

Noémie FARGIER

AUX LIMITES DE L'HUMAIN – CRIS DU CORPS QUI LÂCHE DANS *AMLETO* (1991) ET *SUR LE CONCEPT DU VISAGE DU FILS DE DIEU* (2011) DE ROMEO CASTELLUCCI (SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO)

Extrait de l'ouvrage collectif *Le cri dans les arts et la littérature*, dirigé par Valérie MORISSON, Éditions Universitaires de Dijon, collection « Écritures », 2017, p. 211-219.

La création théâtrale de la Societas Raffaello Sanzio, dirigée par Romeo Castellucci, donne une place centrale au corps et à la matière tout en développant un rapport insolite au sacré. Les deux spectacles que je me propose d'étudier, créés à vingt ans d'intervalle, mettent l'un et l'autre en jeu des corps défaillants. Il ne s'agit pas d'handicapés physiques, mais de personnes livrées à la solitude ou à la dépendance, dont le corps lâche, se répand. Ce corps, c'est celui d'un autiste, n'ayant pas conscience de ses limites dans *Amleto* – sous-titré « la véhémence extériorité de la mort d'un mollusque » –, et celui d'un vieillard incontinent dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu*. Tous deux semblent condamnés à une infinie stagnation, tournant en rond, répétant les mêmes actes sans parvenir au bout, tandis que leur incontinence les réduit à une humanité dégradée. En déféquant en public, ils perdent les propriétés proprement humaines d'un corps qui se contient, et d'un esprit qui le domine. Ils ne sont plus que corps, et corps qui s'abandonne (et les abandonne). Les cris qu'ils profèrent pour seules paroles apparaissent alors non seulement comme le déversement oral (buccal) de ce corps aux limites de l'humain, mais aussi comme un appel à l'autre – humain, mère, fils, alter ego –, une demande impossible à combler, qui s'élance plus loin, plus haut, telle une invocation, un appel aux cieux.

Je chercherai à analyser la matérialité même de ces cris dans ce mouvement horizontal où le corps se répand, et tenterai de définir la verticalité de cet appel à l'autre et à Dieu, interrogeant une forme de dualité, une béance entre corps et esprit, d'où les cris semblent s'élever. Une troisième dimension serait intéressante à analyser, celle des cris du public, ou d'une minorité du public issue de l'extrême droite catholique, cherchant à interrompre les représentations de *Sur le concept du visage du fils de Dieu*¹ en réaction à l'image d'un Christ souillé. Ce cri ne se

¹ Réactions du mouvement Civitas au Théâtre de la Ville à l'automne 2011.

double pas pour autant d'une dimension spirituelle mais s'abat sur ce qui ne peut pas être regardé ou entendu.

Romeo Castellucci et la Societas Raffaello Sanzio

Romeo Castellucci est né à Cesena (Italie) en 1960. Il a suivi des études de peinture et de scénographie à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne. Il fonde en 1981, avec sa sœur Claudia Castellucci et sa femme Chiara Guidi, la Societas Raffaello Sanzio, implantée à Cesena. Laboratoire d'expérimentation scénique qui s'appuie sur la conception d'un théâtre intense, d'une forme d'art réunissant toutes les expressions artistiques, la Societas Raffaello Sanzio s'est affirmée, à partir du milieu des années 1980 et surtout dans les années 1990, à travers l'Europe puis dans le monde entier, comme l'une des composantes les plus radicales du théâtre européen. S'inscrivant dans la continuité du *théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud, les spectacles de la Societas Raffaello Sanzio proposent une dramaturgie qui échappe au primat de la littérature, où le texte s'efface souvent au profit de l'image et des sons, et où le corps de l'acteur suggère l'indicible par sa seule présence, et subit plus qu'il n'agit. Les spectacles de la Societas mêlent l'artisanat théâtral à une grande maîtrise technique et allient des expérimentations visuelles, sonores et même olfactives, visant une perception intégrale. Ils provoquent des émotions et des réactions très fortes qui agissent à différents niveaux : celui, physique, du corps ébranlé par l'intensité de ce qu'il perçoit, celui de notre inconscient, où naviguent les images et les sons, laissant place à un questionnement métaphysique, dans l'intimité de chacun. Les spectacles de la Societas bousculent notre culture judéo-chrétienne, ses croyances, ses mythes, ses représentations, à travers ce qu'elle a nommé une esthétique de l'iconoclastie. Ils se frottent aux limites de l'humain, et se posent en énigme, dans un dialogue entre le texte et l'image qui retranscrit notre histoire de l'art et de la littérature.

