

L'oeil supplicié

Jean-Marc Lantéri

Numéro 38, automne 2005

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041613ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041613ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lantéri, J.-M. (2005). L'oeil supplicié. *L'Annuaire théâtral*, (38), 40–52.
<https://doi.org/10.7202/041613ar>

Résumé de l'article

La violence traverse toutes les écritures contemporaines britanniques; elle permet de mesurer le rapport au réel de ces dramaturgies et d'appréhender leurs innovations formelles. S'il convient de se méfier des inévitables catalogues de supplices (auxquels la critique journalistique a plus ou moins réduit *Anéantis* de Sarah Kane à sa création), on peut s'interroger sur le sens et la portée d'un supplice tout particulier dans cinq pièces : *Anéantis* et *Purifiés* de Sarah Kane, *Le traitement* de Martin Crimp, *Faust is Dead* de Mark Ravenhill et *Maudit crépuscule* d'Howard Barker, à savoir le supplice de l'énucléation. L'oeil arraché apparaît d'abord comme un organe obscène, une sorte de résumé du réel le plus brut, puis comme un symbole du voyeurisme puni, voyeurisme qui constitue une forme particulièrement insidieuse de violence. Ce n'est qu'au bout de ce trajet que l'énucléation retrouve la portée tragique que lui donne Sophocle. L'ampleur symbolique de ce supplice répond en quelque sorte à cette double postulation du théâtre anglais, entre pessimisme postmoderne et nostalgie de l'humanisme.

Jean-Marc Lantéri*
Université de Lille III

L'œil supplicié

Dans *Le butin* (*Loot*) de Joe Orton¹, l'inspecteur Truscott découvre sur le plancher un étrange objet qu'il examine de près. On rappellera brièvement ici l'intrigue de la pièce : Denis et Harold, deux jeunes gens dévergondés, ont pillé une banque alors que la mère d'Harold, bonne catholique, vient de décéder. Surpris par la police, les deux comparses cachent l'argent dans le cercueil de la vertueuse défunte, qu'ils fourrent dans l'armoire, qu'ils couchent ensuite sur un lit pour la camoufler mais, dans leur hâte, ils font rouler au sol son œil (car la malheureuse ayant demandé à être embaumée, on lui a mis des yeux de verre). Truscott, inspecteur de Scotland Yard, découvre donc l'œil de verre d'une bonne catholique embaumée qui lui saute aux yeux... :

Soudain, il tressaille derrière sa loupe et pousse un petit cri de stupeur horrifiée
(Orton, 1981 : 24).

Le haut-le-corps de l'inspecteur Truscott paraît évidemment bien anodin si l'on songe au supplice de l'énucléation que mettent en œuvre les dramaturgies britanniques des années 80 et 90. Si subversives et iconoclastes que puissent paraître les farces de Joe Orton, elles n'atteignent pas à la violence extrême dont les dramaturgies britanniques des années 80 à nos jours sont coutumières. Les scènes anglaises contemporaines ont réinjecté avec une violence extrême de la matière vive dans tous les corps, et l'œil de verre d'Orton a pris, chez Sarah Kane, Martin Crimp ou Mark Ravenhill, la sanglante consistance de la chair...

On se propose donc d'approcher à partir du motif de l'énucléation une des tendances majeures de l'écriture britannique contemporaine, tendance jamais revendiquée comme telle par les auteurs et qui ne saurait donc constituer un « mouvement » : le *In-Yer-Face Theatre* ou *In-Yer-Face Drama*. L'expression de « *In-Yer-Face* » s'inspire du vocabulaire journalistique américain des *seventies* et renvoie à un geste ou un événement qui agresse au plus près, qui frappe au visage le spectateur. (On préférera le *In-Yer-Face Drama* au *New Brutalism*, ce dernier attesté également par Aleks Sierz dans son ouvrage de référence).

Cette littéralité de la violence sur scène est plus complexe qu'elle n'en a l'air. Au-delà des crimes, blessures, mutilations, viols, tortures, actes de barbarie qui sont le pain quotidien du spectateur britannique, le théâtre contemporain s'offre ainsi un gigantesque laboratoire de formes dramaturgiques, où l'auteur fait violence à la tradition dramatique sous couvert de démembrer le corps humain. Par ailleurs, le *In-Yer-Face Drama* est inséparable de la pensée postmoderne, dont il constitue à la fois la plus fidèle illustration et la plus violente critique. Tandis que la violence scénique des années 70 enveloppait une pensée politique révolutionnaire et subversive – on songe au premier Bond – celle des années 90 prend acte du scepticisme et du relativisme de la postmodernité, où la réalité devient simulacre, où les grands récits, ceux du marxisme comme ceux de la religion, cèdent aux schizophrénies nombrilistes. Le théâtre de Ravenhill est particulièrement troublant à cet égard, qui semble à la fois faire l'éloge des stratégies de survie consuméristes et les condamner avec virulence, laissant au spectateur le soin de juger... Si donc le *In-Yer-Face Drama* est en première instance violent, sa pertinence et son originalité se situent ailleurs, dans les enjeux proprement dramaturgiques ou philosophiques de son exploration de la violence.

