Avant-propos

La perte des repères dans une société britannique ébranlée par le legs de l'après Thatcher guide, chez les nouveaux dramaturges des années 1990, l'écriture provocatrice de l'intime gangréné par une vision du chaos de nos sociétés contemporaines. Sarah Kane, qui s'est volontairement placée au centre de son oeuvre, est rapidement devenue l'égérie de ce courant éphémère (?). Accompagnant les représentations de sa pièce *Phaedra's Love*, notre journée d'étude a interrogé cette nouvelle dramaturgie de la cruauté, du désir, de la mort, du meurtre. L'exposition d'une vie représentée dans une simplicité au-delà du réalisme, qui met en doute l'idée d'un théâtre vieillissant, a été décortiquée. Universitaires et créateurs se sont interrogés aussi, avec le public, sur la fonction de spectateur témoin dédoublé, voyeur d'un rite, ou acteur d'une société dite de spectacle dans laquelle images et réalités se confondent. La table ronde a réuni Renaud Cojo, metteur en scène de *Phaedra's Love*, accueillie en partenariat avec le Cargo, Maison de la Culture de Grenoble et l'Heure Bleue, théâtre de Saint-Martin d'Hères, Séverine Magois, traductrice de la pièce, Lucien Marchal, comédien participant à la distribution et par ailleurs traducteur de *Blasted*. A leurs côtés, Aleks Sierz ajoute son crédit à l'entreprise. Critique de théâtre et professeur de communication au Goldsmiths College de l'Université de Londres, il a consacré un site internet et un ouvrage qui fait date à ce mouvement théâtral au point qu'aujourd'hui, on lui doit le label générique 'In-Yer-Face' theatre, accepté par tous pour nommer les auteurs de cette décennie 1990, qui créent un théâtre qu'on prend en pleine figure. Centrée principalement sur l'œuvre de Sarah Kane, la table ronde oscille entre un regard sur la transposition scénique qui permet d'affiner l'analyse du texte, notamment des deux pièces dont les traducteurs sont présents, et, pour l'essentiel, l'examen de l'impact de la représentation, dans toutes ses dimensions, politiques, esthétiques ou affectives, sur le comédien et son public.

Des communications au débat, notre rencontre évalue la portée historique de ce courant et le degré d'universalité ou d'éphémère dont on peut créditer le mouvement ainsi nommé. Elle ne pouvait se tenir

sans les membres du RADAC, groupe de recherche sur les arts dramatiques anglophones contemporains qui accueille dans sa collection les actes de cette journée organisée en partenariat avec deux de nos centres de recherche locaux, le Centre d'Etudes Ecossaises et le Centre d'étude sur les modes de la représentation contemporaine ainsi que le service d'action culturelle de l'université Stendhal.

Jean-Pierre Simard a voulu inscrire la naissance de ce mouvement dans le contexte artistique et politique du théâtre britannique au fil de la seconde moitié du Xxè siècle, en faisant appel au témoignage de Keith Dixon, spécialiste de sociologie de la Grande-Bretagne contemporaine, reconnu pour ses ouvrages sur le thatchérisme et le néo-travaillisme. Il se devait, avant de laisser Aleks Sierz présenter sa propre analyse du mouvement théâtral qui nous préoccupe ici, et d'accorder aux autres contributeurs l'occasion de contester l'automaticité du déterminisme social des créations artistiques, de rappeler l'originalité de l'écriture dramatique en Grande-Bretagne, où une capillarité complexe entre la souffrance et son cri ont laissé une trace vive dans le public, mais aussi dans les souffrances personnelles que les auteurs vont traduire en œuvre, confirmant la marque d'un théâtre politique de la deuxième moitié du XXè siècle. Dans le contexte du thatchérisme et de la mondialisation, ne peut on lire la confrontation d'une désespérance individuelle et de l'absence de perspectives unifiantes dans le repli sur l'identité de microcosmes communautaires que les recommandations officielles ont par ailleurs validées en tant qu'objet de représentation artistique? Le mouvement 'In-Yer-Face' va voir émerger une écriture de l'indicible chez une pléthore de jeunes auteurs, parmi lesquels Sarah Kane fera figure de porte drapeau expiatoire, fustigée par les tenants du conservatisme culturel. Nicole Vigouroux-Frey établit, en examinant la dernière pièce de Caryl Churchill, le lien avec les ères antérieures du théâtre britannique, 'Angry Young Men', pièces 'State of the Nation' des années 1970, expression des spécificités féminines, et féministes, favorisées par les études sur le genre au temps de l'individualisation naissante. A partir du *hic et nunc* de la représentation, *Far Away* invite le spectateur à se projeter, selon son penchant individuel, dans un passé ou au contraire dans un avenir aussi lointain qu'il lui plaira de l'imaginer. Écrite en novembre 2000, représentée au début de 2001, *Far Away* est une pièce inscrite dans le temps zéro du nouveau millénaire, temps

propice aux bilans, temps du passage, du rituel. Citoyenne et dramaturge engagée, Caryl Churchill interroge le passé patrimonial pour appréhender la complexité du temps présent, reconsidéré selon les codes ancestraux. L'auteur semble nous inviter à faire notre profit d'une situation de l'absurde dans une société qui exécute l'humain mais conserve pieusement l'objet dans ses musées, à considérer une société post-industrielle dont les choix semblent tournés vers la mort et figés dans l'horreur. *Far Away* tente de retrouver les chemins d'un imaginaire collectif désormais trop éclaté. A sa suite, Nicole Boireau explore le glissement vers des enclaves plus sereines du théâtre 'In-Yer-Face' avec Joe Penhall et Nick Grosso. Pourtant, eux aussi avaient auparavent participé au cri dévastateur. Dans un théâtre subtil, souvent ironique et toujours dérangeant, ces deux auteurs montrent que le vide est à la fois dedans et dehors. La comédie de moeurs à l'anglaise connaît ici une de ses infinies variations. Cette écriture discrète sait s'empreindre de férocité, et participe aussi, à sa manière, d'une esthétique de la cruauté. Si Nick Grosso travaille sur le mode léger, Joe Penhall opte pour une tonalité plus grave. Cyniques, opportunistes, mais aussi vulnérables, les personnages des trois pièces sont des électrons libres, textuellement présents, mais non-agissant. Charlie, Frank, Richie, Rachel, Neal et les autres se complaisent dans une parole-miroir 'd'avant les mots'. Ces pièces ne jouent ni sur la dérision, ni sur l'inconscient. Leur stratégie est celle de l'effacement du monde de référence et des déterminations socio-historiques. Même si le concept 'In-Yer-Face', selon les modalités définies par Aleks Sierz dans son ouvrage, n'opère pas vraiment dans les trois exemples retenus ici, leur esthétique de l'effritement met cependant le lecteur-spectateur à vif. À l'inverse, la communication de Danièle Berton-Charrière affirme que l'art contemporain britannique célèbre fréquemment le morbide dans la multiplicité des formes artistiques et permet de mieux situer la place de Sarah Kane au sein de ce moment culturel. L'association d'un plasticien aux dramaturges se justifie par la représentation des corps manipulés tournés en symboles. Damien Hirst a commencé sa carrière à Leeds, en photographiant des cadavres dans les morgues et en se mettant en scène avec eux, horrifiant ainsi le public avec des clichés de performances, véritable théâtralisation d'instantanés. Dans le théâtre de Enda Walsh et de Sarah Kane, la lente décomposition du corps emblématise une irréversible dégradation personnelle, sociale et universelle. Objet de tous les dégoûts, le corps est

haï et banni. Son anéantissement devient obsessionnel. Mais comment l'homme peut-il se libérer de sa propre substance sans attenter à sa vie ? Le théâtre réfléchit sur son propre corps-corpus. Le chaos de la structure dramatique des événements s'exprime en une longue plainte poétique où l'interpénétration des voies/voix a envahi l'espace théâtral. Aux yeux du monde, Sarah Kane, Damien Hirst, leurs confrères et consœurs font étalage, dans leurs performances, installations et représentations théâtrales, d'une inspiration morbide qui puise son essence à la source même d'une société que d'aucuns disent malade. Par un phénomène de récupération distortion, la contre-culture devient à la fois la vitrine « show-case » et l'œuvre « exhibit » de la culture. Enfin, en privilégiant l'analyse approfondie de *Blasted*, la pièce qui, provoquant un scandale, a interpellé critique et public pour offrir à la société l'occasion de donner un sens à la révolte esthétique et politique des jeunes dramaturges, Susan Blattes aborde l'épineuse question du naturalisme de la pièce et, plus rapidement, la pertinence de ce choix stylistique dans une oeuvre à visées politiques. 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. Kane fait subir aux conventions naturalistes qui nous encouragent à nous identifier aux personnages et à leur situation des distorsions qui nous dérangent. La force politique de *Blasted* s'exprime dans ce jeu de rapprochement et d'éloignement du spectateur. 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. 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.

Ce survol des propositions de chacun vous invitera, au fil du présent recueil, à faire mieux connaissance avec un mouvement théâtral qui a marqué le passage d'un millénaire et à apprécier l'innovation esthétique dans l'incantation provocante d'une génération de jeunes créateurs dont le cri de révolte dessine un moment artistique voué à la postérité.

Susan Blattes - Jean-Pierre Simard

Regards sur les influences (?) socio-politiques dans l'émergence du théâtre 'In-Yer-Face'

Jean-Pierre Simard
Université Strendhal Grenoble 3.

Situer le théâtre de Sarah Kane et des autres jeunes dramaturges des annnées 1990 qu'Aleks Sierz propose de regrouper sous le vocable de 'In-Yer-Face theatre' implique d'accompagner un bref rappel analytique des mouvements qui ont bouleversé le théâtre britannique dans la deuxième moitié du vingtième siècle d'une analyse du cadre socio-politique de la représentation qui les génère, les accompagne ou les contrarie. Cependant, plutôt qu'un lien univoque, il faut envisager de repérer les marques d'une capillarité complexe entre la souffrance et son cri ou la révolte sociale et sa trace dans les souffrances que les individus créateurs vont traduire en œuvre. C'est plus vrai, certes, que pour les collectifs artistiques qui, au fil des improvisations et des débats, ou des rencontres avec leur public cible, des choix de textes qu'ils leurs proposent, sauront extraire le lien commun, nécessairement plus directement social et politique. Nous chercherons donc à évaluer ce champ d'approximation dans la naissance d'un mouvement théâtral qui devient évidence en supplantant dans les années 1990 les représentants individuels ou collectifs qui ont dominé la scène britannique dans les trente années antérieures.

Histoire sociale du théâtre de révolte :

A partir de 1956, de jeunes dramaturges bientôt baptisés 'Angry Young Men' émergent pour bouleverser le paysage conventionnel d'un théâtre du huis clos bourgeois et introduire la société réelle, dans sa diversité, ses souffrances et ses violences, en privilégiant souvent la jeunesse[1]. Les théâtres nationaux accueillent ces créateurs d'une esthétique de la colère en résidence, en jonglant avec la censure encore présente jusqu'en 1968, dans des représentations privées qui permettent toutes les audaces. Citons quelques salles parmi d'autres telles le Royal Court Theatre ou le Bush Theatre à Londres, et les salles des grandes capitales régionales

telles Liverpool, Manchester, en Angleterre, et, en Ecosse, Edimbourg, où s'ouvre notamment le Traverse Theatre, et Glasgow. Avec les réformes scolaires des années 60, un grand nombre de jeunes, séduits par cette expression nouvelle des crises sociales, politiques ou sexuelles, se sont formés au spectacle vivant dans les Arts Colleges et les Colleges of Education, participant au développement volontariste de l'enseignement supérieur. Ce sont de véritables laboratoires artistiques, où se côtoient ferments révolutionnaires et expérimentation esthétique, parfois violente, très inventive. Avec les années 1970, ces nombreux artistes sortis de formation ne trouvent pas suffisamment d'emploi dans les théâtres officiels qui par ailleurs ne correspondent pas à leur vision de la relation au public et de la nature de ce dernier. D'une révolte intellectuelle des auteurs désormais consacrés avec le changement des mentalités dans la décennie précédente, on évolue vers la naissance du théâtre alternatif, lié à la revendication sociale. Les compagnies itinérantes, ou inscrites dans une communauté sociale, banlieue, ville ouvrière, monde rural, culture dans l'éducation se développent. Troupes permanentes, elles associent auteur, metteur en scène et comédiens au public. Parallèlement, avec la crise qui se développe fortement en GB (inflation, pétrole etc...) le coût des tournées croît. Les municipalités, les syndicats participent au financement des projets artistiques, et les gouvernements successifs donnent au British Arts Council les moyens de soutenir cette effervescence. Cependant rapidement, avec la croissance des coûts et la multiplication de l'offre théâtrale (plus de 350 compagnies sont répertoriées et aidées peu ou prou en 1976), les tournées sont moins fréquentes, les distances plus courtes. Nombre de compagnies fixes, installées dans des villes moyennes ou à la campagne sont démantelées, pour privilégier un repli sur les centres culturels officiels régionaux, l'engagement de comédiens au contrat pour telle tournée, l'institutionalisation d'administrateurs, imposés par le British Arts Council pour gérer les compagnies ou les lieux, comme condition au maintien des subventions. L'alternatif s'institutionalise à son tour. Fermer un lieu connu est visible. Interrompre la vie d'une compagnie itinérante l'est moins, on oublie vite qu'elle ne passe plus dans votre ville. Ce mouvement commence dès la fin des années 1970 sous le gouvernement de J.Callaghan. Il s'inscrit dans une transformation politique des approches gouvernementales cherchant des solutions libérales au mal anglais, comme on nomme la gravité particulière de la

crise économique en Grande-Bretagne dans cette décennie. Cependant, la force du mouvement syndical, la fréquence des mouvements sociaux et le soutien des collectivités locales ancrées à gauche permettent de retarder un mouvement sélectif qui va connaître son apogée dès l'arrivée de Margaret Thatcher au pouvoir.
Keith Dixon nous a présenté, en ouverture de cette conférence, son analyse du néo-libéralisme au pouvoir à partir de 1979. Elle a fait l'objet de nombreuses publications et nous épargne de longs développements dans le présent recueil[2]. Cependant :

> La révolution thatchérienne a engendré dans la société britannique une souffrance sociale à grande échelle, un chômage de masse, une réduction massive du système de protection des salaires, une précarisation généralisée de ces derniers, un écart grandissant entre les riches et les pauvres, la délégitimation des institutions de l'état social britannique, la culpabilisation, voire la criminalisation des pauvres dont le nombre n'a cessé de grandir au cours des années 1980-90.[3]

Au delà de l'influence néfaste directe de l'ultra-libéralisme, la violence de la société s'est accrue. Par exemple, en 1980, on compte plus de deux millions de chômeurs en Grande-Bretagne, particulièrement chez les adolescents qui quittent massivement l'école sans diplôme. D'où en partie la révolte des 'inner cities', aggravée par la repression policière et la mise en place des 'sus laws' : les policiers en civil ont désormais le droit d'interpeller et de fouiller toute personne suspecte d'activité illégale. Parallèlement, les militants de l'IRA emprisonnés entament une grève de la faim - ils meurent fin 81. Le pays compte désormais trois millions de chômeurs. En Irlande du Nord, soldats désespérés, adolescents tués, viols, suicides, exclusion sociale, répression policière, se multiplient. En 1982 éclate la guerre des Malouines pour détourner l'attention des problèmes sociaux. En 1983-4, la grande grève des mineurs est confrontée à l'inflexibilité thatchérienne.

Thatcher et la culture :

De l'avis général dans les cercles artistiques, le rapport de Thatcher à la culture est celui d'une femme des classes moyennes médiocrate qui ne comprend et ne reconnaît pas les réussites culturelles construites sur les

scènes officielles ou alternatives et le lien de la culture au peuple, en ville, en banlieue, à la campagne. Pour elle, la culture est une industrie qui n'est pas différente des autres, soumise aux lois du marché, froidement.

La reprise en main de la culture par le gouvernement conservateur commence dès 1981 : baisse de £2 millions des subventions réparties dès cette année là. Premier signe d'une nouvelle politique, pour la première fois de son histoire, le British Arts Council annonce la suppression des subventions à quarante et une compagnies. Cette mesure concerne aussi bien les compagnies qui perçoivent une subvention annuelle que celles qui sont soutenues au projet, ou les théâtre qui les accueillent, sans possibilité d'appel. On nomme Sir William Reece Mogg à sa tête. Il avait précédemment été imposé au *Times* comme éditorialiste par le Parti Conservateur. Le Secrétaire Général est licencié et remplacé par Luke Rittner, dirigeant de l'ABSA : Association for Business Sponsorship of the Arts. Tous deux incitent les compagnies et les théâtres régionaux à compenser la baisse de leurs subventions par le sponsoring des entreprises. La compétition remplace la coopération. En 1984, ces attaques deviennent officielles et institutionnelles avec la publication d'un document majeur *: The Glory of the Garden : The development of Arts in England, a strategy for a decade.* L'idée qui prévaut est celle du soutien de l'Etat à un seul grand théâtre 'national' par région. Ces centres d'excellence auraient tout pouvoir pour accueillir ou pas les compagnies, qu'elles soient itinérantes ou venues d'autres centres. Au nom d'une décentralisation, on transfère compétences et subventions (moins élevées globalement) aux Regional Arts Associations. Le texte d'application exige que la ville centre de la région culturelle participe à leur financement. Les RAA contrôlent, interviennent directement dans la direction des compagnies et théâtres subventionnés avec la nomination d'administrateurs dociles, et en imposant une formation économique aux administrateurs et directeurs de centres et des compagnies officielles. Ces mesures sont, souvent, dans un premier temps perçues comme la marque d'un bon sens économique, mais bien vite, l'effet néfaste sur la création est perceptible.

Les municipalités d'opposition suppléent à la baisse des subventions d'état. C'est notamment le cas du Greater London Council, de Glasgow,

Sheffield, etc. Elles sont un contre-pouvoir inacceptable pour Thatcher. Une nouvelle législation les paralyse à partir de 1986. Cependant, devant l'effondrement des moyens du théâtre public et notamment des compagnies itinérantes et des centres dramatiques en dehors de Londres, les réactions sont telles que, sous la pression du conseil national de l'Arts Council, ce dernier commande en 1985 "an authoritative review of the needs of theatre in England after the years of stringency of Mrs Thatcher's early governments"[4]. Le cahier des charges invitait la commission d'enquête dirigée par Sir Kenneth Cork à :

> Conduct an enquiry into professional theatre in England at all stages involving the profession, and its representative bodies, and to produce no later than September 1986 a report whose aims shall be :
>
> 1 to produce an evaluation in creative, philosophical, financial and practical terms of the real needs of professional publicly funded theatre, in order to ensure the healthy development of the art form in this country, with an authoritative estimate of the level of funding which will be required to achieve this
>
> 2 To recommend a system for determining funding priorities.

Ce théâtre de la diversité mis à mal s'était appuyé sur les minorités ethniques, sexuelles, le mouvement féministe. A Londres, le GLC résiste et subventionne soixante et onze compagnies, dont celle de John Mc Grath et le théâtre gay et lesbien, en soutenant notamment le festival de 1982 organisé par la compagnie Gay Sweatshop. Entre 81 et 85, le théâtre dans sa diversité reçoit plus d'argent du GLC que de l'état. Londres subventionne notamment les compagnies qui ont été sanctionnées pour raisons idéologiques : Broadside, Mobile Workers, 7:84, les radios et éditions de disque alternatives, coopératives et non professionnelles. Pour leur part, le National Theatre et la RSC absorbent l'essentiel des subventions d'état. 'Theatre is For All' - comme est intitulé le rapport de la commission Cork - indique au paragraphe 100, qui considère les seules compagnies subventionnées sur dossier annuel :

> (there was) a blockade in the process by which companies have been taken on as annual revenue clients. Between 1975-80, for

instance, 11 new companies were adopted as annual revenue clients and 1 had funding withdrawn; between 1981-86, 2 companies were adopted and 13 lost their funding.[5].

