N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

Les corps "hors-texte" de Peter Handke, Jon Fosse et Howard Barker

Pierre LESQUELEN *Maître de conférences*
University of Rennes 2

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2624-les-corps-hors-texte-de-peter-handke-jon-fosse-et-howard-barker
DOI : numerev_2601
Date de publication : 14/11/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : LESQUELEN, P. (2025) Les corps "hors-texte" de Peter Handke, Jon Fosse et Howard Barker. *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2601

Nous nous intéressons dans cet article à trois dramaturges contemporains (Jon Fosse, Peter Handke, Howard Barker) dont les écritures anticipent des corps mystérieux, indéchiffrables. Des corps qui résistent à la tyrannie de la transparence, à l'imaginaire du corps explicable qui envahit notre espace social (celui dont a longuement parlé David Le Breton au début du XXI^{e} siècle). Ces écritures « écrivent » des corps selon le souhait du philosophe Jean-Luc Nancy (souhait qu'il formule dans *Corpus)*, en ceci qu'elles placent toujours le corps à la *limite* des signes textuels, et même des prescriptions kinésiques qu'elles anticipent dramaturgiquement. Grâce à des focales sur trois textes de ces auteurs, nous interrogeons les enjeux esthétiques et politiques de cette opacification théâtrale du corps.

Abstract

In this article we consider three contemporary playwrights (Jon Fosse, Peter Handke, Howard Barker) whose writings anticipate mysterious, indecipherable bodies. Bodies that contradict the tyranny of transparency, the appetite for explainable bodies that invades our social space (this appetite that David Le Breton talked about at the beginning of the 21st century). These writings "write" bodies, according to the wish of the philosopher Jean-Luc Nancy (a wish that he formulates in an essay named *Corpus*), because they always place the body at the limit of textual signs, and even at the limit of their kinesic prescriptions. Thanks to a focus on three texts by these authors, we question the aesthetic and political issues of this theatrical opacification of the body.

Mots-clés :
Corps, Performance, Dramaturgie, Body, Opacité, Symbolisme, Dramaturgy, Performativity, Opacity, Symbolism

---

> Nos milliards d'images nous montrent des milliards de corps - comme jamais corps ne furent montrés. Des foules, des amas, des mêlées, des paquets, des colonnes, des attroupements, des pullulements, des armées, des bandes, des débandades, des paniques, des gradins, des processions, des collisions, des massacres, des charniers, des communions, des dispersions, un trop-plein, un débordement de corps toujours à la fois en masses compactes et en divagations pulvérulentes, toujours collectés (dans des rues, des ensembles, des mégapoles, des banlieues, des lieux de transit, de surveillance, de

> commerce, de soins, d'oubli) et toujours abandonnés à un brouillage stochastique des mêmes lieux, à l'agitation, qui les structure, d'un incessant départ généralisé[1].

C'est dans *Corpus*, essai paraissant à l'orée du XXIe siècle, que Jean-Luc Nancy expose ce qui lui apparaît comme un nouveau régime de visibilité corporelle atteignant la société contemporaine, société désignée par Nancy comme un « monde des corps[2] » par excellence. La prétention médiatique à « saisir » les corps en *masses*, à en offrir une « vision » surplombante et prétendument exhaustive, témoigne d'une réalité où le corps est sur-représenté mais où il demeure paradoxalement, selon le philosophe, très *éloigné*. Pourquoi, parce que ces images de la multitude que celui-ci énumère pêle-mêle, où les corps ne sont plus que formes anonymes, embourbées dans le « trop-plein » contemporain, échouent selon lui à exposer la corporéité dans toute sa singularité et surtout son « mystère » - maître mot de Nancy dans *Corpus*. « Comment toucher au corps, au lieu de le signifier et de le faire signifier[3] » se demande-t-il même, posant alors un défi majeur à son entreprise philosophique et plus largement aux pratiques artistiques, afin de lutter contre ce *brouillage* médiatique affaiblissant et rationalisant les corps dans des surfaces planes et compactes. « Voir un corps n'est pas dévoiler un mystère, c'est voir ce qui s'offre à voir [...] Cette image est étrangère à tout imaginaire, à toute apparence - et de même, à toute interprétation, à tout déchiffrement[4]. » formule-t-il plus loin. Sa volonté de réexposer le corps comme une énigme, une « archi-tectonique du sens[5] », est un pari anti-naturaliste que partagent d'autres penseur·ses contemporain·es, disons le assez minoritaires, comme David Le Breton dans *Anthropologie du corps et de la modernité*[6], comme Caterina Rea dans un essai consacré à l'irréductible « opacité charnelle[7] », ou comme Jean Starobinski, dont les essais sur les raisons inexplicables du corps[8] ont été publiés récemment. Penseurs et penseuses qui proposent ainsi un pôle de résistance à ce que Caterina Réa nomme elle-même un « fantasme naturaliste[9] » dominant les études actuelles du corps. « Fantasme naturaliste » conduisant, expression cette fois de David Le Breton, à un « imaginaire de la transparence[10] » qui cherche à établir la *vérité absolue* des corps et les réduisant en *surfaces*, en images qui prétendent maîtriser leurs énigmes.

