoire des vertus cardinales, marraines de l'ordre, à celle des maladies de l'âme, aussi connues comme les désordres de l'esprit (folie et mélancolie, par exemple). Sur cet axe, les traces de la *pensée disciplinaire* révèlent la relation du théâtre avec la nature « politique » de l'action humaine – allant de l'agir volontaire, responsable et utile, à l'agir asocial, d'ordre visionnaire, parasitaire ou encore volontairement apolitique. Cette mobilité est donc linéaire. Cela signifie que, malgré l'importance assurée des évolutions sur l'axe ordre/désordre, le niveau disciplinaire demeure présent, car en demeure la fonction principale, à savoir l'invention et l'organisation des modes de réglage liant la relation de l'artiste à la matière, du théâtre à l'art, de la création à l'éthique. Mon hypothèse consiste alors à affirmer qu'une esthétique révolutionnaire, ou qui se veut telle, met en place des cadres et des contraintes également rigoureuses. Elle produit sa propre *pensée disciplinaire* dès qu'elle choisit d'exister en tant que *praxis*<sup>3</sup>. En prenant parti contre la discipline en acte ou en bouleversant, voire en ouvrant le sens et la perception de certains lieux communs de l'ordre donné, le nouveau théâtre instaure son propre réglage esthétique, ses propres critères de contraintes. Et il pose sa propre morale. C'est pour cette raison qu'il n'existe pas de *pensée disciplinaire* unique, ni

de système de pensée applicable à l'ensemble de l'histoire du théâtre. La *pensée disciplinaire*, en tant que telle, est alors une fonction historique, un fil rouge marquant le devenir de l'art théâtral, sa recherche continue d'un profil, d'une force, d'un public. La retombée réactionnaire de toute révolution étant une évidence historique, c'est ce devenir que je me propose de repérer et de réfléchir à l'aide du fil rouge de la *pensée disciplinaire*.

Les trois figures de la pensée des frères Castellucci qu'il me semble intéressant d'explorer sont celles de l'Alchimie, de la « technique *subie* » ou de la « *figure de relation* »<sup>4</sup>, et de la « main militaire ». La première concernerait<sup>5</sup> la relation de l'artiste à la matière aux tout premiers moments du processus de la création. La deuxième s'inscrit dans la problématique de l'aliénation de la volonté de l'acteur sur le plan de sa relation avec le metteur en scène. La troisième entend comparer le pouvoir destructeur du théâtre iconoclaste avec l'instance déflagrante inscrite dans la force militaire, et dans la guerre en particulier. Ces trois figures correspondent à autant de moments de la pratique et de la mise en forme de la création dramatique.

## La figure de l'Alchimie<sup>6</sup>

Comme le dit Romeo Castellucci, le théâtre est un art charnel par définition. Le rapport à la matière se pose d'emblée : rapport à la matière vivante, animale, mais pas seulement. Le travail sur l'imaginaire (sous forme textuelle) et sur la tradition (religieuse ou mythique) est de même nature que celui qu'on exercerait sur toute matérialité. Dans le livre des Castellucci, le passage traversé par la pensée alchimique est celui qui porte le titre « Le pèlerin de la matière » (R. Castellucci, 2001b). Dans le cadre de la convention symbolique, le pèlerin est celui qui choisit de se confronter au chaos de la matière – une matière brute et sans vérité –, à ses forces et à ses obscurités. Le pèlerin est un symbole précis de la philosophie hermétique de par le fait que l'errance dans les ténèbres est fondamentale dans tout parcours d'initiation. C'est par la même figure du pèlerin que Riccoboni, au XVIII<sup>e</sup> siècle, ouvre le tableau alchimique dans son poème sur l'art du comédien<sup>7</sup>. Mais, pour le théoricien d'alors, l'égarement devait constituer une condition passagère, suivie par l'avènement de la lumière. La connaissance acquise par le chemin difficile de la formation est le secours du comédien dont l'Art, pour Riccoboni, doit répondre aussi bien aux critères de l'esthétique qu'aux critères de la morale civile, et cela, jusqu'à faire de ceux-ci la condition fondamentale pour la réussite de ceux-là. Il n'empêche pas que, pour l'ancien comédien italien, comme pour Romeo Castellucci, la voie qui conduit sur la scène celui qui « ose » défier le vertige de l'exposition publique, doit se fonder sur un travail et une pensée de la matière, du corps, de l'expérience et de ses vertiges. Le travail transforme le vertige en lumière, sous la plume de Riccoboni, et l'imperfection des formes

