

## Le corps dernier cri

Stéphane Lépine

---

Numéro 114 (1), 2005

Échos d'Amérique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24895ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Lépine, S. (2005). Le corps dernier cri. *Jeu*, (114), 138-144.

# Le corps dernier cri

Corps prison, corps liberté, corps souffrance, corps extase : comment, dans les mises en scène de Brigitte Haentjens, chacun se débrouille comme il le peut avec sa prison de chair, à corps perdu.

Les idées infligent des blessures au corps.

Heiner Müller

Nos corps racontent notre histoire.

Elias Khoury

Elle est venue de France et de la grande tradition française : Université de Vincennes, séminaires de Lyotard et de Guattari, de Dolto et de Lacan, interne des hôpitaux de Paris, révolte étudiante. Comme tant d'écrivains et d'artistes en général, qui ont dû rompre (ou du moins *se déplacer*) pour accéder à la création, Brigitte Haentjens, qui déjà croyait que le théâtre est un lieu de rupture, de rébellion et de révolte, est partie. Elle a fait sa première scène et claqué la porte. « J'avais le choix entre étouffer sur le territoire de mon père ou vivre et créer ailleurs. » Destination : l'Amérique. Elle travaille tout d'abord en Ontario francophone, à Ottawa, puis à Sudbury. C'est l'époque de *Strip*, de *Hawkesbury Blues*, de *Nickel*, son adaptation méconnue de *Pylône* de Faulkner. Elle est auteure, actrice, conceptrice, metteuse en scène. Il y a certes une mythologie nord-américaine qui s'impose dans l'imaginaire et dont quelques créateurs comme elle rendent compte, au risque de malentendus et de malécoutés. Car qui dit mythologie sous-entend fiction délibérée, récréation. Or, l'imaginaire de son Sudbury d'adoption est tout entier réel, réaliste, dans la pierre, le fer, la ferraille, le famélique, l'attirail, le décrépît, l'aride. Tout, sauf le pittoresque. Y voir du pittoresque, ce serait ne pas vouloir regarder cette ville qui a eu l'audace de faire un trou dans la terre, donnant à vivre à ceux qui y passent, à ceux qui s'y installent. Son Sudbury est là, rivé au roc, né d'un hasard fou, rêve d'un siècle conquérant. Voilà une autre ville de l'Amérique où tous les habitants sont venus d'ailleurs et y vivent sans jamais oublier l'ailleurs de leur vie. À Sudbury, on ne peut se faire de racines, tout est de hasard et la terre est de roc. On passe. On se heurte. Sudbury met à nu tous ceux qui restent sur ses pierres, au hasard des lieux et des rencontres.

Ses premières créations (et sa poésie, tel *d'éclats de peine*, publiée aux éditions Prise de parole) ont ceci de flagrant, de flagrant délit, et de fort, qu'il ne faut pas les voir comme des exploits, comme une saisie ou une maîtrise, mais bien comme des constats, une empoignade : le passage de quelqu'un qui se perd dedans la ville et le territoire, dedans le corps de l'autre. Brigitte Haentjens est là, tout entière dans ses

premières créations scéniques, dans ses premiers poèmes d'éclats, de peines et de misères, garrochés comme « un corps éparpillé et tous les lambeaux dispersés par l'éclatement ». Là voilà donc Haentjens, prénom Brigitte, guetteuse, voyeuse, truqueuse, croqueuse, adoratrice d'une certaine Amérique et gardienne de ses rêves européens, obsédée, tourmentée, tombée très jeune dans la caisse à outils des rêves sensuels, des solitudes corporelles, d'un face-à-face, cette partie à quatre, ce *quartett*.



*Hamlet-machine* de Heiner Müller, mis en scène par Brigitte Haentjens (Sibyllines, 2001). Sur la photo, à l'avant-plan : Céline Bonnier. Photo : Lydia Pawelak.