Au rebours de cette scène médiatique des corps sur-visibles et conséquemment non visibles, Jean-Luc Nancy rêve au sein de *Corpus* une autre scène susceptible de rendre le corps et ses mystères plus tangibles :

> L'aube, ou bien les projecteurs impeccables sur une scène large ouverte, toute en évidence, comme seule peut l'être une scène d'opéra italien. Bouches, corps grands ouverts campés pour clamer de purs morceaux d'espace - dinanzi al re ! D'avant a lui ! Venez, voici, allons, venons, partons, restons -, les voix venues du ventre, les chœurs, nombreux, et le chant, populaire - allons, voyons, je ris, je pleure, je vis, je meurs. Écrire et penser

ainsi, la bouche ouverte, opus-corpus[11].

Aussi Nancy ne se contente-t-il pas de déplorer l'engorgement médiatique et scientifique du corps. Il envisage des zones de *délivrance* où ce dernier serait désencombré des « signes » et des « chiffres[12] » qui compriment sa vitalité énigmatique, des espaces où le corps ne serait plus la proie d'un œil saisissant et savant, mais d'une « contemplation » inquiète et ignorante. Nancy fantasme alors une scène où le corps épancherait ses « fentes », ses « trous », où il ne ferait plus « ni signe, ni sens.e », où il serait mis « hors-texte[13] », c'est-à-dire en bordure du langage. Et cet appel indirect, quelque peu brumeux et métaphorique, que Jean-Luc Nancy lance au théâtre comme espace propice à la réapparition et à la confrontation inquiète au corps semble avoir été indirectement entendu par les trois dramaturges que nous allons envisager successivement : Peter Handke, Jon Fosse et Howard Barker.

Respectivement autrichien, norvégien et britannique, ces trois célèbres auteurs ont en partage une forme de résistance, par leur écriture, à un certain « culte de l'accessibilité[14]» (expression de Barker) : une résistance d'abord à la clarté des signes linguistiques qu'ils tentent respectivement – avec des dispositifs dramaturgiques très différents, de densifier, de rendre à leur force de suggestion. Mais aussi une résistance à cet « imaginaire de la transparence » corporelle et au symptôme esthétique qui en découle sur la scène contemporaine selon eux : à savoir que le paradigme du *gestus* brechtien, dans lequel le corps est structuré comme un renvoi au sens – et à un sens relativement observable et maîtrisable – dominerait encore les scènes d'aujourd'hui. La grande théâtralité de leurs écritures transparaît alors dans leur prévoyance permanente du corps des acteurs·rices. Cette théâtralité réside *a fortiori* dans leur commune capacité à nier l'opposition entre textualité et performativité, puisque l'ouverture du texte à l'expérience irrésolue du corps des interprètes constitue pour ces dramaturges une nécessité. L'écriture, alors qu'elle peut avoir cette réputation sur la scène actuelle avide de performances majoritairement délivrées du signe textuel[15], ne vient plus envelopper et circonscrire le corps, ne vient plus le *chiffrer* pour reprendre la formule parlante de Nancy, ne vient plus dompter ses énigmes et sa vitalité chaotique. Chez eux, elle le rend au contraire à une force de présence, à une intensité, à une densité, à une capacité d'étonnement et d'inquiétude assez rare dans le champ du théâtre contemporain. Ces écritures *écrivent* des corps selon le souhait de Jean-Luc Nancy, en ceci qu'elles placent toujours celui-ci à la *limite* des signes qu'elles tissent, et même des prescriptions kinésiques qu'elles anticipent pour lui. Elles écrivent le corps parce qu'elles aménagent toujours des espaces de débordement où le signe linguistique est comme mis en crise, dépassé, nié, nargué par des événements organiques résolument inqualifiables.

