



(D)écrire la représentation.

## Quand le spectacle postdramatique force à l'ekphrasis

- Benoît Hennaut

La simple entrée du mot-clé « *ekphrasis* » dans la base de donnée bibliographique de la MLA donne plus de 900 références toutes époques confondues, dont près de 600 pour la période 2000-2012. Pour basique que soit ce seul critère, il donne une indication quant à l'actualité de l'intérêt que suscite le concept auprès de nombreux chercheurs. L'intermédialité et le dialogue entre les arts ont entraîné en effet de multiples travaux à partir de diverses disciplines. Cependant, si dans la même base de données MLA, on croise le terme « *ekphrasis* » avec ceux de « *theater* », « *drama* », ou « *performance* », le nombre de références se réduit sévèrement à une quarantaine à peine, dont 20 seulement rentrent véritablement dans le champ qui nous intéresse, à savoir le lien entre cette pratique textuelle descriptive et narrative appliquée aux œuvres d'art et la pratique théâtrale en général. Si l'on creuse encore, on se rend vite compte que ces travaux traitent de l'insertion à l'intérieur du texte dramatique ou de la mise en scène de références à la peinture. Il s'agit d'analyser comment tel ou tel auteur dramatique réfère à une œuvre picturale ou engage le spectateur dans une réflexion sur l'histoire de l'art.

Notre propos est tout autre. Nous envisageons en effet d'analyser la manière dont certains critiques et journalistes spécialisés ont pu rendre compte de spectacles théâtraux produits dans la période des années 1980-1990 sous une forme textuelle

qui s'apparente à l'*ekphrasis*, c'est-à-dire à l'extérieur du projet théâtral, sous l'angle de la réception. Ce faisant, ces journalistes critiques développent une langue qui emprunte un vocabulaire, une syntaxe et un style qui révèlent une ambition proprement littéraire. Que ce soit dans des revues périodiques spécialisées ou dans la section « arts et culture » de la presse quotidienne, ces textes adoptent même parfois la forme d'une augmentation créative et narrative personnelle pour faire le compte-rendu de certains spectacles, ou pour les évoquer. Soit, comme en d'autres temps ou à partir d'expressions picturales qui ont forgé cette tradition textuelle spécifique, une pratique ekphrastique.

Cette intuition d'une *ekphrasis* en aval de la représentation théâtrale a également été formulée par Barbara Gronau<sup>1</sup>, seule exception à la liste bibliographique évoquée ci-dessus. Sur base de sa propre perception et de son propre compte-rendu de la scène d'ouverture du *Salomé* d'Einar Schleef (1998), en fait un long tableau vivant, elle rendait compte de l'insuffisance d'une description objective des faits et des éléments matériels pour capturer de manière satisfaisante la performance théâtrale. « C'est de la façon dont ce tableau est advenu, dont il est devenu événement entre la scène et les spectateurs, que doit partir la description, car ce tableau n'est pas un dispositif figé, mais un champ de forces. Ce n'est que par la re-constitution de la représentation que les événements et les processus performatifs peuvent être traduits en description » (282). Nous la rejoignons pleinement sur deux points. D'abord, la notion de « tableau » appliquée au théâtre ainsi que les passages extrêmement visuels et plastiques qui traversent la mise en scène contemporaine encouragent sensiblement à formuler cette idée d'une *ekphrasis* appliquée au théâtre. Ensuite, la dimension performative et spectaculaire qui caractérise en son essence le théâtre, et tout particulièrement ses développements postdramatiques (nous reviendrons sur ce terme un peu plus loin), doit nécessairement pouvoir être prise en compte par le discours chargé d'en rendre compte. En revanche, nous nous écartons de sa position, ou plutôt nous aimerions la compléter et la développer sur deux points qui nous semblent essentiels. Là où Barbara Gronau semble trouver

---

<sup>1</sup> B. Gronau, « Ereignis und Ekphrasis - performative Schnittstellen von Text und Theater », dans *A la croisée des langages. Texte et arts dans les pays de langue allemande*, sous la direction d'E. Brender, K. Hausbei, B. Jongy, J.-F. Laplénie, G. Vassogne, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 229-243. Je cite à partir du résumé en français p. 282.

problématique la prise en charge de la dimension performative par l'*ekphrasis*, nous pensons que ce mode textuel peut parfaitement rendre compte de la dimension symbolique et métaphorique ressentie par le récepteur et le spectateur (on parle bien d'un texte produit en aval de la représentation). Même dans son acception classique, l'*ekphrasis* ne se limite pas à la description d'un « dispositif figé », d'éléments statiques : le principe même de l'*enargeia* implique d'amplifier, de souligner, de rendre vivant son objet et de stimuler l'empathie du lecteur. C'est d'ailleurs le sens de l'expérience menée par le critique et chercheur britannique Matthew Reason, accompagnant un groupe de spectateurs dans un atelier d'écriture créative (ekphrastique, selon ses termes) après avoir assisté à trois spectacles de danse<sup>2</sup>. Par ailleurs, notre contribution ne produit pas son propre corpus (Barbara Gronau testait son intuition ekphrastique à l'aune de son propre texte-souvenir du spectacle de Einar Schleef ; Reason, lui, organise ses ateliers comme une recherche-action encadrée pour créer des textes). Les textes que nous présentons dans cet article comme candidats au titre « d'*ekphrasis* spectaculaire » ont été écrits et publiés par des journalistes et critiques en activité. On peut donc raisonnablement supposer qu'ils ne sont pas le produit dérivé d'une réflexion théorique préalable quant à leur capacité descriptive ou leur appartenance générique. Leur validité en tant qu'échantillons s'en trouve renforcée.

Cet article n'a ni l'ambition ni les moyens de traiter de l'ensemble du phénomène, ni d'ailleurs de le généraliser, mais il s'appuiera sur quelques textes publiés à propos d'un spectacle en particulier pour caractériser une écriture journalistique peu documentée sous cet angle quand elle prend en charge le théâtre contemporain. Après avoir expliqué pourquoi la nature même de ces spectacles et leur projet poétique, dramaturgique, impliquent ou encouragent le récit extérieur qui les assume, nous tenterons donc de montrer comment ces textes s'apparentent bien au genre de l'*ekphrasis*. Je discuterai la nature discursive des textes (description ou récit ?) et leurs caractéristiques stylistiques en me nourrissant à des sources qui

---

<sup>2</sup> M. Reason, « *Writing the embodied experience : ekphrastic and creative writing as audience research* », dans [Critical stages](#), n°7, décembre 2012. Par cette expérience, il entend montrer qu'une écriture produite à partir de la réception d'un spectacle chorégraphique peut assimiler, voire reproduire l'expérience sensible et corporelle éprouvée pendant la représentation (« *embodied phenomenology* ») aussi bien que l'expérience réflexive et analytique du spectateur.

discutent de l'actualité du concept d'*ekphrasis* à l'époque moderne et contemporaine. Si elle n'est plus seulement le moyen d'une rhétorique argumentative et/ou élogieuse (usage antique) et qu'elle s'est muée en produit textuel autonome, on verra dans notre cas comment elle garde malgré tout une fonction de support à la critique tout en ouvrant la porte à une authentique créativité d'écriture. Cette étude s'appuie plus particulièrement sur le traitement d'un spectacle de Romeo Castellucci et de la Societàs Raffaello Sanzio, *Genesi, from the museum of sleep*, produit en 1999. Cinq articles et cinq rédacteurs différents sont convoqués, à travers deux périodiques (*Mouvement* et *Les Saisons de la Danse*) et trois quotidiens (*Le Monde*, *Libération*, *Le Temps*).

### Construire l'objet

Dans la même veine que d'autres spectacles de la Raffaello Sanzio (*Oresteia*, 1995, d'après Eschyle ; ou *Giulio Cesare*, 1997, d'après Shakespeare), *Genesi, from the museum of sleep* interroge le cœur d'un grand texte de la civilisation occidentale, fondamental entre tous. Son ambition dramaturgique est de traiter le thème de la Genèse à travers trois « actes » : « Au commencement », « Auschwitz », « Caïn et Abel ». La pratique de la Societàs Raffaello Sanzio (c'est-à-dire peu ou prou la famille Castellucci) s'est forgée dès le milieu des années 1980, non pas dans la représentation et la mise en scène d'un texte, mais dans la présentation scénographique, plastique, de son excavation philologique, offrant des visions théâtrales et des enchaînements tantôt oniriques et hallucinées, tantôt hyperréalistes. Un théâtre très visuel, organique, qui mobilise l'ensemble des moyens scéniques.

