

Le Corps sous le signe de la torture : une question de plaisir. Le Théâtre médical des *Laboratoires Crête*

Ève Irène Therrien

Number 34, Fall 2003

En marge de la scène : le paratexte

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041547ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041547ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Therrien, È. I. (2003). Le Corps sous le signe de la torture : une question de plaisir. Le Théâtre médical des *Laboratoires Crête*. *L'Annuaire théâtral*, (34), 161–176. <https://doi.org/10.7202/041547ar>

Article abstract

This article proposes an analysis of the first performance of the *Laboratoires Crête*, being the protocole entitled *Causal Links between Physical Pain and Interpretation in the Actor on Stage*. The motivation behind the experience of physical pain is to enrich the actor's capabilities. The experiment reveals however a dichotomy: the hypersensitivity of the actor's body enriches the performance in some cases; however, in other cases, it asks as a block. The parallel between theatre and sadomasochistic relations is also raised by the protocole. This article reflects on the sado-masochistic structures employed, more specifically that of the executioner-victim relationship, in order to better understand their place in such theatre forms.

Ève Irène Therrien
New York University

Le Corps sous le signe de la torture : une question de plaisir. Le Théâtre médical des *Laboratoires Crête.*

Il faut donc préférer la douleur dont les effets ne peuvent tromper et dont les vibrations sont plus actives.

MARQUIS DE SADE, *La Philosophie dans le boudoir*

Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits.

Antonin ARTAUD, *Le Théâtre de la cruauté*

Depuis le début du ^{xx}e siècle, la critique théâtrale accorde de plus en plus d'importance au corps de l'acteur. Certains maîtres de la recherche théâtrale, comme Grotowski ou Meyerhold, voient dans le corps un parfait instrument de communication entre l'acteur et le spectateur. Dans le même ordre d'idée, Antonin Artaud rejette l'emprise que le texte dramatique (ainsi que l'auteur) peut avoir sur les productions théâtrales. Il croit que seules la connaissance des images physiques et la violence infligée à l'acteur, comme

au spectateur, garantissent une expérience révélatrice digne du théâtre. Aujourd'hui, des metteurs en scène de grande renommée poursuivent encore cette recherche sur le corps aux dépens de l'élément textuel. Parmi eux, le directeur italien Romeo Castellucci¹ consacre toute son œuvre à l'esthétique physique ; selon lui, la puissance charnelle, dès son entrée en scène, devient « ce pur communicable » qui « dompte » brutalement le public (2001 : 104). Chez Castellucci, le corps – laissé à l'état brut, proche de l'état animal – détruit toute convention, toute forme fixe pour accéder à la « vérité objective » (2001 : 102). Depuis Artaud, en passant par le *body art* des années 1970, la violence associée à l'image physique suggère l'impact de la rencontre entre la matérialité naturelle du corps et l'artifice raffiné du domaine théâtral. C'est le choc émotionnel et mental que les artistes espèrent obtenir de la représentation pour qu'elle ne soit plus un art de la complaisance ou de l'imitation. À cette fin, l'agression corporelle peut exprimer plusieurs intentions de la part des créateurs, y compris la volonté de critiquer l'ordre établi par les normes théâtrales et/ou sociales et, surtout, le désir de créer un moment authentique, véritable, là où règne l'illusion.

Les « Laboratoires Crête »

Au Québec, la troupe Momentum, un collectif expérimental de théâtre, poursuit, elle aussi, un travail corporel en sollicitant la participation du public. Après une suite d'événements « apocalyptiques », *Les douze messes pour le début de la fin des temps*², présentées chaque mois du calendrier de 1999, Momentum amorce une nouvelle année³ avec *Les Laboratoires Crête*. Sous la forme d'une conférence médicale, nous assistons à une démonstration qui rappelle les grandes dissections du XIX^e siècle. Devant un public d'« apprentis », l'expérimentateur donne une leçon d'anatomie à l'aide d'un cobaye humain à la différence que, dans les *Laboratoires*, c'est « l'anatomie » du *jeu* que l'on tâche de découvrir en manipulant le corps du comédien. Ne pouvant pas savoir précisément si ces essais cliniques sont simulés ou réels, les spectateurs sont laissés à leur seul jugement. Stéphane Crête est le créateur de ce concept singulier d'un

1. Romeo Castellucci est metteur en scène et directeur de La Societas Raffaello Sanzio. Fondée en 1981, cette compagnie est située à Cesena, en Italie.

2. Pour avoir une vue d'ensemble de ces « happenings », voir à ce sujet l'article de Solange Lévesque, 2000 : 12-19. Voir aussi mon article qui traite de cette production (2001 : 19-24).