Par des focales sur trois textes de ces auteurs (*Voyage au pays sonore ou l'art de la question*[16] de Handke, *Rêve d'automne*[17] de Jon Fosse et *Und*[18] d'Howard Barker), qui permettront d'observer minutieusement ces phénomènes d'affranchissement sémiotique des corps, nous interrogerons les enjeux de cette opacification dramaturgique du corps. Ce geste peut d'abord apparaître comme une résurgence

symboliste - l'esthétique symboliste incarnée par Maurice Maeterlinck (chez qui la lutte symbolique entre texte et corps est constante) étant le régime des corps opaques, anti-naturalistes par excellence. Mais ce geste d'opacification, de « mise hors-texte » semble constituer surtout, pour chacun de ces dramaturges, un pôle de résistance au fantasme sociétal et théâtral de corps lisibles et à la tyrannie - épinglée entre autres par David Le Breton - du corps déchiffré.

Voyage au pays sonore de Peter Handke est une pièce très paradoxale esthétiquement. Elle peut donner l'impression première d'être purement bavarde, sauf que le verbe pléthorique de Handke ménage de nombreuses ouvertures de la parole où le corps de l'acteur retrouve une liberté performative souvent déconcertante. Ce désaccord énigmatique entre les mots et les gestes transparaît dès les premières répliques de la pièce, en particulier dans la partition de Perceval et du Guetteur :

> LE GUETTEUR repeigne ses cheveux ébouriffés, d'une main se protège les yeux, scrute l'espace et tend l'autre main devant lui : Mais regardez, comme c'est beau ! C'est la paix ici présentement dans l'arrière-pays, voilà pourquoi je peux dire cela. Je suis né sans doute pour célébrer, je n'ai nulle voix pour autre chose. Tout ce qui sort de ma bouche autrement reste aphone, ou crie trop. […] Dans mes oreilles déjà un hurlement, quand devant vous ce sont encore les collines et un murmure qui semble provenir des collines. Ses bras retracent les vagues des collines lointaines[19].

Le mouvement qui encadre ici la parole fait littéralement déborder le sens. Car loin de reproduire la beauté indicible du paysage, les derniers gestes du Guetteur ne *retracent* que les contours de cette réalité invisible pour le spectateur. Si la langue suggestive de Handke constitue ici le négatif d'une image latente et indéterminée, le geste lui-même se refuse toujours à désigner et à définir le visible. Il se contente d'ébaucher, de *retracer* dans son énergie et sa langue singulières, son langage autonome (jamais narratif ni illustratif) l'expérience sensible qu'il est en train de vivre. Alors, le corps de l'acteur n'est pas censé reproduire avec sa grammaire gestuelle une réalité connue et extérieure. Il est montré en pleine expertise incertaine d'un monde qui se dérobe au savoir (ces collines innombrables d'où s'échappe une « rumeur » inconnue) et ses gestes, du même coup, semblent balbutiants et incomplets.

Un autre passage de *Voyage au pays sonore* démontre encore plus radicalement ce divorce insolite entre la langue et le geste. Le personnage (quasi mutique pendant toute la pièce) de Perceval s'adonne à des gesticulations qui provoquent ouvertement la signification :

> L'ACTRICE après une longue pause, à PERCEVAL : Qui t'a chassé de la maison ?
>
> PERCEVAL se raidit.