Deux spectacles qui se font écho

Dans *Amleto*, créé en 1991 et sous-titré *La véhémence extériorité de la mort d'un mollusque*, un homme à moitié nu, amorphe, erre dans un espace clos. Un mur, des toiles en plastiques suspendues, des lumières en forme de croix, des machines, constituent son lieu de vie ; un lit métallique, une armoire, des peluches, un biberon et un pistolet son mobilier. Pendant

une heure trente, le comédien se livre à une série de supplices, pour le public et pour lui-même. Se traînant d'un bout à l'autre de la scène, il tire des coups de feu, enclenche des machines, éclate des ampoules de ses pieds nus, se caresse, se fait mal, se console avec des peluches, tente d'inscrire un message sur le mur du fond, en balbutiant. Le spectacle, très violent, se tient à la limite du supportable, tant dans la douleur qui s'y exprime, que dans l'agression physique que constitue sa partition sonore. La partition vocale du comédien est, quant à elle, dépourvue de toute parole. Tout au long du spectacle, Paolo Tonti lâche de multiples formes de cris, comme s'il ne s'entendait pas, comme s'il n'avait pas conscience des limites de son corps et qu'il lui était impossible de s'adresser à l'autre. Romeo Castellucci parle d'un spectacle et d'une présence autistique, tout en niant avoir voulu faire un spectacle sur l'autisme.

Ce n'est pas un Hamlet « malade » d'autisme. Il ne s'agit, donc, pas d'un spectacle *sur* l'autisme, tout comme ce n'est pas un spectacle *sur* Hamlet. Je pense qu'il s'agit de se trouver *dans* l'acteur, de se trouver (comme dans la révolution copernicienne) autour de son inépuisable question, qui depuis toujours, est celle de l'enfant autiste et d'Hamlet.²

Sul concetto di volto nel figlio di Dio (Sur le concept du visage du fils de Dieu), créé en 2011, met en scène un père âgé et son fils célibataire s'apprêtant à aller au travail. Le père, en pleine crise de dysenterie, est pris en charge par son fils, qui nettoie ses déjections, le lave, avec des gestes de tendresse répétés, exprimant tour à tour son amour et sa colère, tandis que son père gémit, incapable de se contenir. Le salon blanc se macule d'excréments, et une odeur nauséabonde envahit la salle. En fond de scène, l'immense reproduction du visage du Christ peint par Antonello da Messina, le *Salvador Mundi*, semble les regarder, nous regarder, silencieux et impassible. Le fils, désespéré, se tourne finalement vers lui, alors que le vieillard se couvre entièrement de matière fécale. Puis tous deux disparaissent au lointain et un groupe d'enfants entre en scène. Ils jettent des grenades (ou des jouets) contre le portrait du Christ, produisant un bruit sourd. Cette atteinte au visage du Christ se prolonge par une coulée de boue, à l'arrière de la toile. L'image se déchire. Dans la version présentée au Théâtre de la Ville, la séquence des enfants a disparu. À la sortie du père et du fils, un grondement accompagne la coulée de boue. Dans les deux versions, le spectacle se termine sur un message ambivalent, apparaissant en lettres lumineuses : « YOU ARE (NOT) MY SHEPHERD / TU (N')ES (PAS) MON BERGER ».

². Programme du spectacle de décembre 1991 in Claudia et Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p.61.

Dans la matière des cris

Plus encore que des cris, les présences en scène émettent toutes sortes de bruits. Ce sont les bruits de corps qui lâchent, se répandent. Incapables de formuler une demande, ils émettent toutes sortes de borborygmes, piailllements et balbutiements, expulsent des souffles ou de longs râles et ces émissions sonores ne peuvent rencontrer d'interlocuteur, mais seulement déchoir, les entrainer dans leur chute. Aussi, ces corps incontinents semblent se couper de l'autre et du monde extérieur en s'y déversant, déchus de la capacité humaine à parler (et pourtant criant d'humanité).