En conséquence, le budget du théâtre augmente de 1,8 % pour l'année 1987-8. Le conseil du BAC suggère que ce supplément soit affecté en totalité aux centres régionaux, aux compagnies itinérantes et aux contrats de résidence d'auteurs pour le développement des nouvelles écritures. On comprend que dans ce contexte, aussi bien les créateurs que les comédiens et les auteurs aient vécu dans l'incertitude et la frustration. Mais déjà se dessine la première marque d'un glissement des aides gouvernementales vers l'écriture dramatique au détriment de la représentation sur scène des œuvres.

Crise de l'écriture, crise de la repésentation :

Des attaques fatales sont développées par le gouvernement en 1986-1987-88. Le Greater London Council est dissous par M.Thatcher. Parallèlement, 7:84, England, Foco Novo, Joint Stock sont dissoutes parmi les grandes compagnies itinérantes engagées politiquement. Puis, 7:84 Scotland survivra à condition d'exclure ses fondateurs dont J. Mc Grath et Linda Mac Keeney et de les remplacer par des administrateurs désignés par le Scottish Arts Council. En chiffres bruts, vingt-trois nouvelles compagnies sont aidées avec la mise en œuvre du rapport Cork entre 1986 et 1992, tandis que huit sont sacrifiées. Mais la nature des compagnies favorisées évolue. Ce rapport insistait sur les priorités suivantes : le mime, les arts corporels, le théâtre de communauté noir et le théâtre d'enfants, ainsi que le théâtre expérimental au détriment du théâtre engagé et de l'enracinement dans une population défavorisée. Sous couvert de réorientation artistique, c'est bien le théâtre politique qui est mis à mal. La résistance explicite au thatchérisme glisse donc naturellement vers ces troupes communautaires de femmes, d'homosexuels, de noirs, et vers l'écriture individuelle. Les lois morales, la répression de l'homosexualité (section 28) et enfin la Poll tax de 1988 achèveront de mettre à mal la création dérangeante. Sir Rees Mogg, nommé à la tête de l'Arts Council of Great Britain avait dit en 1986 :

> The qualities required for survival in this age are the qualities of the age itself. They include self-reliance, imagination, a sense of opportunity, range of choice, and the entrepreneurial action of small professional groups. The state should continue to help the arts, but the arts should first look to themselves and to their audiences for their future and growth.[6]

L'investissement dans la culture rentable est conseillé. Esthétiquement, cela se traduit à Londres par la tendance populiste au soutien aux super-productions comme les grandes comédies musicales budgétivores, au détriment de l'expérimentation et du commissionnement des jeunes auteurs dans des centres dramatiques affaiblis.

En 1989 : on assiste à la nomination de Palumbo à la tête de l'Arts Council of GB. Promoteur immobilier multimillionnaire, il rend visite à ses 'clients' des théâtres en hélicoptère. Il remplace les Regional Arts Associations par les Regional Arts Councils, dirigés par un nombre restreint de personnes choisies. Les subventions, resteintes de nouveau dramatiquement à partir de 1994, sont réparties entre les régions. La poll tax rend impossible ou très difficile le complément de financement par les municipalités aux ressources affaiblies. De grands théâtres ferment : Liverpool Playhouse par exemple. Un nombre moindre de centres régionaux d'excellence est labellisé au niveau national. Seuls les théâtres nationaux continuent de recevoir une aide, en baisse elle aussi néanmoins.
Dès 1990, de grandes firmes telles Barclays et Sainsbury proposent des concours au mérite aux centres artistiques régionaux ou nationaux , mais aussi au théâtre dans l'éducation. Les critères sont ceux de la compétitivité et de l'excellence stratégique.
Désormais, la plupart des grandes compagnies alternatives ou communautaires ont disparu, seule Welfare State survit et s'installe à Barrow in Furness pour développer un théâtre ouvrier enraciné de résistance. A. Sierz observe que :

> Despite real cuts, which have forced some regional theatres to close, the creative panache of the nation's theatre seems undiminished. What has happened is a geographic shift from the regions to the capital/.../meanwhile, London is buzzing, with *Theatre Record* listing

> 651 productions in 1995 compared with 311 in 1981. Creativity, in the long run, will endure cuts in subsidy.[7]

On remarquera cependant que cette statistique inclut les créations du théâtre privé plus conventionnel, et qu'elle reflète l'accueil plus grand des auteurs en résidence dont les pièces sont crées pour de courtes durées dans les théâtres londoniens. Ainsi le public national des régions et les couches non habituées à fréquenter les lieux de création contemporaine sont, dans un premier temps, tenus à l'écart de ces nouvelles écritures. Les auteurs émergents qui deviennent les emblêmes involontaires de l'élan général de la société thatchérienne vers l'individualisme en sont conscients et ressentent vite de la frustration.

L'écriture sous influence :

Dans le contexte politique, social et artistique évoqué jusqu'alors, on mesure dans quelle atmosphère grandissent les jeunes auteurs des années 1990. Pour K. Dixon :

> L'oeuvre comme la vie de Sarah Kane est imprégnée de souffrance. Voir dans cette souffrance le reflet d'une souffrance plus générale et donc les effets de la politique thatchérienne est sans doute une tentation d'autant plus forte lorsque, comme moi, on est issu d'une tradition philosophique et politique qui avait tendance à lier les phénomènes sociaux, culturels, voire psychologiques comme autant d'effets plus ou moins directement induits par l'infrastructure économique. C'est une tentation cependant à laquelle il est important de ne pas céder. La médiation entre la souffrance individuelle et son expression transformée en œuvre de création et l'état général de la société, cette médiation est complexe et sans doute parfois contradictoire.[8]

En 1989, la chute du mur de Berlin, universellement célébrée comme libératoire dans un premier temps constitue la date symbolique de la mondialisation de la pensée du libéralisme triomphant préconisé notamment par Reagan et Thatcher. Cette basculé signale paradoxalement aussi le début de la désespérance individuelle confrontée à l'absence évidente de perspectives dans l'instant. Elle pousse au repli sur les identités communautaires que les

recommendations officielles ont par ailleurs validées en tant qu'objet de représentation artistique, et à l'individualisme. Toute transformation des conditions génère indirectement à terme assez bref la naissance d'une nouvelle esthétique. Les fondements idéologiques de la structure sociale dans laquelle la majeure partie des artistes a grandi disparaissent ou sont niés, voire criminalisés. Les grands auteurs mûrs, reconnus ont plus de facilité à promouvoir, sur les scènes officielles, un discours de résistance morale; avec des pièces qui jugent encore l'état de la nation et visent à proposer une analyse éthique solitaire qui paradoxalement est dans l'air du temps. La trilogie de David Hare en est un exemple. Il examine les responsabilités dans la montée du libéralisme et donc la faillite des grands corps de l'intervention sociale que constituent la religion, la justice et le politique. On peut partiellement analyser ainsi également l'attrait universel pour l'œuvre d'Edward Bond érigée en repère symbolique. A l'opposé, l'interaction des difficultés économiques et artistiques rendent précaires les résidences d'auteurs dans des théâtres au budget incertain. Les créations collectives des auteurs-directeurs de compagnies activistes avec les comédiens alternatifs génèrent des œuvres qui sont une survivance. Parmi elles, on trouve en Angleterre Belt and Braces ou les femmes de Theatre Action. En Ecosse où les rigueurs des politiques culturelles ont pu être contournées plus aisément, 7:84 Scotland, Wildcat, Suspect Culture, The Boiler House Theatre Company permettent à J. Mc Grath, le dernier rescapé des grands auteurs metteurs en scène itinérants, ou bientôt à de jeunes auteurs comme David Harrower, David Greig ou même Irvine Welsh d'intervenir dans le champ social avec des œuvres qui reflètent des fractures communautaires diverses. Ces mêmes auteurs, confrontés à l'écriture individuelle pour des scènes officielles, participent au glissement du politique interventionniste vers le cri protestataire de l'individualité.

Une des caractéristiques majeures de cette nouvelle écriture des années 1990 réside dans son absence apparente de discours idéologique, tandis qu'à l'évidence, c'est la politique de leur vécu quotidien qui émerge. Ces auteurs orientent néanmoins partiellement le témoignage de leur écriture de la macrosociété vers des microcosmes, des cercles restreints. D'autres expriment directement leur moi torturé. La présentation constante et adroite de toutes les formes de violence et d'abus en est un

corrolaire inévitable. Elle existait certes précédemment, mais contrairement aux pièce de la période "State of the Nation", les victimes apparaissent désormais souvent partiellement coupables et responsables du sort qui leur est réservé. Les situations mises en place notamment par Irvine Welsh qui devient un porte-parole universel, tant dans son écriture romanesque que dans les adaptations théâtrales ou cinématographiques qui l'accompagnent sont à ce titre exemplaires. Lui-même affirme le caractère politique du sort réservé dans l'ère thatchérienne à une majorité de la population désormais, et non plus à une minorité qui aurait choisi la marginalisation :

> The increasing marginalisation and criminalisation of people by the State has resulted in the development of a particular 'alternative' culture and attendant subcultures. These cultures are now no longer the preserve of a bohemian few. They now are 'mainstream' in terms of the number of people participating in them.[9]

Les auteurs du microcosme et du moi torturé rencontrent le succès et l'universalité lorsqu'ils sont reconnus comme semblables dans leur discours, leur cri, leur esthétique fracturée par les spectateurs exclus appartenant à des communautés ou des marginalités massifiées similaires ailleurs en Grande-Bretagne voire à l'étranger. Ce qui caractérise cette écriture du microcosme, c'est sa franchise à montrer sur scène l'interdit ou le refoulé qui n'avaient pas droit de cité dans les temps de lien social assez fort pour proposer des codes de bonne conduite. Violence, sexe, meurtres, injures, revendication des différences provocatrices ont toujours été présents sur la scène britannique, depuis certes Shakespeare et les autres dramaturges jacobéens tels John Webster, Cyril Tourneur ou Thomas Middleton, notamment, ce qui d'ailleurs vaut fréquemment au courant émergeant dans les années 1990 l'appellation de 'neo-Jacobeanism'. Plus récemment, David Mercer avec notamment *Flint*, Steven Berkoff, avec *East*, ou encore *The Romans in Britain*, d'Howard Brenton et bien sûr *Saved* d'Edward Bond pour ne donner que quelques exemples, ont déclenché des polémiques, comme précédemment Joe Orton, à travers les thématiques de l'homosexualité présentes dans toutes ses pièces dont cependant la facture esthétique conventionnelle inscrite dans la comédie

bourgeoise offrait un seuil de tolérance acceptable par le public universel des classes moyennes majoritaires.[10]

Pourtant, le mouvement In-Yer-Face va générer une écriture de l'indicible à répétition chez une pléthore de jeunes auteurs[11]. Dans le corpus écossais évoqué plus haut, les pièces *The Cut* de Mike Cullen et *The Life of Stuff* de Simon Donald[12] confirment la relative liberté de cette nation, massivement entrée en résistance au thatchérisme, mais victime également des effets de la mondialisation. Avec leur lot d'exclusions, les circonstances politiques et sociales ont produit en Ecosse notamment un théâtre provocateur ancré, à l'instar du théâtre anglais, dans les microcosmes, mais qui persiste plus fréquemment cependant à renvoyer à un discours du macrocosme.[13] Il n'est sans doute pas gratuit que ce soit à David Greig, porte-parole des nouveaux dramaturges écossais que Methuen ait confié l'introduction du recueil des œuvres complètes de Sarah Kane.

Météore exemplaire, le phénomène Kane :

Sarah Kane, idole-victime emblématique de ce mouvement théâtral éphémère, peut servir d'illustration aux hypothèses encore nécessairement incertaines du présent article. Pour D. Greig :

> *Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave* and *4.48 Psychosis* add up to a body of work which pushed recklessly at the naturalistic boundaries of British theatre. Each play was a new step on an artistic journey in which Kane mapped the darkest and most unforgiving internal landscapes: landscapes of violation, loneliness, of power, of mental collapse and, most consistently, the landscape of love.[14]

En insistant sur la créativité du cri qui repousse - tout en s'y inscrivant - les frontières du naturalisme caractérisque du théâtre politique britannique contemporain, D.Greig suggère l'ambiguïté de la place qu'ont tenté de trouver les auteurs du courant 'In-Yer-Face' lorsqu'ils décrivent le déchirement poétique du champ privé de l'expérience confrontée à l'indicible agressif du champ social, tant dans le domaine de la politique intérieure britannique que face au mouvement du monde. Il n'est pas accidentel que *Blasted* magnifie et expose crument la vision

d'un viol à Leeds dont la presse a fait ses choux gras en concomitance avec la guerre en Bosnie. Sarah Kane le confirme :

> '*Blasted* raised the question 'What does a common rape in Leeds have to do with mass rape as a war weapon in Bosnia? And the answer appeared to be 'Quite a lot'. The unity of time and place suggests a wall-paper-thin... A wall that can be torn down at any time, without warning.[15]

Face au scandale médiatique que cette pièce provoque, Harold Pinter apporte son soutien à l'auteur en constatant qu'elle affronte une situation actuelle, réaliste, horrible et douloureuse. Lorsqu'elle écrit *Phaedra's Love*, commissionnée par le Gate Theatre, elle ne fait qu'actualiser le récit déjà proposé par Sénèque, certes, mais aussi Racine. Seuls, les actes décriés étaient, chez ces auteurs, narrés et laissés hors scène. Or, de tels actes sont présents chez Shakespeare et Webster à la Renaissance, où l'on ne répugnait pas à montrer des scènes d'une rare violence. Pourquoi la pression morale libérale d'une fin de siècle désespérée interdirait-elle une telle audace qui vise précisément à élargir le seuil d'acceptabilité, à ouvrir un champ de liberté artistique ? Avec *Cleansed*, schématisant l'obscur dans la nature humaine dans une vision désespérée et pleine d'humour du monde, la présentation de cette université concentrationnaire n'est pas pire que celle du film *Les Rivières Pourpres* de Mathieu Kassovitz, bien accueilli par un public jeune à sa sortie en France. Justement, le cinéma, la télévision, les jeux vidéo sont extrêmement violents depuis des décennies. L'exemple du succès universel du roman *Trainspotting* et du film qui en a été tiré suffit. Est-ce le rapport différé au spectateur qui permet une tolérance refusée au spectacle vivant, où la relation directe entre le plateau et la salle interdirait l'immédiateté des pulsions ou des représentations, dont on efface spontanément la distanciation poétique? Les textes de Kane sont audacieux, comme le sont ceux de l'ensemble des jeunes auteurs britanniques. Tous, bousculent la tradition du reflet purement réaliste des pièces 'State of the Nation' des trois décennies précédentes, largement aussi violentes de fait, qui traduisaient la modernité d'avant la chute du Mur de Berlin. Est-ce le cynisme nouveau des représentations de l'amour brut, de l'érotisme d'un acte sexuel désacralisé devant un public voyeur qui a, après un temps de résistance du public traditionnel,

repoussé les limites de l'acceptable, ou n'est-ce pas autant la forme intimiste, microcosmique des représentations d'un monde trahi que chacun finit par juger ordinaire? En accréditant une nouvelle norme qui perturbe la représentation, les auteurs du mouvement 'In-Yer-Face' offrent autant un miroir du monde sans concession sociale aux violences réelles, qu'une catharsis esthétique, poétisation de l'indicible. Ne font-ils pas ainsi un acte de formulation salutaire qui contribue au mouvement de prise de conscience ? Cette conscience acquise, n'explique-t-elle pas, à son tour l'essoufflement de ce même courant 'In-Yer-Face' au bout de la décennie 1990, victime à son tour d'un manque d'attrait du public, fruit d'une banalisation, d'une plus grande acceptabilité de son écriture. Habitués au nouvel état du monde et à la nouvelle dimension provocatrice d'une esthétique du cri, les spectateurs cherchent d'autres espérances, d'autres interpellations dans un théâtre apaisé qui, au terme des années Thatcher, n'aurait plus besoin des représentations poétiques de l'angoisse individuelle exacerbée. Le monde se serait désormais habitué à cette vision métaphorique, dès lors usée à force d'être filée. Aduler Kane après son suicide ne valide-t-il pas hypocritement enfin la mort brutale exposée dans son théâtre comme mythe précisément parce qu'au-delà de la catharsis, le passage à l'acte rendrait acceptable sa représentation poétique ?

About Now, la huitième conférence du département d'écriture dramatique de l'université de Birmingham, organisée par David Edgar du 11 au 13 avril 1997, offrait une autre hypothèse au rejet qui avait précédé la mort de S. Kane : "une femme dans un théâtre de mecs". Cette situation semblait vraie en Angleterre. Pourtant, de tout temps, des auteures avaient contribué à révéler la violence sociale. Caryl Churchill ou Claire Luckham par exemple. Puis, des dramaturges plus jeunes comme Sarah Daniels ou Phyllis Nagy tentaient, à l'écart de la célébrité, de repousser aussi les limites de l'acceptable. C'est encore plus vrai en Ecosse où les auteures dramatiques appartiennent en plus grand nombre aux voix qui comptent : de Liz Lochhead ou Sue Glover et Jackie Kay parmi les aînées à Rona Munro, ou Sharmian Mc Donald, Zinne Harris et nombre d'autres aujourd'hui pour ne donner que quelques exemples. Ainsi, si S. Kane inscrit son œuvre dans un mouvement constant du théâtre britannique, elle transcrit aussi la dureté particulière des années Thatcher. Pour K.Dixon :

Kane a grandi dans un moment de l'histoire du Royaume Uni qui a entouré et imprégné son œuvre autant dans sa création que dans sa réception. Kane a connu la révolution thatchérienne de près. On peut dire qu'elle n'a connu que ça. Née en 1972, elle est venue à l'adolescence dans une Angleterre en pleine transformation économique, sociale et culturelle. Les conservateurs sont arrivés au pouvoir sept ans après en 1979, elle s'est suicidée en 1999, deux ans après la victoire néo-travailliste aux législatives de mai 1997. Cette victoire a paradoxalement marqué la fin de tout espoir de rupture avec la société de marché érigée par les conservateurs. A la différence d'autres créateurs fonctionnant sur la périphérie britannique, je parle de l'Ecosse entre autres, elle n'a pas connu de mouvement social capable d'offrir une alternative à l'hégémonie intellectuelle et culturelle du thatcherisme. Si son désespoir a une nationalité, et j'hésite à emprunter cette voie d'accès à son oeuvre, ce désespoir est plutôt anglais que britannique. Pourtant le roman *Marabout Stork Night*, un des livres les plus terrifiants qu'Irvine Welsh ait écrits, a été publié en Ecosse l'année même où a été créée *Blasted*.[16]

Conclusion :

Au-delà du britanno - centrisme conforté cependant par la guerre des Malouines - Kane avait onze ans lorsqu'elle éclate - son œuvre reflète le climat singulier marqué par les conflits du monde désespéré dans lequel elle atteint l'âge adulte. Ce que les conservateurs néo-libéraux ont imposé à la société au fil des années quatre vingt, c'est plus qu'une révolution sociale et économique, c'est comme les exemples choisis l'on indiqué, une révolution intellectuelle et culturelle qui, avec l'absence de perspectives d'une création collective et d'un enracinement spectaculaire ont contraint la communauté artistique au repli ulcéré sur l'individualisation. N'est-il pas logique alors que la primauté soit revenue à l'écriture individuelle, moins onéreuse à financer, dans quelques lieux de création phares qui survivaient au cataclysme économique, notamment à Londres, favorisant ainsi l'expression d'une nouvelle génération d'auteurs marqués par ce moule esthétique et idéologique. Dans une société solidaire, il y a aussi des rebelles, des écorchés vifs. Mais atteindre ainsi, l'espace d'une décennie, un mal-être de masse du théâtre est sans nul doute le reflet d'une société martyrisée par des

années de plomb, cette partie du théâtre qui "espérait sauver son autonomie par rapport au calcul de rentabilité économique " dit K. Dixon. Cela explique la férocité particulière du ton poétique qui habite les œuvres des créateurs de la décennie 1990 en Grande-Bretagne. Au-delà de ce parcours hésitant entre déterminisme social et autonomie de création, il reste, avec Sarah Kane, la brièveté d'une œuvre qui devient emblématique d'un courant largement partagé par une foule de jeunes dramaturges parce qu'au delà des spécialistes, elle aura, plus que toute autre, marqué l'opinion publique. L'identification entre son oeuvre et sa vie même, entre poésie et réalité constitue un repère au passage du millénaire. Aujourd'hui les chercheurs comme les metteurs en scène peuvent interpréter la poétique, la diversité ambiguë de la langue et des représentations métaphoriques, quand la provocation des images a conquis son droit à la banalité.

