K
ISSN : 2609-2484
Éditeur : Université de Lille

16 | 2026
"Clorinde: les obscurités d'une guerrière"

La voix sismique de Clorinde dans *Il Combattimento* de Romeo Castellucci

Stéphane Hervé

https://www.peren-revues.fr/revue-k/1794

DOI : 10.54563/revue-k.1794

Référence électronique
Stéphane Hervé, « La voix sismique de Clorinde dans *Il Combattimento* de Romeo Castellucci », *K* [En ligne], 16 | 2026, mis en ligne le 01 juillet 2026, consulté le 20 juillet 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/revue-k/1794

Droits d'auteur
CC-BY

La voix sismique de Clorinde dans *Il Combattimento* de Romeo Castellucci

Stéphane Hervé

PLAN

1. Une rhétorique théâtrale des passions
2. La mort de Clorinde ou la restauration de l'ordre
3. La mort de Clorinde ou la scission du personnage
4. La croisade des corps sans voix
5. La voix libérée et les tremblements du monde
Conclusion

TEXTE

1 Créé en juin 2000 dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts de Bruxelles[1], *Il Combattimento* de Romeo Castellucci est construit, comme son titre l'indique, autour du *Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi. Ce madrigal, exécuté pour la première fois en 1624 au Palazzo Mocenigo à Venise, et publié en 1638 dans le *Ottavo Libro de Madrigali. Madrigali Guerrieri & Amorosi*, met en musique assez fidèlement seize strophes notoires du douzième chant (*ottave* 52-68[2]) de *La Gerusalemme liberata*. Pour sa création, Castellucci dit s'être replongé dans le poème épique afin de trouver « la clef qui permettra de pénétrer la carapace de cette "représentation à quatre violes" », « la clef de pénétration émotive » du chef d'œuvre musical (Castellucci, 2000). L'œuvre du Tasse sert en effet de matrice figurative au discours scénique du spectacle lyrique, dont le programme musical comprend pourtant quatre autres madrigaux de Monteverdi – *Gira il nemico insidioso amore* (poème de Giulio Strozzi), *Ogni amante è guerrier* (Ottavo Rinuccini), le *Lamento della ninfa* (également Rinuccini), et *Ohime ch'io cado* (Carlo Milanuzzi[3]) –, et les sonorités électroniques de *Combattimento in liquido* du compositeur Scott Gibbons, intercalées entre les airs baroques.

2 Si le spectacle reprend tout le décorum guerrier des croisades (armures, tuniques, casques, épées, cheval), ainsi que la symbolique

religieuse (croix, ostensoir) afférente, il se détourne absolument de la trame narrative de l'épopée renaissante et de tous ses exploits martiaux. Même le combat, narré dans le madrigal qui donne son titre au spectacle, disparaît de la représentation [4]. De plus, le spectacle opère une déshistoricisation radicale de la croisade, et assume pleinement l'anachronisme de nombreux accessoires ou actions. C'est ainsi qu'au lieu d'un champ de bataille, la scénographie renvoie à un univers clinique, composé d'instruments médicaux et vétérinaires d'aujourd'hui : une pompe à dialyse, un speculum, un brancard gynécologique, un microscope, un container d'azote liquide, des éprouvettes, un vagin artificiel pour prélever le sperme d'un cheval conduit sur le plateau. D'autres objets sont encore plus incongrus : une batte de baseball, des haltères, quatre corbeaux empaillés, la reproduction d'une grenouille en bronze issue du sismographe de Zhang Heng (132 ap. JC), trois pantographes hydrauliques, une turbine électromagnétique. Une même hétérogénéité caractérise les différentes actions réalisées sur scène : un homme décapite un corbeau empaillé, le même plus tard avale un sabre, un jeune garçon se suspend à une barre en hauteur… Encloses sur elles-mêmes, détachées de tout enchainement causal, elles ne contribuent aucunement à la constitution d'une trame narrative, ni même à l'impression de continuité temporelle. Des interprètes masculins [5] les accomplissent comme des tâches bornées dont ils doivent s'acquitter, l'une après l'autre, sans en être véritablement les agents. Extérieurs à leurs actes, ignorants leur finalité et leur signification, ils n'incarnent pas à proprement parler des personnages, mais des figures impersonnelles et anonymes qui ne se distinguent que par les propriétés de leur costume respectif. En bref, le spectacle désarçonne sans conteste, et, en l'absence d'assise mimétique, narrative ou causale, cohérente et partagée, le spectateur est renvoyé à son propre regard.

1. Une rhétorique théâtrale des passions

3 Ce langage scénique, présumé crypté et inintelligible, a été l'objet de nombreuses critiques qui le ramènent à la subjectivité et aux fantasmes du metteur en scène [6]. Il est vrai que le processus de création du spectacle débute, comme en témoigne le carnet personnel de

Castellucci, par le recueil systématique des sensations, des idées et des visions qui viennent au metteur en scène, aussi incongrues soient-elles, sous forme d'énoncés lapidaires et elliptiques, réunis en listes dénuées d'explication et de hiérarchie[7]. Cependant, dans un deuxième temps, le travail philologique sur le texte permet de discriminer et d'organiser en constellation de signes et de gestes cette matière confuse. Castellucci explique, dans un entretien récent, que ce travail philologique, depuis ses débuts, passe par le démontage de l'objet étudié afin d'analyser sa structure et la philosophie qui la soutient. Il aboutit à l'« excavation » de la nécessité qui a présidé à la création de l'œuvre et, incidemment, à l'évanouissement de sa forme contingente (Papa, 2021, p. 74). N'en subsistent que des débris, des motifs scindés de la totalité mimétique, auxquels s'agrègent certaines visions initiales, pour former des extrapolations scéniques qui prolongent l'impulsion latente de ces motifs.

