

Blasted de Sarah Kane : esthétique et politique

Susan Blattès

Université Stendhal - Grenoble 3

Nous pouvons nous mettre d'accord assez facilement sur les éléments qui constituent "in-yer-face theatre," ses signes distinctifs, pour ainsi dire. Ce sont très souvent les scènes qui scandalisent les critiques. Ces derniers décrivent ces scènes dans leurs comptes-rendus avec plus ou moins de complaisance. Souvent, il n'est pas clair si ces critiques cherchent à attirer les spectateurs ou à les faire fuir. Au lieu de mettre l'accent sur les signes distinctifs de ce nouveau théâtre, il semble donc plus intéressant de voir s'il est légitime de parler d'une esthétique spécifique. C'est bien le terme "aesthetic" qui est employé par Aleks Sierz : "An avant-garde that explored theatrical possibility, they pioneered a new aesthetic—more blatant, aggressive and confrontational—that opened up new possibilities for British drama."¹ Plus loin, il évoque un vocabulaire théâtral nouveau "which included both highly explicit stage pictures and innovations in structure" (32). Sierz semble suggérer qu'il faut considérer les pièces dans leur fonctionnement global avant de tirer des conclusions. En effet, il ne suffit pas d'accumuler les images qui dérangent et les mots qui choquent pour pouvoir parler d'une nouvelle esthétique. Premièrement, une telle accumulation serait vite ennuyeuse. Deuxièmement, ce qui va choquer aujourd'hui ne va pas toujours choquer : les spectateurs s'habituent à bien des formes de violence. Le fait de heurter les sensibilités du public ne peut pas constituer l'unique critère dans la mise en place d'une esthétique nouvelle. Un théâtre qui se contenterait de cela serait vite oublié.

N'oublions pas non plus que les scènes de violence ont une longue histoire au théâtre. Les critiques qui ont dénoncé *Blasted* semblent avoir oublié ne serait-ce que

Shakespeare. Nous chercherons la clé de cette esthétique non pas dans la violence elle-même, que ce soit dans les images ou dans les mots, mais dans l'interprétation que les spectateurs peuvent faire de cette violence. Ce n'est pas les événements eux-mêmes qui créent le sens mais l'enchaînement de ces événements à l'intérieur de l'univers dramatique de l'oeuvre. C'est dans les liens que le spectateur peut trouver entre l'univers dramatique et son propre univers qu'il faut aussi chercher un sens politique. Nous verrons donc que l'esthétique et la politique sont étroitement liées dans le cas précis de la pièce de Sarah Kane : *Blasted*. C'est ainsi que nous aborderons l'épineuse question du naturalisme de la pièce et, plus rapidement, la pertinence de ce choix stylistique dans une oeuvre à visées politiques.

Ce préambule est destiné à expliquer pourquoi nous n'insisterons pas sur les réactions des critiques à la première mise en scène au Royal Court Theatre en janvier 1995. Nous ne ferons pas non plus un inventaire de tout ce qui a suscité leur indignation. Au contraire, nous mettrons l'accent sur la logique interne de *Blasted* et sur sa structure globale pour démontrer que la pièce cherche à nous faire réfléchir, que c'est une pièce politique dont l'essentiel dépend de son esthétique. En fait, loin de constituer une expérience de l'écriture naturaliste ratée, comme certains critiques l'ont suggéré, *Blasted* marque une tentative de redonner vie à une forme qui avait, au départ, une force politique certaine. Raymond Williams nous le rappelle : "What is most clear in modernist Naturalism—from Ibsen through early Strindberg to Chekhov—is its challenging selection of the crises, the contradictions, the unexplored dark areas of the bourgeois human order of its time"². Dans cette perspective, au lieu de souligner les différences entre les deux parties de la pièce, nous suggérerons que la deuxième partie (à partir de l'arrivée du soldat) est la suite logique de la première partie. Dans un premier temps, nous soulignerons comment l'univers dramatique, construit pour être lisible aux yeux des spectateurs, se transforme petit à petit de sorte que la pièce mélange l'inexorable et l'imprévisible. Ensuite nous aborderons la structure globale de la pièce, mettant l'accent

sur les différents procédés employés par Kane, notamment la symétrie, les renversements de situation et le double fonctionnement temporel. Nous essayerons de démontrer que la "nouvelle" esthétique de Kane est une adaptation du naturalisme.