3. Littéralement, car la compagnie a créé son propre calendrier annuel : l'an 2000 devient l'an 01, soit l'année de l'œuf. Cette appellation suggère bien le début d'une nouvelle ère.

théâtre pseudo-scientifique. Codirecteur artistique de Momentum et comédien lui aussi, Crête dirige ces expériences en y tenant le rôle du docteur. Dans le cadre des *Laboratoires*, il propose une série de quatre expériences qui se déroulent sur une période de dix mois. Chacune d'elles soumet des comédiens à un protocole différent qui découle d'un principe de modification de l'état de conscience ou de stimulation. Pour le premier spectacle, Crête stipulait que « le comédien dont la conscience sera modifiée par la douleur aura un jeu enrichi » (spectacle 2001). Le deuxième spectacle concernait les effets de l'hypnose sur l'acteur ; le troisième était consacré à l'influence de stupéfiants sur le comédien⁴ ; et le dernier avait pour objet d'étude la stimulation sexuelle. Selon le protocole de Crête, le corps est perçu comme l'outil par excellence de la recherche théâtrale. Sous l'effet de la douleur physique, il deviendrait la principale source d'inspiration pour le jeu du comédien. Nous examinerons cette hypothèse d'après *Le premier protocole : lien de causalité entre douleur physique et interprétation chez l'acteur en représentation*, qui a eu lieu en janvier 2001 à Montréal. Pour ce faire, nous analyserons aussi la manière dont les sujets-comédiens relatent leurs propres expériences⁵.

Il va sans dire que ce genre de spectacle « médical » tient autant du ludique que du sérieux, car ces essais relèvent à la fois de la fiction et de la réalité. En fait, la présence du comédien s'avère problématique puisque l'expérience vient perturber à la fois le corps réel de l'acteur en jeu et, le corps fictif du personnage incarné par le comédien. De plus, dans les *Laboratoires*, le spectateur se demande continuellement si les peines administrées sont réelles ou s'il ne s'agit pas tout simplement de la représentation d'un corps torturé. Au début du protocole, le « docteur » affirme que toutes les applications y seront exécutées avec le plus grand sérieux, mais le spectateur met en doute l'authenticité de la souffrance exprimée par l'acteur, peut-être exagérées pour les besoins du spectacle. Le spectacle repose sur la relation fiction/réel du corps en performance, ce que les prétentions scientifiques du spectacle viennent souligner en même temps qu'elles pointent le travail masochiste de l'acteur et le voyeurisme sadique du spectateur.

4. Cette représentation fut unique et privée. En raison des restrictions légales qui interdisent l'utilisation de stupéfiants dans un espace public, Stéphane Crête a limité le public à un nombre restreint, convoqué par invitation personnelle seulement.

5. À part « Garde Lévesque », la liste de distribution se compose d'acteurs chevronnés qui ont souvent participé aux spectacles de Momentum. Brigitte Poupart, Michel-André Cardin, Nathalie Claude, Didier Lucien et Jacques L'Heureux font partie du premier protocole.

Lors de la représentation, qui se déroule dans une salle de classe du département des sciences de l'Université de Montréal, on distribue au public un questionnaire sur lequel il est invité à donner ses impressions et à analyser les divers essais cliniques. Joint au questionnaire, un dépliant fournit des renseignements à la fois sur la distribution théâtrale et sur quelques détails scientifiques. Au début du spectacle, plusieurs autorités médicales sont présentées sur écran vidéo ; le D^r Crête informe les spectateurs du but de sa recherche en s'appuyant sur les propos d'un certain nombre de scientifiques médicaux dont les témoignages sont enregistrés sur bande vidéo. Crête explique qu'il veut aiguïser la conscience des acteurs au cours de leur jeu et leur faire découvrir de nouvelles émotions en provoquant de l'inconfort corporel. En respect du code de Nuremberg⁶, le D^r Crête applique sur le corps des comédiens cinq types de contrainte physique : l'étirement des membres supérieurs par extension latérale, l'immobilisation accentuée d'une agression sonore, le serrement du crâne, la stimulation électrique des centres nerveux et, finalement, l'application de pinces sur l'épiderme.

Afin de garantir la « scientificité » de cette expérience, les comédiens doivent répéter une première fois le monologue qu'ils ont préalablement mémorisé sans application de douleur. Ce premier essai devient l'échantillon de contrôle de la recherche. Notons que le choix de la forme monologuée n'est pas gratuit. Contrairement au dialogue, le monologue met en relief la qualité individuelle de la recherche ; l'acteur est seul avec son travail. Le protocole commence avec un extrait de texte plutôt léger, à savoir *La patte en l'air* de Feydeau, dans lequel le protagoniste poursuit une course effrénée. Cepen-

