
Le corps violenté au théâtre. Introduction

Priscilla WIND

Le XXème et le XXIème siècles ont isolé le théâtre des autres médias en tant qu'art de la scène par la présence scénique du corps de l'acteur comme ultime interface entre la scène et le public. C'est bien ce corps théâtral, vivant ou narré, qui seul est encore capable de sortir le spectateur de son apathie face au simulacre spectaculaire devenu le principe-même de notre société (Jean Baudrillard). Le corps en scène réaffirme un théâtre de la cruauté araldien, « qui nous réveille : nerfs et cœur »¹. Écorcher le corps théâtral, c'est retravailler ce « mur d'émotions », lui infliger des fissures afin que nos émotions rejaillissent. C'est de ce travail scénographique contemporain que surgit, pour Éliane Beaufils², une « poésie de la cruauté » en proposant un théâtre qui « peut glacer la pensée et le sang »³, un théâtre de la négativité au sens de Julia Kristeva, capable de bouleverser le thétique pour rétablir le rapport de l'être humain à lui-même et au monde qui l'entoure.

Aborder la violence théâtrale sous les différents actes de violence perpétrés envers le corps soulève donc des questions à la croisée des arts du spectacle, de la littérature et de la philosophie. La scénographie du corps violenté hors scène ou sur scène ouvre en ce sens une réflexion sur la visée-même de l'institution théâtrale. La violence du théâtre comprend parfois comme une célébration du lyrisme dramatique, ce que le souligne Marie Burkhardt à propos de Racine qui joue de la force évocatrice des mots par une langue métaphorique et métonymique pour faire entendre la violence physique⁴. Mais la violence lance également à la scène le défi de tout représenter. Le théâtre se fait alors stratagème. Esquiver l'horreur passe ainsi

¹ A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985, p. 131

² É. Beaufils, « Poésie et cruauté dans des mises en scènes contemporaines allemandes », in : Priscilla Wind, (dir.), *Le Corps violenté au théâtre*, e-CRIT,, p. 65-77.

³ *ibid.*, p. 66-67.

⁴ M. Burkhardt, « Quelles représentations du corps violenté chez Racine ? », in : *ibid.*, p. 51-63.

par des stratégies de contournements ou de dissimulation comme le font au XVIIIème siècle les tragédiens Lemierre, Guys et Renou pour mettre en scène le mythe de Philomèle et Procné⁵. Entre esquisse d'une morale de la violence, hypothèse retenue par René Girard pour le théâtre de Shakespeare⁶, et recherche du *striking effect*, entre impératif mimétique et remise en question de la représentation, la violence corporelle interroge le rapport entre sensation et intellect, entre cœur et raison.

Cet ouvrage collectif soulève d'abord une question formelle : celle d'une possible anatomie de la violence théâtrale. Arracher le cœur comme le souhaite l'héroïne kleistienne Penthésilée pour supprimer la douleur, crever les yeux, ceux d'Œdipe ou des victimes torturées d'Harold Pinter, couper la langue comme dans le mythe ovidien de Philomèle, voilà autant d'actes d'une violence inouïe qui ne peuvent se concevoir sans portée hyperbolique. Mais lorsque le corps entier est massacré, du viol des jeunes filles du théâtre de Koffi Kwahulé au démembrement des victimes anonymes d'Elfriede Jelinek, violenter l'intégralité du corps revient alors à violer l'intégrité de la personne.

Une telle typologie des violences corporelles dévoile deux fonctions dramaturgiques majeures du corps scénique : offrir un paysage de symboles ou affirmer une présence minimale de l'humain, de ses valeurs et de son identité. Pour Anne-Sophie Morel, les héroïnes violentées du théâtre de Koffi Kwahulé sont plus encore que des symboles : des icônes, des madones d'Apocalypse⁷. Ces figures christiques transcendent la misère et la barbarie humaine. A l'inverse, dans *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett, les corps entravés de Winnie et Willie se définissent comme des traces infimes de l'humain⁸. Cette compréhension théâtrale du corps oscille entre deux interprétations : le corps est-il le reflet de l'âme ou bien un espace de matière qui se dégrade et se sculpte en fonction du champ symbolique recherché ?

