

La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines

Séverine Ruset

Number 38, Fall 2005

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041611ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041611ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ruset, S. (2005). La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines. *L'Annuaire théâtral*, (38), 12–26.
<https://doi.org/10.7202/041611ar>

Article abstract

The essay investigates the different methods of subversion used by English contemporary playwrights since the provocative theatrical revolution of the *Angry Young Men* in the 1950s. It studies how the political theatre that thrived in the 1970s shifted the emphasis of the brechtian process by using shock tactics to raise audience awareness, then examines how cruelty became the tool with which plays, from the 1980s onwards, analysed reality. In so doing, it questions what the stakes of subversion really are and emphasises the importance of not treating provocation as an end in itself but as a means—a test—of generating new possibilities for reality.

Séverine Ruset
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines

Ils veulent faire de moi de l'art, tu sais pourquoi? Parce que l'art, ça fait pas mal. Regarde Goya. Son peloton d'exécution – je l'ai vu sur les murs d'un agent de change! Mais moi je fais encore mal, tu vois? Avec mon aiguille, je touche leur petit nerf rose, comme si c'était une patte de grenouille sur la table d'un laboratoire. Je donne une décharge à leurs muscles et ils se CONVULSENT! Ils ne veulent pas se convulser, tu vois? Ils sont bien plus heureux étendus morts! Mais je les fais se convulser! JE RENDS LA VIE À CES SALAUDS À COUPS DE DÉCHARGES ÉLECTRIQUES! (Barker, 1981 : 491) [traduction libre]

[...] *traiter un squelette à coups d'électrochocs ne lui rend pas la vie* (Bond, 1994b : 26).

C'est au tournant des XIX^e et XX^e siècles que l'idée selon laquelle le théâtre peut créer une sensibilité nouvelle favorable au changement prend son essor en Grande-Bretagne. Dans le sillage de George Bernard Shaw notamment, un théâtre subversif se développe, qui gagna en vigueur et en véhémence après la Première Guerre mondiale sous l'influence des théâtres d'*agit-prop* russe et allemand. S'il ne bénéficia évidemment pas de la popularité du théâtre commercial du West End, il n'en offrit pas moins une résistance non négligeable à l'assimilation du théâtre à un divertissement mondain au service du *statu quo* social. En 1956, la « révolution des *angry young men* » sembla porter la protestation au pinacle. Elle doit son nom à *Look Back in Anger* de John Osborne, pièce dont on s'accorde à dire que sa première, le 8 mai 1956, au Royal Court Theatre fit vaciller d'un coup de tonnerre les cadres de la société anglaise. Les reconstitutions sans complaisance et le ton acerbe avec lesquels les *angry young men*

exprimèrent leur mécontentement touchaient en effet un public plus large que les manifestations d'*agit-prop*. Ils firent parler d'eux au point de stimuler une réflexion d'ensemble sur la société et sur la nécessité de la réformer. On constate cependant que le procès qu'ils intentèrent aux codes et aux normes s'accompagne rarement d'un renouvellement des structures profondes du drame, et se contente le plus souvent d'un vitriolage superficiel de la « pièce bien faite ». Le théâtre des *angry young men* s'attache à donner une représentation réaliste de l'individu dans son milieu quotidien pour montrer comment ses capacités se trouvent brimées par la société, sans toutefois explorer la possibilité d'une refonte des structures sociales et des systèmes politiques responsables de leur perpétuation. Aussi les auteurs dramatiques de la génération suivante dénoncèrent-ils le caractère stérile de la *mimesis* mise en œuvre par leurs prédécesseurs. Ils furent à l'origine du déferlement d'une « seconde vague » (Taylor, 1971), dont un des courants se donnait explicitement pour mission de transformer la société. La subversion allait désormais se décliner sous de nouvelles formes, en particulier dans le théâtre anglais contemporain. Afin de déterminer les enjeux qui la définissent, il convient d'examiner d'abord les critères qui régissaient le théâtre politique des années 70, avant d'interroger les modalités selon lesquelles l'analyse du réel se teinte de cruauté des années 80 à nos jours.

Deux circonstances expliquent pourquoi 1968 marque un tournant majeur dans la redynamisation de la révolution dramatique amorcée en 1956 : les événements de 1968, et notamment les manifestations françaises, poussèrent un nombre croissant de jeunes gens à vouloir faire de la scène une tribune où exprimer leur désillusion envers un pouvoir qui brisait leurs idéaux; l'abolition de la censure théâtrale (à laquelle les scandales qui entourèrent la création des premières pièces d'Edward Bond – *Sauvés (Saved)* et *Au petit matin (Early Morning)* – n'avaient pas peu contribué) leur permettait de communiquer leur révolte avec une violence redoublée. Mais ce qui caractérisa avant tout les dramaturgies subversives des années 70, ce furent les manipulations auxquelles elles soumirent les structures dramatiques. En réaction contre un certain théâtre, « miroir où [la société] se réfléchit pour se reconnaître, [...] miroir qu'il lui faudrait précisément briser pour se connaître » (Althusser, 1974 : 144), les auteurs des années 70 font éclater les structures du drame : « J'ai besoin d'un art qui fera voler en éclat le miroir devant lequel nous posons » [traduction libre], déclare Starhemberg dans *The Europeans* (Barker, 1990 : 31²). Déterminés à engager la structure de leurs pièces dans le processus critique, ils la fragmentent par des ruptures et des oppositions provocantes. L'objectif des dramaturges majeurs de la période, tels Howard Brenton, David Edgar, Edward Bond ou Trevor Griffiths, est en effet de déstabiliser les spectateurs dans leur perception du monde et de les obliger à changer de regard. S'ils se réclament rarement de Bertolt Brecht, qu'ils ont dans l'ensemble trop rapidement soupçonné de didactisme, ils n'en partagent pas moins avec lui l'idée que l'illusion alimente une fascination qui déréalise le réel, alors qu'il faudrait