4 Le langage scénique qui en résulte, caractérisé par la segmentation des actions, par la raréfaction et l'isolation spatiale des objets, ainsi que par leur association synchronique ou diachronique, participe d'un théâtre rhétorique, dont se revendique Castellucci tout au long des années 90. En d'autres termes, la scène donne à percevoir les gestes et les mouvements des interprètes, les objets et leurs transformations, comme autant d'éléments constitutifs d'un discours, qui sont agencés afin de produire des énoncés et des figures rendant compte des devenirs sensibles d'une pensée qui se déploie à même la scène. Seulement ces énoncés théâtraux, qu'ils soient symboliques ou qu'ils expriment une qualité, un procès ou une intensité, ne s'accordent pas selon une logique mimétique ou causale, mais selon un principe de montage. Leur juxtaposition ou leur succession sur la scène traduisent spatialement l'écart qui ne cesse de les disjoindre. Une grande part de la force performative de cette rhétorique théâtrale tient de fait à l'irréductibilité de cet écart, ébranlant les fondations du savoir et de la représentation, amenant le spectateur à penser ensemble des réalités a priori incommensurables.

5 Castellucci inscrit cette rhétorique théâtrale dans la lignée de « la culture de l'emblème » (Castellucci, 2000), dont l'œuvre de Monteverdi est un jalon essentiel. Dans la préface à son huitième et dernier livre de madrigaux, Claudio Monteverdi explique qu'il eut recours aux vers du « divin Tasse » pour enrichir sa rhétorique musicale grâce à

l'invention moderne du *genere concitato* (genre agité). Il lui fallait, écrit-il, « traduire dans le chant les deux passions contraires » qui animent le récit que le poète fait du combat de Tancrède et Clorinde, la « guerre » et la « prière, la mort » (Monteverdi, 2001, p. 269). Plus loin, dans le texte liminaire à la partition du *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, le compositeur présente sa pièce comme emblématique de sa *seconda pratica*, dans laquelle le chant et la musique « doivent imiter les passions du discours » pour former une « imitation complète » (Monteverdi, 2001, p. 271). Monteverdi se targue, ensuite, d'avoir écrit une pièce si bouleversante qu'à sa première représentation, le public, « tellement pris de compassion qu'il fut sur le point de verser des larmes », resta silencieux « pour saluer ce chant d'un genre plus jamais vu ni entendu » (idem). Les voix du *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, celle du narrateur (il Testo) et celles des personnages de Tancrède et de Clorinde explorent « les tréfonds des passions humaines pour les restituer avec une incroyable puissance d'évocation », des accès de colère aux plaintes doloristes (Morrier, 2015, p. 106). La vigueur rhétorique de ces voix est amplifiée par le discours instrumental, qui campe également le décor sonore du combat en imitant par des moyens musicaux, les bruits de la nature, le heurt des épées ou l'entrechoquement des armures, et oscille entre répits suspendus et accès furieux. Cependant, le débordement affectif qui touche l'auditoire vénitien ne s'explique pas tant par les violents accès du *genere concitato*, que par le contraste créé par les dernières paroles de Clorinde avec le déchaînement sonore préalable.

6 La mort de Clorinde apparaît en effet comme un événement vocal dans le madrigal de Monteverdi, un élan mélodique vers un ailleurs, détaché des turpitudes mondaines. Elle est le moment où s'expriment le plus intensément les puissances rhétoriques de la voix et ses effets pathétiques. Elle l'est également, doublement, nous le verrons, dans *Il Combattimento*, où elle est le principal motif résiduel du poème du Tasse, à partir duquel Castellucci déploie sa rhétorique scénique. Mais avant de l'envisager, il nous faut revenir justement à *La Gerusalemme liberata*, pour comprendre comment *Il Combattimento* déjoue la fonction résolutive et restauratrice de la mort de Clorinde.

2. La mort de Clorinde ou la restauration de l'ordre

7 « *Morte di Clorinda* ». C'est par cette formule lapidaire que le Tasse résume le chant 12 de *La Gerusalemme liberata* dans une lettre adressée à Orazio Capponi en juillet 1576 (Tasso, 1856, p. 208). Alors qu'il retrace abondamment les différentes péripéties qui forment la trame de son poème épique, elle lui suffit à exprimer la teneur de ce chant, pourtant riche en événements, de la révélation de la véritable origine de la guerrière à la lamentation de Tancrède, en passant par la destruction de la tour de siège croisée et le funeste combat nocturne entre les deux chevaliers ennemis. Il est vrai que cet épisode, parfaitement aristotélicien, en ce qu'il « associe dans un seul moment critique la péripétie, l'agnition, et le pathos » (Careri, 2005, p. 126), suscite particulièrement la pitié du lecteur. La reconnaissance de l'identité de Clorinde, la femme aimée qu'il vient de transpercer de son épée, plonge Tancrède dans un désespoir illimité. Par là-même, la mort de Clorinde a « valeur de rupture, d'exil, de dépossession » pour le héros croisé, relégué au second plan dans la suite de l'épopée au profit de Renaud (Orcel, 1983, p. 120).