Dans *Amleto*, les balbutiements, piailllements et borborygmes de l'acteur semblent ceux d'un enfant qui tenterait d'apprendre à parler mais n'y parviendrait pas. Ils se doublent d'autres bruits, produits par le contact du corps de l'acteur avec le monde extérieur et par les machines qu'il enclenche. Ceux-ci prennent la forme de coups : coups du corps qui tombe sur le sol, coups de fouet, coups de fer, grondements de machines, claquements de peau, coups de feu, mais aussi de frottements du corps contre les surfaces (objet, sol), contre lui-même (masturbation), dans une course molle, vaine, où le corps se répand, urine, défèque, bave sur scène, se vautre dans ses excréments et semble crier son impuissance à dire, au-delà de la voie orale.

Pour son travail vocal, Romeo Castellucci se réfère aux textes de Bruno Bettelheim sur les enfants autistes.

De même, s'ils disent quelque chose, ils le font avec un ton de voix tout particulier, semblable à celle d'une personne sourde : une voix atone et dénuée de cet auto-accommodement tonal typique des personnes qui n'entendent pas leur propre voix ; et en effet ils ne désirent pas entendre ce qu'ils disent, ni que d'autres personnes les entendent. Ceci confère à leur voix une qualité particulière, et s'il arrive que cette voix traduise un quelconque sentiment, il s'agit de colère pour avoir cédé à la séduction de la parole : c'est alors que la voix atone se change en cri et même en hurlement.³

Incapable de formuler une parole, l'*Amleto* de Romeo Castellucci tente de passer par l'écrit, pour trouver, semble-t-il, dans la lettre, la cohérence d'une parole autoréférentielle.

³ Bruno Bettelheim, *La Forteresse vide*, Paris Gallimard, 1988, in *Les pèlerins de la matière*, p. 74.

Sur le mur en fond de scène, il écrit à l'aide de charbon (ou d'excréments ?), un message dont il raye et inverse les lettres pour créer un nouveau message, qui semble contenu dans le premier. Romeo Castellucci explicite ces écritures sibyllines dans *Les pèlerins de la matière* :

I M A B O R T O

C'est la naissance de l'écriture dans la parole qui en constitue la force de dissuasion. Mais écrire « je suis un avorton » ne signifie pas seulement être un refus de la mère, mais signifie aussi la menace du refus de la mère : la refuser. Hamlet ajoute d'autres lettres.

I M A B O R T O

O P H E L I A

(...) Hamlet ajoute d'autres lettres.

I M A B O R T, O F

O F E L I A

(...) Hamlet efface, ajoute et compose d'autres lettres.

I M A B O R T, O F

Ø F E L I A T H E P R O P H E T

« Je suis l'aorte du prophète Élie ». Hamlet comme prophète, voyant.

I M M A B O R A L I T Y, O F

Ø F F E L I A B I L I T Y T H E P R O

P H E T A N T O M

« Immoralité de la responsabilité héros-fantôme. »⁴

Dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, le texte du spectacle est donné à lire au public et distribué avec la feuille de salle. Les cris du père n'y sont pas transcrits en exclamations onomatopéiques, en matière textuelle, mais laissent place à des points de suspension.

Même s'il s'agit d'un vieillard incontinent, au seuil de la vie, l'incapacité à dire semble ici moins physique (aphonie ou aphasie) que morale. Déchu d'une partie de lui, (sa capacité à contenir ses excréments), le père éprouve une honte irrépressible face à son fils, qui l'assiste et assiste à sa déchéance. Le fils s'exclame lui aussi, hausse le ton, exprime sa colère, son impatience, tandis que ses gestes compensent la perte, et expriment son amour filial.

Dans un entretien avec Jean-Louis Perrier, Romeo Castellucci confie avoir voulu « comprendre l'amour et la lumière dans cette condition de perte. » Selon lui, « L'incontinence du père est en effet une perte de substance, une perte de soi. Elle est à mettre en regard avec le projet terrestre

⁴ *Les pèlerins de la matière, op. cit.*, pp. 77-79.

du Christ, qui passe par la *kenosis* – du verbe grec *kenoo* : se vider –, c’est à dire l’abandon de sa divinité pour intégrer pleinement sa dimension humaine, au sens le plus concret du terme. » Il ajoute, un peu plus tard : « il y a une rupture dans la pièce : la dimension scatologique dépasse alors tout réalisme et la situation devient métaphysique. On passe de la scatologie à l’eschatologie : on bascule dans une dimension métaphysique de l’œuvre. »⁵

Amleto mettait en jeu la figure mythique d’Hamlet, incarnée dans un corps autistique, inconscient de ses limites, une sorte d’animal de cirque, enfermé dans son monde de jouets, d’armes et de machines. *Sur le concept du visage du fils de Dieu* met sur scène une tranche de vie, une réalité tristement banale mais universelle, surmontée du visage du Christ, fils de Dieu (l’immense reproduction du tableau d’Antonello da Messina), qui semble nous regarder, les regarder, silencieusement. Veiller sur eux, sans donner de réponse.