De quoi parle donc ce *Genesi*? Cette question touche en plein cœur la problématique exposée. Même pour les spectacles de Castellucci, la notion d'*ekphrasis* spectaculaire pourrait en définitive paraître banale et peu digne d'intérêt. Car elle semble naturellement inscrite dans le commentaire théâtral (tout critique journaliste ou universitaire a d'une manière ou d'une autre recours au « résumé » et à la description de la pièce ou du spectacle qu'il a vu), de sorte qu'elle passe sans doute très souvent inaperçue ou n'a pas été jusqu'ici spécifiquement caractérisée en tant que genre d'écriture. Mais tout comme dans le domaine de l'art de la performance (ou *live art*), elle revêt une importance particulière et mérite une attention spécifique dans le

cas de ces formes théâtrales dites « postdramatiques »<sup>3</sup> qui ne reposent ni textuellement ni culturellement sur l'argument d'une histoire résumée. Le spectacle postdramatique qui a fleuri dans les années 1980 et 1990 (et qu'illustre avec force Romeo Castellucci) échappe au primat textuel d'une œuvre dramatique préexistante portée à la scène ; il réfute l'organisation de sens traditionnellement donnée par la psychologie combinée des personnages et la trame narrative linéaire du drame. Il se présente comme un théâtre qui met en avant la mise en scène (dans les termes connus des études théâtrales : *Regietheater* en allemand, produit de *l'avènement de la mise en scène au XXe siècle* en français), mais mobilise particulièrement la théâtralité de l'ensemble des moyens scéniques pour produire son objet et son propos spectaculaire. Le texte dramatique n'en est plus la trame établie au préalable, voire éditée. Il en est (éventuellement) un élément parmi d'autres. La mise en scène n'est plus l'outil d'exposition d'une œuvre (tout créatif et innovant que l'outil puisse être), elle *est* l'œuvre. Celle-ci n'est en effet dominée par aucune trame langagière et elle n'existe nulle part en dehors de la scène et de sa réalité spectaculaire, si ce n'est à travers la vidéo et, précisément, le commentaire ou le souvenir textualisé<sup>4</sup>. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que l'art de la performance ou le spectacle théâtral postdramatique aient fortement thématiqué la notion de « script » d'artiste ou de metteur en scène, ces textes qui font œuvre a posteriori et figent le geste accompli (parfois de manière paradoxale) à travers les mots de l'artiste (volonté de transmission pédagogique, démarche d'archive, revendication et protection du droit d'auteur... les motivations sont multiples). Traitant ailleurs du script d'auteur<sup>5</sup>, je m'attache pour ma part à ce phénomène étrange qu'est la traduction linguistique d'un spectacle vivant qui, dans sa durée, expose progressivement les éléments, les tableaux et les images qui vont constituer son langage propre.

---

<sup>3</sup> On connaît les réserves d'usage désormais appliquées au terme introduit par Hans-Thies Lehmann, mais il reste un outil commode pour désigner un ensemble d'écritures théâtrales très présentes à la fin du XXe siècle (H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002).

<sup>4</sup> L'accès aux œuvres théâtrales à travers la vidéo et l'image enregistrée est l'objet d'un autre regard et le sujet d'autres réflexions quant au statut de cette image.

<sup>5</sup> « *The narrative limits of a specific genre: the theatre directors' script* », communication présentée au 3e Congrès du European Narratology Network, Paris, 29-30 mars 2013. Et de manière plus générale dans ma thèse de doctorat « Théâtre et récit, l'impossible rupture » (ULB et EHESS-CRAL, à soutenir en 2013).

Pour poursuivre notre étude de cas et illustrer les développements qui vont suivre, on peut à ce stade se reporter à l'annexe 1 de cet article. Traitant directement du statut textuel d'un commentaire donné par la critique, nous ne nous risquons pas à offrir nous-même une recension de *Genesis*. Le texte d'Alain Dreyfus, critique au journal Libération à l'époque, offre à la fois une archive convaincante du spectacle et une première illustration à notre propos.

On l'aura compris, la critique qui prend en charge le compte rendu du spectacle postdramatique ne peut se résoudre à résumer un argument ou une histoire avant de commenter la manière et les moyens de la mise en scène, ses développements sémiotiques ou symboliques particuliers, l'interprétation des comédiens ou la qualité de la lumière et du son. Si ce type de spectacle force presque inévitablement des journalistes ou des commentateurs à l'*ekphrasis*, c'est que ceux-ci doivent commencer par constituer l'objet de leur compte-rendu avant d'en développer l'un ou l'autre prédicat, d'en faire leur véritable sujet. Ces articles ou morceaux d'article (précédant ou suivant justement des passages au discours plus argumenté, de l'ordre du commentaire) empruntent donc inévitablement la voie d'une médiation textuelle d'un objet qui prétend justement échapper à l'organisation temporelle ou langagière stricte (voir aussi annexes 2 et 3). Ils le font sous des formes variables qui vont de la description successive des actions (ce qui est déjà plus qu'une description au sens strict) à l'évocation narrative personnelle, en passant par la tentative de reconstituer le déroulement d'un objet spectaculaire qui parfois les a heurtés de plein fouet.

### **Extension du domaine de l'*ekphrasis***

Sans être spécialiste du discours pictural ou du rapport texte/image, nous avons été invité à rapprocher ces textes produits par des critiques de théâtre de la tradition de l'*ekphrasis*<sup>6</sup>. Le rapprochement devenait d'autant plus évident avec l'exemple choisi ici, puisque le théâtre de Romeo Castellucci est parmi les plus picturaux qu'on connaisse. Nous y reviendrons.

---

<sup>6</sup> Le crédit de cette piste fructueuse revient à Laurence Brogniez.

Si nous nous risquons à situer ces textes dans cette tradition, dont nous avons dit en introduction combien étaient ténus ses rapports avec le commentaire théâtral, nous le faisons prudemment et sous l'égide d'une mise en garde et de deux types de définition.

La mise en garde est extrêmement répandue parmi les spécialistes de la question ; elle concerne le danger d'anachronisme. S'il est déjà difficile de transférer le terme aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, dans un contexte culturel qui connaît pourtant encore partiellement la tradition rhétorique antique, que dire des confins des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, et dans un domaine tout à fait étranger à la tradition du commentaire pictural. On entendra donc l'*ekphrasis* théâtrale et spectaculaire par extension et assimilation, forme de topos critique plutôt que terminologie rhétorique strictement codifiée.

Deux définitions, ou plutôt deux réflexions autorisées permettent cependant de ne pas s'égarer complètement dans le relativisme historique et culturel. Ce sont les récentes mises au point de Nicolas Wanlin et l'approche discursive et transesthétique de Bernard Vouilloux.

Quand le premier énumère les différentes problématiques relatives à l'usage de la notion<sup>7</sup>, on retrouve sans difficulté quelques caractéristiques logées au cœur des textes traités ici. Il y a bien décalage temporel entre l'œuvre et le texte (anachronisme, non pas du concept critique, mais de la réception de l'œuvre et de l'interprétation de la réception de l'œuvre, avec la prudence interprétative que cela impose<sup>8</sup> quand on lit de plus aujourd'hui ces textes comme la seule archive disponible du spectacle) ; une communication trans-sémiotique pose des problèmes quant au statut du lecteur face à l'œuvre évoquée par un descripteur qui a « vécu » et non lu le spectacle ; le caractère « innommable » proposé par Nicolas Wanlin est présent dans beaucoup des commentaires rencontrés, et on ne compte pas les « indicible », « inracontable », « indescriptible » semés au gré des critiques des spectacles de Romeo Castellucci, avec

---

<sup>7</sup> N. Wanlin, « Ekphrasis, problématiques majeures de la notion », [Fabula](#)

<sup>8</sup> Dans ce cas, on dirait que l'impact des spectacles de Romeo Castellucci en 2012 ne fait plus figure de météorite comme en 1999. Et si on pense aux polémiques récentes et idiotes qui ont agité la réception de son travail, elles sont bien lointaines pour ne pas dire vides de toute préoccupation dramaturgique. La critique est aujourd'hui plus rompue à ce genre de mise en scène et se fait certainement moins emphatique dans son compte-rendu et la transmission de son ressenti à travers un texte qui touche pour certains exemples traités ici à l'intime de leur propre perception. Voir ci-dessous.

cette même fonction d'emphase quant à l'objet et à son commentaire telle qu'elle est décrite par Nicolas Wanlin<sup>9</sup>. Les dimensions axiologique (transfert de valeurs de l'œuvre au texte et jugement de valeur du commentaire), métalinguistique ( finesse et donc pouvoir du verbe dans la description et la narration d'un état ressenti face à l'image), et mimétique (quid d'une théorie de la représentation qui prenne en charge aussi bien la critique littéraire que l'objet visuel, et spectaculaire dans ce cas ?) sont tout autant questionnables dans les exemples de notre corpus. Cet article conçu en « éclairer » d'un sentier non défriché ne peut toutefois se donner l'espace d'un commentaire approfondi et illustré de chaque élément.

Une dernière question soulevée par Nicolas Wanlin, celle du statut pragmatique d'un texte ekphrastique (quelle est la destination du texte au regard de la destination de l'œuvre ?) renvoie à l'opinion qu'il formule dans une autre étude<sup>10</sup>. Soulignant combien l'*ekphrasis* antique était un moyen destiné à supporter un discours et un argumentaire, il met en lumière la valeur de résultat que prirent le commentaire critique et la description d'une œuvre à l'ère moderne, en tant que textes à visée poétique ou esthétique. Il s'interroge ainsi sur la valeur heuristique que peut garder à l'époque moderne l'effort discursif qu'est l'*enargeia*, cette formidable revitalisation par les mots d'une expérience visuelle.

Nos *ekphrasis* spectaculaires ont une double fonction heuristique. Au présent de leur écriture, elles fonctionnent comme la transmission d'une expérience dont la critique veut rendre compte dans les termes et l'ambition d'une réelle action journalistique. A cette occasion, les auteurs constituent discursivement un objet spectaculaire qui doit impérativement passer par cette étape de reconstruction textuelle avant de devenir un sujet de reportage et de commentaire, ainsi que je l'avais plus haut. A cet égard, l'autonomie des textes n'est pas nécessairement évidente, en tout cas dans les exemples 1 à 3 présentés en annexe, parties « illustratives » d'un commentaire critique (nous reviendrons sur la portée littéraire du 4 et du 5, plus autonomes). Deuxièmement, et même s'ils sont pareillement nourris par quelques notes de salle ou un dossier fourni par la compagnie (on peut en pister

---

<sup>9</sup> Dans les exemples mêmes de cet article cités en annexe, le titre du texte de Gwénola David : « Dire l'indicible ».