sera alors gouvernée par la clarté raisonnable, par la distinction de la boue de l'or, par la technique la plus rigoureuse – celle de l'Arlequin, pierre philosophale du jeu théâtral italien. Chez Romeo Castellucci aussi, le travail est problématisé, donc analysé, comme relation « non intellectuelle » de l'homme avec la matière, comme expression de la force de volonté de l'artiste et de son bras de fer avec ses propres limites. Néanmoins, ce n'est pas le même « or » que cherche notre contemporain, ni à proprement dire la « lumière ». Par ailleurs, la métaphore de l'or n'apparaît pas dans le passage alchimique de Castellucci, alors qu'elle est encore très présente dans le « théâtre alchimique » d'Artaud. La violence des réactions chimiques, la perte du contrôle et le désordre sont les états – ou, mieux, les dynamiques – qui refléteraient la nature du travail de création de la Societas. Le théâtre y est conçu comme processus d'intervention sur la matière, et non pas comme le résultat de ce processus (l'or ou la lumière). L'esthétique – « discipline de l'esprit et des tripes » (C. Castellucci, 2001c : 183) – ne doit pas faire le tableau de la pose finale du combat – saint Michel dominant le serpent déjà vaincu –, mais elle doit présenter la lutte en tant qu'état d'ouverture sur tous les possibles<sup>8</sup>. Ainsi, le chaos n'est pas un point initial donné, selon Romeo Castellucci, mais un état mental à atteindre pour être en condition de créer. De la même manière, le plateau s'ouvrirait ainsi aux manifestations du hasard, à une esthétique qui se veut le résultat et la cause d'effets de « type chimique » :

Je crois que c'est un théâtre où la dialectique n'a pas lieu. Même les éléments extrêmes du début et de la fin ne s'inscrivent pas dans une dialectique mais [ils sont] juxtaposés, enchevêtrés même violemment. Seule une conversion de type chimique peut déclencher des réactions qui échappent au contrôle. Ces réactions peuvent déclencher le hasard, le casuel. Le casuel est un élément fondamental dans chaque problème de la beauté (R. Castellucci, 2001b : 113).

Il apparaît donc que la figure de l'Alchimie, que Riccoboni met au service de l'ordre, résonne dans ces théories les plus récentes comme la certitude de la corruption de l'art – une corruption qui est considérée nécessaire, bien évidemment, par les frères Castellucci. La lecture obsessionnelle d'un texte – la Bible pour le cas de *Genesi* – et un « carnet-poubelle » sont les instruments de travail du metteur en scène. Le « plongeon dans la matière », dont parle Romeo Castellucci, constitue à la fois le début et la fin de toute création de la Societas, dans le sens qu'il serait la condition initiale que le metteur en scène traverse pour libérer les forces ingouvernables d'un texte comme la Bible. Mais la « fin » de toute création étant la rencontre avec un public, ce plongeon dans le désordre que représente la réaction chimique devrait-il aussi régner sur la scène ? Le plateau semblerait désormais le lieu privilégié des forces qu'on y appelle pour bouleverser l'imaginaire collectif. Le texte sacré devient de la matière brute ; sa forme et ses contenus doivent se rendre au chaos qu'un travail d'artisan poursuit sans relâche :

je l'ai lu [...] selon une technique bien connue des forgerons, en martelant. Marteler, marteler, marteler le texte jusqu'à le faire répandre [...] et par ce

« martelage » s'ouvrent des seuils qui, à une première lecture, ou à une lecture de spécialiste, ou à une lecture intellectuelle, ne s'ouvrent pas. Ce n'est qu'avec l'obsession qu'on réussira à ouvrir des seuils, incommunicables (R. Castellucci, 2001b : 115).

