

Essai sur l'obsession dans *Sexabolics* de

M. Schisgal & *thePride* d'A. Kaye-campbell.

doctorant, ATER, Université Blaise Pascal – Clermont 2.

Faut-il céder à la tentation ? Telle serait la question à ne pas (se) poser dans *Sexabolics* de Murray Schisgal (1985) et *The Pride* d'Alexi Kaye-Campbell¹ (2008). Dans l'une et l'autre de ces pièces, tentation rime avec obsession, dans un prisme temporel et situationnel qui sert de décor à un questionnement quasi-philosophique. *Sexabolics* relate l'expérience de Tony et Juliet, deux sexoliques (néologisme pour définir une forme d'obsession sexuelle) qui tentent tant bien que mal d'affronter leur pathologie. Dans *The Pride*, deux histoires parallèles s'entremêlent : en 1958, Philip est marié à Sylvia, mais entretient une relation extraconjugale avec Oliver. En 2008, Philip et Oliver sont un couple en pleine rupture, sous les yeux de Sylvia, l'amie commune. Dans chacune des deux pièces, les personnages sont en proie à leurs démons, et tentent de contrôler leurs appétences, à la fois sexuelles et sentimentales. L'obsession est telle qu'elle devient l'enjeu principal – voire unique – du discours et du conflit. Elle se présente comme une « pensée, image, idée, doute, crainte, impulsion à caractère involontaire et angoissant, qui s'impose à tous moments à l'esprit du sujet » (CNRTL, en ligne). Les auteurs explorent aussi des thèmes annexes qui gravitent autour de cette idée d'obsession, comme le désir, la sexualité et l'identité. Tantôt corrélés, parfois opposés, tous ces concepts sont discutés de manière abstraite mais, puisqu'il s'agit de théâtre, ils sont rendus concrets par l'espace de la scène.

Il s'agira dans cette étude d'analyser comment Schisgal et Kaye-Campbell traitent et débattent respectivement de l'obsession dans leurs textes et quelles réponses ils y apportent. La forme théâtrale nous amènera ensuite à nous interroger sur la manière dont l'obsession mentale est projetée physiquement sur les corps en scène.

Le prisme du temps et de l'expérience : du déterminisme à l'existentialisme.

Dans l'entre-deux de l'avant et de l'après (comme le souligne d'ailleurs très bien le sous-titre de *Sexabolics, Before and After*), les auteurs essaient de définir et d'analyser l'intimité de ce que les personnages sont ou souhaiteraient devenir. Dans ces deux pièces en forme de diptyque, le temps est un élément fondamental du désir et de l'obsession : c'est lui qui permet de trouver le courage d'accepter ce que l'on est et/ou voudrait être. Dans *Sexabolics*, l'avant et l'après se traduisent par le passage de la prise de conscience de l'obsession sexuelle à la volonté de se soigner, et la découverte du sida fonctionne comme pivot central :

JULIET. Aids was the end of our generation.

TONY. 1981.

JULIET. They say that over a million Americans, both gay and hetero, have been infected with the virus ; ten percent of that number will become victims. (Sex, p. 29)²

Dans *The Pride*, la pièce présente deux temporalités distinctes : 1958 et 2008. Il semble plus difficile de trouver le tournant de l'avant et de l'après, si ce n'est peut-être la libéralisation des mœurs ou l'acceptation sociale de l'homosexualité. Si *Sexabolics* est un microcosme, une expérience singulière, *The Pride* s'envisage comme un questionnement pluriel, où le particulier est une métonymie du collectif. La relation sexuelle est au cœur des deux pièces et s'envisage comme une relation à l'autre, mais aussi à soi-même :

Tout objet de désir est aussi un sujet de désir. Au fond, la relation mise en place par le désir sexuel n'est pas une « relation entre choses », mais une « relation intersubjective. (Marzano, p. 111)