Notes

[1] De longs développements sur cette période largement connue de l'histoire du théâtre contemporain britannique seraient superflus ici. Il est utile de renvoyer le lecteur à la thèse de Doctorat d'Etat de Nicole Boireau : *Théâtre et politique chez les écrivains anglais, 1956-1970*, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 1982, 903p.

[2] Pour une lecture cohérente rapide des propos de K.Dixon sur la société britannique contemporaine, deux ouvrages retiennent l'attention : *Les évangélistes du marché, les intellectuels britanniques et le néo-libéralisme*, consacré à la révolution thatchérienne, Paris, Raisons d'Agir, diffusion Le Seuil, 1998, 111p., ainsi que, *Un digne héritier, Blair et le thatchérisme*, Paris, Raisons d'Agir, diffusion Le Seuil, 2000, 125p.

[3] Echanges d'ouverture, journée d'étude sur Sarah Kane, 11 mai 2001, Université Stendhal, Grenoble.

[4] cité dans *The Arts Council Touring Franchise and English Political Theatre after 1986*, une étude publiée par Ian Brown, Robert Brannen et Douglas Brown dans *New Theatre Quarterly* n°64, Vol XVI Part 4, Novembre 2000, pp.379-87,

citation, p 379. Cet article examine en détail les contradictions et fluctuations des politiques de soutien ou des retraits d'aide aux compagnies tout au long de la période thatchérienne : "conduire une enquête dans le théâtre professionnel en Angleterre, à tous les échelons concernant la profession et ses représentants, et produire en septembre 1986 au plus tard un rapport dont les objectifs sont les suivants : 1- produire une évaluation en termes de créativité, d'éthique philosophique, de finances et pratiques des besoins du théâtre professionnel subventionné, afin d'assurer un développement sain de cette forme artistique dans le pays, avec un avis estimatif du niveau de subventionnement nécessaire pour atteindre ces buts. 2- recommander un système permettant de définir les priorités du subventionnement."

[5] ibid p.380 : "(il y avait) un blocage du processus de sélection des compagnies comme clients sur revenu annuel. Entre 1975 et 1980, par exemple, 11 nouvelles compagnies furent accréditées sous le régîme du revenu annuel, et une perdit sa subvention; entre 1981 et 1986 deux furent accréditées, et treize perdirent leur subvention."

[6] "Les qualités requises pour survivre à l'époque présente sont celles de cette même époque : autosuffisance, imagination, sens de l'opportunité, une palette de choix et un esprit d'entreprise à l'initiative de groupes professionnels de taille réduite. L'état devrait continuer à aider les arts, mais les arts devraient d'abord rechercher en eux-mêmes et dans leur public les moyens de leur avenir et de leur croissance."

[7] SIERZ Aleks, *British Theatre in the 1990s : a Brief Political Economy*, *Media, Culture and Society*, XIX, N°3 (July 1997), p.466 : "Malgré des coupes réelles qui ont contraint certains théâtres régionaux à la fermeture, le panache créatif du théâtre national semble préservé. Ce qui s'est produit, c'est un glissement géographique des régions vers la capitale /.../ dans l'entre-temps, Londres est en pleine effervescence, avec, selon la liste donnée par *Theatre Record*, 651 productions en 1995 comparées aux 311 de 1981. A la longue, la créativité supportera la baisse des subventions."

[8] Echanges d'ouverture à la journée d'étude du 11 mai 2001, Grenoble.

[9] *Drugs and the Theatre, Darlings*, pp1-10, citation, p.4 à *Trainspotting & Headstate*, un recueil de deux pièces d I. Welsh, Londres, Minerva, 1996. *Trainspotting*, roman, (1993) puis film et pièce de théâtre (1995), qui a été créée au Citizen's Theatre de Glasgow le 23 février 1995. *Headstate*, pièce originale, l'a été par Boiler House au Lemon Tree Theatre d'Aberdeen le 18 octobre 1994. "La marginalisation et la criminalisation croissantes des individus par l'Etat se sont traduites par le développement particulier d'une culture alternative et des cultures marginales qui l'accompagnent. Ces cultures ne sont désormais plus le

privilège d'une minorité bohème. Elles sont maintenant majoritaires par le nombre de personnes impliquées."

[10] Pour une vision plus exhaustive du corpus antérieur à la décennie qui nous préoccupe ici d'un théâtre provocateur, on lira avec intérêt le paragraphe *A Brief History of Provocation*, pp.10-30 de l'introduction *What's in-Yer-Face Theatre* dans l'ouvrage d'Aleks Sierz *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today*, Londres, Faber & Faber, 2000, 274p.

[11] Ces dramaturges, essentiellement anglais d'ailleurs, sont présentés, tant sur le site internet que dans l'ouvrage d'Aleks Sierz : *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today*, Londres, Faber & Faber, 2000, 274p. Le site internet a l'avantage de suivre les développements de l'actualité sur la scène britannique aujourd'hui : http://www.inyerface-theatre.com/

[12] *The Cut*, créée au Tron Theatre de Glasgow le 15 juin 1993 avant d'être accueillie à Londres au Bush Theatre en janvier 1994, et *The Life of Stuff*, créée au Traverse Theatre d'Edimbourg lors du festival en août 1992 ont toutes deux été publiées dans *Made in Scotland, an Anthology of New Scottish Plays*, London, Methuen Drama, Ian Brown & Mark Fisher editors, 1995, 238p.

[13] Une première approche de cette spécificité est présentée dans mon étude *Rupture et continuité : le théâtre écossais au passage du millénaire* pp.131-44, dans *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire*, Geneviève Chevallier ed., Université de Nice, revue Cycnos, Volume 18, Numéro 1, 2è trimestre 2001, 181 p.

[14] *Sarah Kane, Complete Works*, introduction de David Greig, pp.I-XVIII, citation p.I, Londres, Methuen Drama, 2001, 268p. "*Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave* et *4.48 Psychosis* confortent un corps d'œuvres qui ont repoussé sans ménagement les frontières naturalistes du théâtre britannique. Chaque pièce constituait une nouvelle étape d'un voyage artistique dans lequel Kane situait les paysages intérieurs les plus noirs et les plus rancuniers : paysages de viols, de solitudes, de pouvoir, d'effondrement psychique, et avec la plus grande consistance, le paysage de l'amour."

[15] cité par A.Sierz dans les 32 pages qu'il consacre à cet auteur sur son site In-Yer-Face (supra, notes 10 et 11). "*Blasted* soulevait la question suivante : "Qu'est-ce qu'un viol ordinaire à Leeds a en commun avec le viol généralisé utilisé comme arme de guerre en Bosnie? Il apparaît clairement que la réponse est "beaucoup de choses". L'unité de temps et de lieu suggère une séparation épaisse comme du papier à cigarette... une cloison qui peut se déchirer à tout instant sans prévenir."

[16] Supra notes 2 et 3.

Qu'est-ce que le théâtre « *in-yer-face* » (coup de poing) ? Thèmes et critiques

Aleks Sierz
Université de Londres[1]

Au cours des années 1990 s'est produite une révolution dans le Nouveau Théâtre britannique. (Le terme « New Writing » désigne en Grande Bretagne les nouvelles pièces de théâtre de jeunes auteurs qui s'intéressent à la société contemporaine.) Même si, à la fin de la décennie précédente, il était courant de proclamer « la mort du nouveau théâtre », vers le milieu des années 90 le théâtre était au centre de la fameuse confiance retrouvée dans le domaine de la culture - phénomène connu sous le nom de « Cool Britannia ». Le théâtre était en effet « cité à côté du pop art, de la mode, des beaux arts, et de la cuisine comme étant le cinquième composant du *New Swinging London* »[2]. Ce que je me propose de faire c'est de mettre l'accent sur quelques aspects de la renaissance du théâtre britannique des dix dernières années et d'essayer d'explorer ce que l'on entend par le théâtre *in-yer-face*, de décrire ses caractéristiques et d'étudier ses ramifications.

Tout d'abord, je voudrais souligner les aspects matériels de l'histoire du théâtre britannique au cours des années 90 : à la fin des années 80, les statistiques du Arts Council montrent que le Nouveau Théâtre représentait 20% des pièces dans les théâtres subventionnés. Ce qui signifie que plus de pièces nouvelles étaient montées que des productions de Shakespeare et des classiques. Depuis, le pourcentage est passé à 16-17%, une légère diminution due probablement à un manque d'argent dans les théâtres régionaux. Mais plus importants ont été les succès du box-office du Nouveau Théâtre. Vers la fin des années 80, il remplissait les salles à moins de 50%. En 1994, ce chiffre passait à 53%, et en 1997 à 57%, ce qui veut dire que les nouvelles pièces étaient maintenant plus jouées que des adaptations, des reprises d'après-guerre, des traductions, des classiques et même Shakespeare.[3]

Mais de même qu'il y avait des changements matériels, de même y avait-il des changements psychologiques à cette époque.

Comme baromètre de l'opinion voici deux citations de Michael Billington, critique de théâtre du *Guardian*. En 1991 il écrivait : « Le nouveau théâtre n'occupe plus la position centrale qu'il avait depuis vingt-cinq ans ». Cinq ans plus tard, en 1996, il avait complètement changé d'avis : « je ne peux pas me souvenir d'une époque où il y a eu autant de jeunes dramaturges aussi passionnants, qui plus est ils parlent à un public de leur génération[4].

En d'autres termes, au début des années 91-92, on a assisté à un renouveau massif du Nouveau Théâtre en Grande Bretagne. Une liste rapide d'une vingtaine de nouveaux auteurs illustre la variété et la créativité de cette période : Jez Butterworth, David Eldridge, David Greig, Nick Grosso, Zinnie Harris, David Harrower, Sarah Kane, Ayub Khan-Din, Martin McDonagh, Conor McPherson, Patrick Marber, Phyllis Nagy, Anthony Neilson, Joe Penhall, Rebecca Prichard, Mark Ravenhill, Philip Ridley, Shelagh Stephenson, Judy Upton et Naomi Wallace. Nous avons là vingt auteurs nouveaux - on pourrait en citer encore une trentaine[5], - un total d'une centaine ne serait pas difficile à trouver. Ce sont là des chiffres impressionnants. Une dernière statistique peut se révéler intéressante. Un seul théâtre, le Soho Theatre de Londres, travaille avec deux cents auteurs chaque année. Ces chiffres donnent une bonne indication de l'envergure de la renaissance.

Mais il ne s'agit pas seulement d'importance numérique. En termes de controverse et d'effet médiatique, un auteur comme Sarah Kane a eu un impact similaire pour la culture britannique à celui de John Osborne à une autre époque. Sa première pièce *Blasted* a eu le même retentissement que *Look Back in Anger* en 1956, même si les conditions sociales font que le théâtre est moins central dans la vie culturelle britannique. Il est intéressant de noter que *Blasted* est une pièce beaucoup plus audacieuse et expérimentale, surtout en ce qui concerne la forme, que *Look Back in Anger*.

Une explosion de créativité

Comment pouvons-nous interpréter cette renaissance générale du théâtre britannique ? Que signifie cette explosion de créativité ? La première façon de la comprendre est de lui donner un nom. Et, pour le faire, on a le choix : on peut soit imposer une étiquette d'en haut, ou choisir une étiquette parmi celles utilisées dans les revues et articles de

journaux, à la télévision et dans les discussions publiques, par les personnes, surtout des critiques, commentateurs et spectateurs qui participaient en personne aux événements. Je préfère sélectionner une étiquette- c'est plus démocratique - plutôt qu'en imposer une. Et après avoir envisagé plusieurs possibilités, le choix se réduit à quatre :

1) Le nouveau théâtre néo-jacobéen
2) La nouvelle franchise brutale (New Brutalism)
3) Le théâtre de l'ennui urbain
4) Le théâtre *in-yer-face* (coup de poing)

Voilà les étiquettes qui étaient dans l'air vers le milieu des années 90. Mais le choix du nom est un choix politique. Par exemple si l'on choisit « le nouveau théâtre néo-jacobéen» on laisse entendre que ce qui importe le plus dans le théâtre contemporain ce sont ses liens avec la tradition, et il est vrai que dans l'œuvre de Sarah Kane, par exemple, on trouve de nombreuses références à Shakespeare. Si, en revanche, on décide d'appeler ce phénomène « le nouveau théâtre de la brutalité » on met en relief un aspect particulier du théâtre contemporain : sa brutalité et sa violence. Etant donné que l'œuvre d'un auteur comme Sarah Kane parle autant de tendresse et d'amour, cette étiquette donne une impression entièrement fausse. Un autre inconvénient est que cette dernière étiquette compare implicitement le théâtre et l'architecture - le Théâtre National de Londres est un bâtiment de style « brutal ». Je ne pense pas que cette comparaison soit féconde ou stimulante. De même l'appellation « Théâtre de l'ennui urbain » tombe à côté - les jeunes représentés sur scène dans les années 90 ne s'ennuyaient pas, ils essayaient de vivre leur vie. Ainsi je rejetterais ces trois étiquettes, et choisirais l'appellation « théâtre *in-yer-face* » pour les raisons suivantes :

1) Le nom met en relief le sentiment de rupture avec le passé. Il souligne ce qui était nouveau dans les voix dramatiques que l'on entendait pour la première fois dans les années 90. Après tout le concept de « Nouveau Théâtre » implique nouveauté plutôt que tradition.
2) Ce nom suggère aussi ce qui est particulier dans l'acte d'aller au théâtre voir des pièces extrêmes - dans le fait de sentir que votre espace personnel est menacé. En d'autres termes, il évoque puissamment la relation entre pièce et spectateur.

3) Finalement, le nom résonne pleinement de l'esprit de l'époque (les années 90). On l'utilisait souvent à propos d'autres formes culturelles. Ainsi il relie le théâtre à la culture générale de la décennie.

En gros, on peut affirmer que même si le Nouveau Théâtre s'est développé au cours des dix dernières années en de très nombreuses directions, il avait à sa tête un petit groupe d'avant-garde d'auteurs style *in-yer-face*[6]. Bien que les critiques de la vie culturelles aient annoncé la mort de l'avant garde plus d'une fois au cours des cinquante dernières années, au théâtre sa résurgence a pris une forme classique : innovation, scandale et puis consolidation.

Qu'est-ce que le théâtre *in-yer-face* ?

L'expression « in-yer-face » est définie par le New Oxford Dictionary (1998) comme quelque chose de « franchement agressif ou provocateur, impossible à éviter ». Le Dictionnaire Collins ajoute l'adjectif « confrontational » (d'affrontement). L'expression trouve son origine dans le journalisme sportif américain du milieu des années 70. C'était une expression de dérision ou de mépris. Peu à peu elle est passée dans l'argot courant au cours des années 80-90 comme un adjectif signifiant « agressif, provocateur, criard ». Elle sous-entend que l'on est forcé de voir quelque chose de près et exprime le sens de viol de l'intimité que certaines formes de pièces extrêmes produisent sur les spectateurs. Elle suggère le dépassement des frontières habituelles. Bref, elle décrit bien ce type de théâtre qui place les spectateurs dans ce type même de situation.

De façon plus spécifique, le théâtre *in-yer-face* possède certaines caractéristiques bien définies :

1) C'est un type de théâtre qui utilise de façon explicite des scènes de sexe et de violence afin d'explorer les limites de l'émotion humaine. Il se caractérise par des images scéniques qui dépeignent des actes de viol anal, de mauvais traitements d'enfants, d'injection de drogue, de cannibalisme, et de vomissements. Il a une dureté de ton et donne le sentiment que la vie est pleine de dangers.
2) Le plus souvent c'est un briseur de tabous, il utilise avec insistance le langage le plus grossier, parfois le blasphème, parfois la pornographie et met en scène des actes les plus intimes de la vie

privée. C'est un théâtre qui choque, qui constitue une anthropologie de la transgression, qui met à l'épreuve les frontières de l'acceptable.

3) Son esthétique fondamentale est celle du théâtre « expérientiel ». Dans ses moments les plus cruels, il peut être si intense que les spectateurs sentent -émotionnellement sinon littéralement - qu'ils ont participé directement aux événements de la scène. Ceci est dû en partie au fait que les jeunes auteurs faisaient jouer leurs oeuvres dans de petits théâtres dans lesquels cette intensité s'obtient plus facilement. C'est également dû au désir des écrivains de provoquer un impact plus profond que celui obtenu par le théâtre traditionnel que Sarah Kane appelait « un théâtre purement spéculatif ». Au lieu de susciter un débat d'idées, le théâtre *in-yer-face* impose ses actions aux spectateurs.

Le théâtre *in-yer-face*, un théâtre expérientiel

Il fonctionne parce qu'il exploite deux des caractéristiques de ce moyen d'expression. D'abord, parce que c'est une expérience qui se vit, tout peut arriver. Le paradoxe c'est que tandis que les spectateurs regardent en toute sécurité, ils se sentent néanmoins en danger. Deuxièmement, le théâtre en Grande Bretagne est techniquement non soumis à la censure, donc tout peut arriver. On peut monter des spectacles sur scène qu'il ne serait pas possible de voir à la télévision ou au cinéma. Cela permet aux dramaturges d'explorer les côtés les plus sombres de l'âme humaine sans le moindre compromis.

Il est important de souligner que dans le théâtre *in-yer-face* il est question de toucher la sensibilité plutôt que de montrer des actes spécifiques. Ce qui est crucial c'est que, même si ces pièces peuvent contenir des scènes choquantes, ce qui perturbe véritablement le spectateur c'est la désolation, le nihilisme ou le désespoir des émotions des personnages. Ce qui intéresse le théâtre *in-yer-face* ce n'est pas tant de choquer que de montrer des émotions.

Il faut aussi remarquer la technique dramatique évoluée de ces nouveaux auteurs des années 90. On peut résumer cela par l'expression « forme ouverte ». En opposition avec la pièce classique « bien faite », ainsi qu'avec des traditions littéraires plus récentes, la plupart des auteurs des années 90 préféraient écrire des oeuvres qui ne finissent pas par un dénouement à l'endroit approprié, qui n'ont pas de message clair

et n'obéissent pas aux conventions du naturalisme. Constamment ces jeunes auteurs disent que ce qui les intéresse c'est d'explorer les possibilités de la forme théâtrale, que ce soit par exemple Mark Ravenhill qui refuse de donner des réponses faciles aux questions urgentes qu'il pose, ou David Eldridge et Nick Grosso lorsqu'ils écartent délibérément toute montée vers un dénouement ou David Greig et Sarah Kane qui ne cessent d'expérimenter. La conclusion est toujours la même : voilà des auteurs qui utilisent le naturalisme tout en dépassant ses limites.

Pour résumer : ce que les meilleurs auteurs des dix dernières années ont fait c'est de transformer le langage du théâtre, le rendant plus direct, plus cru et explicite. Non seulement ont-ils introduit un nouveau vocabulaire dramatique mais encore ont-ils poussé le théâtre à être plus « expérientiel » et, par leur méthode agressive, à le rendre plus apte à faire réagir les spectateurs. Ce qui caractérisait le théâtre novateur des années 90 était son intensité, son choix délibéré des extrêmes. (La nature dangereuse, sans concession, confrontationnelle de ce théâtre en vint à être acceptée de façon universelle.)

On doit également souligner que par l'attaque féroce qu'il menait contre la politique de l'économie de marché, ce théâtre était une réaction contre l'idée de Margaret Thatcher que « la société est quelque chose qui n'existe pas ». Avec ses images d'hommes violents et de filles grossières, il avait son origine dans deux décennies de sensibilité féministe grandissante ; dans l'usage qu'il faisait de l'argot des rues et de grossièretés exubérantes il reflétait l'importance de la culture des jeunes (*yoof culture*), dans son obsession du comportement des garçons (*laddism*) il est le reflet de la crise de la masculinité ; tournant le dos aux pièces politiques (*state -of-the-nation plays*) aux pièces à thème, il montrait la crise de l'imagination de gauche.