> L'ACTRICE après une longue pause : Est-ce qu'on t'a lâché comme un chien au bord de l'autoroute avant les grandes vacances ?
>
> PERCEVAL glisse pour se dérober à l'interrogatrice.
>
> L'ACTRICE ostensiblement, comme pour le calmer, pose la main droite sur l'épaule gauche : As-tu peur de moi ?
>
> PERCEVAL agite les bras, comme pour chasser un insecte.
>
> L'ACTRICE Oh j'ai oublié : Quand on questionne, sauter ! – Quelles sont tes couleurs ?
>
> PERCEVAL se gifle.
>
> L'ACTRICE Tu vas toujours pieds nus, ou est-ce qu'on t'a pris tes chaussures ?
>
> PERCEVAL se recroqueville et cogne son front contre le sol[20].

L'interrogatoire initié par l'Actrice repose sur une convention confondante. Au risque de produire une révélation, ses questions doivent absolument rester sans réponse, et débouchent *a fortiori* sur les ripostes gesticulées d'un Perceval qui tente de « *se dérober*. » Comme dans un extrait précédemment cité où le héros finissait par se jeter à terre, le corps de Perceval « se recroqueville », mettant du même coup en échec la verve intrusive de l'Actrice. En boule, clos sur lui-même tel un hérisson (animal qui métaphorise chez Schlegel l'autonomie et le caractère indivisible du sens[21]), le corps de Perceval nargue la logique rationnelle et révélatrice de la parole. Au rebours des interviews contemporaines où l'intimité devrait nécessairement s'épancher, sans silence et sans retenue - de nombreux écrits de Handke thématisent cet épanchement contemporain des individus et cette hostilité pour le secret - l'interrogatoire amorcé par l'Actrice fait advenir au contraire l'énigme absolument muette du corps.

Alors que les didascalies des premières pièces de Jon Fosse (comme *Le Nom* en 1995), regorgent de didascalies kinésiques très précises et prescriptives, circonscrivant le parcours corporel des acteur.rice.s, sa dramaturgie à partir de *Quelqu'un va venir* semble laisser cette expérience bien plus irrésolue. C'est le cas par exemple de la didascalie initiale de *Rêve d'automne*, apparemment très minutieuse mais dans laquelle, en réalité, Fosse semble chercher à sous-exposer les corps en présence. Cette didascalie propose effectivement un parcours corporel faussement fléché pour les deux acteur·rices :

> Une petite partie d'un grand cimetière. Fin d'automne. Il vient de pleuvoir. […] Un homme s'avance dans l'allée, quitte l'allée, va jusqu'à une tombe, lit ce qui est écrit sur la pierre tombale, reste là et regarde la pierre, va jusqu'à

> une autre tombe, lit également ce qui est écrit sur la pierre tombale, reste un moment à la regarder, puis rejoint l'allée et va s'asseoir sur le banc. Il lève les yeux, et il a peut-être pleuré. Il serre son manteau autour de lui, regarde le gravier mouillé. Il se lève, ouvre la bouche, s'apprête apparemment à dire quelque chose, reste tout droit pendant un moment, puis ferme la bouche et les yeux, une douleur passe sur son visage, puis il ouvre grand les yeux, regarde obliquement dans le vide, et pendant qu'il reste là debout, une femme s'avance, elle le voit mais essaie de faire en sorte qu'il ne la remarque pas, elle ne sait pas si elle doit rebrousser chemin ou passer devant lui, hésite, et il s'aperçoit de sa présence, elle baisse les yeux, il se rassied sur le banc, gêné, embarrassé, puis il regarde timidement vers elle et la reconnaît[22].