8 La mort de Clorinde est aussi et surtout le moment de sa rédemption, permise par le baptême qui la précède. Elle signifie la restauration de la plénitude et l'accession à « l'unité » de la guerrière (Frangne, 2004, p. 15), perdue jusqu'alors dans le monde des fausses croyances et des désirs bestiaux. Au-delà de sa fonction dans l'économie narrative de l'épopée, elle semble donc effacer d'un coup la teneur destituante du personnage de Clorinde, qui était apparue progressivement dans les chants précédents, et avait éclaté lors du début du chant 12. En effet, si Clorinde est décrite, dès le premier chant, selon le point de vue – ou le « *male gaze* » (Tylus, 2021, p. 284) – de Tancrède, comme une apparition absolument désirable qui pétrifie et détourne le chevalier de sa mission guerrière, elle acquiert progressivement une épaisseur biographique qui fait du personnage inventé par le Tasse une figure irréductible à l'ordre naturel comme à l'ordre politique. D'une part, Clorinde se soustrait à toute assignation : à la nature qui la fait naître femme (« *vincesti il sesso e la natura* » – 12.38), à son origine sociale, en refusant avant de partir au combat l'héritage chrétien de ses

parents, et même à son identité, lorsqu'elle refuse de donner son nom à Tancrède et devient littéralement anonyme (« *chiunque io mi sia* » – 12.61). D'autre part, elle affole les séries antithétiques qui structurent axiologiquement le poème du Tasse en tant que figure monstrueuse (« *novo mostro* » – 12.24), qui défie le partage entre humain et non-humain (*Fera a gli uomini parve, uomo a le belve* – 2. 40) et surtout entre masculin et féminin : « elle est monstrueuse en ce qu'elle réunit en sa personne deux visions antithétiques […], très féminine dans sa beauté et absolument non-féminine dans son rôle choisi de guerrier » (Finucci, 2003, p. 127).

9 Au regard de la disposition allégorique de *La Gerusalemme liberata*, la mort serait donc « le seul destin possible de Clorinde » (Gordon, 2004, p. 203), puisqu'elle seule peut annuler la part inassimilable du personnage. La mort exhausserait sa teneur destituante. Mais la mort ne se résume pas à une annihilation, elle produit une conversion, une restauration de l'ordre politique et religieux – « le baptême de Clorinde joue un rôle civilisateur […] en transformant la mort de l'héroïne musulmane en une forme singulière de martyre chrétien » (Careri, 2005, p. 129) – tout comme du partage des genres – « la figure de cette femme guerrière, transpercée et tuée de façon sadique, et finalement présentée comme un ange, devient la personnification d'une féminité traditionnelle que la culture renaissante aimait promouvoir » (Finucci, 2003, p. 150). La mort de Clorinde ne révèle-t-elle pas finalement que le personnage n'est que l'envers du pouvoir, son négatif, son Autre, dont il a besoin pour asseoir ses fondations ? La mort de Clorinde ne trahit-elle pas le fait que le personnage participe lui-même à l'économie symbolique et fantasmatique du pouvoir ? D'ailleurs, existe-t-il en dehors du point de vue créateur du pouvoir ? En bref, peut-on penser la mort de Clorinde autrement que comme un moment conclusif dans le jeu du négatif ?

3. La mort de Clorinde ou la scission du personnage

10 Castellucci nous y encourage en la situant au début du spectacle. Il la dissocie de son contexte guerrier de l'épopée comme de la musique de Monteverdi, et la réduit à un complexe gestuel accompli avec impassibilité et sans finalité apparente par l'actrice Claudia Zannoni.

Clorinde est d'ailleurs seule sur scène : aucune trace de Tancrède ni de blessure. Les causes de la mort n'intéressent pas Castellucci, pour qui elle n'est plus la conclusion d'une action tragique, mais apparaît comme un seuil ouvrant vers un monde différent.

11 Pour rendre compte de l'étrangeté de cette mise en scène, une description factuelle de la séquence est nécessaire[8]. Au bout de quelques minutes, une silhouette en armure surgit de la pénombre. Sur fond de chants d'oiseaux et de bruits sylvestres, elle se défait lentement de son équipement guerrier et se révèle être une très jeune femme, maintenant en sous-vêtements blancs, qui exhibe une serviette hygiénique, retirée de sa culotte et recouverte de taches de sang menstruel. La révélation de l'identité féminine du chevalier renvoie indubitablement le corps en scène au personnage épique dans le contexte du spectacle. Après avoir flâné sur la scène, et suspendu son épée à un filin, la jeune femme se rapproche d'un plateau circulaire où est disposé un corbeau empaillé et deux récipients contenant un liquide blanchâtre. Malgré l'avertissement, donné en voix-off (que le public attribue au corbeau), qui prévient la jeune fille du risque que sa voix pourrait être pétrifiée (« *La tua voce puó diventare dura* »), elle absorbe la solution (en fait, de l'alginate de sodium) et place dans sa bouche un autre filin. Quelques instants après, le filin se tend et retire de la bouche une empreinte buccale, la femme s'effondre inerte sur une table médicale.