On se souvient encore du jour où elle a débarqué de Sudbury à Montréal, mordant au cœur les spectateurs avec *le Chien* de Jean Marc Dalpé. Difficile de comprendre d'un seul coup une telle morale de l'agressivité, de percer tout le mystère d'une telle impudeur. Elle exposait sur scène un corps américain comme seule une étrangère sans doute pouvait le voir et le nommer. Elle donnait corps au mâle américain comme peu avaient su le faire auparavant. Suivirent *Un oiseau vivant dans la gueule*, *Bérénice*, *Caligula*, *la Nuit*, *True West*, des spectacles sauvages et épineux, plein d'hormones et de foutre, dans lesquels elle combattait la poitrine et le cœur nus, donnait aux hommes et aux femmes une présence prégnante, encourageait ses acteurs et actrices à s'avancer à découvert sans jamais être exhibitionnistes. Oubliés l'altruisme ronronnant, l'amabilité par devoir, la domestication des émotions : à toutes ces traditions sécurisantes, elle tourne le dos, furieusement. Du coup, la vie est à la fois belle et difficile pour tout le monde. Pour le spectateur, qui a le malheur (et le bonheur) de se laisser harponner. Pour le théâtre québécois, peu habitué à être rudoyé de la sorte. Pour la metteuse en scène elle-même, qui se réservait forcément des lendemains dangereux et ingrats. Aujourd'hui (peut-être?) libérée de ses vieilles colères, la voilà habitée par une maturité où se glissent d'autres colères, d'autres démons tout aussi inquiétants. Car l'exaspération est bien là, dépiautée, privée de toute sentimentalité pathétique et portée par un regard qui n'a jamais été aussi transperçant, niché jusque dans les retraites inaperçues de la douleur. Car même lorsqu'elle baisse un peu le ton (du moins en apparence), comme dans *la Cloche de verre* (autre sujet américain), Brigitte Haentjens ne connaît ni le repos ni les bienfaits de l'indifférence et du confort.

Ce n'est pas maintenant qu'elle viendra signer des armistices intérieurs : ces sinistres victoires que l'on aimerait parfois remporter sur soi-même pour vivre un peu tranquille, pour vivre un peu mieux. En 2005, elle ne chante pas pour la paix, comme le font tant d'artistes, elle crée au contraire des tensions et se collette avec la beauté et la cruauté des relations hommes-femmes, avec la cruauté et la beauté du désir et des corps. Entre les bribes de son passé européen (« dans le dos les ruines de l'Europe », dit le *Hamlet-machine* de Müller) et la mémoire neuve d'un présent nord-américain, Brigitte Haentjens ose dire le corps. Passé de la pharmacie au théâtre, du biologique, du clinique, du thérapeutique au scénique, au physique, à l'érotique, elle n'aura cessé de se livrer à l'auscultation du corps souffrant.



Certains le traitent, telle une maison à Repentigny, avec des attentions de petit banlieusard : on le bine, on le bichonne, on le tond, on y plante des clous, on y dessine des tatouages. C'est le style début de siècle. Il y a un peu d'esthétique (et d'éthique) Home Dépôt aujourd'hui dans nos rapports au corps. Quand on s'ennuie, on modifie la déco intérieure et extérieure. On glisse un zeste de tribalisme pour faire genre et se distinguer de la masse. Ainsi le corps se révolte-t-il docilement en s'affichant crâne rasé ou anneau dans le nez. Mesdames se font des couleurs et des implants mammaires. Messieurs se percent le sexe d'anneaux d'acier, avec une joie qui évoque celle de nos pères quand ils nous construisaient des balançoires dans le jardin... Juste en un peu plus égoïste. D'autres le laissent à l'abandon, en friche de la cave au grenier : un homme malsain dans un corps pas sain. Mais l'État n'aime pas beaucoup ça. Les campagnes de prévention se multiplient : contre l'alcoolisme, la drogue, l'obésité, le cholestérol, le tabac, contre tout ce qui donne l'illusion d'avoir un certain contrôle sur ce corps, en lui imposant des additions fulgurantes qu'on ne paiera jamais, ou alors beaucoup plus tard... Cet intérêt de l'État pour ce qui nous est le plus intime demeure fascinant et inquiétant. Car le corps est ce qu'il nous reste en propre de plus politique, de plus social, de plus philosophique, de plus concret, de plus abstrait. Voulons-nous en changer, et la bonne mère la science s'y consacre avec attention, davantage pour son bon plaisir que pour prendre soin de ses petits. Le temps du clonage, de l'homme bionique approchent à grands pas. Notre enveloppe charnelle commençait à nous peser sérieusement. Bientôt, nous n'habiterons plus dans notre corps : nous y ferons du camping. De plus en plus sauvage.