On ne cédera certes pas à la tentation qui consisterait à répertorier les supplices pratiqués, approche réductrice qui résume peu ou prou la revue de presse d'*Anéantis (Blasted)* à sa création. On se concentrera sur un seul geste, hautement symbolique, hautement connoté dans l'histoire du théâtre car l'énucléation est depuis Œdipe le parangon des supplices... On peut donc en induire qu'il occupe une place de choix dans la dramaturgie de la violence du *In-Yer-Face Drama* dont les racines plongent, par l'intermédiaire du drame élisabéthain, jusque dans Sénèque et Sophocle, et supposer qu'il permette, en digne paradigme, appliqué à *Anéantis* et à *Purifiés (Cleansed)* de Sarah Kane, au *Traitement (The Treatment)* de Martin Crimp, à *Faust is Dead* de Mark Ravenhill ou à *Maudit crépuscule (Hated Nightfall)* d'Howard Barrer, d'éclairer les enjeux éthiques et esthétiques du théâtre anglais contemporain.

Si Œdipe est connu pour s'être crevé les yeux, rien n'est pourtant de prime abord plus anti-tragique que l'énucléation telle que la pratiquent les scènes anglaises. Tandis qu'Œdipe reconnaît, en bon *pharmakos*, sa faute ignoble, son *hamartia* et lave la souillure par son châtement, purifie la cité par son départ (après l'avoir sauvée du Sphinx), les victimes contemporaines aux yeux arrachés ne rachètent aucune espèce de faute et ne sauvent pas la cité dont elles sont issues. Ce qu'Œdipe châtie en lui, c'est le voir. Ce que le *In-Yer-Face Drama* meurtrit en première instance, c'est l'œil : l'organe de chair, de tissus et de sang. Œdipe, se crevant l'œil, en fait l'instrument de sa moralité. Dans le contexte du *In-Yer-Face Drama*, l'œil se trouve supplicié dans une vertigineuse amoralité.

Cette espèce de matérialité obscène de l'organe rappelle l'œil du prêtre Don Aminado dans *L'histoire de l'œil* de Georges Bataille. Le narrateur s'y initie à l'érotisme entre deux femmes, Marcelle et Simone, dont la première figure très schématiquement la victime expiatoire et l'autre la complice sadienne. L'œil entre dans une grande série paradigmatique qui opère de constantes substitutions entre trois objets-organs sexuels. Il y a l'œuf (Bataille joue évidemment sur les assonances des deux vocables) sur lequel Simone assied son cul nu. Puis le testicule de taureau cru qu'elle utilise de même manière. Et enfin l'œil du prêtre. L'histoire met donc en place une gradation, de l'embryon animal à l'organe humain en passant par le corps animal, et culmine dans l'entreprise de Simone qui réduit l'œil, vecteur de l'altérité, à un pur jouet sexuel, corps organique mais privé de toute référence à l'humain ou à la personne dont il a été arraché.

Gageons donc qu'il y a effectivement quelque visée anti-humaniste, à faire de l'œil un objet, car l'œil, c'est le support du regard et le vecteur de l'inter-subjectivité. Il devient chez les auteurs anglais une sorte de corps inerte et muet, qui résume toute la molle inertie, toute l'obscénité muette du réel. Soit la scène 2 d'*Anéantis*, où le soldat fait intrusion, bousculant la convention naturaliste longuement instaurée par la longue scène 1. Dès son entrée, le soldat n'est intéressé que par la nourriture. Et, plus précisément, par les deux petits-déjeuners que Ian a fait monter dans la chambre. L'anecdote nous dit qu'un acte de hooligan aurait inspiré à Sarah Kane cette énucléation particulièrement sanguinaire. Mais au fond ce supplice se réduit, par un procédé d'humour noir, à une action d'ordre pragmatique. D'abord le soldat est affamé, il mange la tranche de bacon que Ian tient encore à la main. Il la lui subtilise un peu comme si Ian n'existait pas, en un geste d'un comique incongru. Une fois qu'il a avalé les deux petits-déjeuners, il mange les yeux de Ian comme s'il gobait des œufs. Ces yeux du regard humain, ces yeux du supplice tragique, servent donc d'aliment trivial à un soudard affamé et participent même d'un comique farcesque ou « gore » que le cinéma d'horreur contemporain affectionne – on y voit fréquemment l'être humain réduit à une gigantesque bouillie organique. (N'est-ce pas d'ailleurs sur le registre alimentaire que Simon et Anne dans *Le traitement* arrachent les yeux de Clifford, puisqu'ils utilisent un instrument parfaitement quotidien : la fourchette?)