Le rapport à la sexualité ne peut pas être envisagé de manière physique uniquement mais doit prendre en compte la dimension psychologique du sujet, là où va justement se nicher l'obsession. Cette « relation intersubjective » est nécessairement modifiée par une prise de conscience : dans l'élément central qu'est le temps se trouve non pas la question de l'obsession mais sa gestion. L'acceptation d'un état pathologique est nécessaire pour faire glisser la temporalité de l'avant vers l'après, c'est-à-dire d'un comportement jugé déviant vers la résolution des conflits intérieurs par l'acceptation ou le soin. Dans *Sexabolics*, les deux protagonistes n'envisagent pas au début leur addiction au sexe comme hors norme, mais une prise de

conscience accrue de leur situation modifie la tournure de la pièce : les longs récits de leurs aventures sexuelles amènent une conclusion sans appel : Juliet finit par utiliser les expressions « addicted to sex » et « sickness » (Se, p. 24). Son objectivité s'oppose alors au déni de Tony : « Speak for yourself. I'm not in any situation » (Se, p. 24).

Ces deux personnages apparaissent comme des êtres existentialistes, qui sont maîtres non seulement de leurs actes et de leur destin, mais également des valeurs qu'ils décident d'adopter, qu'elles soient bonnes ou mauvaises. En effet, le positif de « the realization that you have choices » (Se, p. 28) prôné par Juliet, dans lequel elle fonde tous ses espoirs pour dépasser et contrôler ses envies sexuelles, vient percuter de plein fouet la négation de Tony : « I'm doing what I wanna do with my life ! It's my choice ; my choice, nobody else's » (Se, p. 24). Ce dernier est persuadé que son érotomanie est un choix personnel dont il est acteur et non passif. Ici, la dualité des deux personnages, chez qui la ressemblance apparente cache en fait un profond désaccord, est inscrite dans le degré de conscience de leur état et ses conséquences, ce qui laisse apparaître un espace de réflexion sur la façon dont chacun appréhende ses troubles et ses désirs. Jean-Paul Sartre³ pense à ce sujet que l'homme est contraint de vivre avec les autres pour se connaître et exister mais que la vie avec les autres prive chacun de ses libertés.

Dans la seconde scène de la pièce, la dimension sexuelle est totalement évacuée. Juliet et Tony se retrouvent quelques années plus tard, et font le bilan des changements de leur vie. Si avant de se faire soigner, les deux amants parlent beaucoup de l'Autre – cet appendice de chair sexué et libidineux, on note un certain repli sur eux-mêmes. Chacun préfère parler de sa propre vie, ce qui crée parfois des conversations croisées, mais évite toute forme d'interaction. Cette dernière est d'ailleurs empêchée par les coups de téléphone incessants de Tony à sa compagne, pour lui signifier qu'il ne se passe rien, et par cette bague omniprésente que Juliet a reçue de son époux. Ces deux éléments enferment chacun des deux personnages dans sa propre sphère, les tenant à distance l'un de l'autre. Le téléphone et la bague renvoient d'ailleurs tous deux à la polysémie du terme « ring ». Ce repli sur soi explique le rapport à la sexualité qui est parfois une projection de soi sur l'autre, ou une perception de l'autre :

La sexualité n'est jamais tranquille, linéaire, simple. L'abandon et la perte momentanée des limites du corps et des barrières entre le « je » et le « tu »

rendent possible l'oscillation continue entre une pulsion fusionnelle et une pulsion destructrice. Désirer quelqu'un signifie toujours osciller entre la maîtrise d'autrui et la peur d'une perte, que ce soit la perte de l'autre ou encore la perte de soi-même. [...] D'où, toujours, le risque d'une aliénation : on remet, pour ainsi dire, sa liberté entre les mains d'un autre, avec le risque d'être nié et traité comme une simple chose. (Marzano, p. 113)

Évacuer la sexualité, c'est ici évacuer le rapport à l'autre et toute « relation intersubjective ». L'objectivation qui avait cours dans la première scène, comme elle est utilisée dans *The Pride*, est un élément fondamental de l'obsession, dans le sens où cette dernière ne peut s'exprimer que par la pré-existence de l'objectivation de l'autre : c'est bien par ce que l'autre représente et dégage que naît le désir, souvent non maîtrisé. La réalité physique de l'obsession ne semble qu'être la matérialisation d'un état psychique :