en souligner le caractère historique et idéologique. Aussi orchestrent-ils, en conformité avec le dispositif brechtien de distanciation, des syncopes de sens qui ôtent à la représentation du monde connu son évidence et, par l'étonnement qu'elles suscitent, qui mettent le spectateur à contribution. Il faut toutefois souligner que leur effort pour stimuler un « regard, aussi inconfortable que productif » (Brecht, 2000 : 369) repose sur des décharges disruptives d'une telle intensité qu'elles les éloignent de Brecht. S'il ne proscrit pas les émotions, Brecht exige qu'elles puissent être soumises à examen, et demeure hostile à toute provocation spectaculaire. Pour lui, jouer avec des émotions fortes contribue à duper le spectateur, il privilégie par conséquent « le calme, l'écoulement, une certaine objectivité, une tonalité dénuée de passion, un discours que l'on écoute avec une excitation psychologique moindre » (Brecht : 229). À l'opposé, les dramaturges anglais des années 70 s'attachent à choquer le spectateur, à l'empoigner nerveusement. Ils veulent faire du théâtre « un lieu malsain³ » (Brenton, 1972 : 17) [traduction libre], où le spectateur serait ébranlé dans ses certitudes et tourmenté de doutes. L'intention n'est évidemment pas antinomique à celle de Brecht. Si les dramaturges britanniques recourent à la provocation, ce n'est aucunement pour fasciner le spectateur, pour lui permettre de « [fixer] les choses d'un œil hagard », comme Brecht le dénoncerait (Brecht, 2000 : 363), mais au contraire pour qu'il soit sur le qui-vive. Ils modulent en quelque sorte le dispositif brechtien en recourant à la technique du choc pour éveiller la conscience des spectateurs. Prévenant tout engluement dans le pathos, la provocation incite le spectateur à reconnaître les démons extérieurs qui le menacent, et lui fait partager, non pas le sens d'une fatalité, mais la conscience de la transformabilité des choses :

Ma génération partage l'idée que le théâtre ne se contente pas de décrire, mais indique, concrètement, de nouvelles possibilités, [...] que l'étincelle de la possibilité du changement devrait brûler dans nos théâtres. Vous voyez, les gens ne sont pas comme ça : ils ne sont pas satisfaits, ils ne se couchent pas, ils ne célèbrent pas la souffrance. Ils font tout ce qu'ils peuvent pour y mettre un terme. Et s'ils sont opprimés, ils ne disent pas : « c'est la nature du monde; on est né ainsi »; ils essaient de changer les choses. Nos pièces devraient les aider en soutenant leur instinct de changement (Brenton, 1975 : 12) [traduction libre].

Faire bouger les choses c'est, pour Brenton et les auteurs de sa génération, ébranler l'ordre établi au profit d'un ordre des possibles. L'énorme scandale provoqué en 1980 par la création de *The Romans in Britain* de Brenton au Royal National Theatre en témoigne. Mary Whitehouse, championne de la moralisation des médias, fit mettre en examen le metteur en scène Michael Bogdanov pour outrage aux bonnes mœurs, et pas seulement parce qu'elle avait été choquée d'apprendre qu'il avait porté à la scène un viol homosexuel. La représentation explicite d'actes sexuels violents avait certes suffi à cristalliser l'exaspération du public bien-pensant, mais comme « la loi du scandale répond à la loi de la "conscience fausse" » (Ricœur, 1967 : 334), on peut suspecter que ce fut plutôt le

bouleversement des cadres traditionnels de la perception, et la crainte de l'impact qu'il pourrait avoir sur l'avenir, qui furent à l'origine du malaise. En effet, à travers un retour sur la colonisation de l'Angleterre par les Romains, Brenton invite à une remise en question des pouvoirs en place. Non seulement montre-t-il comment les Romains ont cherché à souiller le mode de vie autochtone, le viol de l'apprenti druide Marban par trois soldats romains étant emblématique de leur logique corruptrice, mais il expose aussi les arrangements et mensonges sur lesquels repose l'Histoire officielle et amène le spectateur à « brosser l'histoire à rebrousse-poil » (Benjamin, 2000 : 433). Comme chez beaucoup d'auteurs de sa génération, l'approche historicisante aboutit ici à une déconstruction des discours de la doxa. Sorte de parabole destinée à faire parler l'Histoire de problèmes contemporains, *The Romans in Britain* inscrit les activités militaires de la Grande-Bretagne en Irlande du Nord dans la tradition des luttes entre Romains et Celtes et dénonce la trahison à laquelle les Britanniques soumettent leur héritage celte en s'acharnant à « romaniser » l'Irlande. L'auteur encourage ainsi une perception critique, sur laquelle il fonde la possibilité d'une émancipation. Après avoir multiplié les renversements destinés à mettre en relief la relativité du pouvoir, la pièce suggère en effet au dénouement que les hommes, à condition de se fier à leur imagination pour s'approprier la représentation du monde, peuvent résister aux schémas d'explication officiels et jouir d'une existence affranchie des limites.