C'est sans doute à ce traitement réducteur que Sarah Kane fait allusion, s'auto-citant en quelque sorte, lorsque le sujet schizé de *4.48 Psychose* (*4.48 Psychosis*) déclare :

Je vais gober tes putains d'yeux et les envoyer à ta mère dans une boîte, [...]
(Kane, 2000 : 35).

Dans un touchant trait d'union entre deux auteurs de même génération, la première partie de la citation renvoie à *Anéantis*, tandis que la seconde fait clairement allusion à *Faust is Dead*, pièce que Sarah Kane connaissait certainement. *Faust is Dead* confronte deux

personnages principaux dont les relations tumultueuses sont scandées en contrepoint par les commentaires d'un chœur. Le premier, Alain, est, un philosophe français émigré aux États-Unis. Son discours est un composé de diverses doctrines postmodernes où l'on peut notamment reconnaître Michel Foucault et Jean Baudrillard. Ravenhill intègre à son personnage certains de leurs concepts avec les commentaires qui les ont déformés. Certes Alain, interviewé à la télévision, n'évoque pas la mort de l'homme en tant qu'être mais en tant qu'objet des sciences humaines, à l'instar de Foucault. Mais son attitude, méprisante envers le réel, tend toutefois à l'ériger en fossoyeur plus définitif de l'espèce humaine, à l'éloigner donc de son modèle réel. Ce faisant, Ravenhill ouvre un débat de moraliste à la fois pertinent et réducteur sur la relation que développe (ou ne développe pas) la pensée contemporaine au réel. Comme si le postmodernisme était en réalité quelque peu responsable de cette perte du réel que ses représentants se borneraient à attester chez l'homme postmoderne. Par une sorte de scepticisme bon enfant ou de bon sens tout britannique, Peter oppose à la double ritournelle philosophique d'Alain – selon laquelle l'homme est mort et le réel n'est que simulacre – le réel comme absolu qu'aucun discours ne peut réduire. Lui-même a fort à faire avec le réel – ou est-ce avec le virtuel : son père, Bill (dont on devine qu'il s'agit de Bill Gates, le roi de l'informatique mondiale) le poursuit pour récupérer la disquette-prototype d'un programme dénommé Chaos. Tout au long de ce thriller ironique qui fait quelquefois songer au *Candide* de Voltaire, Peter tente de comprendre les discours d'Alain, à la fois séduit et irrité par la désinvolture philosophique de ce curieux mentor, réactions que relaient sans doute en partie celles du spectateur. Pendant leur fuite, Peter et Alain dialoguent avec un internaute qui se mute en direct, Donny. Ils le provoquent et le traitent de simulateur, mais Donny les prend au mot et se tranche la jugulaire devant son écran. En atteste la dure réalité de son cadavre...

À rebours d'*Œdipe-Roi*, l'énucléation chez Ravenhill opère alors *post-mortem*. Dans un premier temps, Alain subit une attaque oculaire de la part des sbires de Bill, le père de Peter. Mais il ne devient pas aveugle, et cet avertissement ne lui sera pas bénéfique. C'est avec une notoire indifférence à la souffrance d'autrui qu'il assiste à la mort en direct de Donny. Alain, au début de la pièce, imaginait une parabole cruelle, un « exemple » où une femme à qui un homme disait qu'il aimait ses yeux, les découpait et les lui envoyait dans une boîte à chaussures. Pour le coup de théâtre final, Peter rend visite à Alain à l'hôpital et lui laisse une boîte à chaussures. Tout porte à croire que s'y trouvent les yeux de Donny, prélevés sur le cadavre. L'œil était dans la boîte et regardait Alain... Peter opère ainsi un déplacement violent de la parabole au réel, ce réel même qu'Alain tenait pour quantité négligeable. Peter oppose au discours d'Alain deux « objectaux » qui le renvoient à l'altérité humaine comme à la réalité, irréductibles à toute forme de discours ou de spéculation théorique.

En pays postmoderne, l'objet-œil se fond donc dans la grande masse amorphe et illisible du réel. L'œil-regard a cédé à l'œil-organe, comme symptomatique de la dégradation des relations humaines et de la réduction de l'homme à la matière. Si l'énucléation retrouve du sens, c'est précisément comme supplice, comme punition, comme châtement infligé au voyeur, aux formes les plus insidieuses du voyeurisme contemporain.

