

2011

OBIS Eléonore

LE CORPS EN JEU DANS LE THÉÂTRE ANGLAIS CONTEMPORAIN (1983-2010) :
Edward Bond, Howard Barker, Martin Crimp, Sarah Kane

Directeur : Professeur Élisabeth ANGEL-PEREZ

Soutenance le 21 novembre 2011, à l'Université Paris IV-Sorbonne

Composition du jury : Professeur Élisabeth ANGEL-PEREZ (Université Paris IV – Sorbonne), Professeur Susan BLATTES (Université GRENOBLE 3), Professeur Jean-Michel GANTEAU (Université MONTPELLIER 3), Professeur Alexandra POULAIN (Université Charles de Gaulle – Lille III), Mme Kerry-Jane WALLART, Maître de Conférences (Université Paris IV – Sorbonne)

Résumé

Le théâtre est le lieu d'un rapport privilégié au corps, dans la co-présence du corps de l'acteur et du corps du spectateur au moment de la représentation théâtrale. Il est l'arène privilégiée où s'observe l'impact des bouleversements qui ont modifié les codes de la représentation au cours du vingtième siècle. Le théâtre anglais contemporain attire les regards sur le spectacle d'un corps souffrant, exhibé, violenté (théâtre *In-yer-face*, théâtre de la Catastrophe) et dans le même temps propose la représentation d'un corps spectral dans un théâtre influencé par Beckett. Ces deux tendances – corps spectacle et corps spectral – sont les signes visibles d'une crise de la représentation du corps et de la déconstruction du sujet. Les auteurs que nous avons choisis pour cette étude (Edward Bond, Howard Barker, Martin Crimp et Sarah Kane) se sont imposés comme les figures de proue d'un théâtre non-naturaliste, poétique et subversif, qui font du corps le pilier de leurs esthétiques. Notre étude se présente comme une anatomie du « corps esthétique » (Roland Barthes) dans une perspective comparatiste des dramaturgies abordées. Elle explore le rôle du corps dans tous les domaines de la représentation : Comment le texte construit-il le corps ? Comment le corps envahit-il le texte ? Quelles sont les stratégies mises en œuvre pour représenter le corps dans le passage de la page au plateau ? Quelle est la place du corps de l'acteur ? du corps du spectateur ? Parce que « le » corps n'existe pas, les théâtres du corps en jeu ne cessent d'affirmer le potentiel illimité du corps, en dehors de tout carcan moral et de toute contrainte, en exposant la labilité du corps du personnage, de l'acteur et du spectateur.

The body at play : The body and its representation in contemporary English theatre (1983-2010). Edward Bond, Howard Barker, Martin Crimp and Sarah Kane.

The theatre is a privileged site to understand the body, because of the copresence of the body of the actor and that of the spectator during the representation. It is the privileged arena where we can observe the consequences of the upheavals that changed the conventions in representation in the course of the twentieth century. English contemporary theatre attracts our attention both to the spectacle of a suffering body, which is also exposed and violated (*In-yer-face* theatre, the theatre of Catastrophe) and that of a spectral body, in a theatre influenced by Beckett. These two trends – the body as spectacle and the spectral body – are the visible signs of a crisis in the representation of the body and the deconstruction of the subject. The

authors chosen for this study (Edward Bond, Howard Barker, Martin Crimp and Sarah Kane) are the figureheads of a non-naturalistic, poetic and subversive theatre. The body is at the core of their aesthetics. Our contention is to develop an anatomy of the “aesthetic body” (Roland Barthes) with a comparative approach of the works, and to investigate the role of the body in all the different fields of representation : How does the text create a body ? How does the body invade the text ? What are the strategies at stake to represent the body in the translation from page to stage ? How is the body of the actor used ? How is the spectator’s body affected ? Because it seems there is no such thing as “the” body, the theatres of the “body-at-play” try to reassess the limitless potential of the body, to deliver it from all constraints, and to expose the lability of the character’s body, as well as the actor’s and the spectator’s.

