

---

## Mutuler le corps pour détruire l'esprit

Isabelle SMADJA

---

Œil pour œil, dent pour dent... : la loi du Talion témoignerait-elle de ce que la violence exercée sur les corps se concentre originellement sur les yeux et la bouche ? Comme en réponse, le théâtre, de Sophocle à Shakespeare, d'Edward Bond à Sarah Kane, a multiplié les scènes où des yeux sont crevés, et il arrive même que le visage d'un homme aux yeux ensanglantés fasse l'affiche de présentation de la pièce. Moins fréquentes mais présentes également dans le théâtre contemporain, on trouve des scènes où l'on coupe des langues ou encore des scènes moins crues mais plus énigmatiques où l'on suggère que les langues des personnages ont été coupées, ce qui les empêche désormais de proférer autre chose que des sons incompréhensibles. Mais pourquoi crever des yeux ? Pourquoi couper des langues ? Pourquoi s'acharner plus particulièrement sur ces organes ?

Tout d'abord, s'en prendre aux yeux et aux langues, c'est, à l'évidence, essayer de n'avoir plus en face de soi un esprit qui nous regarde et nous parle, mais uniquement un corps, un corps chosifié à qui on a ôté les deux organes les plus adaptés à l'expression de la pensée. En détruisant ces deux messagers corporels de l'esprit, le bourreau peut traiter sa victime comme un objet sans craindre de retour ou de réaction. Dans *Un pour la route*, Harold Pinter résume bien l'importance du regard comme reflet de l'esprit lorsqu'il fait dire par un tortionnaire, seul avec sa victime :

D'après vous, c'est bête de remuer ses doigts devant les yeux des gens ? Pourquoi suis-je autant obsédé par les yeux ? Pas mes yeux à moi. Ceux des autres. Les yeux des gens qu'on m'amène ici. Ils sont si vulnérables. On voit l'âme briller au travers. (...) Qu'est-ce que c'est, ça ? C'est mon doigt. Mon index. Et ça c'est mon petit doigt. Je remue mon index devant vos yeux comme ceci. Je peux faire absolument ce que je veux. D'après vous, je suis fou ? Ma mère

le pensait<sup>1</sup>.

Dans cette pièce, le tortionnaire ne mettra pas cette menace à exécution, mais d'autres, tout aussi cruelles. Son sadisme trouve sa pire jouissance dans un usage particulièrement intelligent du discours. Convoquant tour à tour le mari, la femme et le fils de onze ans, il prend plaisir à menacer par insinuation, rendant d'autant plus redoutables les violences futures qu'il laisse à ses victimes le soin d'imaginer et ajoutant ainsi une torture psychologique à la torture physique. L'usage qu'il fait du langage notamment est redoutable de perversité, et l'on comprend que cet homme, si conscient du pouvoir des mots, si habile à en jouer, va concentrer son énergie sadique sur la langue de sa victime et non pas, comme il l'a pourtant insinué, sur les yeux. La fin de la pièce est particulièrement éprouvante : le contraste y est total entre les quelques sons que Victor peut proférer en raison d'une plaie sur la langue et la parfaite maîtrise du langage du tortionnaire :

- *Nicolas* : Comment allez-vous ? Vous avez... survécu ?

- *Victor* : Oui.

- *Nicolas* : Vraiment ? Comment ?

- *Victor* : Oh...

- *Nicolas* : Je ne vous entends pas.

- *Victor* : C'est ma bouche.

- *Nicolas* : Votre bouche ?

- *Victor* : Ma langue.

- *Nicolas* : Qu'est-ce qu'elle a ? (*Un temps*) Un petit verre ? (...) Buvez. Vous refusez de boire avec moi ? *Victor boit. Il rejette la tête en arrière. Vous pouvez partir. (...) Aimez votre femme. Elle vous rejoindra dans une petite semaine... si elle se sent d'attaque. Victor marmonne vaguement. Pardon ? Victor marmonne de nouveau. Pardon ?*

- *Victor* : Mon fils.

- *Nicolas* : Votre fils ? Oh, ne vous inquiétez pas pour lui. C'était un petit chieur. (*Victor se redresse et regarde fixement Nicolas. Silence. Noir final*<sup>2</sup>.)

En employant l'imparfait de l'indicatif, Nicolas fait comprendre que l'enfant a été assassiné tout en faisant comme si le fait était tellement anodin qu'il ne méritait même pas qu'on le mentionne. Par ce contraste entre l'impuissance physique de la victime, dont la plaie sur la langue s'est ravivée avec le whisky qu'on l'a contraint de boire, et la toute-puissance que le tortionnaire s'octroie, Pinter parvient à symboliser

<sup>1</sup> H. Pinter, *Un pour la route*, in *Trahisons et autres pièces*, Paris, Gallimard, 1987, p. 250.