Avec le développement des dramaturgies féministes à la fin des années 70, un glissement significatif s'opère dans l'histoire du théâtre anglais : alors que la plupart des auteurs politiques l'avaient jusque-là négligée, la sexualité devient un instrument de subversion majeur et permet la conquête de nouveaux territoires. L'œuvre de Caryl Churchill est à la charnière de cette mutation. Elle fait sortir la sexualité du confinement dans lequel la société la tient pour l'introduire dans l'espace public et en faire un moteur de transformation. Dans *Cloud Nine* par exemple, Churchill expose des situations qui, telle la relation incestueuse entre Victoria et Edward, font violence aux critères moraux du spectateur alors sur la défensive. Le dispositif structurel de la pièce amène toutefois le spectateur à prendre conscience que ses jugements de valeur sont hérités de la société victorienne, et qu'il lui faudrait par conséquent les réviser. Par la représentation (non exhibitionniste) d'une sexualité outrancière, Churchill prétend déverrouiller les esprits et stimuler un questionnement. Peu lui importe que les modalités de l'expérimentation soient brouillonnes, et que certaines des possibilités qu'elle met au jour ne soient pas réalisables ; il lui semble indispensable de prendre des risques pour donner sa chance au changement. Churchill partage en effet avec les dramaturges de sa génération le souci de soumettre les modes de fonctionnement et de représentation sociaux à un examen subversif, qui permette de dégager des possibilités nouvelles pour le réel.

La subversion qui s'est imposée au cours des années 70 se caractérise également par une volonté de rupture avec la dramaturgie aristotélicienne. Non seulement le théâtre d'alors n'hésite pas à recourir au spectaculaire pour créer l'effet violent, mais il refuse de le justifier par la logique narrative et l'isole structurellement, de manière à ce que le spectateur s'interroge sur ses fondements. La fin ne justifie plus en effet les moyens. La catastrophe ne propose plus une résolution du conflit dramatique satisfaisante pour le spectateur, comme dans le théâtre jacobéen, dont la violence était toujours tempérée par un retour à l'ordre. Il ne s'agit plus désormais de mettre le spectateur à l'épreuve de la *catharsis*, mais de le mettre à l'épreuve, tout court : « Le théâtre n'essaie plus de le souler, de le pourvoir d'illusions, de lui faire oublier le monde, de le réconcilier avec son destin. Désormais le théâtre lui présente le monde pour qu'il s'en saisisse » (Brecht, 2000 : 327).

La victoire écrasante des conservateurs en 1979 et l'installation de Margaret Thatcher au pouvoir ont d'importantes répercussions sur le théâtre non seulement en raison de la réduction des subventions et de la valorisation des financements privés au profit du théâtre commercial, mais aussi parce que l'enracinement du pays pendant dix-huit années dans un conservatisme politique et culturel ébranle fortement les espoirs du théâtre politique. Comment continuer à croire en la possibilité du changement quand toutes les tentatives, qu'elles soient menées en dehors de l'institution ou en son sein, se heurtent à l'évidence d'un enlèvement social? Comme les possibilités s'amenuisent, les comédies musicales triomphent. Aux antipodes du théâtre de la subversion, elles ne font pas seulement de la poursuite du plaisir leur priorité, mais célèbrent les valeurs du libéralisme économique. Faut-il dès lors conclure à un déclin de la mise à l'épreuve du spectateur? La clôture des possibles qui s'opère dans les années 80 chez des auteurs comme David Edgar et Howard Brenton, qui tendent désormais plus à enregistrer la réalité qu'à expérimenter avec elle, pourrait le laisser croire. Mais on observe chez d'autres auteurs, notamment chez Howard Barker et Edward Bond, une radicalisation de la provocation. Mettre le spectateur à l'épreuve demeure pour certains une nécessité, d'autant plus impérieuse qu'elle s'accompagne d'un catastrophisme dont on peut percevoir les premières manifestations dès le début des années 80 :

L'implacable pessimisme de ces dramaturges produit un théâtre d'images fulgurantes, insolites, et qui évoque, avec la cohérence du mauvais rêve, un univers de fin du monde où le temps s'arrête, où l'espace se rétrécit. La progression dramatique n'est plus nécessaire dans ces pièces, qui juxtaposent des scènes indépendantes dont chacune est un paroxysme, un coup de théâtre ou un moment de crise (Boireau, 1983 : 303).

La pièce *Les possibilités* (*The Possibilities*) d'Howard Barker, où l'enchaînement des formes brèves crée un effet d'accumulation catastrophique, est, entre autres, représentative de cette

tendance. À l'intérieur de ce type de structure dramatique contraignante, les personnages tentent de bâtir leur existence sur un monceau de violence agglomérée, qui les condamne à l'enlèvement. Leur humanité, soumise à l'insoutenable, se corrode. Aussi assiste-t-on dans les dramaturgies de la catastrophe à de véritables montres de monstres. Leur force d'impact a pu inciter certains critiques à parler de terrorisme, mais elles mettent rarement le spectateur devant le fait accompli. Elles cherchent au contraire à lui rendre son autonomie de pensée, comme en témoigne *Pièces de guerre (War Plays)* d'Edward Bond. Dans sa trilogie, l'auteur transporte ses personnages dans un *no man's land* postnucléaire, où les hommes sont soumis à une disparition massive, apocalyptique, et où l'image même de l'humain se trouve menacée :

Et semé sur toute la surface il y avait des formes sombres – longs noirs bruns des paquets – fondus – visqueux – je ne savais pas ce que c'était – bruns – rayés de rouge et de jaune – je crus que c'était des étrons de géant – l'explication la plus simple était qu'un géant avait traversé la place et chié dessus – et comme il y avait des os dans les étrons je vis que c'était des corps [...] (Bond, 1994a : t. 1, 57).