12 La mort de Clorinde est montrée en tant qu'événement qui scinde le personnage : un corps sans vie et une voix sans corps. La scène donne à voir matériellement la voix détachée du corps, représentée ici métonymiquement par l'expulsion de l'empreinte buccale. Dans *La Gerusalemme liberata*, cette scission, présente à travers les dernières paroles de la guerrière moribonde, relève assurément du dualisme, chrétien ou néoplatonicien, de l'âme et du corps : quand Clorinde demande le pardon à Tancrède avant de mourir, elle le fait pour son âme et non pour son corps qu'elle renie. Castellucci, lui, n'accorde à cette scission aucune valeur allégorique, mais en fait une nouvelle réalité. Scéniquement, la scission initiale du corps et de la voix perdure pendant tout le spectacle, au contraire des autres éléments, qu'ils soient gestuels ou matériels, pris dans le tourbillon des métamorphoses continuelles, matérialisé par les mouvements incessants des rideaux, découvrant et dissimulant alternativement des pans de la

scène. En quelque sorte, le spectacle donne à voir un « après-coup » et explore les devenirs du monde après la mort de Clorinde, après la scission de la voix et du corps.

13 Durant toute la première partie du spectacle, la figuration de cette scission repose sur la configuration issue de la séquence décrite. Deux réalités matérielles sont juxtaposées : l'empreinte buccale suspendue et, en dessous, le corps inerte allongé sur la table d'hôpital. Puis survient la seconde mort de Clorinde, cette fois liée à l'exécution musicale du *Combattimento* monteverdien, pour laquelle la soprano Lavinia Bertotti, incarnant elle aussi le personnage, est entrée en scène. La mise en scène réitère alors la désincarnation de la voix féminine, mais sous une forme différente. Un des performers masculins amène sur scène trois effigies inanimées de la chanteuse, et les aligne dans le prolongement du corps de celle-ci, à la manière d'une représentation inversée des âges de la vie, allant du plus grand au plus petit. Le resserrement progressif de l'éclairage ne laisse voir que le modèle le plus réduit, alors que retentissent les dernières paroles de Clorinde, chantées depuis l'obscurité. Le langage scénique pointe donc ici aussi l'inanimation du corps (le cadavre), ajoutant à son figement son rétrécissement. Seulement, la mort de Clorinde se produit maintenant dans le chant, et non dans le silence comme précédemment [9]. L'empreinte buccale tombe alors dans la bouche de la grenouille sismographe. Quelques instants plus tard, sont entendus des remous liquides, comme si l'empreinte se dissolvait dans l'eau contenue dans la grenouille, comme si la voix se libérait de sa gangue matérielle.

14 Cette mort fait donc office également de seuil qui ouvre sur une seconde partie, plus courte. La scission y prend la forme d'un dédoublement du personnage : toujours le corps de l'actrice, inanimé quasiment jusqu'à la fin, et celui de la chanteuse, qui prend possession de la scène d'où disparaissent progressivement les interprètes masculins. Si le spectacle n'est pas structuré selon une trame narrative, il s'organise autour des deux morts de Clorinde, autour de la prise de l'empreinte buccale et de sa dissolution, qui divisent la performance en deux parties. Dans la première, l'empreinte, qui pend en l'air tel un fétiche exposé, donne à voir la voix détachée du corps, mais justement parce qu'elle est matérielle, elle enclot la voix incorporelle, la tient pétrifiée (« *dura* ») et donc inaudible. En d'autres termes, la voix

incorporelle ne peut retentir, réduite à être autant inanimée que le cadavre. Au contraire, sa dissolution est exposée comme une libération de la voix incorporelle qui peut envahir l'espace. Deux mondes s'opposent alors : un monde privé de la voix incorporelle de Clorinde et un monde où elle retentit glorieusement.

4. La croisade des corps sans voix

15 Le premier monde est inspiré par l'idée de « quête spirituelle », seul vestige de la diégèse historique de la *Jerusalem délivrée* (Castellucci, 2000). Mais celle-ci prend une forme différente de « la danse odieuse du massacre croisé » (idem). Les chevaliers anonymes qui peuplent la scène sont ici des « dispensateurs de soin » (idem), comme le souligne la métamorphose de la croix latine qui orne au début leurs tuniques en croix grecque, symbole de la Croix Rouge. Ils n'usent pas de leurs épées mais de la machinerie médicale, progressivement installée sur scène. Sans être effectivement opérants, les appareils enclenchés, vecteurs d'une « fantasmatique » (Castellucci, 2023, p. 80), valent pour indices qui précisent l'objet de la quête des chevaliers : la pompe à dialyse épure le sang et maintient en vie, le vagin artificiel sert au recueil du sperme et à la fécondation assistée. Il s'agit donc, pour eux, de préserver et de générer la vie.

16 Les postures et gestes religieux (bénédictions, génuflexions, prières), les objets de culte (croix et ostensoirs) recouvrent ces différentes missions d'une teinte spirituelle, comparable à celle qui anime l'armée de Godefroy dans l'œuvre du Tasse. Mais la mise en scène opère un deuxième déplacement, ouvertement profanatoire : l'objet de leur vénération n'est pas le Dieu chrétien mais le corps de la femme, ou plus précisément son organe génital (en l'occurrence celui du corps inerte allongé de Clorinde, mis en évidence par le positionnement écarté des jambes), devant lequel ils se prosternent pieusement et positionnent un ostensoir comme pour recueillir l'ovule qui émanerait, et qu'ils invoquent avec leurs mains à travers le geste du vagin. Tout en accomplissant ces différentes actions, les chanteurs entonnent le très long madrigal *Ogni amante è guerrier*. La scène donne alors à voir l'équivalence faite par le titre, véritable topos de la poésie lyrique de la Renaissance italienne[10], une traduction littérale de la métaphore martiale : « L'Amour, aussi, a sa propre armée » (« *Ha*

ben Amore la sua milizia anch'egli »). Dans le spectacle de Castellucci, le corps de la femme se substitue donc à la Jérusalem de l'épopée : il s'agit de le conquérir.