Pour reprendre la conception deleuzienne du corps proposée par Elise van Haesebroek, la violence scénographique exercée sur la longitude (l'ensemble des éléments matériels qui lui appartiennent sous tels rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur) et la latitude (l'ensemble des affects intensifs dont il

⁵ Ouafae El Mansouri, « (Dé)figurations de Philomèle. Représentations du corps violenté et émotions tragiques dans les adaptations tragiques françaises du mythe de Philomèle au XVIIIème siècle », in : *ibid.*, p. 27-39.

⁶ R. Girard, *A Theatre of envy: William Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

⁷ A.-S. Morel, « Puis ce fut le feu, le sang, la nuit : Dramaturgies du corps violenté dans le théâtre de Koffi Kwahulé », in : Priscilla Wind, (dir.), *Le Corps violenté au théâtre*, p. 87-96.

⁸ N. Novello-Paglianti, « Marques corporelles dans le théâtre de S. Beckett. Le cas de *Oh les beaux jours* », in : *ibid.*, p. 123-33.

est capable sous tel pouvoir ou tel degré de puissance) du corps permet ainsi d'en déterminer les limites et de prendre conscience de ce qui les dépasse⁹. Josef Nadj travaille ainsi sur ces frontières corporelles et fait du corps scénique un corps-devenir en le confrontant à diverses matières. Cette violence physique permet de réhabiliter la sensibilité corporelle comme résistance.

C'est le même travail qu'effectue Vanessa Roma lors de ces ateliers d'art-thérapie avec des patients atteints de troubles du comportement alimentaire¹⁰. La composition et la mise en mouvement progressive de tableaux vivants permettent de prendre conscience des limites de ces corps violentés. De la même manière, Nanta Novello-Paglianti analyse comment Samuel Beckett joue sur les variations minimales des corps entravés de Winnie et Willie dans *Oh les beaux jours* pour dire, dans la corporéité, la misère de la condition humaine.

Cette violence physique, en définissant des présences humaines, interroge ainsi notre rapport au monde et à l'altérité. Isabelle Smadja étudie, dans le théâtre d'Harold Pinter, la symbolique des victimes aux yeux crevés et rappelle, avec Sartre, la fonction du regard comme rapport à l'Autre qui peut aussi me juger, me définir et ainsi me contrôler¹¹. Les bourreaux aveuglent leurs victimes pour s'affranchir de cette aliénation. L'exposition du corps violenté replace le spectateur (mais aussi l'acteur dans le cadre du théâtre thérapeutique) dans un contexte d'altérité qui engendre une prise de conscience, morale ou non, cathartique ou non, de soi et des autres.

Dans le texte théâtral, les corps violentés peuvent, par le biais du langage, prendre les formes les plus variées : corps mutilés, démembrés, violés, brûlés, dépecés, corps soumis à la torture, la mortification, au supplice, à l'assassinat, au cannibalisme, à la prostitution. L'irruption de la violence dans le discours ou sur scène conceptualise le corps et la parole comme relais réciproques de notre intérieur, quand l'un ou l'autre ne peut plus exprimer le ressenti. L'art-thérapie exploite ce savoir du corps qui échappe au langage, rapport résumé par Roland Barthes : « Je puis tout faire avec mon langage, *mais non avec mon corps*. Ce que je cache par mon

⁹ E. Van Haesebroek, « Josef Nadj, entre devenir-animal et devenir-minéral. Une esthétique du corps détourné », in : *ibid.*, p. 77-85.

¹⁰ V. Roma, A. Rykner & J.-L. Sudres, « Tableaux vivants ou théâtre image de corps décharnés », in : *ibid.*, p. 135-46.

