

LE TRAGIQUE DE L'ABSENCE D'ETRE DANS LE THEATRE CONTEMPORAIN

Michel Corvin

Abstract

THE LACK OF BEING AS THE ROOT OF THE TRAGIC SENSE IN THE
CONTEMPORARY THEATRE

I want to explain how, in the contemporary european theatre, the tragic sense of life does no more arise from confrontation against and between insuperable and contradictory values (as in the greek tragedy), nor from the impossible settlement of a tragic state (in Beckett's, Ionesco's theatre), but from the radical impossibility to say: "I". The subject of thoughts and acts is elusive, scattered, separated from himself. So that the identity is unattainable. The human being is a kind of list of crude and destroying strenghts.

«Je n'existe pas. Le fait est notoire»
madame Rooney in *Tous ceux qui tombent*

Le tragique résulte d'une situation de blocage sur l'irrémediable, sur l'insoluble; il provoque un état soit d'écrasement, de défaite, de destruction intime, soit d'accès à un état second d'acceptation, d'adéquation avec la situation, de telle sorte que s'en dégage un sentiment de liberté sous forme de conscience de la misère assumée: intégration de l'échec comme victoire (morale); de l'impuissance, voire de l'anéantissement comme constitutif, par définition, de l'homme. Est-il possible de vivre le tragique comme tragique sans tendre à l'auto destruction? C'est une autre question que celle de savoir ce qu'est le tragique à une époque donnée. De même que c'est une autre question de savoir quelles sont les causes du tragique.

Trois étapes d'analyse s'offrent donc à nous: d'où vient le tragique, au théâtre? Qu'est-ce que le tragique, aujourd'hui? Comment concilier les conséquences d'un statut tragique avec les exigences de l'écriture théâtrale sans être amené à évacuer, dénaturer le tragique ou à le faire changer de signe?

Longtemps, au théâtre, le tragique a résulté de la volonté (nécessairement vouée à l'échec) de concilier les inconciliables: deux devoirs ou deux amours, érigés à égalité d'absolu et non susceptibles de satisfaction partielle et de compromis boiteux. La balance étant égale entre les deux exigences, toute décision, toute action, est suspendue, du moins pour un temps, court ou long: c'est ce que vivent Œdipe, Andromaque, Phèdre, Titus, Hamlet ou Alceste. Ce niveau de tragique concerne un sujet solidement constitué et conscient de lui-même, avouant (Alceste, Hamlet) ou n'avouant pas (Œdipe) ses contradictions, mais les percevant comme insupportables, par sentiment d'impuissance ou de culpabilité. Que ces exigences soient externes (par interdit social) ou internes (tenant à la structuration de l'individu), le tragique est vécu comme inhérent à la personne, non comme un état de fait imposé; il ne se confond pas avec la fatalité qui, elle, est étrangère, en son principe, à toute intériorisation consciente. La mort, par exemple, n'est pas tragique: elle est une donnée de la condition humaine; elle ne devient tragique que si l'on croit pouvoir se rebeller contre elle en l'intégrant à la vie, ce qui à la fois pourrit l'existence et multiplie les angoisses stériles (mais très bien exploitées par les religions).

Il s'agit alors, objectivement, d'un faux tragique où les éléments d'incompatibilité sont construits de toute pièce: comme de croire que la vie exclut la mort ou que la mort est interne à la vie. Il suffit, il est vrai, que le sentiment de valeurs incompatibles soit vécu comme insupportable (qu'on se rebelle ou non, vainement, contre lui) pour qu'il y ait tragique, que ce soit pour de bonnes ou de mauvaises raisons. Tant qu'il y a sentiment que l'incompatibilité peut être surmontée, il se s'agit pas de tragique mais de dramatique et l'on reste dans le domaine du relatif, du vivable, du possible, si douloureux soit-il. Si Corneille peut écrire au dernier vers du *Cid*: «Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi», cet appel à une solu-

tion signifie que la situation de Rodrigue n'est pas tragique mais seulement difficile et provisoirement dramatique. Lui-même n'a d'ailleurs jamais intériorisé, à égalité de pression, les deux exigences de l'amour pour Chimène et de son devoir d'honneur; il choisit décidément le devoir à l'issue des «Stances» (où il délibère de la conduite à tenir) et, en choisissant, il sort du tragique. Ne pas pouvoir choisir, au contraire, provoque l'implosion du héros par suicide (Phèdre) ou mort métaphorique programmée (pour les trois personnages de *Bérénice*).

