

Essayer de vivre ou vivre à l'essai : d'Arthur Miller à Mark Ravenhill, en passant par Samuel Beckett et Sarah Kane.

Jean-Marc Peiffer. Nancy 2

Quels points communs peuvent avoir des œuvres aussi différentes que *Death of a Salesman* d'Arthur Miller, publiée en 1949, *Waiting for Godot* et *Krapp's Last Tape* de Samuel Beckett publiées respectivement en 1956 et 1958, et les pièces de Sarah Kane publiées entre 1995 et l'an 2000 ou encore, les premières pièces de Mark Ravenhill : *Shopping and Fucking*, *Faust is Dead*, *Handbag*, *Some Explicit Polaroids*, publiées à peu près aux mêmes dates que celles de Sarah Kane ? Le pessimisme qu'elles expriment est-il suffisant pour doter ces pièces d'une unité organique ou faut-il voir dans la surenchère morbide à laquelle les pièces récentes se livrent le témoin d'une époque : celle d'une augmentation du pessimisme au fil des années ? Le monde est désespérant et l'a toujours été. Il semble que depuis Auschwitz, une rupture radicale s'est faite. Plutôt que de vivre, il s'agirait d'essayer de survivre. C'est ce dont témoignent les premières pièces du corpus, celles de Miller et de Beckett. Actuellement, le désespoir semble encore plus profond, dans la mesure où tout se passe comme si certains renonçaient même à vivre, voire à survivre dans ce monde perçu comme trop désolant et choisissaient de fuir dans le monde virtuel, où ils ne vivraient plus réellement, mais, en quelque sorte, à l'essai. L'objet de cet article est de tenter de comprendre pourquoi le pessimisme du théâtre contemporain s'est ainsi accentué, même si quelques lueurs d'espoir semblent demeurer.

Voyons d'abord les formes du pessimisme que ces pièces mettent en évidence. Celui-ci apparaît d'abord sous la forme d'une nostalgie d'un bonheur perdu. Dans La pièce de Miller, Willy, le personnage central, se rappelle avec émotion le bonheur quasi-bucolique du début de leur vie de couple dans leur maison à Brooklyn :

Remember those two beautiful elm trees out there ? When I and Biff hung the swing between them ? (...) More and more I think of those days, Linda. This time of year it was lilac and wistaria. And then the

peonies would come out, and then the daffodils. What a fragrance in this room ! (Miller, Act one, 12)

Mais plus encore, ce sont les exploits de son fils aîné au football qu'il revit sans cesse, augurant à l'époque, aux yeux du père, d'un avenir brillant pour son fils. L'échec professionnel du fils préféré aura un effet dévastateur sur le père. Dans la pièce de Beckett, un vieillard, Krapp, se repasse les bandes magnétiques sur lesquelles il enregistrait, chaque année, les souvenirs les plus marquants de l'année. Deux souvenirs surnagent. L'un est de nature intellectuelle. Dans sa quarantaine, Krapp a éprouvé un moment d'épiphanie : il a compris qu'au lieu d'essayer d'éliminer le sentiment dépressif qui était le sien, il pouvait l'utiliser pour en faire la base de son œuvre littéraire. Ce souvenir est mis en balance avec un autre moment majeur de sa vie, cette fois ci, de nature physique. Il concerne une relation sexuelle qu'il a eue à l'âge de vingt ans dans des circonstances idylliques, les deux amants étant couchés dans une barque dérivant au fil de l'eau et berçant leurs ébats amoureux. Finalement, le vieillard donne sa préférence au souvenir de ses vingt ans qui lui apparaît plus consistant et moins naïf que celui de ses quarante ans. Cette nostalgie d'un bonheur perdu souligne le malheur présent. Les personnages de Miller sont malheureux dans leur présent tout comme les personnages de Beckett, mais ils ont du moins le souvenir d'un temps passé où ils furent heureux. On observe une radicalisation du malheur chez les personnages de Kane ou de Ravenhill, dans la mesure où ils sont tout aussi désespérés que les personnages de Miller ou de Beckett, mais leur désespoir est d'autant plus grand qu'ils font rarement état de moments de bonheur qu'ils auraient éprouvés dans leur passé. Au contraire, les seuls moments de leur passé qu'ils évoquent sont des épisodes malheureux. Dans *Blasted*, même si Cate aime son frère, le fait qu'il soit retardé mentalement, ajouté à l'absence du père au foyer, ont terni son enfance. Dans *Some explicit Polaroids*, Nadia évoque son père incestueux et pédophile, dont l'influence néfaste n'est probablement pas étranger au choix qu'elle a fait de devenir strip-teaseuse dans un cabaret et prostituée occasionnelle : « I've never met a paedophile. Well, only my father. But I don't count him. » (Scene three, 257)