Bond par le truchement d'images d'une grande brutalité crée des *aggro-effects*, destinés à faire violence à la sensibilité du spectateur. Dès sa première pièce, *Sauvés*, la lapidation d'un bébé sur scène témoignait de sa volonté de provoquer chez le spectateur un malaise intense, viscéral. Mais, comme Bond ne cesse de le spécifier dans l'abondant paratexte qui accompagne son œuvre,

[II] n'utilise pas [...] la violence pour créer une tension dramatique. [II] en [rend] simplement compte pour qu'on puisse l'identifier. Imaginez une séance d'identification de suspects : une personne a été agressée et on lui montre une rangée d'individus – ou mieux (pour cet exemple) une série de photographies; quand la victime en arrive à une photographie donnée, elle reconnaît l'agresseur et en éprouve un choc : c'est ce choc de la reconnaissance [qu'il] souhaite (Bond, 1998 : 33).

Le processus cathartique engagé par cette identification n'est pas mené à terme : il ne conduit pas à l'apaisement, mais arrête le spectateur à mi-chemin, dans une zone de turbulences qui l'oblige à s'interroger sur le sens de ce qu'il observe. Si la provocation bondienne revêt des formes extrêmes, elle ne s'en inscrit donc pas moins dans la continuité des dramaturgies politiques des années 70, dans la mesure où elle empêche le spectateur de se réfugier dans un prêt-à-penser sécurisant. Il ne s'agit pas pour Bond de nous terrifier, d'autant plus que lorsque nous cédon à la peur, « notre adhésion à l'autorité se fait totale. La psyché devient totalitaire » (Bond, 1994b : 117), mais de nous faire prendre conscience des menaces qui pèsent sur nous et de nous inciter à retrouver notre humanité. La mise à l'épreuve doit coïncider avec l'éveil. À l'instar des auteurs des années 70, Bond prend donc garde à ce que l'effet provoqué par la représentation de l'horreur ne disparaisse sous un

débordement de sentimentalité mièvre, et à ce que des procédés de distanciation (notamment le recours aux paradoxes) s'allient aux images-chocs pour créer chez le spectateur un trouble durable, qui l'oblige à un autre regard.

Dans les années 90, la catastrophe, qui a rompu avec son sens classique de dénouement, se répand comme une traînée de poudre, et on assiste à la prolifération d'un « théâtre sanglant et cru, qui représente toute la violence du monde non sans faire de quelque manière violence au spectateur » (Lantéri, 2002 : 10). Les « labels » qui apparaissent alors – on parle volontiers de « nouveau brutalisme » ou de « *In-Yer-Face Drama* » – masquent le caractère disparate des dramaturgies qu'ils désignent. Il convient en fait de distinguer les dramaturgies qui utilisent la provocation pour créer de nouveaux possibles, de celles pour lesquelles la provocation est une fin en soi. L'œuvre de Sarah Kane est, sans doute, la plus représentative d'une dramaturgie qui s'acharne à tester ce que le réel a « dans le ventre ». Comme Bond, Kane aspire à parler de l'homme en général. Elle recourt dans ses pièces à des effets de brouillage, qui confèrent aux espaces-temps qu'elle crée une portée métonymique. La chambre d'hôtel d'*Anéantis* (*Blasted*) et l'université désaffectée de *Purifiés* (*Cleansed*) deviennent ainsi le terrain d'une violence qui présente des analogies avec les atrocités perpétrées en Allemagne et en Bosnie, qui font elles-mêmes écho à des atrocités commises en d'autres lieux. La violence circule en effet indifféremment entre les espaces et les temps. À partir du moment où le saut qualitatif de la barbarie est franchi, les délimitations spatio-temporelles deviennent inopérantes, et toute la violence du monde peut s'accumuler dans un espace-temps donné. Ainsi, dans *Anéantis*, le viol de Cate par Ian rend caduque toute tentative des personnages pour se barricader. Non seulement un soldat perpétue symboliquement le viol en pénétrant de force dans la chambre d'hôtel, mais il y introduit un contenu catastrophique qui la fait voler en éclats : « Une lumière aveuglante, puis une énorme explosion. Noir » ; « L'hôtel a été frappé par un mortier⁵ » (Kane, 1998 : 55-56). Kane surprend le spectateur en faisant éclater la guerre civile au cœur d'un microcosme qui semblait pourtant représentatif de notre société en temps de paix :

Je pense que ce qui se passe dans une guerre, c'est que brusquement, violemment, sans aucun avertissement quelconque, la vie des gens est totalement mise en pièces. Alors je me suis littéralement contentée de choisir un moment de l'action, en me disant : « Là je vais poser une bombe et je vais faire sauter tout ce foutu bordel ». Et puis aussi l'idée me plaisait beaucoup d'avoir à ma disposition un gentil petit décor en forme de boîte dans un Petit Théâtre quelque part et de le faire sauter (Saunders, 2004 : 76).

La forme dramatique traditionnelle en cinq actes se décompose alors en un chaos d'images scéniques sans lien logique. Kane semble faire de l'alternative qu'elle propose dans *Manque* (*Crave*) – « Ou le silence ou la violence⁶ » (2002 : 47) – un principe d'écriture. Comme elle

installe la terreur du difforme et de l'informe entre les blancs interstitiels, la violence qui imprègne son œuvre la menace d'un désœuvrement, au sens étymologique. Elle est en cela plus radicale que celle de Bond, dont elle pousse la logique transgressive jusqu'à l'extrême.

Quand j'ai lu *Sauvés*, ça a été pour moi un choc que le bébé soit lapidé. Mais je me suis dit : il n'y a rien qui ne puisse être représenté sur scène. Si on dit qu'on ne peut pas représenter quelque chose, ce qu'on dit c'est qu'on ne peut pas en parler, on nie son existence, et ça c'est vraiment faire preuve d'une ignorance extraordinaire (Saunders, 2004 : 24).

