



HAL
open science

Corps amoureux et corps martyrs dans *Cleansed* de Sarah Kane

Obis Eléonore

► **To cite this version:**

Obis Eléonore. Corps amoureux et corps martyrs dans *Cleansed* de Sarah Kane. Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines, 2011, 978-2-7574-0349-5. hal-04213963

HAL Id: hal-04213963

<https://hal.science/hal-04213963>

Submitted on 29 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Corps amoureux et corps martyrs dans *Cleansed* de Sarah Kane

Eléonore Obis

Paris Sorbonne Université

“ There is only one antidote to mental suffering, and that is physical pain.” (Karl Marx)¹

La dramaturge Sarah Kane occupe une place particulière sur la scène anglaise contemporaine. La jeune femme est propulsée sur le devant de la scène en 1995 à l'âge de 25 ans lorsque sa première pièce *Blasted* (Anéantis) est jouée au Royal Court Theatre de Londres. Écrivain en résidence dans ce même théâtre, elle est aussitôt étiquetée enfant terrible du théâtre londonien, et sa pièce devient l'une des références principales du théâtre In-Yer-Face, le théâtre coup-de-poing, tel qu'il a été baptisé par le critique Aleks Sierz. Comme d'autres auteurs des années 90 (aussi appelées les « nasty nineties ») Sarah Kane ose montrer sur scène des actes d'une violence extrême (énucléation, anthropophagie, viols), ce qui lui vaut le surnom, avec Mark Ravenhill, Joe Penhall ou Jez Butterworth, de « New Brutalist ».

La polémique qui entoura *Blasted* remit au premier plan le scandale provoqué par la pièce *Saved* d'Edward Bond en 1965. *Saved* s'attira les foudres de la censure à cause d'une scène montrant la lapidation d'un bébé par un groupe de jeunes, mais les débats qui s'ensuivirent entraînèrent finalement l'abolition de la censure. *Blasted* relança le débat sur la nécessité d'un retour, si ce n'est à la censure, du moins à un contrôle de ce qui se joue sur les scènes de théâtre. Sarah Kane fut soutenue par de nombreux dramaturges, dont Edward Bond et Harold Pinter, qui voulurent défendre la liberté d'expression mais aussi les qualités de la pièce. La seconde pièce de Kane, très attendue après ces débuts médiatiques, choqua pour sa violence représentée de façon très réaliste. *Phaedra's Love* (l'Amour de Phèdre, 1996) est une réécriture de la pièce *Phèdre* de Sénèque. Dans une forme de surenchère de la violence et avec, parfois, la volonté de choquer, la pièce montre Phèdre consommant l'inceste avec Hippolyte par une fellation et Hippolyte en adolescent en surpoids se masturbant devant des films violents. La famille royale est une parodie de famille contemporaine, famille recomposée au sein de laquelle règne l'inceste.

Pourtant, la violence que l'on reproche au théâtre In-yer-Face fait l'objet, chez Kane, d'une métaphorisation et d'une recontextualisation qui font le plus souvent défaut aux autres dramaturges du même mouvement. Ainsi, la pièce *Mojo* de Jez Butterworth, qui décrit un milieu de jeunes voyous à Londres, n'est pas une pièce *sur* la violence ; elle ne pose pas la question de son origine ni celle des moyens d'y faire face. Dans une esthétique qui rappelle celle d'un Quentin Tarantino, les petites frappes de *Mojo* s'amusent, sans se préoccuper des conséquences, et la violence, mise en scène de façon réaliste, paraît gratuite. Elle devient alors une forme de divertissement parmi d'autres. Or, pour Kane, le théâtre doit être avant tout une expérience des sens et du sens, qui ne peut en aucun cas se réduire à du divertissement. Elle veut créer un théâtre « expérientiel », qui vise la réception par l'émotion avant l'intellect².