Il s'agirait bien donc d'un travail « obsessionnel » sur la matière. Le désordre, pas moins que l'ordre, serait ainsi, pour Castellucci, le résultat d'une discipline spéciale, de dictats précis. Obsession, perte de contrôle, production de hasard. Il semble alors que, dans cette conception contemporaine de la métaphore alchimique, le combat entre l'obscurité et la lumière, entre l'ordre et le désordre, qui est un point limite de la philosophie hermétique, soit au contraire pris pour sa dynamique profonde – le drame – et consigné à la pensée théâtrale comme le seul espace de vie pour la création. À l'aube de la modernité, la *pensée disciplinaire* reléguait l'Alchimie au travail de laboratoire, préalable à la création, fondamentalement cachée aux yeux du monde, confinée dans les souterrains de la formation du comédien. La représentation, elle, se devait d'être le marché de l'or, de la nature rendue parfaite dans toutes ses expressions, du beau universel, de l'équilibre des contraires, de la lumière, pour lier une fois pour toutes le théâtre à la morale. En revanche, pour nos contemporains, le désordre est l'état à retrouver, l'état perdu, le seul état qui puisse engendrer du Théâtre. Le désordre devrait se faire image (*vs* icône) et ainsi occuper les planches, pris dans l'affrontement de forces contraires, jusqu'à ce que la mort ne tranche, à la fin<sup>9</sup>. Le passage des ténèbres à la lumière doit être rendu visible dans toute sa brutalité, dans toute sa violence. La création du drame est donc un travail « étroitement lié à un problème d'ordre » (R. Castellucci, 2001b : 114) dans la mesure où seul du désordre et du chaos peut naître le drame ; seul de cet abandon de l'action aux pressions des contradictions et des conflits surgissent « les possibilités<sup>10</sup> ». Artaud avait merveilleusement conçu la théâtralité inscrite dans la philosophie alchimique précisément comme ce bras de fer entre les simplifications de l'ordre et les luttes qui engendrent le drame. Je tiens à reprendre ici un long passage de son « théâtre alchimique » :

Il semble bien que là où règnent la simplicité et l'ordre, il ne puisse y avoir de théâtre ni de drame, et le vrai théâtre naît [...] d'une anarchie qui s'organise, après des luttes philosophiques qui sont le côté passionnant de ces primitives unifications.

Or ces conflits que le Cosmos en ébullition nous offre d'une manière philosophiquement altérée et impure, l'alchimie nous les propose dans toute leur intellectualité rigoureuse, puisqu'elle nous permet de réatteindre au sublime, *mais avec drame*, après un pilonnage minutieux et exacerbé de toute forme insuffisamment affinée, insuffisamment mûre, puisqu'il est dans le principe même de l'alchimie de ne permettre à l'esprit de prendre son élan qu'après être passé par toutes les canalisations, tous les soubassements de la matière existante, et avoir refait ce travail en double dans les limbes incandescents de l'avenir. [...] L'opération théâtrale de faire l'or, par l'immensité des conflits qu'elle provoque, par le nombre prodigieux de forces qu'elle jette l'une contre l'autre et qu'elle émeut, par cet appel à une sorte de rebrassement essentiel

débordant de conséquences et surchargé de spiritualité, évoque finalement à l'esprit une pureté absolue et abstraite [...] comme une note limite, happée au vol et qui serait comme la partie organique d'une indescriptible vibration (Artaud, 2004b : 534).

Du théâtre alchimique d'Artaud, Castellucci retient donc, d'une part, la méthode – le « pilonnage minutieux et exacerbé » d'Artaud est ce « travail obsessionnel de marteler, marteler, marteler » de Castellucci – et, d'autre part, cet accent qu'Artaud avait mis sur l'intérêt fondamental des conflits, des décharges électriques permettant à l'opération théâtrale de faire l'or. Ainsi, dans les écrits de la Societas Raffaello Sanzio, pour un théâtre iconoclaste, l'image figée dans un rapport de croyance/pouvoir doit être remplacée par « l'alchimie de la transformation, de la transmigration d'une forme à l'autre » (R. Castellucci, 2001b : 117). Le théâtre des Castellucci, comme le rêvait Artaud pour tout théâtre, se veut placé en-dehors du temps de la société, dans un temps apolitique, pour ainsi dire<sup>11</sup>. Afin de désamorcer les dynamiques de l'art de la représentation, la figure disciplinaire de l'alchimie – figure bien disciplinaire, du moment où elle répond à un problème d'ordre – signifie l'assimilation de l'acte artistique à la pérégrination de l'homme dans l'obscurité. Le théâtre ne porte pas de réponses, n'accomplit pas d'action éducative, ne vise pas la libération de l'homme<sup>12</sup>. La *pensée disciplinaire* est ici posée comme fondamentale pour qu'on puisse en subvertir les valeurs héritées du théâtre classique, ou les valeurs héritées tout court.