I Logique interne :

Kane situe l'action de *Blasted* dans un lieu que les spectateurs peuvent facilement reconnaître : "a very expensive hotel room"³ et nous informe dans le dialogue que cet hôtel se trouve à Leeds. D'autres indications confirment cette information, notamment les références à l'équipe de football. La banalité du lieu semble renforcée par l'identité des deux personnages. Chacun a une identité sociale assez précise (âge, origine géographique, donc accent local, statut social et familial). Kane semble jouer le jeu du naturalisme et les spectateurs interprètent la présence de ces deux personnages dans un lieu qui, a priori, n'inspire pas d'angoisse particulière, comme une simple rencontre amoureuse. Le naturalisme fonctionne en faisant appel à ce qui est familier aux spectateurs. Pour certains, c'est ce qui l'empêche de faire une critique sociale radicale, tandis que pour d'autres "this is potentially a political good: it allows an audience of ordinary working-class and middle-class people to be at ease with the theatre and thus to be more receptive to political and social ideas and behaviours which they might otherwise avoid."⁴ Evidemment, l'idée que Kane souhaite mettre les spectateurs à l'aise semble peu convaincante, mais de toute façon, le rapport entre le naturalisme et la critique sociale n'est pas très simple.

Plusieurs signes annonciateurs de l'horreur à venir sont présents dès les premières répliques. Ian se dit journaliste, mais garde son revolver à portée de main comme s'il se sentait déjà en danger. L'endroit a été choisi par Ian apparemment pour faire plaisir à Cate "Thought you'd like this. Nice hotel." (12). On voit des fleurs et du champagne. Il ne semble pourtant pas faire beaucoup d'efforts pour plaire. Sa première réplique donne le ton : "I've shat in

better places than this" (3) Son agressivité se manifeste dans un premier temps envers le garçon noir qui apporte à manger : "Hate this city. Stinks. Wogs and Pakis taking over" (4). Il ne semble pas avoir plus d'estime pour les homosexuels ou les supporters de football : "Hitler was wrong about the Jews who have they hurt the queers he should have gone for scum them and the wogs and the fucking football fans send a bomber over Elland Road finish them off" (18). La lecture de cette réplique montre combien il est difficile de décider si nous sommes en présence d'un texte réaliste ou non. D'une part, l'absence de ponctuation attire notre attention, mais lors de la représentation le comédien peut remettre de la ponctuation. En ce qui concerne l'interprétation, on peut mettre ces remarques au compte d'un personnage excessif, mais le "souhait" exprimé par Ian est troublant quand on relit ce passage après avoir vu/lu toute la pièce. Il en va de même pour les allusions au "tribalisme" des supporters de football, à la même page. D'une part, il s'agit d'un aspect familier, de l'univers des spectateurs. D'autre part, les liens entre le tribalisme des supporters et la haine de l'autre associée à la guerre civile prendront du sens par la suite.

Un autre thème est introduit assez rapidement et complique notre interprétation des événements : la mort. Elle est présente dans les nombreuses allusions à la maladie de Ian. Il a un cancer du poumon, mais il n'est pas sûr si c'est le cancer du poumon ou la cirrhose du foie qui va frapper en premier. Ian semble chercher la mort. On le voit toujours la cigarette à la main et la bouteille de gin à la bouche. La mort semble donc occuper une place importante et inhabituelle dans ce "rendez-vous amoureux". La présence du revolver est évoquée fréquemment dans le dialogue. On notera aussi le fait divers dicté par Ian au téléphone. C'est peut-être la preuve que Ian est vraiment un journaliste, mais le spectateur est frappé par le choix du sujet—l'assassinat d'une jeune femme de Leeds—et par l'absence de toute émotion dans le récit qu'en fait Ian.

Quant à la jeune femme, Cate, elle confirme, dans un premier temps, notre impression de vulnérabilité. Elle

bégaie face aux railleries répétées de Ian. D'autres signes sont plus difficiles à interpréter : elle a de nombreuses crises, pendant lesquelles elle perd connaissance, permettant à Ian de faire un autre rapprochement avec la mort : "Thought you were dead" (9).