Le tragique ne se dissout pas dans le temps; il est proprement insoutenable et ne peut mener qu'à une catastrophe intime. En ce sens Antigone n'est pas un héroïne tragique: elle est victime d'une exigence qu'elle ne tient pas pour une valeur indépassable: Créon aurait très bien pu faire la part des choses car ce qui relève du gouvernement des hommes est relatif et aménageable selon les circonstances. Autrement dit les cas où le tragique existe, selon la définition qui en est donnée ici, sont rares dans l'histoire du théâtre¹. Même quand les Gide, Giraudoux, Cocteau et Anouilh ont pensé ressusciter les mythes grecs en écrivant des *Œdipe*, *Antigone* ou *Electre*, il ont substitué la notion de fatalité à celle de tragique: ils ont externisé le tragique en rendant l'homme victime propitiatoire de forces aveugles, inconnues et méchantes; ils font du destin, *volens nolens*, l'autre face de l'Histoire dont on se met à percevoir, entre les deux guerres, le poids écrasant dont il est devenu impossible de se débarrasser, avec la montée des périls qui l'accompagne.

Cependant quelque chose a changé dans la façon de subir le *fatum*, sous la plume des dramaturges de l'après seconde guerre mondiale: la valeur de l'homme est devenue tellement insignifiante, face aux moyens scientifiques de l'anéantir, la volonté d'auto destruction des hommes est devenue tellement incontrôlable qu'est exclue même la possibilité de se

¹ Il faut lire à cet égard *Le Dieu caché* (Gallimard, 1955) de Lucien Goldmann où il passe au crible les tragédies françaises pour aboutir à la conclusion que, même chez Racine, celles qui répondent strictement à l'exigence du «tout ou rien», se comptent sur les doigts d'une seule main.

désoler *sérieusement* de la situation tragique où l'humanité s'est enfermée². On ne peut qu'en souligner la vanité dérisoire: l'homme n'existe pas assez pour être pris au sérieux. C'est tout l'argumentaire de Jean-Marie Domenach dans son *Retour du tragique*³. Pour lui on trouve dans «le théâtre du nihilisme» représenté par Beckett, Ionesco et quelques autres «la plupart des éléments constitutifs du tragique, mais retournés», car «ce n'est plus seulement le sens [du tragique] qui est contesté, mais la possibilité de donner du sens, la faculté de dire, aliénée, pourrie, et cependant intarissable»⁴. Le tragique nouveau résulte de l'impossibilité même du tragique. Il suffit de s'appuyer sur quelques phrases de Ionesco ou de Beckett pour aboutir au constat que l'homme n'existe pas assez pour accéder même au tragique de la déréliction totale: «Les Smith et les Martin [...] ne savent plus être, ils peuvent devenir n'importe qui, n'importe quoi, car, n'étant pas, ils ne sont que les autres...ils sont interchangeables»⁵; ou: «Je dis 'je' en sachant que ce n'est pas moi. Moi, je suis loin», dit l'Innommable de Beckett. Non seulement la solidité du sujet est mise en doute, mais son existence même. En raison de quoi les notions de valeur, d'exigence, de choix, d'action perdent tout sens.

Ce sont là affirmations philosophiques non susceptibles – on l'a longtemps cru - d'incarnation théâtrale et pourtant Beckett en a apporté le démenti dans des œuvres dont la dramaturgie est totalement concrète et j'irai jusqu'à dire, spectaculaire: dans *Film* et *Tous ceux qui tombent* notamment. Dans *Film* est pisté à la trace, si l'on peut dire, la panique qui saisit un sujet quand il se voit vu (et il ne peut pas ne pas être vu s'il veut

² Une autre réaction à l'égard de l'Histoire consiste à proclamer la possibilité pour l'homme de s'opposer à la fatalité en proclamant sa liberté («Je suis ma liberté» lance l'Oreste de Sartre dans *les Mouches*) ou en dénonçant l'imposture, ce que fait Camus dans *Caligula*.

³ J.-M. Domenach, *Retour du tragique*, Edition du Seuil, Paris 1967. Domenach consacre le dernier chapitre de son livre à ce qu'il nomme «l'infra-tragique», pp. 258 à 282. On lira aussi, sous la plume d'Alfred Simon, dans «Esprit» de décembre 1963, une étude titrée *Le degré zéro du tragique*.