Pour Kane, se dérober devant ce qui est, devant la violence de notre monde, est dangereusement immoral. Aussi ne veut-elle rien cacher et s'acharne-t-elle à porter l'horreur et l'obscène à la scène, sans détour, sans masque. Elle engage ainsi une révélation, qui n'est pas sans rappeler celle qui définit le théâtre artaudien puisqu'elle repose sur « la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit » (Artaud, 1964 : 137), et s'attache donc à mettre en lumière les forces enfouies au plus profond de l'homme. Si la violence se trouve fréquemment ritualisée dans ses pièces, il ne faut surtout pas y voir une édulcoration – « Je ne voulais pas donner aux gens la possibilité de se calmer » (Saunders, 2004 : 88), confie-t-elle à propos de *Purifiés* –, mais comme une autre tendance artaudienne, puisqu'elle vise à communiquer « une horreur si profonde que seul un rituel peut la contenir⁷ » (Kane, 2002 : 34). Kane préfère ne pas montrer la violence de façon réaliste, afin que le spectateur se pose davantage de questions sur ses fondements que sur sa représentation. Elle conduit ainsi une analyse impitoyable, au terme de laquelle l'homme se révèle dans toute sa nudité, tel qu'il est, et non tel qu'il prétend être au sein de la société. Ainsi, à la fin d'*Anéantis*, une succession de vignettes révèle la douleur énorme que ressent Ian comme il essaie désespérément de soulager sa solitude avec des corps en décomposition :

Ian pleurant de grosses larmes de sang. Il sert contre lui le corps du soldat pour se réconforter. Noir. Lumière. [...] Ian arrache la croix du plancher, défonce les lames du parquet et sort le corps du bébé. Il le mange. Il remet dans le trou le drap dans lequel le bébé était enveloppé. Un temps. Puis il se glisse à son tour dans le trou et s'allonge, le visage émergeant du plancher.

Il meurt avec soulagement⁸ (Kane, 1998 : 48).

Mais la mort ne tient pas. Dans le monde éclaté d'*Anéantis*, ainsi que dans le camp d'expérimentation de *Purifiés*, l'homme semble survivre à lui-même par son besoin d'aimer. L'incapacité des processus déshumanisants à rompre totalement le lien à autrui est en effet frappante dans chacune des deux pièces; elle suggère que « l'identité entre homme et non-homme n'est jamais parfaite, qu'il n'est pas possible de détruire intégralement l'humain, que toujours reste quelque chose » (Agamben, 2003 : 176). Ce reste n'est pas

garanti – il présuppose que nous résistions aux déterminismes qui nous asservissent – mais il n'en témoigne pas moins de ce que Sarah Kane continue d'affirmer dans son œuvre les possibles contre la fatalité, ce qui permet de lever les accusations de complaisance malsaine qui furent portées à son endroit.

Mais, alors que la dramaturgie de Kane et des autres « brutalistes » reconnus (Anthony Neilson et Mark Ravenhill) fait des émules, force est de constater que l'obscène envahit la scène anglaise sous des formes qui peuvent contrarier, voire inverser, les fins que l'examen des dramaturgies de la subversion a jusqu'ici permis de mettre au jour. Nombre de dramaturges anglais contemporains cèdent en effet à la tentation du sensationnalisme et compromettent ainsi la portée subversive de leurs pièces. Comme les moyens erronés dont ils usent se retrouvent parfois chez les auteurs les plus convaincants (il n'est pas aisé de se maintenir sur le fil de la subversion), il est important de les analyser et de comprendre pourquoi ils manquent à créer une mise à l'épreuve effective. On observe tout d'abord que les dramaturgies contemporaines ont tendance à multiplier les images choquantes sans veiller à maintenir la distance nécessaire à l'exercice du jugement critique des spectateurs. Elles rappellent en cela les réalisations cinématographiques qui abusent des gros plans dans le but de favoriser l'identification des spectateurs aux personnages en souffrance. Les *Cahiers du cinéma* dénoncèrent avec violence ces excès. À propos d'un film italien de Gillo Pontecorvo sur les camps de concentration, Jacques Rivette s'insurgea notamment :

Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicida, en se jetant sur les barbelés électrifiés : l'homme qui se décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris (1961 : 54).

S'il y a en effet quelque chose de fondamentalement immoral à présupposer qu'il soit possible au spectateur de se mettre à la place des victimes de l'holocauste, il est également gravement réducteur de l'« inclure de force dans le tableau » et de le « [“déporter”] de [sa] situation réelle de spectateur pris à témoin » (Daney, 1994 : 38). Privé de sa fonction de témoin, le spectateur ne peut plus s'interroger sur les causes de la violence qu'il observe; il n'est plus que voyeur, consommateur passif du « porno concentrationnaire » (p. 25) qu'on lui sert. Denis Guénoun ne dit pas autre chose quand il met en garde contre la tentation de s'en remettre exclusivement à l'« efficacité pathogène directe du visible » (2002 : 40), qui revient précisément à susciter des « frayeurs sans crédit, à quoi on se livre comme à un jeu, frayeurs gentilles, terreurs d'enfant [...]. Ces frayeurs-là ne se mêlent pas d'identifier les coupables, ce qui est affaire de police » (1998 : 53). Autrement dit, elles ne suscitent pas l'identification critique préconisée par Bond, mais une identification assujettissante, qui épuise l'activité réflexive du spectateur. Ainsi, dans ses notes à *Penetrator*, Anthony Neilson insiste-t-il sur l'idée que la « scène du couteau », acmé violente de la pièce, se doit d'être