Amputé de son âme, amputé de Dieu (« Et au-dessus de moi apparut l'avion tant attendu Sans y penser je savais Que cette machine était Ce que mes grands-mères avaient appelé Dieu », écrit Heiner Müller dans *Paysage avec Argonautes*), amputé de son identité et de son appartenance (« Moi qui De qui est-il question quand il est question de moi Qui est-ce Moi [...] Un flottement entre le néant et personne à condition qu'il y ait du vent »), amputé d'au-delà et de transcendance (« Les étoiles des panneaux de signalisation froids Le ciel exerce une surveillance glaciale »), amputé de toute morale et de toute justice, qu'elle soit humaine ou divine (« Les coqs ont été tués. L'aube n'aura plus lieu », disait Hamlet devenu machine), amputé tout court (comme dans les œuvres stupéfiantes de Romeo Castellucci), l'homme occidental, encore secoué par les grandes révolutions du XX<sup>e</sup> siècle (psychoanalyse, marxisme, féminisme), désillusionné par les utopies et « les idéaux de la révolution déformés par l'usage », tente tant bien que mal de reprendre possession de son corps. Sanglant, saignant, secoué de spasmes, agité, habité, convulsé, tantôt immobilisé, tantôt survolté, le corps crie, se révolte, sort de son enclos de chair. « Il n'y



a pas/ il ne doit pas y avoir de conscience, écrivait Antonin Artaud/ ce n'est pas un état en somme/ mais un corps,/ c'est un degré de corps/ une ÉLIMINATOIRE du corps<sup>1</sup> ».

La metteuse en scène Brigitte Haentjens et le corps blessure de l'actrice : Céline Bonnier/Esther Greenwood/Sylvia Plath, prisonnières de la cloche de verre, de l'étiquette, des modèles sociaux et sexuels, de l'Amérique conservatrice des années 50 ; Céline Bonnier/Ophélie/Électre/Ulrike Meinhof, seule avec ses seins, ses cuisses, son ventre. Deux femmes qui, un jour – reprenons les mots de Müller –, démolissent les instruments de leur captivité et cessent de se tuer. « Quand elle traversera vos chambres à coucher avec des couteaux de boucher, vous saurez la vérité », avait déclaré Charles Manson. Ainsi se termine *Hamlet-machine*.

Nous avons tous deux corps, dit la psychanalyse : notre corps biologique, soumis aux lois de la nature, et notre corps affectif, érogène, qui les subvertit. Un dangereux révolutionnaire que celui-là, un corps que la société veut nier et que le théâtre s'acharne à remettre en scène, désireux qu'il fasse des scènes. D'un côté, le corps est une prison, parce que limité ; de l'autre, il est ouvert, indécentement ouvert – au jeu, à la culture, à l'érotisme, au dérèglement de tous les sens.

Corseté, enserré, lié, entravé, découpé, griffé, déformé, moulé, étouffé : depuis toujours le corps de la femme est un territoire occupé, un espace contrôlé, un objet soumis au désir de l'homme, au fantasme du *gay*. Chez Brigitte Haentjens, ce corps féminin regimbe, souffre, s'expose, s'exhibe, hurle tout à la fois sa douleur de ne pas savoir qui il est, de n'être pas et de ne pas s'appartenir encore tout à fait.

