

## « *Inferno* » de Dante par Roméo Castellucci – Itinéraire d'un contemporain

### Mélanie Dumas

Professeure de Lettres modernes

Doctorante (Université de Lorraine – Institut Catholique de Paris)

Si *L'Enfer* de Dante est celui des profondeurs, « l'enfer moderne réside dans la surface des images ». Grande figure du théâtre européen, Roméo Castellucci s'empare de la question du regard comme un acte éminemment politique. En éternel contemporain, le pèlerin vit sa traversée des sphères infernales comme un voyage interprétatif, un chemin qui le mène de « la lettre à l'esprit ».

Dominique Santelli et Christian Salenson m'ont invitée à répondre à la problématique de la session « *Politique et religion, une relation complexe* » et ce, par la spécialité qui est la mienne, autrement dit, le théâtre contemporain. Je tiens particulièrement à les remercier de leur confiance, une confiance qui m'offre une nouvelle fois ce temps de parole.

La rencontre triangulaire entre la politique, la religion et l'esthétique théâtrale, nous convie à aborder la question du regard, de la conversion du regard plus particulièrement.

Que décide-t-on de regarder ? Comment doit-on regarder ? Qui devons-nous mettre en lumière ? Qu'est-ce que l'on rend visible ? Que voit-on ? La réponse à ces questions dit quelque chose de notre rapport au monde, conditionne le travail politique que nous menons tous à des échelles diverses. Le théâtre contemporain porte en lui ces interrogations et, par sa spécificité esthétique et philosophique, nous propose une incessante réactualisation de celles-ci.

Je vous invite donc à entrer dans l'univers complexe du théâtre contemporain.

## 1- Quelques clefs pour comprendre le théâtre contemporain :

### 1.1 Le « contemporain » en art

Parler de « contemporain » consiste à tenir compte de trois entrées distinctes ce qui rend la tâche périlleuse.

- L'entrée chronologique : malgré quelques désaccords, nous pouvons considérer son apparition dans le paysage artistique après 1945.
- L'entrée esthétique : selon Nathalie Heinich<sup>1</sup>, le contemporain s'envisage dans une logique de rupture et de transgressions multiples : rupture avec les genres précédents (classique et moderne), utilisation d'un matériau d'un autre ordre, transgression des cadres disciplinaires, transgression des critères de beauté, transgression de l'idée même d'œuvre d'art. En effet, une œuvre contemporaine ne réside pas dans l'objet lui-même mais dans l'ensemble de la proposition, c'est-à-dire du discours que l'œuvre porte mais également des discours et réactions qu'elle engendre.
- L'entrée philosophique, clef de voûte de la notion, considère le contemporain comme un individu capable de déployer un regard critique. Au cours de cette présentation, je vais y revenir.

### 1.2 Le théâtre contemporain / le théâtre postdramatique

Initialement, dans la conception occidentale, le théâtre est avant tout un texte qui engendre des représentations. Le centre du théâtre est la trame dramatique composée généralement d'une intrigue, de conflits et d'une résolution. C'est l'image qui est généralement véhiculée et particulièrement par les professeurs de français.

Mais dans les années 1960-1970, avec des personnalités comme Antonin Artaud, Tadeuz Kantor et bien d'autres, émerge un théâtre qui relègue le texte au même niveau que les autres composantes de la représentation théâtrale (telles que la lumière, le jeu des acteurs, les costumes, etc.). Le texte perçu désormais comme un matériau malléable sera fragmenté ou bien complètement effacé de la scène.

En se détachant du texte, le théâtre contemporain que l'on appelle parfois *postdramatique*<sup>2</sup> exige alors une implication plus active du spectateur qui doit alors coconstruire le sens de ce qu'on lui donne à regarder.

---

<sup>1</sup> *Du paradigme de l'art contemporain avec Nathalie Heinich #CodexConversations 03*, [en ligne], 2019., disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=EwmuLycvFFE>>, [consulté le 29 octobre 2025].

<sup>2</sup> Hans-Thies Lehmann, Philippe-Henri Ledru, *Le théâtre postdramatique*, l'Arche, Paris, France, 2002.

En effet, tout comme l'art contemporain, l'œuvre théâtrale ne se situe plus uniquement sur scène mais également dans le discours qu'elle porte qui devra être déchiffré par le spectateur. L'œuvre théâtrale se situe dans le lien qui unit la scène et la salle, qui unit la représentation et le spectateur.

Nous pourrions dire que le théâtre contemporain est un théâtre de la rencontre et pour qu'il y ait rencontre, il faut que chacun fasse son bout de chemin. Et pour ce faire, que la puissance du regard se réactive.

### 1.3 Le contemporain, qui est-il vraiment ?

C'est une affirmation, a priori paradoxale, de Giorgio Agamben dans son ouvrage *Qu'est-ce que le contemporain ?*<sup>3</sup> qui a terriblement attiré mon attention. Il s'agit d'une phrase qui condense la pensée de Nietzsche que vous pouvez retrouver dans *Les Considérations inactuelles*.

« *Le contemporain est l'inactuel.* »<sup>4</sup>

Si le théâtre actuel « surfe » sur les tendances, sur les goûts du moment, le théâtre contemporain, quant à lui, en bon nietzschéen s'opposera aux « 3M » : les modes, les manières de penser, le moment. Le théâtre contemporain est un « contre-feu ». Il va donc se positionner à l'inverse des tendances actuelles, c'est-à-dire qu'il est à « contre-temps », il s'impose alors en « inactuel », et revêt un caractère « intempestif ». D'où la phrase que retranscrit Agamben :

« *Le contemporain est l'inactuel.* »

### 1.4 Création d'une « République des génies » et temps « diachrone »

Pour ce faire, pour déjouer le temps actuel, le théâtre contemporain convoque une temporalité singulière qui met à mal tout calendrier. Chaque metteur en scène convoque sa propre « République des Génies » (expression nietzschéenne) dans chacune de ses œuvres.