⁴ J.-M. Domenach, *Le retour du tragique*, cit., p. 262 et 274.

⁵ E. Ionesco, *Notes et contre notes*, Gallimard, Paris 1962, p. 137.

accéder à l'existence théâtrale). A partir de l'aphorisme de Berkeley⁶, *esse est percipi* (être, c'est être perçu) qui nie l'essentialité de l'être et le réduit à la seule perception par autrui de son existence, Beckett bâtit toute une géométrie conventionnelle de la perception selon laquelle, en deçà d'un angle de 45°, le personnage nommé O (O pour objet) échappe à la vue de Œ (Œil) et par là échappe à la conscience de sa capture qui, elle, a lieu quand l'angle de perception est supérieur à 45°. Dans ce cas se produit le tragique, le *percipi* (être perçu) provoquant l'effolement de O qui manifeste «l'expression d'épouvante de qui se voit à ce point perçu»⁷.

Pourquoi tragique? Parce que l'idéal souhaité par O est le non-être, statut de paix absolue à l'abri de la "foirade" qu'est l'existence humaine. Malheureusement «la recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insuppressible perception de soi»⁸. Qu'il s'agisse de cinéma ou de théâtre, l'œil du spectateur (qui délègue son pouvoir destructeur, sur le plateau, à Œ) englobe en témoin à la fois Œ et O et assiste aux manœuvres angoissées de O pour échapper à la vue/prise de Œ sur lui. Le non-être est impossible pour la raison simple que Œ est la conscience de soi que O ne peut pas ne pas prendre, étant à la fois objet et sujet; sujet clivé, à la fois perçu, percevant et se voyant percevoir. «L'angle d'immunité» qui permet à O d'échapper à la prise de Œ n'est qu'un artifice dramatique qui décompose en deux moments, deux actions, deux trajets ce qui dans la réalité de la perception est purement mental et fait coïncider le «voir» et le «se voir voyant». L'épouvante à se voir vu est telle que O, dont on a compris qu'il est le double de Œ (ils se ressemblent comme deux gouttes d'eau avec même cache sur l'œil) se cache définitivement le visage quand il ne peut plus échapper à la vue de Œ. Attitude de gribouille qui ne change rien au fait qu'il est vu par Œ, signalant seulement par là sa mauvaise foi. Mais elle ne lui sert à rien car le spectateur, lui, jouit d'une double vue (d'O voyant et d'Oe voyant O – qui

⁶ Berkeley fait partie des empiristes qui doutent de la réalité du sujet comme substance et pensent qu'il n'y a pas de *cogito* à la Descartes ni du sujet transcendantal mais seulement une *tabula rasa* sur laquelle l'expérience imprime des sensations.

⁷ S. Beckett, *Film*, in *Comédie et actes divers*, Editions de Minuit, Paris 1972, p. 118.

⁸ Ivi, p. 113.

synthétise les deux parts du même: le spectateur réinstalle le sujet par sa propre perception).

On retiendra de cette tentative de Beckett l'idée qu'au théâtre le non-être n'est pas longtemps soutenable (même s'il est concevable⁹) à partir du moment où il y a, ne serait-ce qu'un seul spectateur. Néanmoins l'existence ne va pas de soi, elle ne s'impose que par relation à autrui, c'est-à-dire à des partenaires, du moins si l'on considère que la relation personnage/spectateur est incontournable. Ce qui va faire justement l'objet d'un questionnement chez les dramaturges actuels (Richter, Spregelburd...). Que peut-on dire de plus que Beckett en matière de tragique puisqu'il réussit à placer ses personnages *avant* que le tragique n'ait lieu: Beckett sape les conditions d'un tragique possible tout en dotant ses homuncules des caractéristiques propres au tragique - inertie, immobilité, non-agir -, toutes "qualités" réduites à rien par la dérision. En effet l'inertie qui les atteint est celle de bouts de bois (mort) rêvant qu'ils sont des êtres conscients beaucoup plus que celle d'êtres vivants rêvant être réduits à l'état de déchets.