¹ Karl Marx, Herr Vogt cité et traduit par Stanley Edgar Hyman. *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as imaginative writers*. New York: Atheneum, 1966, 118, cité dans Scarry, Elaine. *The Body in making and pain. The Unmake of the World*. New York, Oxford: OUP, 1985, 33

² Cette vision du théâtre lui est apparue comme une évidence après avoir vu la pièce *Mad* de Jeremy Weller en 1992. Les acteurs, amateurs et professionnels, étaient tous atteints de maladies mentales. A la suite du spectacle,

Malgré une carrière fulgurante, stoppée net par son suicide en 1999, le théâtre de Kane est empreint d'une certaine cohérence esthétique. Kane explore les extrêmes en terme de représentation du corps, de la spectacularité du corps des premières pièces à sa spectralité dans les dernières œuvres. *Blasted* est déjà en ce sens l'expression condensée de ce parcours si l'on étudie précisément la structure en deux parties de la pièce : dans la première, Kane joue avec les codes réalistes, un réalisme littéralement soufflé par l'explosion évoquée dans le titre, et qui plonge le spectateur dans une deuxième partie plus minimaliste où la langue et les images rappellent l'univers beckettien. Dans ses deux dernières pièces, *Crave* (Manque) et *4.48 Psychosis* (4.48 Psychose), Kane aborde un théâtre minimaliste, un théâtre de voix qui se joue à la frontière entre théâtre et poésie.

La troisième pièce de Sarah Kane, *Cleansed* (Purifiés, 1998), celle sur laquelle nous allons nous pencher est, contrairement à ses autres pièces, le résultat d'une longue réflexion pour l'auteur (trois ans et demi), son écriture ayant débuté avant *Blasted*. Kane s'y démarque du théâtre In-Yer-Face en renonçant définitivement à toute forme de réalisme. Elle s'y affirme aussi comme auteur d'un théâtre littéraire, qui ne nie pas ses références : Beckett, Bond, Barker et Pinter pour les contemporains, ainsi que le théâtre élisabéthain. La pièce, plus encore que *Blasted* ou *Phaedra's Love*, est nourrie de références, de *1984* de George Orwell à *A Midsummer Night's Dream* et *Twelfth Night* de Shakespeare. Les dialogues y sont réduits au minimum et la structure en tableaux favorise la construction d'images fortes où les corps sont soumis à de véritables supplices. Cette pièce charnière condense en vingt tableaux toutes les thématiques qui hantent l'auteur. Considérée comme sa pièce la plus violente, *Cleansed* est aussi une « histoire d'amour », « a love story » comme le souligne Kane non sans humour, (Saunders, 2009, 74) qui joue sur la polysémie du mot « passion », comme l'illustre le résumé qui suit.

L'intrigue de la pièce est divisée en trois intrigues principales qui se croisent dans les différents tableaux. La première intrigue se concentre sur le personnage de Grace. Celle-ci se rend dans une université, qui semble aussi tenir lieu d'institution pour jeunes gens, afin de venir chercher les vêtements de son frère Graham, mort d'une overdose. Elle obtient finalement du directeur, Tinker, de rester dans l'institution et endosse les vêtements de son frère, qui avaient été donnés à un jeune garçon nommé Robin. Ce dernier échange les vêtements de Graham contre ceux de Grace. Grace revoit ensuite son frère Graham, vivant et en bonne santé. Dans cette scène de retrouvailles, Graham et Grace dansent, s'enlacent et font l'amour. Tinker, qui surveille tous les membres de l'institution, punit Grace pour cet acte incestueux : elle est passée à tabac, violée, et elle subit finalement des électrochocs. Tinker l'opère ensuite pour lui faire une mammectomie et une phalloplastie afin qu'elle soit transformée, selon son propre souhait, en son frère Graham. A la fin de la pièce, elle est devenue une sorte de monstre. Le jeune garçon Robin, qui est tombé amoureux de Grace, assiste impuissant au traitement de la jeune femme et doit subir à son tour les mauvais traitements de Tinker : il est puni pour être tombé amoureux et finit par se suicider.

