To Carthage then I came

ROMEO CASTELLUCCI / SCOTT GIBBONS

Une liturgie sans croyance

Lodie Kardouss
Gezien op 21 mei 2026
Parking Panorama, Brussel, in het kader van Kunstenfestivaldesarts 2026

Dans cette nouvelle étape de travail autour de ‘To Carthage Then I Came’, tirée du long poème ‘The Waste Land’ de T. S. Eliot, lui-même inspiré des ‘Confessions’ de Saint Augustin, Romeo Castellucci poursuit un projet au long cours, amorcé dès une exposition en 2002 à Avignon, puis prolongé par une publication chez Actes Sud. Performance de 35 minutes, ‘To Carthage Then I Came’ apparaît davantage comme une étape de travail qu’une forme définitivement arrêtée. Le geste artistique est très affirmé, mais l’incarnation reste trop fragile pour toucher véritablement. (NL Vertaling onder)

25 MEI 2026

‘To Carthage Then I Came’ investit la rotonde Castellani, architecture d’inspiration néo-baroque qui participe pleinement à l’expérience. Situé au centre de Bruxelles, ce bâtiment panoramique, construit en 1879 par l’architecte Henri Rieck pour accueillir les vastes panoramas peints de Charles Castellani, fut ensuite transformé en parking après l’arrêt des expositions en 1924. La rencontre entre cet espace et cette performance produit une sensation singulière, modifiant autant le regard porté sur la ville que sur le travail artistique.

Comme à chaque édition, le Kunstenfestivaldesarts crée une tension féconde entre patrimoine et dispositif contemporain. Ce dialogue entre mémoire des lieux et pratiques artistiques actuelles en constitue l’une des dimensions fortes. Cette relation à la ville révèle aussi une forme de paradoxe : cette année, la faible présence d’artistes locaux crée un certain décalage. Bruxelles semble davantage mobilisée comme décor que comme espace vécu, envisagée à travers celles et ceux qui y créent.

Le dispositif et les corps

Au centre de la rotonde, une succession de praticables forme une longue passerelle, surélevée d'environ 60 cm, qui traverse presque l'espace de part en part. Au-dessus, six tubes métalliques, disposés horizontalement et à intervalles réguliers, répondent à cette ligne et en prolongent la géométrie dans l'espace.

Six performeurs entrent les uns derrière les autres. Vêtements de ville unis, aux couleurs qui donnent une impression diffuse d'univers militaire, larges ceintures en cuir non serrées à la taille — dont la référence reste difficile à cerner — et cheveux longs et mouillés. Leur présence est calme et paraît étrangement vidée d'intériorité.

La présence des performeurs est calme et paraît étrangement vidée d'intériorité.

La première monte sur le podium et se place à distance de bras du premier tube. Elle incline le visage vers le ciel, puis projette violemment sa tête vers l'avant, faisant ainsi frapper ses cheveux contre le métal. Le microphone fixé dans le tube transforme l'impact en son, captant à la fois la frappe et le déplacement de l'air. Elle traverse ainsi l'ensemble de l'installation, répétant la même action jusqu'au dernier tube. Le protocole est ensuite repris par chacun des interprètes, dans une forme de régularité codifiée.

La première frappe évoque un coup d'épée, tandis que les suivantes évoluent peu à peu vers des sons de cloches. On observe d'abord des performeurs alignés face à leurs tubes, chacun exécutant des gestes individuels, avant que la répétition n'installe progressivement une coordination collective de plus en plus précise, aboutissant à un rythme uniforme, presque cérémoniel, rappelant un tocsin.

Un rituel sans centre

On pourrait croire que cette partition sonore naît uniquement de la précision du geste physique. Mais progressivement, certains éléments techniques attirent l'attention : boîtiers fixés à la taille, oreillettes discrètes. L'hypothèse d'un guidage externe s'impose alors comme une lecture plausible, en écho à un procédé déjà mobilisé par Romeo Castellucci dans 'Bros' (2020), où de tels dispositifs d'orientation des interprètes interrogeaient la frontière entre autonomie et obéissance.

Castellucci organise la scène comme un fragment de cérémonie en boucle, traversé par les thèmes du pèlerinage et de la pénitence.

L'ensemble convoque ensuite un imaginaire rituel. Cloches, eau, fumée, purification, flagellation : Romeo Castellucci organise la scène comme un fragment de cérémonie en boucle, traversé par les thèmes du pèlerinage et de la pénitence. Les performeurs apparaissent comme des figures de fidèles exécutant des rites dont le sens semble s'être effacé. Ici, la prolifération de signes religieux ne vise pas tant la transcendance — difficile à atteindre en 35 minutes — qu'une interrogation sur l'automatisme des croyances.