L'expérimentation beckettienne souligne aussi combien il est difficile d'anéantir le sujet, ce qui laisse prévoir que les tentatives actuelles de cette orientation ne soient souvent que des approximations ou des métaphores de la disparition du moi et par là une édulcoration du tragique que subit le personnage. Ce tragique-là est donc rare et rarement perçu comme tel par le personnage lui-même: le spectateur, souvent, le ressent à sa place alors que lui se débat dans sa tentative d'exister en s'appuyant sur ce qui justifierait sa prétention à l'être, l'argument le plus convaincant, au théâtre, étant la présence. Du coup, *a contrario*, le tragique le plus pur

⁹ Beckett en donne une autre démonstration dans *Tous ceux qui tombent* où Monsieur Rooney s'approche, autant que faire se peut, de l'immobilité et du non-agir cadavériques, mais sous une forme métaphorique qui l'empêche de totalement disparaître. Il peut toujours se dire que l'état d'ataraxie auquel il est parvenu est supérieur à la mort: «Rien, me disais-je, même pas la mort dûment constatée, ne pourra jamais remplacer ça» (S. Beckett, *Tous ceux qui tombent*, Editions de Minuit, Paris 1957, p. 63). Mais Beckett n'est pas dupe de cette «façon de parler». La phrase qui suit immédiatement est: «Ce fut alors que la réalité me reprit».

serait l'invisibilité du personnage, le plateau vide, extrémité à laquelle tendent déjà et de plus en plus les dramaturges de Beckett qui réduisent la présence à une voix, voire à un souffle¹⁰. Que peuvent donc faire de plus les successeurs de Beckett? Comment aller plus loin dans le déni d'existence, forme pure de tragique? Peut-être en mettant en doute la possibilité même de dire "je". Là où Beckett vide le "je" de toute prétention à l'être, les dramaturges "néantiseurs" d'aujourd'hui situent leurs créatures dans un no man's land, avant même que le "je" prononce sa première phrase et ils lui interdisent de la prononcer, tellement elle est suspecte de mauvaise foi et d'abus de confiance.

Déjà un contemporain de Beckett, Roland Dubillard, s'était attaqué à la même problématique de l'autonomie statutaire du moi dans *la Maison d'os*¹¹, pièce tout entière consacrée à explorer la difficulté qu'il y a à cerner la conscience de soi pensant et pas seulement de soi agissant ou présent physiquement. Ce qui revenait à écrire une pièce sur l'impossibilité de la faire, puisque son support premier et indispensable, le protagoniste, passait son temps à s'interroger sur le bien fondé de son existence. Cette histoire d'un Maître entouré d'une multitude de valets est la métaphore d'un questionnement insoluble: comment prendre au pied de la lettre la formule: "entrer en soi-même", c'est-à-dire se penser pensant. Ambition délirante car, au théâtre, l'être-pour-soi résulte de l'être-pour-autrui.

«Si c'est par eux [les valets] que je suis moi, c'est à eux de s'en occuper»¹². Vouloir voir son intérieur de l'extérieur est une aporie que le valet, avec son bon sens, dénonce sans ambages. Le Maître a beau dire qu'il possède «en moi, la maison d'un autre moi»¹³, l'accès à ce même/autre est impossible: «Le dedans d'une chose, sitôt qu'on y entre, on ne peut plus, Monsieur, regarder cette chose du dehors»¹⁴, alors que le Maître revendique: «Ce que je veux c'est me représenter le dedans de ma maison

¹⁰ *Souffle*, par exemple, est un intermède qui fait l'objet d'une publication d'une petite page à la fin de *Comédie et actes divers*.

¹¹ R. Dubillard, *La maison d'os*, Gallimard, Paris 1966.

¹² R. Dubillard, *La maison d'os*, cit., p. 54.

¹³ Ivi, p. 65.

¹⁴ Ivi, p. 28.

comme il est. Comme elle est»¹⁵. Faute de ce dédoublement irréalisable qui permettrait la connaissance plénière de soi, la maison d'os - le moi en somme - devient matière pétrifiée et se délite. Un peu comme dans la «fable des membres et de l'estomac», les serviteurs/organes n'obéissent plus au Maître dont la demeure se dégrade et tombe en ruines: la mort, bientôt dont, par anticipation, le Maître dresse le constat: «Comme si j'étais mort; comme si je n'étais plus que le lieu où se passe toute cette vie qui n'est pas à moi, où s'usent toutes ces choses. [...] Elle se passe de moi, ma maison. En réalité, elle ne me survit que comme un cadavre survit à son mort»¹⁶. Magnifique illustration théâtrale du tragique ontologique.