Il y a dans l'art actuel, pour les artistes comme chez les spectateurs, un besoin, une présence inassouvie du corps, sur tous les supports, dans toutes les directions. Un artiste tel John Coplans photographie ses plis de peau, ses poils de pied, ses ongles, son ventre ridé, son dos abîmé, son corps à l'état brut, vieux corps ausculté sans concession, et offre une vision paradoxale, clinique et proprement pachydermique de l'enveloppe corporelle comme ultime vanité. Fils et filles de Francis Bacon et de Hans Bellmer, nous voilà tous saisis du désir de toucher, de sentir, d'être vus et de voir. C'était, il y a vingt ans déjà, les prothèses et les corps monstrueux entr'aperçus derrière les stores dans *Pain blanc* de Gilles Maheu, c'était les plis de la chair exhibés comme de la viande sur un étal de boucher dans *Through the Leaves* de Mabu Mines. Ce sont aujourd'hui les informes autoportraits, les silhouettes torturées, les corps souffrants et cicatrisés des artistes visuels Jenny Saville, Douglas Gordon, Dieter Appelt et Geneviève Cadieux, et des artistes de théâtre Romeo Castellucci, Arpad Schilling et Brigitte Haentjens. Le corps comme champ de bataille, comme lieu d'action, comme géographie du monde et carte de la mémoire, le corps comme paysage dévasté portant en lui les ruines de l'histoire : médium déréalisé ou hyperréalisé, antichambre des expériences psychiques et historiques. Comment en est-on arrivé là, au corps non plus comme sujet de l'œuvre mais comme support, matière, événement ? Prenons l'Ophélie de Heiner Müller, « la femme à la corde la femme aux veines

1. « Mardi 18 novembre 1947 », *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1964, p. 37.



ouvertes la femme à l'overdose SUR LES LÈVRES DE LA NEIGE la femme à la tête dans la cuisinière à gaz ». Elle est l'écho sanglant d'Inge Müller, compagne de l'écrivain qui a multiplié les tentatives de suicide jusqu'à ce qu'enfin elle y parvienne. Comme cette Ophélie/Inge, « que la rivière n'a pas gardée », comme Ingeborg Bachmann aussi et son double dans *Malina* (roman sur les diverses façons de mourir), l'Esther Greenwood de Sylvia Plath, saignante elle aussi, elle aussi victime d'hémorragie, soumise aux électrochocs, essaie de toutes les manières possibles de se délivrer de la vie : la corde, les pilules, les veines ouvertes, la noyade, la tête dans la cuisinière à gaz. Elle y parviendra finalement elle aussi un matin de janvier 1963. D'un côté, la violence terrible des actions, de l'autre, la beauté des gestes qui les restituent sur scène. Les actrices de Brigitte Haentjens ne sont pas des Monty Cantsin, des Ron Athey ou des Gina Pane : elles ne se transpercent pas le corps de flèches devant les spectateurs de l'Étrange festival à Paris, elles ne mâchent pas du verre, n'ingurgitent pas de viande avariée, ne s'écorchent pas les bras avec des épines de roses, ne se taillent pas les oreilles avec une lame de rasoir, ne mélangent pas dans leurs bouches le lait et le sang. La metteuse en scène et ses actrices ne font pas dans l'art corporel, dans le *Body Art* (pour reprendre le titre du roman sublime de l'Américain Don DeLillo, « éblouissante variation beckettienne sur le corps, sur l'art et sur la mort, les vertigineux abîmes de la conscience, du langage, de l'espace et du temps quand ils font l'épreuve d'un ébranlement radical »), mais elles savent que le corps est « matériau », révélateur de toutes les violences sociales et sexuelles. Comment donner corps au corps social ? Voilà la question.



*Hamlet-machine* de Heiner Müller, mis en scène par Brigitte Haentjens (Sibyllines, 2001). Sur la photo : Annie Berthiaume, Louise de Beaumont, Line Nault et Céline Bonnier. Photo : Lydia Pawelak.