Les métaphores typiques du théâtre des années 90 - résumées par des images scéniques de cruauté, de viol anal, de drogue - pourraient être critiquées comme étant des images littérales d'horreur, mais leur pouvoir de choquer venait du fait que leurs auteurs voyaient le monde sous une lumière plus complexe que leurs prédécesseurs plus idéologiques. Les meilleures pièces de la décennie étaient particulièrement provocatrices quand elles représentaient des actes terribles comme des états psychologiques, habituellement caractérisés par la complicité et la collusion. Au lieu d'une simple division entre

bourreaux et victimes, le théâtre des années 90 présentait les êtres humains comme susceptibles d'être les deux. Bien que le théâtre *in-yer-face* ait une énergie de tous les instants, son intention n'est pas de titiller mais de bien faire prendre conscience de ce dont les êtres humains sont capables. Son but était de réveiller les spectateurs et d'imprimer dans leurs têtes des images de souffrance humaine, souvent afin de leur éviter des images semblables dans la vie réelle. Comme Sarah Kane l'a dit un jour : « Il est important d'implanter dans la mémoire des événements qui ne sont jamais arrivés - afin qu'ils n'arrivent jamais. Je préfère risquer une overdose au théâtre que dans la vie »[7]. Eu égard à son suicide c'est une déclaration significative et profondément ironique.

Tableau général

Je voudrais maintenant faire quelques observations sur la signification plus générale du théâtre *in-yer-face*.

1) Ce théâtre a sauvé le théâtre britannique. Peut-être que mon affirmation la plus sujette à controverse est la suivante : si une avant-garde de jeunes auteurs n'était pas apparue dans les années 90, je peux imaginer que le *New Writing* aurait périclité jusqu'à son terme. Le théâtre aurait stagné dans un marais de reprises insipides des classiques et de Shakespeare, d'adaptations de romans à la scène, de théâtre de metteur en scène, de théâtre physique, c'est-à-dire de pâles imitations de ce que les théâtres du continent font si bien. Si n'était pas apparu un petit groupe de directeurs artistiques audacieux et également un petit groupe de partisans du théâtre *in-yer-face*, la grande tradition britannique du Nouveau Théâtre- qui place l'auteur au centre du processus théâtral - serait peu à peu devenue moribonde.
2) Le théâtre *in-yer-face* est celui du *new laddism*. Je veux dire par là que chaque période historique fait surgir un thème caractéristique qui résume l'esprit de l'époque. Si l'on regarde la nouvelle vague suscitée par *Look Back in Anger* en 1956, le thème caractéristique semble être la célébration et la critique du *Welfare State*. Lorsqu'arrive la génération de 1968, le thème devient celui de la révolution de la gauche, suivi de l'examen de son échec ; dans les années 80 c'est le tour du féminisme et de la découverte de voix marginales, généralement dans des pièces où figurent homosexuels et gens de couleur[8]. Dans les années 90, les jeunes auteurs recherchaient un

thème tout aussi urgent, tout aussi symbolique. Ils le trouvaient dans la crise de la masculinité. Dans ces années-là, pour des raisons sociales complexes, il était devenu impossible de ne pas penser que les idées traditionnelles sur la masculinité étaient remises en question. De façon obsédante et probablement inconsciente, les auteurs revenaient à des histoires non sur la famille, mais sur des garçons. Et contrairement aux pièces féministes des années 80, les directeurs artistiques choisissaient des pièces où des hommes jeunes se trouvaient être au centre de l'action. Des pièces où tous les personnages étaient des hommes furent nombreuses et le thème des relations violentes homo-érotiques entre hommes inévitable. Les exemples sont nombreux, mais *Mojo* de Jez Butterworth est typique. On peut aussi noter que *Blasted* de Sarah Kane parle aussi de la crise de la masculinité.

3) Le théâtre *in-yer-face* est une nouvelle sensibilité. Je voudrais souligner que je ne suis pas en train de dire que ce théâtre était un mouvement - on n'achète pas une carte d'adhérent - c'est une esthétique. Certains auteurs écrivent de nombreuses pièces *in-yer-face* ; d'autres utilisent des éléments de cette sensibilité ; d'autres encore n'écrivent qu'une seule pièce *in-yer-face* et passent à autre chose. Mais est-ce une esthétique tout à fait nouvelle ? Pas vraiment : pensons à *Titus Andronicus* ou au *Roi Lear* et, plus récemment, à *Saved* d'Edward Bond, ou à *East* de Steven Berkoff ou à *The Romans in Britain* de Howard Brenton. Toutefois, dans le passé, ce genre de pièces étaient des exceptions, maintenant elles sont devenues la norme. Ce qui est nouveau aussi c'est le fait qu'une bonne partie des oeuvres écrites dans les années 90 ne laissent aucun répit aux spectateurs, les accablent d'images d'univers cauchemardesques, les bombardent sans cesse de gros mots. Ce qui est nouveau aussi c'est le style de ces auteurs. Si l'on regarde les grandes pièces des années 70/80 on remarque que leur style était souvent très littéraire, avec de longues répliques verbeuses, emberlificotées, académiques. Par contraste, dans la plupart des pièces écrites dans les années 90, les répliques sont bien plus courtes, plus télégraphiques, plus directes, plus filmiques même. Les dialogues sont bien plus rapides. *Blasted* de Sarah Kane est un bon exemple : toute l'émotion de la pièce est renfermée dans des échanges courts, minimalistes. Dans les années 90, le Nouveau Théâtre britannique coupa la branche morte de la

littérature (au sens d'œuvre purement écrite) et, en utilisant une sensibilité *in-yer-face*, créa un nouveau langage théâtral.

4) Le théâtre *in-yer-face* est une réponse à la chute du mur de Berlin. Une des questions les plus difficiles est celle-ci : pourquoi ce genre de théâtre est-il né à ce moment précis ? C'est un sujet très complexe, mais - pour simplifier - ce qui s'est produit est que les changements survenus dans le monde de la politique et dans la société (fin de la guerre froide, déclin du militantisme de gauche, affaiblissement du féminisme doctrinaire)eurent pour résultat de libérer les imaginations au théâtre. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec l'idée des « Enfants de Thatcher », mais il y a un élément de vérité dans l'idée qu'une génération entière grandit dans un contexte dans lequel aucun changement ne semblait possible. La seule réponse possible, si les conditions sociales ne vous paraissent pas satisfaisantes, c'est d'agir seul, de créer quelque chose à partir de rien. En un sens, le théâtre *in-yer-face* est un théâtre *do-it-yourself*. Tandis que l'attaque de Margaret Thatcher contre le théâtre dans les années 80 avait paralysé de nombreuses personnes de gauche, dans les années 90, beaucoup de personnes clef - comme par exemple les directeurs artistiques, Stephen Daldry (Royal Court), Dominic Dromgoole (The Bush), Ian Brown (The Traverse) - comprirent que les choses ne seraient jamais les mêmes, et que la seule façon de réaliser quelque chose c'était de le faire tout seul, d'utiliser les ressources déjà disponibles, de faire de sa faiblesse une force. Ainsi ils donnèrent aux jeunes auteurs la permission de faire une descente aux enfers et de rapporter ce qu'ils y trouvaient. Dominic Dromgoole m'a dit un jour : « Dans les années 80, la plupart des théâtres voulaient des pièces bien intentionnées, bien argumentées, avec une victime au centre. (Ce que Antony Minghella a appelé un jour des pièces 'marmonnées', *mumble plays*.) Mais dans les années 90, les théâtres accordèrent aux auteurs toute liberté - pas d'idéologies, pas de règles, pas de goût. » Comme le théâtre se débarrassait des contraintes de style, les jeunes auteurs saisirent les occasions offertes pour explorer une esthétique nouvelle. De cette façon, le théâtre fit partie d'un mouvement général autonome *do-it-yourself* dans lequel les artistes n'attendent plus des subventions de l'état, mais créent leurs oeuvres sans la moindre aide officielle.

5) Le théâtre *in-yer-face* est un art de guérilla. En regardant des pièces comme *Ghost from a Perfect Place*, de Philip Ridley, pièce dans laquelle un vieux gangster est torturé par des jeunes filles qui lui écrasent des cigarettes sur le visage, ou *Penetrator*, d'Anthony Neilson, qui présente des scènes pornographiques ainsi qu'un violent combat au couteau, je me souvenais de cette tendance plus générale dans la culture où choquer est la règle : l'exposition des jeunes artistes britanniques, *Sensation*, au Royal Academy en 1997, les affiches publicitaires de Benetton, les films de Quentin Tarantino et de John Woo, le style « héroïne chic » de l'industrie de la mode, l'émission *The Word* ou *The Jerry Springer Show* à la télévision. Il y a, cependant, des différences entre ces formes culturelles. Le théâtre in-yer-face diffère de phénomènes tels que « Brit Art » en ce qu'il est en général contre le postmodernisme, à part quelques exceptions. Il est plutôt moderniste et avant-garde. Il préfère les idées démodées à propos de l'engagement politique et de la provocation culturelle aux nouvelles notions à la mode d'ironie, d'effets de miroirs et de cynisme.
6) Le théâtre *in-yer-face* est un théâtre politique. Au cours des dix dernières années la mort du théâtre politique a été prématurément annoncée à maintes occasions. Bien qu'il soit vrai que la grande pièce politique qui prend pour sujet l'état de la nation ait presque disparu, et je pense que c'est une bonne chose, les oeuvres des nouveaux auteurs est certainement politique même si la forme qu'ils choisissent a pour base les passions personnelles. Ils explorent la douleur intime plutôt que la politique du pays, mais il faut souligner que la plupart d'entre eux critiquent passionnément les conditions sociales modernes, en mettant l'accent sur le problème de la violence, l'horreur des abus, la mise en question des notions traditionnelles de la masculinité, le mythe du post-féminisme, la futilité et l'injustice de la société de consommation. En un sens, ces auteurs s'inscrivent pleinement dans la grande tradition des révoltés romantiques, sentimentaux et utopiques.

Vers une critique du théâtre in-yer-face

Pour finir, je voudrais esquisser quelques points qui pourraient servir de base à une critique détaillée du théâtre *in-yer-face*.

1) Le théâtre *in-yer-face* est-il simplement un cas de tourisme culturel ? Harry Gibson, dont la version théâtrale de *Trainspotting* d'Irvine Welsh fut un succès considérable, voit le théâtre *in-yer-face* comme un symptôme du malaise moderne. Il dit : « Les excès des gens surexcités deviennent un spectacle pour des gens paisibles », une forme de tourisme culturel au cours duquel les classes privilégiées visitent les ghettos épouvantables bien à l'abridans leur fauteuil[9].

2) Le théâtre *in-yer-face* est-il un style à la mode, un nouveau maniérisme ? Je me souviens qu'un jour le dramaturge David Edgar a dit : « Le mauvais côté du succès actuel de ces nouvelles oeuvres est l'élément de mode - cela conduit les gens à penser que l'année dernière le dernier cri était l'héroïne, et que cette année c'est la sodomie. Cela peut conduire à une autosatisfaction dangereuse »[10].

3) La tactique qui consiste à choquer est-elle pour ce théâtre une arme à double tranchant ? En 1998 dans un article publié dans le magazine *The Spectator*, HarryEyres regrettait que le « sensationnalisme et le nihilisme envahissent la scène », étalant leurs manifestations en imitation du metteur en scène Quentin Tarentino et de l'artiste Jeff Koons. « Le sensationnalisme se fonde sur la croyance que les gens sont insensibles. L'idée est qu'il faut secouer les spectateurs apathiques par tous les moyens violents possibles. » Mais, d'après lui, « le sensationnalisme ne fait qu'approfondir l'insensibilité qu'il était censé secouer »[11].

4) Les pièces *in-yer-face* sont-elles dépourvues de sentiment ? Il est paradoxal qu'une décennie qui se flattait être la décennie chaleureuse (*the caring decade*) - en opposition au « vive le gain ! » (greed is good) des années 80 - ait produit un théâtre si souvent dépourvu de compassion. Si on regarde attentivement des pièces comme *Mojo* de Jez Butterworth, *Closer* de Patrick Marber ou *Leenane Trilogy* de Martin McDonagh, on constate que ces oeuvres prêtent le flanc à ce genre de critique.

5) Les pièces *in-yer-face* sont-elles de bonnes pièces ? Peter Ansorge, l'un des premiers critiques à s'intéresser aux oeuvres de la nouvelle vague des années 90, affirme qu'elles ne constituent pas un nouvel âge d'or car elles ne sont pas aussi bonnes que la nouvelle vague qui commença en 1956. Bien qu'il soit facile de rejeter ce point de vue comme étant l'expression d'une nostalgie rédhibitoire, il soulève la

question de savoir comment il faut juger des pièces qui délibérément tournent le dos à l'esthétique naturaliste qui est le critère traditionnel pour juger les nouvelles pièces. A coup sûr de nombreux auteurs dramatiques des années 90 mettent en question de façon explicite le naturalisme et leur œuvre est souvent expérimentale dans sa forme - mais leurs oeuvres ont-elles une valeur durable [12] ?

6) Les pièces *in-yer-face* sont-elles trop introverties ? Adrienne Scullion affirme que les dramaturges écossais en s'attaquant aux grands problèmes et en jouant « un rôle de première grandeur dans la description de nos nouvelles responsabilités sociales et culturelles, ont un programme très différent du théâtre londonien qui prend pour thème favori le personnage-victime, nihiliste, qui « ne fait que courir les magasins et baiser ». Assurément, dans le théâtre britannique il existe des différences marquées entre les régions, ce qui est le reflet des divisions politiques et culturelles[13].

7) Ce théâtre est-il réactionnaire ? Les pièces politiques, comme l'écrivait David Greig, doivent laisser penser que le changement est possible. En un sens, elles doivent être une inspiration pour les spectateurs. En 1998 Michael Billington affirmait que « même les pièces populaires les plus viscérales d'aujourd'hui laissent penser qu'il y a peu d'espoir : dans *Closer* de Patrick Marber, les personnages finissent par reconnaître leur solitude inviolable, dans *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, l'ethos 'l'argent c'est la civilisation' s'impose plus ou moins, dans *Never Land* de Phllis Nagy, le héros est clairement la victime du destin ». En Grande Bretagne, Billington concluait : « Nous vivons à une époque agressivement post-idéologique » et le théâtre n'offre que quelques lueurs d'espoir[14]. Il serait vraiment ironique que les nouveaux auteurs quelque radicaux que soient leurs sentiments personnels, ne soient capables de créer que des oeuvres qui tournent en rond.

Conclusion

La dernière question à poser est celle-ci : la nouvelle vague vient-elle de mourir ? En un sens, oui : la mort de Sarah Kane en février 1999 ; le succès immense dans le West End de *The Weir*, la pièce aimable et rédemptrice de Conor McPherson ; l'échec de la pièce-choc, *You'll Have Had Your Hole* d'Irvine Welsh, tout cela montrait que le phénomène qui

avait attiré l'attention du public au milieu des années 90 perdait rapidement de son énergie vers la fin de la décennie. Mais une des raisons de ce déclin était que le théâtre *in-yer-face* avait rempli son rôle - il avait abattu la porte de l'autosatisfaction au théâtre et, ouvrant un chemin, d'autres ont suivi. Les auteurs in-yer-face ont donné au théâtre l'oxygène de la publicité et ont inspiré la diverse culture Nouveau Théâtre qui a émergé depuis.

Maintenant, en 2001, le Nouveau Théâtre est de nouveau sexy, il attire de la part du Arts Council beaucoup plus d'argent pour l'écriture de nouvelles pièces. En conséquence, la question cruciale pour l'avenir est la suivante : le Nouveau Théâtre britannique, actuellement florissant, peut-il continuer à rester créateur ? Présenté de façon plus polémique : même si le Nouveau Théâtre s'est placé dans une situation de créativité surprenante pendant une décennie qui a vu les subventions amputées d'une façon inimaginable, pourra-t-il conserver sa fraîcheur et son énergie au cours d'une époque de financement amélioré et de centralisation accrue ? Il faut attendre et voir.

Notes

[1] A. Sierz est critique de théâtre à la *Tribune* et écrit pour *The Stage* et *What's On*. Il est l'auteur de *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today* (London : Faber, 2001) et enseigne le journalisme au Goldsmiths College, Université de Londres.

[2] Edgar, David, « Provocative Acts : British Playwriting in the Post-war Era and beyond » in Edgar, David (ed.), *State of Play : Playwrights on Playwriting*, London: Faber, 1999, p. 28.

[3] Edgar, David, « The Canon, the Contemporary and the New » in Reitz, Bernhard &Stahl, Heiko (eds.), *What Revels Are in Hand* ? Contemporary Drama in English 8, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001, p. 31.

[4] Billington, Michael, *One Night Stands : A Critic's View of Modern British Theatre*, London: Nick Hern, 1993, p. 360 & « Fabulous Five », *Guardian*, 13 mars, 1996.

[5] Par exemple : Henry Adam, Samuel Adamson, Parv Bancil, Biyi Bandele, Simon Bent, Helen Blakeman, Simon Block, Simon Burke, Mike Cullen, Kate Dean, Hilary Fannin, David Farr, William Gaminara, Stephen Greenhorn, Karen Hope, Alex Jones, Charlotte Jones, Nicola McCartney, Linda McLean, Gary Mitchell, Abi Morgan, Tamsin Oglesby, Michael Punter, Diane Samuels, Ed Thomas, Paul Tucker, Che Walker, Irvine Welsh, Sarah Woods and Michael Wynne. La plupart de ces dramaturges ont commencé dans les années 90 et cette liste ne comprend pas des écrivains irlandais ou américains dont les premières pièces avaient été montées en Grande Bretagne.

[6] Voir Sierz, Aleks, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London: Faber, 2001.

[7] Cité dans Stephenson, Heidi & Langridge, *Rage and Reason : Women Playwrights on Playwriting*, London: Methuen, 1997, p. 133.

[8] Voir Edgar, David, « Provocative Acts : British Playwrights in the Post-war Era and Beyond, in Edgar, David (ed.), *State of Play : Playwrights on Playwriting*, London : Faber, 1999.

[9] Gibson, Harry, « Rant », lettre à l'auteur, 9 avril, 1999.

[10] Entretien avec l'auteur, mars 1997. Voir aussi Sierz, Aleks, « The Write Stuff », *Independent*, 9 avril, 1997.

[11] Eyres, Harry, « Sensation Stalks the Stage », *Spectator*, 9 mai, 1998.

[12] Voir Ansorge, Peter, *From Liverpool to Los Angeles : On Writing for Theatre, Film and Television*, London: Faber, 1997.

[13] Scullion, Adrienne, « Contemporary Scottish Women Playwrights » in Aston, Elaine & Reinelt, Janelle (eds.), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 114-115.

[14] Billington, Michael, « The Other Marx Brother », *Guardian*, 10 février, 1998.

Far Away (Caryl Churchill, 2000) ou le chaos reconsidéré.

Nicole Vigouroux-Frey,
Université de Rennes 2.

La représentation de *Far Away*, dans la mise en scène de Stephen Daldry à l'Albery Theatre en janvier 2001, reprenant et prolongeant la série de représentations données au Royal Court Theatre dans les semaines précédentes, fut pour moi une aventure peu banale. Le Royal Court n'avait pu satisfaire l'immense succès de *Far Away* car toutes les places avaient été réservées avant même que ne débute le spectacle. Il fallut donc le prolonger de sept semaines supplémentaires car le public, généralement fidèle à l'auteur comme au Royal Court qui lui est associé, n'entendait pas être frustré de ce nouvel épisode d'une carrière dramatique suivie pas à pas. Fidélisé avant même que la pièce ne lui soit présentée, ce public d'âge moyen, comportant une présence féminine affirmée, généralement averti et jouissant d'une relative aisance sociale ne saurait être déçu. Pourtant il m'a semblé déceler une certaine perplexité, après des applaudissements certes nourris, à la fin d'une pièce longue seulement de quelques cinquante minutes; une certaine réticence aussi à se laisser drainer vers le trottoir ou la plus proche béance du métro. Le public traînait les pieds à l'instar des condamnés enchaînés qui défilent à la scène 5 du second tableau, comme s'il attendait une suite... Quelques instants collés à leurs fauteuils, les spectateurs ne prenaient qu'à regret la direction de la sortie, individuellement ou par petits groupes, retrouvant chemin faisant leur chapeau d'individu social : âge, fonction, cortège de petites misères ou de frustrations individuelles. Tous s'acheminaient sans enthousiasme, mais inexorablement vers la sortie, leur sortie. Chacun se mettait en scène et en jeu dans ce cortège résigné, comme dans une sorte d'épilogue virtuel à *Far Away*, anticipé par la dramaturge, en réponse au seul temps spectaculaire de la pièce, ce morne défilé des condamnés anonymes se rendant à leur exécution, distingués seulement par

l'excentricité tapageuse du couvre-chef qui leur a été assigné, message à de multiples entrées dont nous allons tenter de dégager quelques pistes.