Position de thèse

Le corps en jeu dans le théâtre anglais contemporain (1983-2010) Edward Bond, Howard Barker, Martin Crimp et Sarah Kane

« Qu’appelle-t-on corps ? »¹. La multiplication récente des ouvrages et des discours sur le corps illustre la recrudescence, dans tous les domaines, des tentatives de répondre à la question d’Artaud. Pour les historiens, ce vif intérêt est à la fois la conséquence et le symptôme des bouleversements qui ont frappé la représentation du corps au cours du vingtième siècle et qui ont entraîné « la mutation des regards » sur le corps².

Le théâtre, parce qu’il est le lieu d’un rapport privilégié au corps³, dans la co-présence du corps de l’acteur et du corps du spectateur au moment de la représentation théâtrale, est le relais idéal de ces bouleversements et de cette mutation des regards. Le théâtre anglais contemporain attire les regards sur le spectacle d’un corps souffrant, violenté (Kane, Barker, Bond) et dans le même temps, propose la représentation d’un corps spectral dans un théâtre influencé par Samuel Beckett (Crimp, Kane). Ces deux tendances (corps spectacle et corps spectral) sont les signes visibles d’une crise de la représentation du corps et de la déconstruction du sujet sur scène, ainsi que du rejet de toute représentation naturaliste du corps. Les auteurs que nous avons choisis se sont imposés comme les figures de proue d’un théâtre non-naturaliste, poétique et subversif, qui font du corps le pilier de leurs esthétiques. Ils sont les témoins et les acteurs privilégiés qui nous permettent d’explorer la crise de la représentation du corps sur la scène anglaise. Notre étude est une anatomie du « corps esthétique »⁴ dans une perspective comparatiste des dramaturgies abordées. Elle explore le rôle du corps dans tous les domaines de la représentation : Comment le texte construit-il le corps ? Comment le corps envahit-il le texte ? Quelles sont les stratégies mises en œuvre pour représenter le corps dans le passage de la page au plateau ? Quelle est la place du corps de l’acteur ? du corps du spectateur ?

Edward Bond (1934-) est un auteur de théâtre politique, qui utilise des stratégies de représentation agressives afin de toucher le spectateur par le sens et par les sens. Il fait de la violence faite au corps le moyen essentiel de dénoncer les idéologies et veut ouvrir les yeux

1 Artaud, Antonin. « Cahier 325 (juillet 1947) ». *Œuvres*. Grossman, Evelyne éd., Paris : Gallimard, 2004, 1538
2 Voir en particulier, Courtine, Jean-Jacques dir. *Histoire du corps*. Tome III. Paris : Seuil, 2006
3 « Le théâtre est corps », écrit Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre I*, Paris: Belin, 1996, 109
4 Barthes, Roland. « Encore le corps ». *Critique* (Août-septembre 1982), 646

du spectateur en le confrontant à des situations extrêmes. Nous nous concentrons sur son œuvre à partir des *War Plays* (1983-1985), tournant esthétique dans la carrière du dramaturge et matrice imaginaire des pièces à venir.

Howard Barker (1946-), après avoir commencé sa carrière par un théâtre de satire sociale dans les années 1970, s'est progressivement tourné vers l'élaboration d'un théâtre non-naturaliste, le théâtre de la Catastrophe, qu'il met en place au début des années 1980. Nous prenons pour point d'origine de ce théâtre la pièce *Victory* (1983). Le corps est agressé, mutilé, violé dans des situations extrêmes et il envahit également le discours : instrument de domination et de séduction, de destruction et de mort mais aussi d'extase et de contemplation, il est le lieu scénique qui catalyse la Catastrophe et ses renversements. Ce sont les pulsions et les émotions du personnage qui l'animent, dans une représentation qui vise à libérer le corps des carcans de la morale et des discours humanistes dominants.

Le théâtre de Sarah Kane (1971-1999) est emblématique des deux tendances que nous abordons dans ce travail : la dramaturge est la représentante bien connue d'un théâtre In-yer-face, dans lequel le corps est violenté, surexposé, mais elle est également l'auteur de pièces dans lesquelles le corps est spectralisé (Crave et *4.48 Psychosis*). Le théâtre de Kane tente, par ces deux stratégies de représentation, de faire réagir le spectateur et de le plonger dans une expérience esthétique.