6. Le code de Nuremberg est un code de déontologie internationale dont les dix règles doivent être suivies lors de l'expérimentation clinique : 1) Il est absolument essentiel d'obtenir le consentement volontaire du malade. 2) L'essai entrepris doit être susceptible de fournir des résultats importants pour le bien de la société, qu'aucune autre méthode ne pourrait donner. 3) L'essai doit être entrepris à la lumière d'expérimentation animale et des connaissances les plus récentes de la maladie étudiée. 4) L'essai devra être conçu pour éviter toute contrainte physique ou morale. 5) Aucun essai ne devra être entrepris, s'il comporte un risque de mort ou d'infirmité, sauf peut-être si les médecins eux-mêmes participent à l'essai. 6) Le niveau de risque pris ne devra jamais excéder celui qui correspond à l'importance humanitaire du problème posé. 7) Tout devra être mis en œuvre pour éviter tout effet secondaire à long terme après la fin de l'essai. 8) L'essai devra être dirigé par des personnalités compétentes. Le plus haut niveau de soins et de compétence sera exigé pour toutes les phases de l'essai. 9) Pendant toute la durée de l'essai, le malade volontaire aura la liberté de décider d'arrêter l'essai si celui-ci procure une gêne mentale ou physique et si, de quelque autre façon, la continuation de l'essai lui paraît impossible. 10) L'expérimentateur doit se préparer à arrêter l'essai à tout moment, s'il a des raisons de croire, en toute bonne foi, et après avoir pris les avis plus compétents, que la continuation de l'essai risque d'entraîner la mort ou une infirmité aux malades. (Brochure distribuée aux spectateurs du *Premier Protocole*).

nant, la tension monte tout au long de l'expérience, les textes choisis deviennent de plus en plus évocateurs, tel celui de Robert Gravel, *Thérèse, Tom et Simon*, dans lequel on raconte l'histoire d'un accident de voiture et qui est truffé de passages où la cervelle jaillit du cerveau et où le sang gicle partout. Après avoir répété leur monologue sans stimulus, les acteurs doivent (re)jouer le même texte en étant cette fois soumis à des instruments de torture parfois saugrenus. Ce deuxième essai permet alors de comparer le jeu de l'acteur et de déterminer le lien de causalité, s'il y a lieu, entre l'affliction physique et la représentation théâtrale. Avant et après chaque expérience, une infirmière de profession⁷ vérifie le pouls du sujet et s'assure qu'il n'y a aucune anomalie. Elle renseigne le D^r Crête à haute voix, en lui fournissant des données considérées plus ou moins protégées par le secret professionnel, comme l'âge, le poids, la taille, la condition physique. On révèle aussi tout antécédent médical qui pourrait avoir une conséquence sur l'expérience à venir. Ensuite, on demande aux comédiens d'évaluer l'incidence de la souffrance physique sur leur propre jeu. Finalement, le public livre ses propres impressions par écrit, au moyen du questionnaire distribué au début du spectacle. Les données recueillies à la fin du spectacle feront l'objet d'une étude dont les résultats seront publiés ultérieurement dans un ouvrage que le D^r Crête (ou le metteur en scène ?) se propose de rédiger.

Les commentaires des acteurs indiquent deux tendances : pour certains, l'effet de la douleur enrichit leur interprétation dramatique puisqu'ils « jouent » le texte avec moins de complaisance ; pour d'autres, la douleur se révèle néfaste pour leur jeu parce qu'elle perturbe leur mémoire, ce qui fait perdre le fil du monologue.

Dans le premier cas, la douleur est enrichissante. Rappelons que le but de l'acteur naturaliste est de présenter un jeu exempt de toute conscience de la représentation. On peut penser à certaines formules qui suggèrent cette perte de soi : « être dans la peau du personnage », par exemple, ou bien celle qui caractérise l'enseignement théâtral de l'Américain Richard Meisner, « être dans le moment ». La douleur laisserait transparaître alors une nouvelle (in)conscience de la représentation qui reflète ce désir naïf d'être capable d'appréhender le réel.

Dans le deuxième cas, au contraire, l'hyperconscience chez l'acteur, causée par la douleur, peut provoquer une rupture avec le personnage, car

7. « Garde Lévesque » fait partie de l'Ordre des Infirmières du Québec.

le comédien n'essaie plus de s'investir dans son rôle. Même si la douleur ajoute à « l'authenticité » de son interprétation, l'acteur n'est plus dans la peau du personnage, il est dans sa propre peau. L'« empire des sens » devient donc une barrière à la constance dramatique de l'acteur – il ne peut plus répéter son jeu, étant en proie aux sensations qui l'assaillent. En somme, il n'est plus comédien au sens classique du terme ; au lieu de simuler, il ne fait que réagir aux pulsions. Un des comédiens souligne cet échec dans l'interview qui suit l'expérimentation : « Oui, j'ai découvert des nouveaux états de jeu, mais je ne sais pas si je peux faire la même performance sans la douleur ». Faut-il conclure que les *Laboratoires* visent l'expérience théâtrale plutôt que la représentation ? Le sujet-comédien veut vivre une réalité sur la scène et rêve de produire du réel dans un domaine où règne l'illusion. Ce que le public voit alors c'est le désir de l'acteur mis en scène, c'est-à-dire son *réel fantasmé*. Il s'agit d'une idée préconçue qu'il se fait de son jeu, avant l'application de la douleur, afin d'enrichir sa performance. Il souhaite atteindre un moment authentique qu'il pourra répéter au besoin. Or, cet état ne dure que le temps d'une vraie contrainte physique.