Cette logique fait écho au poème de T. S. Eliot, où s'exprime la crise spirituelle et culturelle de l'Occident après la Première Guerre mondiale, notamment à travers l'image d'une terre aride figurant l'épuisement d'une civilisation. Chez

Castellucci, cette idée est réactivée par des objets sonores détournés, qui résonnent comme le glas d'un monde en perte de sens.

Une expérience qui déborde sans s'accomplir
La musique de Scott Gibbons occupe une place centrale. Collaborateur historique de Castellucci, il déploie une matière sonore dense, physique, presque invasive. Basses, vibrations et textures électroacoustiques installent une tension qui déborde largement l'action scénique. Le son agit directement sur le corps du spectateur et confère à la pièce une ampleur que le jeu des exécutants n'atteint pas.

Malgré la force de la proposition, quelque chose résiste à l'incarnation. Certains gestes de repos — yeux clos, mains sur la poitrine, paumes ouvertes vers le ciel — paraissent davantage exécutés qu'habités, mais peut-être est-ce bien cela dont il s'agit.

L'ensemble produit une impression de reconfiguration plus que d'invention.

Derrière cette forme incomplète, se dessine un questionnement sur la foi, la répétition des rites et la possibilité — ou l'impossibilité — d'une expérience spirituelle contemporaine. Le spectacle laisse ainsi l'hypothèse d'une forme inachevée, où l'expérience semble davantage suggérée qu'accomplie.

Alors que j'écris ces lignes, je découvre que 'To Carthage Then I Came' constitue aussi la deuxième phase du projet 'Senza Titolo' (Triennale Milano/Societas, 2023). Cette inscription dans une série de déclinaisons successives, circulant d'un contexte à l'autre sous des intitulés différents, en affaiblit la portée. Le recours à des performeurs locaux, engagés selon les contextes de production, confirme cette logique de protocole réactivable, pensé pour l'exécution plutôt que pour l'élaboration du plateau. L'ensemble produit ainsi une impression de reconfiguration plus que d'invention, qui fragilise l'idée même de singularité derrière l'annonce d'une 'première'.

NL Vertaling
Liturgie zonder geloof
In een nieuwe fase van zijn werk rond 'To Carthage Then I Came', zet Romeo Castellucci een langlopend project voort. Hij ontleende het idee aan het lange gedicht 'The Waste Land' van T. S. Eliot, op zijn beurt geïnspireerd door de 'Confessiones' van Sint-Augustinus. Het project startte in 2002 met een tentoonstelling in Avignon, gevolgd door een publicatie bij Actes Sud. 'To Carthage Then I Came', is een performance van 35 minuten. Ze lijkt meer op een werkmoment dan op een definitief vastgelegde vorm. Het artistiek vertrekpunt is sterk en uitgesproken, maar de uitvoering ervan blijft te fragiel om echt te raken.

'To Carthage Then I Came' gaat door in de Castellani-rotonde, een op de neobarok geïnspireerd bouwwerk dat volledig deel uitmaakt van de ervaring. Het panoramisch gebouw in het centrum van Brussel werd in 1879 gebouwd door architect Henri Rieck. Oorspronkelijk was het opgetrokken om de enorme, geschilderde panorama's van Charles Castellani te huisvesten, maar later, toen de tentoonstelling in 1924 een einde nam, werd het omgevormd tot een parkeergarage. De ontmoeting tussen de specifieke ruimte en de voorstelling van Castellucci roept een bijzondere sensatie op: Het werpt een andere blik op de stad en op het artistieke werk.

Zoals bij elke editie van het Kunstenfestivaldesarts onstaat hier een betekenisvolle spanning tussen erfgoed en hedendaagse kunst. Die dialoog tussen het geheugen van de plek en de actuele artistieke praktijk vormt een van de sterke kanten.

Maar die relatie met de stad onthult ook een paradox: lokale kunstenaarszijn minder aanwezig dit jaar en dat zorgt voor een zekere discrepantie. Brussel lijkt meer te functioneren als een decor dan als de doorleefde ruimte bekeken vanuit de ogen van de creatievelingen die er aan het werk zijn.

De opzet en de lichamen
In het midden van de rotonde vormt een reeks platforms een lange loopbrug van zo'n zestig cm hoog. Ze doorkruist bijna de hele ruimte, van de ene naar de andere kant. Daarboven hangen zes metalen buizen, horizontaal en op regelmatige afstanden. Ze rijmen met die eerste lijn van de platforms en trekken de geometrische figuur door in de ruimte.

Zes performers komen achter elkaar op. Stadskleren in effen kleuren die vaag verwijzen naar een militair universum, met brede leren riemen die niet strak om het middel zitten —de referentie is moeilijk te doorgronden— en lang, nat haar. Hun aanwezigheid is opvallend rustig. Ze lijken op een vreemde manier ontdaan van enig innerlijk bewustzijn.