17 Alors que, dans *La Gerusalemme liberata*, les personnages féminins de Clorinde et d'Armide aimantent les chevaliers dans des trajectoires centrifuges, les éloignant de l'objet de leur quête, le mouvement est ici inverse, centripète. Le motif de la pénétration, des murs de Jérusalem au corps de Clorinde – « *Spinge egli il ferro nel bel sen di punta/che vi s'immerge e'l sangue avido beve*[11] » –, qu'extrait Castellucci dans sa lecture du poème épique, devient central. Dans un premier temps, cette conquête est seulement suggérée par un effet de montage : au corps de Clorinde est accolé un speculum, suggérant une pénétration virtuelle, un désir de connaître l'intérieur du corps. De fait, toute la première partie est marquée par un tropisme pour l'intracorporel, à travers l'utilisation des tubes et du speculum. Lors de l'exécution du *Combattimento* monteverdien, ce tropisme acquiert une expression encore plus éloquente. À défaut du combat stylisé attendu, le public voit l'image, projetée sur un écran en hauteur, du grouillement de spermatozoïdes bien vivants, retirés d'abord d'un container d'azote puis observés au microscope par un comédien en armure, alors que chantent sur la scène les trois interprètes du madrigal, alignés frontalement face au public.

18 Il résulte de cet agencement technologique une extension de la scène du combat, qui ne concerne pas tant des individus humains (le drame intersubjectif de Tancrède et Clorinde), que le monde biotique des corps. Le combat est déplacé à l'intérieur des corps, sur la scène infinitésimale de la vie biologique. Pour le dire autrement, l'agencement suggère que le combat est alors le principe qui régit les mouvements de la vie infrapersonnelle, rendue à sa réalité purement matérielle. Mais, en tant qu'elle se résume à un combat, celle-ci est vouée tragiquement à la mort. Au moment où le texte évoque le corps transpercé de la guerrière par l'arme de Tancrède, le chevalier laborantin injecte du spermicide dans le prélèvement, figeant subitement la danse martiale des spermatozoïdes, et la lumière de la scène devient rouge sang.

19 En tant que fervente auxiliaire de la vie organique, l'armée croisée est condamnée à l'extinction. De fait, le hiératisme des gestes et déplace-

ments ne s'expliquent pas seulement par la fonction d'officiants-médecins du culte clinique que remplissent les personnages masculins, il dénote également une impuissance, une virilité détraquée, littéralement exsangue et épuisée (d'où les tubes, la pompe et le déambulatoire sur lequel s'appuie le chanteur incarnant le narrateur). Elle est même privée de vigueur fécondatrice, puisqu'elle doit faire appel à celle d'un cheval archétypal, dont on prélève le sperme. C'est que, comme Tancrède, les chevaliers sont dans l'erreur. C'est du moins ce qu'indique le contrepoint ironique aux appels érotiques et guerriers de O*gni amante è guerrier*, qu'entonnent les trois chanteurs, proposé par le jeu narquois d'un comédien silencieux, muni d'un casque antibruit pour se préserver de la fatuité des paroles du madrigal. Au-delà de ses mimiques et gestuelles burlesques, il simule le chant glorifiant la virilité comme un vomissement à l'aide d'un tissu en tulle retenu dans sa bouche ou comme un liquide dont on peut s'asperger : la voix conquérante est une voix terrestre, une voix corporelle. Et surtout, il manie le corbeau empaillé qu'il décapite et offre aux chanteurs, sans doute le seul signe hermétique en cas de méconnaissance de la symbolique alchimiste. Les carnets de Castellucci renseignent que l'ouvrage d'Alexander Roob, *Alchemy and Mysticism*, est à l'origine de cet accessoire scénique. Dans la symbolique alchimiste, le corbeau est le symbole de la phase de la putréfaction (*nigredo*) dans la réalisation de l'*Opus magnum* alchimique, et sa décapitation, le passage à la phase ultérieure (Roob, 2001, p. 227). La présence ici de ce corbeau signifie que les chevaliers sont condamnés, dans leur obsession des corps, de la fécondation, de la pénétration et de la vie organique, à l'errance, à l'épuisement, à l'échec. Mais, le spectateur comprend aisément, même sans connaître ce symbole, qui n'est finalement qu'une figure supplémentaire dans la copieuse rhétorique théâtrale de Castellucci, que la quête des croisés est sans espoir car engluée dans le monde fini et vain des corps.

5. La voix libérée et les tremblements du monde

20 D'une certaine manière, les chevaliers anonymes du spectacle sont tels Tancrède : ils ne reconnaissent pas Clorinde, ou plutôt la teneur du personnage de Clorinde. Obsédés par le monde des corps, ils ne

peuvent que s'amuser à faire osciller l'empreinte buccale comme des enfants devant un mobile. Ils ne reconnaissent pas le pouvoir de la voix. Il faudra que retentissent les dernières paroles de Clorinde dans le madrigal de Monteverdi pour que celui-ci soit révélé. La libération de la voix de sa gangue matérielle, qui intervient, dans le silence et dans le noir, sur une scène désertée, comme un pur événement sans entremise humaine, apparaît, avons-nous dit, comme une réplique du dernier vers (« *S'apre il ciel ; io vado in pace* »). Elle ébranle alors les assises du monde, comme le montrent, une nouvelle fois littéralement, les tremblements de la grenouille sismographe.