Dans cette université se trouve aussi un couple homosexuel, Carl et Rod. Ils sont tous les deux punis par Tinker car ils s'obstinent dans leur relation. Tinker coupe successivement la langue, les mains et les pieds de Carl. Il égorge finalement Rod après avoir passé Carl à tabac. Carl est opéré par Tinker pour la phalloplastie de Grace et devient lui aussi une sorte de monstre à la fin de la pièce. Une troisième intrigue concerne Tinker qui tombe amoureux

Kane explique : « I made a decision about the kind of theatre I wanted to make – experiential » in Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*. London: Faber, 2001, 92

d'une danseuse de peep-show, nommée Grace, qu'il vient voir pour se masturber. Il parvient finalement à faire l'amour avec la danseuse et par promettre de l'aimer, mais leur histoire s'arrête là.

Dans *Cleansed*, l'amour sans concession des personnages est proportionnel aux tortures qu'ils subissent, sauf dans le cas de Tinker qui est plus bourreau que victime : amour incestueux et amour homosexuel entraînent mutilations, opérations monstrueuses, suicide et meurtre. Sarah Kane confirme ici sa préoccupation première, celle du traitement de la violence sur scène, à l'instar de l'un de ses modèles, Edward Bond : « I believe ... that violence is the most urgent problem we have as a species, and the most urgent thing we need to confront » (Saunders, 2009, 102). Mais l'originalité de Kane est de lier très spécifiquement la violence à l'amour et à la souffrance extrême que l'amour inflige.

Les personnages, pour lesquels l'amour est une forme de religion, deviennent de plus des martyrs. A travers un va-et-vient constant entre corps amoureux et corps martyr, Sarah Kane élabore une métaphore de l'amour comme torture dans une forme fragmentée, à l'image des corps morcelés des personnages. L'influence des *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes dans l'élaboration de la pièce et plus particulièrement le parallèle entre la catastrophe amoureuse et l'expérience concentrationnaire sont des pistes riches pour l'analyse. Enfin, Kane soutient à propos de *Cleansed* que la pièce ne doit être jouée qu'au théâtre, ce qui dénote chez l'auteur le désir de repousser les limites de la représentation, comme l'illustrent des didascalies pour le moins ambitieuses.

Dans un premier temps, nous montrerons dans quelle mesure *Cleansed* représente un tournant de l'œuvre de Kane : son refus radical de toute forme de réalisme permet de représenter la violence et la douleur sur scène grâce à une métaphore dramatique efficace. Après avoir étudié les modalités de ce refus du réalisme, nous étudierons dans un second temps comment Kane tisse différents niveaux référentiels afin de construire un palimpseste qui fait des personnages de son théâtre de véritables martyrs. Cette référence à la religion nous mène à une analyse de la notion d'absolu chez Sarah Kane, en lien avec sa conception du théâtre, genre qu'elle ne cesse de mettre à l'épreuve mais qui demeure son moyen d'expression privilégié.

I L'amour impossible et la métaphorisation de la violence

La violence de la pièce de Kane, si elle marque surtout le spectateur ou le critique par sa spectacularité et sa mise en avant répétée du corps torturé, est d'autant plus opérante qu'elle est relayée par une violence faite à la forme. Pour Kane, « All good art is subversive, either in form or content. And the best art is subversive in form and content » (Saunders, 2009, 85). Il s'agit d'une pièce charnière qui fait table rase du réalisme, afin de métaphoriser la violence. Cette métaphorisation opère sur trois niveaux qui se superposent et se complètent : celui des corps des personnages, celui du langage et celui du cadre spatio-temporel.

1) Kane s'emploie ici à faire de l'amour le fil conducteur de la pièce et le catalyseur de toutes les violences. Les personnages sont amoureux et veulent se lier, s'unir, communiquer, fusionner. La pièce montre l'impossibilité de ce fonctionnement au sein d'un univers régi par Tinker, un docteur-bourreau qui ne cesse de briser les liens qui se créent entre les personnages. Chaque individu est progressivement séparé de celui qu'il aime puis vidé de lui-même. Ces amours sont aussi décrits comme étant des amours impossibles puisqu'ils vont à

l'encontre des interdits bibliques: Grace est amoureuse de son frère, amour incestueux d'une part, mais aussi amour pour un être décédé d'autre part. Carl et Rod sont homosexuels. Quant à Tinker, le maître des lieux, il tombe aussi sous le coup de l'interdit puisqu'il aime une prostituée.