Qu'est-ce que le moi, en fin de compte? Le résidu d'une invasion par la mémoire et par le monde extérieur:

MA PEAU PLUS DE PROTECTION FACE AU MONDE EXTÉRIEUR
il pénètre en moi il est là il est là en moi partout
CET EXTÉRIEUR EST ICI EN MOI PARTOUT
JE N'ARRIVE À EXTIRPER CE MONDE EXTÉRIEUR DE MOI
je suis tout ça
TOUT CE QUE JE VOIS LÀ À L'EXTÉRIEUR ET QUE JE NE SUP-
PORTE C'EST CE QUE JE SUIS
C'EST CE QUE JE SUIS MAINTENANT
JE SUIS CE MONDE EXTÉRIEUR
JE SUIS TOUT CE QUE JE VOIS À L'EXTÉRIEUR ET QUE JE NE SUP-
PORTE PAS
JE NE VEUX PAS ÊTRE ÇA¹⁷.

Mais ce "je" ne peut pas détruire cette invasion sans se détruire lui-même: «QUAND JE VEUX DÉTRUIRE TOUT CELA À L'EXTÉRIEUR, ALORS IL FAUT QUE JE ME DÉTRUISE MOI-MÊME»¹⁸.

Il y a pire: dans bien des pièces de Falk Richter, on ne sait pas qui parle, ce qui rend les mots responsables du flottement des identités: c'est un

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, pp. 156 et 161.

¹⁷ F. Richter, *Ivresse*, l'Arche, Paris 2013, p. 26.

¹⁸ Ivi, p. 27.

homme ou une femme, en fonction des accords grammaticaux des adjectifs et des participes passés, et c'est tout. Mais quant au lieu et au temps d'énonciation, c'est le texte présenté tant en monologue qu'en dialogue qui peut informer, indirectement. Dans *Trust*¹⁹ un "je" (masculin apparemment) se pose la question de sa présence (existentielle? scénique?): qu'il soit là («si je restais») ou non («si je parlais») ça ne changerait pas grand-chose. Il y a aussi un "Tu", mais que le "je" le regarde ou non, «ça ne changerait rien»²⁰. Suit toute une série d'interrogations sans réponses qui ne sont pourtant pas oratoires car on sent une tension, une angoisse dans cet état d'être, sans savoir pour qui ou pour quoi. Tout ce «je ne sais pas» ne peut mener qu'au bredouillis, à l'aphasie:

je je je
je euh
je
Euh
Euh je
euh euh euh²¹.

De toute façon l'écriture est hésitante, suspendue, inchoative, répétitive, fragmentée. Parlera-t-on alors de tragique? Oui, si l'on insère cet état de fragilité du moi dans le contexte d'autres pièces où seules les petits faits qui jalonnent une vie, si médiocre soient-ils, sont tenus par l'individu comme l'essence même de son être: y toucher, les modeler comme un vulgaire matériau pour en faire le socle d'une autre existence, provoque un effondrement intérieur dont il n'est possible d'évacuer le tragique que par la violence.

C'est le thème du *Traitement* de Martin Crimp: Andrew et Jennifer, producteurs de séries télévisées, sont en passe de violer la vie d'Anne en la modifiant au gré de leur conception de ce qu'ils croient le plus propre à séduire un vaste public: «Vous êtes venue avec votre histoire, lui disent-

¹⁹ F. Richter, *Trust*, L'Arche, Paris 2010.

²⁰ Ivi, p. 11.

²¹ Ivi, p. 121.

ils, mais une fois que vous venez à nous avec votre histoire, votre histoire est aussi la nôtre. Parce que personne n'a une histoire rien qu'à lui»²². Anne se rebiffe: «Je ne veux pas qu'on change quoi que ce soit»²³, ce qui reviendrait à lui voler son identité au nom d'une prétendue récréation artistique. Et elle se venge de la situation intolérable dans laquelle on l'a enfermée – devenue étrangère à elle-même - en crevant les yeux d'un des complices de sa dépersonnalisation. Comme quoi chacun tient à son identité, si insignifiante soit-elle.