Sans appel ?

Dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, c’est par le regard que la figure du Christ se présente à nous. Et l’intensité de ce regard, tout impassible qu’il soit, donne encore plus d’épaisseur au silence. Romeo Castellucci raconte ainsi comment il a été « saisi par ce regard qui plonge dans vos yeux. »

J’ai marqué une pause, très longue, qui n’avait rien de naturel, et j’ai compris qu’une rencontre s’opérait. (...) Il y avait un appel dans ce regard. C’était lui qui me regardait, tout simplement. Dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, ce regard du Christ est central et rencontre chaque spectateur, individuellement.⁶

La force de ce tableau du Christ, que Romeo Castellucci a recadré pour le centrer sur son seul visage, tient donc dans ce regard qui nous regarde. Pour Jean-Luc Nancy, cette focalisation sur le regard est propre à l’art du portrait. « Avant toute autre chose, le portrait regarde : il ne fait que cela, il s’y concentre, il s’y envoie et il s’y perd. Son “autonomie” rassemble et resserre le tableau, tout le visage même, dans le regard : il est le but et le lieu de cette autonomie. »⁷ Or le terme même de portrait, associé au visage du Christ, semble quelque peu paradoxal, puisque le portrait en appelle à la présence de celui qui est peint, et relève d’une pratique picturale

⁵ Entretien réalisé par Jean-Louis Perrier en 2011, publié sur theatrecontemporain.net.

⁶ Entretien réalisé par Jean-Louis Perrier en 2011, publié dans le programme du spectacle.

⁷ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, Paris, 2000, p. 72.

proprement terrestre. Aussi est-ce une présence, à la fois humaine et divine, concrète et infinie, que semble réactiver ce tableau, lorsque nous le regardons. Car « ce regard ne regarde aucun objet ». Il est « tourné soit vers le peintre/spectateur, soit vers un dehors indéterminé. » Parfois, ajoute Jean-Luc Nancy, « il est plutôt perdu ou recueilli en lui-même », ce qui est selon lui une « autre et même façon d'infini. »⁸

Romeo Castellucci expose, dans la verticalité de la scène, une image puissante, un appel par le regard, tandis qu'il donne à voir sur le plateau le déversement oral et anal d'un vieillard. Ce déversement acte sa déchéance, et la perte de matière sa perte de dignité. Les bouts de corps qui tombent, une fois au sol, s'étalent sur l'immense espace blanc, le maculent, au point de le couvrir complètement. À la fin du spectacle des enfants jettent des grenades sur le portrait du Christ, et une boue noire vient brouiller son image, avant qu'elle ne se déchire, et disparaisse. Pas de réponse, mais un appel. La demande d'être écouté. Pour Romeo Castellucci « ces gestes d'une apparente violence sont à interpréter comme une prière de Dieu, de l'Homme, une prière du rapport asymétrique entre l'homme et Dieu. Ils constituent un cri d'amour définitif et portent une demande de prise en considération. »⁹

Dans ces deux mouvements (vertical et horizontal), le cri se déverse autant qu'il s'élançait, et prend la forme d'un appel à Dieu. Le cri brise le silence mais reste sans réponse. Et ce cri, nous dit Hélène Singer, est lui-même « déjection ». « Considéré comme un excès de l'impudeur ou comme une exhibition sonore, le cri peut en effet paraître obscène. Il est éclatement de l'enfoui, mise à nu d'une intériorité, expulsion ou déjection d'un trop plein interne. »¹⁰ Dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, ces cris et déjections ont lieu sous le regard mutique et apaisé du Christ, qui les surplombe sans leur être d'aucun secours. Le déversement s'oppose au silence, et la réalité d'une douleur à l'absence de réponse.

Comme le gros plan dans un film empêche de voir autre chose que ce qui est cadré au plus près, le cri oblige à ne plus entendre et voir que ce trou buccal béant, bruyant, qui ouvre sur un espace intime, inconnu et organique. Celui qui en est témoin plonge dans ce corps ouvert et partagé, malgré lui, l'affect violemment exprimé. Cela rejoint ce qu'Alain Marc dit de l'obscène : « Directement vécu, pas déformé par une saisie

⁸ *Ibid.*

⁹ Jean-Louis Perrier, *art. cit.*, (theatrecontemporain.net).