C'est par une dynamique de suspension du corps que débute la pièce : suspension d'un acteur qui marche, s'arrête puis s'assoit pour affronter le public de son regard égaré. Cette trajectoire énigmatique, qui induit une épuration des mouvements, permet de faire apparaître le visage de l'acteur à l'avant-scène comme un surgissement, et ici une promesse déceptive de signification. C'est donc symboliquement par la différation, par l'attente d'un indice physionomique que débute *Rêve d'automne*. Mais loin d'offrir un signal au public permettant de sonder le passé du personnage et la genèse du drame, les yeux de l'acteur sont censés renvoyer une émotion imprécise et hypothétique (« *il a peut-être pleuré*[23]»). À l'instant même où l'œil se lève et s'expose, l'âme et le sens semblent se camoufler. L'emploi du modalisateur dans la traduction de Sinding, qui respecte la langue originale, traduit cet état incertain du corps que Jon Fosse souhaite maintenir. Comme si la didascalie initiale, loin d'être une notice physiologique et psychologique, ouvrait d'elle-même pour l'acteur une expérience corporelle résolument indéfinie. Embrumant la chorégraphie très précise des apparitions scéniques, les regards erratiques et *obliques* des personnages diffusent une énigme qui empêche l'interprétation du malaise consubstantiel à leur rencontre. Comme chez les symbolistes – l'œil illisible est un motif dans l'œuvre de Maeterlinck – le visage de l'acteur n'est plus cet endroit du corps où « se forme l'expression[24] », mais au contraire le révélateur privilégié d'une incertitude, innervé par une infinité simultanée de signes.

Comme pour concrétiser cette nécessaire collision entre corps et signe, Fosse inaugure de surcroît dans ce passage une tension entre l'illisibilité du corps et les mots gravés, inébranlables du cimetière. De fait, la figure masculine s'adonne à la lecture répétée des pierres tombales qui restent indiscernables pour le spectateur. Si le personnage est d'abord en contact avec les signes (« *lit ce qui est écrit sur la pierre tombale* »), et que ses déplacements cérémonieux[25] et répétitifs redoublent rythmiquement la dynamique linéaire de la lecture, son immobilité prolongée (« *reste là et regarde la pierre* ») suggère qu'il contemple surtout la vanité métaphysique qu'ils recouvrent (l'acteur n'observe plus les lettres mais la « pierre » irréductible et sans nom qui les déborde). Les inscriptions linéaires, que le corps pouvait encore refléter, laissent place à une réalité indicible et indivisible dont le corps devient le miroir obscur, le symbole performatif. Si le corps devient indéchiffrable, c'est qu'il ne fait plus qu'un avec la

réalité terrible de la pierre qu'il affronte (et celle du corps mort tapi dessous). Pour reprendre la fameuse expression de Didi-Huberman, le corps que nous voyons sur scène finit alors par nous regarder[26], la théâtralité de Fosse cherchant une porosité permanente entre l'expérience métaphysique de l'acteur et celle du spectateur : le corps illisible du premier sollicite et active l'*énigme vivante* (formule de Claude Régy) du second.

Aussi le combat entre l'illogisme du corps et la stabilité du langage, entre l'impénétrabilité du corps et la lisibilité du texte se joue-t-il ici très littéralement et matériellement à l'ouverture de *Rêve d'automne*. C'est un combat similaire que mène l'auteur britannique Howard Barker, rarement rapproché de Fosse car laissant dans l'imaginaire collectif le souvenir de pièces plutôt épiques et bavardes, mais s'adonnant, à la même période que son contemporain (en 1999), à l'écriture de pièces plus émondées, plus énigmatiques, pleines de prescriptions corporelles des plus indécises. L'œuvre de Barker s'inscrit alors en faux contre une époque qui remiserait l'obscurité, une époque mue par la « recherche éblouissante de la transparence », époque qui « viole la pénombre de l'intimité au nom de l'accessibilité[27]. » Époque contre laquelle s'élève les drames résolument énigmatiques de Barker, dans lesquels il souhaite faire un émerger un « corps [qui] ne se laisse pas facilement réduire[28]. »