Qu'il y ait nostalgie d'un bonheur perdu ou non, ces quatre auteurs nous présentent un présent désespéré. La preuve la plus manifeste en est l'omniprésence du suicide dans les pièces étudiées. Chez Miller, Willy finit

par se suicider, après y avoir longtemps pensé et fait plusieurs tentatives ratées. Vladimir et Estragon y songent plusieurs fois mais finissent par y renoncer, soit par peur du ridicule, vu leur âge, soit par peur d'échouer, soit par peur de se retrouver seul, si l'un réussit et l'autre échoue. Chez Kane, dans la pièce *Blasted*, Ian tente de se suicider, mais son amie a retiré les balles du revolver qu'il utilise pour la tentative de suicide. Dans *Phaedra's Love*, Phèdre se pend ainsi que Robin dans *Cleansed*. Le personnage unique de *4.48 Psychosis* évoque le suicide à la fin de la pièce et annonce le suicide proche de l'auteur elle-même. Chez Ravenhill, Tim se suicide en refusant de continuer à prendre son traitement contre le Sida. Nous savons que Ravenhill, lui-même, est séro-positif. Mais là encore, le suicide prend un sens plus désespéré dans les pièces plus récentes. Dans l'œuvre de Miller, Willy se suicide, non seulement parce qu'il est épuisé par son métier de représentant de commerce continuellement astreint à sillonner le pays, mais également parce qu'il espère que l'argent de l'assurance-vie qu'il a contractée, aidera son épouse et ses fils à avoir une vie meilleure. Il s'agit d'un suicide altruiste animé par un espoir. Les autres suicides n'ont plus cette visée altruiste, ils ne sont que l'expression d'un dégoût de vivre. L'apparition dans les pièces plus récentes d'une sexualité de plus en plus débridée et d'une violence de plus en plus terrible, exhibées avec toujours plus de crudité, témoigne également de la radicalisation du désespoir. On a parfois l'impression qu'il y a une compétition ou un engrenage dont le but serait de trouver la manifestation la plus bestiale de la sexualité et la forme la plus atroce de violence pour l'exhiber sur scène. Une telle violence est absente dans la pièce de Miller. Il est vrai que l'importance de la sexualité est soulignée, dans la mesure où l'infidélité de Willy à l'égard de son épouse est présentée comme une des causes majeures de la déception de son fils et de la démotivation qu'il a manifestée par la suite. Mais que l'infidélité de Willy paraît anodine au regard de comportements sexuels présentés dans les pièces de Kane ou de Ravenhill ! On pourrait dire qu'à l'endroit où Miller a choisi de s'arrêter dans le tableau qu'il dresse du malheur de l'homme, non parce qu'il n'en a pas sondé les profondeurs, mais parce qu'il a estimé qu'il valait mieux ne pas révéler le fruit de sa réflexion, Beckett et les auteurs contemporains ont décidé de poursuivre la route, estimant qu'il fallait mettre en évidence l'horreur de notre condition et des comportements auxquels l'être humain s'est laissé entraîner et risque

toujours de céder, par exemple, dans les camps de concentration ou lorsque l'état de droit s'effondre.