Malgré tout, la première scène, la plus longue des cinq, ne pose pas de vrais problèmes de lisibilité même si le comportement de Ian semble inquiétant à certains égards. Pourtant à partir de la deuxième scène, les signes de la violence deviennent de plus en plus clairs. Les didascalies précisent que les fleurs ont été déchirées et éparpillées dans la chambre. Plusieurs séquences se suivent qui renforcent le sentiment de malaise. Ian tombe par terre de douleur (23). Cate déchire le blouson en cuir de Ian (24). Enfin, il y a un jeu de simulation avec le revolver qui dérange et nous apprenons que Ian a violé Cate la veille. Cette révélation est suivie par l'affirmation de Ian selon laquelle il est employé par les services anti-terroristes. L'évocation des terroristes mélange le familier et l'inconnu pour les spectateurs : "Planting bombs and killing little kiddies, that's what they do. Kids like your brother" (30). Les activités terroristes sont connues à travers les médias, mais sont normalement limitées à certains endroits et à certains groupes. Quelques répliques plus loin, Cate annonce qu'il y a des bagarres dans la rue : "Looks like there's a war on" (32).

Tous ces exemples montrent que l'arrivée du soldat à la fin de la scène ne constitue pas un renversement de la situation, mais plutôt un renforcement de certains éléments qui étaient déjà là : notamment une association entre le sexe, la violence et la mort et des rapports entre les personnages basés sur la domination/soumission. Tout se passe comme si Ian attendait l'arrivée du soldat. Quand il entre, le fusil à la main, et exige de quoi manger, le spectateur a le sentiment de revoir l'entrée en scène de Ian au début de la pièce. Cette fois-ci une interprétation naturaliste est plus difficile. Nous sommes obligés de comparer le traitement des deux hommes et c'est ainsi que les failles de nos premières impressions apparaissent.

Les spectateurs ne sont pas plongés tout de suite dans des scènes de guerre civile, mais assistent à une transformation de l'univers dramatique qui passe du familier à l'inconnu en même temps que le thème de la mort remplace plus clairement le thème de l'amour. Cette transformation est d'autant plus troublante qu'elle montre les liens entre les deux au lieu de les présenter comme des contraires. C'est ici que le choix du lieu unique prend tout son sens. Sierz nous explique que la décision de respecter l'unité de lieu a été prise par Kane consciemment et il conclut que "On the one hand the play stays in Leeds and warns against complacency in Britain. on the other, it shifts to Bosnia, and confronts us with the reality of war, breaking down the distance imposed by geography and indifference" (107). Cette remarque est à rapprocher d'une remarque de Kane que Sierz cite avant au sujet de la mise en scène de *Blasted* : "Directors frequently think the second half of *Blasted* is a metaphor, dream, nightmare (that's the word Cate uses), and that it's somehow more abstract than the first half. In a production that works well, I think the first half should seem incredibly real and the second half even more real. Probably, by the end, we should be wondering if the first half was a dream" (106). Le naturalisme n'est peut-être pas le meilleur moyen d'évoquer le réel⁵, tel qu'il est vu par Kane, mais elle ne rejette pas tous ses procédés pour les raisons que nous allons voir.

Premièrement, Kane cherche à rendre son univers dramatique proche de l'univers des spectateurs. La continuité spatiale renforce les liens entre les deux parties de la pièce. Même après l'explosion au début de la troisième scène qui détruit en partie la chambre d'hôtel, l'espace reste un lieu familier dans une ville précise. Les spectateurs ne peuvent donc pas mettre les événements qui suivent au compte d'une culture étrangère et barbare. Ils restent impliqués dans l'action. Deuxièmement, Kane se sert des conventions du théâtre naturaliste pour nous en montrer ses failles. Quand nous essayons d'interpréter l'action dramatique depuis l'arrivée du soldat comme nous l'avons fait avant, non seulement nos questions restent sans