21 Ce dénouement musical a été récemment l'objet de commentaires musicologiques aspirant à réévaluer la force de ces derniers mots. Ils portent, en particulier, sur l'attribution des dernières paroles à la voix de soprano incarnant Clorinde, en contradiction avec le modalisateur qui les précède dans le texte (« *dir parea* »). Ce choix est perçu comme une affirmation de la voix féminine, qui devient le véritable objet de la compassion, les souffrances de Tancrède étant reléguées au second plan. En accordant à la voix de la guerrière le droit de s'élever effectivement au moment de sa mort, « Monteverdi remet[trait] en cause le choix du Tasse de dépeindre la défunte Clorinde comme réduite à un simple objet des fantasmes de Tancrède » (Cusick, 2013, p. 134). Bien plus, ce dernier chant serait un moyen de défaire la mort physique à travers cet événement musical qui « maintient en vie » Clorinde (Cascelli, 2018, p. 177), alors même que le texte décrit les signes d'exténuation de l'existence terrestre de la guerrière l'empêchant de parler. La voix incorporelle de Clorinde résiste, survit à la mort organique. Sans adopter une telle perspective féministe, le spectacle expose la survie effective de la voix en accordant à Lavinia Bertotti, la Clorinde chanteuse, deux autres madrigaux qu'elle chante au centre de la scène, tandis que les interprètes masculins sont d'abord relégués aux marges de celle-ci, puis disparaissent. Bien plus, dans l'intermède entre les deux pièces musicales, l'actrice Clorinde se relève du lit gynécologique, suggérant une réanimation du corps figé.

22 Puisque la première partie du spectacle se déroule sous le signe de l'épuisement, de l'impuissance, de la putréfaction, en bref sous le signe de la mort organique, il serait tentant de considérer la seconde comme la célébration de la restauration de la transcendance supra-sensible. Les dernières paroles de Clorinde, caractérisées par le haut

registre vocal, renvoient, en plus de l'apaisement trouvé dans la mort, à une apothéose. Pour autant, l'incorporel de la voix ne reconduit pas ici au dualisme chrétien ou néoplatonicien, ordonné par l'existence d'une vérité suprasensible. Ici, il n'est pas question de vérité, d'une vérité victorieuse par l'effacement du corps.

23 Au lieu de célébrer la béatitude céleste comme le fait Clorinde lorsqu'elle apparaît en songe à Tancrède après sa mort dans le poème épique, les deux madrigaux du spectacle, *Il Lamento della ninfa* et *Ohimé ch'io cado*, interprétés par Lavinia Bertotti, chantent la défaite du sujet, dépossédé de sa propre identité, devant les assauts de l'amour, le premier sur des tonalités pathétiques, le second avec ironie et jubilation. Mais cette défaite n'est aucunement soumission. Bien plus puissante que l'assaut guerrier (la Clorinde chanteuse refuse d'ailleurs l'épée que lui offre la Clorinde actrice revenue à la vie), la plainte lyrique défait les autorités. C'est ce qui apparaît explicitement dans un dernier effet de montage, pendant le madrigal « *Ohimé ch'io cado* ». À la défaite affective, célébrée pour la joie qu'elle procure, le spectacle superpose la dégradation de l'autorité religieuse : pendant le madrigal, les pantographes actionnés souillent les murs d'un blanc immaculé de l'autel religieux qui fait alors office de fond de scène, d'une encre mêlée d'ammoniac, évoquant ainsi la décomposition organique du corps de l'Église. La voix de Clorinde défait les puissances mondaines mortifères et périssables.

24 Sans doute la mort du personnage est-elle également dans le spectacle l'occasion d'une conversion, mais d'une conversion inversée. Ce n'est pas Clorinde qui se convertit, qui revient au monde, c'est le monde qui est converti à la joie de la défaite et de la défection. Le spectacle de fait oppose deux conversions. La première est elle aussi moquée par la figure légèrement bouffonne : Tancrède ne baptise pas Clorinde à la fin du *Combattimento* monteverdien, mais donne l'eucharistie à la poupée qui la représente. Le comédien arrive alors en scène et déclare : « Moi aussi, je fais la communion » (« *Anch'io faccio la communione* »). Il s'empare alors d'une épée qu'il avale jusqu'à la garde. Encore une affaire de pénétration, donc, de corps et de violence. La seconde survient lors du *Lamento della ninfa*, qui suit la libération de la voix. Celle-ci entraîne le monde dans une jouissance extatique, ce que figure le tournoiement sur place d'un des acteurs,

des lys à la main, plongé dans une exaltation « semblable à l'extase des saints dans les tableaux de Guido Reni[12] ». Le chant de la jeune femme enivre les chevaliers et convertit le monde au plaisir de la défaite.

Conclusion

25 *Il Combattimento* étant la première incursion de Castellucci dans le théâtre lyrique, tout le déploiement scénique décrit ci-dessus pourrait être rapporté finalement à un exercice d'admiration de l'œuvre monteverdienne, de la puissance de sa rhétorique musicale. Celle-ci témoigne d'un bouleversement radical : la musique n'exprime plus l'unité et l'harmonie du monde, mais figure la pluralité conflictuelle et les trajectoires désirantes des sujets coupés de la totalité et de la vérité (Frangne, 2004). Mais encore faut-il considérer que le sujet lui-même est sans cesse brisé, défait, dans et par la musique de Monteverdi, qui ose user de dissonances pour exprimer les joies et les souffrances. Castellucci met en scène, pourrait-on dire, les effets pathétiques de ces voix monteverdiennes, rehaussés par le contrepoint contemporain de la composition de Gibbons, qui les dilate, les déforme à l'état d'échos lointains. Il serait alors tentant de considérer la mort de Clorinde comme un prétexte, un truchement narratif pour figurer cette puissance affective, qui survit à l'expiration des corps.