Soit *Anéantis* à nouveau : cessons de confondre les deux yeux de Ian avec des œufs sur le plat et réintégrons l'énucléation à une dramaturgie d'ensemble, qui hiérarchise et ordonne logiquement tous les supplices infligés à Ian par le soldat. En premier lieu, Ian est violé. C'est en quelque sorte sa punition pour avoir violé Cate dans la nuit qui sépare la scène 1 de la scène 2. Les deux viols – le viol « civil » et le viol de guerre – s'établissent ici en miroir l'un de l'autre, comme Ian et le soldat se reflètent l'un l'autre : le tueur de la société civile ouvre la porte au tueur guerrier, qu'il semble appeler de ses vœux ou engendrer par ses désirs secrets, par ses fantasmes. En deuxième lieu, le soldat mange les yeux de Ian. C'est une opération purement alimentaire, mais c'est aussi un terrible châtement. Or que fait Ian ? Il est journaliste, il travaille dans la presse sensationnaliste. Il donne en pâture à ses lecteurs des faits divers croustillants et des crimes sordides. C'est un grand prêtre, un grand officiant du voyeurisme contemporain. Et l'œil, c'est l'organe même du voyeurisme. Si *Anéantis* est bien une pièce morale à certains égards (mais certes pas moraliste), c'est parce qu'elle affirme qu'il faut punir le voyeurisme par où il a péché ; c'est le soldat qui est l'« envoyé » de la dramaturge pour faire justice des crimes journalistiques de Ian. Puni comme violeur, Ian l'est aussi comme voyeur.

Dans *Le traitement* par contre, le thème objectal (associé à la fourchette donc) cède beaucoup plus vite à celui du voyeurisme. L'auteur ne s'attarde pas à l'œil-objet, car au fond le voyeurisme, envisagé dans toutes ses dimensions et conséquences, est bien le sujet ou le thème central de la pièce, le raccourci de la violence humaine. À preuve, dans le premier « traitement » proposé par Clifford à Jenny et à Andrew qui met en abyme l'intrigue tout entière, la place qu'occupe le voyeurisme : un peintre, sorte de décalque de Clifford, y observe les ébats sexuels de deux galeristes. Dans *Le traitement*, le châtement infligé au voyeurisme est non moins violent et plus explicite encore que dans *Anéantis* : un couple de « facilitateurs », mari et femme donc, Andrew et Jenny, achète à une jeune femme nommée Anne, sa vie, son histoire, et se propose de reconstituer sur scène (ou est-ce à l'écran, l'ambiguïté maintenue par Crimp nous signifie sans doute que le voyeurisme infeste toutes les formes de création) le huis clos dément qu'elle a vécu avec Simon, son amant, lequel la séquestrait et la bâillonnait avec son accord, soi-disant pour la protéger du monde... Andrew et Jenny pratiquent donc l'art-réalité comme d'autres la télé-réalité. Ils engagent Clifford, un auteur dramatique sur le retour, pour mettre en forme cette histoire.

Anne est attirée par Andrew, et dans une scène d'une violence feutrée et terrible, Andrew fait brutalement l'amour à Anne sous le regard de Clifford. Lorsqu'elle réalise que Clifford l'a observée, Anne conçoit pour ce dernier une haine mortelle et incite son amant Simon à lui crever les yeux avec une fourchette.

Bien sûr, cet acte d'énucléation accompli par le couple Anne-Simon rappelle le même acte, accompli quatre siècles auparavant sur la personne de Gloucester, par le couple infernal Cornouailles-Régane. Ce rappel du *Roi Lear* est d'autant plus visible que la référence à Shakespeare est par ailleurs inscrite dans le texte : John, l'acteur noir engagé pour transposer fictionnellement le rôle de Simon, joue le rôle-titre dans une mise en scène d'*Othello* à Central Park. (*Othello* met en abyme une partie de l'intrigue de Crimp, puisqu'à la scène 1 de l'acte II, l'auteur cite largement la mort de Desdémone. Anne, femme de John en un sens, si l'on jette un pont de l'Anne réelle au Simon fictionnel, connaît le même sort que Desdémone). Et Clifford voudrait lui-même introduire dans la future histoire une « composante shakespearienne » (Crimp, 2002 : 56), ne se doutant pas qu'elle sera introduite à ses dépens. Clifford prolonge donc Gloucester, à cette différence près que, dans *Le roi Lear*, le spectateur est entièrement du côté de la victime, contre d'odieux et sanguinaires meurtriers. Certes, Gloucester viole son allégeance officielle à Cornouailles en protégeant le roi des entreprises criminelles de Régane et Cornouailles, mais c'est au nom d'une allégeance morale supérieure que chacun devrait respecter, car Gloucester constate que les filles et beaux-fils de Lear traitent le souverain avec une ingratitude et une cruauté inacceptables et qu'ils violent des liens plus importants et plus forts que ceux de vassal à suzerain : les liens du sang. Au contraire, dans *Le traitement*, la position du spectateur est beaucoup plus nuancée. D'un côté, le comportement de Clifford est odieux, violent, répugnant, puisqu'il observe et humilie gravement un être humain sans aucune espèce de scrupule, et le crime de Clifford, difficile à punir devant les tribunaux, est d'une cruauté morale infinie. De l'autre, le châtiment qu'il subit apparaît comme barbare, et complètement disproportionné à l'acte qu'il a commis. Punissant l'auteur par où il a péché, les amants deviennent criminels à leur tour, dans un monde où personne n'est innocent, ni les personnages, ni l'auteur, ni les spectateurs... Enfin, pour rendre justice à la complexité du traitement de l'énucléation dans *Le traitement*, il faut préciser que Clifford est une marionnette, malfaisante certes, mais néanmoins marionnette entre les mains des deux diables contemporains que sont Andrew et Jenny, lesquels ne sont nullement punis de leurs méfaits (au contraire, ils tuent Anne, la victime consacrée, qui expie là, en un sens, son acte de barbarie récent). Clifford paie pour un mal plus universel dont il est à la fois l'agent et la dupe et que le châtiment sanctionne au-delà de sa personne, tandis que Jenny et Andrew poursuivront leurs basses œuvres.