¹¹ I. Smadja, « Mutiler le corps pour détruire l'esprit », in : *ibid.*, p. 97-110.

langage, mon corps le dit. (...) Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé... »¹²

Corps et langage se rencontrent alors dans une dialectique de l'excès : la violence introduisant un déséquilibre entre intériorité et extériorité, elle rend possible une prise de conscience du pouvoir des mots et des mots du pouvoir, de l'acte mais aussi de soi-même. Cécile Clot voit ainsi dans l'acceptation du meurtre d'Achilles par Penthésilée dans la pièce éponyme de Kleist une terrible erreur de langage où « baiser rime avec morsure »¹³. Le paroxysme de la violence physique ramène finalement l'Amazone à la conscience d'elle-même mais aussi du pouvoir du langage. C'est cette même violence du langage qu'Elfriede Jelinek reprend dans *Des Animaux*¹⁴. La redite froide et distancée sur scène des témoignages de proxénètes et prostituées relatant des exactions sexuelles rappelle brutalement le pouvoir performateur du discours, engendrant dans un même mouvement une prise de conscience de toutes les exactions de l'Histoire.

Pour Pierre Jamet, dans *La Tempête* de Shakespeare, le corps de Caliban incarne cette frontière de la violence¹⁵. Si le passage du *feritas* (violence intercorporelle proche de la férocité bestiale) à l'*animalitas* (animalité seconde, violence du corps individuel dont le dépassement mène à la conscience) est le chemin préconisé par la vision humaniste des livres de Prospero, le corps calibanesque, monstrueux et hybride, résulte au contraire d'une démarche inverse. En acceptant la présence dans le corps d'une violence constitutive, Caliban serait une sorte de surhomme nietzschéen, conciliant nature et culture. Chez Kleist, c'est l'acte de violence qui fonctionne comme un seuil entre conscience et inconscience, nature et culture. En reconnaissant sa fatale erreur, Penthésilée se fait cygne : souillée par son erreur, elle plonge dans le sang dont elle ressort purifiée, atteignant un état de conscience à mi-chemin entre la marionnette et le divin.

Le corps violenté oscille ainsi entre dimension symbolique, quand l'acte de violence peut être associé à un sens, une vertu ou un sentiment (et dans ce cas, le corps violenté devient un élément à intellectualiser au-delà de la simple violence) et simple dimension charnelle, la dégradation physique s'inscrivant dans une

¹² R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), in : *Ceuvres complètes*, V, Paris, Seuil, 2002, p. 73-74.

¹³ C. Clot, « L'horreur de l'erreur. Les corps violentés dans le théâtre d'Heinrich von Kleist », in : *ibid.*, p. 41-49.

¹⁴ P. Wind, « Le corps démembré dans le théâtre d'Elfriede Jelinek. De l'ombre d'Auschwitz à la dissolution de l'être », in : *ibid.*, p. 111-22.

¹⁵ P. Jamet, « *Feritas* et *Animalitas* : corps et violence dans 'La Tempête' de Shakespeare », in : *ibid.*, p. 13-25.

dialectique toute cathartique entre plaisir et souffrance/douleur). Mais si le corps du texte offre la place aux massacres les plus extravagants, le corps violenté soulève un questionnement d'ordre scénique. L'émulation théorique traverse les siècles, des impératifs de la bienséance au souci de la mimesis. Ainsi pour satisfaire à l'exigence horatienne de « ne pas ensanglanter la scène », interprétée par La Mesnardière comme une réponse aux besoins de bienséance mais aussi de vraisemblance - car « comment pourra-t-on démembrer un homme sur le théâtre? » -, Racine limite-t-il la violence physique au langage métaphorique, la ville se faisant métonymie du corps violenté. Les adaptations au XVIII^{ème} siècle du mythe de Philomèle posent avant tout la question de la puissance pathétique et terrible de la violence physique sur scène. Tandis que la tragédie classique aide à penser et à panser les émotions de la violence scénique, en bannissant l'horreur au profit de la terreur et de la pitié, d'autres dramaturges, souvent en marge de leurs contemporains, travaillent l'horreur pour offrir une prise de conscience du spectaculaire et de ses funestes conséquences, interrogeant la notion-même de théâtralité. Aussi les auteurs contemporains comme Botho Strauss, Koffi Kwahulé ou Sarah Kane montrent-ils tous l'horreur pour dénoncer une société du spectacle au sens de Guy Debord et interroger le rôle du théâtre dans un contexte d'hypermédiatisation de la violence.