Tinker, qui en anglais peut se traduire par « bricoleur, rafistoleur », est à la fois un docteur et le directeur de l'institution dans laquelle les protagonistes sont enfermés. Il est le seul à disposer d'une forme d'autorité sur les autres, qu'il diagnostique comme étant malades, leurs amours étant jugés inappropriés. Il inflige à chaque personnage des punitions et des tortures en rapport avec leur sentiment amoureux, mais ces violences ne sont jamais montrées de façon réaliste; elles sont le plus souvent suggérées ce qui souligne le caractère métaphorique de ces actes.

Les premières violences physiques sont introduites à la scène 4, lorsque Carl est passé à tabac. Cette scène suit la promesse échangée entre Carl et Rod de s'aimer, avec l'échange d'un anneau, symbole de leur union. Carl est tabassé par « an unseen group of men », des personnages invisibles donc, et les indications scéniques précisent « We hear the sound of the blows and Carl's body reacts as if he received the blows » (CI, 116) : la violence est donc suggérée par une forme de chorégraphie. Après avoir été torturé par Tinker qui veut lui soutirer le prénom de son ami, Carl passe aux aveux sous la torture et quand il prononce le nom de « Rod », ce dernier est censé littéralement tomber du ciel « Rod falls from a great height ». Puis Tinker prend une grosse paire de ciseaux (« a large pair »), et coupe la langue de Carl. L'instrument de la mutilation, ainsi que sa taille, souligne bien le caractère non réaliste de la scène. Par conséquent, le spectateur doit se concentrer sur le sens de cette mutilation et non pas sur les moyens employés pour la représenter. Carl est puni pour avoir promis d'aimer Rod : il ne pourra plus rien promettre.

La scène 10 fait écho à la scène 4. Il s'agit encore une fois d'un passage à tabac par des personnages invisibles, « an unseen group of men », mais cette fois-ci ils torturent Grace sous les ordres de Tinker. A la différence de la scène 4, ces personnages ont des répliques, annoncées par la mention « Voices ». Comme pour Carl, le passage à tabac est rendu par les mouvements du corps de Grace et par des sons. Mais la scène est plus longue, va plus loin dans la violence : Grace est violée, puis les blessures qui lui sont infligées apparaissent sur son corps. La violence est soulignée ici par l'intermédiaire du frère mort, Graham, qui reste auprès de sa sœur pendant ces tortures et qui fait les gestes suivants: « Graham presses his hands onto Grace and her clothes turn red where he touches, blood seeping through. Simultaneously, his own body begins to bleed in the same places » (132). Alors que ceux qui exécutent les actes de violence ne sont pas visibles, le sang qui apparaît sur le corps des deux personnages met l'accent sur les causes et les effets des violences perpétrées : le geste de Graham, qui est visible et qui révèle le sang sur les deux corps, montre que l'amour est la cause des douleurs de Grace. Le sang évoque un sujet qui se vide : l'amour est synonyme de la perte de soi.

A défaut d'une intrigue linéaire et cohérente, la pièce propose une progression par multiplication des scènes de torture, ce qui mène fatalement à la mort des personnages : Carl, après avoir été amputé des pieds et des mains, doit être le témoin de la mort de Rod, égorgé par Tinker après avoir encore une fois promis d'aimer. Robin, maltraité par Tinker et délaissé par Grace, se suicide. Ces procédés répétés rappellent la formule d'Antonin Artaud à propos du théâtre de la cruauté: « Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est [...] pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée d'un conflit perpétuel et d'un spasme

où la vie est tranchée à chaque minute, où tout dans la création s'élève et s'exerce contre notre état d'êtres constitués [...] » (Artaud, 142). Dans cette citation, Artaud met l'accent sur l'impossibilité pour le sujet de se constituer un corps propre dans le cadre du théâtre de la cruauté.