<sup>10</sup> N. Wanlin, *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque*, Presses Universitaires de Rennes, 2010. En particulier dans l'introduction.



les traces en lecture comparée)<sup>11</sup>, les textes analysés sont le fruit de subjectivités personnelles qui constituent autant d'archives permettant une reconstitution « posthume » du spectacle et de sa réception. Voyons dans nos exemples la même scène de l'ouverture de *Genesis* vue par le regard des différents critiques :

Un tissu de gaze noir comme une voilette de deuil obture le devant de la scène. On distingue au fond la façade sévère d'un immeuble de société savante, à Paris, au début du siècle. Trois hommes en redingote et hauts-de-forme tiennent un conseil silencieux. Une petite femme courbée s'approche et entraîne l'un d'entre eux vers une table de laboratoire : "*Mme Marie Curie va vous montrer ce qu'elle a découvert*". Une barre de radium projette soudain son éclat irradiant. L'homme lui fait face et entame, amplifié par une chambre d'écho, un terrifiant Kaddish, la prière juive des morts, tandis que ses mains, comme de souples marionnettes, dansent un ballet funèbre (annexe 1) ;

Marie Curie est avec trois hommes, devant une façade grise, nocturne. Elle leur dit : "*Je vais vous montrer ce que je viens de découvrir*". Au loin, une lumière apparaît, qui enfle et devient irradiante quand un des hommes s'en approche. Aussitôt, presque d'instinct, l'homme se met à prier au-dessus d'un livre ouvert sur la table de la découverte. Il est longiligne et maigre, tout de noir vêtu (annexe 2) ;

Dans l'obscurité de la salle, tout commence par un brouhaha. Et voici qu'une façade se dresse dans la pénombre : un homme, chapeau claqué et redingote noire, psalmodie, puis prêche dans le désert, penché sur un texte sacré (annexe 3) ;

Nous sommes à Vienne, au cœur de l'Europe civilisée, dans les salons de l'Académie des sciences. Marie Curie vient de découvrir la radio-activité. L'art des savants manipulateurs qui jouent de la matière comme on joue sa vie sur un coup de pistolet. Lucifer est là, vêtements d'apparat et chapeau haut de forme, le premier à venir lui rendre hommage (annexe 4) ;

Des bruit de pas résonnent comme dans un hall de marbre. Un immeuble début de siècle surgit de la pénombre. Trois hommes en redingote et hauts-de-forme appartenant sans doute à quelque société savante tiennent un conseil secret. Une femme les attire vers une paillasse de laboratoire... Soudain, un éclat fulgurant déchire l'atmosphère feutrée du conciliabule : Marie Curie a découvert les propriétés infernales du radium. Un homme d'une maigreur monstrueuse commence à psalmodier un kaddish, prière juive des morts (annexe 5).

Procédant par globalisation et lectures parallèles, le lecteur archéologue qui reçoit ces textes se mue en Mary Shelley du spectacle vivant. Il reconstitue en aval et bout à bout le portrait et le déroulement d'un événement qui n'est plus et auquel il

---

<sup>11</sup> Voire pourquoi pas inspirés l'un de l'autre. Voir à ce titre l'extrait cité ici de l'annexe 5, publié plusieurs mois après le texte de l'annexe 1. Le rythme de la syntaxe et des images retenues présente des parallélismes singuliers.

n'aura plus accès. Ainsi qu'on l'a dit, le spectacle n'existe pleinement que dans sa réalisation spectaculaire concrète. Avec un décalage temporel même limité à une grosse dizaine d'années comme dans ce cas, ces textes fonctionnent comme une trace poétologique et dramaturgique d'archive ; comme l'*ekphrasis* picturale, ils sont aussi la trace de la réception contextuelle d'une lecture de l'œuvre à son époque de production.

Bernard Vouilloux achève de nous convaincre quant à la parenté générique de ces textes<sup>12</sup>, quand il situe tout simplement l'*ekphrasis* parmi les produits d'une relation transeshétique dont le résultat est un *script*<sup>13</sup>. Nos critiques de théâtre et journalistes produisent bien eux aussi la traduction discursive d'un objet non verbal, dans laquelle la verbalisation s'attache à tout ce qui tient lieu d'esquisse dans un « tableau » (terme qui n'est pas réservé à l'image fixe et qui fut d'ailleurs introduit dès le XVIIIe siècle pour qualifier certains passages de portée essentiellement visuelle et iconique sur une scène de théâtre, soit dit en passant chez Bernard Vouilloux toujours). En tant que méta-discours, Bernard Vouilloux envisage sans peine le commentaire théâtral à proximité immédiate de l'*ekphrasis* quand il s'agit pour une traduction discursive de retenir l'identité purement opérable d'une œuvre à partition, ou, en tant que critique, de « verbaliser (...) ce qui est seulement perceptible à l'exécution »<sup>14</sup>.

### Spécificités temporelles : de la description au récit

Même en prenant soin de relativiser l'anachronisme et de gommer la dimension épideictique de l'usage antique<sup>15</sup>, on ne peut cependant échapper à la définition fondamentale de l'*ekphrasis* : c'est une description, tardivement spécialisée

---

<sup>12</sup> B. Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, L'Eclat, 1997, pp. 79-82.

<sup>13</sup> Dans les termes de Nelson Goodman, qui inspirent Bernard Vouilloux, un script est l'alignement de caractères notationnels, souvent du langage verbal, mais pas dans un système notationnel (ce qui est le cas d'une *partition*, code musical ou chorégraphique par exemple, qui permet l'aller-retour sans erreur possible entre l'œuvre et la notation, dans les deux sens). La triade de Goodman est complétée comme on le sait par l'esquisse, terme qui désigne le fonctionnement sémantique et syntaxique d'une image ou d'un visuel. Voir N. Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Chambon, 1990. Dans une version plus synthétique et plus facilement accessible en première lecture : N. Goodman, « *When is art* », dans *Philosophie analytique et esthétique*, édité par D. Lories, Paris, Méridien Klincksieck, 1988, pp. 199-210.

<sup>14</sup> B. Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, *Op. cit.*, p. 79.

<sup>15</sup> Sur l'usage de l'éloge et la notion d'excellence portés par l'*ekphrasis* rhétorique, voir St. Lojkin, « Les Salons de Diderot, de l'*ekphrasis* au journal : genèse de la critique d'art », dans [UtPictura18](#).

dans son objet aux seules œuvres d'art. Dans un récit classique, l'*ekphrasis* est d'ailleurs à maints égards considérée comme une pause descriptive, un temps de suspension dans l'écoulement du temps narratif. Comme l'écrivait magnifiquement Jean-Pierre Guillermin :

[Le tableau] est un objet du réel et de l'art qui soit comme hors du temps, qui tranche sur le régime même de la narration par l'arrêt indéfini de ses figures déployées dans l'espace. Le tableau renvoie paradoxalement à la fois à l'instantanéité de sa saisie visuelle et à la permanence indéfinie de l'instantané qu'il donne à voir. S'y référer dans la fiction narrative, c'est renvoyer hors récit à ce qu'on peut tenir pour soustrait au flux temporel du monde et du récit lui-même<sup>16</sup>.

Pourtant, que ce soit du côté de la structure discursive empruntée par la critique théâtrale ou du côté de l'objet du spectacle lui-même, aux prises avec le temps et une succession d'actions, l'intuition ou la tentation narratives se font immédiatement sentir. Comment dès lors considérer l'*ekphrasis* spectaculaire sur le plan mixte des genres de discours qu'elle emprunte ?

Dans son introduction à un numéro des *Cahiers de narratologie* consacré aux relations « limites » entre images et récits, Jean-Paul Aubert rappelait une fois encore combien la notion de temporalité inhérente à l'existence et à la reconnaissance du discours narratif (fondations structuralistes – double ordre temporel, et fondations ricoeurienues – le temps apprivoisé) problématise sa relation à l'image fixe, au signe iconique<sup>17</sup>. Il limitait cependant sa réflexion au cinéma et à la photographie. Le spectacle théâtral essentiellement visuel tel qu'il est proposé par Romeo Castellucci permet d'identifier le chaînon manquant entre l'*ekphrasis* conçue comme la description d'une image et le récit envisagé dans son arrangement temporel. Plus encore qu'au cinéma (où chaque image/plan/séquence est en soi une action mouvante et temporellement organisée, saturée de sens), ce type de spectacle postdramatique implique et provoque un discours narrativement organisé (parce qu'épousant ou assimilant une progression temporelle) qui soit fondé toutefois sur la succession d'images qui restent à décrire et à élucider. Les productions de Romeo Castellucci dans la période 1990-2004, dont *Genesi* est ici un exemple parfaitement

---

<sup>16</sup> J.-P. Guillermin, « Avant-propos », dans *Récits et Tableaux* 2, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 12.