Quelles que soient les perspectives éthiques (hautement complexes) qu'on puisse ouvrir à partir de ce supplice central, il n'est aucune horreur qui parvienne à stimuler la réflexion morale de Clifford et, à l'élever dans l'échelle des êtres, au sein de ce monde postmoderne largement dominé par la dégradation et la corruption, celles des victimes comme des bourreaux. Tandis qu'Edipe concevait l'horreur de son acte, ouvrait les yeux sur le parricide et l'inceste (pour aussitôt les refermer), c'est avec une parfaite bêtise, une rhétorique tragique mais suprêmement niaise et dérisoire – rappelons que Clifford est pour John un imbécile et un objet de moquerie – qu'il proclame :

Qui ai-je offensé? (Crimp, 2002 : 101)

Moraliste contemporain en un sens, Ravenhill déroge quelque peu à ce constat glaçant que nous impose brillamment Crimp. Dans *Faust is Dead*, Peter ne se contente pas de ramener Alain au réel en lui offrant les yeux morts de Donny : il châtie ainsi son voyeurisme. Il faut confronter les deux versions de la pièce. La première, publiée en 1997, se termine abruptement sur un gros plan de la boîte à chaussures. La deuxième accorde une place plus importante à Donny, qui est véritablement observé en direct par Peter et Alain lorsqu'il se tranche la jugulaire. Les deux hommes ont assisté au spectacle et sont coupables de la mort de Donny. Alain parce qu'il encourage l'auto-mutilation au nom d'idéaux nihilistes, Peter, parce qu'il croit à une mystification et pousse ainsi Donny à l'acte suprême. Peter évolue moralement et vient faire la leçon à Alain, car il a sans doute dépassé quelque peu le stade criminel du voyeurisme. Par ailleurs, si Donny s'attarde au chevet d'Alain, c'est peut-être parce qu'il y a encore à espérer du philosophe mourant, et à sauver son âme à défaut de son corps.

Au-delà encore de la perspective morale, le trivial supplice des globes arrachés sanctionne finalement la tare bien partagée par tous les acteurs de ce monde ou de cette grande scène des fous : la cécité, l'aveuglement, l'ignorance. L'énucléation dévoile la cécité universelle dans laquelle se complaisaient des personnages faussement voyants. Un personnage secondaire dans l'intrigue mais symboliquement central dans *Le traitement* résume à lui seul cette tare universelle : le chauffeur de taxi aveugle qui traverse toute la pièce, un peu comme un fantôme, et qui participe très largement à son dénouement. Ainsi, dans la scène 4 de l'acte 1, Anne monte dans le taxi du chauffeur. C'est sans doute avec une cinglante ironie qu'elle lui assène ce diagnostic – mais comme toutes les plaisanteries, elle vise juste :

Avez-vous un problème de vue? Votre vue est-elle diminuée? Êtes-vous aveugle?
(Crimp, 2002 : 38)

Et le chauffeur de reconnaître que le diagnostic d'Anne est le bon... S'ensuit chez Anne une panique aiguë qui est toutefois suivie de calme et d'acceptation, de sorte qu'après avoir

frénétiquement demandé à sortir de la voiture, elle y reste finalement, et poursuit sa course en compagnie de son guide aveugle. Sans doute Anne intègre-t-elle assez rapidement ce paradoxe ou cette parabole que, pour voyager dans cette ville, bref pour vivre dans la civilisation contemporaine, il convient d'être aveugle de quelque manière. Sans doute Anne comprend-elle (à l'instar du spectateur qui l'accompagne dans son voyage) que la cécité est la condition de la survie... Au dénouement, l'aveugle de naissance, le chauffeur de taxi, et l'aveugle de circonstance, Clifford, se retrouvent assez logiquement face-à-face et terminent la pièce par ce jeu de questions comiques, presque une entrée – ou plutôt une sortie – de clowns :

CHAUFFEUR : On va où?

CLIFFORD : Où est-on? (Crimp, 2002 : 117)

L'énucléation se relativise ici, du fin mot que Crimp prononce – en manière de verdict – à propos du monde contemporain. Ville d'aveugles, New York est le condensé spatial d'une société occidentale entièrement composée d'aveugles, qu'ils aient encore des yeux ou n'en aient déjà plus. Victimes aliénées et « facilitateurs » corrompus partagent finalement la même cécité fondamentale, celle du profit et de la corruption. Il est logique que Clifford, l'apparente victime du supplice d'énucléation, fasse carrière à la télévision et survive à la véritable victime : Anne. À nous, sans doute, de demeurer aveugles comme eux ou d'ouvrir les yeux qui nous restent encore sur l'état du monde.