Dans la pièce de Kane, l'idée d'un « conflit perpétuel » se traduit par les mutilations et les tortures que subissent les personnages. Ceux-ci sont séparés les uns des autres progressivement : les couples sont brisés, puis chaque individu est dépossédé de lui-même par d'autres tortures. Il est intéressant de noter que ces couples sont aussi des figures de double. Ils ne renvoient pas tant à des couples semble-t-il qu'à des figures en miroir d'un même sujet qui tente de se constituer, effet renforcé par les échos évoqués précédemment entre différentes scènes : sujet masculin dédoublé, frère et sœur presque jumeaux qui ne forment qu'une seule et même personne. Quant à Robin, s'il ne semble pas avoir de double, un phénomène de brouillage constant s'opère à travers les vêtements qu'il porte, qui sont ceux de Grace, et ceux qu'il portait, qui étaient ceux de Graham. La danseuse de peep-show dont Tinker est amoureux est nommée Grace, un autre double.

Ces doubles sont ramenés à l'unique par Tinker à la fin de la pièce. Grace est Graham, ce qui apparaît dans les didascalies par la mention Grace / Graham. Carl est une forme de double de Grace puisqu'il est habillé avec les vêtements de Grace portés par Robin et privé de ses organes génitaux : Grace / Graham fait face à une sorte de Grace / Carl.

Cette spécularité, qui engendre une circulation confuse des identités, contribue à souligner le caractère non réaliste de ces couples qui pourraient plutôt figurer les errances identitaires d'un sujet dans un espace qui serait alors un espace mental. La violence de *Cleansed* vient de ce que le sujet amoureux n'accepte jamais de s'individuer. Le corps amoureux est assimilable à un corps malade et psychotique, où le sujet ne fait plus la différence entre son corps et le corps de l'autre : les frontières corporelles s'effondrent, le sujet s'écoule hors de lui-même et se perd en l'autre. Les expériences médicales de Tinker visent, en ce sens, à créer des individus, contre leur gré, et à leur montrer leur folie amoureuse dans le sens où l'entend Barthes dans les *Fragments d'un discours amoureux* : « la folie (littéraire) est réputée consister en ceci 'je est un autre' : la folie est une expérience de dépersonnalisation. Pour moi, sujet amoureux, c'est tout le contraire : c'est de devenir un sujet, de ne pouvoir m'empêcher de l'être, qui me rend fou. Je ne suis pas un autre : c'est ce que je constate avec effroi » (Barthes, 142).

2) À cette violence agissant à même le corps se superpose ce que l'on pourrait nommer le scandale du corps parlant, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Shoshana Felhman, c'est-à-dire l'impossibilité pour les personnages de communiquer par le langage. Tout d'abord, le langage est trompeur puisqu'il ne peut ni exprimer ni promettre l'amour. Pour le dire avec Roland Barthes, « vouloir écrire l'amour, c'est affronter le *gâchis* du langage : cette région d'affolement où le langage est à la fois trop et trop peu, excessif... et pauvre » (Barthes, 115). Ainsi, les personnages ne cessent de se promettre leur amour : Carl et Rod à la scène 16 « I will always love you. I will never lie to you. I will never betray you. On my life ». Les promesses de Rod sont réduites à néant par Tinker qui l'égorge brutalement à la fin de la scène. Pour reprendre les thèses de Shoshana Felhman, le sujet est présenté comme un animal prometteur qui n'a pas les moyens de s'acquitter de ses promesses : la répétition de la phrase « I love you » associée à la mort ou aux tortures des personnages annihile toute correspondance entre le mot et le monde, si ce n'est dans l'instant de sa prononciation. On

peut renvoyer ici encore à Barthes, et au fragment intitulé « Je t'aime » : « Passé le premier aveu, 'je t'aime' ne veut plus rien dire » (Barthes, 175)