éreinante – « *uniquely shattering* » –, et de vider le spectateur. Sa première pièce, *Normal*, convergeait déjà vers une séquence d'une grande intensité, « XXVI : L'art de tuer⁹ », scène de meurtre muette orchestrée avec une précision implacable dans les didascalies. Dans ce « morceau de bravoure », non seulement le criminel n'arrive pas à venir à bout de sa victime qui, à l'image d'un méchant de film d'horreur, ne cesse de se relever au moment où on l'attend le moins, mais la victime s'échappe dans la salle, de sorte que le criminel doit la pourchasser dans le public. On voit bien ici comment l'auteur joue d'effets de surprise spectaculaires pour accroître la sensation kinesthésique du spectateur et l'amener à vivre l'épreuve du personnage dans son corps. Tout est fait pour le rapprocher de la victime, pour lui suggérer qu'elle et lui ne font qu'un. Mais si la scène fait incontestablement sensation, on peut redouter qu'elle ne suscite davantage le rire que le malaise. La tentative de Sarah Kane pour abolir toute distance entre scène et salle dans sa mise en scène de *L'amour de Phèdre* (*Phaedra's Love*)¹⁰, où elle faisait voler des morceaux de chair sanglante au-dessus de la tête des spectateurs stupéfaits, offre un bon exemple de la facilité avec laquelle la provocation peut, à force d'exagérations, engager sa propre caricature. Puisque la provocation « saute aux yeux », elle opacifie nécessairement – sur le coup – le regard de son destinataire. Mais tant qu'elle crée une perturbation, elle invite à un retour sur ce qui a choqué, à un mouvement réflexif susceptible d'approfondir la vision. Or, quand la provocation ne cherche plus qu'à en mettre « plein la vue » du spectateur, elle le distrait et l'empêche de ressaisir ce qu'il vient d'observer : « la frénésie de celui qui provoque le choc peut abrutir celui qui le reçoit, au point de le réduire à une forme de passivité » (Brook, 1977 : 78). Dans les deux pièces que nous venons d'évoquer, ces écarts sont ponctuels; la représentation de la violence n'est pas gratuite, et même si la recherche de l'effet en brouille parfois l'enjeu, elle n'en manque pas pour autant les fins qu'elle s'est données. Mais dans de nombreux cas, les auteurs « [tirent] les premiers coups de feu sans savoir où la bataille va mener » (p. 78), et manquent à raccrocher à un objectif le spectacle des pulsions irrépressibles et violentes qu'ils proposent. Ils contribuent alors, souvent à leur insu, à une banalisation de la violence.

Il ne fait en effet aucun doute que la prolifération du *trash* sur les scènes anglaises s'est accompagnée d'un phénomène d'accoutumance. Le public, désengagé, a fini par substituer la recherche de la sensation à celle du sens. Il ne s'offusque plus de l'horreur mise en scène, mais l'absorbe passivement, et se divertit même du spectacle qu'elle lui propose. « Un monde "dynamique" comme le nôtre, où rien ne dure, fait, s'agissant du divertissement, une grande consommation d'excitants » (Brecht, 2000 : 312). Dans les années 70, les dramaturgies de la subversion tournaient en dérision le cynisme avec lequel la société du spectacle se réappropriait les atrocités de notre réalité pour les transformer en produits de consommation : « Les poucettes des Nazis, de véritables pièces de collection » (Brenton, 1982 : 73¹¹) [traduction libre]. Aujourd'hui, la violence se vend trop bien pour que le

théâtre ne se mette lui aussi à en faire une récupération spectaculaire et racoleuse. La provocation devient anti-subversive. Cette neutralisation ne rend pas seulement compte de l'aptitude de notre société de consommation à assimiler les éléments les plus corrosifs; elle met en lumière la menace de perversion qui pèse, non seulement sur l'expérience théâtrale (le spectateur tend désormais à confondre son plaisir avec son inertie interprétative), mais aussi sur notre monde. En effet, si l'ignoble « rentre peu à peu dans les mœurs, et fera partie bientôt du paysage mental de l'homme moderne; qui pourra, la prochaine fois, s'étonner ou s'indigner de ce qui aura cessé en effet d'être *choquant*? » (Rivette, 1961 : 54). Pire encore, ne peut-on pas redouter que la banalisation de la violence ne mène à sa glorification, et ne ranime le culte des bourreaux? Claude Régy s'inquiète ainsi dans *Espaces perdus* :

On dénonce, on vient regarder la dénonciation pour continuer à être séduit. Par le système même d'une langue inchangée, se réinstalle l'emprise de la chose. On a tous en nous des fibres de totalitarisme, d'extermination. Et en dénonçant cela dans la vulgarité d'un vraisemblable de pacotille, les metteurs en scène réveillent toutes ces pulsions-là [...] (1998 : 83).