Mais la violence envers le corps humain ne remplit pas toujours un but moral, expiatoire voire pénal en se mettant au service d'une pédagogie de l'effroi envers les autres comme envers soi-même. Cette justice vengeresse reste dans le champ cathartique (extraire le mal par le mal, conversion de la douleur/souffrance en plaisir chez le spectateur), finalement proche du sadomasochisme (de l'automutilation aux bastonnades des farces). Le théâtre thérapeutique, en opérant « le passage du corps au je(u) et du je au corps », applique cette fonction cathartique, au sens médical du terme. L'exploitation de la violence physique comme catharsis ne se limite d'ailleurs pas aux auteurs et héritiers de la tragédie classique, soucieux de susciter terreur et pitié (de Racine à Lemierre) : le corps tragique traverse les siècles, qu'il soit victime de son inconscience animale telle la marionnette kleistienne ou d'une nouvelle fatalité technologique ou médiatique comme le sont les victimes du théâtre jelinekien. Ce corps tragique contemporain peut également se placer au-delà de la catharsis et remplir un but utilitaire. La violence physique sert alors à prendre le pouvoir, l'ascendant — notamment politique sur l'autre - notion de *Gewalt* en allemand, à la fois violence et pouvoir politique — afin de dégrader, détruire et régner. Car les différentes époques de guerre (de la Révolution Française aux

génocides du XX^{ème} siècle) ont montré que l'acte violent peut s'exercer sans plaisir pervers, mais bien plutôt dans la monotonie mécanique (comme l'évoque le banquet sanglant chez Titus dans *Titus Andronicus* de William Shakespeare) : on pense alors aux crimes de guerre, à la violence déshumanisée de la Shoah et ses corps concentrationnaires avec lesquels le processus d'identification est rendu difficile. C'est la symbolique exprimée par les corps entravés de Josef Nadj, torturés de Pinter ou démembrés d'Elfriede Jelinek. Dans le théâtre contemporain, le corps violenté permet justement d'interroger cette déshumanisation et instrumentalisation du corps d'aujourd'hui, entre corps célébré et corps malmené, afin de réintroduire une sensibilité par le corps souffrant et rematérialiser une relation au corps et au monde qui avait été déréalisée par le désenchantement du monde. Le travail des ateliers théâtraux de Vanessa Roma reprend précisément ces préceptes pour réconcilier les patients avec leur corps souffrant. L'analyse lente et méticuleuse de la souffrance du corps se retrouve chez Samuel Beckett qui, dans *Oh les beaux jours*, insiste précisément sur le processus de matérialisation du corps et de prise de conscience de l'environnement dans lequel il évolue. Enfin, pour Éliane Beaufils, la mise en scène contemporaine tente de « réenchanter le monde » (Erika Fischer-Lichte) afin de renouer avec la poésie métaphysique du théâtre qui « remet en cause notre rapport au monde et nos grandes représentations, elle apporte une connaissance profonde et élevée de la vie ».

A travers la violence faite au corps selon les époques théâtrales, c'est en quelque sorte une histoire du rapport que nous entretenons avec notre corps et à notre matérialité que propose cet ouvrage collectif (comme le proposait *l'Histoire du Corps* sous la direction d'Alain Corbin¹⁶), et qui ouvre plus largement un champ d'interrogations sur la finalité du théâtre, entre divertissement et thérapie.

¹⁶ Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Editions du Seuil, 2005-2006, tome 1 : 573 p., tome 2 : 442 p., tome 3 : 522 p.