Au-delà du voyeurisme d'*Anéantis*, du *Traitement*, ou de *Faust is Dead*, *Purifiés* sublime et déréalise l'énucléation, nous situant cette fois au-delà du voyeurisme et de la cécité (ou même de la réduction à l'organique). *Purifiés* transcende toute morale, puisqu'un personnage tel que Tinker, dirigeant d'une espèce de camp de concentration, bourreau sans pitié, y est lui aussi à la recherche de l'amour. Comme la perspective éthique s'amenuise, l'énucléation se fait discrète. Tandis que dans *Anéantis*, l'énucléation infligée à Ian a des aspects spectaculaires, la seule espèce d'énucléation de *Purifiés* est celle que Tinker inflige à Graham en scène d'exposition. Encore ne s'agit-il pas d'une énucléation mais d'une piqûre d'héroïne au coin de l'œil. C'est un supplice en quelque sorte minimaliste, qui constitue en même temps l'acte inaugural de la dramaturgie. Graham exige cet acte de dealer ou de docteur de Tinker qui finit par y consentir, comme si la torture était autant l'action d'un bourreau que la réalisation du désir de la victime. En un sens, la piqûre de Tinker fait avorter toute fiction, – Graham meurt –, et elle place la pièce qui va suivre sous le signe du paradoxe ou de la fantasmagorie. Mais aussi, (et nous touchons immédiatement aux contradictions vertigineuses de *Purifiés*) la piqûre à l'œil, au-delà de l'orbite de Graham, pénètre durablement dans l'œil du spectateur. Elle le conditionne à l'univers irréel de *Purifiés*, elle lui forge un regard exorbité, un œil métamorphosé, quelque peu analogue sans doute au regard d'Alex dans *Orange mécanique*, soumis au traitement

Ludovico. La piqûre d'héroïne appose sur les événements à venir le sceau suprême du fantasme et relativise par avance les actes horribles de Tinker, aussi bien voulus par ses victimes (et au-delà par les spectateurs eux-mêmes) que décidés par le bourreau. Tinker coupe, mutilé, démembré, égorge mais tous ces actes sont perpétrés dans le décor d'un œil démesuré. *Purifiés* subsume donc la critique du voyeurisme dans une grande fresque fantasmagorique, où la violence se démoralise et où tous les voyeurs sont sublimés en visionnaires...

La force du *In-Yer-Face Drama* c'est d'être à la fois critique et fataliste, de livrer la violence sous la forme d'un humain constat et d'en faire émerger pourtant la dimension humaine. Souillure organique, support du voyeurisme ou du fantasme, l'œil peut-il encore renvoyer à la tragédie grecque, est-il possible de retrouver dans l'énucléation la portée, l'humanité et la profondeur du supplice tragique?

Le *In-Yer-Face Drama* aurait-il enterré toute forme d'humanisme? Oui et non. Dans *Le traitement*, avec une cruauté aussi impitoyable qu'élégante, Crimp condamne tous les personnages de sa pièce, à l'inconscience, au cynisme ou à la mort. La position de Ravenhill est moins radicale comme le montre une comparaison des deux versions de *Faust is Dead*. La version de 1997 s'achève sur Alain et la boîte à chaussures et elle semble d'un impitoyable pessimisme. Mais dans la version de 2001, le spectre de Donny reste au chevet d'Alain, les yeux arrachés de Donny annoncent bien le retour du personnage, même à l'état de spectre, et donc la survie de l'humanité, l'espoir de ramener Alain dans le berceau de la race humaine... C'est chez Sarah Kane qu'on peut trouver peut-être une certaine forme d'espoir, de foi paradoxale en l'amour, qui renaît à proportion de ce que le personnage a subi. Dans un paragraphe de *4.48 Psychose*, le sujet multiforme déclare en effet :

Coupez-moi la langue
arrachez-moi les cheveux
extirpez-moi les reins
mais laissez-moi mon amour
je préférerais avoir perdu mes jambes
m'être fait sauter les dents
m'être fait gicler les yeux
qu'avoir perdu mon amour (Kane, 2000 : 39).