Le titre de la pièce, *Far Away*, est ambigu. A partir du *hic et nunc* de la représentation (fin 2000 / début 2001), il invite le spectateur à se projeter, selon son penchant individuel, dans un passé ou au contraire dans un avenir aussi lointain qu'il lui plaira de l'imaginer. La division du temps sidéral est certes arbitraire; elle est le fait de nos cultures occidentales. Cependant elle revêt un caractère symbolique que l'Histoire a retenu. Écrite en novembre 2000, représentée au début de 2001, *Far Away* est une pièce inscrite dans le temps zéro du nouveau millénaire, temps propice aux bilans, temps du passage, du rituel, tel le théâtre qui conjugue harmonieusement le culturel et le ludique.

Citoyenne et dramaturge engagée, Caryl Churchill interroge le passé patrimonial pour comprendre, appréhender la complexité du temps présent, jouant d'un *hic et nunc* inlassablement questionné, reconsidéré selon les codes ancestraux. Le théâtre est l'un de ces codes, avec ses jeux de masques, avec la pratique du genre indifférencié, modelé par le seul travail de l'acteur. L'une des premières œuvres de Caryl Churchill, *Cloud Nine* (1979), joue de l'utilisation du genre indifférencié : des hommes y tiennent des rôles de femmes, et vice-versa. L'auteur fait ainsi référence aux théâtres grecs et élisabéthains qui prennent valeur de métaphore puisque l'acteur, alors impérativement décliné au masculin, devait endosser la défroque du personnage masculin ou du personnage féminin selon les nécessités de l 'œuvre représentée. Au-delà de la citation théâtrale, au-delà de l'éternel théâtral réaffirmé, c'est aussi d'éternel humain qu'il s'agit pour Caryl Churchill :

> I think originally I was not really interested in gender ideas at all. I probably made main characters men without thinking of it consciously at all, but just because main characters tended to be men. It was also perhaps easier to conceive of characters separate from myself by making them men. (1)

Depuis *Cloud Nine*, l'engagement churchillien s'est fait plus précis. Les considérations de genre y partagent le devant de la scène avec l'expression d'une conscience sociale et politique qui façonne aussi le théâtre de ses confrères. Avec *Far Away*, le mythe éternel du chaos est dévoyé, devient anecdotique, provincial, écrit au temps présent, comme pour mieux nous rappeler, chemin faisant, que la violence fait partie de de notre univers comme elle faisait déjà partie de celui des poètes fondateurs. *Far Away* reprend le mythe de la terre gâte, terre devenue impropre à cette vie humaine qui est la nôtre, par la faute des habitants de la planète qui ont pillé, profané ses richesses. Cette violence faite à la terre est bien sûr métaphore d'autres violences, d'autres profanations qui mettent en péril l'existence humaine.

Far Away se donne à lire et à voir comme une sorte de parabole. Trois mouvements ou tableaux composent la fable. Le temps 1 est celui des ténèbres : une fillette, nouvellement arrivée à la ferme isolée qu'occupent son oncle et sa tante, ne parvient pas à trouver le sommeil. Profitant de la présence d'un arbre qui jouxte la fenêtre de sa chambre, elle fugue et découvre, dans l'enceinte de la ferme, une étrange activité silencieuse qui a pour cadre une grange où des hommes et des enfants sont, lui semble-t-il, molestés par son oncle. Dans la cour, un camion en contient d'autres encore; des gémissements et des pleurs étouffés parviennent à ses oreilles d'enfant. Joan est cette fillette. Elle regagne sa chambre par le moyen qui lui avait servi à la quitter et, grelottante de froid et d'horreur, descend à la cuisine où elle retrouve sa tante. Il est deux heures du matin. Elle interroge son aînée, d'abord indirectement, puis franchement sur cette activité insolite et nocturne, là, tout près. Harper, la tante, répond d'abord en adulte qui cherche à apaiser l'inconfort de l'enfant étranger à un environnement d'emprunt : il s'agit probablement d'oiseaux qui ont troublé son sommeil;

JOAN *I heard a noise.*
HARPER *An owl?*
JOAN *A shriek*
HARPER *An owl then .* (2)

Cependant le cheminement intérieur de la fillette a fait d'elle non plus une enfant effrayée mais un être pensant qui cherche à comprendre, qui

s'interroge sur l'environnement humain proposé à sa réflexion, qui attend de l'adulte un témoignage authentique. Confrontée à la logique implacable de sa nièce, de témoin auditif devenue témoin visuel, Harper doit admettre l'étrangeté de la situation et fournir une explication. Même s'il subsiste un décalage possible entre l'explication fournie et ce que le spectateur peut en déduire, Joan semble satisfaite :

JOAN *They had blood on their faces.*
HARPER *That's from before. That's because they were attacked by the people your uncle's saving them from.*
JOAN *There was blood on the ground.*
HARPER *One of them was injured very badly but your uncle bandaged him up.*
JOAN *He's helping them.*
HARPER *That's right.* (3)

Joan est d'autant plus satisfaite qu'elle vient de faire d'une pierre deux coups : l'explication fournie par Harper qui en échange exige le secret, fait d'elle une complice, donc une adulte responsable, forte d'un pouvoir individuel tout neuf sur d'autres individus :

HARPER *You must never talk about it or you'll put your uncle's life in danger and mine and even your own. You won't even say anything to your parents.* (4)

Ce premier tableau fonctionne donc comme une sorte de rituel initiatique, un rituel du passage de l'innocence à l'âge de raison, à ses servitudes, à ses complicités. C'est près de sa tante, dans la cuisine éclairée, domaine du familier et du reconnaissable, que Joan trouve sens aux épreuves subies, à l'horreur toute proche, de l'autre côté du mur, dans les ténèbres. Joan parvient à dominer son angoisse, sa peur individuelle, pour entrer dans un cercle, une fratrie où elle va se charger de sa part de labeur, une fois le passage accompli :

JOAN *Can't I help?*
HARPER *You can help me clean up in the morning. Will you do that?*
JOAN *Yes.*
HARPER *So you'd better get some sleep.* (5)

La scène unique qui compose le tableau 1 rappelle les épreuves du rituel Maya au cours duquel de jeunes garçons pubères sont placés dans une hutte dont les issues ont été condamnées. Plongés dans le noir et soumis à l'agression de bruits divers tous plus effrayants les uns que les autres, ils doivent surmonter leur angoisse pour satisfaire au rituel. Pour Caryl Churchill comme pour ces Mayas, les ténèbres sont métonymie de l'obscurantisme qu'il convient de dépasser en mobilisant les lumières de la Raison. Le titre de la pièce nous invite d'emblée à reconsidérer ce là-bas (*Far Away*) des *Dark Ages*. L'accumulation des modaux conforte cette invite, infléchissant l'amorce de certitudes vers l'éventualité d'autres choix possibles :

HARPER *It had to be done to save the others.* (6)

Guetteur du nouveau millénaire, Caryl Churchill reconsidère l'évolution socio-culturelle de l'Occident, la structuration qu'il a faite du chaos originel, la mise en place d'un monde moderne qui *n'en finit pas de réemployer les usages antiques et, quand il ne les comprend plus, d'en "chosifier" les éléments*, (7) constate Pierre Gentelle, géographe et archéologue, directeur de recherche au CNRS. Le paysage dans lequel s'inscrit l'habitat de Harper témoigne d'une telle "chosification" des éléments. C'est un lieu privilégié de cohabitation des espèces, une sorte de "pré-lieu" tel que la nature l'a constitué, devenu lieu du fait des visites répétées de citadins qui y viennent pour observer les oiseaux, réaffirmant de la sorte que *l'humain est, parmi les espèces animales, celui qui a la faculté d'échapper à l'emprise de l'environnement naturel.* (8) En créant l'oekoumène ou milieu qui n'existe que pour et par les hommes qui l'ont déterminé, l'humain a affirmé son hégémonie sur les autres espèces animales. Grisé par ce qui ressemble fort à une réussite il ne cesse d'avancer avec détermination, opérant toutefois des retours que l'on peut qualifier de touristiques à l'environnement naturel :

HARPER *People come here specially to*
watch birds and we sometimes make
tea or coffee or sell bottles of water
because there's no café and people
don't expect that and they get thirsty.
You'll see in the morning what a

beautiful place it is. (9)

Nous n'en doutons point. Mais de cette Arcadie que seul suggère le langage, il nous est seulement donné d'entendre les gémissements et les pleurs des enfants, de voir le sang des victimes que l'on sait être régulièrement renouvelées :

HARPER The lorry should have come yesterday.
It won't happen again while you're here. (10)

Ce que révèle le tableau 1 de *Far Away*, c'est le processus de transmission des perceptions et des valeurs collectives sur lesquelles reposent les sociétés occidentales et, en leur centre, la famille/fratrie. À l'interface des XXème et XXIème siècles bien des interrogations installent le doute quant à l'utilisation du patrimoine terrestre dicté par l'Occident :

> Le système européen de domination de la nature, devenu progressivement mondial, a souvent permis de dire que les civilisations d'Occident ont un rapport de face-à-face avec elle. 'Sauvage', la nature serait menaçante, mais 'jardinée', donc 'humanisée', elle servirait inépuisablement de matière première pour l'enrichissement général. Cette conception cartésienne de la modernité, fondée sur la raison, a depuis révélé ses limites. (11)

Le point de départ de *Far Away* est bien, semble-t-il, cette conception cartésienne de la modernité, précisée par le tableau 2 qui nous transporte à quelques années de là (mais, dans l'évolution de l'espèce humaine, ce pourrait être à quelques siècles de distance) dans un atelier de production de chapeaux auquel Joan participe par son talent. Ces chapeaux sont destinés à singulariser les condamnés à mort dans le long cortège qui les conduit à leur exécution. La scène 5 du tableau 2 est une scène muette, une sorte de paysage animé : des anonymes vêtus de toile grise, enchaînés, s'acheminent vers un même destin de mort, distingués seulement les uns des autres par un couvre-chef prétentieux dont on les a affublés d'autorité :

2, 5 *Next day. A procession of ragged, beaten, chained prisoners, each wearing a hat, on their way to execution. The finished hats are even more enormous and preposterous than in the previous scene.* (12)

L'esthétique de cette scène brise le déroulement de *Far Away*. Ces couvre-chefs dont les plus fantasques ne seront pas immolés sur le bûcher avec les victimes, mais conservés dans des musées dédiés à la création artistique, sont autant de vestiges d'une société matérialiste et productiviste. Ils révèlent que toutes les constructions humaines contiennent dès le départ une part de symbolique dont l'ironie ici ne nous échappe pas. Si le français désigne le bouc émissaire, la victime sacrificielle comme celui ou celle qui "porte le chapeau", la langue anglaise consacre la démarche en stigmatisant le créateur, responsable d'un transfert de fantasme, par le proverbe bien connu : *as mad as a hatter*, le créateur étant de ce fait lui-même victime de son outil, le plomb, qui le rend fou. La langue familière désigne encore une personne dont la conduite est peu conforme aux usages par l'expression *a bad hat*. Par un langage qui privilégie l'objet, Caryl Churchill semble donc nous inviter à faire notre profit d'une situation de l'absurde dans une société qui exécute l'humain mais conserve pieusement l'objet dans ses musées, à considérer une société industrielle comme post-industrielle dont les choix semblent tournés vers la mort et figés dans l'horreur. Devenu vestige, le chapeau constitue un repère; il est la trace d'une activité considérable mais inutile, de l'exploitation des ouvriers dont les cadences de production sont accrues, sans un juste retour de leur peine :

TODD *We used to get two weeks before a parade and then they took it down to one and now they're talking about cutting a day.* (13)

Prisonniers d'un rythme de création forcené, des procès et des parades qui se déroulent alentour, Joan et Todd ressemblent assez à ces forçats de la production qui peuplent le XIXème siècle industriel. Condamnés à l'immobilité par le système, ils échapperont cependant au piège de l'immobilisme. Le ferment de révolte qu'avoue Todd se traduit de façon inattendue :

TODD *I'm the only person in this place who's*

got any principles, don't tell me I
should do something, I spend my days
wondering what to do. (14)

L'amour qu'il porte à Joan lui fait redécouvrir le geste altruiste, généreux, solidaire, l'éventualité du partage :

TODD *I love these beads. Use these beads.*
JOAN *No, you have them.*
TODD *No, you.* (15)

Tout comme l'innocence de Joan/fillette lui a permis l'écoute de la souffrance humaine (tableau 1), l'amour de l'homme pour la femme anticipe le sacrifice consenti, l'acte de partage que le robot humain post -moderne semble ne plus connaître. Serge Cordellier, agronome, directeur de la rédaction de l'annuaire *L'état du monde*, a pu constater que :

> Le XXème siècle aura été celui des décolonisations, sinon celui de l'émancipation des peuples. (...) La disparition des Empires n'a cependant pas mis fin aux prétentions hégémoniques des puissances (grandes ou petites). De même les conflits n'ont pas disparu. (16)

Déplacés, les conflits n'en demeurent pas moins cruciaux. Paul Blanquart, philosophe et sociologue, auteur de Une histoire de la ville, Pour repenser la société, affirme que :

> L'humanité est aujourd'hui parvenue à un moment crucial, à la fois pour elle-même et pour cette Terre dont elle est issue. Du Big Bang à l'intelligence, depuis quinze milliards d'années, il s'est toujours agi, en effet, de la même évolution, dans le sens d'une complexité croissante. (...)
> On aurait pu imaginer que la mondialisation produise de l'homogène, du standard. En fait, c'est de l'éclatement qu'elle engendre. (17)

Le troisième et dernier tableau de *Far Away* se déroule quelques années plus tard, (mais il convient de prendre en compte ce sens particulier du raccourci spatio-temporel dont Caryl Churchill est coutumière) dans la maison d'Harper où le couple Joan/Todd se trouve réuni pour une brève rencontre, en plein jour cette fois. La violence mal contenue, mal gérée par les humains semble avoir contaminé toutes les espèces, même les éléments semblent en rébellion contre leur office coutumier. À l'Arcadie supposée du tableau 1, succède à présent le désordre environnant, le bouleversement écologique que les codes de la raison ne peuvent maîtriser et qui, par conséquent, s'apparente au désordre du chaos primordial cher au mythe chrétien.

Enracinées dans une évolution de centaines de milliers d'années de vie, nos sociétés ne mettent-elles pas aujourd'hui en jeu les conditions mêmes de la vie sur Terre? Interrogeait, en 1999, Jean-Paul Deléage, physicien et historien des Sciences, directeur de la revue *Écologie et Politique.* Certes le phénomène n'est pas neuf diront les plus optimistes. La planèteTerre a, par le passé, connu cinq périodes de bouleversements écologiques qui ont, la science fiction et le dessin animé nous le rappellent à l'envi, engendré des processus d'extinction en masse. Il ne s'agirait alors que d'une crise de plus. Peut-être, mais cette fois la seule responsabilité des éléments n'est plus à incriminer. Cette fois, c'est l'humanité qui en est la cause et son immobilisme douillet d'autruche veut qu'on la bouscule un peu, qu'on lui demande une remise en question rapide, bref qu'on lui fasse quelque violence morale.

Le tableau 3 de *Far Away* nous dépeint un état de pré-chaos. Il réunit Harper, Todd et Joan dans cette maison que nous connaissons. Pour rejoindre Todd, son époux, Joan a dû surmonter bien des obstacles, braver bien des dangers, parcourir bien des pays. Symboliquement ils se retrouvent dans le décor familier du tableau 1, là où nous avons assisté à la transformation de Joan, à son passage de l'âge de l'innocence à celui de la responsabilité. Ce lieu est donc une géographie symbolique que le spectateur partage avec Joan. Tout autour, les manifestations d'un monde privé de sens et de grâce, comme 'cassé', en mutation, un espace de cauchemar, un monde virtuel et hostile, comme recomposé pour les besoins d'un jeu virtuel :

JOAN *Of course birds saw me, everyone saw me walking along but nobody knew why, I could have been on a mission, everyone's moving about and no one knows why, and in fact I killed two cats and a child under five so it wasn't that different from a mission, and I don't see why I can't have one day and then go back, I'll go on to the end after this.* (19)

La description de l'errance de Joan emprunte au récit mythologique, reconstitue un inventaire à la Prévert où perce l'humour cynique d'un Louis Ferdinand Céline :

JOAN *It was not so much the birds I was frightened of, it was the weather, the weather's here on the side of the Japanese. There were thunderstorms all through the mountains, I went through towns I hadn't been before. The rats are bleeding out of their mouths and ears, which is good, and so were the girls by the side of the road. It was tiring there because everything's been recruited, there were piles of bodies and if you stopped to find out there was one killed by coffee or one killed by pins, they were killed by heroin, petrol, chainsaws, hairspray, bleach, foxgloves, the smell of smoke was where we were burning the grass that wouldn't serve.* (20)

Peu après, la chute du tableau 3 qui est aussi celle de la pièce, semble proposer une piste :

JOAN *But I didn't know whose side the river was on, it might help me swim or it might drown me. In the middle the current was running much faster, the*

water was brown, I didn't know if that meant anything. I stood on the bank a long time. But I knew it was my only way of getting here so at last I put one foot in the river. It was very cold but so far that was all. When you've just stepped in you can't tell what's going to happen. The water laps round your ankles in any case. (21)

Par ces dernières paroles nous retrouvons trace du mythe dionysiaque, celui du dieu solaire sortant de l'eau pour venir féconder la terre, et donc du rituel théâtral qui lui est associé. *Far Away* peut alors s'entendre comme un témoignage moins désespéré qu'il n'y paraît de prime abord. Ce titre renvoie également au passé et à l'avenir qu'il relie à la façon d'un trait d'union, suggérant que ce qui s'est jadis produit peut encore se reproduire, non pas en l'état initial puisque le messager est à présent du genre féminin, mais par la dynamique d'un mythe en création dont la parole est le truchement. Ce mythe en gestation est porté par la couleur étrange d'une eau rougeâtre, une eau dont l'aspect inhabituel ne contredit pourtant pas sa fonction courante de porteuse de vie puisqu'elle abreuve sans dommage le bétail, une eau froide qui, à l'instar du temps retroué, coule avec le siècle vers des lointains dont l'espérance ne semble pas irrémédiablement bannie.

Le temps de la représentation est un temps mythique, le temps du chaos primordial reconsidéré, symbolisé par la dégénérescence de la planète Terre à son entrée dans le troisième millénaire de notre ère, une planète en état de crise, comme gouvernée par l'arbitraire d'un scientisme parodique, encombrée, étouffée des scories du progrès, où la violence s'affirme comme synonyme de survie. Face à cet univers surréaliste et grotesque, terre de l'inhospitalier, monde de l'impossible communication, soumis aux seules lois de la terreur et de la barbarie entre les espèces, le spectateur reste perplexe devant le non fonctionnement des éléments, devant le chaos d'une nature échappant aux lois de la raison cartésienne, mais où une vie nouvelle demeure, semble-t-il, à structurer. Dans un univers qui évoque les peintures de

Jérôme Bosch, l'Enfer a les attraits du monde ordinaire reconstruit par l'outil magique, démoniaque, de l'ordinateur au service d'une célébration parodique de la nature profanée.