Nous ne cesserons de rappeler que le corps libidinal se situe à la jonction de l'extériorité et de l'intériorité : celle-ci l'a peu à peu sculptée, c'est pourquoi elle s'y loge. (Dagonnet, p. 111)

À l'opposé de cet existentialisme comme traitement de l'obsession, le déterminisme vécu par Oliver version 2008 dans *The Pride* vient contrebalancer la première vision. Le déterminisme explique la nécessité des phénomènes par le principe de causalité en lien avec le caractère prédictif des événements. Effectivement, Oliver est dépassé par ce qui lui arrive et croit n'avoir aucun contrôle. Contrairement aux personnages de *Sexabolics*, la prise de conscience n'est pas suivie d'actes pour changer. Oliver tente d'expliquer ce qui lui arrive comme une caractéristique inhérente gravée en lui, et une propriété inaltérable de son caractère. La remise en question semble de toute manière évacuée : « Why do I have to choose ? » (Pr, p. 66)⁴ finit-il par demander avec toute la fausse naïveté du personnage. Nous pouvons alors nous demander si le personnage d'Oliver est guidé par l'obsession. Nous disions en introduction que le sujet obsédé tente de lutter contre une pensée contraignante et absurde. Or, il n'est pas question d'absurdité chez lui : ses actes sont non pas réfléchis *a priori* mais *a posteriori* et trouvent tous une justification à ses yeux. Quant à la contrainte, elle n'est pour lui jamais exprimée mais se retrouve uniquement dans la relation qui le lie à Philip. L'obsession laisse place à la compulsion, « contrainte intérieure, accompagnée d'une angoisse plus ou moins consciente, qui pousse l'individu à accomplir un acte, à utiliser tel mécanisme de défense » (CNRTL, en ligne) ;

le désir prend nécessairement le dessus, le corps devenant un réceptacle dominant et incontrôlable de la pensée :

OLIVER. There are things about myself that I don't understand. Things I want to but can't. It's as if it's something in me. Something in my DNA. [...] It's an addiction is what I'm trying to say. (Pr, p. 39)

Nommer ce qui pose problème est une étape importante, une démarche dans l'acceptation et la compréhension de son propre fonctionnement. Il faut que l'obsession fasse retour dans le discours de manière explicite pour être traitée sous la forme d'une réflexion qui dépasse le cadre de l'action dramatique. Une fois qu'elle a été diagnostiquée, l'obsession sexuelle contamine le discours, de la même façon que les maladies sexuellement transmissibles contaminent le corps. Par exemple, cette contamination apparaît comme la conséquence plus ou moins inévitable des deux sexoliques et fait retour à plusieurs reprises dans le texte. Le corps est envisagé dans la dualité de sa représentation : c'est un objet de désir, le lieu de l'épanouissement sexuel, mais c'est aussi un espace impur, comme le prouve cette diatribe de Tony et Juliet :

TONY. [...] I'm paranoid about catching herpes simplex virus type two. I have nightmares...

JULIET. There's no difference.

TONY. What's no difference?

JULIET. There's no longer a significant difference between herpes simplex virus type two and herpes simplex virus type one. [...] Virus type one was labial or lip virus, and virus type two was a genital virus. [...] As the popularity of oral sex increased in our society, the distinction between the two viruses became less and less significant. (Se, p. 22)

L'obsession semble envahir l'esprit et la chair. L'organisme est en quelque sorte soumis à un désir de répondre aux troubles sexuels dont souffrent les protagonistes des pièces. Comme si les mots ne suffisaient pas, le corps vient prendre la relève pour expliciter, montrer, confirmer les propos du texte :

Dans la jouissance érotique, il y a un dévoilement de ses faiblesses et une ouverture à la dimension créatrice de la rencontre. Dans le déploiement du corps, l'idéal du soi est mis en sourdine, le sujet oscille entre évanouissement et recomposition, abandon à la jouissance et reprise du contrôle, exclusion du jugement et de la raison et reconquête des limites du corps et des espaces psychiques. (Marzano, p. 115)

Corps en scène, corps hors scène, corps obscènes.