Cleansed est une pièce qui pose la question de l'instabilité du sens. La formation du sens et la création d'un langage signifiant sont thématiques dans la pièce à travers la leçon de lecture que Grace prodigue à Robin à la scène 7. Robin s'interroge : « That letter don't look like it sounds » (123). Il est analphabète, et Grace entreprend de lui faire lire et écrire. Mais les deux personnages se heurtent à l'arbitraire du signe. Pour Robin, certaines lettres unissent son et sens mais les autres ne suivent pas cette règle – ce qui n'est pas sans rappeler le débat du Cratyle de Platon. La primauté de l'image sur le langage est rendue par le dessin que fait finalement Robin de Grace, faute de pouvoir écrire son prénom. Il s'agit d'une fleur. Tinker s'empresse de lui faire brûler ce message d'amour.

Le dessin de Robin est un symbole fort de la pièce puisqu'il semble illustrer le retrait du langage face à la prédominance des images fortes et de la musique. Les images et la musique, qui sollicitent les sens, prennent le pas sur les mots et signent la défaite du langage. Dans la lignée du théâtre de la cruauté d'Artaud - qu'elle n'avait pourtant pas encore lu - Kane remet en question de façon radicale le pouvoir du langage à exprimer au théâtre et emploie d'autres moyens d'expression pour créer un théâtre expérientiel.

La pièce est ainsi ponctuée d'images fortes, comme par exemple l'image d'un tournesol géant qui pousse juste après la scène d'amour entre Grace et Graham, image devant traduire toute la beauté de cet amour absolu et de la fusion entre les deux êtres. A la fois référence poétique (présente chez Blake ou Breton dans *l'Amour Fou*) et référence mythologique (symbole de la fidélité), la puissance de l'image est là pour pallier l'impuissance des mots et traduire l'émotion. L'image des fleurs réapparaît, cette fois-ci des narcisses, dans un effet de contraste après une exécution sommaire à la mitrailleuse (suggérée par des sons et des images). La musique aussi est présente, à travers des chansons qui doivent être jouées ou les chants des personnages, ainsi que des danses : la danse de la strip-teaseuse, mais aussi les danses d'amour de Graham et Grace et de Carl et Rod qui se font écho.

Tous ces éléments sapent le pouvoir des mots et signalent une autre façon d'exprimer l'amour sur scène : la description de ces danses ou de ces images occupent un espace beaucoup plus important sur la page que les répliques des personnages. Les dialogues tournent vite court, les personnages s'expriment le plus souvent par monosyllabes, comme si le langage avait lui aussi subi une forme de purification. *Cleansed* annonce par ailleurs le langage plus poétique des deux dernières pièces de Kane en utilisant des listes de nombres, lorsque Robin apprend à compter par exemple, ou un langage paratactique, construit avec des monosyllabes, comme c'est le cas à la fin de la pièce : « Died / Burnt / Lump of charred meat stripped of its clothes / Back to life / Why don't you ever say anything ? Loved / Me » (150).

3) La violence de l'impossible lien amoureux, à travers les corps et les mots, est sous-tendue par une fragmentation de la forme qui engendre l'impossible lecture de l'intrigue dans sa globalité. Il est difficile pour le spectateur de trouver un lien logique entre les différents fragments de la pièce. Le monde décrit est un monde brisé, chaotique, caractérisé par une temporalité frisant l'atemporalité et un espace visant à l'universel.