Si le mythe est un récit exemplaire dont le rituel assure la pérennité, le théâtre est pour Caryl Churchill, hier avec *The Skriker*, aujourd'hui avec *Far Away*, l'expression *des données historiques et sociales (qui) constituent les enveloppes essentielles des mythes.*(22) Dans *Far Away*, le mythe sous-jacent est celui de la re-création évolutive dans le contexte inédit de la globalisation/mondialisation d'une planète où la barbarie fait loi, où les valeurs en jeu ne différencient guère l'espèce humaine des autres espèces :

TODD *I've shot cattle and children in Ethiopia. I've gassed mixed troops of Spanish, computer programmers and dogs. I've torn starlings apart with my bare hands, where my hands were full of blood and feathers I'd get a rush, I could go on all day doing that, it was better than sex. So don't suggest I'm not reliable.*

HARPER *I'm not saying you can't kill.*

TODD *And I know it's not all about excitement. I've done boring jobs. I've worked in abattoirs stunning pigs and musicians and by the end of the day your back aches and all you can see when you shut your eyes is people hanging upside down by their feet.* (23)

Élevée au niveau de mythe, la barbarie bénéficie d'une antériorité séculaire, voire millénaire, comme pour lui donner force de loi :

HARPER *The Romans used to commit suicide with gold leaf, just flip it down their throat and it covered their windpipe...* (24)

Érigée en loi universelle, la barbarie fait que toutes les créatures deviennent indifférenciées; hommes, animaux, insectes semblent confondus dans une même fable d'horreur :

HARPER *The cats have come in on the side of the French*

TODD *I never liked cats, they smell, they scratch, they only like you because you feed them, they bite, I used to have a cat that would suddenly just take some bit of you in its mouth.*

HARPER *Did you know they've been killing babies? /.../*

TODD *But we're not exactly on the other side from the French. It's not as if they're the Moroccans and the ants.*

HARPER *It's not as if they're the Canadians, the Venezuelans and the mosquitoes. etc...* (25)

Pour suggérer cet univers du Mal, donc du Malin, que met en scène *Far Away*, Caryl Churchill procède par touches successives, par accumulation de mots courts, voire de monosyllabes, comme autant de traits grossiers, primaires, contribuant à faire émerger un ensemble mal dégrossi aux couleurs sombres et ternes, aux volumes massifs (essaims de papillons ou de guêpes, nuées d'étourneaux, cadavres amoncelés). Ici ou là, des touches plus claires ou plus vives, celles des chapeaux par exemple (tableau 2, 1), véritables œuvres d'art dans la parade des condamnés, attirent les regards à hauteur de la ligne d'horizon, comme pour suggérer que *far away* l'espoir perdure, dans ces lointains que parcourt Joan en quête de Todd, pour partager avec lui un jour, celui de la ré- (re)création . D'abord aphasique, lorsqu'elle découvre l'horreur du monde qui l'entoure, initiée par Harper, Joan trouve progressivement, au contact de Todd, le plaisir du mot et du questionnement, le plaisir de créer. La pièce s'achève sur le récit poétique des aventures terrifiantes et parodiques d'une Joan/Bat(wo)man qui échappe à sa fonction initiale pour aller proclamer par ses actes, au nom de l'amour et de Todd, que le chaos vaut d'être reconsidéré. Telle la bergère de l'Histoire, son homonyme, elle rassemble derrière son étendard le cortège des mots.

Caryl Churchill emprunte à la manière du scénariste de bande dessinée, toujours avare de transitions, la mise en exergue du héros, éternel passeur de relais. Elle ronge ainsi le mythe du chaos primordial et réaffirme son appartenance au genre théâtral qui privilégie la transgression des prohibitions. À la métaphore des ténèbres de l'obscurantisme qui masquent le massacre de l'homme par l'homme sous des prétextes fallacieux (on ne frappe que les traîtres), succède la mise en esclavage des survivants, forçats du productivisme, avant de pouvoir envisager, nécessité du chaos oblige, la reconstruction possible de la planète où l'humain continuerait de régner.

Ce fleuve aux eaux troublées, ultime obstacle entre Joan et les siens, ressemble assez à quelque confluent fantasmagorique du Styx et du Léthé, aux pouvoirs si particuliers. La longue pratique du genre indifférencié dans le théâtre de Caryl Churchill nous invite aussi à considérer dans la vision de Jeanne (Joan) comme une formulation au temps présent de la vision prophétique de Jean, dernier livre du Nouveau Testament, selon laquelle *le tiers des eaux tourna en absinthe et beaucoup d'hommes moururent d'avoir bu ces eaux devenues amères.* (*Apocalypse, VIII,11*). Pour l'ensemble des spectateurs de *Far Away*, la traversée du fleuve est cette ultime et redoutable épreuve que la vaillante héroïne a surmontée puisqu'elle leur en fait le récit. Le parcours initiatique est désormais achevé et avec lui le rituel de la re-présentation d'une fête dionysiaque. René Girard remarque que si Dionysos *apparaît comme la divinité de la vigne et du vin, c'est sans doute par un adoucissement du sens originel qui faisait de lui le dieu d'une ivresse plus redoutable, la fureur homicide.* (28) Cette hypothèse le conduit à s'interroger sur la prépondérance des femmes dans le culte du dieu grec. Dans *Far Away*, pièce à trois personnages, nous avons deux personnages féminins et un personnage masculin. Par deux fois la survie de Joan dépend, de manière métaphorique, de la protection que lui accorde sa tante, comme pour nous rappeler la fonction primordiale de la femme dont l'exogamie est un aspect indispensable à la continuité de la fratrie, du clan. Roger Caillois a en effet montré que *la vie d'un homme ne se constitue pas dans son fils, mais dans les enfants de la sœur qu'il a expatriée dans le groupe complémentaire.* (29)

Métaphore de la genèse du conte sacré, transformé par le théâtre, *Far Away* est bien cette célébration festive issue du sacré, qui replonge le spectateur dans les eaux toujours vives de l'imaginaire collectif et bannit toute notion d'épuisement stérile. L'imaginaire collectif qu'emprunte Caryl Churchill nous est transmis par l'écriture des médias électroniques, conjuguant récit, dessin et animation, affinant par touches successives les contours d'un puzzle progressivement figuratif, comme pour suggérer l'aventure ludique de la vie dans son rapport au genre théâtral, mémoire de l'éternel humain où Histoire et Mythe se rejoignent enfin.

Caryl Churchill cisèle le mot en artiste du verbe qu'elle fait rebondir de situation en situation, mais aussi de citation en citation de la culture patrimoniale de l'humanité, avec cette maîtrise du prestidigitateur qui jongle avec le rationnel et l'artifice. Dernière production du millénaire, *Far Away* ouvre les chemins d'un rituel théâtral exigeant qui tente de retrouver, par l'Histoire et le Mythe, les chemins d'un imaginaire collectif désormais trop éclaté. Guetteur du siècle qui s'annonce et par delà du millénaire nouveau, elle traduit l'angoisse de la majorité d'entre les hommes, face à une planète violentée par un excès de raison devenu déraisonnable. Les accents poétiques de Joan qui n'a pour tout glaive que le verbe, portent le message de l'Apocalypse de Saint Jean, placé sous le chiffre sept. Or, si l'on en croit les savants, nous sommes parvenus au sixième bouleversement écologique de notre planète, *la sixième grande crise d'extinction de la vie. (...) Cette fois, l'humanité en est seule responsable.* On pourrait même préciser que l'Occident y a joué un rôle principal. Au nom de l'amour humain qui l'attache à sa tante et à Todd, son époux, Joan espère un dernier sursaut avant que ne résonne la septième trompette de l'Apocalypse.

La dramaturge emprunte à dessein aux mythologies les plus éprouvées, aux formes les plus diverses du livre, de la Bible à la bande dessinée, faisant de Joan un dérisoire archange au glaive virtuel, car *quand les mille ans seront achevés, Satan sera relâché de sa prison,* annonce le texte fondateur. Dans le panorama d'une apocalypse programmée, au sens que l'informatique prête à ce terme, *Far Away* fait office *d'intermède*

du livre mystérieux, doux à la bouche, amer aux entrailles. Le spectacle est réussi puisqu'il laisse au spectateur un goût de miel, sanctionné par les applaudissements; l'amertume suit aussitôt, comme le veut la parabole qui lui sert de support. En route vers le chaos, c'est au spectateur de redresser la barre à l'échelle qui est la sienne. Depuis le moment où il quitte son fauteuil pour retrouver son confort domestique, il y a le temps nécessaire à un quatrième tableau virtuel, un temps où le spectateur a le devoir de se mettre en scène et en jeu pour reconsidérer *le règne de mille ans qui s'annonce* selon l'éternel du théâtre : *castigat ridendo mores*.

Notes

1 Caryl Churchill, *New Theatre Quarterly*, IV, 13 février 1988.
2 Caryl Churchill, *Far Away*, NHS/Royal Court Theatre, London, 2000, p.6.
3 Ibidem, p.12.
4 Ibid., p.12.
5 Ibid., p.15.
6 Ibid., p.14.
7 Pierre Gentelle, "Traces, Vestiges, Mémoire" dans *La Terre vue du ciel, un portrait de la planète en l'an 2000*, par Yann Arthus-Bertrand, Éditions La Martinière, Paris, 1999, p.136.
8 Pierre Gentelle, "Du paléolithique à la mondialisation", Ibidem, p.52.
9 Caryl Churchill, *Far Away*, op.cit., p.6.
10 Ibidem, p.13.
11 Pierre Gentelle, "Nature et sentiment", dans *Un portrait de la planète en l'an 2000*, op.cit., p.96.
12 Caryl Churchill, *Far Away*, op.cit., p.24.
13 Ibidem, p.17.
14 Ibid., p.21.
15 Ibid., p.27.
16 Serge Cordellier, "L'état du monde en l'an 2000", dans *Un portrait de la planète en l'an 2000*, op.cit., p.13.
17 Paul Blanquart, "Avenir de la ville, avenir de la vie", Ibidem, p.209 et p.216.

18 Jean-Paul Deléage, "Les blessures de l'environnement", Ibid., p.256.
19 Caryl Churchill, *Far Away*,op.cit., p.37.
20 Ibidem, p. 38.
21 Ibid., p.38.
22 Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1938, p.21.
23 Caryl Churchill, *Far Away*, op.cit., p. 34&35.
24 Ibidem, p.38.
25 Ibid., p.29&30.
26 Ibid.,p.38.
27 Ibid., p.38.
28 René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette littérature, 1972, p.199.
29 Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p.103.
30 Jean-Paul Deléage, op.cit., p.252.

Joe Penhall et Nick Grosso : la légèreté de l'être

Nicole BOIREAU
Université de Metz

Il serait erroné de considérer "In-Yer-Face Theatre", le "théâtre du coup de poing[1]", comme un phénomène monolithique et uniforme. Le théâtre anglais des années quatre-vingt-dix est en effet sillonné de courants multiples et contradictoires, animés par des auteurs sachant prendre la mesure du monde qui les entoure. Parallèlement à la satire décapante d'un Steven Berkoff ou d'un Mark Ravenhill, en contrepoint des fulgurances expressionnistes de Sarah Kane, loin des univers glauques de Jezz Butterworth et de la *drug culture*, une dramaturgie plus feutrée, ni catastrophiste, ni tourmentée, nous ramène vers des enclaves plus sereines. Nick Grosso et Joe Penhall proposent une écriture intimiste, transparente, centrée sur les contradictions du moi. Dans un théâtre subtil, souvent ironique et toujours dérangeant, ces deux auteurs montrent que le vide est à la fois dedans et dehors. La comédie de moeurs à l'anglaise connaît ici une de ses infinies variations, car si elle réactive une sensibilité adolescente, cette écriture discrète sait s'empreindre de férocité, et participe aussi, à sa manière, d'une esthétique de "la cruauté".

Nonobstant leurs différences fondamentales, les deux auteurs partagent une certaine acidité dans l'écriture et les situations. Si Nick Grosso travaille sur le mode léger, Joe Penhall opte pour une tonalité plus grave. Trois pièces, dont la thématique est commune, peuvent être rapprochées ici pour les besoins du propos. Les trois oeuvres se situent à Londres, dans les quartiers situés au nord de la Tamise, sur un arrière-plan socioprofessionnel aisé. Les deux titres de Nick Grosso, *Peaches* (1994, Royal Court Upstairs) et *Sweetheart* (1996, Royal Court Upstairs) promettent des amours romantiques adolescentes pour des jeunes filles au teint de pêche. Pourtant, les personnages ont tous dépassé vingt-cinq ans et sont, pour la plupart, engagés dans la vie professionnelle, dans le

monde très "branché", et très convoité, des médias. Ces pièces pourraient être sous-titrées : "La ronde des flirts". Dans *Sweetheart*, Charlie, qui ne fait rien, retrouve Ruby une ancienne amie, un soir dans une discothèque, mais il aime aussi sa compagne Tony (Tone) ; il livre ses hésitations à son ami Davey, qui, lui-même, a connu Maria et Monica, et vient de rompre avec Emma, car elle refusait d'acheter le disque qu'il aurait souhaité la voir acquérir. Les jeunes hommes, un peu transis, un peu perdus, ont quelque peine à voir clair dans leurs "idylles" avec ces jeunes femmes très volontaires. Dans ces deux premières pièces de Nick Grosso, des récits d'aventures amoureuses sont échangés en boucle, dans des scènes simplement juxtaposées, sans clôture, comme le note Aleks Sierz dans *In-Yer-Face Theatre*[2].

Le titre de la pièce de Joe Penhall, *Love and Understanding* (1997, Bush Theatre), est teinté d'ironie, car ses deux composantes, "amour" et "compréhension", ambiguës et fluctuantes à souhait, semblent avoir disparu au fond du puits. Dans cette pièce, Richie, journaliste freelance et momentanément sans travail, rentre d'Amérique centrale et s'incruste chez un couple d'amis, Neal et Rachel, deux médecins qui vivent maritalement. L'amical triangle sera décomposé et recomposé, au gré des caprices de l'envahissant Richie, manipulateur égoïste et sans scrupule.

Pour brosser ces paysages sentimentaux, Grosso et Penhall privilégient la demi-teinte. Si la ronde des amours romantiques remonte en droite ligne à la comédie de Shakespeare, l'esprit caustique de Jonson sous-tend le discours des trois pièces. A preuve, dans ces trois exemples, un personnage parasite, ironiste, tire les fils du dialogue et prend les mots au pied de la lettre.

1. Les jeux de l'énonciation

Les deux auteurs fondent leur écriture sur des stratégies d'énonciation. Chefs-d'oeuvre de laconisme, les pièces jouent avant tout sur les signifiants de la langue parlée. Les dialogues lapidaires sont faits d'échanges courts et rythmés, de répétitions : "Maybe she likes em: / of course she likes em/ Well then. / she wouldn't buy em if she didn't like em/ Exactly / that's not the point/ What is? / The point is.../"[3]. Les dialogues sont parcourus de modulations, phonologiques et sémantiques : "buying the beers dear?"[4] ou "Cheers Cherry"[5]. Les

modulations sémantiques renforcent le propos : "Pissed her off, freaks her out, freaks me out, freaks me out."[6] ; "Where the fuck was this fucking bus stop?"[7]. Modulations sémantiques et phonologiques se cumulent parfois : "Frank: she misses me. I can understand that —I'm a very missable guy. /Johnny: miserable?/ Frank: *missable*."[8]

L'échange de lieux communs, dans une sorte de "degré zéro de la parole" résume l'action principale des trois pièces et les place dans une esthétique résolument hyperréaliste. Là où l'intérêt est avant tout dialogique, procédés linguistiques et stylistiques garantissent en effet de très forts effets de réel. Pourtant, et là n'est pas le moindre paradoxe, ces dialogues ciselés se trouvent vidés de leur substance, comme réduits à l'abstraction, virtuels en quelque sorte. Il en résulte des situations familières frappées d'étrangeté.

Le lieu commun offre un cadre communicationnel sécurisant, qui protège et permet de ne pas se découvrir[9]. Les replis du moi peuvent ainsi rester secrets, non identifiés. Observateurs amusés, mais caustiques, Charlie, Frank et Richie, commentent les choses les plus simples de la vie quotidienne, défamiliarisant les évidences, déstabilisant leur interlocuteur par des questions perfides : "Is she happy?" demande Richie à Neal à propos de Rachel, mettant ainsi en doute les capacités de Neal à rendre sa compagne heureuse[10] ; question qui peut d'ailleurs être perçue comme la deuxième passe d'un duel où Neal, le premier, avait demandé (innocemment ?) à Richie des nouvelles de Nicky, son ancienne compagne, soulignant à gros trait les déboires sentimentaux de son "ami". Dans *Sweetheart*, Charlie se saisit du cliché de l'internat anglais et se plaît à déconcerter Kelly, son interlocutrice, par la mise en doute de l'amour de ses parents : "Kelly: I went to boarding school. . . . My mum sent me there. Charlie: Why? . . . Didn't she like you?"[11].

Priorité est donnée dans ces pièces au potentiel de manipulation inhérent à tout échange dialogué. Jouer sur les signifiants arme le piège de situations d'appropriation, qui visent à nier l'autre dans son existence : "Melinda or Belinda or something"[12], se demande Frank, qui confond parfois avec "Pippa", à l'instar de Charlie (qui s'auto-proclame "a sweetheart"[13]) qui hésite entre "Maria et Monica"[14]. Ils font apparaître les jeunes femmes comme interchangeables, les plongeant, d'une certaine manière, dans le néant, leur ôtant, avec la plus grande désinvolture, toute forme d'identité.

Si les jeux de langage désémantisent l'énoncé, ils savent aussi créer l'émotion. Au creux des banalités échangées, entre les accords et les pièges, règne parfois l'harmonie ; une entente ténue se profile, s'installe et se maintient, puis se renouvelle sur une base floue ; enfin le plaisir et l'émotion partagés, souvent présents, jamais nommés, se font jour. Si le contenu référentiel est minime dans ces échanges, leur charge émotive peut être maximale. "Fuck", le mot clef du théâtre de "jeunes" pour les jeunes, "tic" de langage la plupart du temps, nous renseigne aussi sur l'étonnement, ou sur la colère. L'usage abusif des monosyllabes, fréquents dans la langue anglaise d'une manière générale, signale, dans le dialogue de théâtre, une asphyxie, une forme d'aphasie, ou difficulté à trouver le mot juste, mais aussi un désir réel d'extérioriser un affect sans pour autant pouvoir l'identifier. Cette communication indirecte masque une vérité personnelle[15], rappelle George Gusdorf, car si la parole signale des béances, elle masque aussi des secrets.

La mise en scène du langage par lui-même, est le moteur de ce théâtre ludique où l'essentiel se joue en dehors des mots. Chez Nick Grosso et Joe Penhall, le langage semble se parler lui-même et suivre ses propres lois. Un métadiscours s'instaure. Investi d'une fonction réflexive, il polit ses effets et se tend à lui-même un miroir. Si, pour Roland Barthes, "personnage et discours sont complices l'un de l'autre. . . les personnages sont des types de discours et à l'inverse le discours est un personnage comme les autres"[16], ici, le langage se fait complice d'une personne qui n'a d'autre réalité qu'elle-même.

2. La tentation solipsiste

Cyniques, opportunistes, mais aussi vulnérables, les personnages des trois pièces (Charlie, Frank, Cherry, Richie, Neal) sont des électrons libres, textuellement présents, mais non-agissant, non-sujets d'une action, antihéros en quelque sorte, flottant dans un non-vouloir, n'exprimant que des désirs immédiats, mus par des pulsions, régressives sans doute, narcissiques certainement, mais sans clichés freudiens. Charlie, Frank, Richie, Rachel, Neal et les autres se complaisent dans une parole-miroir, parole nue, transparente, qui se reflète elle-même, "parole d'avant les mots", comme l'exprime Derrida à propos d'Artaud[17]. Le moi sans contenu se mire dans un discours privé de contenu lui aussi : "Kelly: what are your interests? / Charlie: interests? /

Kelly: Hobbies. / Charlie: Hobbies?/ Kelly: You know what hobbies are[18]. A la fois minimale et proliférante, cette parole traduit le refus d'exprimer directement la pensée ; elle piège aussi chacun dans ses incertitudes et ses contradictions.