Chez Beckett, des traces de violence surgissent de ça delà, à l'instar de l'indication, implicite quoique non confirmée, du meurtre d'un enfant, peut-être poussé hors d'un train par un vicillard, dans *All that Fall*. Mais là encore, le fait que la violence ne soit pas confirmée en atténue l'impact. En revanche, la violence s'étale dans les œuvres actuelles. Quelles peuvent être les causes de ce phénomène ? Certes, le théâtre actuel n'a pas, loin s'en faut, le monopole de la violence dans la littérature : les ouvrages du marquis de Sade, de Lautréamont, certaines pièces de Shakespeare, voient se succéder viols, mutilations et meurtres. Cependant, la concentration et la fréquence du recours à la violence dans le corpus contemporain suscite l'interrogation. Une réponse évidente se trouve dans l'histoire de la deuxième guerre mondiale et le massacre des minorités, notamment juive : quelle que soit l'horreur évoquée par le théâtre, elle ne pourra jamais rendre compte de l'horreur de la réalité telle qu'elle s'est manifestée dans les camps d'extermination. Paradoxalement, la pièce écrite peu de temps après l'holocauste, celle de Miller, contient le moins de violence, comme si le souvenir de cette violence était encore trop présent, trop brûlant, pour qu'on ose y faire allusion. Une deuxième raison réside dans l'effondrement des repères sociaux, et notamment de la famille. La pièce de Miller nous présente encore une famille, même si elle est en crise. Les deux époux continuent à s'aimer, les enfants vouent un amour inconditionnel à leur mère, ils aiment encore leur père, même si l'aîné le méprise également depuis qu'il l'a surpris avec sa maîtresse. Le mal qui ronge cette famille est le mensonge dû au fait que le père n'a jamais avoué son infidélité à son épouse, mais un sentiment familial, aussi imparfait soit-il, perdure. Dans les autres pièces du corpus, la famille a quasiment disparu. Chez Beckett, si les parents apparaissent encore, ils sont dans une poubelle, ce qui montre bien le peu d'importance que la famille revêt aux yeux de ces personnages. Chez Kane, le personnage unique de 4.48 *Psychosis* évoque brièvement le fait que sa mère était battue par son mari et qu'elle ne l'a pas quitté en dépit des coups qu'elle recevait, ce qui a provoqué le ressentiment du personnage à l'égard de sa mère. Chez Ravenhill, Nadia fait allusion à un père incestueux et pédophile. Dans *Handbag*, une famille essaie de se constituer avec deux femmes lesbiennes, dont l'une demande à être fécondée par un homme

homosexuel. Mais la famille se délite, lorsque l'enfant souffrant de troubles respiratoires meurt à la fin et que l'amant de la nurse essaie de ranimer le bébé en lui infligeant des brûlures avec une cigarette, notamment sur les yeux. On se rend compte de la dégradation subie par la cellule familiale par rapport à la famille Loman de la pièce de Miller.

En parallèle à l'effondrement de la famille apparaît l'effondrement de la société. La seule valeur encore présente est l'argent. L'argent est déjà le critère majeur du succès dans la pièce de Miller. Mais, pour les personnages de Miller, le fait que vous soyez capables de gagner de l'argent, est la preuve de votre valeur en tant qu'être humain et de votre vertu. Par contre, si les personnages de Ravenhill proclament l'importance de l'argent, ce n'est plus le signe de leur vertu mais de leur cynisme et de leur immoralité. Dans *Shopping and Fucking*, le personnage qui dit que les premiers mots de la Bible sont, « get the money first » et qui prétend que « Civilization is money. Money is civilization ». (Scene fourteen, 87¹), est un narcotrafiquant prêt à torturer et à tuer les gens qui travaillent pour lui, en cas de mauvais résultats, en les défigurant avec une perceuse avant de les achever. Dans la même pièce, un autre personnage, Robbie, s'exclame :

And I see this kid in Rwanda, crying (...) And this granny in Kiev, selling everything she's ever owned. (...) And I see the suffering. And the wars. And the grab, grab, grab. / And I think : Fuck money . Fuck it. This selling. This buying. This system. (S&F Scene seven, 39)

Une troisième cause du désarroi est l'effondrement des idéologies ou des utopies, dont Robbie se fait le porte-parole :

I think we all need stories, we make up stories so that we can get by. / And I think a long time ago there were big stories. Stories so big you could live your whole life in them. The powerful hands of the gods and Fate. The Journey to Enlightenment. The March of Socialism. But they all died or the world grew up or senile or forgot them, so now we're all making up our own stories. Little stories. It comes out in different ways. But we've each got one.