## La figure de relation, ou « technique subie<sup>13</sup> »

La construction d'une *pensée disciplinaire* est, chez les Castellucci, d'autant plus méticuleusement réfléchi, qu'elle prône l'idée de l'affranchissement de l'action humaine du « pouvoir nominal ». La pensée de Claudia Castellucci consiste à affirmer que toute technique est, par définition, acte de soumission. Pour qu'elle ne devienne pas l'instrument d'un pouvoir arbitraire, ou une sorte « d'idolâtrie humaine qui anéantit, sans la jouissance de l'anéantissement (qu'on éprouve dans les extases) » (2001a : 135), il faut que cette soumission s'accomplisse dans le cadre d'une figure précise, qu'est la *figure de relation*. La figure de relation est la condition idéale de la limitation de la volonté individuelle, la seule condition permettant l'accomplissement de l'aliénation de toute volonté individuelle, l'anéantissement de toute marge de liberté créatrice. L'auteure écrit :

La personne qui me dit ce que je dois faire se met, à cause de moi, ou mieux encore à cause de la *figure de relation* que j'accepte, à obéir – même malgré elle – à ce qu'elle doit faire, qui est, précisément, me faire faire quelque chose. Alors la personne à laquelle j'obéis, dans cette configuration est celle qui, avant tout, fait ce que je veux qu'elle fasse, ou mieux ce que la *figure de relation* que j'accepte lui permet de faire, et lui fait faire (p. 138).

Il s'agit là d'une technique « subie », bien distincte de la technique « inculquée » qui est au service du pouvoir nominal. Cette dernière méconnaît la réciprocité du condition-

nement entre celui qui obéit et celui qui impose, alors que la technique « subie » consiste en une aliénation absolue, d'autant plus efficace qu'elle est déclenchée par un acte de volonté. Ce n'est pas cette origine qui rend la technique subie moins rigoureuse que la technique inculquée, car elle se doit d'être entière et visible :

Celle qui voit la possibilité de variations au sens créatif [est] la technique inculquée, qui exige justement cet échafaud créatif pour conserver intact leur propre pouvoir nominal. [...] C'est en ôtant à la technique le moindre apport de création personnelle que je peux vraiment être libre de son hégémonie nominale (p. 134-135).

La contrainte n'a pas disparu au sein de cette révolution pourtant véritable : elle a multiplié ses effets par l'établissement d'un mécanisme de conditionnement mutuel entre les forces opérationnelles reliant la matière au travail de création. De plus, elle assume une nécessité de nature « non intellectuelle », directement déterminée par l'organicité de la matière en reniant ainsi la codification qui caractérisait la contrainte des sociétés disciplinaires. C'est un point crucial : la contrainte est ici dénuée de toute codification. Là où la discipline classique opère par codification et imposition de codes, les Castellucci portent la contrainte sur le terrain de l'aliénation et l'assimilent à une nécessité organique : aliénation et contrainte, contrainte et nécessité<sup>14</sup>. Alors que la codification permet en effet une liberté combinatoire et un déplacement protégé de l'individualité, en plus d'un choix de registres selon les circonstances, la technique, elle, doit chercher à transformer les limites en limitations en condamnant « toute autre possibilité<sup>15</sup> », pour répondre à l'exigence fondamentale de permettre une action étrangère au pouvoir nominal. C'est la duplication de cette contrainte et l'épaississement de l'acte d'obéissance qui garantissent l'éthique artistique :

Tout, de la technique, ramène à la limite, et toute technique honnête doit l'exprimer, au lieu de la dissimuler par de faux sens d'expansion illimitée : [...] la technique est toujours d'autrui et elle est toujours une pratique d'aliénation (C. Castellucci, 2001a : 136).

L'aliénation est ici ce qui garantit la force, voire le sens de la contrainte. L'aliénation est néanmoins une idée aussi difficile à saisir que celle de la raison classique ou du bon sens de la même époque – prétendant que l'on reconnaisse comme universel le sens d'une codification qui était, de bout en bout, le résultat d'une opération culturelle, avec tout l'arbitraire que cela pouvait comporter. La raison classique était une méthode d'approche, de perception de la réalité, de codification d'un savoir, alors que la technique subie ne sera jamais fixée dans une méthode, car elle se manifeste par une expérience incalculable. Or l'aliénation, selon les Castellucci, serait un état d'abord voulu, puis subi « de force ». De plus, elle ne vise pas une réussite mais l'échec, reflet de la condamnation, voire du châtiement inscrit dans la présence scénique<sup>16</sup>. La contrainte est, dans la Societas, au service de l'inéluctabilité de l'échec qui marque l'exposition publique d'une honte de nature onto-



logique, comme un voyage nécessaire dans la conscience du fait de ne pas être perfectible. La discipline présentée dans les écrits des Castellucci – discipline de l'obéissance et de la contrainte absolues, vidée de tout positivisme – semblerait projetée dans une pensée janséniste où l'idée de l'irréparable, par suite de la chute originelle, est étrangement retournée à la faveur d'une technique de la scène visant une expiation paradoxale, car sans ambition de salut<sup>17</sup>. Il est certain que ce n'est pas la linéarité qui caractérise le style des écritures de la Societas Raffaello Sanzio. Leur ruminement constant et infatigable des sens historiques donne lieu à un raisonnement en boucles, en ellipses, en labyrinthe.