26 Cependant, nous pouvons renverser la perspective et voir comment les madrigaux monteverdiens nous aident à penser la force toujours actuelle du personnage du Tasse. De fait, ces pièces lyriques ne répètent-elles pas l'événement inauguré par le retentissement de la plainte de Clorinde dans la forêt ensorcelée d'Ismen, au chant 13 de l'épopée du Tasse ? Tancrède y entend la voix incorporelle de la guerrière défunte lui reprocher son irrespect des esprits des morts, emprisonnés dans les troncs de la forêt, qu'il vient de frapper de son épée. Certes, cette voix terrifiante, le texte insiste sur ce point, n'est pas une réalité, mais un prodige maléfique produit par la magie d'Ismen. Il n'en demeure pas moins que le chevalier est terrassé, non par ses remords, mais parce que la voix a ébranlé ses convictions belliqueuses et sa furie guerrière en renouvelant l'emprise de l'amour sensuel. Sans aucun respect de la chronologie de la fable de *La Gerusalemme liberata*, cette scène inspire l'ouverture de *Il Combattimento.*

Castellucci la délie de tout contexte narratif pour en conserver l'impulsion latente : la puissance sismique de la voix. Sur scène, dans la pénombre, les trois chanteurs masculins à peine discernables derrière le voile de tulle qui les sépare de la salle et surtout derrière les rameaux feuillus qu'ils brandissent, entonnent le madrigal, « *Gira il nemico* », qui exprime la défaite d'un sujet lyrique qui ne peut résister aux assauts de l'amour. Devant le voile, un des comédiens s'avance, s'appuie sur un étrier suspendu en l'air, avant de simuler une chute. Il prend alors, à terre, successivement deux poses, la première rejouant *La Conversion de saint Paul* du Caravage, la seconde la sculpture du Faune Barberini. Certes, ce n'est pas Clorinde qui chante ici, mais l'effet est similaire. De plus, le texte du madrigal paraît faire le récit métaphorique de ce qui est en jeu dans cette scène : le retour de l'amour terrasse le chevalier, désarçonné comme Saint-Paul. Cependant cette voix incorporelle ne renvoie pas à une quelconque transcendance, ni même à l'idée de pureté. Elle procure une jouissance sensuelle dans laquelle, soustrait à son office, le chevalier se complaît tel un faune antique. Placé en début de spectacle, cette chute fait office d'exorde nous invitant à reconnaître, à la différence des chevaliers obnubilés par la conquête des corps, la puissance des vulnérabilités affectives qui soustrait au règne des intérêts. La voix plaintive et sensuelle de Clorinde fait trembler la scène et le monde, interrompt le cours des vaines batailles terrestres : à nous de l'écouter, enfin.

BIBLIOGRAPHIE

Careri, G., 2005, *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Cascelli, A., 2018, *Place, Performance and Identity in Monteverdi's* Combattimento di Tancredi e Clorinda, in « Cambridge Opera Journal », vol. 29, n°2, pp. 152–188.

Castellucci, R., 2000, « Notes pour la mise en scène », programme de salle des représentations de *Il* Combattimento, Théâtre de l'Odéon, Paris, non paginé.

Castellucci, R., 2023, *La technologie en tant qu'esprit et puissance fantasmique*, in Josette Féral et Julie-Michèle Morin (dir.), *La Vidéo en scène*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Théâtres du monde », pp. 77-96.

Cusick, S., 2013, "*Indarno chiedi*". *Clorinda and the Interpretation of Monteverdi's Combattimento*, in Rebecca Cypess, Beth L. Glixon, and Nathan Lik (dir.), *Word, Image, and Song: Essays on Early Modern Italy*, Rochester, University of Rochester Press, pp. 117–144.

Deshoulières, C., 2000, *L'Opéra baroque et la scène moderne*, Paris, Fayard.

Finucci, V., 2003, *The Manly Masquerade: Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*, Durham, Duke University Press.

Frangne, P.-H., 2004, *Les larmes de Tancrède. La voix et le voir dans* Le combat de Tancrède et Clorinde *de Claudio Monteverdi*, in « Musurgia », vol. 11, n°1/2, pp. 11-20.

Gordon, B., 2004, *Monteverdi's Unruly Women. The Power of Song in Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press.

Monteverdi, C., 2001, *Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*, tr. fr. A. Russo, Sprimont, Mardaga.

Morrier, D., 2015, *Monteverdi et l'art de la rhétorique*, Paris, Philharmonie de Paris, « La Rue musicale ».

Orcel, M., 1983, "*Io son Clorinda*". *Notes pour une lecture du Chant XII de la* Jérusalem libérée, in « PO&SIE », n°27, pp. 112-122.

Ossi, M., 2012, *Venus in the House of Mars: Martial Imagery in Monteverdi's Madrigali guerrieri et amorosi* (1638), in « Journal of Seventeenth-Century Music », vol. 18, n°1. Disponible en ligne : https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-18-no-1/venus-in-the-house-of-mars-martial-imagery-in-monteverdis-madrigali-guerrieri-et-amorosi-1638/

Papa, V. (dir.), 2021, *Attore, il nome non è esatto*, Napoli, Cronopio.

Pirotta, N., 1984, *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Press.