Ces corps irréductibles, nous les trouvons par exemple dans *Lentement*[29], rituel où quatre femmes tentent de résister à leurs assaillants masculins en s'adonnant à des gestes résolument indéchiffrables ; mais on les rencontre aussi dans la radicalité corporelle que suggère Barker pour un monologue *Und*, écrit en 1999. Monologue totalement irrésolu, dans lequel une femme attend un homme et court visiblement à sa catastrophe. Le personnage de Und s'impose par une quasi immobilité, une rigueur, une prestance corporelle qui s'oppose aussi à la catastrophe inexprimable qui la menace et qui peut rappeler les corps de cire, corps statuaires rêvés par les symbolistes auxquels le théâtre de Barker – y compris son théâtre de marionnette – fait souvent référence. Le corps de Und, dont les gestes rares sont souvent stylisés et hiératiques, ne se contente pas de dissimuler totalement ses émotions pour se rendre impénétrable : il les détourne et les déjoue, il surprend par son maintien extatique leur exhibition momentanée :

> UND. […] Nous étions faits l'un pour l'autre
>
> Oui
>
> NOUS PARTAGEONS TANT DE CHOSES OH TANT DE CHOSES TOUT PEUT-ÊTRE
>
> (Bruit d'une masse fracassant une porte. Elle est immobile. Son visage trahit son angoisse.)
>
> Il est
>
> Oh si

Implacable

(Elle rit. Elle s'arrête. Nouveau bruit de masse.)

Cette porte n'est pas

Je l'ai ouverte mille fois

Faite pour être

(La cloche)

La cloche… !

La cloche est…[30]

De fait, malgré la raideur du corps, le visage trahit parfois quelques sentiments qui sont pour leur part écrits (« E*lle est immobile. Son visage trahit son angoisse*[31] »). Celui-ci se trouve même gorgé de larmes (« *Elle éclate en sanglots profonds. Son râle résonne à travers la maison. […] Und est parfaitement immobile…*[32] »). À sa langue hétérogène et imprévisible, Barker superpose ainsi une corporéité elle-même paradoxale et indécidable : le corps de Und laisse sa douleur s'épancher parfois dans un pathos lacrymal mais l'intériorise immédiatement, c'est aussi le cas de ses rires soudains – comme nous le voyons ici – interrompus brutalement. Le corps fantasmé par Barker entre alors dans un jeu très symboliste d'exhibitions et de rétentions, de monstrations et d'obturations rappelant l'art de ce cette fameuse « statue de reine bronzée » décrite par Craig dans « L'acteur et la sur-marionnette[33]. » Statue chimérique qui montrait et cachait en même temps, dont les gestes retenaient toujours le sens. Et cela contamine la partition de Barker elle-même : à des prescriptions, à des émotions nettement textualisées répondent des événements corporels tout juste ébauchés, suggérés, que la comédienne aura à charge de prolonger, d'investir, d'inventer très librement.

Le jeu corporel imposé par Barker va toutefois au-delà d'une simple dynamique de dissimulation. De fait, le dramaturge propose à la comédienne une énergie totalement contradictoire où l'exhibition outrancière et parfois grotesque de l'intériorité, soumise à un système imitatif quasi expressionniste, côtoie l'impassibilité la plus imperturbable. Le dramaturge fait ainsi du corps un médium provocateur, qui n'est pas seulement un écran semi-opaque sur lequel s'agglutinent les projections mentales du spectateur, mais un défi physique qui ruine toute velléité interprétative. Le corps expose son énigme irréductible chez Barker avec espièglerie, le glissement entre expressionnisme et hiératisme constituant un autre pied de nez chez lui à un certain régime de visibilité de l'humain qui pétrifie la chair et l'intériorité. L'auteur montre « les corps que nous avons tendance à cacher[34] », ces corps *obscènes* que recense son traducteur Vanasay Khamphommala. Son *art du théâtre* nous place effectivement dans un inconfort optique

: il nous expose à des corps à la fois visibles et soustraits, des corps *obscènes* au sens où ils sont à la fois immontrables et sur-exposés, des corps qui gravitent de façon indécidable et parfois insupportable entre clartés et ténèbres. Des corps qui offrent et retirent le sens, des corps qui confirment et infirment le texte d'un même geste.