<sup>17</sup> J.-P. Aubert, « Prolégomènes », dans *Cahiers de Narratologie*, n°16, 2009.

représentatif, sont évidemment des cas d'école à ce sujet. Elles fonctionnent essentiellement sur la juxtaposition et l'enchaînement de tableaux scéniques qui sont simultanément des dispositifs actionnels et des œuvres plastiques chaque fois singulières. La critique s'accorde d'ailleurs largement pour qualifier le théâtre de Romeo Castellucci sous cet angle (sa formation initiale, aux Beaux-Arts de Bologne, est en fait celle d'un artiste visuel). « [...] images plurivalentes et métonymiques, travaillées comme des peintures », « autant de tableaux qui s'entrechoquent »<sup>18</sup>, « Castellucci travaille sa matière au cri près, en peintre et en visionnaire »<sup>19</sup> : quelques exemples suffisent à illustrer la pluie de qualificatifs picturaux qui accompagnent ses créations dans les années 1990 et début 2000. Dans son élucidation ou sa reconstitution de l'objet, le critique spectateur devient donc malgré lui le descripteur/narrateur de l'enchaînement d'images opaques<sup>20</sup> dont la combinaison constitue le spectacle. A ce titre, les textes présentés ici interviennent exactement au cœur de la dissymétrie communicationnelle exposée par Nicolas Wanlin comme étant une des problématiques de l'*ekphrasis*<sup>21</sup>. L'objet spectaculaire est conçu pour être reçu par le spectateur dans un rapport présentatif et contemplatif. Ce mode de réception est différemment constitué sur le plan cognitif de celui qui mettra le lecteur en présence d'un texte sémantiquement organisé par ce même spectateur devenu critique descripteur et narrateur<sup>22</sup>. Pour penser le phénomène de cette traduction discursive d'images temporellement enchaînées, aux limites de la description et du récit, un parallèle conceptuel doit être à notre sens tracé entre les concepts de

---

<sup>18</sup> G. David, « Dire l'indicible », dans *Les Saisons de la danse*, n°326, mars 2000.

<sup>19</sup> A. Demidoff, « Sous les cadavres, Romeo Castellucci cherche la fraternité, et la trouve », dans *Le Temps*, 28/08/1999.

<sup>20</sup> Pour une étude approfondie quant à la nature et au fonctionnement du signe opaque et de la pensée iconique propres au spectacle postdramatique et à sa réception, voir C. Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

<sup>21</sup> N. Wanlin, « *Ekphrasis*, problématiques majeures de la notion », art. cit.

<sup>22</sup> Sans le définir en ces termes, Roméo Castellucci poussera d'ailleurs plus tard ce principe dissymétrique de l'intérieur même de sa composition dramaturgique. Il fera l'apologie du non-récit dans son théâtre, prônant la priorité de l'expérience sensible, mais exhortera la constitution d'un corpus de textes narratifs produits à la réception des pièces, chargées d'en livrer une lecture dont il ne doit pas assumer la responsabilité du sens. Il institue la narrativisation du spectacle en un principe fondateur sur le plan dramaturgique, déplaçant la responsabilité du discours narratif. Lui et ses collaborateurs s'en expliqueront le plus largement à l'occasion de la production de la *Tragedia Endogonidia* entre 2002 et 2004. Voir B. Hennaut, « *Building stories around contemporary performing arts. The case of Romeo Castellucci's Tragedia Endogonidia* », dans *Beyond classical narration: unnatural and transmedial narrative and narratology*, sous la direction de J. Alber et P. K. Hansen, Berlin, de Gruyter, à paraître en 2013.

dramatisation face à une représentation théâtrale<sup>23</sup>, de narrativisation<sup>24</sup>, et de dimension attentionnelle dans la conduite esthétique guidant la réception des œuvres d'art<sup>25</sup>. La conduite esthétique d'un spectateur (et *a fortiori* d'un critique) face à une représentation théâtrale non conventionnelle sur le plan du psychologisme et de la linéarité empruntera les chemins de la narrativisation comme un outil disponible à la fabrication du sens.

L'*ekphrasis* spectaculaire a ceci de différent avec l'*ekphrasis* picturale qu'elle épouse sur le plan syntagmatique la progression d'un objet qui est lui-même articulé sur le plan temporel. Le commentateur d'un tableau ou d'une œuvre plastique développe un syntagme textuel face à un objet paradigmatique dont il suppose les développements et prolongements fictionnels, ou dont il élargit les contours en procédant à une description fouillée de son objet. L'*ekphrasis* spectaculaire use largement de connecteurs temporels : « soudain », « pendant ce temps », « alors »... Elle est le rapport suivi d'un déroulement donné car elle vise à être le support d'une représentation différée et fidèle de l'objet de la part du lecteur. C'est bien en ce sens qu'elle appartient au type du *script* convoqué ci-dessus dans les termes de Bernard Vouilloux et de Nelson Goodman : la transcription discursive d'une œuvre dont la première identité est performative.

Cela dit, les spécialistes de l'image *stricto sensu* ne nient pas l'existence d'un enchaînement temporel dans la lecture de l'espace. « Au niveau psychologique, ce qui compte, c'est la perception par le destinataire qui est toujours un fait temporel : il y a un déchiffrement temporel de l'espace, une lecture du tableau comme il y a une lecture du texte », soutenait Aron Kibédi-Varga<sup>26</sup>. Sa réflexion illustre parfaitement notre objet quand il avance que « la juxtaposition d'images est génératrice de récit », ou encore, traitant du « récit visuel autonome » comme il le nomme, que « pour rendre compte de ce récit suggéré par les images et qu'aucun texte n'a précédé, le

---

<sup>23</sup> M.-M. Mervant-Roux, *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006.

<sup>24</sup> M. Fludernik, *Towards a « natural » narratology*, Londres & New-York, Routledge, 1996.

<sup>25</sup> G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994 (vol. 1), 1997 (vol. 2) ; J.-M. Schaeffer, *Les Célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.

<sup>26</sup> A. Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, Liège, Mardaga, 1989, p. 98.

spectateur se transforme en narrateur, il se sert de ses mots, il raconte ce qu'il voit - il interprète »<sup>27</sup>.

Le cas de *Genesis* convoque et combine en fait deux cas d'espèce quant à la narrativité des images incarnées par le théâtre postdramatique. Les titres donnés aux trois « actes », aux trois chapitres du spectacle dénotent un référent culturel et contextuel qui ne peut échapper au spectateur. La Genèse, Adam et Eve, Auschwitz, Caïn et Abel : ces seuls noms suffisent à imprégner les images développées sur scène du contenu d'une histoire prototypique. Au même titre que la peinture religieuse de la Renaissance, le paratexte confère aux images scéniques une narrativité parasite d'un récit établi au préalable. En revanche, après l'extraction de sens que Roméo Castellucci opère à partir de sa lecture des mythes, après le « martelage du texte » selon ses propres termes, il propose également des tableaux et des scènes qui gagnent le statut de visuel autonome et ne sont certainement pas réductibles à l'illustration immédiate d'un aspect isolé ou d'une séquence prototype de l'H/histoire. Pour prendre un parallèle connu, à aucun moment *Genesis* ne donnerait à voir physiquement la tête du Baptiste portée sur un plateau par Salomé.

Ces quelques réflexions sont insuffisantes bien sûr, car encore faudrait-il qualifier le récit, en mesurer les gradations et la progressivité dans des textes inégaux du point de vue de leur équilibre discursif. Mais le point essentiel est d'accepter la cohabitation pourtant contre-intuitive entre le groupe « image / description » et le groupe « temps / récit » au cœur de textes dont le propos intrinsèque est justement à la fois la saisie instantanée et la coordination temporelle d'images éphémères dont le mouvement et la succession chronologique constituent le sens d'un spectacle théâtral sans paroles... Du point de vue de la qualification du discours, l'*ekphrasis* spectaculaire déploie un spectre intéressant allant de la description narrativisée (c'est-à-dire qui emprunte à la fois des chemins temporels et actionnels, et dépasse de loin la capture d'un paysage ou d'un portrait) au récit personnel de type onirique dont la qualification complète en matière narrative résiste cependant sur le plan d'une intrigue causale et le développement d'un sens déterminé par le critique détenteur du récit. Nous ne pouvons malheureusement nous attarder ici sur une discussion

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 111.

narratologique approfondie évaluant le degré de narrativité de ces textes et leur prétention au label « récit ». Nous renvoyons à notre étude d'autres textes produits autour des spectacles de Roméo Castellucci<sup>28</sup> ; il faut ici momentanément accepter de constater que le seul critère de la description n'est pas tenable.

Fidèle à un relatif hermétisme taxinomique, Gérard Genette soutenait que « raconter une pièce [de théâtre] n'est pas un acte narratif mais plutôt le support descriptif à un acte de commentaire »<sup>29</sup>. Cependant, et pour retrouver quelque empreinte du terme antique, la « rhétorique traditionnelle de l'*ekphrasis* (...) ne se définit pas comme s'opposant au récit ni comme excluant l'action », rappelle Nicolas Wanlin<sup>30</sup>. Il nous est d'ailleurs arrivé de croiser des définitions du type « *an ekphrasis is a narrative description of a work of art* » dans des notices anonymes postées sur wikipedia par exemple. Celles-ci n'ont certes que peu de prétention scientifique : l'objet est retors et il faut convoquer des finesses narratologiques pour circonscrire proprement ce qu'est une « description narrative ». Mais c'est un signe intéressant de l'intuition d'un locuteur voulant rendre compte du caractère hybride d'un texte. Du fait de leur objet, de leur fonction et du statut de leur auteur (critiques journalistes mus par un certain pragmatisme rhétorique lié à leur profession), ces textes naviguent constamment à la frontière des trois types de discours, descriptif, narratif et argumentatif.

### Procédés textuels

Pour clore cette présentation de textes qui doivent restituer par les mots ce théâtre de la théâtralité, j'aimerais souligner quelques caractéristiques saillantes de leur écriture. Elles sont elles aussi très voisines de celles relevées pour l'*ekphrasis* picturale dans son usage moderne.