La peau en spectacle

Antonin Artaud constate que lorsque la peste attaque le corps humain, elle agresse de façon discriminatoire l'épiderme, le cerveau et les poumons, c'est-à-dire les sites « où la volonté humaine, la conscience, la pensée sont proches et en passe de se manifester » (1964, 31). La surface cutanée, est le parfait médiateur entre l'assaut du réel et les désirs émis par le sujet. Amas de tissus hypersensibles, elle réagit au tout premier contact avec l'autre ; accepter de se faire toucher, c'est dévoiler sa vulnérabilité. Ainsi, dans sa quête de l'authentique, l'acteur des *Laboratoires* offre sa peau en spectacle. Pour reprendre Lynda Hart dans *Between the Body and the Flesh ; Performing Sodomasochism*, la peau, plus que le corps, est l'objet idéal pour appréhender un réel fantasmé :

The « body » keeps us anchored in the worlds we have constructed in « reality ». The « flesh » is a place toward which we reach that always exceeds our grasp, that indeed *must* elude us for it is the site beyond (or before) the « body » that permits us to continue *making* reality even as our desire disavows it⁸ (1998 : 10). [C'est elle qui souligne.]

Pour résumer la définition de Hart, le corps, dans son ensemble, constitue une construction sociale. C'est un organisme défini en termes de sexe, de race, d'âge, *etc.* De même, dans le contexte des *Laboratoires*, on peut comprendre le corps comme un « construit » défini par sa représentation civile que l'infirmière prend soin d'exposer. Or, au cours de l'expérience, une tension s'exerce entre la peau du sujet et les étiquettes culturelles qu'on y colle, qui est attribuable à l'application de la douleur. Cette tension ouvre alors la voie à une identité corporelle plus personnelle et plus authentique parce que, malgré son rôle de surface ou d'enveloppe, la peau est intimement reliée à « l'intérieur » de l'individu. Une rougeur, par exemple, peut trahir un sentiment de pudeur ou une maladie. Rappelons que lors des expériences, c'est sur la peau que l'on inflige toutes les peines. En la détruisant, en l'estropiant, en l'étirant, on met à vif l'identité sociale et individuelle de la personne touchée. Les traces laissées par les instruments de torture témoignent de ces efforts d'authenticité. Toutefois, les actions visant à produire cette prise de conscience corporelle sont aussi révélatrices d'une ambiguïté fondamentale. Le désir d'atteindre ce « réel » s'avère utopique en fait, car le but à atteindre, à savoir la production *volontaire* et sur demande de cet état « authentique », est toujours renvoyé au prochain véritable stimulus. Les réelles sensations de douleur, génératrices d'un état de conscience « authentique », échappent toujours à l'acteur. Son jeu consiste alors à vivre un va-et-vient sensoriel entre le corps et la peau.

Si le vocabulaire utilisé ressortit à la violence, ce n'est pas par hasard. En effet, dans les *Laboratoires Crête*, le rapprochement de l'expérience clinique avec les pratiques sadomasochistes est intentionnel. Les peines ou les bienfaits qu'un « docteur » fait subir au corps d'un « patient » peuvent être compris comme un jeu érotique entre le « dominant » et le « soumis ». Le conflit, entre la conscience de soi et la perte de contrôle de l'acteur durant les expériences, reproduit les mêmes phénomènes associés à ce genre de relation. Chez le comédien comme chez le sujet sadomasochiste, le besoin de vivre intensément de nouvelles sensations apporte à la fois plaisirs et douleurs. Par ailleurs, Crête s'approprie le code de Nuremberg comme contrat sadomasochiste. Ainsi, l'activité repose sur les principes de consentement volontaire et prévoit l'arrêt immédiat de l'essai à la demande d'un des participants.

8. « Le "corps" nous confine à des "réalités" que nous avons construites de toutes pièces. La "chair" nous amène dans un monde sur lequel nous n'avons aucune emprise, de fait elle *doit* nous échapper puisqu'elle se situe au-delà (ou en deçà) du "corps" par lequel nous continuons à façonner la réalité, même lorsque nos désirs la désavouent. » [C'est elle qui souligne.] [Traduction libre.]

Comme le soutient Linda Hart, le participant sadomasochiste « is performing the “between” of between the body and the flesh, and it is in this dialectical movement that [we] learn that [our] desire for control can always only be an illusion – a performance that will not bear repeating and whose very condition is a failure⁹ » (1998 : 150). Dans un premier temps, l'activité théâtrale en général est déjà « maîtrisée », car, même improvisée, elle se déroule selon les règles qui précisent le « contrat de fiction ». De cette manière, l'acteur garde toujours un certain contrôle de la situation, comme avec le « contrat de plaisir » consenti lors de l'activité sadomasochiste. En revanche, l'intensité des sensations physiques peut avoir pour effet de diminuer, chez l'acteur, le pouvoir d'autocensure, jusqu'à le rendre inopérant. Le défi se situe entre la perte et la prise de contrôle. De ce fait, les spectacles des *Laboratoires* sont conçus sur les bases d'une mécanique défaillante, dans la mesure où l'échec devient un moyen d'apprentissage. Cet apprentissage permet à l'acteur d'envisager le moment où la fiction n'est plus et où le corps est de trop. Le caractère ouvert de l'expérience se prête donc à plusieurs essais au cours desquels, à chaque fois, l'acteur reconnaît et repousse les limites de sa propre fiction/réalité. Dès lors, la scène de la souffrance devient un lieu privilégié d'apprentissage et de création.