Une œuvre de théâtre contemporain, généralement, peut être considéré comme un puits qui relie différentes strates temporelles, mettant en relation des œuvres, des artistes, des symboles, des images, des structures appartenant à des époques diverses. Une œuvre contemporaine est une image d'une communauté spirituelle qui défie toute vraisemblance chronologique.

<sup>3</sup> Giorgio Agamben, Maxime Rovere, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Éditions Payot & Rivages, Paris, France, 2008.

<sup>4</sup> Agamben a emprunté cette expression à Roland Barthes qui lui-même résume la pensée de Nietzsche.

Mais à l'inverse de l'actuel qui n'interroge que très peu ses fréquentations, le contemporain choisit avec qui ou quoi il partage son temps. Le catalogue de ses fréquentations potentielles est bien plus large que celui de l'actuel puisqu'il puise dans le passé comme dans le présent.

Mais il ne s'agit pas uniquement de fréquenter les « génies » du passé et ceux du présent, il s'agit de les mettre en dialogue.

Par le travail de l'artiste qui permet aux génies de tout temps d'entrer en dialogue, le théâtre contemporain unit les références passées au présent afin de faire émerger des significations insoupçonnées. La démarche du contemporain est de l'ordre de l'ouverture, du renouvellement, du mouvement. Il ne sclérose pas le passé en statues, il l'interroge, le fait accoucher, par les lumières du présent, de significations inattendues. Bien qu'inactuel et critique, le contemporain ne joue pas contre son époque, au contraire, il la libère en convoquant un divorce entre le temps historique et le temps intime.

Cette entrée philosophique élargit considérablement la catégorie des contemporains.

## **2- Dante, un poète « contemporain » :**

### **2.1 La Divine Comédie en quelques mots**

Les quelques clefs de compréhension de l'œuvre de Dante que je vais vous proposer sont puisées directement dans l'œuvre d'un des grands spécialistes du poète italien, il s'agit de *Dante, Une poétique de la conversion* de John Freccero<sup>5</sup>.

Pour faire court, *La Divine comédie* est une fiction qui lie « théologie spirituelle » et « imagination littéraire »<sup>6</sup> afin de « produire une puissante expérience de transformation de soi ». Avec quelques petits règlements de compte contre quelques figures politiques et religieuses de son temps. Il s'agit d'un itinéraire, celui du pèlerin qui n'est autre que Dante qui s'acheminera de cercle en cercle afin de devenir « poète ». Une des choses qu'il faut garder en mémoire lorsque vous parcourez *La Divine Comédie* c'est que cette expérience de métamorphose n'est pas une expérience post mortem, le pèlerin est bien vivant, mais il est sur un chemin de conversion qui « entraînera la mort et la résurrection du « moi »<sup>7</sup>.

De façon un peu schématique, selon John Freccero<sup>8</sup> :

- « L'Enfer représente le drame du corps » ;

<sup>5</sup> John Freccero, Laurent Cantagrel, Efraín Préfacier Kristal, *Dante: une poétique de la conversion*, Paris, France, 2019.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.11

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.177-179

- Le Purgatoire, « le drame de l'esprit » ;
- Le Paradis, le drame des limites de l'imagination.

Le but du voyage est la convergence du pèlerin et du poète qui « correspond à la convergence conceptuelle de l'humain et du divin »<sup>9</sup>, « la synthèse de l'éternité et du temps » c'est-à-dire « la vision de l'Incarnation ».

Tout au long de son itinéraire, accompagné dans un premier temps par Virgile puis par Béatrice, le poète rencontrera une multitude de personnages, ceux de l'antiquité comme ceux de son époque. La conversion de Dante, en véritable contemporain, se fait dans la rencontre de temporalités différentes (Ulysse, Minos, chefs politiques de son temps, des papes, etc.), qui entrent en dialogue dans sa propre subjectivité, ce dialogue diachronique est la seule porte d'accès à la vision extatique de l'Incarnation

## 2.2 La Constitution de l'Enfer

Concernant la constitution de l'Enfer : il est formé de 9 cercles concentriques, c'est-à-dire qui ont le même centre au fond duquel se loge Lucifer prisonnier de la glace en train de dévorer Judas, Brutus et Cassius, les représentants de la trahison religieuse et politique.

L'Enfer a une forme conique, au fur-et-à mesure de la descente, les sphères sont de plus en plus étroites et de moins-en-moins peuplées puisque plus on s'enfonce dans l'Enfer, plus les péchés sont graves. Dans l'Enfer de Dante règne le « *contrapasso* », c'est-à-dire que la punition correspond au péché commis, le châtimement doit refléter symboliquement la faute. Afin que vous puissiez mieux appréhender la version de Roméo Castellucci, je vous propose une description un peu schématique des différents cercles de l'Enfer.

- Avant de démarrer la descente, il faut traverser une forêt obscure où résident les trois bêtes.
- Cercle 1 : ce sont les limbes qui accueillent les âmes vertueuses non baptisées, celles qui ont précédé le Messie. Elles vivent dans le désir de voir Dieu sans jamais pouvoir l'atteindre.
- Cercles 2 à 5 ce sont les péchés d'incontinence (relatifs aux faiblesses humaines) : la luxure (les damnés sont emportés par une tempête éternelle), la gourmandise (plongés dans la boue), les avares et les dépensiers (poussent de lourdes charges), la colère (se battent dans la boue ou étouffent sous l'eau).
- Cercle 6 : l'hérésie (enfermés dans des tombes en feu) ;

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.65

- Cercle 7 : la violence : contre les autres (plongés dans une rivière de sang) ; contre soi (les suicidés sont transformés en arbres) ; contre Dieu et la nature (condamnés à errer dans un désert brûlant sur lequel tombe une pluie de feu)
- Cercle 8 : la fraude (séducteurs, hypocrites, conseillers perfides... ils finissent plongés dans des fosses ou plantés dans des trous tête en bas et les pieds brûlés par des flammes ; tête tournée vers l'arrière pour ceux qui ont essayé de connaître l'avenir...);
- Cercle 9 : La trahison (plongés dans un lac de glace à l'image du péché le plus froid, le plus calculé, un lieu où réside l'absence d'amour).