(S&F, Scene thirteen, 66)

Seuls demeurent nos fantasmes mercantiles ou sexuels individuels. Dans *Faust is dead*, Alain reprend le thème de la fin de l'histoire :

I call this moment the End of History because what we understood as history, this movement forward, has ended. And the words which have

been our guides... Progress, for example. This now means nothing. (...) So we have to ask ourselves this question : When will we embrace (...) chaos. (*Faust is Dead*², Scene thirteen, 120-121)

Prolongant cette analyse, Alain affirmera :

Because man is dead. For so many centuries, we have believed in his existence ? This thing, this construct, this thing we called man. But one day, some day in the twentieth century, he went and died. Sometime after Belsen (un camp d'extermination nazi), sometime after Kennedy, sometime after MTV, he went and died. As surely as , several hundred years ago now, God died and we trembled to live in a universe without him, so now we look around and see that man is no more.

(*Faust*, Scene nineteen, 138)

L'humanisme, la croyance dans la bonté potentielle de l'être humain ont été détruits par les exemples de violence extrême dont l'homme a fait preuve à Auschwitz, et plus récemment, en Bosnie et au Rwanda. Serait-ce l'accumulation de toutes ces disparitions qui suggère que la vie n'a plus de sens ? Pour Willy, elle avait encore un sens, même s'il fallait se sacrifier pour lui en donner un. Quel rempart reste-t-il, alors, contre le suicide ? C'est la question que se pose Cate dans *Blasted* :

Cate : It's wrong to kill yourself. - Ian : No, it's not. - Cate : God wouldn't like it. - Ian : There isn't one. - Cate : How do you know ? - Ian : No God. No Father Christmas. No fairies. No Narnia. No fucking nothing. - Cate : Got to be something. - Ian : Why ? - Cate : Doesn't make sense otherwise. - Ian : Don't be fucking stupid, doesn't make sense anyway. No reason for there to be a God just because it would be better if there was. (Scene four, 54,55)

Il est vrai que l'idée de l'absurdité du monde n'est pas neuve, mais ce qui est nouveau, c'est une attitude désormais assumée face à la cruauté et au non-sens de l'homme et du monde : la fuite dans le monde virtuel proposé par les technologies numériques. Après avoir proclamé la mort des idéologies, de Dieu, de l'homme, Alain annonce la mort de la réalité. Le désespoir s'étant radicalisé, il devient à ce point insupportable que seule la fuite dans le monde virtuel peut fournir une issue de secours. C'est pour cette raison que l'homme renonce à essayer de vivre dans la réalité au profit d'une vie virtuelle, en d'autres termes, de vivre à l'essai. Il se limite à un mariage blanc avec la vie, puisqu'il se réfugie dans le cocon virtuel.

At some point, at a moment, at the end of the twentieth century, reality ended. Reality finished and simulation began. /.../ Reality died. It ended. And we began to live this dream, this lie, this new simulated existence. /.../ Some examples? Before, in the old world, there was an event, a moment which was followed by analysis, by the writing of history./ Event-analysis- history.(...) And now ? We analyse, we project, we predict- CNN, talk radio,- we anticipate an event before it takes place : the fall of a wall /in Berlin, a war in the Gulf. /.../ And the event itself is just a shadow, a reflection of our analysis. (Faust, scene fifteen, 132,133)

Que veut-on dire par « la réalité est morte » ? Les médias commentent les événements à outrance avant même qu'ils ne se produisent, tout en occultant l'horreur de ces milliers d'enfants qui meurent de faim chaque jour. La réalité apparaît de plus en plus à l'homme soit comme absurde, soit comme horrible, d'où sa fuite dans le monde virtuel. « La réalité ne se délivre que sous la forme du simulacre » écrira Sabine Jean dans son article consacré à *Some Explicit Polaroids* (Sabine, 167). Ce phénomène n'est pas tout à fait nouveau. Autrefois, face à une réalité intolérable, l'homme fuyait dans l'imaginaire, soit grâce à l'alcool ou la drogue, soit grâce à la folie. Willy nous en fournit un exemple. Lui aussi quitte la réalité et se réfugie dans ses souvenirs qu'il revit comme s'ils faisaient partie du présent. Il a des hallucinations délirantes rappelant le passé. Les personnages de Ravenhill ont souvent recours aux drogues (l'héroïne ou l'ecstasy) pour oublier la réalité et vivre dans un monde où tout est beau et tout le monde est heureux. On voit les personnages satisfaire leurs fantasmes en s'adressant à des lignes de téléphone rose. Il est également question des personnages ou avatars que les internautes utilisent pour se travestir et participer à des jeux de rôles. Dans *Shopping and Fucking*, l'un des personnages, Gary, déclare :