<sup>2</sup> *ibid.*, p. 262-63.

la relation entre le bourreau et sa victime de telle sorte qu'on en ressent le caractère insoutenable. Que le tortionnaire, aussi cultivé que sa victime, parvienne peu à peu à dominer jusqu'au langage de l'autre explique en partie le puissant impact de cette courte pièce. Le tout se clôt par un jeu de regards. Pourquoi Nicolas n'a-t-il pas crevé les yeux de Victor bien qu'il ait menacé à plusieurs reprises de le faire et bien qu'il ait énoncé qu'il « pouvait faire exactement tout ce qu'il voulait » ? Probablement trouve-t-il trop de plaisir à voir « l'âme », désormais réduite à la douleur, « briller au travers ». En revanche, confronté à cette victime qui était parvenu, en dépit de tout, à taire sa douleur et à rester silencieuse, il lui ôte, en blessant sa langue, le pouvoir paradoxal de ne pas livrer délibérément son émotion. Il lui arrache ainsi la maigre consolation qu'il pouvait encore conserver : dominer l'autre en ne proférant aucune parole, et en ne laissant rien transparaître – par sa volonté propre - de ses pensées. C'est dire que le bourreau cherche, en détruisant ces organes de l'esprit que sont les yeux et la langue, à empêcher sa victime de manifester une attitude stoïque, au sens fort - c'est-à-dire stoïcien - du terme. Des Stoïciens, en effet, nous gardons tous en mémoire l'affirmation paradoxale selon laquelle le sage peut être heureux même sous la torture :

Si tu penses que seul dépend de toi ce qui dépend de toi, que dépend d'autrui ce qui réellement dépend d'autrui (...) nul ne pourra te léser, nul ne sera ton ennemi, car aucun malheur ne pourra t'atteindre<sup>3</sup>.

Or pour que le silence de la victime ne puisse plus être interprété comme témoignant qu'aucune souffrance ne l'atteint véritablement, il faut faire en sorte que ce silence ne soit plus délibéré, devenant ainsi le signe probable d'un triomphe sur l'adversité et d'un mépris envers la bassesse de son tortionnaire, mais qu'il soit, à l'instar du mutisme de Victor, contraint. Pinter a voulu clore la pièce sur l'affrontement de ces deux regards sans parole, nous contraignant à nous interroger sur ce qu'ils impliquent. Faut-il uniquement penser que le mutisme de Victor n'a rien d'éloquent, et qu'il n'est que l'effet d'une blessure physique ? Ou bien faut-il y lire un prélude à la mort, l'écho éteint des derniers mots de Hamlet « Mais le reste est silence ... » ? De fait, le désespoir et l'impuissance sont tels qu'il n'y a plus rien à dire ni plus rien à faire, mais juste à se taire. Ou encore faut-il voir dans le silence de la victime, le paroxysme d'une révolte, d'une douleur, d'une incompréhension et d'un

---

<sup>3</sup> Epictète, *Manuel*, Paris, Les Intégrales de philo, 2009, p. 58.

dégoût si intenses que les mots se refusent à les nommer ? Ou enfin faut-il lire son regard à la lumière de la position stoïcienne, et de la thèse platonicienne qui en est le fondement :

Socrate : « Je dis que commettre l'injustice est pire que la subir. (...) Mais toi, Polos, tu dis qu'il est pire de la subir. (...) Tu soutiens que les hommes qui commettent l'injustice sont heureux, à condition de n'être pas punis. (...) Or moi j'affirme qu'ils sont alors les plus malheureux des hommes. »<sup>4</sup>

Et, parallèlement quel sens donner au regard que Nicolas, le bourreau, porte sur sa victime ? Comment, et dans quelles limites, peut-il soutenir ce regard sans flancher ? Son silence donne-t-il raison à Polos, objectant à Socrate :

*Polos* : Qu'est-ce que tu racontes, Socrate ? Si un homme est pris alors qu'il complotait injustement contre son tyran ; et si, fait prisonnier, on lui tord les membres, on mutile son corps, on lui brûle les yeux, on lui fait subir toutes sortes d'atroces souffrances, et puis, si on lui fait voir sa femme et ses enfants subir les mêmes tortures, et après cela, pour finir, si on le crucifie et on le fait brûler vif, tout enduit de poix, cet homme serait, dis-tu, plus heureux comme cela que s'il avait pu s'échapper, s'il était devenu tyran et s'il avait passé sa vie à commander dans la cité, en faisant ce qui lui plaît, en homme envié et aimé par les citoyens comme par les étrangers !<sup>5</sup>