¹⁰ Hélène Singer, *Expressions du corps interne*, L'Harmattan, Paris, 2011, p. 47.

rétrospective, qui provoque l'intensité, et la brutalité, du réel, qui est pris en pleine figure, l'obscène ne laisse pas le choix : il force le regard. »¹¹

Nous sommes ainsi forcés de regarder simultanément le Christ et le vieillard se déversant, et par conséquent de constater, par ce contraste « criant », sa surdité à la douleur humaine, ou son impuissance à l'épancher. C'est ce constat, violent et immanent, plus encore que l'abjection et l'obscénité, qui pourrait faire réagir les spectateurs de *Sur le concept du visage du fils de Dieu* soucieux de préserver l'image du Christ. Or c'est surtout, nous le verrons plus tard, une profonde mécompréhension de l'œuvre et une indignation réactionnaire, qu'ils semblent avoir alors exprimé.

Dans *Amleto*, les cris autistiques semblent dénier toute présence à l'autre. L'être qui les émet reste tourné vers lui, son corps, son petit monde autoréférentiel fait de jouets, de machines et de ses propres excréments, et ce déversement permanent ouvre une forme de béance, une question qui ne se formule que dans un au-delà de la représentation, un après. Malgré ce stade larvaire, cette extrême horizontalité, l'acteur se tient debout, prend des « figures christiques »¹² subit autant qu'il agit, souffre, extériorise. Si *Sur le concept du visage du fils de Dieu* passe « de la scatologie à l'eschatologie », selon les propres mots de Romeo Castellucci, *Amleto* retourne le mythe d'Hamlet – mythe de théâtre et questionnement sur *l'être là* – en une matière molle.

Une involution – non une régression – qui mènera Hamlet, par la voix d'Horatio, à se « nier à rebours, jusqu'aux recoins les plus profonds du fœtus. Un corps qui, comme Ophélie, retourne aux eaux, un fœtus mou. Hamlet vit à l'état de mollusque : il déconstruit son squelette et le refuse en tant que charpente de l'agencement organiciste de l'ordre comme système. Le seul résultat sera de liquéfier les limites, rendre fluides les frontières entre la vie et la mort ; redonner une image palustre du corps, une image fangeuse, on ne peut plus molle, recelant en soi l'échange symbolique et l'énigme de la vie qui peut dans le même temps être et ne pas être ; qui peut encore mourir et dormir. »¹³

Dans cet en-deçà de la parole, cette organicité tant originelle (stade du fœtus) que finale (excrément) mais comme arrêtée dans le temps, le spectacle touche lui aussi à l'ineffable et revêt une dimension métaphysique. L'acteur ne parle pas mais exprime continuellement,

¹¹ *Idem*. Référence citée : Alain Marc, *Écrire le cri*, Orléans, L'Écarlate, 2000, p. 77.

¹² René Solis, « "Amleto". Les maux sans les mots », *Libération*, novembre 2004.

¹³ Romeo Castellucci cité dans le programme du spectacle, Théâtre de l'Odéon, Festival d'Automne à Paris, novembre 2004.

envoi, balance, extériorise, avec une violence inouïe. Le spectacle « tout en cris »¹⁴ atteint le spectateur, le touche physiquement, l'ébranle, le heurte, le fait réagir. Les questions viennent après. Sur les limites de l'acteur, du corps en scène. Les limites de ce qui peut être entendu, ou montré. Aussi, à l'issue d'une représentation de Romeo Castellucci, les cris peuvent-ils se poursuivre, et sortir de la bouche du spectateur qui réagit, s'exclame contre, ne veut pas voir, entendre cela. Et voudrait intervenir sur la représentation.

Cris et contre-cris

En octobre 2011, au Théâtre de la Ville (Paris), alors que le spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu* a été représenté au Festival d'Avignon et dans de nombreuses villes d'Europe, des groupes extrémistes catholiques appartenant aux mouvements Civitas, Action Française (royaliste), Renouveau Français (nationaliste) ainsi qu'un noyau de militants du Groupe Union Défense, tentent d'empêcher les représentations. Les premiers jours du mouvement, les manifestants parviennent à envahir le théâtre, jeter de l'huile de vidange, des œufs ainsi que des boules puantes depuis les balcons, et à monter sur scène munis d'une banderole dénonçant la « christianophobie ».