Couple of years' time and we'll not even meet. We'll be like holograph things. We could look like whatever we wanted. And then we wouldn't want to meet 'cos we might not look like our holographs. You know what I mean ? (S&F, 22)

Dans *Faust is Dead*, Pete évoque une invention de son père qui consisterait à intégrer dans les murs d'une maison des reproductions de tableaux de maîtres susceptibles de créer une certaine humeur chez le spectateur. En fonction des humeurs souhaitées, le propriétaire pourrait

automatiquement programmer la présentation du tableau susceptible de remplacer une humeur non désirée par celle recherchée. On pourrait ainsi créer un monde où l'on serait perpétuellement heureux. Comme le prétend Tim dans *Some Explicit Polaroids* :

The story 's got a happy ending. That's something you've got to get used to. We've reached 'they all lived happily ever after' and, we 've gone past it and we're still carrying on. Nobody's ever written that bit before but we're doing it. This is the happy world. (Sabine, 268)

Dans *Faust is Dead*, Pete préfère enregistrer sur son caméscope tout ce qui lui arrive. Ça le rassure. Face au désert, Alain s'extasie :

'This is a very beautiful place. Pete lui répond : « I guess it's okay, I kind of prefer it on the TV. I prefer it with a frame around it (...) Like you know, it stretches out, there it goes, on and on, - you get the point from the TV- but when you actually see it, it's a little scary. Excuse me, I'm gonna have to. He takes out the camcorder, looks through it. That's better. I kind of feel okay now. This always works for me . Some guys it's prozac but with me..." (Faust, 113)

Et en guise d'explication à ce comportement : "I can do watching. I can do recording. I just don't do doing, okay?" (Faust, 106). La perception médiatisée par la caméra lui permet de cadrer la réalité, de la maîtriser, de lui ôter son caractère anxiogène ou déprimant.

Mais si la réalité est morte, s'il n'existe plus que le monde virtuel, la fiction ne disparaît-elle pas aussi, et avec elle le théâtre ? Après la mort des idéologies, la mort de Dieu, le mort du sens de l'existence, voici la mort de la réalité, suivie, dans ce funèbre cortège, de la mort du théâtre. Car, à partir du moment où ils n'entrent plus dans une relation dialectique avec le réel, ni la fiction, ni l'art, ni le théâtre ne peuvent plus exister. Certes, on pourrait objecter que si le réel disparaît, si la simulation est permanente et que toute notre vie est absorbée par des jeux de rôles, c'est alors notre vie même qui est devenu un théâtre permanent. Loin de provoquer la mort du théâtre, l'ascension des mondes virtuels consacrerait son triomphe, en instaurant la simulation comme seul mode d'existence. Or, en réalité, un tel triomphe n'est qu'une victoire à la Pyrrhus. En tuant la réalité qui lui fait peur ou horreur, l'homme tue également le théâtre. Car, si l'homme ne vit plus que dans la simulation, il perd l'essence du théâtre qui est d'être un alliage de réel et de

simulation. La présence simultanée du réel et de la simulation est nécessaire pour mieux comprendre, à la fois le réel et notre imaginaire. Un réel privé d'imaginaire est un réel qui tend à se figer et à se rétrécir, mais un imaginaire qui se prive de son rapport au réel conduit à la folie. La présence des deux pôles est nécessaire pour créer une tension. Et la tension entre réel et imaginaire est indispensable, car seule la tension permet de produire cette condition essentielle de la vie qui est le risque. Il y a théâtre lorsqu'un acteur prend le risque de monter sur scène, de se donner en spectacle, en nous proposant son interprétation du rôle qu'on lui a confié. Il aura du succès s'il ose exposer son intimité tout en faisant l'effort de la rendre compréhensible par les spectateurs. L'acteur qui refuse le risque ne peut que décevoir. Il existe une mode actuelle de pratique du théâtre qui peut signifier la mort du théâtre. Si faire du théâtre revient à montrer son corps tout en s'entourant d'effets spéciaux importés de la télévision, du cinéma, des ordinateurs et à débiter un texte que vous souffle une oreillette, c'est bien la mort du théâtre.