### La « main militaire<sup>18</sup> »

Nous avons vu, dans la première figure, que la *pensée disciplinaire* orientait le corps à corps entre l'artiste et la matière vers un travail acharné et fondamentalement méthodique, avec des procédures qui le concernent tout particulièrement, en le rendant connaissable et reproductible, jusqu'à sa recherche de l'imprévisible. Le but de ce travail serait de rétablir la relation privilégiée du théâtre avec la honte de l'exposition, avec l'état du chaos, état premier et fondateur de l'esthétique. Par son combat contre un imaginaire et une tradition qui emprisonnent le potentiel de la vie humaine, Romeo Castellucci se propose de libérer les « possibilités » recluses et soumises, voire anéanties, dans la culture-culte de l'icône. Le hasard paraît au centre de cette conception esthétique véhiculée par ces écrits.

La deuxième figure présentait, au contraire, une *pensée disciplinaire* de la nécessité absolue, donc du renoncement à « toute possibilité ». L'aliénation de la volonté – de l'artiste mais aussi du metteur en scène – dans la figure de relation, ferait de l'esthétique une sorte de résultat physiologique où l'acteur exécute passivement ce qu'on lui impose (mais ce qu'on lui impose serait au fond dicté par sa propre présence, criant obéissance). Celui qu'on appelle « acteur », faute de mieux, n'est plus un individu social en représentation, mais un corps dont l'organicité remplace la sociabilité classique et s'impose comme une nécessité absolue. Il ne s'agirait plus pour le metteur en scène d'habiller, de composer et de concerter un ordre reconnaissable, mais de dénuder et de poser sur la scène des forces incontrôlables.

L'évocation de la perte de contrôle nous empêche de lire cette pensée de la nécessité sous l'angle d'une doctrine comme celle du déterminisme, car le propre de l'esthétique de la Societas consiste précisément dans le dépassement du raisonnable, avec tout l'univers sémantique qui est le sien, à la faveur de l'aliénation en tant qu'outil, voie ou procédé d'une liberté nouvelle, nouveau droit de l'artiste – dont la culpabilité et l'exclusion sont les effets recherchés<sup>19</sup>. La figure de la « main militaire » se situe précisément dans le projet théorique

de la Raffaello Sanzio, avancé dans la citation présentée en ouverture. L'empêchement politique y est considéré comme le point de départ pour développer des empêchements endogènes. En effet, dans son travail d'iconoclaste, l'artiste doit d'abord intervenir sur lui-même – « une intervention sur le soi comme extrait de la tradition du monde » (C. Castellucci, 2001b : 21). C'est donc une condition d'aliénation – le « soi » étant un produit de ce qu'on abhorre – ayant comme but une action de destruction – le théâtre iconoclaste. En ce sens, l'artiste est au militaire ce que l'art est à la guerre. Mieux encore, l'artiste serait à l'art, ce que le militaire est à la guerre. Au sujet de la relation de l'artiste à l'empêchement, Claudia Castellucci écrit :

Le militaire est celui qui peut adhérer et obéir de façon inconditionnelle à un projet complètement extérieur à sa vie – qui nie sa vie – pour la simple et bonne raison qu'il sent qu'il a perdu sa propre intimité. [...] Le militaire accepte l'intimité extérieure en essayant de récupérer sa propre intimité intérieure. L'artiste – qui ressemble beaucoup au militaire – accomplit le mouvement inverse : dans sa propre intimité il arrive à inclure les intimités extérieures et, consciemment, il arrive aux conséquences extrêmes : punir sa propre ressemblance jusqu'à la négation, la mutilation (p. 21-22).