Dans *The Body in Pain*, Elaine Scarry affirme que la douleur physique détruit le langage : « Torture inflicts bodily pain that is itself language-destroying, but torture mimes (in the external environment) this language-destroying in its interrogation, the purpose of which is not to elicit needed information but *visibly* to deconstruct the prisoner's voice¹⁰ » (1985 : 20) [C'est moi qui souligne]. La relation bourreau/victime, représentée respectivement par le D^r Crête et ses comédiens, exemplifie cette destruction verbale. Selon Scarry, l'intérêt du bourreau n'est pas l'information soutirée du sujet, mais réside dans le geste déconstructif de la torture. Le vrai bourreau décompose un monde existant pour le refaire à sa façon : « deconstructed, unmade by being made at once an actual agent of the pain and a demonstration of the

9. Comme le soutient Linda Hart, “la prestation” du participant sadomasochiste « se situe à quelque part “entre” le corps et la chair, et c'est dans ce va-et-vient dialectique que [nous] apprenons que [notre] désir de contrôler n'est rien d'autre qu'illusion – une prestation qui ne peut supporter la répétition et qui est vouée à l'échec. » [Traduction libre.]

10. « La torture inflige une douleur physique qui, elle-même, détruit le langage, cependant, la torture mime (dans l'environnement extérieur) la destruction du langage dans toute son ambiguïté, le but n'étant pas de soutirer une information nécessaire, mais bien d'étouffer visuellement la voix du prisonnier. » [Traduction libre.]

effects of pain on human consciousness¹¹ » (p. 42). Le monde familier de la victime – telle une chaise ou une lampe – se transforme en objets insolites¹², parce que leur fonction utilitaire passe à l’outil de torture, c’est-à-dire une chaise « ligotant » ou une lumière aveuglante pour l’interrogation. Cependant, la théâtralisation de la torture renvoie le phénomène de déconstruction à lui-même : on force la mécanique de la torture pour la rendre encore plus évidente et peut-être moins effrayante. Par exemple, l’élaboration exagérée des instruments de torture intégrés à une chaise ne laisse aucun doute quant à sa fonction. En outre, la grossièreté de cet engin ne peut que déclencher le fou rire chez le spectateur. Comme l’exprime Scarry, le bourreau réel *mime* l’action. Ainsi, dans les *Laboratoires*, le docteur/bourreau/metteur en scène imite-t-il une action déjà mimée parce que déjà théâtralisée. De plus, les relations interchangeables entre le paradigme « soumis » du patient/victime/acteur et « dominant » du docteur/bourreau/metteur en scène compliquent la chose. Est-ce le docteur/personnage ou le metteur en scène qui interroge le patient ou l’acteur ? Plutôt que de parler de simple déconstruction, les *Laboratoires* s’inscrivent dans une surenchère de constructions paradigmatiques, qui s’accumulent en strates et qui se caractérisent par une communication constante entre elles. Cela a pour effet de compliquer énormément la réception du spectacle : loin d’entretenir une identification complète avec un personnage, le spectateur est appelé à s’interroger sur la fiction et la réalité de/dans l’événement.

L’inconfort du regard

Crête joue délibérément sur la dialectique fiction/réalité. Plus que tout autre théâtre, son théâtre « médical » met en scène le réel et le ludique, côte à côte. L’action se passe, par exemple, dans une des classes de sciences de l’Université avec, comme accessoires, éprouvettes et bols de chloroforme. En même temps, l’appel « place au spectacle ! » du faux-docteur, qui précède chaque intervention, évoque la nature théâtrale de l’action. Par conséquent, le danger potentiel de l’expérience, dont les spectateurs sont témoins, est omniprésent dans leur esprit. Ce « danger » devient en-

11. « Se voir démolir et métamorphosé sur-le-champ en agent de la douleur, la représentation même des effets de la douleur sur la conscience humaine ». [Traduction libre.]

12. Le rapprochement entre le *Heimlich* – lorsque le familier devient étrange – de Freud et ce phénomène dans la pratique de la torture est évident. La chaise, la table et la lampe sont dans la vie quotidienne des objets inoffensifs. Cependant, dans l’acte de torture, ils se transforment de façon inquiétante en objets destructeurs.

core plus saisissant quand un des acteurs interrompt l'essai parce que sa douleur est soi-disant trop intense. En outre, la présence d'une vraie infirmière sur le plateau accentue la possibilité d'avoir recours à une aide médicale. Si cette présence rassure, elle insiste aussi sur la fragilité corporelle de l'acteur. Au lieu de s'écrier : « Y a-t-il un docteur dans la salle ? », le spectateur se demande consciemment ou inconsciemment : « Y aura-t-il un malade sur la scène ? ». La première question, en évoquant le besoin d'un médecin, renvoie au hors fiction, ce qui interrompt potentiellement la logique du programme. La deuxième question, quant à elle, anticipe le risque qui accompagne le spectacle. L'infirmière, qui ausculte le patient/acteur avant et après toute intervention, marque déjà la précarité du jeu et la possibilité d'une défaillance corporelle. La condition humaine de l'acteur ainsi soulignée, il est impossible pour le spectateur d'oublier l'humain derrière le protagoniste durant l'interprétation des textes.