Mais la plongée dans le monde virtuel finit par décevoir. Les personnages se rendent compte que le monde heureux qu'il propose n'est qu'une illusion. "Fuck this Happy World, okay? Big fucking lie" (scene ten, 302), dira Victor dans *Some Explicit Polaroids*¹. Face à l'illusion du monde virtuel, les personnages éprouveront bientôt le besoin de se sentir bien réels. Ce retour au réel se fait de la façon la plus primaire par le culte du corps, d'une sexualité strictement impulsive et physique, et le recours à des pratiques telles que la mutilation. Pete dira à Alain en exhibant ses cicatrices :

He removes his shirt. His chest is covered in cuts. "Everything 's a fucking lie , you know ? The food, the t.v. the music ... it's all pretend. And this is the one thing that's for real. I feel it, it means something. Like suffering, like cruelty. (Scene fourteen, 126)

Pour prouver qu'il n'est pas un simulateur, Donny, qui lui aussi se mutilé et que Pete a rencontré sur le net, sollicite une rencontre dans la réalité. Lors de cette rencontre, Pete et Donny se livrent à une compétition en direct où chacun essaie de se faire la plus belle entaille. Pete se fait une entaille à la poitrine, quant à Donny, il se tranche les veines jugulaires et meurt.

Le fait que les hommes ne sont que des corps apparaît lorsque certains

individus riches achètent d'autres êtres humains, tout comme on achète de la marchandise, pour en faire leurs esclaves sexuels. Ainsi, Victor, un go-go danseur, acceptera d'être acheté par Tim, pour pouvoir quitter la Russie. Tim, tout comme Victor, insisteront sur le fait qu'ils n'ont aucune valeur, ils se considèrent comme des déchets, « trash » (SEP, scène two, 244).

Ils récusent tout sentiment. Seul, le corps a une importance et Victor ne cesse de clamer qu'il a un beau corps. « I've got a fucking fantastic body. I could have been in porno. Body like this I could be huge porno star. Guys go crazy for my body. » (SEP, scène two, 239). Pour Alain, accepter l'idée que la vie n'a pas de sens consiste à embrasser le chaos et embrasser le chaos consiste à être cruel à l'égard de soi-même et des autres.

How will we live in this new age of chaos, Not as we lived in the old age.
Not by being more kind, more ... enlightened. We must be cruel, we
must follow our desires and be cruel to others, yes, but also we must be
cruel to ourselves. (Faust, 121)

Nous arrivons à cette situation paradoxale mais néanmoins bien compréhensible, où, pour oublier un monde cruel ou insensé, les hommes soit, se réfugient dans un monde virtuel, où la plupart des jeux sont cruels, soit s'adonnent au culte du corps qui mène droit au sado-masochisme. Dans ces conditions, tout espoir est-il vain ? S'il est vrai que le pessimisme du théâtre contemporain est croissant, il me semble que deux de ses caractéristiques maintiennent une lueur d'espoir. D'abord, l'espoir vient d'un souci de vérité jusqu'à présent inégalé dans le théâtre. Jamais le théâtre n'a osé dire autant la vérité sur nos pratiques sexuelles que le théâtre de Kane et de Ravenhill. Nulle fausse pudeur, nul faux-fuyant, l'être humain apparaît avec ses désirs bruts, pour la première fois au théâtre. Je pense qu'une telle sincérité est la base même de toute réflexion sérieuse. Comment une pensée peut-elle progresser si elle repose sur le mensonge ? Enfin, la vérité est dite avec courage sur la réalité de certains aspects de la sexualité. Mais ce souci de vérité ne s'applique pas uniquement à la sexualité. Il concerne toute notre vie. Ce théâtre insiste sur le fait qu'il faut arrêter de mentir aux autres et de se mentir à soi-même.

Jonathan : Deceiving me. Deceiving yourself. Please just be honest.

Nadia : I ...I...I. Jonathan : Find the words. Think before you speak. Don't just mouth....speak. Nadia : Everything is terrible. Nothing means anything. There's nobody out there. I'm alone in the universe. Jonathan : Excellent, excellent. How do you feel ? Nadia : Dead.