En 2008, le metteur en scène italien, Roméo Castellucci, propose au Festival d'Avignon sa vision de *La Divine Comédie*. *L'Enfer* a été présenté dans La Cour d'Honneur.

### **3- Inferno par Roméo Castellucci**

Castellucci n'a pas cherché à imiter *L'Enfer* de Dante mais en a proposé une lecture « dans l'esprit », nous invitant à interroger notre regard. Nous allons donc ensemble décrypter quelques passages de cette libre adaptation.

- *La forêt obscure et les trois bêtes* :

Au début de la pièce, Castellucci se présente aux spectateurs et se fait malmener par trois bergers allemands. Cet épisode renvoie à l'imagerie des chiens policiers, de la traque de l'homme. Chez Castellucci, il y a toujours une superposition d'images qui renvoient à plusieurs niveaux de lecture, comme un puits qui relierait différentes strates temporelles. Les images chez ce metteur en scène interrogent toujours le regard et le niveau d'interprétation, ce n'est pas un théâtre que l'on peut lire à la lettre.

On pourrait penser à Cerbère, le chien aux trois têtes mais qui n'apparaît que dans le 3<sup>e</sup> cercle de l'Enfer (chant 6).

Il semblerait que Castellucci soit dans la forêt obscure, « cette forêt d'égarement qu'est notre vie »<sup>10</sup> écrit Dante qui ne peut nous mener à « la cité céleste ». Forêt dans laquelle rôdent les trois bêtes du prophète Jérémie (5,6)<sup>11</sup> : le lion, la louve, la panthère qui se présentent comme des obstacles à l'ascension du pèlerin vers la lumière.

L'animal le plus redoutable des trois est la louve qui représente l'avidité et la corruption humaine, selon Freccero, elle représente le seul péché vraiment insurmontable parce que son « universalité » en « diminue la culpabilité ». Une fois que les chiens ont été rappelés, Castellucci se met en position animale et l'un des maîtres-chiens le couvre de

---

<sup>10</sup> Expression issue du *Banquet* de Dante, citée par Freccero, *Ibid.*, p.39.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p.39-40

la peau de l'une des bêtes, certainement celle de la louve. Cette peau sera un des fils rouges de la pièce puisqu'elle réapparaîtra régulièrement. On peut la lire comme la marque de la chute de l'homme, la chute adamique que l'homme porte jusqu'à sa conversion avec la mort du vieil homme.

Les images de Castellucci imposent divers niveaux de lecture, on peut donc y voir autre chose. Cette peau de chien pourrait également faire référence à la protection des artistes. En effet, dans l'œuvre de Dante est cité le personnage du « Lévrier » (chant I) qui tuera la louve. Selon les exégètes, ce « Lévrier » pourrait être « Can della Scala » (« can » signifiant chien) c'est-à-dire un des grands protecteurs de Dante et des poètes. La signification de cette peau est alors double, à la fois péché et protection.

Dans *La Divine Comédie*, la louve interdit au pèlerin l'accès le plus court vers la sortie de l'Enfer et l'oblige à s'avancer dans les profondeurs du mal. Virgile invitera également le pèlerin à s'enfoncer plus profondément : seule la confrontation au mal lui permettra d'atteindre la sortie de l'Enfer. Un des enseignements de *La Divine comédie* : « tout cheminement spirituel, toute conversion intérieure doit commencer par jeter un regard implacable sur le mal qui domine le monde »<sup>12</sup>. Vous voyez donc, il s'agit encore et toujours d'une question de regard.

- L'ascension de l'Homme :

Sa quasi-nudité, le fait qu'il prenne sur son dos la peau du chien-loup et entreprenne l'escalade du mur du Palais des Papes puis, au cours de son ascension laisse glisser la peau adamique afin de s'en libérer, laisse peu de doute quant à la signification de ce personnage quasiment muet. Sa signification christique semble d'autant plus pertinente que le temps du voyage en Enfer s'inscrit dans un temps liturgique fort, celui du soir du Vendredi Saint à la nuit du Samedi Saint<sup>13</sup>. C'est dans la nuit la plus « abyssale », « lorsque l'humanité a perdu la boussole de l'espérance » que le pèlerin entreprend son itinéraire de conversion. Il devient alors sans le voir, Castellucci a la tête tournée vers le sol, le contemporain du Christ qui lui retire cette peau, c'est-à-dire son péché et sa protection, le pèlerin est mis à nu.

L'homme- Christ monte, s'arrête à la fenêtre des audiences du Palais, au niveau de la rosace, en position de Croix qui rappelle également l'Homme de Vitruve. Puis il poursuit sa montée jusqu'au sommet de l'édifice.

- Apparition de l'enfant du nom de « Jean » :

Durant l'ascension de l'Homme- Christ, apparaît un jeune garçon. Il s'empare de la peau du chien-loup s'en revêt, se met dans la position de l'animal et ce, sous le regard de

---

<sup>12</sup> Emmanuel Godo, « L'Enfer de Dante : Le mal mis à nu », *Études* (2020/9), S.E.R., p. 91-102.

<sup>13</sup> *Ibid.*

l'Homme-Christ. Il découvre une bombe de peinture qui l'aide à nous faire connaître son nom, « Jean », en le taguant sur le mur du Palais. Prénom à grande résonance biblique.

« Jean » certainement l'Évangéliste, l'évangéliste préféré des artistes par sa haute teneur poétique : le but de l'itinéraire étant la convergence du pèlerin et du poète afin d'atteindre la « vision de l'Incarnation. Jean lève le regard vers l'homme-Christ, il le voit et le fixe. L'homme-Christ se saisit d'un ballon de basket et le lui lance. Le ballon faisant une chute de trente mètres, après trois rebonds, peut-être ceux des synoptiques, est réceptionné assez habilement par Jean.

- Le ballon de basket :

L'homme-Christ hurle son nom, un panier de basket scellé sur le mur est alors éclairé, le garçon Jean est invité à jeter le ballon mais il finit par renoncer, le panier étant trop haut et la réussite incertaine. Il garde alors le ballon et se met à dribbler.