Lors qu'il s'agit de communiquer son idée de théâtre iconoclaste, elle écrit plus longuement encore :

Il est inutile de taire [...] la façon que l'iconoclastie a à aller de pair avec chaque guerre humaine, parce qu'elle se manifeste comme la trace solennelle d'une intolérance aveugle. [...] Ce qui naîtra doit germer sur la destruction [...] Et la destruction est déjà très belle, terriblement religieuse. Mais ce n'est pas de même pour l'art, qui désespère de se trouver lui-même au milieu de ce monde qui lui accorde ce qu'il utilise pour le haïr ? [...] La ressemblance génétique et endémique entre main militaire et main théâtrale [...] apparaît clairement à toutes les époques de l'histoire. [...] Le produit de la main théâtrale a besoin, pour vivre, de puiser sa force dans ses propres images brisées [...], les images qu'il détruit avant qu'aucune autre guerre ne vienne le faire (p. 25-26, 27, 30).

Il se révèle alors cette étrange destinée de la *pensée disciplinaire*, qui consiste à proposer des figures de l'ordre pour en désarçonner le sens à la faveur d'une esthétique qui libère la force créatrice du désordre. Cela n'empêche pas les Castellucci de bâtir une véritable pensée disciplinaire au sein de laquelle la création et l'événement théâtral poseraient un acte de négation de l'ordre, à la faveur de la forme, des formes du désordre. L'esthétique de la Societas Raffaello Sanzio paraît se nourrir indistinctement du beau et du monstrueux, de la machine et de l'animal, des emblèmes du sacré et des traditions néoplatoniciennes, de l'historique et du biblique, du mythique et de l'organique. Choisis pour leur contenu culturel, ces éléments arrivent sur la scène après avoir subi une implosion, les ayant soustraits à toute appartenance, à toute reconnaissance pour en faire des molécules uniques, imprévisiblement réactives. Cela donne lieu à un théâtre de l'irrésolu, de la tragédie sans

héros et sans fin, des maladies de l'âme dépouillées de toute histoire et de tout sens donné – aux antipodes du théâtre de l'âge classique, par exemple, ou d'un certain théâtre moderne. Le théâtre des Castellucci est iconoclaste, oui, mais, dans sa guerre à l'icône, ne renonce pas à la « figure », ni au pouvoir de l'image, et porte les marques d'un *horror vacui* qui pourrait nous mener au tableau *Melancholia* d'Albrecht Dürer. En prônant l'empêchement et l'aliénation dans l'art, les Castellucci réussissent une intégration d'autant plus paradoxale qu'elle prend appui sur la figure de Satan, Roi des transmutations et du méconnaissable, dont Barthes avait saisi toute la portée dans sa théorie de l'écrivain-écrivain : « D'un point de vue anthropologique, l'écrivain-écrivain est un exclu intégré par son exclusion même, un héritier lointain du Maudit » (1964 : 153)<sup>20</sup>.

## Notes

1. L'écriture a systématiquement accompagné les créations de la Societas. J'insiste sur le fait que mon étude prend en examen ces écritures porteuses d'une pensée théâtrale, d'une idée de théâtre, car mon objet est ici la *pensée* disciplinaire et pas ses *pratiques*. La relation entre la théorie et la pratique est fondamentale, mais elle ne doit pas être posée par assimilation des deux formes dont le dialogue demeure problématique.
2. Les études qui tiennent la « discipline » comme leur objet forment aujourd'hui un corpus important et complexe. Hormis la philosophie foucauldienne, les écrits de Norbert Elias et ceux de Max Weber – ce qui constitue le corpus méthodologique commun –, la plupart de ces travaux ont été produits par des historiens et traversent l'histoire des religions, des doctrines politiques, économiques et juridiques. Relativement aux approches des uns ou des autres, nous trouvons des modèles confessionnels (études sur le protestantisme), anticonfessionnels (études sur la culture humaniste), néoconfessionnels (études sur le confessionnalisme), malthusiens (études centrées sur la famine et les épidémies), marxistes (études sur la discipline visant la productivité du travail) ou néomachiavéliques (sur les élites politiques). Des approches moins orthodoxes ont réussi à se frayer un chemin, celui de l'interdisciplinarité, permettant de saisir l'histoire de la discipline dans toute sa complexité. Je suis particulièrement redevable aux publications collectives de l'équipe de Paolo Prodi, Pierangelo Schiera et Nettore Pirillo où le théâtre n'est pas traité en particulier, mais, en revanche, la question de la représentation des corps dans d'autres moments de la vie sociale et de la création artistique y renvoie sensiblement. Voir en particulier : *Discipline de l'âme, discipline du corps et discipline de la société* (1994).
3. Mon étude propose – je le répète – un travail sur la pensée théâtrale qui accompagne un projet esthétique sans pour autant le remplacer dans les résultats.
4. Je garde ici les italiques employés par Claudia Castellucci.