L'œuvre de Brigitte Haentjens impose un actionnisme au féminin où le sang menstruel a valeur de symbole, où le corps reclus, immobile, où l'automutilation viennent dire l'incorporation, par la femme, de sa condition opprimée.

L'Histoire avec une grande hache, disait Georges Perec : l'Amérique des années 50, marquée au fer du maccarthysme et de la chasse aux sorcières, l'Autriche hypocrite et collabo, qui s'élève en martyre au moment de l'*Anschluss* pour mieux exercer sa politique d'extrême-droite, l'Allemagne de l'Est des années Honecker et des « idéaux de la révolution déformés par l'usage », l'Angleterre élisabéthaine où l'on ne saurait concevoir le pouvoir sans une négation de la féminité, la Suède du tournant du siècle où l'éducation des jeunes filles est en vérité une méthode de production de névrosées et de psychotiques. De toutes les époques et de tous les contextes culturels, de la jeune

filles américaine soumise au cours de maintien et enfermée sous cloche de verre à « l'Europe de la femme » de *Hamlet-machine*, Brigitte Haentjens tire une leçon d'histoire de la répression du corps de la femme, devenu lieu d'angoisse et de désir. D'une mise en scène à l'autre, elle se livre à une grand-messe à la fois libératrice et violente pour mêler l'art et la vie, pour délivrer le corps et abolir les frontières qui clôturent son territoire.

Le corps occidental est aujourd'hui en partance. Il évolue vers la machine, vers le virtuel, rêve de sa désintégration, de son allègement. Il est dans un devenir autre. Pour évoquer cette transhumance, les artistes contemporains n'ont pas forcément besoin de le figurer. Il leur faut plutôt saisir ce passage sans succomber aux utopies technologiques, sans vouloir inventer le corps de demain. Matthew Barney, dont on a pu voir à l'automne 2004 à Montréal les cinq films de sa série *Cremaster*, développe pour sa part une cosmologie, remplie d'êtres hybrides, de satyres précieux lovant leur silhouette de dandy futuriste dans des bolides fuselés. Il réalise également des installations pleines d'appareillages post-lunaires : une culture physique intensive pour organismes en mutation. Mais alors que les fils de pub imaginent des corps parfaits et les artistes visuels une plastique rêvée (relevant souvent du cauchemar), les artistes de théâtre se butent pour leur part au poids du réel, à l'être-là incontournable de l'acteur, à sa présence pleine, entière et sans fard.

*La Cloche de verre*, d'après l'œuvre de Sylvia Plath, mise en scène par Brigitte Haentjens (Sibyllines/Théâtre de Quat'Sous, 2004). Sur la photo : Céline Bonnier. Photo : Pascal Sanchez.



« Je ne suis pas Hamlet, dit Marc Béland. Je ne joue plus de rôle. Mon drame n'a plus lieu. Je rentre à la maison et tue le temps en accord/ Avec mon moi non divisé. »

Le travail de Brigitte Haentjens sur le corps (féminin surtout) échappe aux interprétations hâtives mais développe cependant, avec une grande maîtrise, devenue quasi chorégraphique depuis quelque temps, des thèmes récurrents ainsi qu'une rhétorique du corps appréhendé comme un langage mystérieux, secret, codifié, mais intelligible et qui marque d'autant plus qu'il s'adresse à l'inconscient. Le verbe chez elle se fait chair, c'est-à-dire langage et, partant, sa pensée s'instille par nos pores, par nos sens, à notre insu. Confronté aux images saisissantes de corps ensanglantés (Mademoiselle Julie, Ophélie dans *Hamlet-machine*) ou traversés de secousses électriques (*La Cloche de verre*), de corps vacillants (*Médée-Matériau*) ou spasmodiques (Hamlet dans *Hamlet-machine*), le spectateur, comme sous effet de contamination, ne peut qu'être secoué dans son propre corps. Car Brigitte Haentjens n'est pas seulement cette exploratrice de l'étrange et du pulsionnel qui rebute certains autant qu'elle fascine. Elle est la créatrice d'un théâtre défiant ses propres règles. Une créatrice de formes utilisant certes quelques figures de style récurrentes, mais repoussant sans cesse les