Pinter est parvenu à faire parler les regards et à donner force de loi à l'affirmation de Nicolas : « on voit l'âme briller à travers les yeux. » Quant à nous, spectateurs silencieux, nous regardons sans mot dire ces deux regards qui se font face et se confrontent : celui d'un homme qui a « survécu » à son bourreau mais n'a plus d'autre ressource que de soutenir son regard ; et celui d'un tortionnaire, qui n'a d'autre plaisir que de tirer jouissance du spectacle d'un homme à qui il vient d'annoncer qu'il a fait assassiner son fils. Qui, de Socrate ou de Polos, a raison ? De cette pièce, Pinter a précisé que le plus difficile fut de fidéliser les acteurs, trop éprouvés par ce qu'on leur demandait de jouer. Et pourtant... *Un pour la route* est beaucoup moins crue, beaucoup moins brutalement violente que nombre de pièces du théâtre contemporain, telles qu'*Anéantis* ou *Purifiés* de Kane, ou encore *Maison d'arrêt* ou *Lear* de Bond, deux œuvres où l'aveuglement d'une victime occupe une partie essentielle de l'intrigue. Mais la manière qu'a Pinter de suggérer les souffrances possibles au lieu de les montrer est probablement pour beaucoup dans le

<sup>4</sup> Platon, *Gorgias* GF Flammarion, 1987 p. 183, 473b.

<sup>5</sup> *ibid.*, p. 185, 474a.

malaise qui s'empare de nous : elle met le spectateur dans une situation beaucoup plus propice à l'identification que ne le serait une scène pure et simple d'aveuglement. La peur d'être torturé est, dans le monde occidental contemporain, une situation plus fréquente, et par conséquent plus proche de notre quotidien, que la torture elle-même.

Dans *Le nouvel ordre moral*, Pinter reproduit ce même procédé où la torture physique est précédée par une torture psychique : le bourreau y annonce – sans être totalement explicite - les violences qu'il est susceptible de faire sur le corps de sa victime. Un prisonnier est assis sur une chaise, les yeux bandés, tandis que deux bourreaux discutent sur son cas :

- *Dis* : Ce type, tu veux que je te dise ?

- *Lionel* : Quoi ?

- *Dis* : Il n'a pas la moindre idée de ce qu'on va lui faire.

- *Lionel* : Non, pas la moindre

- *Dis* : Pas la moindre idée, non. Pas la moindre idée de la gamme de choses qu'on pourrait lui faire.

- *Lionel* : Qu'on va lui faire.

- *Dis* : Qu'on va lui faire. (*Pause.*) Quelques-unes en tout cas. On va en faire quelques-unes.

- *Lionel* : Quelquefois on fait toute la gamme.

- *Dis* : Ça peut être contre-productif.

- *Lionel* : Quelle foutaise ! *Ils étudient l'homme. Il ne bouge pas*<sup>6</sup>.

Dans d'autres pièces, Pinter use d'un procédé à peine différent pour réfléchir à la relation entre torture physique et psychique. *Langue de la montagne* fait de l'absurdité des ordres reçus par les soldats une des causes de la barbarie de leur comportement. Le premier tableau s'ouvre sur une scène cruelle dont on comprendra par la suite quelle préfigurait le dénouement. Devant le mur d'une prison, deux femmes, la mère et l'épouse d'un prisonnier, attendent de pouvoir lui rendre visite :

- *La jeune femme* : Elle a été mordue. (...) Elle a la main arrachée. Regardez. (...)

- *Le Capitaine* : Sergent ! Regardez la main de cette femme. Je crois que le pouce va tomber. (*À la vieille femme*) Qui a fait ça ?

- *La jeune femme* : Un grand chien.

- *Le Capitaine* : Comment s'appelle-t-il ? (*Pause*) Quel est son nom ? (*Pause*) Tous les chiens ont des noms : ils déclinent leur nom. C'est la procédure officielle. Ils déclinent leur nom et ensuite ils mordent. (...) Ecoutez-moi bien. Vous êtes des gens de la montagne. Votre langue

<sup>6</sup> H. Pinter, *Le nouvel ordre moral*, in *La Lune se couche et autres textes*, Paris, Gallimard, 1993, p. 87.

est morte. (...) Elle n'est plus autorisée. Elle est hors-la-loi. (...) C'est un décret militaire. C'est la loi. Votre langue est interdite. C'est une langue morte. Personne n'est autorisé à parler votre langue. Cette langue n'existe plus.<sup>7</sup>

Le second tableau nous introduit au parloir, où la vieille femme est désormais en présence de son fils :