5. Mon emploi du conditionnel est un choix qui dépend de ma position méthodologique. Je ne prends pas en examen les résultats d'une pratique esthétique, mais une théorie qui, censée en partager l'esprit, se manifeste dans un espace-temps autre – celui de l'écriture. Il faut donc éviter le risque de faire une assimilation entre la pensée, véhiculée par les écrits, et l'esthétique, portée par les spectacles.
6. « L'Alchimie présente un triple caractère ; elle poursuit un but chimique, avec la Pierre philosophale ; physiologique, avec la Palingénésie et l'Homunculus, et thérapeutique, avec la Panacée Universelle. Elle est basée tout entière sur un système philosophique : l'Hermétisme, dont elle est l'application pratique aux choses de la nature » (Allendy, 1912 : 2). René-Félix Allendy (médecin, psychanalyste, 1889-1942) fut le psychanalyste d'Artaud, pour le peu de temps que celui-ci se prêta à cette expérience. Les deux hommes furent très proches, et l'on peut dire que *Le théâtre et son double* doit beaucoup aux connaissances d'Allendy sur l'histoire de la médecine (alchimie, homéopathie, épidémiologie). Voir aussi, Artaud (2004a : 260-267).
7. Luigi Riccoboni (1728), *Dell'arte rappresentativa*. Pour une traduction en français du traité, voir l'annexe de *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni – Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, sous presse.
8. Sur « le possible comme catégorie esthétique », voir Deleuze et Guattari (1991 : 168).
9. « Quelque chose doit mourir dans cet affrontement. Il doit mourir pour pouvoir se transformer, pour aller ailleurs » (R. Castellucci, 2001b : 115).
10. « Élaborer ce chaos pour pouvoir le faire sortir, pour pouvoir réunir ces possibilités. Au début chaque artiste sait que le plateau vide est la mer ouverte des possibilités et c'est en cela que consiste aussi la terreur de la scène » (R. Castellucci, 2001b : 113).
11. « C'est l'expérience d'un autre temps, le théâtre. [...] Je ne fais pas allusion à une chronologie, mais à la *qualité* du temps » (R. Castellucci, 2001b : 118). L'italique est de l'auteur.
12. « CORRUPTION. Je pars du fait que l'art n'est pas pur. Personne n'arrivera jamais à me convaincre que l'art libère l'homme. La sotériologie de l'art n'est pour moi que du baratin » (R. Castellucci, 2001b : 122).
13. Il est question de « *figure de relation* » (en italique dans le texte), dans le chapitre IV, « Aliénation de la technique (ce qui mène au non-commun et ce qui mène à le mettre en commun) » (C. Castellucci, 2001a : 133-165).
14. « *Non disponendo più di una tradizione, non disponendo più di un codice, in cui il giallo significa una cosa ed il rosso un'altra, io mi trovo in condizione di aporia rispetto a tutte le scelte che in teatro s'impongono*, et encore « *il termine di addobbo [...] non è corretto, perché prevede delle possibilità o delle alternative, [ma] c'è solo una forma che l'attore può indossare. C'è una ferrea necessità drammaturgica che impone quelle scelte. Io non cerco il fenomenale – ma mi interessa il phainomen – di quei corpi anoressici, di quei volti ; nascono da quel tipo di necessità da cui non posso prescindere* » (« Du moment où je ne peux plus compter sur une tradition, et que je ne possède plus de code dictant que la couleur jaune signifie une chose et le rouge autre chose, je me trouve dans une condition d'aporie par rapport aux choix qui s'imposent au théâtre, [de plus] le terme de décoration [...] n'est pas pertinent, parce que

la décoration prévoit la possibilité du choix ou l'alternative, [alors que] il n'y a que cette forme-là que l'acteur peut utiliser. Une nécessité dramaturgique absolue impose ses choix. Je ne cherche pas le phénoménal – mais le *phainomen* m'intéresse – de ces corps anorexiques, de ces visages ; ils naissent tous de cette sorte de nécessité que je ne peux pas ignorer » (R. Castellucci, 1999 : 337). (Nous traduisons.)

15. « La technique [...] condamne toute autre possibilité. Pour celui qui n'a pas de technique tout est possible. Inversement, pour celui qui exerce une technique, presque tout est impossible, excepté la technique elle-même » (C. Castellucci, 2001a : 135).

16. « Quand on monte sur scène on est, d'emblée, coupable. Être sur scène signifie recevoir, de façon masochiste, une punition ; être sur scène est déjà un état de merveille et de honte [...] Un théâtre qui soit digne de la honte. Qui en soit capable. [...] L'ostension est déjà lapidation de regards » (R. Castellucci, 2001a : 32).