réponse, mais aussi nous sommes obligés de confronter nos premières interprétations et d'en assumer les contradictions. C'est ce qui explique les nombreuses ressemblances entre Ian et le soldat qui nous poussent à nous demander ce qui les différencie et ce qui les rapproche et pourquoi. A la différence de Ian, le soldat n'a pas de nom, pas de nationalité et ne nous dit pas pourquoi il se trouve dans ce lieu à ce moment précis. Ian essaye de se démarquer de ce soldat qui se vante d'avoir tué et torturé de nombreuses fois, mais le spectateur aura déjà vu Ian attiré par la violence et la volonté d'humilier l'autre. Si on cherche à donner une motivation psychologique à l'action du soldat, comme nous avons cherché à le faire pour le comportement de Ian plus tôt, nous verrons que le soldat ne fait que se venger : il fait subir à Ian ce que d'autres ont fait subir à son amie. La frontière entre la compréhension et la justification n'est pas toujours très claire.

Ce n'est pas seulement dans les gestes que les deux hommes se ressemblent, on peut noter combien de points communs sont à trouver dans les faits divers racontés par Ian et les faits de guerre racontés par le soldat. Sans revenir à l'histoire du tueur en série décrit au téléphone (12), on pourrait citer le fait divers que Ian raconte au soldat pour montrer la distance qui les sépare(45). Nous ne sommes pas tout à fait convaincus, surtout quand il continue : "I do other stuff. Shootings and rapes and kids getting fiddled by queer priests and schoolteachers" (46). Le choix du mot "do" n'est pas très rassurant non plus. Il n'est pas possible de parler d'opposition dans ce qu'ils racontent tous les deux, il s'agit d'une différence de degré. Le soldat n'est pas présenté comme un monstre. C'est un homme comme Ian, poussé à l'extrême violence par une situation extrême. Il n'est pas surprenant de noter que Ian veut suivre l'exemple du soldat en se donnant la mort.

Nous sommes amenés à rapprocher les deux personnages et donc à voir quelque chose de plus inquiétant dans les faits divers qui, autrement, sembleraient moins menaçants parce qu'exceptionnels. De plus, la pièce instaure des rapports troublants entre ce qui est raconté et ce qui est

montré. Les événements les plus choquants sont souvent racontés d'abord, ce qui permet au spectateur de ne pas croire. Petit à petit, on peut voir que la véracité des récits a tendance à être confirmée par l'action scénique. La brutalité du soldat est présentée dans un récit de ses actions antérieures (40) avant d'être confirmée sur scène envers Ian (47-48). Il ne s'agit pas simplement d'accorder un crédit aux paroles du soldat, mais de montrer aux spectateurs ce qui se cache derrière les mots. A plusieurs reprises, ses récits annoncent ce qui va suivre. Il décrit, par exemple, des femmes désespérées laissant leurs bébés avec d'autres dans l'espoir de les voir sauvés. Quand Cate revient sur scène à la quatrième scène, un bébé dans les bras, c'est un signe inquiétant et non un signe d'espoir.

Evidemment, entendre parler d'enfants abandonnés, de viols et de tortures, de massacres et de cannibalisme ne nous prépare pas vraiment pour le choc de voir ces actes commis sur scène devant nous. Ce point est souligné par Sierz : "When you're watching a play, which is mostly in real time with real people acting just a few feet away from you, not only do you find yourself reacting but you also know that others are reacting and are aware of your reaction. [...] Compared with the rather detached feeling of reading a playtext, sitting in the dark surrounded by a body of people, while watching an explicit performance can be an overwhelming experience. When taboos are broken in public, the spectators often become complicit witnesses" (7). Si le naturalisme dépend d'une certaine complicité avec les spectateurs, il est facile de comprendre le malaise du spectateur quand cette complicité doit se manifester vis-à-vis du soldat. Il est à souligner aussi que les signes visuels dominant de plus en plus vers la fin de la pièce, comme si l'action scénique avait échappé à la maîtrise des paroles. Ian se transforme en bête blessée, plus ou moins sauvage. Par moments, il incarne l'instinct de survie (et l'instinct de la mort) et sa violence nous terrifie.