Nick Grosso signale avec légèreté la disparition du sens : "Charlie: making sense... I mean everyone wants everyone to make sense but when they do no one's got a clue what they're on about."[19] Le parler "ado" de ces grands enfants, qui ne s'appellent que par leur diminutif, est plus proche des comptines et du babillage enfantin que des conversations d'adultes (ne citons que "bennies", pour les cigarettes Benson & Hedges, et des propos tels que : "I can, I cancan . . . I'm a canny lad"[20]). Dans *L'ère du vide*, Gilles Lipovetsky fait une analyse éclairante de ce ludisme, caractéristique de la post-modernité, retour sur soi, sur le rien, sur le vide, sur le désert d'un paysage intérieur toujours évanescent. Les personnages de Grosso et de Penhall partagent le même goût des promenades au grand air du pays de Galles, dans une région excentrée, loin des centres vitaux. Chez Grosso, ils jouent au cerf-volant, réactualisant le rêve archétypal de l'envol, de la liberté absolue, de l'abandon total. Nul enjeu social ou collectif ne semble les habiter, ce qui ne les dérange en rien.

Ces pièces ne jouent ni sur la dérision, ni sur l'inconscient. Leur stratégie est celle de l'effacement du monde de référence et des déterminations socio-historiques. Les personnages eux-mêmes sont escamotés ("I'm a person", dit Charlie dans *Sweetheart*[21]). L'ensemble tient par la vertu d'une parole fragile, d'une trame ténue, d'une dramaturgie épurée, en d'autres termes, il repose sur rien, il est comme en surplomb, sur un espace béant, à cheval sur le rien. Les électrons libres évoluent ainsi dans un monde déréalisé. La démarche d'Aleks Sierz, qui perçoit dans le théâtre de Grosso une "anatomie du vide"[22], frappe par sa pertinence.

Passés maîtres dans l'art de la dérobade et dans l'esquive de la parole, les ironistes qui peuplent les pièces des deux auteurs, ont quelque peine à se constituer en sujets. Il est par ailleurs difficile de leur assigner une fonction dans la syntaxe des pièces, qui frappent pourtant par leur cohérence. Qui est le sujet de l'action, sur qui porte-t-elle ? Quel système de valeurs la sous-tend ? Qui en est le grand destinateur ? Pourquoi cette immobilité ? ce désir du rien ?

Cette écriture essentialiste ne s'interroge pas tant sur la nature du sujet que sur son mystère. La parole-miroir reflète narcisse, dont on sait que l'étymologie est narcotique. Ce narcissisme est-il à voir comme une régression, ou bien une ascèse ? — car les repères sont brouillés — vers la passion du rien, le vertige de la table rase, le désir de pureté originelle, de renaissance peut-être, ou bien est-il refus d'un monde semblable à un désert ? est-il désir de mort ? Pour Georges Gusdorf, le renoncement à la parole ou au sens de celle-ci, est en effet assimilable à un désir de mort. C'est pourquoi ce théâtre du rien nous dérange.

3. Un théâtre dérangeant

Même si le concept "In-Yer-Face", selon les modalités définies par Aleks Sierz dans son ouvrage, n'opère pas vraiment dans les trois exemples retenus ici, leur esthétique de l'effritement met cependant leur lecteur-spectateur "à vif"[23]. Même s'il porte en lui toutes les cassures du monde moderne, ce théâtre logocentrique à souhait, théâtre de la parole envahissante mais indirecte, semble se développer à l'écart du théâtre "du coup de poing", contre le théâtre de la cruauté entendu comme celui de la corporéité, celui "d'avant les mots" propre à Artaud. Il reste étranger aussi au théâtre classique de l'absurde, qui fait pourtant usage des mêmes procédés linguistiques. Voir en Grosso et Penhall les héritiers d'Harold Pinter, comme le suggèrent parfois les critiques anglais, est infiniment discutable, car dans le théâtre de Pinter, le drame originel se joue dans l'inconscient, sur "l'autre" scène, avant d'être relayé de manière symbolique, puis sublimé, par le langage. La scène de l'inconscient est absente chez Grosso et Penhall ; la parole y rarement symbolique. Le "non-dit" ne correspond ni au dissimulé, ni à l'occulté, mais à un mode de communication tantôt direct, tantôt indirect, où la parole lapidaire fait trébucher l'interlocuteur sur ses incertitudes. Frank a conscience de ces jeux dangereux : "I'm talking about games people play with each other —games that take place in the head"[24].

Tissé de présupposés jamais éclaircis et de sous-entendus parfois vitrioliques, le "non-dit" chez Grosso et Penhall maintient le spectateur en haleine, comme en équilibre, dans une situation de flottement, conscience d'un repli sur la sphère individuelle, sur le moi, sur l'identique. Les lieux fréquentés (pubs ou discothèques), toujours semblables à eux-mêmes, sont à l'image des lieux communs

interchangeables dans le fil du discours. Le présent se fige dans une permanence sans passé ni futur. Dans *L'ère du vide*, Gilles Lipovetsky rend efficacement compte d'une postmodernité qui instaure un éternel présent en abolissant l'Histoire. Chacun se love dans une mer étale de signifiants sans relief, dans un état de pure disponibilité, sans obstacle ni repère[25]. Les rôles sociaux s'effacent, et avec eux l'altérité. Dans *Some Voices* (1994) et *Blue Orange* (2000), deux pièces admirablement écrites, Joe Penhall fait porter sa réflexion sur les incertitudes identitaires de la maladie mentale.

Alors que le théâtre des décennies précédentes faisait le procès des déterminismes et visait à déstabiliser le monde de référence, ce théâtre se situe bien dans notre monde quotidien, reconnaissable mais déserté, semblable à ces lieux vides, à ces tableaux en trompe l'oeil d'Edward Hopper. Nick Grosso et Joe Penhall ne nous renvoient ni à un théâtre psychanalytique ni à un théâtre psychologique, deux formes que récusent ceux qui veulent en finir avec l'illusion naturaliste. Ici, dans ce théâtre sans violence, le flottement existentiel est sans doute l'exposition d'une "lucidité"[26], conscience aiguë de l'absence d'un lien, humain ou social, mais où se fait jour la nécessité d'un sens. Dans *Peaches*, Frank aspire à un parler vrai, sans plaisanteries faciles ni jeux de pouvoir : "Proper talking like proper people! Without cracking jokes every minute and without putting the other one down"[27].

Ce discours virtuel, ce monde en trompe l'oeil, ce théâtre du rien, sans violence ni parti-pris jusqu'au-boutiste, miroir qui reflète l'indifférence de notre propre regard, est ce miroir vide auquel renvoie Gilles Lipovetsky[28]. Plus encore, avec une discrétion feutrée ("not with a bang but a whimper"), ce théâtre à la fois ardent et sensible est un puissant cheval de Troie : il attire enfin au théâtre, et ce , de manière définitive, ce public rajeuni, qui fut l'enjeu de toutes les utopies du siècle précédent.

Notes

[1] Ma traduction.

[2] Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, London, Faber, 2001, p. 186

[3] Nick Grosso, *Sweetheart*, London, Faber, 1996, p. 54.
[4] Nick Grosso, Peaches, in *Coming on Strong, "New Writing from the Royal Court Theatre"*, London, Faber, 1995, p. 5.
[5] Ibid.
[6] Joe Penhall, *Love and Understanding*, "Plays: One", London, Methuen, 1998, p. 169, "ça la rend dingue, ca m'rend dingue" (ma traduction).
[7] *Peaches*, p. 48, "Putain, où était ce putain d'arrêt d'autobus ?" (ma traduction).
[8] *Peaches*, op. cit., pp. 38, 40, "pitoyable", "inoubliable" (ma traduction).
[9] Voir Le cliché, Gilles Mathis, éd., Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Collection Interlangues-littératures, 1998.
[10] Joe Penhall, *Love and Understanding*, op. cit., p. 170, "Ça baigne pour elle ?" (ma traduction).
[11] Op. cit., p. 79.
[12] *Peaches*, op. cit., p. 22.
[13] *Sweetheart*, passim
[14] Ibid., pp. 51, 57, 62, 66.
[15] *La parole*, Paris, PUF, collection "Quadrige", 1998, p. 81.
[16] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 184.
[17] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 352.
[18] *Sweetheart*, op. cit., p. 84-85.
[19] Ibid., p. 127.
[20] *Peaches*, op. cit., pp. 38-40.
[21] *Sweetheart*, op. cit., p. 85
[22] *In-Yer-Face Theatre*, op. cit., p. 185.
[23] "Raw" est l'un des mots clefs du livre d'Aleks Sierz.
[24] Peaches, p. 45.
[25] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, "Folio-Essais", p. 78.
[26] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 356.
[27] Op. cit., p. 46,
[28] *L'ère du vide*, p. 79.

« Combien pour ce chien dans la vitrine ? » Mens insana in corpore insano ; Damien Hirst, Enda Walsh et Sarah Kane

Danièle Berton-Charrière
Université Jean Monnet, Saint-Etienne

Lorsque Line Renaud et ses fans. chantaient ce refrain il y a quelques années de cela, ils étaient loin de penser que quelques décennies plus tard, un artiste comme Damien Hirst irait proposer des cadavres d'animaux à la vue d'amateurs d'art contemporain. A la question : « combien pour cette brebis ou cette vache dans la vitrine ? » les frères Saatchi, promoteurs du groupe Y.B.A. —Young British Artists—, pourraient répondre entre autres : 25 000 livres sterling, montant payé en 1994 pour une œuvre intitulée « Away from the Flock » exposée à la Serpentine Gallery de Londres ; comme elle consistait en un mouton plus ou moins embaumé dans une cage de verre, le journal le *Sun*, par dérision, l'avait surnommée « Baa-my ».[1]

Si Damien Hirst est certainement le plus connu et le plus influent des membres du Y.B.A., il n'est en fait qu'un des rouages de cet art contemporain britannique qui célèbre le morbide[2] dans une toute nouvelle expression.

Lors de l'exposition « Sensation » qui s'est tenue entre autres, à Londres et à New-York, les vitrines recélaient des corps d'animaux mutilés, suintant dans une pestilentielle et lente décomposition, résultats de processus physiques et chimiques quasi naturels. Partage d'impressions et de sensations oblige, on offrait même aux visiteurs une balade olfactive dans le monde de la puanteur maccabéenne. Fascinés par des carcasses baignant parfois dans le formol ou grouillantes de vermine, les plus courageux d'entre eux pouvaient approcher leur nez de fentes prévues à dessein pour libérer tout l'arôme des bêtes. Procédé

cédant à la provocation facile et « gratuite » ou démarche artistique profonde ? Il n'est pas de mon propos de juger ici. Pourtant, le contexte financier du marché de l'art contemporain que d'aucuns disent « manipulé » par Charles Saatchi et son frère Maurice et les avertissements donnés à l'entrée des salles d'expositions, ouvrent certaines voies de réflexion. Il ne doit pas y en avoir beaucoup d'autres où l'on conseille, aux âmes sensibles et aux végétariens, de bien réfléchir avant d'entreprendre la visite et de ne se décider qu'après consultation médicale !

HEALTH WARNING

The content of this exhibition may cause shock, vomiting, confusion, panic, euphoria and anxiety. If you suffer from high blood pressure, a nervous disorder, or palpitations, you should consult your doctor before viewing this exhibition[3]

Cette approche macabre et provocante du corps dans ce qu'il a de plus morbide me paraît devenir récurrente dans tous les arts à la fois. Dans son article publié dans le numéro 189 de *Marianne* , 4-10 décembre 2000, Claude Vincent commente le spectacle chorégraphique de Jan Fabre ainsi :

> Il nous en fait voir bien d'autres, du drôle et de l'abject, des corps souillés de chocolat et de ketchup, un nain-chien, une danseuse qui mime de monstrueuses menstrues, une autre qui époussette des pieds à la tête, sans rien oublier, un brave garçon tout nu dont le public apprécie le flegme imperturbable. Ames délicates s'abstenir : aujourd'hui, la danse n'est plus un divertissement pour jeunes filles rangées. Elle a replié son tutu et fait pipi dans le lac des cygnes. Fabre est un pionnier de l'outrage : voilà vingt ans, à New-York, son spectacle fut interrompu par la police.[4]
>
> Pourtant, à travers ce ballet, ou ce bal hystérique de voyous et de ribaudes, passe une immense joie de vivre, de narguer toute contrainte, de s'animer, de s'aimer jusque dans l'animalité. La mort aussi est là : d'innombrables poupées qui nous ressemblent se brisent à la place de l'orchestre, fosse commune de nos désirs.

A une période où les vaches sont soupçonnées de folie et où l'homme, non moins fou, aspire à l'éternité grâce à une médecine jamais assez performante à son goût, on comprend que ce corps qui lui sert de vitrine puisse le passionner et le hanter, l'attirer et le dégoûter. On ne saurait oublier non plus, le corps qui devient support graphique ou pictural et qui par transformations diverses est le produit fini du processus artistique[5] grâce à la chirurgie esthétique et plastique[6], au piercing, au brazing, au tatouage[7], désormais accessibles à tous et fort prisés par les jeunes générations. Le corps memento-mori vanité est aussi support et sa peau devient toile à imprimer[8]. Dans son ouvrage intitulé *Le Corps; Œuvres photographiques sur la Forme Humaine*[9], William A. Ewing déclare :

> La « chair » est au vingtième siècle ce que la « silhouette » fut au dix-neuvième. Pour les photographes du nu au dix-neuvième siècle, seul l'esprit détenait grandeur et dignité, le corps étant seulement le modeste véhicule qui l'abritait et le transportait. Leur désir était d'ennoblir l'être humain en s'élevant au-dessus de la réalité corporelle brute. Seul le photographe médical sondait la chair —qui symbolisait tout ce qu'il y a d'ignoble dans l'homme— quand, atteinte par la maladie, elle donnait des signes de putréfaction.

Véritable transfert de spécialités, sinon de compétences, l'artiste Damien Hirst a commencé sa carrière à Leeds, en photographiant des cadavres dans les morgues et en se mettant en scène avec eux, horrifiant ainsi le public avec des clichés de performances, véritable théâtralisation d'instantanés.

Dans le théâtre de Enda Walsh et de Sarah Kane, la lente décomposition du corps emblématise une irréversible dégradation personnelle, sociale et universelle. Comme les vitrines aux parois de verre de « Sensation », il invite malgré lui, à la transgression de l'intimité individuelle et révèle au regard de l'autre son contenu jusque là impalpable. Ses orifices ont tous les attraits. Comme le dirait Damien Hirst, on entraîne le spectateur de la « Sensation » à l'« Apocalypse ».

Chez les deux dramaturges, les personnages habitent des corps malades. Dans *Blasted* (*Anéantis*[10]), Ian Jones se consumme à petit feu comme les cigarettes qu'il ne cesse de fumer. Il est « bouffé » de

l'intérieur par un cancer du poumon qui se généralise et par une bien probable cirrhose : il pue la clope et la « marchandise avariée ». Cate, elle, vit entre deux ellipses. Dans *Sucking Dublin*, un des personnages clés s'appelle Lep. Il donne lui-même l'étymologie de son patronyme. Lep vient de Leper. Cette référence à la maladie la plus mutilante qui soit est tout à fait explicite. La drogue ronge Lep comme la maladie désagrège le corps du lépreux. Maladie d'un autre âge dans nos sociétés occidentales, la lèpre a trouvé ici un substitut de choix. Les deux auteurs expriment le même dégoût pour cette enveloppe charnelle réduite à ses fontions physiques essentielles. Ils traitent de l'eschatologique transformation de l'homme qui en vient à rejeter ce corps excrémentiel, allégorie de la souillure.

> STEVE : C'te tête sur lui ! Tu la vois mon Agneau ? Fais le chier dans ses frocs !
> LEP : Taré !
> *STEVE lui rugit à la figure encore une fois.*
> LEP : Vas te faire foutre, mongol ! C'est pas vrai ça ! Amanda, il est givré ton mec !
> AMANDA: C'est à moi que tu l'dis !
> LEP : Je vais te chier dans mes frocs là!
> STEVE : Pas sur mon canapé, déconne pas !
> PETIT AGNEAU *(qui se marre).* Je crois que je vais me pisser dessus !
> STEVE : Pas vous deux, putain !
> LEP : C'est ta faute, mec !
> PETIT AGNEAU : Non, arrête ! !
> OBÈSE : Dites, j'peux aller aux chiottes ?
> STEVE : Sûr que tu peux, putain !
> AMANDA : C'est par là.
> *OBÈSE sort.*
> STEVE: Imagine que cette merde chie sur la moquette ! Faudra faire un rond-point pour contourner le tout !
> PETIT AGNEAU : Arrête, j'en peux plus !

Dans *Crave*, C se souvient : « Quand j'étais petite j'aimais pisser sur le tapis. Le tapis pourrissait et je disais que c'était le chien ».[11]

Objet de tous les dégoûts, le corps est haï et banni. L'individu cherche alors à s'en débarrasser comme d'une chrysalide carcan. Son

anéantissement devient obsessionnel. Mais comment l'homme peut-il se libérer de sa propre substance sans attenter à sa vie ? Certains des personnages créés par les deux dramaturges souffrent tantôt de boulimie, tantôt d'anorexie, formes suicidaires lentes de l'entre-deux ; dans *Crave* , C déclare : « I need a miracle to save me » [...] « Anorexia. Bulimia » [...] « I want to feel physically like I feel emotionally. Starved. ». « Don't fill my stomach if you can't fill my heart. ».
« Whenever I look close at something, it swarms with white larvae. » « I open my mouth and I too am full of them, crawling down my throat. ».

Dans *Sucking Dublin*, Fat, la sœur de Lep théorise ses excès alimentaires en une philosophie de la vie :

> *Lumières sur OBÈSE et LEP dans le bus. Bruits de bus. Un garçon monte dans le bus avec son lecteur de CD tout neuf. Il s'assied et crache par terre. LEP est avachi sur son siège. OBÈSE tient un autre éclair au chocolat à la main. Elle se met à le manger lentement. Méticuleusement elle lèche la crème avec sa langue bien tendue. Elle râcle le chocolat avec les dents. Le chocolat sucré attaque un nerf à vif dans une de ses dents, elle grimace un peu. Elle continue à disséquer l'éclair en le déchirant en deux. Elle grignote un morceau en le faisant glisser dans sa bouche avec les dents et en même temps, avec la main, elle fait une petite boule serrée avec l'autre morceau. Dès que le morceau dans la bouche est fini, elle enfourne rapidement l'autre. C'est alors qu'elle remarque les spectateurs.*
> OBÈSE : c'est pas mon genre de causer mais je vais le faire ! Ce bus il fait du bien à mon petit frère Lep qui me file le bourdon. Sa vie c'est un gros livre moche. Et je veux parler. Je vais tout vous raconter à vous tous. Je veux que vous repartiez avec et que vous en parliez à quelqu'un d'autre, et que ce quelqu'un d'autre en parle à quelqu'un d'autre. Alors peut-être que le monde verra le bout du tunnel. *(Pause)* Mange. N'arrête jamais. Mange et mange encore c'est tout. Sois la plus grosse. Sois la plus laide, la plus inutile. Rabaisse-toi tant que tu peux. De là-bas en bas les choses ont l'air moins laides. Les toutes petites choses laides elles ont quelque chose de beau. Les gens ont l'air beaux. Et *tout* est *magique*. Tu vois ça fait dix ans que je m'applique à devenir nulle. Malgré ça je remplis mes journées et je scrute la grisaille qui pue et je découvre des petits bijoux. Je découvre des petits bijoux qu'un jour peut-être tu verras. [12]

De son côté, hors du cadre dramatique, dans la réalité de « la vraie vie » Sarah Kane a finalement trouvé la réponse à son dilemme existentiel et transgressé l'ultime seuil tabou humain le 20 février 1999. Comme elle l'avait annoncé dans *Crave* en se réappropriant la voix et l'ambiguité des mots de A : « There're worse things than being fat and fifty. »[...] « A : Being dead and thirty ».

Pour celui qui ne choisit pas cette voie là et qui reste en deçà de la frontière, le corps souffrance devient cruel. De *Disco Pors* à *Sucking Dublin* , de *Manque* à *Anéantis*, tous et tout suintent la violence dans un univers où Sodome et Gomhore n'auraient pas dépareillé.[13]

Déshumanisé, le corps se mute en machine à baiser et à violer et par complémentarité en champ de bataille[14]. Dans *Blasted*, le baiseur est baisé ; le branleur-violeur est violé. L'acte sexuel dénué de plaisir nous ramène à l'utilitaire et au fonctionnel : vision mécaniste du corps, où le sentiment et le cérébral sont définitivement absents. Images de guerre à l'appui, la pénétration du champ est mortifère seulement. Labouré par l'ennemi, il ne peut être ensemencé que par la mort ou, dans la mort, par désir nécrophile. La privation de la propriété du champ personnel entraîne la perte irréversible de l'identité de soi.