En effet, l'espace de *Cleansed* est celui d'une université, comme le décrivent les différents tableaux : les scènes se déroulent sur la pelouse de l'université (scène 2), dans le gymnase (scène 4), dans les douches (scène 6), dans la bibliothèque (scène 7) etc. Mais Kane

déjoue systématiquement toute possibilité d'ancrage de la pièce dans un espace précis en renommant ces lieux : le gymnase est aussi appelé « the Red Room », les douches « The Black Room », la bibliothèque « The Oval Room ». Les lieux endossent un fonctionnement symbolique, car ils sont liés quasi arbitrairement à une couleur ou à une forme. Mais ce qui s'y passe n'a en apparence pas de rapport avec leur fonction dans une université. Les douches deviennent des cabines de peep-show, le gymnase un lieu de torture... A ce brouillage référentiel s'ajoute encore un autre élément : l'université apparaît aussi comme une sorte d'institution médicalisée. Tinker est le responsable auquel Grace s'adresse à la scène 3 pour consulter le dossier de son frère et il est appelé « docteur » par les autres personnages. Mais l'institution / université est aussi une sorte de prison (Grace est attachée par des menottes à son lit à la scène 3), prison où l'on torture les prisonniers comme s'il s'agissait de les punir de leurs fautes par la torture. La pièce contient enfin de nombreuses allusions à l'univers concentrationnaire et peut être lue à travers ce prisme, comme nous le développerons plus en détails dans la seconde partie.

Kane ne cesse de brouiller les pistes pour faire de ce lieu un lieu de souffrance universel, d'où le choix de l'université : ce lieu mêle tous les lieux, université, prison, hôpital, terrain de jeux, camp, et représente le monde de manière métonymique. On peut voir dans cette universalisation du lieu un écho à la pièce de Howard Barker, *The Bite of the Night*, qui s'ouvre sur les ruines d'une université : « SCHLIEMANN (as guide) : The University! What a terrible place this was! The little rooms suggestive of a gaol [...] The corridors of inordinate length where tortured thinkers thrashed each other in pursuit of a deity they called Truth - » (*The Bite*, 90). Le parallèle avec la pièce de Barker s'étend au-delà de cette citation qui lie l'université à une prison et un lieu de torture, puisque le fil conducteur de *The Bite of the Night* est la mutilation progressive du personnage d'Hélène de Troie par son amant. Dans les deux cas, l'université, qui n'en a plus les fonctions ni même l'apparence, est le symbole d'un monde d'où le savoir s'est retiré, un monde où il ne reste que la torture pour espérer accéder à une vérité ou à une forme de connaissance.

La temporalité de la pièce est disloquée, les références brouillées : elle paraît suivre le cycle des saisons dans les premières scènes (hiver à la scène 1, « it is snowing », puis été à la scène 2). Ensuite, la chaleur ou la pluie qui apparaissent de façon sporadique dans les derniers tableaux sont les signes résiduels du temps qui passe. Au final, la pièce semble donc être la métaphore, en accéléré, de la vie des êtres sur Terre, qui pourrait se résumer à cette citation de *4.48 Psychosis* : « Out of one torture chamber into another » (239). Le lien entre l'homme et l'univers est brisé, comme le soulignent les apparitions fantastiques et surréalistes de fleurs à des moments paroxystiques de la pièce : ces fleurs qui jaillissent du sol sont comme le rappel de ce lien entre l'homme et la nature, thématisé par l'harmonie et la fusion éphémères qu'évoquent les amours absolus des personnages. Mais ces éclairs de beauté et d'harmonie sont définitivement balayés à la fin de la pièce qui expose deux personnages monstrueux sur un plateau désert, et sur lesquels tombe la pluie, métaphore d'une purification réussie.

La structure en tableaux de *Cleansed* donne donc l'image d'un monde chaotique, dont il est devenu impossible d'avoir une vision globale et cohérente. Pièce composée de plusieurs morceaux et de plusieurs intrigues, fortement inspirée par *Woyzeck* de Büchner, elle oscille formellement entre hétérogénéité et homogénéité du fragment pour reprendre les termes de Jean-Pierre Ryngaert³. *Cleansed*, en suivant une intrigue triple centrée sur les amours martyrs

³ Selon J.-P. Ryngaert, dans le cas de l'homogénéité, « l'écriture prend en compte un état antérieur idéalisé, présumé (la lettre, le discours, l'œuvre entière, un personnage absent ou mort, voire un thème) dont il reste des traces alors que nous avons au moins une idée du modèle complet ». Dans le second cas, celui de

des personnages, appartient plutôt à la première catégorie, celle de fragments homogènes, puisqu'il est possible pour le spectateur de reconstruire l'intrigue principale et de trouver une forme de diachronie. Cependant, certains tableaux déséquilibrent cette homogénéité et rappelle le caractère confus des intrigues lors de l'élaboration de la pièce⁴.