- *La vieille femme* : J'ai du pain...
- *Le gardien* : Interdit. Cette langue est interdite.
- *La vieille femme* : J'ai des pommes... (*Le gardien lui enfonce son bâton dans les côtes et hurle*)
- *Le gardien* : Interdit ! Interdit ! Interdit ! Nom de Dieu. Elle comprend ce que je dis ? (...)
- *Le prisonnier* : Elle est vieille. Elle ne comprend pas.<sup>8</sup>

Puis, pour un mot de travers, le gardien s'énerve et prévient son sergent de la présence d'un « rigolo » dans la salle bleue. La scène se clôt par la venue du sergent demandant : « Où il est, le rigolo ? » Enfin, un dernier tableau nous met en présence du fils, le visage ensanglanté, de la vieille femme, du gardien et du soldat :

- *Le gardien* : Oh j'ai oublié de vous dire. Ils ont changé le règlement. Elle a le droit de parler. Elle peut parler dans sa langue à elle.
- *Le prisonnier* : Elle peut parler ?
- *Le gardien* : Oui, jusqu'à nouvel ordre. Changement de règlement.
- *Le prisonnier* : Maman, tu peux parler. (*Pause*) Maman, je te parle. Tu vois ? On peut parler. (*Elle ne bronche pas.*) Tu peux parler dans notre langue à nous. Maman tu m'entends ? Est-ce que tu m'entends ? Maman ?
- *Le gardien* : Dites-lui qu'elle peut parler dans sa langue à elle. Changement de règlement. Jusqu'à nouvel ordre.
- *Le prisonnier* : Maman ? (*Elle ne réagit pas. Elle reste immobile. Le prisonnier tremble de plus en plus fort. Il tombe, gémit, le corps agité de convulsions.*)
- *Le sergent (au gardien)* : Regarde-moi ça, on se décarcasse pour leur faire plaisir et ils foutent le bordel<sup>9</sup>.

L'absence de réaction de la femme serait-elle due à une mutilation physique qu'elle a subie ? Revient alors en mémoire le discours du militaire au premier acte, affirmant en crescendo que la langue de la montagne est « interdite », puisqu'elle est « morte », et enfin qu'elle « n'existe plus »... Ou bien faut-il interpréter le mutisme de

<sup>7</sup> H. Pinter, *Langue de la montagne*, p. 107-08.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>9</sup> *ibid.*, p. 115.

la mère comme la conséquence d'un traumatisme psychique ? Mais alors, quelles souffrances a-t-elle dû endurer pour ne même plus réagir aux demandes de son fils ? En contraignant les spectateurs à s'interroger, Pinter prolonge bien au-delà de la représentation le malaise ressenti. Dans d'autres pièces plus anciennes, Pinter laissait également en suspens la question de savoir si c'est l'esprit ou le corps qui a été violenté. Ainsi, dans *L'Anniversaire*, Stanley, le personnage central, est découvert par deux membres d'une mystérieuse organisation, qui étaient à sa recherche. Il est alors soumis à un interrogatoire aussi rapide qu'insensé :

- Pourquoi as-tu tué ta femme ? Pourquoi ne t'es-tu jamais marié ? Tu te bourres de biscottes sans beurre. Qu'utilises-tu comme pyjama ? Où est ta vieille mère ? Reconnais-tu l'existence d'une force extérieure ? Pourquoi le poulet a-t-il traversé la route ?

*Stanley* : Il voulait – il voulait –

*Goldberg* : Pourquoi le poulet a-t-il traversé la route ?

*Stanley* : Il voulait...

*Goldberg* : Il ne sait pas, il ne sait pas qui vient en premier ? Qui est venu en premier ? Qui est venu en premier ? Qui est venu en premier ? (Stanley hurle.)<sup>10</sup>

De cet interrogatoire, Stanley sortira physiquement et psychiquement brisé. Tremblant, serrant convulsivement ses lunettes cassées, n'émettant plus que des grognements, il suit ses agresseurs hors de l'auberge comme un pantin désarticulé. Et pourtant, si on excepte le rythme effréné des questions qui se succèdent sans lien logique, Pinter ne donnait qu'une seule indication explicite d'une violence physique : le moment où Goldberg casse les lunettes de Stanley. La vue est alors, comme dans la métaphore classique de la lumière naturelle, symbole de l'esprit. Briser les lunettes de Stanley, c'est le briser psychiquement, rendre son esprit aussi confus et troublé que ne l'est désormais sa vision myope. Stanley, après son interrogatoire, ne peut plus parler que voir. Lorsque Goldberg lui demande avec une fausse condescendance : « qu'est-ce tu en penses, hein mon fils ? », les didascalies précisent :

L'une des mains, celles tenant les lunettes cassées, commence à trembler. Stanley se concentre, il ouvre la bouche, il essaie de parler, échoue et n'émet que des vagues bruits de gorge.<sup>11</sup>

Le mutisme ici provient-il de ce que les deux gardes du corps lui ont arraché la langue ou de ce que l'interrogatoire était si brutal, les questions si absurdes, qu'ils

<sup>10</sup> H. Pinter, *L'Anniversaire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 100.