Sur le plan syntaxique, quatre figures ou constructions récurrentes dominant : parataxe, énumération, syntagme nominal, anaphore. Quatre procédés qui tous

---

<sup>28</sup> B. Hennaut, « *Building stories around contemporary performing arts. The case of Romeo Castellucci's Tragedia Endogonia* », art. cit.

<sup>29</sup> G. Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, p. 48. Il faut toutefois rendre à Genette ce qui lui appartient car il admettait au même endroit la porosité entre le discours d'une description d'œuvre et un acte critique fictionnalisé en considérant un commentateur « métaleptique ».

<sup>30</sup> N. Wanlin, *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque*, Op. cit., p. 12.

concourent en fait à isoler la singularité d'une perception, d'un effet, d'une image résumée.

Sac sur la tête. Cris stridents de l'enfant mort. Patte, griffe du malin. Echo insupportable de l'enfant mis à mort dans la chambre froide des enfants qui vont mourir. C'est silence. Il y a juste une voix, encore. Ce n'est plus Luis Mariano (annexe 4).

Sans forcer l'anachronisme, mais sans le craindre non plus, on serait tenté d'y voir la permanence d'un procédé détecté par Stéphane Lojkin dès la genèse de la critique d'art journalistique, c'est-à-dire Diderot et les Salons. Non sans relancer le débat sur la narrativité des textes, Lojkin met en avant le « dispositif scénique » préféré par l'*ekphrasis* moderne à la tradition ancienne du déroulé du sujet (support à l'enjeu panégyrique souvent inscrit dans le genre). Ce dispositif scénique correspond à une mutation des canons esthétiques propres à la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle mais il est frappant de voir combien l'analyse de Stéphane Lojkin<sup>31</sup> décrit encore parfaitement les textes analysés ici :

[...] la description moderne fait irruption dans le texte, cassant la syntaxe, abolissant les verbes. Tout n'est plus que positions relatives, que disposition. La parataxe est l'expression verbale de la géométralité : elle restitue comme juxtaposition dans l'espace la ligne discursive que déroulait, dans l'ancien système hérité de l'*ekphrasis*, la narration du sujet. (...) [Car] chaque phrase porte le sceau de la révolution sémiologique qui installe la géométralité au cœur des nouveaux dispositifs de représentation, tant visuelle que textuelle. (...) La géométralité ne se substitue donc pas à cette vieille organisation symbolique (...); elle se superpose plutôt à elle, ajoutant au dispositif de l'image une dimension supplémentaire. La conjonction de ces deux dimensions constitue le dispositif scénique, un dispositif ancien, inventé par la Renaissance, mais qui ne devient textuellement conscient de lui-même qu'avec la révolution critique du compte rendu journalistique. (...) Cette superposition fait apparaître une troisième dimension, la dimension proprement et exclusivement visuelle du dispositif. (...) Le trajet de l'œil restitue la hiérarchie des figures ; le jeu scopique fait coïncider ordonnance géométrale et hiérarchie symbolique. En ce sens, le dispositif scénique constitue un compromis : il maintient les cadres et les structures de l'ancienne institution symbolique tout en substituant au ressort verbal traditionnel un nouveau ressort visuel : la scène est ce qui fait coexister ces deux ressorts, ces deux logiques.

---

<sup>31</sup> S. Lojkin, « Les Salons de Diderot, de l'*ekphrasis* au journal : genèse de la critique d'art », art. cit.



Le « dispositif scénique » est évidemment inscrit au cœur de l'objet des critiques théâtrales exposées ici. L'écriture s'emploie bel et bien à en détacher les composantes symboliques et spatiales par le biais des mêmes agencements syntaxiques.

Tût-tût ferroviaire. On rit en voyant arriver le petit train jouet, loco et wagonnet, droit sorti de Lewis Carroll. On rit moins lorsqu'il se retourne et montre l'étoile jaune cousue dans son dos. Ils jouent. Des jeux étranges, des mouvements de gymnastique, d'abord souples, puis de plus en plus raides, les bras se tendent [...] (annexe 1) ;

Au commencement du monde. Deux hommes, deux frères, face à face, dans l'aridité pierreuse d'un paysage tellurique. Ils s'affrontent du regard, s'amusent, s'étreignent, se provoquent, jouent le territoire en s'échangeant un cerceau comme on tire le destin aux dés. Des loups errant arpentent la poussière rougeâtre. Le cerceau tombe en vrillant. (annexe 5).

La parataxe et la phrase nominale sont des procédés récurrents qui permettent à l'écriture de traduire la palette visuelle et émotionnelle produite par la succession des tableaux scéniques. Ils freinent la compréhension ou l'élucidation narrative de ces descriptions successives mais reproduisent leur impact, tandis que les énumérations tentent d'épouser le trajet de l'œil et le « jeu scopique », dans les termes de Stéphane Lojkin :

Panique générale, cris, hurlements. Exil Luis Mariano. (...) Une terre ocre, des pans de mur comme de la lave en fusion, deux chiens placides qui arpentent la scène (annexe 1) ;

Il y a du souffle. Douceur, calme, il semble - à moins que ce ne soit qu'une accalmie. Ou la fausse intimité d'une enfance déjà volée, prête au sacrifice des hommes (annexe 4).

Parataxe et énumération sont des « tournures fréquentes dans la description d'art », souligne Laurence Brogniez, « [...] visant à traduire la simultanéité des actions représentées en même temps que l'aspect discontinu, fragmenté, morcelé dont s'accompagne inévitablement la saisie de l'image »<sup>32</sup>. Dans le cas du spectacle vivant, elles permettent de serrer au plus près la succession rapide des images ou précisément les souvenirs de celles-ci, car le regard ne peut revenir à sa guise sur une

---

<sup>32</sup> L. Brogniez, « La Place du spectateur ou les paradoxes du rêveur. Les "tableaux du rêve" (Diderot, A.-M. Garat) », dans *Le Récit de rêve. Fonctions, thèmes et symboles. Colloque international organisé à l'Université de Montréal, 29-30 avril 2004*, sous la direction de C. Vandendorpe, Montréal, Nota Bene, 2005, p. 286.

partie préalablement négligée d'un tableau. Ces procédés introduisent par ailleurs facilement dans le texte critique une porte de créativité pour le rédacteur en termes de lexique et d'usage métaphorique. Les mots s'accumulent sans contrainte, s'associent librement afin de traduire l'expérience véhiculée par la performance théâtrale. Ces textes viennent en fait naturellement combler le souhait formulé par Barbara Gronau que je relayais en introduction : celui d'une *ekphrasis* rendant compte de la dimension performative d'un théâtre très organique et expérientiel.

La double composante syntaxique et lexicale touche en fait à certains moments à la notion d'évocation poétique et conduit à littériser l'intervention des journalistes. Leur propre discours devient le lieu d'un transfert symbolique, celui de la métaphorisation<sup>33</sup> de leur expérience personnelle face au spectacle qu'ils relatent et tentent de reproduire :

On ne voit alors plus rien, sauf un bras qui bande ses muscles, sauf une main qui s'ouvre : et c'est alors un nuage de poussières au milieu de nulle part, une pluie d'atomes, ou des embryons de lettres jetés dans le vent. Bref, c'est la stupeur d'un premier souffle. Mais pas l'enchantement : l'engendrement de la matière a sa musique, une plainte déchirante, entre gémissements bestiaux, larmes enfantines et grognements de damnés (annexe 3).

« Imiter l'imitation, produire une connaissance, non de l'objet, mais de la fiction d'objet, de l'objectivation : l'*ekphrasis*, c'est de la littérature », précise Barbara Cassin<sup>34</sup>. Comme tout objet poétique, l'*ekphrasis* procède bel et bien d'une pensée iconique, dont le mode de fonctionnement s'applique particulièrement bien au type de théâtre considéré ici. L'ambition littéraire ou littérisante de ces textes critiques est motivée par une forme de « rendu émotionnel ». « On est là, cloué, assailli par la transe des images, (...) par le souffle symbolique qui se dégage », commente Gwénola David<sup>35</sup>. Nous retrouvons la problématique du mode de communication trans-sémiotique et asymétrique que soulignait Nicolas Wanlin dans ce quasi transfert de responsabilité artistique, ou en tout cas dans la volonté de l'assumer. Sur base d'une réception contemplative et im-médiate (pas de traduction systématique dans un système sémiologique) qui laisse des traces d'une évaluation esthétique chez le

---

<sup>33</sup> Je parle de « métaphorisation » en prenant quelque liberté avec les conventions rhétoriques *stricto sensu* puisque les textes combinent volontiers métaphores et comparaisons évocatrices.

<sup>34</sup> B. Cassin, « L'*ekphrasis* : du mot au mot » (édition en ligne de [notices du Robert](#)).

<sup>35</sup> G. David, « Dire l'indicible », art. cit.

récepteur, l'objet spectaculaire est porté à la connaissance du lecteur de la revue ou du journal par un texte aux ambitions poétiques qui doit être décodé à travers cette fois des signes linguistiques eux-mêmes porteurs et reflets de cette conduite esthétique première<sup>36</sup>. Dans son ambition littéraire, le texte illustre le processus de conduite esthétique qui a animé son auteur face à l'œuvre, mais non le jugement esthétique qui en découle éventuellement. S'il est communiqué, le jugement de valeur interviendra dans un autre registre textuel. A travers le transfert des métaphores et comparaisons, ou le phrasé particulier, le critique tente de restituer la progression émotionnelle dans le déroulement du spectacle en même temps que le contenu de celui-ci :

Tout est calme. La scène a la blancheur de l'innocence. Y tombent des plumes comme des flocons de neige, tandis que s'égrène une rengaine douceâtre de Luis Mariano. Apparition d'un petit personnage, tout de blanc vêtu. Un nain ? Non, un enfant, 3 ans au plus, qui sautille, bientôt rejoint par d'autres gosses (annexe 1) ;

Le décor devient gris tandis que se déploient comme dans une cathédrale les chœurs dantesques d'un oratorio de remords (annexe 1) ;

L'homme prie comme certains désespèrent de Dieu (annexe 2).