On repérera aisément, dans cette infernale nomenclature, nombre de supplices dûment pratiqués par Tinker dans *Purifiés*, à l'exception notable évidemment de celui de l'énucléation, qui justement couronne cette nomenclature. En effet, chez Œdipe, l'énucléation a une portée morale et cathartique : elle permet à Œdipe de ne plus voir en face ce qu'il a fait. Mais elle est peut-être liée à la perte de Jocaste, dont il récupère les broches après l'avoir découverte pendue, spectacle qui provoque en lui un profond

sentiment d'horreur, sans doute pas entièrement étranger à sa décision. Comme si Sarah Kane reportait en fait toute la charge tragique œdipienne sur un événement secondaire chez Sophocle. Le supplice suprême ne se relie plus au parricide ou à l'inceste mais au suicide de la femme aimée dont l'homme ne supporte plus la vue. Rappelons ici que *Purifiés* dramatise – c'est l'une de ses interprétations possibles –, sous forme de fantasme concentrationnaire, l'analogie scandaleuse de Roland Barthes selon laquelle un amoureux se trouverait dans la situation panique d'un individu enfermé à Auschwitz. Ainsi, après toutes les tortures subies, 4.48 *Psychose* nous indique rétrospectivement que le sujet de *Purifiés* accède à la clairvoyance – auquel cas on peut bien lui ôter ces dérisoires organes appelés jambes, dents ou même yeux – c'est-à-dire à l'amour.

L'amour, sans doute, est le dernier acte d'*Anéantis* et le fin mot de l'œuvre de Sarah Kane. Si la cécité de Ian est son châtement pour avoir donné en pâture à l'homme des faits divers croustillants, pour l'avoir abreuvé de la souffrance de ses semblables, l'aveugle dévasté de la scène 5 apparaît plus émouvant, plus dénudé et plus humain. Journaliste énucléé, Ian accède au statut de victime tragique. (Il ne faudrait pas sombrer toutefois dans l'idyllique : il mange un cadavre de bébé, ce qui n'est pas très convivial). Nous retrouvons ici *Le roi Lear*, mais dans le traitement intertextuel d'une autre scène célèbre, ce qui nous rappelle que cette même référence est fondamentale chez Kane : 4.48 *Psychose* se termine aussi sur une phrase du *Roi Lear* tirée de la scène 5 de l'acte III. Cate est un peu à Ian ce que Cordelia est à Lear, il n'est que de remarquer les assonances qui relient les personnages de Sarah Kane à ceux de Shakespeare. Mais elle est aussi ce qu'Edgar est à Gloucester. De même qu'Edgar organise pour son père Gloucester une simulation de suicide, lui fait vivre une fausse chute de la falaise dans le but de le maintenir en vie, Cate elle aussi fournit à Ian un revolver sans balles qui lui permet de dramatiser son suicide sans se faire effectivement sauter la cervelle. Ainsi l'énucléation permettrait à l'être humain de toucher à ce qui est sa vérité suprême, l'amour, non point passion amoureuse, mais lien universel et intangible entre les êtres, au-delà des apparences corporelles.

Au seuil de cette étude, la seule pièce du corpus qui maintienne effectivement un lien substantiel avec le supplice œdipien, conçu comme l'affirmation d'un impératif moral et relation à un savoir suprême, *Maudit crépuscule* d'Howard Barker. Le héros, Dancer, apparaît d'emblée comme un personnage tragique. L'intrigue de *Maudit crépuscule* se situe en 1918. Le précepteur des enfants Romanov, Dancer, a pris fait et cause pour la révolution et s'est porté volontaire pour exécuter les Romanov, enfants compris. Dans un jeu d'atermoiement fort glosé et qui donne lieu à des effets farcesques ou burlesques de tout acabit, Dancer épargne indéfiniment la famille et tue tous les émissaires de Lénine venus lui rappeler sa mission. Il est bien évident que Barker ne traite pas, avec cette spéculation poétique située en 1913, des problématiques cruellement contemporaines du voyeurisme.

On peut exonérer tranquillement Dancer de ce vice. On ne découvre chez lui aucun sadisme, aucune espèce de complaisance à être bourreau, lors même qu'il est conscient de l'abjection des princes. Son obstination maniaque se situe ailleurs, elle est dans sa lucidité – qui se confond avec son inaction.

Car Dancer est lucide. Pour avoir été le précepteur des enfants Romanov et côtoyé leurs parents, il a diagnostiqué de longtemps toutes les tares humaines, trop humaines, des Romanov : leur égoïsme, leur bêtise, leur indifférence au réel et à la souffrance, tares dont les enfants semblent avoir plus ou moins hérité – conception politiquement incorrecte de l'atavisme. Seule Caroline, dont les brusques sommeils constituent autant de pendants inconscients à la lucidité éveillée de Dancer, trouve grâce à ses yeux, de sorte que les deux personnages rêvent à un futur illusoire d'amants canailles, à Monte-Carlo ou à Paris... Mais Dancer prévoit avec tout autant d'acuité le devenir navrant de la révolution. Les émissaires bouffons de Lénine, qui se succèdent dans la maison, laissent présager les effets pervers du communisme : endoctrinement, bêtise, vulgarité, torture et dictature. Ainsi placé à la jonction de deux chemins de feu – d'un côté la tyrannie ancienne, de l'autre la dictature à venir – Dancer se fait le stratège infernal de l'atermoiement et danse, le temps de la pièce, sur les braises des temps. Mais tandis qu'Hamlet hésitait à se suicider parce que son devenir *post-mortem* l'effrayait, Dancer est généreusement effrayé par le devenir de l'humanité entière, tel que sa tâche d'exécuteur mandaté va l'inaugurer, tandis que nous-mêmes, lecteurs contemporains, témoins du goulag, nous en considérons rétrospectivement toutes les conséquences.