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 101.

sont parvenus à détruire sa pensée ? De fait, il n'est pas rare dans les pièces de Pinter qu'on assiste à un effacement du regard et/ou de la parole, qui symbolise le plus souvent une violence psychique, liée à une perte d'identité ou une perte des repères qui constituent l'identité. Nul besoin alors de mutiler physiquement le corps : la souffrance met parfois l'individu dans un tel état qu'il en devient muet et aveugle – ou qu'il souhaite l'être. Une des protagonistes d'une des premières pièces de Pinter, *La Chambre*, a une réaction assez similaire en manifestant son angoisse par une cécité volontaire : « Peux plus voir. Je ne peux plus voir. Je ne peux plus voir. (*Elle se frotte les yeux*). *Noir. Silence*<sup>12</sup>.) » De même, dans *Une petite douleur*, un mari se plaint à sa femme d'une « légère douleur » dans les yeux, manifestation somatique de leur incompréhension mutuelle et expression symbolique de la perte d'identité dont il sera victime. Il perd en effet sa place auprès de son épouse et est remplacé par un marchand d'allumettes impassible et silencieux constamment présent, depuis plusieurs mois, sur le trottoir qui fait face à leur maison. À plusieurs reprises, sa femme s'inquiète de le voir cligner des yeux :

- *Flora* : Tu as quelque chose aux yeux ? Tu n'arrêtes pas de les plisser, de battre des paupières.
- *Edouard* : J'ai une petite douleur aux yeux.<sup>13</sup>

Chaque allusion au marchand d'allumettes accentue cette douleur, jusqu'au moment où, remplacé dans sa propre maison par le marchand d'allumettes, Edouard se laisse glisser par terre, déplorant avoir « un rhume, un virus, dans les yeux, dans mes yeux<sup>14</sup>. »

- *Flora* : Tes yeux sont injectés de sang. Tu es terrorisé par un pauvre vieux bonhomme. Pourquoi ?
- *Edouard* : Ce n'est pas vrai ! (...) Aaaïe, mes yeux<sup>15</sup> !

Dans le même ordre d'idées, un des personnages de Tennessee Williams s'écrie : « Je...je suis aveugle. Je ne vois plus rien. Le globe de mes yeux brûlent comme du feu. (...) J'ai vu, je vous dis que j'ai vu DEUX YEUX IMMENSES ET FLAMBOYANTS. »<sup>16</sup> Même fantasme angoissant dans *Equus*, une pièce de Peter Shaffer, où un adolescent aveuglera, en une seule nuit, dans une crise de furie, des

<sup>12</sup> H. Pinter, *La Chambre*, (*The Room*), in *Plays One*, London, Methuen, 1976, p. 126.

<sup>13</sup> H. Pinter, *Une légère douleur*, Paris, Gallimard, 1979, p. 114.

<sup>14</sup> *ibid.*, p. 198.

<sup>15</sup> *ibid.*, p. 121.

<sup>16</sup> T. Williams *La Descente d'Orphée*, Paris, 10/18, 1995, p. 254.



chevaux auxquels pourtant il vouait une sorte de culte : « Les yeux ! Des yeux blancs qui ne se ferment jamais ! Des yeux comme des flammes - qui s'approchent - qui s'approchent...NON<sup>17</sup> ! »

En privilégiant le regard comme élément primordial à la communication, non seulement dans *Un pour la route* mais également dans *Une légère douleur* et dans *L'Anniversaire*, Pinter se situe dans le prolongement de nombre de thèses philosophiques : pour Fichte, c'est dans l'œil humain, dans le caractère abyssal du regard, que se lit l'idée que l'homme est fondamentalement libre : « l'œil humain, par une qualité inexplicable, se laisse pénétrer par le regard de l'autre et s'avère porteur d'un sens dont nul ne peut décider a priori quel il sera. » Mais c'est surtout chez Sartre que la fonction du regard apparaît primordiale : dans *L'Être et le néant*, Sartre considère en effet le regard, et non la parole, comme la forme privilégiée de la relation aux autres : « L'autre, écrit-il, est par principe celui qui me regarde. » Jusque là, rien d'agressif dans ce regard posé sur moi. Mais Sartre poursuit aussitôt : « Être regardé, c'est se saisir comme objet inconnu d'appréciations inconnaissables, en particulier d'appréciations de valeur<sup>18</sup>. » Bref, être regardé, c'est être jugé, jaugé du regard. Sartre insiste sur le malaise qui nous saisit lorsque nous sommes regardés. Ce regard posé sur nous, explique-t-il, nous le ressentons comme une menace :