Ainsi que le rappelait Bernard Vouilloux, la relation transesthétique peut prendre une couleur particulière quand la destination du transfert est un *script* : « On ne doit pas seulement considérer les écrits sur la peinture ou la musique du point de vue de ce qu'ils dénotent (...) mais également du point de vue des propriétés qu'ils exemplifient ou expriment et des relations complexes qui se nouent entre les deux plans de références construits respectivement par l'objet esthétique et le texte métaesthétique »<sup>37</sup>. L'*ekphrasis* théâtrale et spectaculaire acquiert une véritable portée littéraire elle aussi quand elle parvient de la sorte à exprimer et à évoquer les mêmes propriétés esthétiques que le spectacle traité :

Retour sur la terre, la rouge - l'humaine, faite de tourbe et de sueur. Retour aux circulaires mouvements terrestres des vivants - s'ils sont encore vivants, les deux

---

<sup>36</sup> Conduite esthétique au sens défendu par Jean-Marie Schaeffer, c'est-à-dire une relation cognitive à un objet intentionnel qui soit le support d'une (dis)satisfaction. Voir J.-M. Schaeffer, *Les Célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*, *Op. cit.*

<sup>37</sup> B. Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, *Op. cit.*, p. 82.

hommes qui s'avancent. Dans leur corps vivent les commencements anciens, genèses de la vie et de la mort, reçue et donnée. Dans leurs corps vibrent sûrement les mots d'Auschwitz - même s'ils ne le savent pas. Dansent maintenant dans l'arène de leur proche couronnement - l'un contre l'autre, l'un ou l'autre, seulement. Ils ne le savent pas (annexe 4).

L'annexe 4 en est sans doute le plus brillant exemple au sein des textes proposés ici. Parmi ceux-ci, il illustre le plus haut degré d'autonomie au regard du critère pragmatique commenté plus haut dans notre analyse. A aucun moment le critique, Bruno Tackels, ne positionne son récit du spectacle dans une perspective « illustrative » ; son texte fonctionne comme un objet à visée essentiellement poétique et esthétique dont seules les deux dernières lignes donnent une forme de méta-commentaire caractérisant avec un peu plus de recul l'ensemble du spectacle : « "Genesi", genèses (possibles) de l'homme : connaissance, puissance, errance. Rêve, calcul, sacrifice. Richesse, combat, étreintes. Et tous les autres fruits de l'arbre encore inconnu ». Le commentaire intervient qui plus est dans un registre sans rupture par rapport au reste de son texte, dont la tonalité créative et la construction syntaxique commandent l'ensemble. L'autonomie littéraire de son *ekphrasis* n'est pas sans lien avec le support de publication, une revue hautement spécialisée dont le lectorat est rompu à l'appréhension du spectacle contemporain. Indice confirmé par le texte de Gwénola David en annexe 5, lui aussi publié en revue, et travaillé dans la direction d'un abandon de toute fonction ancillaire. Il contient une très faible proportion de commentaire en forme de reportage (uniquement à l'extrême fin, non reproduite ici). Les autres critiques interviennent dans la presse de grande diffusion, ce qui oblige à encadrer l'*ekphrasis* d'un travail journalistique de contextualisation, ou à faire de l'*ekphrasis* un outil du reportage, même si l'écriture relative au spectacle reste d'une grande qualité et d'une grande précision, jouant des mêmes tentatives de métaphorisation et de transfert symbolique.

Enfin, pour clore ces quelques commentaires textuels, nous devons encore rapprocher les exemples de ce corpus d'une autre caractéristique appliquée à l'*ekphrasis* picturale : la démarche onirique. Alain Dreyfus, en annexe 1, invite lui-même son lecteur à cette interprétation ou à une lecture de cet ordre :

La méthode du metteur en scène Romeo Castellucci (...) amène le spectateur à un état semblable à celui qu'il ressent juste avant de s'endormir, quand le cerveau libéré de toute inhibition compose des images sans souci de cohérence.

S'agit-il dès lors d'appliquer cette stratégie littéraire qui consiste à relater l'objet d'art tel un rêve afin de se donner la liberté du commentaire, voire de le valoriser ? Stratégie que Laurence Brogniez situe dès l'amorce de la critique d'art moderne, chez Diderot toujours, quand elle dit que

l'une des fonctions du rêve [est de] réinventer le tableau en libérant l'imagination du critique qui, une fois mise en branle, s'autorise à ajouter des détails et des péripéties. Sous le prétexte onirique, le salonnier laisse libre cours à une forme de débordement fantasmatique [...]<sup>38</sup>.

On serait nous aussi tenté de souscrire à cette hypothèse, tant les textes des critiques promènent leur lecteur dans un univers incohérent, qui paraît à bien des égards fantasmé. On serait d'autant plus tenté d'y souscrire que l'utilité de la démarche relevée pour Diderot s'applique parfaitement à un critique de théâtre qui a assisté à une représentation qui l'a bousculé ou a laissé flottants ses quelques souvenirs. En effet, ajoute Laurence Brogniez,

[...] on peut aussi se demander dans quelle mesure le récit de rêve n'offre pas au salonnier un support idéal à sa tâche, destiné à en souligner les difficultés : décrire de manière fidèle une image qu'au moment de composer le commentaire, on n'a pas - ou plus - sous les yeux. (...) C'est en se mettant dans un état proche de la rêverie - une hallucination dirigée, en quelque sorte - que le critique parviendra à ressusciter l'image absente, telle qu'elle s'est gravée dans sa mémoire, au contact de sa propre subjectivité<sup>39</sup>.

On ne peut toutefois avancer qu'il y ait mise en place d'une véritable stratégie dans notre corpus, tant la nature même du spectacle concerné tient déjà en quelque sorte du rêve éveillé. Il invite à l'évasion et produit les interstices de sens qui incitent à l'augmentation éventuelle de la part du spectateur et du critique. La structure discursive qui prend en charge ce spectacle et tente d'en reproduire les qualités esthétiques va donc assez logiquement illustrer les mêmes constructions et juxtapositions picturales que celles relevées dans le récit de rêve imaginaire en général, qui joue de la parataxe et de l'analogie du vocabulaire pictural. Dans notre

---

<sup>38</sup> L. Brogniez, « La Place du spectateur ou les paradoxes du rêveur », art. cit., p. 282.

<sup>39</sup> *Ibid.*

cas, la stratégie onirique est à situer d'abord chez Castellucci lui-même, qui semble avoir compris, à l'instar de Robert Wilson et de tant d'autres metteurs en scènes, que « le rêve se conçoit comme une machine à voir »<sup>40</sup>. Si revendication d'une démarche onirique il y a de la part du critique théâtral, elle paraîtra presque naturelle dans ce cas, pour parvenir à revivre le spectacle avec des mots. Elle épousera néanmoins les caractéristiques syntaxiques et les projections métaphoriques des récits de rêve fictionnels ou prétextés comme chez Diderot. Elle en présentera en outre les mêmes difficultés dans la qualification « narrative ».

Le théâtre organique et sensoriel de Romeo Castellucci constitue une matière privilégiée pour des journalistes critiques qui laissent libre cours à leur talent d'écriture face au souvenir des images très fortes et des émotions véhiculées par le spectacle. Au fil des commentaires esquissés dans ces quelques pages et de la présentation des textes annexés, nous avons montré combien leur voisinage avec l'*ekphrasis* moderne est plus qu'une intuition. Tant sur le plan pragmatique que sur le plan intratextuel, la critique théâtrale recourt à ce procédé bien documenté dans le domaine de l'image et de la peinture. Contrainte et forcée par des objets spectaculaires non traditionnels, elle produit au final des textes marqués d'une véritable empreinte littéraire. Les recherches initiales qui sous-tendent cet article montrent que le propos peut en fait être étendu à d'autres artistes que Romeo Castellucci au sein de cette époque et de ces productions postdramatiques. Elles montrent également que la pratique ekphrastique face à ces spectacles concerne non seulement des journalistes mais aussi des commentateurs universitaires ou des spectateurs particulièrement entraînés. Dans le domaine du commentaire théâtral, la notion d'*ekphrasis* reste toutefois une importation critique peu courante pour analyser la réception. Nous avons montré que son utilisation dans ce domaine, si elle est correctement contextualisée, dépasse le simple topos exemplatif ou le motif d'une comparaison. Ces textes intègrent véritablement les problématiques de l'*ekphrasis* picturale moderne et enrichissent la compréhension et l'analyse du phénomène à la réception des œuvres.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 284.