En tant qu'observateur/spectateur, il est invraisemblable d'échapper complètement à l'emprise de la représentation, peut-être simplement en raison de la musique de fond qui joue pendant l'application des instruments sur la chair et qui ajoute au suspense. L'image des instruments de torture impressionne certes le spectateur, mais la projection vidéo en temps réel des épreuves sur un grand écran intensifie encore davantage l'idée de la douleur. Le gros plan d'un œil, par exemple, qui se plisse au contact de la sueur, ou d'une bouche qui se contracte sous la douleur, offre tous les signes de la dégradation corporelle. Mais le danger perçu par les spectateurs n'est peut-être qu'une mise en scène ingénieuse ; car, le D^r Crête informe son auditoire à la fin du spectacle qu'une des expériences, sans la nommer, a été simulée. Laquelle était-ce ? Peut-être que toutes relèvent de la fiction à un certain degré. Après tout, n'avons-nous pas affaire à des comédiens chevronnés ? Entre la mascarade et le dévoilement, le contenu des monologues choisis pour les expériences devient de plus en plus violent. Et voilà tout le génie du spectacle. Le spectateur croit assister à un *crescendo* de cruauté purement physique, alors que ce sont tout autant les mots que les maux qui offrent ce spectacle de chair meurtrie. La mise en scène de l'essai clinique manipule manifestement les données.

Si on admet un certain degré de fiction à l'intérieur de l'événement, il semble que le sujet de l'étude se soit renversé. Au lieu de lire la proposition comme suit : l'instigation de la douleur sur le corps de l'acteur, on devrait lire : l'instigation de l'effet de la douleur sur l'esprit des spectateurs. Au début, le spectateur est sagement assis derrière son pupitre à prendre en note ses

impressions. À mesure que le spectacle augmente en cruauté (fictive ou non), le rire de la salle croît. Le plaisir prolifère, mais le dégoût aussi. Progressivement, le spectateur abandonne son rôle et se livre à ses propres fantasmes ou à ses sentiments de culpabilité. Le débit rapide de l'acteur, sous l'effet d'une stimulation électrique, ou son faciès contracté, à cause d'une pression sur son crâne, peuvent réjouir le voyeur, mais peuvent aussi perturber le spectateur. Inconsciemment, sa sensibilité est exacerbée par la violence sous-jacente du texte. Ainsi, le spectateur forme le troisième terme dans l'équation sadomasochiste. Il est le témoin nécessaire à l'acte. Hart stipule que cette performance érotique inclut souvent, sinon toujours, la présence d'un témoin. En revanche, selon Hart, le spectateur du théâtre diffère du témoin de l'acte sadomasochiste parce que le premier reconnaît la différence entre la réalité et la fiction :

[...] this one who watches, in [the sado-masochist's] fantasies, cannot distinguish between the fantasy and the event ; only the participant can make that distinction [...]. The spectators whom the [actress] imagines, however, have no way of knowing whether they are watching a play or a life event. This of course is not theater¹³ (1998 : 201).

Contrairement à cette thèse, les *Laboratoires Crête* démontrent jusqu'à quel point la tension entre réalité et fiction constitue le cœur même du spectacle. La douleur, simulée ou réelle, est le lien qui permet cette oscillation, pour le spectateur comme pour le comédien.

On est donc en mesure de se demander jusqu'à quel point le spectateur-voyeur accepte la vraisemblance de la cruauté ? La réponse se trouve dans la relation entre le plaisir de l'émotion forte et la représentation. Le couvert de la fiction permet d'accepter les cruautés les plus sordides. Cependant, du moment où la réalité se fait trop présente, la situation du spectateur devient gênante, car il prend conscience de son rôle de témoin passif ou de voyeur. Le rire « jaune » atteste de ce réveil de la conscience ; c'est une manifestation nerveuse qui souligne l'incongruité de la situation. Trop anxieux de vouloir accepter l'acte masochiste comme un jeu et de se laisser aller au plaisir de la chair, il se laisse bercer par l'illusion. On a vu antérieurement que la structure même des *Laboratoires* empêche l'identification ou la distanciation complète du

13. « [...] celui qui est témoin des fantasmes [du sadomasochiste] ne peut faire la distinction entre la fantaisie et la réalité ; seul le participant peut faire cette distinction [...]. Les spectateurs qu'imagine le [comédien] n'ont aucun moyen de savoir s'ils sont témoins d'un jeu ou de la réalité. Cela n'est certes pas du théâtre. » [Traduction libre.]

spectateur. Face à ce dilemme entre l'illusion et la désillusion, il est obligé de prendre parti, ce qui provoque en lui une auto-évaluation au sens *moral* : jusqu'où doit-on accepter la violence de cette expérience ? Certains spectateurs quittent la représentation, contestant ainsi la pertinence du spectacle, mais la plupart restent, intrigués par ce qui se déroule devant eux.