La représentation à laquelle j'ai assisté, encadrée par un service d'ordre ainsi que toute la direction du théâtre, a été interrompue par des coups de sifflets et les proférations des extrémistes dispersés aux quatre coins de la salle, parmi lesquelles on pouvait entendre l'expression d'une censure : « Blasphème ! », d'une offense : « Non à la christianophobie ! » et des sortes de prières paniquées : « Jésus préservez-nous de nos péchés ! ». Cris contre cris et prière contre prière : deux langages, deux réalités à la frontière desquels, Emmanuel Demarcy-Mota, le directeur du théâtre, micro en main, se tient, prêt à monter sur le plateau. Lorsque des cris s'élèvent dans le public, il demande, tel un hyper metteur en scène, aux acteurs de se figer, expliquant, que la représentation reprendra lorsque le calme sera revenu. Étrange coupure que ces cris et ces interactions avec les spectateurs dans un spectacle qui, sans jouer du quatrième mur, présente une tranche de vie, une longue séquence ininterrompue qui semble directement prélevée dans notre réalité. Selon Hélène Singer, le cri « quitte le domaine de la représentation pour imposer une réalité crue, sans détour, sans distanciation possible »¹⁵, et rejoint en cela

¹⁴ René Solis, *art. cit.*

¹⁵ Hélène Singer, *Expressions du corps interne, op. cit.*, p. 48.

l'obscène. Aussi le réel fait-il irruption par les cris du public dans l'hyperréalité présentée sur scène, au point de l'interrompre. Cette irruption d'une réalité vocale en-deçà de la diction et au-delà de la fiction, brise les règles presque sacrées de la représentation théâtrale pour préserver une autre sacralité, celle de la représentation du Christ. On ne crie pas, on ne défèque pas sous les yeux du fils de Dieu, selon les groupuscules d'extrême droite présents dans la salle, dont les cris ont pour vocation de laver la souillure infligée à l'image du Christ. Ils expriment, non pas un dégoût physique, « perturbation violente, à la dimension somatique appuyée, mais superficielle et momentanée »¹⁶, mais un dégoût moral fondé sur leur fanatisme religieux.

Les spectacles de Romeo Castellucci peuvent aussi laisser sans voix. Comme s'ils touchaient un endroit si profond de notre sensibilité, antérieur à toute parole, et que le cri résonnait intimement en nous, et continuait à nous habiter, sans que nous puissions en maîtriser l'impact par des discours qui en mettraient à distance la brûlante vivacité. Peut-on y répondre seulement par le cri ? Le mutisme ? Il faut du temps, me semble-t-il, pour digérer un tel déversement oral, trouver à en dire quelque chose, l'analyser comme matière, sensation. La réaction immédiate semble seulement émotionnelle, instinctive même. Aux cris ne peut répondre que le cri ou un silence interloqué, jusqu'à ce que ceux-ci résonnent dans notre mémoire, comme une expérience limite, la mise à l'épreuve de notre empathie.

¹⁶ Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût : L'art peut-il tout montrer ?*, p. 8.

L'auteure s'intéresse spécifiquement au dégoût physique, qu'elle oppose au dégoût moral. « C'est de dégoût physique (et d'affects dans lesquels ce dégoût physique entre à titre de composante) et non de dégoût moral qu'il sera question ici. Certes dans le cas de l'horreur suscitée par une scène d'anthropophagie par exemple, dégoût moral et dégoût physique sont inextricablement mêlés. Mais cela ne signifie pas pour autant que les deux ingrédients ne puissent être par ailleurs distingués et que les deux affects ne puissent être ressentis indépendamment l'un de l'autre. Les excréments, les viscères, une limace ou un récipient rempli d'eau croupie occasionnent un dégoût physique, mais aucune répugnance morale ; un individu agissant de manière méprisante et cynique, inspire du dégoût moral mais non une nausée ou un haut-le-cœur. » (pp. 9-10)

BIBLIOGRAPHIE

- Castellucci**, Claudia & Romeo, *Les Pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001
- Castellucci**, Romeo, *Épigraph*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003
- Nancy**, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Galilée, Paris, 2000
- Perrier**, Jean-Louis, *Ces années Castellucci*, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2014
- Singer**, Héléne, *Expressions du corps interne*, L'Harmattan, Paris, 2011
- Tackels**, Bruno, *Les Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005
- Talon-Hugon Carole**, *Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer ?*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003