Identité qui peut être mise à mal également par le clonage, où la duplication de l'autre en même aboutit à l'annulation du "je"; ou par la chirurgie esthétique qui transforme un "moche" en Apollon et modifie du tout au tout la façon de penser et les relations à autrui du bénéficiaire de cette intervention²⁴. Il y a plus: le chirurgien, fier de sa réussite, va multiplier les beaux mâles à l'identique. Mais leur diffusion en exemplaires tous semblables, leur font perdre littéralement la face. Tous, autour d'eux, s'anonymisent. On avait déjà assisté à ce phénomène avec les Smith, les Martin, les Jacques et Robert, chers à Ionesco. L'objectif de la pièce n'est plus alors seulement de s'en prendre au nivellement social, mais de dénoncer la dépossession métaphysique de soi. Ne plus être reconnu pour ce qu'on est, c'est comme être nié: *esse est percipi* disait Berkeley. De fait on n'existe que dans et par le regard de l'autre.

Une fois réduit à une apparence physique, l'individu se fige en matériau; il devient marchandise; il est même dépourvu de la conscience tragique de la perte de soi. Faire de l'homme un objet que l'on achète et vend, que l'on viole et torture, qu'éventuellement l'on dévore, c'est lui ôter moins l'existence que la racine même de son être. La littérature dramatique contemporaine fait de l'homme (ou de la femme) un pur objet. C'est

²² M. Crimp, *Le Traitement*, l'Arche, Paris 2002, p. 30.

²³ Ivi, p. 77.

²⁴ C'est le thème de *Copies* (l'Arche, Paris 2004) de Caryl Churchill, d'une part et de *le Moche* de Marius von Mayenburg (l'Arche, Paris 2008), de l'autre. Le plus inquiétant dans cette dernière pièce est que "le moche" n'est pas maquillé pour être enlaidi; «il doit avoir une apparence normale» dit l'auteur, signe que la métamorphose est mentale et par là de portée bien plus large.

vrai d'Anne, personnage à la fois central et inexistant d'*Atteintes à sa vie*²⁵ qui se considère elle-même comme un écran de télévision: «J'ai l'impression d'être un écran [...] où tout semble réel et vivant par devant, mais par derrière il n'y a que de la poussière et quelques câbles»²⁶. Malléable comme une boule de glaise, elle peut aussi se métamorphoser en automobile: «le moteur 2 litres de l'Anny montre une excellente prestation lors de la simulation de consommation en milieu urbain [...] et est aussi disponible en diesel»²⁷. Dans un monde voué au consumérisme, l'être humain n'est qu'un "consommable" parmi d'autres. Sa réification constitue le thème des pièces plutôt dérangeantes de Mark Ravenhill *Shopping and Fucking* (1996) et *Some explicit Polaroids* (1999): shopping et pornographie sont les deux versants de la même déshumanisation; dans la première pièce: «Mark, un héroïnomane, a acheté Robbie et Lulu dans un supermarché à quelqu'un qui n'en voulait plus»; dans la seconde: «au supermarché de *Shopping and Fucking* correspond, progrès techniques obligent, l'ordinateur qui permet à Tim d'acquérir Victor via internet, après examen de la marchandise sur Polaroids scannés à l'écran. [...] Tel le corps humain dont s'empare le marché et dont Ravenhill figure l'aliénation sous les espèces du sexe, du commerce et de la torture »²⁸.

Un degré de plus et l'homme est physiquement détruit: on le mange. Le cannibalisme est un thème récurrent dans le théâtre britannique de la fin du siècle dernier: chez Edward Bond dans *Early Morning*, chez Sarah Kane dans *Anéantis* où n'est épargné aucune détail, chez Howard Barker dans *The last Supper*. Et s'il ne s'agit pas de dévoration proprement dite, les étapes métaphoriques du dépeçage et de la désintégration de l'autre n'en sont que plus efficaces, par exemple, pour Anne, personnage du *Traitement*, manœuvrée, ballottée, séquestrée par des amis-ennemis qui

²⁵ M. Crimp, *Atteintes à sa vie*, l'Arche, Paris 2002. Sur le personnage "inexistant" d'Anne, voir supra, p. 7.

²⁶ Ivi, p. 148.

²⁷ Ivi, p. 156.

²⁸ S. Jean, *De l'écriture du néant à la néantisation de l'écriture*, in J.-M. Lanteri (textes réunis et présentés par), «Ecritures contemporaines, 5: Dramaturgies britanniques (1980-2000)», Lettres modernes, Minard, Paris-Caen 2002, p. 171.

de toutes les manières (par le sexe, le langage, les gestes) en font leur chose.