Le plaisir du spectateur-voyeur réside dans le fait qu'il puisse savourer intensément sans s'impliquer physiquement. D'après Scarry, le bourreau est l'être le plus puissant dans l'équation tortionnaire-torturé : « [F]or power is in its fraudulent as in its legitimate forms always based on distance from the body¹⁴ » (1985 : 46). En revanche, si le voyeur est le plus distant corporellement dans la relation triadique, il s'avère, toutefois, le plus puissant. Le voyeurisme procure donc un sentiment de pouvoir : le spectateur regarde la scène avec toute la complaisance de celui qui n'est pas impliqué personnellement. Hors d'atteinte, il se sent en sécurité. Mais ce regard comprend un sentiment qu'on ne peut entièrement éliminer : la honte. Même si le spectateur ne risque pas d'être atteint sur le plan physique par l'action qui se déroule sur la scène, il est, néanmoins, compromis par son rôle de voyeur, car lui qui voit illicitement *peut aussi être repéré par d'autres*. Dès lors, deux éléments contradictoires se manifestent dans cette communauté du regard : un sentiment de honte et un sentiment de puissance qui contaminent tous les deux « l'impartialité scientifique » de l'observation.

Qu'est-ce qui pousse les spectateurs à rester en place s'ils sont accablés de honte ? Il faut voir cette honte comme un sentiment momentané et singulièrement plaisant. Dans l'acte sadomasochiste, Hart identifie l'humiliation comme une expérience situationnelle et non ontologique :

Shame, or humiliation, is quite simply a pervasive element in s/m [sadomasochism]. Although I cannot make this claim for everyone, it is certainly possible to think of shame differently than ontologically. One can experience shame without « being ashamed ». Shame can be situational, it can be erotic, and there is no reason to conceive of it as ontological¹⁵ (1998 : 139).

14. « Frauduleux ou légitime, le pouvoir se fonde toujours sur la distance qui le sépare du corps. ». [Traduction libre.]

15. « La honte, ou l'humiliation, est tout simplement un élément de persuasion dans le contexte du s/m [sadomasochisme]. Même si ce n'est pas le cas pour tous, on peut certainement concevoir la honte d'un point de vue autre qu'ontologique. On peut ressentir de la honte sans « se sentir honteux. ». La honte peut être contextuelle, érotique, et il n'y a aucune raison de la concevoir d'un point de vue ontologique. » [Traduction libre.]

L'humiliation chez le spectateur peut être appréhendée comme un phénomène positif, dans le sens qu'elle se veut un sentiment passager. C'est un effet de surprise qui enfreint l'habitude du regard blasé du spectateur dans le théâtre occidental conventionnel. L'interdit rattaché à ce mode d'observation suscite alors un nouvel intérêt pour la fonction du regard. Autrement dit, le voyeurisme permet d'acquérir un nouveau point de vue ou une nouvelle vision de soi par rapport au monde. C'est avec une conscience plus aiguë de soi que le spectateur répond aux stimuli du spectacle. On ne peut ignorer non plus le fait que l'acteur prend lui aussi un certain plaisir à subir ces essais pseudo-cliniques. Il a besoin d'un public pour enrichir son jeu et sa propre expérience physique. Cela est d'autant plus vrai que l'échange sadomasochiste s'exécute souvent dans des lieux semi-publics (des discothèques et des clubs privés). La répétition du rituel de la chair y gagne lorsqu'elle ajoute une dimension exhibitionniste au jeu. Au moment où l'acteur masochiste risque de perdre conscience – parce que les sensations sont trop fortes –, il exige un témoin oculaire pour attester de sa propre expérience. Dès lors, le voyeur doit garder son sang-froid ; son rôle dans l'équation sadomasochiste n'est pas complètement neutre. Artaud souligne l'importance de la lucidité dans ses essais sur le théâtre de la cruauté : « Pas de cruauté sans conscience [...]. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un » (1964 : 159). Paradoxalement, si l'acteur souffre de « mille morts », le rôle du spectateur est de percevoir cette vitalité qui naît à l'instant même de sa disparition. D'entrée de jeu, on a besoin du public pour cautionner le moment éphémère de l'expérimentation. Ainsi que le conçoit Herbert Blau, la visibilité du théâtre est toujours un leurre – « the living image of its own mirage¹⁶ » (1990 : 57) –, elle met en scène un désir qui ne peut jamais se réaliser. En revanche, l'invisibilité des sensations émanant de cette fragilité charnelle – presque réelle – offre la promesse d'une révélation, si minime soit-elle.