(SFP, 292)

Le deuxième aspect, créateur d'espoir, est inattendu. Malgré leur violence, leur désespoir, ces pièces nous montrent qu'il est une force qui réussit à survivre, au milieu de toutes ces horreurs : c'est, de façon surprenante, l'amour. Dans *Some Explicit Polaroids*, la strip-teaseuse, Nadia battue par son amant, trouve encore des mots pour l'excuser. Elle est toujours prête à offrir amour et consolation aux paumés de la vie : l'ex-prisonnier, l'ancienne victime du prisonnier dont Nadia veut soulager la souffrance en couvrant ses cicatrices de baisers, le malade du Sida, qu'elle essaie de convaincre de reprendre son traitement. Dans *Skin* de Sarah Kane, Billy, un jeune anglais de peau blanche, skinhead raciste et fasciste, abandonne ses idées racistes par amour pour une voisine noire. Dans *Cleansed* du même auteur, un malade mental se suicide par amour pour la femme qui lui a appris à lire. Dans la même pièce, un personnage malfaisant, Tinker essaie de prouver en utilisant la violence que l'amour ne peut exister, en frappant un autre personnage, jusqu'à ce que ce dernier finisse par renier l'amant auquel il avait promis de sacrifier sa vie, si la situation l'exigeait. Mais la pièce affirme que l'être humain est capable de se sacrifier par amour. Après que Carl a renié son ami Rod, Tinker essaie de forcer Rod à infliger le même reniement à Carl. Après que Rod eut dit à Carl : "I will always love you. I will never lie to you. I will never betray you. On my life" (scène sixteen, 142). Tinker se saisit de Rod et le menace : "You or him, Rod, what's it to be ? Rod répond : Me. Not Carl. Mc. Tinker cuts Rod's throat." (142) Non seulement, Rod accepte de mourir pour Carl, mais il prouve qu'il a pardonné à Carl de l'avoir renié quand Tinker avait soumis Carl au même chantage. Ces personnages prennent une dimension christique en mettant en pratique le pardon et l'amour jusqu'au sacrifice de soi-même. Le Christ avait déjà redonné sa dignité à la prostituée victime d'ostracisme. Ce qui est nouveau dans ces pièces, c'est que la plus grande preuve d'amour est donnée par des personnes qui sont encore de nos jours souvent traités comme des parias : les malades mentaux, les homosexuels et les prostituées.

Le malheur de Willy, dans *Death of a Salesman*, qui a eu un écho dans le monde entier parmi les « gens de peu », pour reprendre la belle expression de Pierre Sansot, ressemble à la déréliction des personnages de Beckett qui, elle aussi, a été comprise dans le monde entier, des prisons de Californie ou d'Allemagne jusqu'aux théâtres les plus éloignés d'Australie. Mais ce désespoir est encore amplifié par le théâtre actuel qui nous montre un degré de violence et une perte des repères inédits. La détresse est telle que le nouvel outil que représente Internet est saisi avidement pour fuir le monde réel et se réfugier dans une bulle ou un cocon virtuels. Pourtant, déjà, le théâtre se fait le témoin de l'impasse que la fuite hors du réel représente. Une valeur immémoriale, un temps oubliée ou ridiculisée, l'amour, retrouve une partie de son sens. En voyant des personnages capables de se sacrifier pour la personne qu'ils aiment, on est amené à penser que le suicide, et, en particulier le suicide de Kane n'est peut-être pas un simple geste de désespoir. En se suicidant, elle a prouvé l'authenticité de son théâtre, et elle a également prouvé que l'être humain était capable de mourir par amour pour une personne, pour un idéal, ou pour ce en quoi il croyait le plus, en l'occurrence, le théâtre.

BIBLIOGRAPHIE :

SABINE Jean, *Some Explicit Polaroids de Mark Ravenhill : de l'écriture du néant à la néantisation de l'écriture in Ecritures contemporaines. Dramaturgies britanniques 1980-2000*, Paris, Minard Lettres modernes 2002.

KANE Sarah, *Blasted*, Complete Plays, Londres, Methuen Drama, 2001.

———, *Cleansed*, Complete Plays, Londres, Methuen Drama, 2001.

MILLER Arthur, *Death of a Salesman* Harmondsworth, Penguin Books, 1961.

RAVENHILL Mark, *Faust is Dead*, Plays 1, Londres, Methuen Drama, 2001.

———, *Shopping and Fucking*, Plays 1, Londres, Methuen Drama, 2001.

———, *Some Explicit Polaroids*, Plays 1, Londres, Methuen Drama, 2001.

Notes :

¹ Désormais, les références à *Shopping and Fucking* seront abrégées S&F)

² désormais abrégée : Faust.

³ Désormais abrégée : SEP.