Comment lire ce ballon de basket ? Ce ballon n'est autre que la Parole, la Parole qui se mange, laissant bien embarrassés dans un premier temps ceux qui la reçoivent. Alors il va falloir faire résonner cette Parole, la travailler encore et encore.

Ce ballon de basket est un motif récurrent dans les œuvres de Castellucci : on le retrouve également dans *Tragedia Endogonia* épisode 7 (Roma) qui présente trois curés en soutane qui jouent maladroitement au basket et finissent par tricher pour réussir à marquer un panier. Le ballon ne traverse pas le panier, il semble se tenir en lévitation, de façon un peu surnaturelle au centre du panier : un miracle pensent-ils, à moins que la tricherie avec la Parole ne permette pas d'accomplir quoi que ce soit.

Jean va dribbler, chaque impact du ballon contre le sol, chaque contact de la Parole engendrera des bruits de débris. Quelque chose cède, s'écroule, un édifice certainement. Lequel : le Temple ? le Palais des Papes ? Dans *La Divine Comédie*, Dante annonce que Clément V (chant 19, v. 79-87), encore vivant lors de la rédaction, finira en enfer dans le cercle 8 destiné aux fraudeurs, coupable d'avoir transféré le pouvoir papal à Avignon. Il a corrompu l'Église, il a inversé le sens de la Révélation, il finira donc la tête en bas, les pieds brûlés par les flammes. Dans la version de Castellucci, est-ce un clin d'œil à cette charge politique de Dante contre le pouvoir religieux qu'il juge corrompu ? Le Palais des Papes étant le symbole de cette corruption ? Le sens reste ouvert.

Dans *La Divine Comédie*, au chant 1, le pèlerin, après avoir perdu son chemin, « « revient à lui-même » dans une forêt obscure. Dans son trouble, il lève les yeux et voit les rayons du soleil frapper le sommet d'une montagne, dont il comprend qu'il doit la gravir ». A partir de ce moment, son problème n'est plus de savoir où aller, mais comment s'y rendre, et ce problème se révèle insoluble »<sup>14</sup>. Le ballon est le symbole de cette lumière divine qu'il doit suivre sans savoir comment. Ce ballon sera ce phare divin dans la nuit intérieure du

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.67

pèlerin. Ce ballon-lumière-Parole serait alors son repère tout au long de son itinéraire, première étape de sa conversion mais qui n'est que parcellaire, car il ne s'agit que d'une conversion intellectuelle<sup>15</sup>. En effet, selon Freccero, « le réveil du pèlerin évoque à la fois une sorte de conversion à la vérité et une prise de conscience de toute la distance qu'il lui reste encore à franchir pour atteindre son but »<sup>16</sup>. C'est une conversion encore incomplète, le ballon ne peut pas entrer directement dans le panier, qui serait la trajectoire la plus courte pour sortir des enfers, je vous rappelle que la louve puis Virgile imposent au pèlerin de choisir le trajet le plus long, celui qui le confrontera directement au spectacle du mal, passage obligé à toute conversion complète.

- Le Palais en feu :

Le garçon Jean, protégé par sa peau de chien-loup, poursuit, insiste, frappe le sol avec son Ballon-Parole / Ballon-Lumière, le Palais des Papes semble réagir violemment, traversé par des boules de feu qui semblent passer de salle en salle, les bruits de démolition se poursuivent, Jean frappe toujours, regarde l'effet sur l'édifice. Le ballon-Parole qui tape comme le marteau du juge semble fragiliser l'arrogance humaine et semble convoquer le châtement par le feu. Etant en enfer, de façon très diabolique.

Dans *La Divine Comédie*, ceux qui sont punis par le feu : ce sont les violents contre Dieu qui termineront dans un désert brûlant où il pleut des flammes (cercle 7), les conseillers frauduleux (enfermés dans des flammes ou les pieds brûlés). Ce Ballon-Lumière, jette un rayon lumineux sur les hommes qui ont détourné le sens divin.

Le garçon-Jean enlève sa peau de chien-loup mais il est toujours accroché à son ballon-Parole. Traverse alors une marée humaine, l'édifice paraît s'embraser.

- La Rivière humaine :

Cette rivière humaine qui apparaît sur scène, arrivant côté cour et s'étirant jusqu'à jardin, est constituée d'individus qui se laissent glisser au sol. Mais que voit-on ?

Des images de charnier des camps de la mort, d'un génocide : dans l'esprit du spectateur, les images s'entrechoquent. Le garçon Jean quitte sa peau mais tient toujours contre lui le Ballon-parole (le Ballon-Lumière), il se tient droit et traverse la rivière humaine qui fait office de fleuve des enfers. Face au public, le regard altier, il fixe un horizon lointain, les murs du Palais d'embrasant. Un vieil homme se relève de la rivière humaine et vient se saisir délicatement du ballon, puis une jeune femme, puis d'autres personnes viennent un à un tenir le ballon. Des chants religieux se laissent entendre. L'obscurité s'est faite autour d'eux mais eux sont sous la pleine lumière. La lumière de vérité s'introduit,

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.68 : la lumière = symbole de la conversion intellectuelle dans *La République* et le *Timée* de Platon.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.69

première étape de la conversion. Une sérénité émane de ces quelques instants. Le ballon circule de personne en personne.

- La Dévoreuse de ballon :

Une vieille dame quelque peu inquiétante s'empare du ballon et tente de le dévorer de façon répugnante comme un animal qui dévore de la chair. Sommes-nous dans le 3<sup>e</sup> cercle destiné à châtier les gourmands ? La punition, qui leur est destinée est de se trainer dans la boue comme des cochons.

Pourquoi manger la ballon-Parole ? De la Parole, le ballon devient le signe de l'eucharistie, la « Parole qui se mange »<sup>17</sup>.

Pourquoi de cette façon-là ? Et bien c'est spécifiquement cette scène déroutante qui me fait dire que le garçon Jean est bien l'Évangéliste et que le Ballon représente bien la Parole.