* * *

Non seulement le regard du public rend-il légitime l'acte auquel il s'adonne, mais encore, à l'instar du voyeur, en est-il un élément essentiel, car l'acteur désire ressentir les effets de la soumission par l'humiliation. Cette dernière est

16. « l'image vibrante de son propre mirage » [Traduction libre.]

plus vive lorsqu'elle se conçoit devant un public, car le corps est exposé dans toute son intimité. Un extrait de *La philosophie dans le boudoir* du Marquis de Sade, qui clôture le spectacle du premier *Laboratoire Crête*, est présenté par un acteur étant sous l'effet de pincements sur l'épiderme. Ce monologue justifie bien notre faim insatiable de l'intensité émotive :

Nous voulons être émus, [...] c'est le but de tout homme qui se livre à la volupté, et nous voulons l'être par les moyens les plus actifs. En partant de ce point, il ne s'agit pas de savoir si nos procédés plairont ou déplairont à l'objet qui nous sert, il s'agit seulement d'ébranler la masse de nos nerfs par le choc le plus violent possible ; or, il n'est pas douteux que la douleur affectant bien plus vivement que le plaisir, les chocs résultatifs sur nous de cette sensation produite sur les autres seront essentiellement d'une vibration plus vigoureuse (1977 : 127).

Devant ses compagnons entrelacés et lascifs, l'acteur répète difficilement son texte. Avec de plus en plus de peine, l'orateur s'enlise, puis poursuit pour enfin prononcer les derniers mots du monologue. Le groupe de comédiens, qui observent sa performance, demeurent, quant à eux, attentifs jusqu'à la fin, appréciant – et encourageant – sa lutte contre la douleur. Cette dernière scène souligne combien les deux termes « privé » et « public » s'interpellent dans le sadomasochisme et le voyeurisme pour intensifier les émotions. Le regard illicite du voyeur maintient l'intensité de l'action supposée personnelle. Ce regard diffère de l'activité commune d'un spectateur de théâtre ; le voyeur enfreint la « vie privée ». Il voit quelque chose qu'il ne devrait pas voir, puisque la souffrance qu'éprouve l'acteur suppose un moment de grande intimité. La douleur oblige un corps à corps : c'est un corps retourné vers son propre corps, attentif à la moindre sensation pénétrante. L'inquisition du voyeur fait une brèche dans ce mouvement intérieur et clos. Cette ouverture inscrite sur la chair du comédien est en fait le stigmate de la communication : c'est un point de rencontre entre le fantasme du spectateur et celui de l'acteur. La fluctuation entre fiction et réalité, mort et vie, lucidité et inconscience, privé et public se joue donc à fleur de peau. Et c'est sur cette carte épidermique que spectateurs et acteurs confrontent leurs propres limites.

L'article propose d'analyser le premier spectacle des *Laboratoires Crête*, plus particulièrement le protocole intitulé : *lien de causalité entre douleur physique et interprétation chez l'acteur en représentation*. Le but de l'expérience de la douleur vise à enrichir le jeu de l'acteur. Pourtant l'essai démontre une dichotomie : l'hypersensibilité du corps du comédien ajoute à sa performance ou, au contraire, empêche l'interprétation du personnage. Dans le cadre des *Laboratoires*, violence et jeu sont à la base du spectacle. Aussi, le parallèle entre le sadomasochisme et le théâtre s'impose. L'article étudie la structure sadomasochiste, plus particulièrement la relation bourreau-victime et voyeur, pour mieux comprendre l'enjeu d'une telle épreuve théâtrale.

This article proposes an analysis of the first performance of the *Laboratoires Crête*, being the protocole entitled *Causal Links between Physical Pain and Interpretation in the Actor on Stage*. The motivation behind the experience of physical pain is to enrich the actor's capabilities. The experiment reveals however a dichotomy : the hypersensitivity of the actor's body enriches the performance in some cases ; however, in other cases, it asks as a block. The parallel between theatre and sado-masochistic relations is also raised by the protocole. This article reflects on the sado-masochistic structures employed, more specifically that of the executioner-victim relationship, in order to better understand their place in such theatre forms.

Eve Irène Therrien termine un doctorat au Département de littérature française de la New York University après avoir poursuivi une carrière artistique au Canada et aux États-Unis. Auteure d'articles sur le théâtre québécois et européen publiés notamment dans Theater Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada et dans Défakto, elle réside maintenant en Italie, où elle poursuit une recherche parallèle sur le théâtre expérimental de Romeo Castellucci et de Pippo Delbono.

Bibliographie

ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

BLAU, HERBERT (1990), *The Audience*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

CASTELLUCCI, Claudia et Romeo (2001), *Les pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

HART, Lynda (1998), *Between the Body and the Flesh ; Performing Sadoomasochism*, New York, Columbia University Press.

LÉVESQUE, Solange (2000), « Une cène en douze services », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 94, p. 12-19.

MARQUIS DE SADE (1977), *La philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard.

SCARRY, Elaine (1985), *The Body in Pain*, New York, Oxford University Press.

TERRIEN, Ève Irène (2001), « Apocalypse and Garbage : a new ritual experience », *Défakto* 1, p. 19-24.