frontières des genres et de la bienséance à seule fin de pouvoir déployer librement son univers personnel. Et si l'on associe encore abusivement la metteure en scène de *Médée-Matériau* à la seule psyché féminine, elle s'avère surtout une véritable anthropologue de la modernité, qui examine cliniquement les symptômes de l'évolution de l'espèce à travers les mutations et les blessures du corps. Le corps envisagé comme premier et ultime territoire à explorer. Mais sans aucune complaisance à l'égard des facilités esthétiques ambiantes et avec une très grande méfiance envers les manières théâtraux ou les vaines prouesses de mise en scène. À la banalisation des images cosmétiques, Brigitte Haentjens oppose la possibilité d'une beauté du corps, d'une signification du corps, en y pratiquant des incisions au moyen de son regard scalpel, avec le tranchant des ruptures formelles qui font césure en art. Quitte à ce que ses interventions répugnent, elle répertorie audacieusement les blessures infligées au corps par l'Histoire (*Malina*) ou par les idées (*Quartett*), les transformations réelles et symboliques auxquelles le corps est soumis, sous l'impact des codes sociaux et des modèles sexuels (*la Cloche de verre*), de la folie (*Mademoiselle Julie*) ou de la trahison des espérances (*Médée-Matériau*). Ce en quoi elle touche à l'essence même du théâtre, grâce auquel nous vivons des drames de chair et de sens, entrons en communion avec des êtres de chair et de sang, avec des corps porteurs d'histoires, de souffrances, qui nous rappellent que nous sommes tous mortels, fragiles, humains, tout simplement.

Brigitte Haentjens, devenue chorégraphe tout autant que metteure en scène, est sans contredit l'un des meilleurs résumés possibles des nombreuses interrogations que suscitent actuellement la représentation et le déplacement d'un corps humain dans un espace scénique. Présentant successivement en 2004 *la Cloche de verre* et *Médée-Matériau*, elle prouvait une fois pour toutes qu'elle n'entend nullement faire art décoratif, mais désire plutôt mettre le corps en jeu et accentuer une pratique centrée sur une vision décalée et disséquée du corps : un théâtre où penser deviendrait vraiment une expérience corporelle. « Les idées infligent des blessures au corps », disait Heiner Müller. Dans les mises en scène de Brigitte Haentjens, le corps (américain, européen, allemand, autrichien, toujours porteur des stigmates de l'Histoire, toujours marqué par l'impossibilité d'occuper véritablement son territoire) devient au même moment actif et productif, objet et sujet, analyseur et analysé, produit et producteur. Dans *Médée-Matériau*, œuvre bien nommée, les membres, la tête, le dos des actrices et des danseuses sont montrés comme autant de parties vivantes qui auraient une autonomie, une vie propre sans que le cerveau soit forcément responsable de tous leurs mouvements. Deux bras tendus, deux poings fermés, deux jambes qui vacillent renvoient à des personnages mutants que le corps *produirait*. L'artiste maîtrise cet art incroyable de modifier la perception du corps en n'usant d'aucun artifice. L'éclairage est neutre, le sol nu, le corps est souvent habillé à la scène comme à la ville, et quand il est nu, aucune tentative érotique ne l'habite : il est viande et neurones. Brigitte Haentjens ne fait pas de spectacle autour du corps ; elle a incontestablement gardé cet esprit « cellulaire » d'étudiante en pharmacie, fascinée par la neurobiologie, pour qui le vivant n'est jamais qu'un perpétuel processus de transformation dont aucune organisation finie et arrêtée ne saurait réellement rendre compte. ¶