Régy met ici en cause les metteurs en scène, mais certaines des indications qu'il donne permettent d'élargir l'accusation aux dramaturgies britanniques actuelles. Régy dénonce en effet l'utilisation d'une « langue inchangée » pour créer un « vraisemblable de pacotille ». Or, par opposition aux auteurs subversifs des années 70, dont nous avons vu qu'ils étaient particulièrement soucieux de manipuler les structures du réel, beaucoup de « nouveaux brutalistes » renouent avec un naturalisme avide d'imitation photographique. Ce faisant, ils ne mettent plus l'accent sur les facteurs politiques et sociaux qui façonnent notre société, mais sur les facteurs personnels et psychologiques qui déterminent le comportement des personnages et suggèrent qu'il serait difficile, voire impossible, de changer les rapports humains et résorber la violence. Les dramaturges actuels tendent donc à réveiller, avec le sens de la nécessité, la bonne conscience du spectateur. Comment ce dernier pourrait-il se sentir coupable de la violence qui se déchaîne sur les *junkies* et *névrosés* qui peuplent les pièces d'aujourd'hui? Ces personnages, qu'il observe avec la curiosité d'un spectateur de *reality show*, souffrent d'être trop faibles, trop instables, trop malades. Il peut le regretter, mais peut-il sérieusement envisager d'y remédier? On voit ici que la négation de la possibilité d'un agir humain déborde le cadre de la représentation. La mise en scène d'un monde pétrifié par la violence, quand elle ne repose pas sur une structure déstabilisante, risque de pétrifier aussi le spectateur. Pour s'en prémunir, le théâtre de la subversion doit ouvrir dans l'expérience du spectateur une brèche qui ne puisse être aussitôt refermée. Il est par conséquent essentiel qu'il soumette la réalité objective à une déformation – la représentation de l'ignoble doit véritablement corroder la structure de la pièce – qui lui permette de l'examiner sous un angle nouveau et d'en sonder les profondeurs. Cette plongée en terres étrangères peut certes donner le vertige au spectateur,

mais, comme Georges Bataille le rappelle, c'est sans doute ce qui nous semble le moins supportable qui nous est le plus essentiel. L'abîme auquel nous confronte l'ignoble n'est-il pas celui de la condition humaine?

En ébranlant l'ordre rationnel qui régit notre existence quotidienne, la (vraie) provocation permettrait donc de toucher à quelque chose de plus profond, qui nous serait habituellement caché. Le théâtre qui saurait la susciter pourrait par conséquent mettre la sensibilité en état de « perception sauvage » (Brenton, 1975 : 8) et stimuler une saisie non plus intellectuelle mais intuitive (symbolique) des choses. Aussi de nombreux auteurs des années 90 se soucient-ils moins de provoquer un recul critique à la manière brechtienne, qu'un « ébranlement viscéral », conformément aux visions d'Antonin Artaud, dont ils se réclament souvent abusivement. Artaud voyait dans le théâtre de la cruauté un moyen de « [révéler] des aspects mystérieux ou terribles de la nature et de l'esprit » (1964 : 187), à condition bien sûr de ne pas confondre la cruauté avec la « recherche gratuite et désintéressée du mal physique », mais d'y voir une confrontation directe, sans garde-fous, avec notre condition et avec la conscience qu'elle nous donne que « la vie, c'est toujours la mort de quelqu'un » (p. 158). L'enjeu du théâtre de la cruauté n'est donc pas de terrifier le spectateur à bon compte, mais de l'inviter à se mesurer à sa réalité. Or, de nombreux auteurs « *In-Yer-Face* » anglais se contentent de glisser à la surface de cette dernière. Ils en proposent un pâle reflet, qui tend à flatter les bas instincts de l'homme sans en donner toute la mesure. Ils manquent ainsi à créer « [...] cet appel à la cruauté et à la terreur, mais sur un plan vaste, et dont l'ampleur sonde notre vitalité intégrale, nous mette en face de toutes nos possibilités » (p. 134). Aussi faut-il distinguer parmi les pièces actuelles celles qui, se limitant à créer une expérience affective, banalisent la souffrance de la vie, de celles qui parviennent à en communiquer la force. Paradoxalement, on constate que ces dernières, telles celles de Sarah Kane, associent l'ébranlement à un effet d'étrangeté. Elles ne réveillent pas seulement nos instincts, mais également notre pensée, et investissent ainsi « totalement » les spectateurs, dans leur inconscient et leur conscient.

Pour les dramaturges anglais contemporains, le théâtre ne saurait être le lieu d'une analyse rationnelle de notre société. Certains estiment également qu'il perdrait beaucoup de son potentiel s'il limitait son action au champ éphémère du ressenti et se contentait de faire éprouver des émotions aux spectateurs. Aussi sont-ils un certain nombre à rejeter « cette idée désintéressée du théâtre qui veut qu'une représentation théâtrale laisse le public intact, sans qu'une image lancée provoque son ébranlement dans l'organisme, pose sur lui une empreinte qui ne s'effacera plus » (Artaud, 1964 : 119). À travers des dramaturgies violentes, catastrophiques et obscènes, ils travaillent à lacérer la sensibilité du spectateur pour y laisser des marques qui survivront à l'instant de la collision. Il y a beaucoup à gagner – mais aussi à perdre, on l'a vu – dans ce processus. « La déchirure [n'est-elle pas]

la seule chance de la suture » (Ricoeur, 1967 : 207)? La provocation peut communiquer au spectateur une force *éprouvée*, mais il faut pour cela que la mise à l'épreuve soit réelle. Trop d'auteurs se contentent d'agresser le spectateur sans aiguillonner sa conscience. Ils peuvent sans difficulté se réclamer du « *In-Yer-Face Drama* » et du « nouveau brutalisme », dont les appellations mettent l'accent sur le choc mais négligent l'ébranlement intérieur qu'il doit provoquer pour stimuler la pensée. Ils ne sauraient alors prétendre à l'appel de forces des dramaturgies de la mise à l'épreuve, qui, saisissant l'enjeu réel de la subversion, se proposent d'approfondir notre expérience afin de donner du jeu à notre existence.