Les deux pièces fonctionnent assez différemment dans le traitement du corps en scène. Dans *Sexabolix*, pièce plutôt « pudique », le hors-scène est préféré dès lors qu'il s'agit d'actes sexuels. Patrice Pavis explique que « le hors-scène comprend la réalité qui se déroule et existe en dehors du champ de vision du spectateur » (Pavis, p. 163). Ainsi, au lever de rideau, les personnages n'expriment leur présence que par un échange en *voix off*, ayant lieu après l'acte sexuel :

TONY. (*Off-stage*) Wowwww.

JULIET. (*Off-stage*) Wheeee.

TONY. (*Off-stage*) That was... unbelievable.

JULIET. (*Off-stage*) God... (Sex, p. 9)

Le renvoi de ces quelques répliques à une situation d'acte physique n'est explicité que par la didascalie indiquant la présence de vêtements sur le sol, et par l'arrivée en scène des personnages, tous deux en sous-vêtements. Patrice Pavis précise :

Le statut du hors-scène varie selon le degré de réalité que le milieu scénique prétend avoir : dans le cas de la représentation naturaliste, le hors-scène semble exister tout autant que la scène ; il est tronqué et se laisse deviner comme prolongement de la scène. Il est donc ce qui n'est pas visible tout en l'étant. (Pavis, p. 163)

Il s'agit d'un paradoxe intéressant : la pièce cache ce qu'elle n'arrête pas de vouloir exposer. Ce qui a lieu hors-scène, au début de la pièce, tente à plusieurs reprises de se montrer en contaminant le discours d'images sexuelles explicites, sans qu'il y ait jamais de passage à l'acte sur le plateau :

TONY. I want to be inside you.

JULIET. I want you inside me.

TONY. I want my lips on your areola.

JULIET. I want to hold your penis in my hand.

TONY. My throat is still filled with the wetness of you. (Sex, p. 11)

Le voyeurisme des spectateurs qui pourrait s'exercer dès le lever de rideau, puisque ceux-ci sont directement plongés dans l'intimité d'un couple illégitime, ne peut être assouvi. Le désir est intellectualisé, le corps virtualisé : le discours appelle à une représentation mentale des corps en action. L'univers cérébral devient alors un nouveau lieu de mise en scène, certes imaginaire et phantasmatique mais fortement présent. L'effacement physique

s'effectue en parallèle d'un retour grandissant d'un discours sur le corps au cœur du texte. La corporéité est plusieurs fois mise en danger par la virtualisation du corps dans le texte de Murray Schisgal :

Ce changement dans nos modes de perception de l'espace aujourd'hui qui nous le fait percevoir comme espace-plan, ou encore espace-écran, va de pair avec une déréalisation et une virtualisation du réel. Or cette virtualisation du réel amène, à son tour, une virtualisation de l'espace qui perd de sa matérialité. (Hamon-Sirejols/ Surges, p. 137)

A contrario, nous passons du corps hors-scène au corps obscène avec *The Pride* qui se veut beaucoup plus explicite, aussi bien dans les dialogues que dans la mise en scène des actes sexuels, montrés sur le plateau et parfois envisagés sous une forme animale. Précisons que la pièce d'Alexi Kaye-Campbell a été créée au *Royal Court*, théâtre qui avait vu naître des créations *In-Yer-Face*, comme si cette forme de théâtre essayait de refaire surface ici⁵. La deuxième scène du premier acte nous donne à voir une scène sado-masochiste homosexuelle : Oliver, version 2008, dans le rôle d'esclave, est soumis aux ordres d'un homme dominateur, déguisé pour l'occasion en officier nazi, allant jusqu'à imiter l'accent allemand. Au niveau métadiscursif, l'acte sexuel peut se lire comme une mise en abyme du genre puisque la théâtralité est fortement présente dans les jeux sado-masochistes. A la fin du premier acte, Philip, version 1958, viole Oliver, au terme d'un virulent échange verbal. Les actes prennent la relève des mots lorsque les personnages semblent proches de l'aphasie. Ces deux scènes semblent renvoyer à « la pantomime non perversie » définie par Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double* :

Une forme de cette poésie dans l'espace [...] est le langage par signes. Et on me laissera parler un instant, j'espère, de cet autre aspect du langage théâtral pur, qui échappe à la parole, de ce langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu'ils existent dans certaines pantomimes non perverses.