## Annexe 1

A. Dreyfus, « Le chaos selon Sanzio », dans *Libération*, 11/11/1999.

[...] Un tissu de gaze noir comme une voilette de deuil obture le devant de la scène. On distingue au fond la façade sévère d'un immeuble de société savante, à Paris, au début du siècle. Trois hommes en redingote et haut-de-forme tiennent un conseil silencieux. Une petite femme courbée s'approche et entraîne l'un d'entre eux vers une table de laboratoire : « *Mme Marie Curie va vous montrer ce qu'elle a découvert* ». Une barre de radium projette soudain son éclat irradiant. L'homme lui fait face et entame, amplifié par une chambre d'écho, un terrifiant Kaddish, la prière juive des morts, tandis que ses mains, comme de souples marionnettes, dansent un ballet funèbre. C'est le commencement de la fin. Dans des lueurs nucléaires et les grondements d'une musique vraiment d'enfer, viennent rôder, fous de douleur, les spectres déformés des Hiroshima passés et à venir : contorsionniste encagé dont on entend le moindre raclement de muscles, vieille femme qui quitte péniblement son grabat pour s'avancer – en tirant le fil d'un invraisemblable écheveau – nues et mains tendues jusqu'au devant de la scène. Pour s'y dépouiller d'un masque de tragédie grecque et livrer au public un masque plus tragique encore. C'est insoutenable, et pourtant, on tient. La méthode du metteur en scène Romeo Castellucci, par de subtils dispositifs (changements insidieux de sons, de décors, de lumières, mouvements fluides ou saccadés des corps) amène le spectateur à un état semblable à celui qu'il ressent juste avant de s'endormir, quand le cerveau libéré de toute inhibition compose des images sans souci de cohérence. Cette expérience impressionnante au sens strict, en ceci qu'elle colle durablement à la rétine, nécessite un temps de pause. On peut presque compter sur les doigts d'une main ceux qui profitent du premier entracte pour mettre fin à cette expérience limite. Pour tous les autres, ce n'était qu'un début : la suite s'appelle « Auschwitz ». Tout est calme. La scène a la blancheur de l'innocence. Y tombent des plumes comme des flocons de neige, tandis que s'égrène une rengaine douceâtre de Luis Mariano. Apparition d'un petit personnage, tout de blanc vêtu. Un nain ? Non, un enfant, 3 ans au plus, qui sautille, bientôt rejoint par d'autres gosses (ceux de Romeo Castellucci) pareillement de blanc vêtus, dont le plus âgé doit avoir 9 ans. Une maman, en même tenue, s'assied sur un large fauteuil et en prend quelques-uns sur ses genoux. Tût-tût ferroviaire. On rit en voyant arriver le petit train jouet, loco et wagonnet, droit sorti de Lewis Carroll. On rit moins lorsqu'il se retourne et montre l'étoile jaune cousue dans son dos. Ils jouent. Des jeux étranges, des mouvements de gymnastique, d'abord souples, puis de plus en plus raides, les bras se tendent, les talons claquent, et le fauteuil de la mère et des enfants est secoué d'une crise de tétanie. Le jeune conducteur du train s'approche et entraîne deux d'entre eux. Ils s'avancent tous trois vers une commode de maison de poupée. Les deux plus petits déshabillent le plus grand jusqu'à mi-corps. Ils lui passent une cagoule, puis l'égorgent au couteau de cuisine. La victime traverse la scène dans une chorégraphie de canard décapité. Panique générale, cris, hurlements. Exil Luis Mariano. C'est la voix d'Antonin Artaud, repiquée dans l'enregistrement de la célèbre conférence du Vieux-Colombier, qui vient saturer en boucle folle l'espace sonore : « *Vous délirez, monsieur Artaud, vous êtes FOU.* » « *NON. Je ne délire pas.* » « *Je ne délire PAS. Je ne délire PAS.* » Tous se regroupent et se serrent au milieu de la scène, se diluent et s'effondrent sous les vapeurs d'une douche collective. Tout est dit de l'indicible sans qu'on ait vu l'ombre d'un barbelé ou d'un uniforme. Nouvel entracte et retour aux origines. Une terre ocre, des pans de mur comme de la lave en fusion, deux chiens placides qui arpentent la scène. Les frères ennemis se toisent et lancent tour à tour un grand cerceau qui vrille comme une toupie avant de délimiter dans un fracas métallique un territoire disputé. Puis le cerceau quitte la terre, reste en suspens. Lorsque Caïn étrangle Abel, ce ne sont pas les râles d'un étouffé qui sortent de sa gorge, mais les cris d'un nouveau-né. Le décor devient gris tandis que se déploient comme

dans une cathédrale les chœurs dantesques d'un oratorio de remords. [le récit se termine alors par un retour à la réalité présente, véritable « coda » en termes laboviens, qui raccroche la pertinence et la racontabilité du récit du spectacle, et de l'expérience même qui en a été faite par le critique, qui communique de ce fait sur le sens de cette expérience elle-même] Dans un grand hall du Wacken, espace d'exposition situé juste en face du nouveau Parlement européen, mobilisé pour l'occasion par le Maillon [théâtre accueillant le spectacle à Strasbourg], la troupe foraine de la Societas [Raffaello Sanzio, nom de la compagnie Castellucci] se restaure et se détend. Comédiens et enfants de la famille Castellucci ont entamé un giga-match de foot, digne des grands moments du Calcio. Tout à leur jeu, ils oublient pour l'instant qu'ils viennent de verser dans l'histoire du théâtre cette « *Goutte de néant qui manque à la mer* ».

## Annexe 2

B. Salino, « "Genesi", trois heures dans une ambiance inquiétante, éprouvante, voire torturante », dans *Le Monde*, 12/07/2000.

Marie Curie est avec trois hommes, devant une façade grise, nocturne. Elle leur dit : « *Je vais vous montrer ce que je viens de découvrir.* » Au loin, une lumière apparaît, qui enflé et devient irradiante quand un des hommes s'en approche. Aussitôt, presque d'instinct, l'homme se met à prier au-dessus d'un livre ouvert sur la table de la découverte. Il est longiligne et maigre, tout de noir vêtu. On voit les os de son visage, loin au-dessus du livre, et surtout ses mains. Elles sont immenses et semblent réduites à des doigts blancs de peur, qui implorant, tournés vers le haut.

L'homme prie comme certains désespèrent de Dieu, et l'on entend un ronflement qui enflé : *Genesi* vient de commencer, dans une ambiance inquiétante, éprouvante, parfois torturante, qui ne se démentira pas pendant les trois heures de la représentation, dans la chaleur et l'air saturé de poussière du gymnase du lycée Aubanel. Trois heures, coupées heureusement par deux longs entractes, qui laissent pour finir les spectateurs hébétés, quand ils ne sont pas mal en point. (...) [partie de texte consacrée au commentaire biographique et au cadre conceptuel du spectacle] (...) Dieu meurt trois fois dans *Genesi*. Au commencement de l'Histoire, quand l'homme implore on ne sait quelle puissance et se débat avec son angoisse d'être au monde. C'est un univers noir que celui de cette partie, avec des visions hallucinatoires, des arcs, des cercles et des cages qui introduisent le déséquilibre. On y voit les contorsions d'un homme dont le corps perd tout sens, on y subit la présence d'une vieille femme nue, amputée d'un sein. C'est un sanglot que ce *Commencement*, introduit par la voix de Marie Curie : « *Je vais vous montrer ce que je viens de découvrir* ».

Une horreur blanche imprègne *Auschwitz*. Blanche comme un cauchemar, blanche comme les robes des six enfants qui habitent le plateau et jouent, jusqu'au moment où l'un d'eux arrive avec un petit train annonciateur du pire. Tout se passe sur un fond de musiques douces, de ritournelles, *Marinella* par Tino Rossi. Tout, même le fœtus qu'un enfant tente de ranimer, avant de le mettre dans le formol. Caïn aussi tente de ranimer Abel, une fois qu'il l'a tué, l'enserrant de ses bras, dont l'un est atrophié. Cette troisième partie est en apparence la plus lisible de *Genesi*. Mais elle recèle une telle simplicité qu'elle en devient aveuglante. Comme cet *Amen* qu'on entend à la fin. Enfin.



### Annexe 3

A. Demidoff, « Sous les cadavres, Romeo Castellucci cherche la fraternité, et la trouve », dans *Le Temps*, 28/08/1999.

[après discours de présentation générale de Castellucci et de sa poétique] (...) on ne s'étonnera pas de rencontrer dans *Genesi from the museum of sleep* une femme au sein mutilé, un colosse noir obèse, un acteur handicapé d'un bras... Ce sont les antihéros du « Livre de la douleur », celui de l'origine, avec son chapelet d'accouchements tragiques et de tueries. Il comporte ici trois chapitres qui sont autant de variations sur la naissance, autonomes et inséparables tout à la fois. Du premier, on dira qu'il est divin : la matière surgit, Adam n'est pas loin. Du second, on dira qu'il est diabolique : des enfants se chamaillent, dans une apesanteur blanche, puis l'enfance est ensanglantée et l'on découvre que ce lieu d'oisiveté s'appelait Auschwitz. Du dernier on dira qu'il est simplement humain : sur la rocaïlle ocre, Caïn tue Abel et du même coup la fraternité originelle. C'est l'invention du crime.