Notes

1. « *They want to make me into art, do you know why? 'Cos art don't hurt. Look at Goya. His firing squad – I seen it on Stock broker's walls! But I still hurt, see? I touch their little pink nerve with my needle, like the frog's legs on the bench. I shock their muscles and they TWITCH! They don't want to twitch, see? They're so much happier lying dead! But I twitch'em! I SHOCK THE BASTARDS INTO LIFE!* ».

2. « *I need an art that will shatter the mirror in which we pose* ».

3. « *a dirty place* ».

4. « *And dotted across it were dark shapes – long black brown bundles – melted – gluey – I didn't know what they were – brown – streaked with red and yellow – and I thought they were giant's turds – the simplest explanation was that a giant had walked over the square and shat – and as there were bones in the turds I saw they were bodies* » (Bond, 1985 : 59).

5. « *There is a blinding light, then a huge explosion. Blackout. [...] The hotel has been blasted by a mortar bomb* ».

6. « *Silence or violence* » (Kane, 2001 : 187).

7. « *A horror so deep only ritual can contain it* » (Kane, 2001 : 176).

8. « *Ian crying, huge bloody tears. / He is hugging the Soldier's body for comfort. / Darkness. / Light [...] Ian tears the cross out of the ground, rips up the floor and lifts the baby's body out.*

He eats the baby.

He puts the remains back in the baby's blanket and puts the bundle back in the hole.

A beat, then he climbs in after it and lies down, head poking out of the floor.

He dies with relief ».

9. « *The art of murder* ».

10. *Phaedra's Love* fut créée dans une mise en scène de l'auteur au Gate Theatre de Londres le 15 mai 1996.

11. « *SABIN. [...] Like antiques. Nazi thumbscrews, collectors' pieces* ».

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio (2003), *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alferi, Paris, Payot et Rivages.
- ALTHUSSER, Louis (1974), « Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste) », dans *Pour Marx*, Paris, François Maspero.
- ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- BARKER, Howard (1981), *No End of Blame: Scenes of Overcoming*, Londres, Calder.
- BARKER, Howard (1987), *The Possibilities*, Londres, Calder.
- BARKER, Howard (1990), *The Europeans*, Londres, Calder.
- BENJAMIN, Walter (2000), *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard.
- BOIREAU, Nicole (1983), « L'obsession du totalitarisme ou la contre-utopie dans le théâtre anglais récent », *Études anglaises*, n° 2-3 (avril-septembre), p. 293-305.
- BOND, Edward (1994a), *Pièces de guerre*, trad. Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 2 vol. Édition originale : *The War Plays; A Trilogy*, Londres, Methuen, 1985.
- BOND, Edward (1994b), *Commentaire sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*, Paris, L'Arche.
- BOND, Edward (1997), *Sauvés*, trad. Jérôme Hankins, publié conjointement avec *Les noces du pape*, Paris, L'Arche. Édition originale : *Saved*, Londres, Methuen, 1966.
- BOND, Edward (1998), *L'énergie du sens : lettres, poèmes et essais*, Jérôme Hankins (dir.), Montpellier, Éditions Climats et Maison Antoine Vitez.
- BOND, Edward (2000), *Au petit matin*, trad. Georges Bas, Paris, L'Arche. Édition originale : *Early Morning*, Londres, Calder & Boyars, 1968.
- BRECHT, Bertolt (2000), *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard.
- BRENTON, Howard (1972), « Underground Explorations No 1: Portable Playwrights », *Plays and Players*, février, p. 14-18.
- BRENTON, Howard (1975), « Petrol Bombs Through the Proscenium Arch », *Theatre Quarterly*, vol. 5, n° 17 (printemps), p. 4-20.
- BRENTON, Howard (1980), *The Romans in Britain*, Londres, Methuen.
- BRENTON, Howard (1982), *Hitler Dances*, Londres, Methuen.
- BROOK, Peter (1977), *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil. Édition originale : *The Empty Space*, Londres, MacGibbon and Kee Ltd., 1968.
- DANEY, Serge (1994), *Persévérance : entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L.
- GUÉNOUN, Denis (1998), *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé.

- GUÉNOUN, Denis (2002), *Le théâtre est-il nécessaire?*, Belfort, Circé.
- KANE, Sarah (2001), *Complete Plays*, Londres, Methuen.
- KANE, Sarah (1998), *Anéantis*, trad. Lucien Marchal, Paris, L'Arche. Édition originale : *Blasted*, Londres, Methuen, 1994.
- KANE, Sarah (1999), *Purifiés*, trad. Evelyne Pieller, Paris, L'Arche. Édition originale : *Cleansed*, Londres, Methuen, 1998.
- KANE, Sarah (2002), *Manque. L'amour de Phèdre*, trad. Evelyne Pieller et Séverine Magois, Paris, L'Arche. Éditions originales : *Crave* et *Phaedra's Love*, Londres, Methuen, 1998 et 1996.
- LANTÉRI, Jean-Marc (dir.) (2002), « Dramaturgies britanniques (1980-2000) », *Écritures contemporaines*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard.
- NEILSON, Anthony (1998), *Plays: 1. Normal, Penetrator, Year of the Family, The Night Before Christmas, The Censor*, Londres, Methuen.
- OSBORNE, John (1957), *Look Back in Anger*, Londres, Faber & Faber.
- RÉGY, Claude (1998), *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- RICŒUR, Paul (1967), *Histoire et vérité*, Paris, Seuil.
- RIVETTE, Jacques (1961), « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, n° 120 (juin), p. 54-55.
- SAUNDERS, Graham (2004), « *Love Me or Kill Me* ». *Sarah Kane et le théâtre*, trad. Georges Bas, Paris, L'Arche.
- TAYLOR, John Russell (1971), *The Second Wave: British Drama for the Seventies*, Londres, Methuen.