Au chant III, lorsque le pèlerin arrive devant la porte de l'Enfer, il trouve inscrit sur celle-ci les vers suivants :

*Par moi l'on va dans la cité des pleurs ; par moi l'on va dans l'éternelle douleur ; par moi l'on va chez la race perdue.*

*La justice fut mon souverain Auteur : me firent la divine Puissance, la suprême Sagesse et le premier Amour.*

*Avant moi ne furent nulles choses créées, mais éternelles, et éternellement je dure : laissez toute espérance, vous qui entrez !*<sup>18</sup>

A la lecture de cette inscription, le pèlerin s'exclame : « Maître, leur sens m'est dur » (Enfer, III, v.12). Ce sont les premiers mots du pèlerin dans sa descente (le début de sa montée spirituelle) mais c'est également, comme le souligne John Freccero, ce sont les mots « que prononcent les disciples dans l'Évangile selon saint Jean lorsqu'ils ne comprennent pas l'offrande eucharistique du Christ : « *Durus est hic sermo* » (« cette parole est rude », Jean 6,60. )<sup>19</sup>.

Freccero s'appuie sur le commentaire de St Augustin qui commente cet évangile, pour expliquer que les disciples prononcent ces mots « Cette parole est rude ; qui peut l'écouter ? » car « ils comprennent les paroles du Christ littéralement »<sup>20</sup>, c'est-à-dire à la lettre. « Comme si le Christ offrait son corps mort pour qu'ils le partagent entre eux, plutôt que le Verbe vivant ».

---

<sup>17</sup> Expression de Valère Novarina.

<sup>18</sup> Dante Alighieri, Yves Bonnefoy, *L'enfer*, Ed. Payot & Rivages, Paris, France, 2013, p.50.

<sup>19</sup> Freccero p.184.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 191

Cette séquence durant laquelle le spectateur fait face à cette personne qui dévore le Ballon avec un plaisir cannibale, est l'image d'une personne qui lit à la lettre parce qu'elle se trouve dans l'absence de l'esprit. Il faut se souvenir que l'Enfer de Dante est le drame du corps et selon « la tradition paulinienne », le corps est associé à la « lettre », tandis que l'âme est associée à la signification, mais pour cela, il faudra attendre le Purgatoire.

A cette réflexion théologique s'associe également une réflexion politique qui est réactualisée par Roméo Castellucci. Il enjoint le spectateur, et ce, comme tout le théâtre contemporain, à faire preuve d'interprétation : l'itinéraire du pèlerin est un voyage interprétatif, un chemin qui le mène de « la lettre à l'esprit ». C'est ça la conversion chez Dante. Ce qui est valable d'un point de vue théologique, l'est tout autant d'un point de vue esthétique et bien évidemment d'un point de vue politique au sens large. Que chacun interroge son rapport à l'image, interroge sa capacité à interpréter. L'Enfer n'est pas un lieu mais un rapport, un rapport à la lettre et si nous n'allons pas dans les profondeurs de l'esprit, en plongeant comme le fait le pèlerin, nous resterons bloqués dans l'enfer de la surface. L'enfer n'est pas post mortem ni chez Dante ni chez Castellucci, il est bien là, dans la vie qui est la nôtre et qui est gouvernée par l'empire des images : des images par milliers, des flots d'images en continue, à la télé, sur les panneaux publicitaires au bord des routes, dans nos portables, sur les réseaux sociaux, à l'infini... la sollicitation permanente ne nous permet plus d'effectuer ce travail d'interprétation. Cette sollicitation nous maintient donc à la surface des choses et c'est là que réside l'Enfer.

Si vous réagissez à chaque impulsion, vous ne pouvez plus prendre le temps d'interpréter et vous finissez comme la vieille dame qui mange un cadavre sans comprendre qu'il fallait considérer « ce qu'il contenait et non ce qu'il était »<sup>21</sup> (St Augustin)<sup>22</sup>.

Rester coincé à la surface de l'image est ce que Freccero nomme « l'ironie infernale », comprendre au premier degré ce que l'on est censé interpréter à des niveaux divers.

Pour sortir de cette « ironie infernale », il nous faut un guide, si chez Dante il s'agit de Virgile, chez Castellucci ce serait peut-être alors Jean l'Évangéliste.

- Le pied droit contre le mur :

Une fois que la vieille dame a dévoré le Ballon, la rivière humaine se lève, et, comme un seul homme, tape du pied droit le mur du Palais des Papes, un geste répétitif qui dure. La première impression est celle de gens bloqués qui ne peuvent pas sortir de leur impasse.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.192

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 297

Dans La Divine comédie (Enfer I, v.28-30) se trouvent les vers suivants, on est dans la forêt obscure<sup>23</sup> :

*Après avoir reposé un peu mon corps lassé,  
Je repris mon chemin par le versant désert,  
De sorte que mon pied ferme était toujours le plus bas.*

Le « pied ferme » selon Freccero et ce, après une longue analyse de sa part, est le pied gauche, le pied d'appui qui permet au pied droit d'être en mouvement<sup>24</sup> . Chez Castellucci, c'est bien le pied droit qui tape le mur.

On trouve toute une tradition religieuse qui associe les mouvements de l'âme aux mouvements du corps. Par exemple, selon St Augustin, « nos pieds dans ce voyage [voyage vers la justice], ce sont nos sentiments »<sup>25</sup>. Il y a également une tradition au XIIIe siècle qui évoque les « pieds de l'âme »<sup>26</sup>, l'un représenterait la faculté intellectuelle et le second la faculté désirante. Chez Saint Bonaventure (13<sup>e</sup> siècle), on retrouve l'idée suivante :

« Un pied de l'âme est le mouvement de l'intellect, l'autre le mouvement du désir ; le premier est à droite, le deuxième à gauche... »<sup>27</sup>

Ces hommes et femmes qui tapent avec leur pied droit le mur et qui sont dans l'incapacité d'avancer le pied gauche pour avancer et gravir la montagne où luit la lumière, sont des corps fatigués, éreintés par leur forêt obscure, « cette forêt d'égarément qu'est notre vie » dans laquelle les trois bêtes rodent (les dispositions aux péchés). Les cœurs fatigués, bien qu'apercevant le Ballon-Parole, n'arrivent pas à mouvoir leur jambe gauche, c'est-à-dire, leur désir. Ces hommes et femmes boitent, sont défectueux. On n'avance pas avec un seul pied. « Le pied droit, *intellectus*, souffrait de la blessure de l'ignorance » mais a été soigné par la vision du Ballon mais « le gauche, *affectus* »<sup>28</sup> souffre toujours de la concupiscence (un désir mal orienté, désir tourné vers les plaisirs terrestres).