Ayant montré comment *Blasted* s'appuie sur une logique interne pour qu'une rencontre amoureuse devienne une scène de guerre sans qu'il y ait une rupture complète

avec le naturalisme, il conviendrait d'étudier les rapports entre esthétique et politique dans la structure globale de la pièce. Nous aborderons la symétrie, les renversements de point de vue et le double fonctionnement du temps.

II Structure globale :

A cause de la continuité spatiale, nous pouvons comparer la dernière scène de la pièce avec la première. La chambre d'hôtel est en ruines, transformée en champ de bataille et cimetière de fortune. Nous serions tentés de conclure que tout a changé s'il n'y avait pas certains signes récurrents. L'arrivée de Cate avec du pain, une saucisse et une bouteille de gin ne peut qu'évoquer la première scène où Ian boit sans cesse et fait venir à manger. Cate, la végétarienne au début, mange et boit comme Ian, à la fin, mais ce qui nous surprend le plus, c'est de voir que les rôles sont inversés. Maintenant c'est Cate qui domine et traite Ian comme un enfant. (Ce n'est pas pour rien qu'il prend la place du bébé, enterré sous le plancher.) Si, dans la première scène, Ian montre sa supériorité physique, intellectuelle et sociale, ici c'est Cate qui le traite de "stupid bastard" (57). Ian pense qu'elle veut se venger : "I know you want to punish me, trying to make me live" (52). Ce n'est pourtant pas aussi simple. Qui est innocent dans cet univers ? Cate ne cherche pas nécessairement à faire du mal, mais semble entraînée aussi, et malgré elle, dans ce cycle de violence. On ne peut pas parler de la victoire de Cate à la fin. Elle survit, mais à quel prix ? Le fait que les spectateurs ne sont pas en mesure de répondre à ces questions montre les limites d'une interprétation psychologique des personnages.

La symétrie est renforcée par la disposition des personnages sur scène. Le départ de Cate au milieu de la pièce est suivi par l'arrivée du soldat. Ian échange sa situation de domination pour une situation de soumission. Cate est "vengée" en quelque sorte par le soldat. Non seulement un lien est ainsi créé entre l'amie du soldat et Cate, mais, beaucoup plus troublant, entre Cate, l'innocente, et le "méchant" soldat. Nous nous rendons compte qu'il est

illusoire de vouloir distinguer entre les bons et les méchants dans cette pièce. Les rôles sont, en partie, interchangeables, les différences s'estompent et les contraires se rapprochent.

Nous avons vu comment l'univers familial de la chambre d'hôtel se transforme en univers étrange : le champ de bataille. De même, ce qui est loin devient proche, d'abord dans les récits et ensuite sur scène. La guerre civile avec tout ce qui s'ensuit fait irruption dans cette chambre d'hôtel à Leeds. La violence de dehors, évoquée dans les paroles de Ian, s'amplifie à travers ses gestes et finit par s'installer sur scène. Ainsi le spectateur ne peut plus distinguer ce qui relève de la vie privée des personnages de ce qui relève du contexte social. Il est également impossible de séparer les causes et les effets. Il est facile de constater que la haine de l'autre provoque la guerre et que la guerre renforce la haine, il est plus complexe de mettre fin à ce cercle vicieux. La pièce évoque les liens de toutes sortes entre paroles et actes, jeu et réalité, guerre et amour, mais nous laisse le soin d'en tirer des conclusions.

Doit-on conclure que la violence qui se trouve à l'intérieur de chacun de nous peut éclater à tout moment et déclencher des scènes d'horreur semblables à celles que nous venons de vivre ? Certes, Kane nous met en garde contre toute manifestation de violence, contre tout abus de pouvoir. Evidemment, la pièce nous fait réfléchir sur les rapports entre le fort et le faible. Néanmoins, le mouvement inexorable de la violence et de la haine est contré par moments par la double structure temporelle. D'une part, nous l'avons vu, les événements se succèdent avec une logique implacable de sorte que la violence contre le faible finit par provoquer des massacres effroyables. D'autre part, la pièce ménage un fonctionnement temporel autre qui résiste à la simple chronologie. La rupture de la chronologie a certainement contribué aux difficultés des spectateurs et explique le constat de Sierz, au sujet de la réaction des critiques : "What confused most critics was Kane's anti-naturalism" (96) et celle des spectateurs : "What really annoyed audiences about the first production of *Blasted* was the way the naturalistic first half suddenly changed into a

nightmarish and symbolic second half" (102). Nous avons cherché à montrer que les points communs entre les deux parties sont très nombreux, mais il est vrai que Kane rompt avec le naturalisme dans sa façon de traiter le temps dans la deuxième partie de la pièce.