Encore Anne, dans *le Traitement*, est-elle sauvée par la conscience qu'elle prend de sa dépossession; sa révolte prépare son salut. Mais il est des cas où la profondeur du déchirement intime d'avec soi-même est si forte et si totale qu'il n'y a pas d'autre issue que l'autodestruction, même si les apparences de l'action théâtrale donnent le sentiment d'une violence extrême tournée contre autrui. C'est là la source du malentendu concernant l'œuvre de Sarah Kane: venant sous la plume d'une auteure qu'on l'on sait et sent totalement engagée et meurtrie, sa violence destructrice fait froid dans le dos et à l'âme, malgré l'accumulation d'horreurs auxquelles elle se livre. Sarah Kane multiplie dans ses pièces (*l'Amour de Phèdre*, *Anéantis*, *Purifiés*) viols, énucléation, émascation, éviscération, inceste, meurtre, voire anthropophagie, monstruosité assorties de violences verbales inouïes, signes d'une douleur qui ne peut s'exprimer que par un exutoire purulent ayant le pouvoir de vider un abcès.

Cette "écriture du désastre" pour reprendre le mot de Maurice Blanchot est plus encore une écriture de l'inhumain qui a peu à voir, malgré les apparences, avec le théâtre *in-yer-face* (prends ça dans ta gueule), obscène et vulgaire qui fait les beaux soirs du jeune théâtre britannique et d'Europe centrale. Chez Sarah Kane la destruction du personnage-acteur passe par la réduction de son corps à un objet, à un accessoire qui perd sa valeur d'image de l'homme: «Ainsi la décomposition du personnage doit nécessairement passer par l'effacement physique du corps»²⁹. Cet effacement est particulièrement sensible à la fin de sa dernière pièce (*4.48 Psychose*) qui annule à la fois l'auteur, le théâtre, le spectateur et le critique, tellement on a le sentiment d'assister, en direct, à des mots écrits dans la durée ultime d'un acte définitif:

Regardez-moi disparaître
Regardez-moi

²⁹ S. Cuisinier-Delorme, *Au-delà de la représentation, le discours autour des corps dans Manque de Sarah Kane* in «Théâtre anglophone: de Shakespeare à Sarah Kane», L'Entretemps, Montpellier 2002, p. 136.

Disparaître
Regardez-moi
Regardez-moi
Regardez³⁰.

Les deux lignes qui suivent et qui terminent la pièce ouvrent la voie à une autre façon de se détacher de l'homme: en se refusant soi-même, ce qui signifie - strictement: suicide. «C'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée, / dont le visage est scotché au verso de mon esprit». Il n'est plus question de métaphore et de discours: «je fonce vers ma mort»³¹ écrit l'auteur qui n'est plus Sarah Kane, mais une jeune femme qui meurt.

Même si le texte est fragmenté et désapproprié (les répliques commencent dans une bouche et continuent dans une autre) il est toujours question de projets humains (désir de mort, d'enfant, d'amour). Kane n'est pas la seule à donner à ses personnages des noms de lettres: A., B., C., M. dans *Manque*. Mais ils en souffrent et voudraient bien accéder à une vraie identité: «Rien qu'un nom ce serait déjà bien»³². Identité solipsiste, néanmoins, car l'échange avec autrui est quasiment impossible en dehors de la violence directe faite aux corps et les corps, sauf quand la parole leur est donnée, sont comme invisibles. Ainsi va-t-on avec Kane, dans *Manque*, vers «une esthétique privilégiée du minimalisme et du vide, voire sur ce qui apparaît par maints aspects comme une dramaturgie du néant»³³, du fait que «la dramaturge a remis en question la présence physique du corps en le sublimant dans l'absence»³⁴. En effet les locuteurs, réduits aux seuls mots qu'ils prononcent, ne sont circonscrits par aucun espace qui leur permette d'entrer en contact avec autrui: ils flottent dans

³⁰ S. Kane, *4.48 Psychose*, L'Arche, Paris 2001, p. 55.

³¹ Ivi, p. 11.

³² S. Kane, *Manque*, L'Arche, Paris 1998, p. 22.

³³ S. Cuisinier-Delorme, *Au-delà de la représentation, le discours autour des corps dans Manque de Sarah Kane*, cit., p. 138.

³⁴ Ivi, p. 140.

une atmosphère sans pesanteur où leurs corps sont comme dématérialisés.