Le regard de l'autre entraîne une brusque solidification de moi-même, où je me vis comme figé au milieu du monde, en danger. Mais je ne sais ni quel je suis, ni quelle est ma place dans le monde (...) Le fait d'autrui est incontestable et m'atteint en plein cœur. Je le réalise par le malaise ; par lui je suis perpétuellement en danger dans le monde<sup>19</sup>.

C'est dire que, pour Sartre, l'évaluation que le regard induit est très dangereuse et ce, quels que soient par ailleurs les rapports de force objectifs qui se sont installés entre les personnes. Même si celui qui me regarde est sous mon entière domination, son simple regard m'atteint jusque dans les « structures de mon être. » Non pas, certes, que j'ai peur d'être agressé physiquement, mais cette évaluation inconnaissable qui me fige en un objet fait que, psychiquement ou spirituellement, j'ai le sentiment d'être désormais « pour un autre », sous son contrôle : « L'apparition de l'autre fait apparaître un aspect que je n'ai pas voulu, dont je ne suis pas maître et qui m'échappe par principe, puisqu'il est *pour l'autre*<sup>20</sup>. » Et Sartre n'hésite pas à

<sup>17</sup> P. Shaffer, *Equus*, II, 34, in *Three Plays*, London, Penguin Plays, 1972, p. 297.

<sup>18</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard Tel, 1943, p. 313.

<sup>19</sup> *ibid.*, p. 302.

<sup>20</sup> *ibid.*, p. 303.

qualifier d'esclavage l'aliénation au regard de l'autre : « Je suis esclave dans la mesure où je suis dépendant dans mon être au sein d'une liberté qui n'est pas la mienne et qui est la condition même de mon être. » Qui plus est, cette aliénation n'est possible que dans la mesure où je reconnais sa supériorité :

Autrui me regarde signifie qu'il vient vers moi de toute sa transcendance. Transcendance omniprésente et insaisissable, posée sur moi sans intermédiaire en tant que je suis mon être non révélé. (...) Ainsi autrui est d'abord pour moi l'être pour qui je suis objet<sup>21</sup>.

L'analyse sartrienne accentue l'idée d'une supériorité de la victime sur son tortionnaire, supériorité qui ne peut disparaître qu'à partir du moment où ses yeux sont bandés ou, plus radicalement, crevés. En effet, quelle que soit la personne qui est en face de moi, son regard me fige ou me fixe en un objet déterminé : à partir du moment où quelqu'un m'a vu me comportant de telle ou telle manière, je suis celui ou celle qui me suis comporté(e) ou me comporte de cette manière. Mais cette aliénation par le regard de l'autre est d'autant plus efficace que mon acte est répréhensible : ce n'est jamais la curiosité, ou encore l'étonnement, mais la honte, qui caractérise l'effet immédiat du regard de l'autre : « c'est que je suis atteint dans mon être et que des modifications essentielles apparaissent dans mes structures. » Et ces modifications sont pour le moins radicales : « ainsi tout à coup un autre est apparu, qui m'a volé le monde. (...) Mon univers est percé d'un trou de vidange, et s'écoule perpétuellement par ce trou<sup>22</sup>. » Le regard de la personne qui me fait face le place dans une position de supériorité, uniquement virtuelle certes, mais très réelle. Paradoxalement, dans la relation entre bourreau et victime, la supériorité de la victime est d'autant plus grande que le bourreau cherche à la dominer. Ce dont témoigne alors l'œil de la victime, c'est aussi ce qu'exprime son silence : le bourreau a beau l'asservir, il ne peut pas l'aliéner entièrement. L'aveuglement, tout comme la mutilation de la langue, devient alors le moyen imaginé par le tortionnaire pour aliéner l'autre, ne plus voir « son âme briller au travers » de son corps, et pour lui interdire de manifester éventuellement une attitude stoïque.

Une autre raison, plus politique, peut expliquer que les bourreaux s'acharnent sur les yeux et la langue : le regard et la bouche sont en effet les organes par lesquels les victimes pourraient dénoncer la souffrance et témoigner aux autres de la violence subie. Empêcher de voir et de parler, c'est empêcher *de facto* de témoigner de

---

<sup>21</sup> *ibid.*, p. 303.