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.75

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.79

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.83

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.86

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.88 – Dans les sermons II de Bonaventure.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.93

- Les lettres lumineuses « inferno » :

Apparaissent sur scène des lettres lumineuses électriques formant le mot « INFERNO » qui dessinent la porte des enfers du chant III. Cependant, il faut préciser que les lettres tournent le dos au public invitant ainsi à un renversement du regard. Qui est en enfer ? L'enfer qui était sur scène migre du côté de la salle. Une petite fille en robe rose se présentant sur le plateau, dirigeant son regard dans notre direction, s'impose comme un contre-point. Il est temps d'interroger notre regard et notre rapport à la représentation qui se déroule devant nos yeux. Lisons-nous les différentes séquences scéniques à la lettre ou sommes-nous dans une dynamique d'interprétation ?

Il est important de noter la présence des guillemets qui encadrent le mot « INFERNO ». Dans l'usage courant, les guillemets permettent de mettre à distance ou de restituer « à la lettre » ce qui a été perçu, lu par un personnage. Ils restituent en quelque sorte une présence. L'utilisation des guillemets sur scène indique que ce mot a été lu par le pèlerin. Nous sommes en train de voir ce qu'il voit. Il voit la porte de l'enfer, nous voyons également la porte de l'enfer et de la même manière<sup>29</sup>. Il y a donc une fusion entre le regard du pèlerin et celui du spectateur. Nous sommes désormais le pèlerin qui a franchi la porte.

- Le vestibule des enfants et le danger qui rôde :

Apparaissent alors des enfants, enfermés dans un cube de verre ; certainement un des passages les plus dérangeants de la pièce. Ils n'ont aucune conscience du danger, ne voient rien. Il semblerait que ce soit le vestibule de l'enfer (chant III) qui regroupe les « anges neutres », ceux qui « jamais ne furent vivants » (Enf. ,III, v.64)<sup>30</sup> . Ils sont à « l'isolement complet » parce qu'ils « n'ont pas connu d'incarnation... ils n'ont « simplement pas agi »<sup>31</sup>. Ni du côté de la fidélité ni du côté de la rébellion, ils sont tièdes. Ils ont refusé leur existence. Freccero rappelle que « celui qui reste immobile sur la route menant vers Dieu est déjà tombé » (Saint Bernard)<sup>32</sup>. Ils sont dans une damnation éternelle, « figés dans l'état où ils se détournent de Dieu »<sup>33</sup>.

Ils sont proches du néant<sup>34</sup>, aucune place ne leur est réservée dans l'univers. D'ailleurs, sur scène, une présence obscure les guette, les menace d'une absorption dans le néant.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.187.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p 216

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.217

<sup>32</sup> *Ibid.*, p 216

<sup>33</sup> *Ibid.*, p 218.

<sup>34</sup> *Ibid.*

- « Je m'appelle Andy Warhol » :

Des individus montent sur un cube noir dont l'une des faces semble générer de la lumière fluctuante, comme une télévision géante, un écran imposant. Et du haut de ce cube, ils se contorsionnent au maximum, les bras en croix, la tête en arrière, jusqu'à chuter. Et à chaque chute correspond l'apparition d'un titre d'œuvre d'Andy Warhol : *Banana*, *Self-portrait*, *Marilyn Monroe*, etc.

Cette séquence semble évoquer le chant XX, le 8<sup>e</sup> cercle dans lequel les devins, les faux prophètes sont condamnés à errer la tête tournée en arrière : eux qui souhaitaient témoigner de l'avenir, sont condamnés à ne regarder que le passé.

Pourquoi les œuvres de cet artiste se présentent-elles aux spectateurs ?

Figure majeure du Pop-Art, Andy Warhol, est le pape de la consommation des images dans leur exploitation la plus superficielle : reproductions des boîtes de soupe, du portrait de Marilyn Monroe mais également des photos d'accidents de voiture récupérées dans la presse (*Orange disaster* ; *Silver Car Crash...*) dont il va en tirer tout un jeu de sérigraphies.

Dans une interview devenue très célèbre il affirmait : « *Si vous voulez tout savoir d'Andy Warhol, ne regardez que la surface : celle de mes peintures, de mes films et la mienne, et me voilà. Il n'y a rien derrière* »<sup>35</sup>. Le représentant le plus terrifiant de la lecture « à la lettre ». Ses œuvres appartiennent désormais au cercle 8 de l'enfer, comme étant des œuvres qui annonçaient un avenir plat, sans relief ni profondeur, des images qui se vident de leur signification de reproduction en reproduction.

Le travail d'Andy Warhol cherche à provoquer quelque chose avec son contraire. Il invite à réfléchir sur la culture et la consommation de masse. Mais également sur l'omniprésence des images qui nous assaillent dont la répétition insensibilise chacun d'entre nous. Même les images morbides ne nous touchent plus. Le travail de cet artiste tente de révéler notre prison moderne, celle de la surface des images, de susciter la réflexion à travers la superficialité. Dans ce premier quart du XXI<sup>e</sup> siècle, Andy Warhol est-il désormais notre guide comme Virgile l'a été de Dante ?

---

<sup>35</sup> Entretien dans East Village Other (journal underground) en 1966 par la journaliste Gretchen Berg.