D'après les didascalies, les quatre dernières scènes sont liées aux quatre saisons puisqu'une pause est inscrite à la fin de chaque scène à travers une allusion à la pluie de l'été, de l'automne et de l'hiver. Pourtant, il n'est pas très clair comment les spectateurs prennent conscience du passage des saisons. (D'après Sierz, la première mise en scène de *Blasted* n'a pas réussi à rendre cet élément visible pour les spectateurs.) Il est d'autant plus difficile de saisir cet aspect cyclique du temps que l'action scénique continue apparemment sans interruption. L'impression de voir sur scène une suite d'actions violentes ininterrompue est renforcée par la logique interne que nous avons décrite plus haut. De plus, il n'y a aucune référence directe dans le dialogue au passage du temps. Or, si on s'intéresse aux événements moins spectaculaires que les agressions physiques, on s'aperçoit que d'autres actions ont lieu qui, contrairement aux premiers, ont besoin de durée. À côté de l'action brutale qui semble s'accélérer, il existe une souffrance plus lente : la faim, la soif, le froid et la peur. Les spectateurs prennent conscience de ce temps de la souffrance à travers les gestes de tous les jours, répétés du début jusqu'à la fin de la pièce.

Au début, ces gestes passent inaperçus, car ils se fondent dans le naturalisme ambiant. Le fait de manger, boire, se laver, s'habiller renforce la crédibilité et la familiarité des personnages dans un premier temps. De plus, ces gestes répétés les rapprochent de l'univers des spectateurs et nous encouragent à mesurer l'évolution de la situation selon des critères rassurants et stables. À mesure que la pièce avance, la répétition de ces gestes a d'autres fonctions. L'importance accordée à la vie de tous les jours semble troublante lorsque l'extraordinaire a tendance à remplacer le banal. Il peut paraître paradoxal de montrer les deux. Normalement, le théâtre naturaliste utilise les deux

temps (le temps linéaire et le temps circulaire) pour se renforcer mutuellement. Ici les deux se heurtent comme si Kane voulait insister sur l'artifice de la construction du temps au théâtre, mais ce n'est pas le cas. La coexistence de deux temps différents, de deux rythmes différents, sert surtout à empêcher les spectateurs de se distancer des personnages et de l'univers dramatique. Premièrement, les gestes de la vie quotidienne donnent aux personnages une certaine faiblesse qui les rend plus humains. Deuxièmement, la coexistence de la vie quotidienne et les scènes d'horreur permet à la pièce de garder le contact avec l'univers familier des spectateurs. Il est impossible de séparer un univers "réel" d'un univers de cauchemar. C'est pour cette raison, peut-être, que Kane insiste que *Blasted* n'est pas une oeuvre pessimiste : "*Blasted* really is a hopeful play because the characters do continue to scrape a life out of the ruins."⁶. Cate, en tout cas, illustre le désir de survivre et la volonté humaine. On voit aussi comment la contradiction entre les deux temps fonctionne dans l'incertitude autour de la mort de Ian. D'après les didascalies, il meurt avant le retour de Cate. Néanmoins, on le voit partager avec elle un repas simple. Sa mort s'inscrit dans la logique implacable de la violence et de la guerre, tandis que sa survie privilégierait l'idée de la résistance. Kane nous laisse les deux, sans choisir, comme pour suggérer que le désir de survivre et le désir de détruire sont inextricablement liés. Le refus de choisir entre une fin traditionnelle et une fin plus ambiguë souligne aussi les liens entre esthétique et politique. Il a été souvent dit que la structure traditionnelle de la pièce bien faite empêche toute critique politique radicale⁷. Ici Kane affiche le caractère provisoire de la fin, non pour affirmer l'artifice, mais pour renvoyer les spectateurs à leur propre responsabilité. La pièce ne résout rien, ne peut rien résoudre et les solutions sont à trouver ailleurs.