<sup>22</sup> *ibid.*, p. 325.

ce qui se passe ou s'est passé. Dans *Anéantis*, Sarah Kane nous rappelle cette fonction essentielle du regard. Juste après avoir pris conscience de la capacité qu'aurait Ian, un journaliste de témoigner de l'horreur vécue, un soldat le viole :

- *Le soldat* : Col , ils l'ont bousillé. Lui ont coupé la gorge. Tranché les oreilles et le nez. (...) Toi, tu devrais raconter aux gens. (*Il fourre son fusil sous le visage de Ian*) Tourne-toi, Ian.

- *Ian* : Pourquoi ?

- *Le soldat* : Je vais te baiser<sup>23</sup>.

Après l'avoir violé, le soldat lui arrache les yeux puis les mange. Pourquoi, aurait pu demander Ian une nouvelle fois. Est-ce par vengeance, par dégoût de soi-même et des autres, que le soldat violente ainsi celui auquel il s'est confié ? Ou encore est-ce, dans un geste désespéré, pour effacer l'horreur et rendre impossible tout regard futur sur les cruautés vécues ? Ou enfin est-ce pour échapper lui-même à l'œil de la culpabilité qui le fixe, par le biais du regard du reporter ? Edward Bond, dans son *Lear*, exprime une idée très proche : aveugler est un des moyens les plus efficaces d'empêcher les témoignages. Dans la version bondienne du *Roi Lear*, Cordélia prend le pouvoir et fait immédiatement exécuter Bodice et Fontanelle, mais elle exige un sursis dans l'exécution de Lear, ce qui déplaît à ses collaborateurs. Ces derniers font donc aveugler Lear par un prisonnier afin, expliquent-ils, de le rendre «politiquement inoffensif». Les références à la torture à des fins politiques se conjuguent alors dans la pièce de Bond à des allusions aux expériences de Mengele et de ses partenaires nazis.

- *Un prisonnier, portant divers équipements* : Très bien. (*Il va vers Lear.*) Bonjour. L'heure de votre promenade. On enfile son manteau. (*Lear se voit passer une camisole de force.*) (...) On croise les bras pour tenir les emblèmes de la royauté. (*Lear est alors installé sur une chaise.*) On s'installe bien. (*Ses jambes sont attachées par des courroies*) (...)

- *Quatrième prisonnier (il montre un instrument)* : Ceci est un appareil que j'ai mis au point sur des chiens pour servir à extraire des yeux humains. (...) Comprenez-moi bien, il ne s'agit pas d'un instrument de torture, mais d'un appareil scientifique<sup>24</sup>.

La peur du témoignage se trouve également dans *Purifiés* de Sarah Kane<sup>25</sup> : dans cette pièce où chaque scène est occupée par une torture différente, un tortionnaire coupe la langue de sa victime après que, sous la torture, celle-ci ait supplié qu'on ne

<sup>23</sup> S. Kane, *Anéantis*, L'Arche, 1998, p. 683.

<sup>24</sup> E. Bond, *Lear, Plays Two*, London, Methuen, 1971, p. 77.

<sup>25</sup> S. Kane, *Purifiés*, Paris, L'Arche, 1999.

la tue pas mais qu'on prenne Rod à sa place. Dans les scènes précédentes, Carl, comme tous les autres personnages victimes d'actes barbares, semblait avoir consenti aux souffrances qu'il subissait. Ce n'est précisément qu'au moment où il refuse de souffrir encore, supplie qu'on arrête de le torturer qu'on le fait taire en le mutilant. Et de fait, le plus troublant, le plus perturbant dans les pièces de Sarah Kane, tient à la relation que les victimes entretiennent avec leurs bourreaux : sont-elles ou non consentantes ? La passivité, la soumission dont elles font preuve, qui s'apparentent parfois à du consentement, ne déresponsabilisent-elles pas en partie les tortionnaires ?

Enfin, une dernière raison explique qu'au théâtre, les bourreaux s'acharnent sur les yeux et les langues : le regard de la victime peut être insoutenable à un tortionnaire en ce qu'il est le révélateur de la conscience morale. Il est ce qui le force à réfléchir à son comportement et à l'image qu'il renvoie. En effet, de manière générale, explique Sartre, tant que personne ne me regarde, ce je vis, je suis, certes, mais sans prendre conscience que je vis ou que je suis. En revanche, « il suffit qu'autrui me regarde pour que je sois ce que je suis. Non pour moi-même, certes, mais pour autrui. » C'est dire que je ne prends conscience de moi que par le regard évaluateur de l'autre, qui, en me toisant ou me jugeant, me forge une identité, une unité, un « moi » en quelque sorte. Arracher les yeux, c'est, avec la langue, arracher les deux instruments de la conscience morale qui pourraient rappeler le bourreau à sa culpabilité. Se met d'ailleurs parfois en place un regard imaginaire, un œil fantasmé, qui peut être le simple effet du Surmoi, comme le suggère l'œil qui regarde Caïn, après le meurtre de son frère, et le poursuit jusque dans sa tombe, ou comme l'œil d'Inés qui, dans *Huis Clos*, explique à Garcin : « Je ne suis rien que ce regard qui te voit, que cette pensée incolore qui te pense<sup>26</sup> ». Par le biais de cet œil qui, métaphoriquement ou réellement, nous regarde fixement, se met en place l'idée d'un lien indissociable entre le regard et le jugement moral. Conscience morale et culpabilité sont ainsi indissociables du jugement des autres et de l'évaluation qu'ils opèrent, tout se passant comme si nous reconnaissions au regard posé sur nous une puissance et une valeur similaires à celles du Surmoi.