- Le voile de Méduse :

Pendant cette séquence durant laquelle les œuvres de Warhol se présentent aux spectateurs, un voile blanc s'étend sur le public. Et c'est à travers ce voile que les spectateurs regarderont cette séquence warholienne.

« Dante insiste à plusieurs reprises dans la *Divine Comédie* sur le fait que ses vers doivent être lus allégoriquement »<sup>36</sup> et particulièrement au chant IX. Ce chant est consacré au 6<sup>e</sup> cercle celui des hérétiques, cercle dans lequel règne Méduse. « Après que Virgile a couvert les yeux du pèlerin pour le protéger de la vue de Méduse », se trouvent ces quelques vers :

*Ô vous qui avez l'intelligence saine,*

*Admirez la doctrine qui se cache*

*Sous le voile des vers étranges. (Enfer, IX, v.61-63)*

Ce n'est pas le pèlerin sur le chemin de la découverte qui prend la parole ici mais le poète qui a atteint la vision et s'adresse directement aux lecteurs. « Le pèlerin et l'auteur, celui qui est et celui qui sait »<sup>37</sup> ne sont pas encore une seule et même personne.

Pour vous protéger des yeux de Méduse qui pétrifient ceux qui les croisent, on vous couvre les yeux pour que vous puissiez voir ce qui se cache sous le voile<sup>38</sup>. Que ce soit le voile des vers chez Dante ou bien le voile des œuvres de Warhol chez Castellucci, « il y a une vérité à voir sous le voile »<sup>39</sup>. Ne soyez pas pétrifiés par la surface des images d'Andy Warhol, insérez votre regard sous la surface. Encore une injonction à l'interprétation.

La « pétrification est une menace pour l'interprétation autant qu'un danger moral »<sup>40</sup>. Selon Freccero « la pétrification peut désigner l'incapacité à voir la lumière de la vérité avec un regard interprétatif »<sup>41</sup>. Être fasciné par l'image détourne de la vérité.

Cette référence au voile chez Dante renvoie aux Corinthiens (2 Cor. 3, 12-16) :

*Jusqu'à ce jour en effet, lorsqu'on lit l'Ancien Testament, ce même voile demeure. Il n'est point levé, car c'est le Christ qui le fait disparaître. Oui, jusqu'à ce jour, chaque fois qu'ils lisent Moïse, un voile est posé sur leur cœur. C'est seulement quand on se convertit au Seigneur que le voile est enlevé.*

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.221

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.223

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.224

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.225.

Ce passage porte l'idée que « comprendre la vérité n'est donc pas une question d'intelligence critique ... mais plutôt une illumination rétrospective par la foi depuis le point de vue de la fin, une conversion. »<sup>42</sup>

Mais attention, la menace de Méduse (ici la fascination que nous avons pour les images) et la signification profonde ; autrement dit la lettre et l'esprit sont indissociables comme l'indique Freccero<sup>43</sup>. Bien qu'opposés, ils forment une unité : « c'est sous le même voile, perçu par les croyants comme par les incroyants, que la vérité est cachée ». Nous avons besoin de cette menace qui risque de nous pétrifier pour aller « au-delà » de nous-mêmes. Nous avons besoin de la lettre pour accéder à l'esprit, nous avons besoin d'Andy Warhol pour accéder au sens des images, nous avons besoin de l'enfer pour accéder à la conversion. L'aspect négatif d'un phénomène peut devenir fructueux par le travail de l'homme.

- La scène des sacrifices :

La violence contre les autres : à tour de rôle, les individus s'égorgent et tombent, on retrouve la rivière de sang. Une voix enfantine ordonne : « écoute, écoute » puis enchaîne avec l'interrogation « Où es-tu ? » puis prononce un « je t'implore », phrases répétées plusieurs fois.

On retrouve dans cette obscurité, associée de nouveau à des images de charnier, le vieil homme, seul survivant. Il prend la parole et adresse également au vide autour de lui un « où es-tu ? je t'implore ».

Alors le garçon Jean apparaît et pose au pied du vieil homme la Ballon-Parole, enlace le vieil homme qui se laisse ensuite égorger. L'enfant Jean repose la tête du vieil homme sur le Ballon-Parole. Le garçon Jean invite les spectateurs à contempler le désastre. Un désastre ? Peut-être pas, nous avons probablement assisté à la mort du vieil homme pour être témoins de l'avènement de l'homme nouveau. Avec le Ballon-Parole de retour, la Lumière permet à l'homme d'abandonner son ancienne nature et transformer la perpétuité infernale en éternité céleste. Il faut bien une mort pour qu'il y ait une résurrection.

- Et nous arrivons au centre de l'Enfer. On devrait rencontrer Satan. Trois secouristes poussent une voiture accidentée au centre de la scène et quittent le plateau en boule. Ces corps amassés, contorsionnés, tordus, informes mettent mal à l'aise... il n'y a pas de doute, nous sommes dans le cercle 9 celui dans lequel se trouve Satan. Ces trois secouristes représentent peut-être les trois bouches du roi de l'Enfer. Mais ce roi est terriblement décevant, on l'imaginait grandiose et monstrueux... Le mal quand vous l'approchez de près, lorsque vous le regardez en pleine lumière, sans le jeu du clair-

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.227.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.230

obscur de votre imagination, le mal est toujours décevant. C'est ce que disait Georges Bernanos, au mal, il faut lui couper sa queue de paon, il apparaîtra dans sa médiocrité.

Andy Warhol sort de la voiture accidentée, regarde attentivement les spectateurs, les photographie et se confine dans un cercle très étroit, dessiné par son polaroid, le 9<sup>e</sup> cercle.

Satan ou le représentant de l'image vide (Andy Warhol) ne peut plus nous atteindre, l'un et l'autre sont représentés comme immobilisés. Le travail qui a été fait, tout au long de cet itinéraire, permet au spectateur d'en être libéré.

Dans la version de Dante, Satan ne peut plus bouger, il est coincé dans la glace, seules ses trois bouches dévorent les trois traîtres. Selon Freccero, il représente le « point central où la descente rencontre l'ascension et où la mort rencontre la résurrection. »<sup>44</sup> Il est également « le point zéro où la corruption rencontre la génération, c'est-à-dire la régénération du pèlerin ».