Par « pantomime non perversie », j'entends la pantomime directe où les gestes au lieu de représenter des mots, des corps de phrases [...], représentent des idées, des attitudes de l'esprit. (Artaud, p. 58-59)

Le corps fonctionne ainsi comme « langage par signes ». Accompagnant ou remplaçant les mots, il est simplement envisagé dans *Sexabolics* comme objet obsédant mais aussi associé dans *The Pride* à des expressions de violence, de

polarités extrêmes. Alors que Schisgal fait dire à Tony « We're animals who play make-believe games of being someone else » (Sex, p. 31), Kaye-Campbell le montre. Dans aucune des pièces, le corps ne doit être envisagé comme l'expression d'un quelconque voyeurisme malsain ou vulgaire : les auteurs glissent à ce sujet une indication scénique qui relève non plus de la scénographie, mais du commentaire pour mettre en garde sur l'esprit de leur pièce. Alexi Kaye-Campbell, au sujet de la scène de viol par exemple, explique :

This scene can be staged in many ways but the important thing is that the audience are aware that PHILIP has just raped OLIVER. However, it is better if what happens is not fully visible to the audience – this is not about watching a sexually explicit scene but more about being aware of the violence of what has just happened between the two men. The actual scene could occur in a part of the stage that is not fully visible – behind a sofa or very dimly lit or something similar. What is shocking is what has occurred and not the way in which it occurs. (Pr, 85-86)

Le corps doit ainsi véhiculer l'obsession de manière à faire réfléchir : ce n'est pas ce qui est montré, mais ce qui est physiquement exprimé qui doit amener la réflexion. En nous appuyant sur les définitions de Patrice Pavis dans le *Dictionnaire du théâtre*, le corps peut s'envisager comme relais ou matériau. C'est d'après lui le corps-matériau qui domine aujourd'hui dans les créations théâtrales, à savoir « un matériau autoréférentiel [qui] ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même, qui n'est pas l'expression d'une idée ou d'une psychologie » (Pavis, p. 70). Nous acceptons cette définition dans les deux pièces car le corps est objet de désir pour ce qu'il est, c'est-à-dire une enveloppe charnelle libidinale : dans un cercle vicieux, il entretient l'obsession. Mais cette dernière ne peut être envisagée qu'en prenant en compte sa dimension cérébrale. Le corps devient alors un relais : « [il] est alors totalement asservi à un sens psychologique, intellectuel ou moral » (Pavis, p. 70). Se dessine alors un lien indéfectible entre l'anatomie et l'esprit, contaminés par l'obsession de la même manière que le texte et la scène le sont par un traitement dramatisé et poétisé du corps :

Cette poésie [du corps] très difficile et complexe revêt de multiples aspects : elle revêt d'abord ceux de tous les moyens d'expression utilisables sur une scène, dans la mesure où ils se révèlent capables de profiter des possibilités physiques immédiates que la scène leur offre pour substituer aux formes figées de l'art des formes vivantes et menaçantes, par lesquelles le sens de la vieille magie cérémonielle peut retrouver sur le plan du théâtre une nouvelle réalité ;

dans la mesure où ils cèdent à ce qu'on pourrait appeler la tentation physique de la scène. (Artaud, p. 57-58)

« The only obsession everyone wants : 'love'.

L'expression « tentation physique de la scène » ne semble pas mieux choisie pour finalement résumer et décrire *Sexabolics* et *The Pride*. Toutes deux ont en commun ces rapports troublés au désir et à la sexualité et tentent de répondre à une même question : sommes-nous maîtres de nos actes ? Le thème de l'obsession sexuelle n'est qu'un prétexte à valeur d'exemple au cœur d'une réflexion beaucoup plus large. Nos actes, peu importe leur nature, sont-ils conditionnés ? Peut-on les modifier ? L'approche théâtrale et l'approche philosophique se rejoignent pour mettre en scène et dramatiser la pensée.