De eerste performer klimt het podium op en gaat op een armlengte afstand van de eerste metalen buis staan. Ze tilt haar gezicht naar de hemel en gooit dan haar hoofd heftig naar voren, waardoor haar haar tegen het metaal kletst. Een microfoon die in de buis is bevestigd, zet de impact ervan om in geluid en je hoort én de klap én de luchtverplaatsing. Zo gaat ze de hele installatie af en herhaalt telkens dezelfde handeling tot aan de laatste buis. Het protocol wordt daarop door elk van de performers overgenomen, in een soort vastgelegde regelmaat.

De eerste haal doet denken aan de slag van een zwaard , terwijl de volgende slagen geleidelijk overgaan in klokkengeluiden. Eerst zien we hoe de performers op één rij elk vlak voor hun metalen buis staan, en hoe ieder zijn eigen beweging uitvoert. Daarna creëert de herhaling een steeds meer precieze collectieve coördinatie die uitmondt in een uniform, haast ceremonieel ritme. Zoals bij een alarmklok.

Een ritueel zonder middelpunt
Je zou kunnen denken dat deze klankpartituur louter voortkomt uit de precisie van de fysieke beweging. Maar een aantal technische elementen trekt meer en meer de aandacht: een klein doosje aan de taille bevestigd, onopvallende oortjes. Zou het kunnen dat er hier extern begeleid wordt? Die hypothese dringt zich op als een mogelijke interpretatie. In 'Bros' (2020), gebruikte Romeo Castellucci datzelfde procédé al eens. Zulke hulpmiddelen voor de begeleiding van de performers riepen toen de vraag op naar de grens tussen autonomie en gehoorzaamheid.

Romeo Castellucci bouwt de scène op als een fragment van een ceremonie in een loop, doorspekt met de thema's van pelgrimage en boetedoening.

Het geheel roept een rituele verbeelding op. Klokken, water, rook, zuivering, geseling: Romeo Castellucci bouwt de scène op als een fragment van een ceremonie in *loop*, doordrongen van de thema's bedevaart en boetedoening. De performers verschijnen als gelovigen die rituelen uitvoeren waarvan de betekenis lijkt te zijn uitgewist. De overvloed aan religieuze symbolen sturen hier niet zozeer aan op transcendentie – moeilijk te bereiken in 35 minuten – maar stellen veeleer de automatismen van geloofsovertuigingen in vraag.

Die logica sluit aan bij het gedicht van T. S. Eliot. Daarin komt de spirituele en culturele crisis aan bod van het Westen na de Eerste Wereldoorlog. Het beeld van een dorre aarde symboliseert erin de uitputting van een beschaving. Bij Castellucci wordt deze idee nieuw leven ingeblazen door de vervormde klanken die de objecten voortbrengen en allengs klinken als doodsklokken van een wereld waaruit de zin wegsijpelt.

Een onvoltooide ervaring

De muziek van Scott Gibbons neemt in dit werk een centrale plaats in. Als vaste medewerker van Castellucci ontvouwt hij dicht, fysiek, indringend klankmateriaal. Bassen, trillingen en elektro-akoestische texturen creëren een spanning die het gebeuren op de scène overstijgt. Het geluid heeft een directe impact op het lichaam van de toeschouwer, en zet het spel van de uitvoerders in de schaduw.

Ondanks de kracht van de aanzet stokt er iets in het verdere spel. Sommige handelingen van rust – gesloten ogen, handen op de borst, handpalmen naar de hemel gericht – lijken veeleer een taak dan een doorleefde handeling. Maar misschien is dat net de bedoeling…

Het geheel wekt eerder de indruk van een herwerkte uitvoering dan van een nieuwe creatie.

Achter die onafgewerkte vorm schuilt een zoeken naar de zin van geloof, van herhaling van rituelen en naar de mogelijkheid — of onmogelijkheid — van een hedendaagse spirituele ervaring. De voorstelling geeft daarmee de indruk van een onaffe vorm. Ervaring wordt eerder gesuggereerd dan gerealiseerd.

Terwijl ik dit schrijf, ontdek ik dat 'To Carthage Then I Came' ook de tweede fase vormde van het project 'Senza Titolo' (Triennale Milano/Societas, 2023). Hergebruik in een reeks van opeenvolgende variaties onder verschillende titels, haalt de kracht ervan onderuit. Dat lokale performers worden ingehuurd naargelang de productiecontext bevestigt die logica van een herinzetbaar protocol. Het gaat om de heruitvoering ervan in plaats van aan de creatie op dit gegeven plateau. Het geheel heeft zo meer weg van herconfiguratie dan van een productie. Het ondermijnt de idee van uniciteit dat hoort bij een aangekondigde 'première'.

Vertaling Mia Vaerman