17. « La création n'est pas la réponse à une demande de salut, mais, au contraire, elle est une autre question posée par rapport à une réponse de salut que nous venons de recevoir [...] pas satisfaisante » (C. Castellucci, 2001b : 19).

18. « La main militaire » et « La main théâtrale » sont deux parties d'un sous-chapitre, « Le syndrome de Platon dans le théâtre des opérations », du chapitre I, « Ce qu'il y avait avant n'est plus », qui est le manifeste du théâtre iconoclaste de la Societas (R. Castellucci, 2001a : 22-32).

19. La pensée scientifique de Monod, auteur de *Hasard et nécessité* (1970), touche plusieurs cordes de la pensée disciplinaire des Castellucci, qui est bien une pensée du hasard et de la nécessité. Deux citations : « Quel idéal proposer aux hommes d'aujourd'hui, qui soit au-dessus et au-delà d'eux-mêmes, sinon la reconquête, par la connaissance, du néant qu'ils ont eux-mêmes découvert ? » ; « La source unique de la véritable innovation dans la biosphère est faite de perturbations aléatoires *au sein du mécanisme conservateur*, perturbations telles que tout objet physique y sera *inévitablement assujetti*. Ces perturbations affectent des molécules uniques et sont par conséquent imprévisibles » (Monod, 1988 : 169, 144). Les italiques sont les miens, marquant les lieux du discours où le lien entre hasard, aliénation du contrôle et assujettissement obligé constituent les conditions de l'innovation « en nature ». Il s'agit bien, pour la biosphère comme pour le théâtre de Castellucci, d'une innovation dont on peut décrire le cadre et la nature, mais qui échappe à une mise en ordre en termes de méthode et de codification.

20. Romeo Castellucci met en scène Lucifer dans *Genesi* dans un contexte proche de l'imaginaire alchimique – le laboratoire de Marie Curie montrant la transformation de la pierre du radium dont la lumière est la seule capable de traverser la matière solide : « une pierre qui dégage sa propre lumière, elle se rapproche donc, mystérieusement de l'étymologie du mot "Lucifer". [...] une lumière qui sans aucun doute pénètre les os. Elle a quelque chose de nocif, mais c'est aussi la lumière de la connaissance » (R. Castellucci, 2001b : 122).

## Bibliographie

- ALLENDY, René-Félix (1912). *L'alchimie et la médecine*, Paris, Bibliothèque Chacornac.
- ARTAUD, Antonin (2004a). « Lettre au docteur Allendy », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, p. 260-262.
- ARTAUD, Antonin (2004b). « Le théâtre alchimique », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, p. 532-535.
- BARTHES, Roland (1964). *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- CASTELLUCCI, Claudia (2001a). « La technique est ce qu'un autre me fait faire : exposé au colloque *Le néoantique*, Université de Rome, 1993 », dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 133-141.
- CASTELLUCCI, Claudia (2001b). « Sur la nature de l'empêchement de faire : discours du colloque de Zagreb Festival Eurokaz, 24 juin, 1994 », dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 18-22.
- CASTELLUCCI, Claudia (2001c). « Éthique et esthétique : lettre de Romeo Castellucci à Frie Leysen, 1999 », dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 181-187.
- CASTELLUCCI, Romeo (1999). « Non mascherare lo sgomento che il palcoscenico dà », dans Paola Bignami (dir.), *Mascheramenti : Tecniche e saperi nello spettacolo d'occidente e d'orient*, Rome, Bulzoni, p. 333-339.
- CASTELLUCCI, Romeo (2001a). « Acteur : le nom n'est pas exact, 1994 », dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 32-35.
- CASTELLUCCI, Romeo (2001b). « Le pèlerin de la matière : extrait d'une interview de Yan Ciret pour l'Académie expérimentale des Théâtres de Paris, mars 2000 », dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 111-124.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de minuit.
- MONOD, Jacques (1970). *Hasard et nécessité*, Paris, Seuil.
- MONOD, Jacques (1988). *Pour une éthique de la connaissance*, Paris, La Découverte.
- PRODI, Paolo, Pierangelo SCHIERA et Netto PIRILLO (1994). *Discipline de l'âme, discipline du corps et discipline de la société*, Bologne, il Mulino.
- RICCOBONI, Luigi (1728). *Dell'arte rappresentativa*, Londres, s. n.