L'intérêt des deux pièces réside alors dans la capacité des textes à travailler ce que les personnages ne peuvent éviter d'être et de faire tout en essayant de proposer des éléments de réponse à ces comportements. La tension dramatique de l'une et l'autre des œuvres étudiées se situe au cœur de cette problématique. Ce que les textes essaient de dire ou de montrer ressemble à la « realization that you have choices » (Se, p. 28) exprimée par Juliet avec toute la volonté qu'elle a de changer. *Sexabolics* ne propose pas réellement de clôture diégétique : en effet, lorsque Tony et Juliet se retrouvent, Juliet semble résister à son ancien amant, chez qui l'obsession reprend le dessus. L'image finale statique montre plus l'effroi que suscitent les démons propres à chacun que le danger que représente l'autre. Quant à *The Pride*, Sylvia version 1958 quitte son mari pour le laisser vivre sa vie. Oliver et Philip de 2008 tentent à nouveau l'aventure d'être ensemble. Au-delà, aucune réponse précise n'est apportée, si ce n'est l'expression d'un besoin de vivre, d'exister et peut-être simplement d'aimer et de s'aimer : « What I need to know is... the other things. The other feelings. I mean, the ones that aren't exclusively sexual (Pr, 116) » demande Philip sans jamais avoir vraiment de réponse. Mais « the only obsession everyone wants : 'love'. People think that in falling in love they make themselves whole ? » (Roth, p. 99) est une brîbe de réponse possible, donnée par un autre Philip, le romancier américain Philip Roth.

BIBLIOGRAPHIE :

Sources primaires :

KAYE-CAMPBELL Alexi, *The Pride*, Londres, Nick Hern Books, 2008.

ROTH Philip, *The Dying Animal*, Londres, Vintage Books, 2008.
SCHISGAL Murray, *Sexaholics and other plays*, New York, Dramatists Play Service, 1995.

Sources secondaires :

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio Essais, 1985.
DAGONET François, *Le Corps*, PUF, Paris, Quadrige, 2008.
HAMON-SIREJOLS Christine et SURGES Anne (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003.
MARZANO Michela, *Philosophie du corps*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 2007.
PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

Sources en ligne :

CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) :

- <http://www.cnrtl.fr/definition/obsession>
- <http://www.cnrtl.fr/definition/compulsion>

Notes :

¹ Murray Schisgal (né en 1926) est un dramaturge et auteur de scénarii pour la télévision né à New York mais qui a commencé sa carrière à Londres, avant de connaître un succès international. Alexi Kaye-Campbell est un acteur et dramaturge britannique. *The Pride*, créée en 2008 au Royal Court de Londres, est sa première pièce.

² Toutes les références à la pièce *Sexaholics* sont mentionnées par l'abréviation Se dans les citations et renvoient à l'édition publiée par Dramatists Play Service, New York, en 1995.

³ L'existentialisme, chez Jean-Paul Sartre, a été discuté dans plusieurs essais, notamment dans *L'Être et le néant* (1943), *L'Existentialisme est un humanisme* (1946) et illustré dans la célèbre pièce *Huis clos* (1944).

⁴ Toutes les références à la pièce *The Pride* sont mentionnées par l'abréviation Pr dans les citations et renvoie à l'édition publiée par Nick Hern Books, Londres, en 2008.

⁵ Le mouvement *In Yer Face*, ou *Coup de Poing* en français, apparaît dans les années 1990 à Londres, avec des auteurs tels que Sarah Kane ou Mark Ravenhill. C'est une forme de théâtre dans laquelle les dramaturges ont recours à des images extrêmes et violentes. C'est pour cela que certaines scènes de *The Pride* (le viol ainsi que la confrontation physique des deux amants) s'apparentent à ce théâtre, sans toutefois y adhérer pleinement.