Martin Crimp (1956-) ne montre que rarement le corps. Dans des pièces de facture tantôt conventionnelle, tantôt innovante – qui appartiennent, comme les deux dernières pièces de Kane, à un théâtre de la voix – le dramaturge met en scène la disparition du corps et la déconstruction du personnage. Le corps auquel il se réfère est un corps bourgeois, investi par les discours dominants que Crimp s'attache à subvertir de façon subtile. Le corps se crée dans la langue et ce théâtre s'applique à mettre en mots la spectralisation du corps, l'absence du sujet à lui-même.

Ces quatre auteurs représentent quatre générations de la scène anglaise. Leurs œuvres, d'une décennie à l'autre, s'influencent, se construisent les unes contre les autres dans une émulation créatrice. Notre recherche tient compte de ces influences, qui, loin d'être anecdotiques, ont orienté nos travaux vers une perspective intertextuelle et comparatiste : le jeu dont il est question dans notre titre fait également référence à ces jeux d'intertextualité, qui soulignent les écarts et les tensions entre différentes visions du théâtre.

La crise de la représentation du corps est abordée par le prisme de la notion de jeu, qui vient briser la logique d'une quête épistémologique afin de rendre compte de tous les

possibles du corps. Le corps « en jeu » est un corps qui se construit dans l'écart, précisément, entre deux extrêmes de la représentation, mais également dans le jeu entre le modèle, ce qui est admis, entériné par un discours officiel, et la représentation, ce qui est créé, inventé par l'auteur. Le jeu est au fondement d'une démarche non-naturaliste. Le corps oscille entre la proximité insoutenable – l'abject, le déchaînement de la violence – et la mise à l'écart, le retrait, l'effacement de sa présence ; entre les références aux modèles et aux théories qui hantent le théâtre – Aristote, Brecht, Shakespeare, Beckett – et leur rejet, dans l'établissement de formes nouvelles et de dramaturgies érigées en systèmes cohérents – Bond, Barker. Notre recherche tente d'analyser ce jeu de distance permanent, entre présente et absence,

surexposition et effacement, à l'œuvre dans les textes mais aussi en représentation, comme le signe d'un corps qu'il est difficile de contenir, d'analyser, d'interpréter. Quelle est la « bonne » distance pour faire parler le corps ?

Étymologiquement, le théâtre est fondé sur le *jocus* et sur le *ludus*. *Jocus*, qui a donné « joke » en anglais, fait allusion aux jeux de paroles, alors que *ludus* fait plutôt référence au jeu en tant qu'action, actes. La représentation du corps se construit sur la tension fondamentale entre le *jocus* et le *ludus*. Dans certains cas, le *jocus* prend le pas sur le *ludus* et le théâtre tend alors vers un théâtre de voix. Ces oscillations entre différents modes de représentation jouent avec les habitudes du spectateur, qui est sollicité dans des théâtres qui le violentent ou l'obligent à adopter un mode de réception et un point de vue différents. Le corps est toujours « en jeu », entre les actes et les mots, pour toucher le corps du spectateur.

Dans cette perspective, les théâtres décrits dans cette recherche sont le signe d'une crise du drame, pour reprendre les analyses de J.-P. Sarrazac, qui s'incarne précisément dans le passage d'un théâtre informé par un paradigme mimétique – qui soumet la scène à l'ordre du vraisemblable et qui se veut une imitation du monde – à un paradigme ludique – qui ne cherche plus à représenter le monde mais le met en crise, le critique et l'aborde par le prisme de l'imagination. L'expression « corps en jeu » signale la libération du corps de discours dominants et idéologiques aliénants par l'imagination créatrice – celle de l'auteur mais aussi celle de l'acteur et du spectateur : ce jeu peut être assimilé à une déterritorialisation. A une « archéologie du savoir » imposé par l'idéologie dominante, ce théâtre ludique oppose une « géologie du sensible »⁵.

La crise du personnage de théâtre, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Robert Abirached, est sous-tendue par une crise du drame qui recouvre un certain nombre de crises

5 Le Brun, Annie. *Si rien avait une forme, ce serait cela*. Paris : Gallimard, 2010, 163

radicales. En germe dès les années 1880, elles se traduisent par une séparation au théâtre « du sujet et de l'objet [...] ; univers objectif et subjectif ne coïncident plus »⁶, ainsi que par la mort du « bel animal » qu'est la fable telle qu'elle est décrite par Aristote dans la Poétique.