Le supplice infligé finalement par Albeit à Dancer revêt donc une signification immédiatement interprétable : Dancer est aveuglé car puni de sa clairvoyance « historique ». En cela, Albeit commet un acte ambigu et tout à fait sophocléen. D'une part, elle châtie Dancer de ses atermoiements, elle lui interdit la vision de l'histoire, car en bonne idéologue totalitaire, elle maîtrise le passé à partir du présent, et maîtrisant le passé, elle maîtrise l'avenir. Mais d'autre part, en lui retirant ces deux organes de la vue, elle reconnaît à sa victime une science chèrement acquise. En l'aveuglant, Albeit intronise Dancer en Tirésias, elle reconnaît la clairvoyance suprême du pédagogue et parachève son don de double vue. Le supplice d'Edipe dans la tragédie de Sophocle devient le supplice de Tirésias dans ce drame moderne qu'est *Maudit crépuscule*. Dancer est un personnage de lumière, d'une lumière terrible qui fait haïr le crépuscule, celui qui prélude à tous les désastres du XX^e siècle, qui voit proliférer tous les champs de cadavres du goulag depuis la petite fosse des Romanov. Barker, dont l'œuvre plonge ses racines jusque dans le début des années 70, est le précurseur du *In-Yer-Face Drama*, il en annonce le pessimisme sans renoncer à maintenir dans un monde aveuglé et dérivant l'œil d'une conscience écorchée vive par sa lucidité.

L'œil supplicié est donc un fil rouge qui relie entre elles des dramaturgies britanniques d'inspiration et d'époque diverses, du théâtre élisabéthain aux dramaturgies des années 80 et 90. De Shakespeare à Sarah Kane, du théâtre élisabéthain au *In-Yer-Face Drama* la continuité serait tant bien que mal assurée. Le premier confronte l'humanisme de la Renaissance aux violences moyenâgeuses dans une dramaturgie sanglante, spéculaire ou baroque. Le deuxième, mutilant l'homme de toutes les manières, ne veut pas ou ne parvient pas à détruire absolument l'humanité. Si ces dramaturgies s'ancrent dans le champ postmoderne de la déshumanisation, de la perte définitive du réel en même temps que de toute référence idéologique, elles ne renoncent pas pour autant à leur part d'humanisme tragique, pas plus que Sarah Kane ne renonce à l'amour – quitte à en approfondir toute la barbarie. C'est probablement cette double exigence qui explique la portée, la pertinence, et la large diffusion du *In-Yer-Face Drama* dans l'Europe théâtrale. Si le théâtre continental semble avoir renoncé à la fable et même au dramatique, comme l'affirme le Hans-Thies Lehmann du *Théâtre postdramatique*, les dramaturgies britanniques conserveraient un substrat de fable et d'humanisme dont seule l'histoire dira si elle constitue une nouvelle promesse d'avenir ou un vestige quelque peu encombrant du passé. En l'état des choses dramaturgiques, on s'interdira de répondre à la question, et on n'imagine pas l'inspecteur Truscott plus avancé si on lui montre, après l'œil de verre du *Butin*, tout le kaléidoscope des orbites vides d'aujourd'hui.

Notes

* Remerciements à Anne-Françoise Benhamou, conseillère littéraire au Théâtre national de Strasbourg, Yannick Mancel, conseiller littéraire au Théâtre du Nord et Françoise Gomez, inspectrice pédagogique régionale du Nord-Pas de Calais.

1. Dramaturge anglais, à l'humour macabre et au destin tragique (1933-1967) qui inspira le film de Stephen Frears *Prick up your Ears*.

Bibliographie

BARKER, Howard (2001), *Maudit crépuscule*, Paris, manuscrit de l'association ANETH, n° 9846.

BATAILLE, Georges (1973), *Histoire de l'œil*, Paris, 10/18.

CRIMP, Martin (2002), *Le traitement*, trad. Elisabeth Angel-Perez, Paris, L'Arche.

KANE, Sarah (1998), *Anéantis*, trad. Lucien Marchal, Paris, L'Arche.

KANE, Sarah (1999), *Purifiés*, trad. Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche.

KANE, Sarah (2000), *4.48 Psychose*, trad. Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche.

LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.

ORTON, Joe (1981), *Le butin*, adaptation d'Eric Kahane, Paris, L'avant-scène.

RAVENHILL, Mark (1997), *Faust is Dead*, 1^{re} éd., Londres, Methuen.

RAVENHILL, Mark (2001), *Faust is Dead, Plays 1*, 2^e éd., Londres, Methuen.

SIERZ, Aleks (2001), *In-Yer-Face Theatre, British Drama Today*, Londres, Faber & Faber.