Ainsi, Peter Handke, Jon Fosse et Howard Barker rêvent sur le papier des corps mus par des énergies inqualifiables et hétérogènes. Des corps qui entretiennent toujours un rapport critique avec le signe et plus largement avec le texte : ces corps ruinent l'efficacité de la didascalie chez Barker, ils désamorcent le déroulement du dialogue, les rouages de la conversation et sa logique de révélation chez Handke, ils détrompent les émotions outrées, les masques expressifs que leur propose le dramaturge chez Barker. Le dramaturge n'est plus alors qu'un chorégraphe volontairement vulnérable, dépassé par le réel inqualifiable des corps qu'il rêve de libérer sur la scène. Ces corps narguent constamment l'autorité textuelle et révèlent alors la teneur politique indirecte de cette recherche dramaturgique. Loin d'être un geste gageur d'hermétisme théâtral, cette recherche dramaturgique permet – sans que cet horizon politique devienne un étendard esthétique qui assujettirait l'expérience corporelles des acteur·rices – de rendre au corps une vitalité, une intériorité, une intégrité qui lui manquent sur les plateaux et *a fortiori* dans les écritures contemporaines. Le théâtre est alors rendu à sa force primaire d'art vivant, redevant cet espace irréductible où « voir les corps n'est pas dévoiler un mystère[35]. »

NOTES

---

[1] Jean-Luc Nancy, *Corpus* [2000], Paris, Éditions Métailié, coll. « Sciences humaines », 2006, p. 36.

[2] *Ibid.,* p. 37.

[3] *Loc. cit.*

[4] *Ibid.*, p. 42.

[5] *Ibid.*, p. 25.

[6] David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013.

[7] Caterina Réa, *Dénaturaliser le corps : de l'opacité charnelle à l'énigme de la pulsion*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2009.

[8] Jean Starobinski, *Le Corps et ses raisons*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du

xxie siècle », 2020.

[9] Catherine Réa, *op. cit.*, p. 5.

[10] David Le Breton, *op. cit.*, p. 264.

[11] Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 45.

[12] *Ibid.*, p. 12.

[13] *Ibid.*, p. 14.

[14] Howard Barker, « Le culte de l'accessibilité et le théâtre de l'obscurité », trad. Elizabeth Angel Perez, in *Arguments pour un théâtre* [*Argument for a Theatre*, 1998], Besançon, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 127.

[15] Voir sur cette question l'ouvrage de Joseph Danan *Entre théâtre et performance : la question du texte* [2013], Arles, Éditions Actes Sud Papiers, coll. « Apprendre », 2016, p. 80-81.

[16] Peter Handke, *Voyage au pays sonore ou l'art de la question* [*Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren*, 1989], trad. Bruno Bayen, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Du monde entier », 1993.

[17] Jon Fosse, *Rêve d'automne* [*Draum om hausten*, 1999], trad. Terje Sinding, in *Rêve d'automne / Violet / Vivre dans le secret*, Paris, L'Arche éditeur, 2005.

[18] Howard Barker, *Und* [*Und*, 1999], trad. Vanasay Khamphommala, in *Œuvres choisies* volume 10, Montreuil, Éditions Théâtrales, coll. « Répertoire contemporain », 2015.

[19] Peter Handke, *op. cit.,* p. 18.

[20] *Ibid.*, p. 33-34.

[21] Voir le Fragment 206 de l'*Athenäum*, in : *KA*, Bd. II S. 197, cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 126.

[22] Jon Fosse, *op. cit.*, p. 9.

[23] « kan ha gråte » en norvégien (littéralement : « il peut avoir pleuré »)

[24] Jean Starobinski, « Toute rencontre est rencontre d'un visage », in *Le Corps et ses raisons*, *op. cit.*, p. 90.

[25] Ce hiératisme, très caractéristique de la corporéité symboliste, rejaillit aussi dans certains passages de *Voyage au pays sonore* et de *Und*.