Enfermé dans les limites horizontales de l'image, Andy Warhol finit par désigner du doigt une verticalité, « les étoiles », une promesse d'ascension.

Au même titre que le Satan de Dante, Andy Warhol est « un instrument du salut du pèlerin »<sup>45</sup>.

Dans le dernier chant aux vers 82-84, Virgile dit au pèlerin :

« c'est par une telle échelle [...] qu'il faut nous éloigner de ce comble du mal ».

Satan est l'échelle permettant une progression spirituelle.

Il faut chuter pour monter. Ce mouvement est initié par Andy Warhol qui monte sur la voiture et se laisse tomber en arrière entraînant la chute des « étoiles ». Ce renversement est celui de l'homme qui prend ce Satan exorcisé comme échelle. Au fur-et-à-mesure de sa montée, le désordre spirituel s'efface, il « redresse le monde »<sup>46</sup>, ce qu'il croyait être le haut deviendra le bas et inversement. Il est donc normal que les étoiles chutent, elles reprennent leur véritable place. Elles chutent pour réinvestir le ciel. Cet homme qui se renverse est en train de retrouver le « bon ordre ».

- Lorsque les étoiles te désignent :

Les postes de télévision tombent et finissent par former le pronom « TOI » en direction des spectateurs. Cela fait référence à chaque partie de *La Divine Comédie* (Enfer, Purgatoire, Paradis) qui se termine toujours par l'évocation des étoiles.

Le dernier vers de l'Enfer étant :

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.313

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.305

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.326

« Et de là sortant, nous revîmes les étoiles ».

Freccero explique que l' « accomplissement personnel » d'un chemin de conversion « est en même temps un engagement objectif dans l'ordre cosmique, il implique la responsabilité de porter témoignage de la Lumière, comme le font le soleil et les étoiles »<sup>47</sup>, comme le font les artistes contemporains. Il te revient à toi, de raconter ce que tu as vu.

Nous avons évoqué l'Enfer comme le point de départ de toute conversion, comme une invitation au dépassement, à trouver en nous la capacité de cheminer de la lettre à l'esprit. L'Enfer s'offre comme une possibilité de tout remettre à l'endroit, le bon ordre pas celui que nous imposent les lumières aveuglantes de notre époque. L'Enfer c'est également le temps de l'obscurité qui interroge, qui nous interroge. L'Enfer est la première étape de l'accomplissement personnel mais impose déjà une responsabilité, celle du témoignage.

Alors en ces temps obscures, où les guerres s'intensifient dans une escalade de démonstration de force, je voudrais conclure avec les mots du philosophe tchèque Jan Patočka qui a soutenu la Charte 77 qui dénonçait la violation des Droits de L'Homme par le régime communiste. Patočka est mort lors d'un interrogatoire de 16 heures durant lequel, bien qu'âgé et malade, on lui a refusé le droit de s'asseoir, son cœur a lâché. Il est mort debout au sens propre comme au sens figuré, à la lettre et dans l'esprit.

En 1975, deux ans avant sa mort, il a publié *Les Essais hérétiques* dans lesquels il a formulé et développé ce qu'il appelle magnifiquement « La Solidarité des Ebranlés ». Je voudrais lui laisser la parole, un peu longuement pour qu'en résonne le sublime.

Il raconte ce qui se joue dans l'esprit de ceux qui sont sur les champs de bataille et qui vivent « l'expérience du front » comme une « expérience absolue »<sup>48</sup>.

Mais il rappelle également que « La Force nous fascine toujours, et nous continuons à nous laisser guider par elle ; elle nous envoûte et nous enjôle, fait de nous ses dupes. Là où nous croyons la dominer et pouvoir nous fier à la sécurité qu'elle nous promet, nous sommes en réalité dans un stade de démobilisation, en passe de perdre la guerre qui a changé insidieusement de forme sans prendre fin. »<sup>49</sup>

Face à la force, cette Méduse qui nous pétrifie, Patočka oppose donc « La Solidarité des Ebranlés » : plongé dans la nuit la plus obscure « l'ennemi n'est plus un adversaire absolu sur le chemin de la volonté de paix, il n'est plus ce qui n'est là que pour être supprimé.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.434

<sup>48</sup> Jan Patočka, Erika Abrams, Paul Préfacier Ricœur, et al., *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, Verdier, Lagrasse (Aude), France, 1999. p.205

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.209

L'ennemi participe à la même situation que nous, il découvre avec nous la liberté absolue, il est celui avec qui nous pouvons parvenir à une entente dans l'opposition, notre complice dans l'ébranlement du jour, de la paix et de la vie dépourvue de ce sommet. Ici donc s'ouvre la sphère abyssale de la « prière pour l'ennemi », le phénomène de « l'amour de ceux qui nous haïssent » [...]

L'homme est enchaîné à la vie par la mort et par la peur ; il est manipulable à l'extrême. [...] [mais il y a ] la positivité du front, le front non pas comme asservissement à la vie, mais comme libération infinie et affranchissement de cette servitude. [...] Il s'agit de comprendre que c'est *ici* que se joue le véritable drame de la liberté ; la liberté ne commence pas seulement « après », une fois le combat terminé ; au contraire, sa place est précisément dans ce combat [...] Il s'agit de comprendre que ceux qui se trouvent exposés à la pression de la Force sont libres, plus libres que ceux qui, restés à l'étape, assistent au combat en simples spectateurs, en se demandant anxieusement si et quand leur tour aussi viendra. [...]

La solidarité des ébranlés, c'est la solidarité de ceux qui comprennent. »<sup>50</sup>

« Qui [le] comprend dit un grand oui, à lui-même, à l'ennemi ; il vit dans le tout et dans les parties de ce tout. »

L'Enfer n'est pas un lieu, c'est un rapport mortifère au monde mais invite à un renouvellement du regard pour espérer un jour en sortir. Je vous remercie.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.211-213