On voit bien comment le choix du naturalisme, tel qu'il est employé dans *Blasted*, sert les objectifs de Kane. Elle fait subir aux conventions naturalistes qui nous encouragent à nous identifier aux personnages et à leur situation des distorsions qui nous dérangent. En refusant de respecter

toutes les contraintes de l'écriture naturaliste (notamment le lieu fermé et privé, le temps linéaire et la psychologie des personnages), Kane pousse les limites du naturalisme plus loin pour nous obliger à nous poser des questions embarrassantes. Quels sont les liens entre l'univers privé et l'univers public, entre la vie de tous les jours et l'Histoire, entre l'amour et la guerre ? La force politique de *Blasted* s'exprime dans ce jeu de rapprochement et d'éloignement du spectateur. Ce n'est pas l'univers familier et facile à déchiffrer du naturalisme traditionnel. "Ses pièces, si violentes soient-elles, ne sont pas des métaphores ou autres paraboles d'un monde sur le déclin, mais le reflet exact de ce monde lui-même" a dit Renaud Cojo, à l'occasion de sa mise en scène de *Phaedra's Love* au Théâtre de la Bastille. Les pièces de Sarah Kane nous renvoient une image peu rassurante de notre monde.

L'innovation dans l'écriture explique non seulement l'hostilité des critiques mais aussi le désarroi des spectateurs. Si cet univers dramatique a de nombreux points communs avec le nôtre, ces personnages sont aussi un peu comme nous, ce qui est assez troublant. Nous savons que Kane s'est inspirée de faits réels, qui se sont passés en Bosnie (en ce qui concerne les récits du soldat), mais aussi en Grande Bretagne, chez les supporters de football (le soldat qui mange les yeux de Ian)⁸. Des critiques ont souligné les allusions théâtrales à Beckett (*O Les beaux jours*) et à *King Lear* pour plusieurs scènes. Pourtant, ce ne sont pas les précédents réels ou théâtraux qui expliquent notre émotion, c'est le fait que *Blasted* brouille les pistes. S'il n'est pas possible de faire la différence entre la violence "ordinaire" et les crimes de guerre, entre bourreau et victime, comment le spectateur peut-il trouver un coupable ou, à défaut un responsable ? Quel sens faut-il donner à cette violence qui n'a même pas contribué à un nouvel ordre, ce qui rend acceptable les pires excès dans d'autres pièces ? Si la barbarie n'est pas l'apanage d'autres pays, d'autres cultures ou d'autres temps (ce qui est fort commode pour le spectateur), il doit chercher chez lui et en lui les origines du mal. Dans *Blasted* les spectateurs sont privés de leur situation de

supériorité par rapport à l'univers dramatique et sont impliqués dans l'action. C'est ainsi que l'esthétique mise en place par Sarah Kane prend un sens politique et c'est surtout pour cette raison que cette oeuvre nous dérange.

Notes

¹ Aleks SIERZ. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber, 2001, xii.

² Raymond WILLIAMS. "Theatre as a Political Forum" *The Politics of Modernism*. London: Verso, 1989, 85.

³ Sarah KANE. *Blasted*. London: Methuen. 1996, 3. Toutes les citations viennent de cette édition (Methuen Modern Plays).

⁴ Helene KEYSSAR (ed). *Feminist Theatre and Theory* (New casebooks). London: Macmillan, 1996, 5.

⁵ "Beyond this key site of the living room there were, in opposite directions, crucial areas of experience which the language and behaviour of the living room could not articulate or fully interpret" Raymond Williams, op. cit. 85.

⁶ Cité par Sierz, 106.

⁷ C'est notamment le cas de nombreux ouvrages sur le théâtre et le féminisme. Elaine Aston écrit : "What women have contested and resisted are the oppressive systems of symbolic closure which, for example, characterize the dominant theatrical traditions of staging realism" *An Introduction to Feminism and Theatre*, London: Routledge, 1995, 38.

⁸ Voir Sierz, 102.