Roob, A., 2001, *Alchemy and Mysticism*, Köln, Taschen.

Tasso, T., 1856, *Lettere* (a cura di C. Guasti), Firenze, Le Monnier.

Tylus, J., 2021, '*Non basta il suono, e la voce*'. *Listening for Tasso's Clorinda*, in Emily Wilbourne et Suzanne G. Cusick (dir.), *Acoustemologies in Contact*, Cambridge, Open Book Publishers, pp. 265-288.

NOTES

1 Le spectacle s'inscrit dans le cycle Monteverdi, conçu par Frie Leysen, première directrice illustre du festival bruxellois, qui commanda entre 1998 et 2001 des mises en scène des opéras ou des œuvres vocales de Monteverdi à des figures éminentes de la scène théâtrale mondiale. Outre *Il*

Combattimento de Castellucci, deux autres productions sont devenues des pierres angulaires de l'histoire des mises en scène de l'œuvre monteverdienne : *L'Orfeo* de Trisha Brown et *Il ritorno d'Ulisse* de William Kentridge, toutes les deux créées en 1998. *Il Combattimento*, coproduit par les grands théâtres européens, est repris ensuite, toujours en mai, aux Wiener Festwochen et, en juin, à la Biennale de Venise. Puis il tourne sur les grandes scènes européennes (l'Odéon à Paris, le Maillon à Strasbourg, De Singel à Anvers, Budapest, Prague, Leipzig…)

2 Le texte du madrigal reprend fidèlement le poème épique du Tasse, à l'exception de la strophe 63, omise, et de quelques ajustements, souvent empruntés à la *Gerusalemme conquistata*. Pour un recensement des rares modifications, voir Pirotta, 1984, pp. 433-434.

3 Les trois premiers figurent également dans son huitième livre de madrigaux. Le dernier, non publié par le compositeur, date de 1624 et est donc contemporain de la création du *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Le programme musical a été établi en collaboration avec Roberto Gini, chef de l'ensemble Concerto qui joue en fosse les parties instrumentales.

4 En cela, il déroge au canon mimétique qui s'impose à partir des années 1950 dans la majorité de performances scéniques du madrigal de Monteverdi ou de ses réorchestrations contemporaines. De Jean-Pierre Ponnelle (1979) à Mario Martone (2012), en passant par Pierre Audi (1993), pour ne citer que les plus célèbres, les metteurs en scène proposent le plus souvent une « stylisation imitative et narrative » de l'action (Deshoulières, 2000, p. 623), à travers une chorégraphie du combat par des interprètes en armure maniant, avec plus ou moins de dextérité, des épées. Déjà en 1624, lors de la création de la pièce, si l'on en croit la description du metteur en scène lui-même, les interprètes de Tancrède et Clorinde, « en armes », faisaient « les pas et les gestes selon ce qu'exprim[ait] le discours, ni plus, ni moins, en observant scrupuleusement les temps, les coups et les pas » (Monteverdi, 2001, p. 271).

5 Les chanteurs Mario Cecchetti (ténor), Vincenzo Di Donato (ténor) et Salvo Vitale (basse), ainsi que les acteurs Michele Altana et Claudio Borghi.

6 Voir par exemple Peter Jarolin, « Ein betörender Kampf in Gen-Labor », *Kurier*, 18 mai 2000 : « De nombreuses métaphores sont incompréhensibles et de nombreuses idées resteront le secret de Castellucci ».

7 Voir le « *Quaderno per Il combattimento* », les « *Appunti e schizzi per Il combattimento* », conservés par l'Archivio Storico Societas

Raffaello Sanzio. Tous ces documents ont été consultés en mars 2025. Castellucci en donne un aperçu dans le programme de salle des représentations au Théâtre de l'Odéon en octobre 2000, dans la page intitulée « Elementa » (Castellucci, 2000).

8 J'ai recours pour cette description, et celles à venir, à la captation du spectacle réalisée durant la Biennale de Venise en juin 2000, mise à disposition aimablement par l'Archivio Storico Societas Raffaello Sanzio.

9 Monteverdi achève sa pièce par les mots de Clorinde, alors que la mort survient effectivement à la strophe suivante dans le poème épique du Tasse.

10 Dédié à Ferdinand III de Habsbourg, le texte encomiastique de Rinuccini établit un parallèle entre les conquêtes territoriales et les conquêtes amoureuses. Pour une analyse du madrigal, voir Ossi, 2012.

11 La critique féministe a pu lire dans ces deux vers « la représentation métonymique d'une pénétration spécifiquement hétérosexuelle » (Gordon, 2004, p. 203).

12 *Copione e sequenza scenica di Il combattimento* (Archivio Storico Societas Raffaello Sanzio). Ce script, antérieur aux représentations vénitiennes, ne correspond que partiellement à leur déroulement. Mais il donne toutefois des indications précieuses.

RÉSUMÉ

English
The death of Clorinda and her baptism mark the restoration of order and boundaries in *La Gerusalemme liberata*. In *Il Combattimento*, based on Monteverdi's madrigal *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* and Tasso's epic poem, Castellucci – rather than treating it as the climax of a narrative plot – transforms it into a threshold opening onto a reality in which the character persists as an incorporeal voice. This article aims to explore the powers of this incorporeal voice – capable of undermining the very foundations of the world – through an analysis of Castellucci's production.

INDEX

Keywords
incorporeal voice, theatrical rhetoric, intracorporeal performance, divided character

AUTEUR

Stéphane Hervé