Depuis le tournant de la Seconde Guerre mondiale, et de façon très nette depuis Beckett, le corps du personnage est devenu le lieu spectaculaire de cette crise et de l'entreprise de déconstruction du modèle aristotélicien dans son ensemble. La crise du personnage est « à la fois cause et conséquence » de la crise du drame car le personnage est « vecteur de l'action, support de la fable, passeur de l'identification et garant de la mimésis »⁷. En étant ainsi au cœur du processus de représentation, « au carrefour des rouages de la forme dramatique »⁸ le corps du personnage est le lieu stratégique de la défaite. Défaire le corps, le mettre en pièces, est un acte scénique et poétique permettant de mettre en avant une réflexion sur le personnage et à travers lui, sur le théâtre – et par extension l'humanité. Cette déconstruction, dans la lignée de la tragédie classique ou élisabéthaine, est une métaphore frappante de « l'effondrement de l'image du monde »⁹, le corps étant la métaphore d'un microcosme, le sujet, dans lequel se retrouvent les conflits qui déchirent le macrocosme. A la défaite du corps et la crise de la fable répond une crise du langage, qui subit à l'image du corps des attaques répétées. Cette défaite parallèle du corps et de la langue est d'autant plus saillante que le discours est investi par la topique du corps. La défaite du corps sur la scène contemporaine

articule ainsi de façon cohérente le lien indissociable entre le sujet et la langue tout en remettant ce lien en question pour chercher de nouveaux moyens de faire sens.

La représentation de cette déconstruction est explorée à travers une analyse dichotomique, entre « corps spectacle » et « corps spectral », qui nous ramènent à l'étymologie du mot personnage en latin et en grec en désignant un corps exhibé, qui est du côté de l'opsis¹⁰ et du spectacle (le *prosopon*) et un corps en retrait, spectral, qui est traversé par des voix (la *persona*).

La tendance la plus visible et la plus choquante, tout en demeurant, paradoxalement, la plus ancienne dans la tradition théâtrale, est celle d'une exhibition du corps, dans le sens d'un corps offert au regard, exhibé et qui attire l'attention du spectateur. La nudité, les violences

6 Sarrazac Jean-Pierre. *Lexique du drame moderne contemporain*. Paris : Circé, 2005, 9 7 Ryngaert, Jean-Pierre. *Ibid*, 150 8 Ryngaert, Jean-Pierre et Sermon, Julie. *Le Personnage théâtral contemporain*. Montreuil : Editions Théâtrales, 2006, 7 9 Naugrette, Catherine. *Paysages dévastés*, 67 10 « L'opsis est ce qui est visible, livré au regard [...] Dans la *Poétique* d'Aristote, le spectacle est l'une des parties constitutives de la tragédie mais il est dévalué par rapport à d'autres jugées plus fondamentales (fable, caractère, chant, etc) ». Patrice Pavis. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Armand Colin, 2006, 236

subies par les personnages, sont exhibées sur scène dans une relecture de la cruauté telle qu'Artaud la définit dans *Le Théâtre et son double*, et dans la lignée des tragédies anglaises élisabéthaines et jacobéennes. En quoi la représentation de la violence contemporaine est-elle à la fois héritage et rejet de tout un pan de la tradition théâtrale ? Nous analysons comment, dans leur relecture des modèles théoriques (Aristote, Brecht), les auteurs de notre corpus semblent repousser les limites du représentable et surexposer constamment la violence afin de bouleverser les conditions de réception du spectateur. Celui-ci est agressé, et au-delà d'une analyse rationnelle des événements qui lui sont présentés, le spectateur est convié à une expérience qui fait appel à ses sens et brise tout carcan moral. Le corps est mis à nu, la sexualité exhibée et ce corps exhibé est soumis à des violences qui contribuent à sa défaite : la mutilation du corps et du visage en particulier renvoie à une humanité défigurée, inhumaine. Les personnages sont des créatures monstrueuses. Le corps est également mis à mort, dans de nombreuses scènes de meurtre, l'infanticide étant l'acte irréprésentable auquel les auteurs font le plus référence.