Sans doute est-ce là aussi ce qui explique qu'au théâtre, les tortionnaires non seulement s'acharnent sur les yeux de leurs victimes mais prolongent ces tortures par d'autres, à l'instar du soldat dans *Anéantis*, qui éprouve le besoin, non seulement

---

<sup>26</sup> J.-P. Sartre, *Huis Clos*, Paris, Folio, 1943, p.73.

d'arracher les yeux de Ian, mais encore de les détruire tout à fait en les mangeant. Dans d'autres pièces, l'aveuglement constitue la première phase d'une torture, non pas plus raffinée mais plus complète, comme si le tortionnaire se vengeait sur sa victime de la culpabilité qu'il pourrait ressentir de l'avoir torturé. Ainsi, dans son *Lear*, Edward Bond concentre sur le corps de Gloucester, alias Warrington, concentre une somme impressionnante des tortures que l'on peut faire subir à un individu : une fois aveuglé, Gloucester a la langue coupée, les mains écrasées, et les souffrances subies le laissent estropié. Tout se passe comme si Bond avait cherché à contrer Shakespeare, qui présentait un Gloucester aveugle certes, mais encore capable d'une certaine sagesse. Dans *le Roi Lear*, après sa mutilation, Gloucester, guidé par Edmond, son propre fils simulant la folie, était encore capable de gloser sur la condition humaine : « Eh oui, c'est le malheur du monde que les fous conduisent les aveugles !<sup>27</sup> », constatait-il alors. Dans le *Lear* d'Edward Bond, au contraire, Gloucester/Warrington n'est plus qu'un être terrorisé, que la souffrance a rendu fou et qui erre dans les champs en tenant maladroitement un couteau entre ses mains écrasées. Et somme toute, n'est-il pas plus vrai, plus juste, ou plus honnête, ce point de vue sur la douleur humaine qui, au lieu de présenter un esprit triomphant, transcendant les souffrances du corps et les supportant sans faiblir, accepte de montrer l'interaction entre le corps et l'esprit, et fait de l'homme torturé, un homme déchu, un homme qui tombe sans qu'aucun miracle ne l'aide à se redresser ?

Privé de ses yeux - qui le renseignaient sur le monde extérieur et renseignaient les autres sur ce qu'il pensait, et privé de sa langue, qui lui permettait de communiquer avec l'extérieur, le supplicié est désormais enfermé, emmuré dans un corps qui n'est plus pour l'âme que le tombeau que déplorait Platon. Dans *Maison d'arrêt*, Bond conclut lorsqu'Oliver perd son second œil : « Voir les connexions. Ils ne peuvent pas. Voilà pourquoi nous continuons à souffrir. La prison d'Oliver. Il n'en sortira jamais. Nous serons tous dedans jusqu'au jour où nous comprendrons<sup>28</sup>. » Cécité, prison, mort symbolique ? « Un être a fermé les volets », écrivait Henri Michaux :

Dans le visage, un œil qui n'existe plus, comme bu par un buvard. Il en reste le pli. Œil qui a renoncé à être, ne trouvant rien à sa convenance. (...) Un être a baissé ses volets. Douleur, la bouche amère exprime assez que ce n'est pas pour rêver à des fleurs ou à des charmes que

<sup>27</sup> W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, IV,1, Paris, Gallimard Folio, 1965, p. 336.

<sup>28</sup> E. Bond, *Maison d'arrêt*, Paris, L'Arche, 1993, p. 91.

l'œil a été refermé si décisivement, ni pour contempler d'intéressantes constructions du subconscient, mais pour seulement rester cantonné dans sa misère, à l'abri dans sa misère, où il ya annulation de tout, mélancolie exceptée<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> H. Michaux, *Chemins perdus, chemins cherchés, transgressions*, Paris, Gallimard, 1984, p. 53.