[26] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1992.

[27] Voir Howard Barker, « La maison de la contamination : le théâtre à l'âge de l'hygiène sociale » [« The house of infection : theatre in the age of social hygiene », 1997], trad. Elisabeth Angel-Perez, in *Argument pour un théâtre*, *op. cit.*, p. 52.

[28] Expression de Barker tirée de l'article « L'amour au musée : l'auteur moderne et le texte antique », in *Arguments pour le théâtre*, *op. cit.,* p. 267.

[29] Howard Barker, *Lentement* [*Slowly*, 2010], trad. Vanasay Khamphommala, in *Œuvres choisies* volume 10, Montreuil, Éditions Théâtrales, coll. « Répertoire contemporain », 2015.

[30] Howard Barker, *Und, op. cit.*, p. 27.

[31] *Ibid.*, p. 27.

[32] *Ibid.,* p. 31.

[33] Voir Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette » [1907], in *De l'art du théâtre*, trad. Geneviève Seligman, Belval, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 1999, p. 99.

[34] Vanasay Khamphommala, *Spectres de Shakespeare dans l'œuvre de Barker*, Paris, Éditions PUPS, coll. « Série Sillages, p. 73.

[35] Formule de Jean-Luc Nancy déjà citée.

BIBLIOGRAPHIE

BARKER, Howard, *Arguments pour un théâtre* [*Argument for a Theatre*, 1998], Besançon, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2008.

–, *Lentement* [*Slowly*, 2010], trad. Vanasay Khamphommala, in Œuvres choisies volume 10, Montreuil, Éditions Théâtrales, coll. « Répertoire contemporain », 2015.

–, *Und* [*Und*, 1999], trad. Vanasay Khamphommala, in Œuvres choisies volume 10, Montreuil, Éditions Théâtrales, coll. « Répertoire contemporain », 2015, p. 9-47.

CHÂTEL, Jonathan, PIRET Pierre (dir.), "Corps parlant, corps vivant : réponses littéraires et théâtrales aux mutations contemporaines du corps", *Revue Études théâtrale*s, n°66, Paris, Éditions L'Harmattan, 2018.

CRAIG, E. Gordon, *De l'art du théâtre*, trad. Geneviève Seligman, Belval, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 1999.

DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte* [2013], Arles, Éditions Actes Sud Papiers, coll. « Apprendre », 2016.

FOSSE, Jon, *Rêve d'automne* [*Draum om hausten*, 1999], trad. Terje Sinding, in Rêve d'automne / Violet / Vivre dans le secret, Paris, L'Arche éditeur, 2005.

FREIXE, Guy (dir.), *Le Corps, ses dimensions cachées*. *Pratiques scéniques*, Montpellier, Éditions Deuxième époque, 2017.

HANDKE, Peter, *Voyage au pays sonore ou l'art de la question* [*Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren*, 1989], trad. Bruno Bayen, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Du monde entier », 1993.

KHAMPHOMMALA, Vanasay, *Spectres de Shakespeare dans l'œuvre de Howard Barker*, Paris, Éditions PUPS, coll. « Série Sillages critiques », 2015.`

NANCY, Jean-Luc, *Corpus* [2000], Paris, Éditions Métailié, coll. « Sciences humaines », 2006.

RÉA, Caterina, *Dénaturaliser le corps : de l'opacité charnelle à l'énigme de la pulsion*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2009.

STAROBINSKI, Jean, *Le Corps et ses raisons*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du xxie siècle », 2020.

AUTEUR

Agrégé de lettres modernes, **Pierre Lesquelen** est MCF à l'université Rennes 2 et rattaché à l'unité de recherche : « Arts : pratiques et poétiques ». Il a soutenu en 2022 une thèse sur « les résurgences symbolistes dans les dramaturgies contemporaines (depuis 1990) (H. Barker, J. Fosse, P. Handke, D. Harrower, A. Hilling D. Keene) » sous la direction d'Arnaud Rykner à l'IRET, université Sorbonne Nouvelle. Il est également critique et dramaturge.