La deuxième tendance que l'on peut dégager est celle, a contrario, d'une désincarnation du corps dans une tentative de mettre le corps en jeu par son effacement, sa dissolution. A l'opposé des théories d'Artaud, et dans le sillage du théâtre de Samuel Beckett plus spécifiquement, l'effacement du corps pousse le théâtre aux confins du genre, « aux bords extrêmes de la théâtralité (un pas de plus et le personnage s'efface, la représentation se grippe) »¹¹. Nous nous attachons à remonter aux origines théoriques de cette tendance à effacer le corps de la scène pour interroger l'héritage d'Edward Gordon Craig et de Beckett dans ce théâtre de la hantise, du corps spectral, qui aboutit à la disparition du corps du personnage. Nous faisons l'hypothèse que ce théâtre est le signe de l'émergence de la « figure », évolution spectrale du personnage. Ce théâtre du corps spectral n'hésite pas à faire appel à des pantins et des poupées pour remplacer le corps irréprésentable. Il incarne des fantômes sur la scène, qui devient scène de la hantise et du traumatisme. L'horizon utopique d'un texte-

poème, proche de la musique, souligne la constitution d'un théâtre de voix. Celles-ci mettent en exergue des pièces en forme de «chambre d'échos», dans laquelle les phénomènes d'intertextualités se multiplient jusqu'au ressassement des mêmes textes et des mêmes voix.

Qu'il s'agisse de défaite ou d'exposition du corps, la scène tend à mettre en scène un corps attaqué de toutes parts. Dans les deux tendances présentées ici, le théâtre devient une

11 Abirached, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. 1978. Paris: Gallimard, 1994, 390

expérience rendue possible par la médiation d'une présence paradoxalement réaffirmée, réévaluée du corps sur scène. La remise en jeu constante du corps au théâtre, loin de signer l'arrêt de mort du personnage, est le symptôme d'un désir infini de renouvellement et de recreation. Les deux approches participent de la même volonté : montrer comment l'homme est dépossédé de son corps par les discours de pouvoir et les relations interpersonnelles. Plus le corps est détruit, plus il est spectralisé, plus il est présent.

Dans une troisième partie, nous engageons notre réflexion sur le corps en scène, en analysant le passage de la page au plateau. Cette partie met au jour les différentes conceptions du jeu de l'acteur ainsi que les spécificités de son travail dans le cadre théorique spécifique des théâtres de Bond et de Barker – que nous avons choisis car ils se sont exprimés précisément sur leurs attentes par rapport à l'acteur, contrairement à Crimp et Kane. De la théorie nous passons ensuite à la pratique avec l'analyse de plusieurs mises en scène marquantes du corpus de chacun de nos auteurs, en explorant mises en scène du corps spectacle et du corps spectral. Cette analyse des spectacles nous donne la possibilité de faire une incursion dans les stratégies de représentation adoptées par les auteurs ou leurs metteurs en scène, ainsi que de confronter la théorie à la praxis. Nous terminons ce parcours du corps en jeu par la place du public dans ce système de co-présence qu'est le théâtre : comment les auteurs voient-ils leurs spectateurs ? Leurs attentes sont-elles en phase avec les réactions du public ? Quel est l'impact de ce théâtre du corps en jeu sur le corps du spectateur ? Dans cette dernière partie plus que dans les autres, nous sommes amenée à faire le constat que les corps de l'acteur et du spectateur sont un enjeu fondamental de la représentation. En centrant la représentation sur le corps, les auteurs stigmatisent la manière dont les corps du spectateur et de l'acteur sont dominés et contraints par des discours de pouvoir. Parce que « le corps est un état illimité qui a besoin qu'on le préserve, qu'on préserve son infini »¹², les théâtres du corps en jeu ne cessent de remettre en question la façon dont les corps de l'acteur et du spectateur interagissent avec la représentation théâtrale. Le spectateur est appelé à réagir, même en quittant la salle.

12 Artaud, Antonin. « Cahier 325 (juillet 1947) ». *Œuvres*. Grossman, Evelyne éd., Paris : Gallimard, 2004, 1538