Cible privilégiée, le corps donne de lui une image explosée, atomisée résultat d'attaques incessantes. Laboratoire, on en teste les limites. Champ d'expérimentations diverses, on franchit tous ses seuils faisant de lui une peau de chagrin. Le corps devient frontière, contrainte à dépasser ; il est la vitrine à faire voler en éclats.

> La lumière revient petit à petit sur OBÈSE et LEP. Bruits de bus. OBÈSE plonge la main dans un sac en plastique plein de gâteaux assortis. LEP est complètement défoncé. Il se balance sur son siège quelques instants, conscient qu'il peut exploser à tout moment . Puis ça arrive.
> LEP : EXPLOSE ! ! ! EXPLOSE ! ! ! EX-TA-ZZZZZZZ [15]! ! ! [...](Au public.) Putain de délire putain de délire putain de délire putain de délire ! ! ! La vie c'est délire ! ! La vie c'est un putain de délire qui pète un bon gros coup un bon gros délire et tu sais qui c'est qui délire ? C'est qui l'mec c'est qui l'mec ? C'est moi putain, ça c'est sûr ! ! Le petit cachet blanc me cliquette dans le jukebox ! !

"Réveille-matin monsieur Lep, premier appel ! !" Je m'appelle Lep ! ! C'est le diminutif de Lépreux. Regarde, l'est sur le siège ! ! Et mate un peu qui c'est qui est à côté aussi ! Mon Petit Agneau ! ! Lep l'aime son Petit Agneau de joyeux anniversaire ! ! Un trait de feutre noir traverse le siège vert comme un fleuve noir paresseux. Je lis mon gribouillage ! ! Ptit cœur adoré ! ! Ahhhhhhhh c'est y pas mignon ! ! (inspire lentement et laisse échapper.) Pas un bus pas un bus pas un bus pas un bus ! ! Ça c'est pas un bus ! ! Faut payer sioupléééééééé!!! Tout à fait réveillé et conscient de l'être ! ! La grosse éponge jouit et va tout engloutir. On vit l'instant juste avant le grand foutre ! ! Juste avant le grand foutre ! ! foutre foutre foutre ! ! Maman, mets moi au lit ! ! ! Siffle-moi une berceuse papa ! ! Papa maman partis partis partis ! ! Ils sont tous partis ! Ils se sont tirés, ouais ! ! (il rit) Juste moi et ma sœurette OBÈSE maintenant, pas dans un bus pour un putain d'chais pas où ! ! D'un appart de merde qui schlingue le piège mortel on saute dans un bus qu'est pas un bus ! ! Pour où oh ma petite sœur obèse ? Pas facile la réponse ! ! Y'a qu'à suivre l'Obèse jusqu'à ce que je m'extirpe de moi et qu'à la fin de la soirée quelque femme de ménage triste, très triste, et qui ramène dix balles à la maison à la fin de la semaine, m'arrache à ce putain de sol ! ! « Tu t'attends pas à ce que j'élève ma famille avec dix balles par semaine, non, pour mon enculé de patron ! ! ! » (Inspire lentement et laisse échapper) Steve ! Steve ! ! Pas encore vu ? ? ! Steve c'est Dieu ! ! Ma vie entre ses mains de pute sexy qui pue toujours son foutre —Me touche un peu du doigt ! ! M'encule jusqu'à ce que je réclame plus d' HEROINE— Mon HERO ! ! La mort joue au ping pong! Une raquette dans chaque main ! ! Moi—putain de manchot ! ! Oh l'arbitre! L'arbitre s'il vous plaît ! Le match l'est pas réglo le match l'est pas réglo ! ! La mort—il fait une vrille de la mort ! ! C'est sa dope bien ronde et bien chauffée qu'il enfourne chez Lep et l'enfonce dans mon gosier béant. Avale que ça pénètre et descende bien jusqu'au fond.

Lep il titube un peu qu'il titube et se relève alors que la mort s'enfourgue encore encore plus d'HEROINE!! Rien à dire hurle la Mort ! ! Moi je me fends de rire parce que la vie c'est délire ! La vie c'est un putain de délire ! ! ! On enfourne le truc à Steve ! ! L'enfourne la dope à Steve ! ! Pour l'instant pas de souvenir ! ! Ce que tu vois c'est ce que tu regardes ! Ce que t'as c'est ce que tu mérites ! ! TU ME MERITES ! ! Tu m'oublies et je ferai une petite sortie et je te défoncerai la gueule, te tirerai ta télé, j'violerai ta mémé, j'épouserai ta sœur vérolée, et je bousillerai ta putain de petite vie nickel parce que tu m'as laissé tout seul sans rien d'autre

que ça ! ! On grandit et on entasse et on entasse ! Y'a plein de tas de sales petits cons pourris et déprimés, et on pourrait en remplir le ciel jusqu'à ce qu'on ne voit plus que de la pourriture! POURRITURE ! ! Ça serait pas sympa en prenant ton lait le matin ! ? Putain, c'est sûr ! ! Ceux que tu ne veux pas voir se mettent à flotter un à un et le ciel se remplit ! Une descente dans l'univers classe où on évite les tarés et on évite mes pauvres potes accro gênés. « Pardon! » et dix corps de plus flottent dans le ciel jusqu'à ce très gros tas! Ils puent puent puent[16] ! ! ! C'est quoi cette odeur qui colle à tes chaussures? C'est moi pauvre de moi ! ! La petite merde qui s'accroche aux poils de ton cul ? —encore moi, à attendre que tes doigts se referment et SERRENT ! ! arrache ! ! « Tire la chasse pour me virer et je réapparaîtrai en faisant des bulles, mon cœur ! ! ! » Tu le mérites bien ! ! T'en veux une de putain de surprise, hein ? ? Je vais t'en faire une de putain de surprise moi ! ! EXPLOSE ! ![17]

La vision du corps-viande habité par les asticots de Sarah Kane s'accommode bien de son complémentaire moi désincarné : si l'enveloppe terrestre n'est plus qu'un bout de chair dépourvu d'humanité, les carnassiers que nous sommes peuvent alors le consommer. L'être pensant anéanti rend au cannibalisme et à l'anthropophagie ses « lettres de noblesse »[18]. Dans *Blasted* , le soldat dit avoir vu un homme affamé manger la jambe de sa femme morte et Ian mange le bébé que Cate a ramené et qu'elle veut protéger. Devenu nécrophage, Ian réplique en animal affamé et traqué à sa végétarienne amie Cate :

IAN : Tu as quelque chose contre le jambon?
CATE : Viande morte. Sang. Je peux pas manger un animal.
IAN : Personne saurait
CATE : Non, je peux pas, je peux vraiment pas, je dégueulerais partout.[19]

L'oralité calme la faim —besoin ou envie—, comme chez Sarah Kane elle apaise la fin —dessein— dans une longue création psychanalytique (*Crave*). En ingérant le corps de l'autre, enfant, ne s'approprie-t-on pas dans une maternité usurpée à rebours, la mise à mort de la race humaine ? Dans *Sucking Dublin* , Lep rêve d'être englouti par sa sœur boulimique comme un éclair au chocolat : le lent processus

d'ingestion, mettant fin à ses jours douloureux dans un symbolique retour fœtal et un fantasme de renaissance emblématique.

A une époque voyeuriste où le corps humain se met en vitrine, même dans les jeux télévisés « pseudo réalistes » tels que Loft story, Survivor, Big Brother..., le théâtre réfléchit sur son propre corps-corpus. Dans *Crave (Manque)*, Sarah Kane présente une forme minimaliste et sublimée de la représentation du réel réduite à la verbalisation. La suppression de l'enveloppe « glamour » substitut le discours signifiant à la gestuelle. Sur scène, l'acteur privé de l'utilité de son corps, donne à entendre des voix intérieures déchirées et déchirantes. Le chaos de la structure dramatique des événements s'exprime en une longue plainte poétique où l'interpénétration des voies/voix a envahi l'espace théâtral. Le huis clos charnel de *Blasted* a cédé la place au huis clos cérébral de *Crave* dans une quête de signifiance extrême où les contingences matérielles n'ont plus cours.

De l'ambivalence de la vitrine —show-case— :

Paradoxalement, la vitrine et le théâtre tout à la fois, donnent à voir et mettent en retrait. Ils sont garde-fous et présentoirs et ils pèchent par leur fausse transparence.

Aux yeux du monde, Sarah Kane, Damien Hirst, leurs confrères et consœurs sont « la vitrine de la société britannique » : ils donnent à voir l'oxymorique union de sa déliquescence et de sa puissance créatrice. Leurs performances, installations et représentations théâtrales font étalage d'une inspiration morbide qui puise son essence à la source même d'une société que d'aucuns disent malade. Par un phénomène de récupération distortion, la contre-culture devient à la fois la vitrine « show-case » et l'œuvre « exhibit » de la culture. Déjà dans les années 80, par l'intermédiaire des frères Saatchi, les tycoons de la publicité, Margaret Thatcher s'est appuyée sur les Y.B.A pour montrer que la Grande-Bretagne —ou plutôt l'Angleterre— était en progrès, et qu'elle pouvait compter sur l'esprit d'entreprise de ses jeunes créateurs/créatifs[20] : étonnante ambivalence d'un monde en trompe-l'œil qui tire sa force de l'étalage de ses faiblesses ! Car les artistes contemporains ne libèrent-ils pas, par les fentes et les déchirures de leurs œuvres, en apparence anesthésiées, quelques effluves et relents putrides ? Provocant, le donné à

voir s'adresse à tous les sens : par effet spéculaire, l'aveuglement du héros de *Blasted* , lointain écho du Gloucester de Shakespeare est perçu comme un avertissement au spectateur qui doit se (dé)boucher le nez et les oreilles et libérer son champ de vision des écrans qui l'occultent. Le journaliste voyeur est définitivement aveuglé ; ses globes sont engloutis par le soldat ; le spectateur voyeur doit ouvrir bien grand les yeux et la conscience.

De toute évidence, parce que le corps qui est mis en avant est prostitué —du latin pro statuere—, Enda Walsh et Sarah Kane préfèrent l'atomiser dans une poétique sublimation .

Notes

[1] *The Economist*, October 29th1994.

[2] « Terme de médecine. Qui a rapport à la maladie. » ; « Terme de peinture et de sculpture. Mollesse et délicatesse des chairs dans une figure. », Paul-Emile LITTRE : *Dictionnaire de la langue française*, vol.3. Morbide, ici, rend compte des caractéristiques de la morbidité et de la morbidesse (en anglais : « morbidity » ou « morbidness » et « morbidezza »). « Of the nature of or indicative of disease ; also productive of disease, morbific. » *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 1971.

[3] Site internet de Damien Hirst, section presse.

[4] Son dernier spectacle intitulé « Je suis sang » n'a pas laissé les spectateurs du festival d'Avignon insensibles (juillet 2001). « Elles décrivent le poids du corps, soumis aux obsessions, fixations, douleurs, maladies. Le corps, source de passions et de tabous reliés au sang : plaies, menstruation, stigmates, 'bains de sang' ».[...]« Inéluctablement, systématiquement, comme dans une formule incantatoire, on règle son compte au corps, à la viande et aux os, pour se fondre dans quelque chose d'autre, un autre formalisme, qui ne s'embarasse ni de souffrances, ni de tabous, quelque chose de liquide qui infuse la matière : un corps futur qui ne se compose que de sang » : Hendrik Tratsaert, 8 mai 2001 (traduction Monique Nagielkopf).

[5] En Allemagne, Dr Von Hagen, un artiste contemporain travaille des sculptures dont le matériau n'est autre que des corps d'hommes et de femmes décédés qui, de leur vivant, ont dûment donné leur enveloppe terrestre à l'Art. Le procédé utilisé s'appelle plastination.

[6] L'artiste nommée Orlan a surtout fondé sa réputation sur ses performances chirurgicales ; la plus connue consiste en une séance où on lui a inséré des implants au niveau des tempes. On peut consulter divers sites internet à ce sujet.

[7] Article de *L'Evénement du jeudi* , N° 20, 30 mars au 5 avril 2000 intitulé « Angelina la tatouée :

« Angelina est tatouée. Un dragon sur l'épaule gauche ; la lettre H à l'intérieur du poignet ; sur l'avant-bras gauche, une citation de Tennessee Williams (« *A prayer for the wild at heart kept in cages* ») ; une croix orne sa hanche droite, et une autre citation lui barre le ventre, juste sous la ceinture : « Ce qui te nourrit te détruit » —l'adage de son anorexie ; enfin, un petit rectangle bleu clignote tout en bas du dos. Ce qui est tatoué est à moué, Angelina est à nous tous, garçons et filles. Bisexuelle, pas mal camée, elle est la fille de Jon « Macadam Cowboy » Voight. »

[8] « Glasgow-trained [Jenny] Saville was scorned by the critic Brian Sewell for her thickly painted canvases of mountainous nude women, with faces like her own. Even warts or scars, she believes, can be things of beauty. » tiré de l'article « In your face and off the wall », *The Sunday Times*, 18 juin 1995.

[9] William A. EWING : *Le Corps ; Œuvres photographiques sur la Forme Humaine*, éditions Assouline, 1994.

[10] La traduction à laquelle je fais systématiquement référence est celle de Lucien Marchal ; le titre initial choisi par le traducteur était « Eventrés » : *Anéantis*, L'Arche, Paris, 1998.

[11] Sarah KANE : *Manque*, traduit par Evelyne Pieiller, L'Arche, Paris, 1998.

[12] Tous les passages de *Sucking Dublin* ont été traduits par mes soins.

[13] « Dans l'œuvre de Soutine, la déformation diffère de celle du Greco. C'est un point capital qui mérite d'être éclairci. Elle est le fait d'un homme qui a beaucoup souffert de la misère ou de la méchanceté des hommes. Soutine extériorise la morbidité, la laideur d'une humanité décadente, dont la cruauté évoquerait celle de Sodome et de Gomorrhe. Toutefois, il n'hésite pas à détruire certaines œuvres quand elles portent des stigmates trop violents. » : Henri SEROUYA, *Soutine*, Hachette, 25 avril-2 mai 1967.

[14] Clin d'œil à la pièce de Matei Visniec : *La Femme comme champ de bataille ou du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie.*

[15] Jeu de mots : extase/extasy (l'état/la drogue)

[16] La puanteur de la décomposition des corps est omniprésente dans l'œuvre de Sarah Kane.
[17] Traduction personnelle.
[18] Little Lamb se contente du jeu linguistique inhérent à l'expression affectueuse : « je pourrais te manger »
[19] Lucien Marchal, *Anéantis*, L'Arche.
[20] L'association Art et publicité était tout à fait nouvelle.

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 réel[5], 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 dominent 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 familier 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 déchaîner 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. A 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. A 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 insistait 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 radicale[7]. 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.

Bibliographie

1- Bibliographie de l'œuvre de Sarah Kane en français Editions de l'ARCHE, Paris :

Anéantis (Traduit de l'anglais par Lucien Marchal)
1998, 96 p. - ISBN 2-85181-421-4

Manque (Traduit de l'anglais par Évelyne Pieiller) suivi de :
L'Amour de Phèdre (Traduit de l'anglais par Séverine Magois)
1999, 128 p. - ISBN 2-85181-448-6

4.48 Psychose (Traduit de l'anglais par Evelyne Pieiller)
2001, 80 pages, ISBN : 2-85181-485-0

Purifiés (Traduit de l'anglais par Évelyne Pieiller)
1999, 80 p. - ISBN 2-85181-432-X

2- sélection de pièces des années 1990 en Grande-Bretagne, incluant les pièces de Sarah Kane.
(établie par Jean-Pierre Simard)

Brown, Ian & Fisher Mark eds *An Anthology of New Scottish Plays : The Cut* (Mike Cullen), *The Life of Stuff* (Simon Donald), *Bondagers* (Sue Glover), *Julie Allardyce* (Duncan McLean) London, Methuen Drama, 1995, 238 p.

Carville Daragh , Walsh Enda , McCabe Patrick , Morrison Conall , O'Kelly Donal , *Far from the Land: Contemporary Irish Plays*, Londres, Methuen Publishing Ltd, 1998.

Crimp Martin *Plays 1* Faber & Faber, 2000.

Crimp Martin *The Treatment* Nick Hern Books 1993.

Dowie Claire *Easy Access (For the Boys)" and "All Over Lovely"* Londres, Methuen Publishing Ltd, 1998..

Dowie Claire "*Why Is John Lennon Wearing a Skirt?" and Other Stand-up Theatre Plays* - Londres, Methuen - *Methuen Modern Plays*, 1996.

Greig David, *Europe & The Architect* London, Methuen Drama, 1996.

Greig David, *Victoria*, London, Methuen, 2000.

Grosso Nick *Real Classy Affair*, London, Faber & Faber Ltd, 1998.

Grosso Nick *Sweetheart*, London, Faber & Faber *Faber Stagescripts*, 1996

Harrower David *Knives in Hens* London, Methuen Drama, 1995;

Harrower David *Kill the Old Torture their Young* London, Methuen Drama 1998.

Harvey Jonathan *Beautiful Thing* London, Methuen Drama, 1994.

Kane Sarah *4.48 Psychosis* - Londres, Methuen Publishing Ltd, 2000.

Kane Sarah *Crave*, Londres, Methuen Publishing Ltd, 1998.

Kane Sarah *Cleansed*, Methuen Publishing Ltd, 1998.

Kane Sarah *"Blasted" / "Phaedra's Love"*, Londres, Methuen Publishing Ltd - *Methuen Modern Plays* 1996, 97p.

Kane Sarah *Kane Complete Plays*, Londres, Methuen, *Methuen Contemporary Dramatists* introduction by **Greig David**, 2001,268p.

Marber Patrick *Closer*, Londres, Methuen Publishing Ltd - Methuen Modern Plays, 1997.

Marber Patrick *After Miss Julie*, Londres, Methuen Publishing Ltd - Methuen Modern Plays, 1996.

Munro Rona *The Maiden Stone* London, Nick Hern Books 1995.

Munro Rona *Your Turn to Clean the Stairs* & *Fugue* London, Nick Hern Books, 1995.

Nagy Phyllis *Phyllis Nagy Plays*, Londres Methuen *Methuen Contemporary Dramatists* introduction by **Coveney Michael.** 1998.

Nagy Phyllis *The Talented Mr Ripley*, Londres, Methuen Publishing Ltd - *Methuen Modern Plays*

Nagy Phyllis *Neverland*, Londres; Methuen Publishing Ltd - Methuen Modern Plays, 1998.

Nagy Phyllis *"Weldon Rising" Butterfly Kiss, "Disapppeared, The Strip,* Londres Methuen Publishing Ltd - *Methuen Modern Plays*, 1998.

Penhall Joe *"Blue / Orange"*, Londres, Methuen Publishing Ltd, 2000.

Penhall Joe *Joe Penhall Plays: 1*, Londres, Methuen Publishing Ltd - *Methuen Contemporary Dramatists, 1998*

Penhall Joe *Love and Understanding*, Londres,The Bush Theatre, 1997.

Penhall Joe , Upton Judy , Wallace Naomi , Setren Phil, *The Best of the Fest*, Londres, Aurora Metro Publications, 1998, 303p.

Ravenhill Mark *Shopping and Fucking*, Londres, Methuen Publishing Ltd - Methuen Modern Play, 1996.

Ravenhill Mark *Faust (Faust Is Dead)*, Londres, Methuen Publishing Ltd, 1997.

Ravenhill Mark *Handbag* Londres, Methuen Publishing Ltd, 1996.

Upton Judy *Confidence* Londres, Methuen Publishing Ltd, 1998.

Upton Judy *"Bruises" and "The Shorewatcher's House"* Londres, Methuen Publishing Ltd - *Methuen Modern Plays*, 1996.

Walsh Enda *Disco Pigs / Sucking Dublin* Londres, Nick Hern Books, 1997.

Welsh Irvine *Trainspotting & Headstate* London, Minerva, 1996.