Le propos n'est donc pas mince et le traitement est à la hauteur. Dans l'obscurité de la salle, tout commence par un brouhaha. Et voici qu'une façade se dresse dans la pénombre : un homme, chapeau claqué et redingote noire, psalmodie, puis prêche dans le désert, penché sur un texte sacré. On dirait un théosophe de la fin du siècle passé, compagnon de Victor Hugo ou d'August Strindberg. A moins que ce ne soit, comme le propose le metteur en scène, Lucifer en personne décryptant les desseins de Dieu. Mais cette messe blanche et noire trahit autre chose : la quête ancestrale de la cause première. Et voilà que l'image se brouille, que le théâtre disparaît, tandis que l'incantateur, Faust et Méphistophélès à la fois, se dépouille de ses vêtements, nu comme au paradis. On ne voit alors plus rien, sauf un bras qui bande ses muscles, sauf une main qui s'ouvre : et c'est alors un nuage de poussières au milieu de nulle part, une pluie d'atomes, ou des embryons de lettres jetés dans le vent. Bref, c'est la stupeur d'un premier souffle. Mais pas l'enchantement : l'engendrement de la matière a sa musique, une plainte déchirante, entre gémissements bestiaux, larmes enfantines et grognements de damnés [...].

### Annexe 4

B. Tackels, « Fragments d'une genèse », dans *Mouvement*, n°9, 2000.

#### I. Au commencement

La genèse commence par nous, modernes, à l'origine. Nous sommes à Vienne, au cœur de l'Europe civilisée, dans les salons de l'Académie des sciences. Marie Curie vient de découvrir la radio-activité. L'art des savants manipulateurs qui jouent de la matière comme on joue sa vie sur un coup de pistolet. Lucifer est là, vêtements d'apparat et chapeau haut de forme, le premier à venir lui rendre hommage. Discours de Lucifer à l'homme, il redit les premiers mots de dieu, les tout premiers, ceux de la Genèse, ceux qui ont fait naître le monde. Ses mains démesurément longues accouchent les mots de dieu, à dieu livrés. Les mots accouchent la matière. Et maintenant la matière, grâce au radium, est devenue l'égal de dieu - elle fabrique en elle-même sa propre énergie. Porteur de lumière : c'est le nom même de Lucifer.

Il quitte son pupitre, laisse vesture. L'espace se nudifie, comme lui, Lucifer, maigre et long comme ses mains. Passe maintenant la porte étroite, dans un terrible vacarme. Il est Adam, Lucifer, le premier des hommes, le premier à « faire » un monde à partir du monde, pour le

bien et pour le mal. Car l'arbre de la connaissance, celui que l'homme dans l'Eden ne devait pas approcher, on oublie trop souvent son nom véritable : l'arbre du bien et du mal.

Adam peut commencer à peupler son désert, générations de monstres et de cadavres séchés. L'épreuve peut commencer : le corps de l'homme bat et plie, prêt à toutes les courbures et capables de toutes les amputations pourvu que la vie dure - l'arbre de la vie éternelle est le deuxième arbre du paradis, on l'oublie souvent. Et rien dans la Bible ne dit si l'homme y a touché.

Le corps plie, tord mais tient bon, pleine vie, désespérément vivante.

## II. Auschwitz

Vêtus de longues tuniques blanches et cagoules, les enfants jouent dans la grande chambre claire, les voilures tendres bougent au vent. Il y a du souffle. Douceur, calme, il semble - à moins que ce ne soit qu'une accalmie. Ou la fausse intimité d'une enfance déjà volée, prête au sacrifice des hommes.

Derrière la voile perce la froideur lisse d'un monde clinique. Un monde où la vie ne compte plus du tout. Ici le but n'est pas de sauver des vies, mais d'en faire l'analyse anatomique. Au plus profond de la chambre, un nouvel Adam Lucifer, invisible, s'est mis dans la tête de redevenir dieu. Il prélève des organes d'enfants pour fabriquer la vie éternelle. Eternité des bourreaux.

Pendant ce temps les petits jouent dans la grande chambre blanche. On entend la voix tranquille de Luis Mariano. Ils jouent avec des accessoires d'enfants (qui sont aussi ceux du drame des adultes) : le salon miniature, le petit train de marchandise, chapeaux haut de forme, oreilles de lapin. D'un coup la scène change de couleur. La douceur se fait cruelle : les enfants désignent le coupable, l'émissaire responsable de tout le mal, à égorger comme un poulet. Sac sur la tête. Cris stridents de l'enfant mort. Patte, griffe du malin. Echo insupportable de l'enfant mis à mort dans la chambre froide des enfants qui vont mourir. C'est silence. Il y a juste une voix, encore. Ce n'est plus Luis Mariano. C'est Antonin Artaud : Je ne suis pas fou, je ne délire pas, je ne suis pas.

## III. Caïn et Abel

Retour sur la terre, la rouge - l'humaine, faite de tourbe et de sueur. Retour aux circulaires mouvements terrestres des vivants - s'ils sont encore vivants, les deux hommes qui s'avancent. Dans leur corps vivent les commencements anciens, genèses de la vie et de la mort, reçue et donnée. Dans leurs corps vibrent sûrement les mots d'Auschwitz - même s'ils ne le savent pas. Dansent maintenant dans l'arène de leur proche couronnement - l'un contre l'autre, l'un ou l'autre, seulement. Ils ne le savent pas.

Ils ont des noms anciens, ils sont frères. C'est Caïn, c'est Abel. Le cultivant et le nomade - ennemis, dit-on, dit la Bible : la terre et l'animal. Deux sources de vie distinctes, égales. Caïn voulait tout, les champs et les troupeaux. Caïn tue son frère ; maudit, il est voué à l'errance. Chez les hommes, depuis ce temps, le voyage est vu comme le mal - l'incarnation de tous les mots : exils, bannissements, déportations, fuites, pertes. Caïn n'a pas vu que la liberté était en lui. Pas chez l'autre. Caïn n'avait pas le bras sensible pour toucher sa propre liberté. Caïn a fait de son bras atrophié l'arme de tous ses crimes. Abel son frère meurt étouffé de la faiblesse de son frère, Caïn, gagnant couronné perdant tout. Genèse peut-être d'une justice possible : tout perdu qu'il est maintenant, sous le regard des chiens de la ville, Caïn s'allonge sur le corps mort de son frère, la seule couche qui le tienne encore debout.

« Genesi », genèses (possibles) de l'homme : connaissance, puissance, errance. Rêve, calcul, sacrifice. Richesse, combat, étreintes. Et tous les autres fruits de l'arbre encore inconnu.

## Annexe 5

G. David, « Dire l'indicible », dans *Les Saisons de la danse*, n°326, mars 2000.

Des bruits de pas résonnent comme dans un hall de marbre. Un immeuble début de siècle surgit de la pénombre. Trois hommes en redingote et haut-de-forme appartenant sans doute à quelque société savante tiennent un conseil secret. Une femme les attire vers une paillasse de laboratoire... Soudain, un éclat fulgurant déchire l'atmosphère feutrée du conciliabule : Marie Curie a découvert les propriétés infernales du radium. Un homme d'une maigreur monstrueuse commence à psalmodier un kaddish, prière juive des morts. Effrayant survivant des cataclysmes passés, terrible thaumaturge des désastres à venir. Tout bascule dans un chaos de cris, de raclements métalliques, d'irradiations stroboscopiques. Des corps dévastés par l'âge sortent d'une lueur d'outre-tombe, s'égarent dans un musée tératologique de contorsionnistes encagés, errent dans le va-et-vient de machines célibataires. On est là, cloué, assailli par la transe des images, par l'insoutenable vérité des corps, par le souffle symbolique qui se dégage. Rideau.

Auschwitz. Des bambins jouent tranquillement dans une pouponnière ouatée qui a la blancheur de l'innocence et le raffinement des appartements bourgeois. Ils se lovent dans les caresses rassurantes de leur nourrice. Une plainte filtre, longue, douce, qui s'égare dans les notes désuètes de *La veuve joyeuse*, dans une rengaine langoureuse de Luis Mariano. Un abracadabrant train miniature traverse ces limbes, conduit par un garçonnet transfuge de Lewis Carroll. Le sourire se fige lorsqu'il se retourne, dévoilant une étoile jaune cousue sur l'épaule, et qu'il embarque quelques uns de ses camarades. Les autres se lancent dans une parade gestuelle, de plus en plus violente, comme des pantins désarticulés malmenés par le rythme effréné de l'exercice imposé. Ils s'effondrent dans un spasme épileptique. D'innommables hurlements étouffent l'air dans leurs volutes assourdissantes. La lumière se fait de plus en plus blanche, aveuglante. Les enfants se saisissent du plus grand d'entre eux, le déshabillent, lui masquent le visage et l'égorge d'un coup de couteau de cuisine : la victime est sacrifiée. La voix saturée d'Antonin Artaud tonne un obsédant refrain, « *Non, je ne délire pas* ». Ceux qui restent se regroupent pour laver leurs traces ensanglantées sous une douche collective purificatrice. Tout est blanc, calme dans ce jardin d'Eden où résonne le silence de Dieu. Rideau.

Au commencement du monde. Deux hommes, deux frères, face à face, dans l'aridité pierreuse d'un paysage tellurique. Ils s'affrontent du regard, s'amusent, s'étreignent, se provoquent, jouent le territoire en s'échangeant un cerceau comme on tire un destin aux dés. Des loups errants arpentent la poussière rougeâtre. Le cerceau tombe en vrillant. Dans une dernière accolade fraternelle, Caïn étrangle Abel qui s'éteint dans un râle de nouveau-né. Le cercle s'élève dans les airs, suspendu comme un pendule. L'Histoire a commencé. La terre se soulève, tente d'expulser son mal. Caïn est nu. Il porte sur le plexus une tache irréversible qui brille comme un soleil noir, qui marque la peau comme le yin et le yang. L'ocre tourne au gris, s'engloutit dans l'oratorio des chœurs. Rideau [...] [la fin du texte est consacrée à un commentaire critique et interprétatif, vantant les mérites du travail].