Est-il encore possible de maintenir l'écart définitionnel entre tragédie et drame, au vu du dramatisme, voire de l'horreur qui submerge le spectateur en face des œuvres de Sarah Kane? Le dramatique ne serait-il pas la conséquence normale et l'effet attendu quand le tragique n'est pas seulement pointé, philosophiquement, comme la destruction (ou la tentative de destruction) du sujet, mais comme la conscience douloureuse du caractère insoutenable de cette destruction? Ce qui ne fait aucun doute concernant Kane devrait aussi permettre d'élever jusqu'au tragique les rapports contradictoires et insolubles qui gangrènent certaines situations familiales, même si ce tragique-là est feutré, insidieux, presque doux et silencieux. La tension qui unit et sépare à la fois les êtres peut atteindre un degré d'intensité muette et d'irrationalité tel que le sentiment d'irréparable tombe comme une chape de plomb sur l'esprit et le cœur du lecteur/spectateur.

Je songe ici à la pièce d'Henning Mankell, *Ténèbres*³⁵. Une Fille et son Père, exilés d'on ne sait quel pays et on ne sait pour quelles raisons, sont cloîtrés dans un logement de fortune en Suède avec l'espoir d'en partir bientôt pour un vrai lieu de vie. Les frayeurs sans cause qui les étreignent, ajoutées à la terreur que fait subir le Père à sa Fille à qui il multiplie les ordres absurdes et contradictoires ainsi que les reproches et soupçons incessants, diffusent une atmosphère tragique due au caractère inexplicable d'une situation tendue à se rompre. Menaces, inconscience et fragilité chez le père, révolte sourde et démonstration d'amour filial de la part de la fille composent un ensemble d'affects instables et constamment réversibles à l'intérieur duquel le père et la fille tournent en rond, indéfiniment, faisant comme si le climat irrespirable créé par le père allait s'éclaircir d'un instant à l'autre.

Une des caractéristiques du tragique irréparable est qu'il n'y a pas de solution, donc de dénouement (hormis le suicide): ou bien la pièce s'installe dans une répétitivité indéfinie (comme dans *Victimes du devoir*

³⁵ H. Mankell, *Ténèbres*, L'Arche, Paris 2002.

de Ionesco) ou bien elle se termine par l'arrêt sur une image qui ne résout rien, car l'image en question a déjà été vue au cours de la pièce et l'on a constaté qu'elle n'était qu'un leurre. Ainsi l'attitude de la fille à la fin de *Ténèbres*: «Elle s'approche à côté de lui [son père] et lui prend la main». Elle l'a déjà fait, maintes fois et pour rien; le père n'a rien changé de sa brutalité tyrannique et contradictoire. Et la fille prononce - dernière réplique de la pièce: «On va boire un peu de thé maintenant, papa. [...] Et puis nous allons sortir». Mais ils savent très bien qu'ils ne sortiront pas et qu'ils reprendront *ad infinitum* le même jeu de rôle dérisoire et épuisant: ils sont enfermés dans un huis clos. C'est la reprise, en plus discret, de la dernière réplique d'*En attendant Godot*. A Vladimir qui lance à Estragon: «Alors, on y va?», son compère répond: «Allons-y», accord suivi de l'indication scénique: «Ils ne bougent pas».

Dans le tragique on ne bouge ni ne change. C'est un état stationnaire dans le pire. Mais comme le pire n'est pas ce qui manque, aujourd'hui, pourquoi donc les œuvres d'orientation tragique sont-elles si peu nombreuses dans le théâtre contemporain? L'heure n'est plus à la métaphysique; les cieux sont vides et c'est sur terre qu'on cherche et trouve les raisons de situations peut-être désespérées mais jamais inexplicables: les responsables ne peuvent pas échapper même s'ils se dissimulent dans les replis de la conscience et même si les remèdes sont inefficaces. Peut-être y a-t-il aussi une raison dramaturgique à la déperdition du tragique. Si le tragique résulte du fait qu'on ne peut plus *s'en sortir*, la clôture de l'action dans la boîte de la scène à l'italienne était particulièrement favorable à cet état d'enfermement sans issue. Aujourd'hui où le théâtre (comme activité artistique) est sorti du théâtre (comme lieu), l'espace ouvert conquis (sous forme de Cartoucherie ou autres lieux détournés) offre, par l'effacement des limites scéniques, une échappatoire pour que le social se substitue à l'ontologique et le dramatique au tragique.