En conclusion de cette première partie, on peut rapprocher la stratégie de Kane dans *Cleansed* du concept de défiguration tel qu'il est défini par Evelyne Grossman. Il s'agit d'une « force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime » (Grossman, 7). L'identité y devient « *désidentité*. Il s'agit à la fois de défaire l'identification narcissique à une forme qu'on immobilise, une image-mirage statufiée... et d'inventer les figures plurielles, provisoires, d'une identité en mouvement : des identités » (Grossman, 119). La défiguration est une décréation qui est aussi un re-création.

II Représentations du corps martyr

Les corps des personnages dans *Cleansed* sont des martyrs qui évoluent dans un espace palimpseste, espace dont le fonctionnement fait référence à l'univers de la torture, des camps de concentration et de la religion. Les martyrs sont des martyrs d'un monde tortionnaire, concentrationnaire et religieux.

1) La pièce de Kane contribue à faire de l'espace scénique un véritable espace tortionnaire, dont l'unique but ne serait pas tant de purifier les personnages mais plutôt de rendre visible leur douleur, ce qui fait d'eux de véritables martyrs pour la cause de l'amour. Nous fondons ici nos analyses sur l'ouvrage de Elaine Scarry, *The Body in Pain*. L'auteur explique que la douleur physique n'a pas de voix : elle détruit le langage. « Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned » (Scarry, 4). Ainsi, Rod et Grace, à force de subir des tortures, ne peuvent plus s'exprimer à la scène 18 : Carl n'a plus de langue et Grace ne peut que prononcer le son « F-F-F ». La dernière scène expose un langage paratactique et délité. La douleur réduit les personnages au silence et à l'état de corps souffrants qui ne peuvent dire la douleur de l'amour détruit. Elle renvoie à un état antérieur du langage.

De même que la représentation de la douleur renvoie à un stade pré-langagier, le théâtre de Kane renvoie une image du corps qui est celle d'un corps morcelé, c'est-à-dire celle du corps tel qu'il est décrit par Lacan avant le stade du miroir : un corps qui ne peut être conçu par le sujet que comme un assemblage de morceaux hétérogènes. Dans une perspective psychanalytique, le corps morcelé est le signe d'une régression ou d'un arrachement du sujet à lui-même : il est le symbole de l'unité perdue du corps. Dans la pièce, la défaite du corps révèle que l'individu ne peut plus se constituer en organisme. Au niveau macrocosmique, le monde, envahi par la douleur, ne peut plus être perçu que par morceaux.

l'hétérogénéité, « nous ignorons la provenance des fragments aussi bien que ce qui serait à reconstituer. Le principe actif mais aléatoire serait contenu dans les fragments et pas à l'extérieur de ceux-ci et, à la limite, l'auteur n'en saurait pas plus que quiconque. Il n'y aurait pas d'avant la fracture, le prélèvement, la mise en morceaux, mais seulement des morceaux dont la diversité des provenances, l'énigme des origines, la cause du rassemblement sont absents » (Ryngaert, 15)

⁴ On pense notamment à la scène 1, située hors du cadre temporel, où Graham est encore vivant et prend une dose de drogue mortelle. On peut aussi évoquer la scène de réconciliation entre Tinker et Grace, la danseuse, à la scène 19, qui laisse le spectateur sur sa faim et n'apporte pas de dénouement véritable à cette intrigue.

E. Scarry poursuit son analyse en démontrant que non seulement la torture détruit le langage, mais elle reflète aussi dans son mode opératoire la volonté du bourreau de rendre visible cette déconstruction : « Torture inflicts bodily pain that is itself language-destroying but torture also mimes... this language-destroying capacity in its interrogation, the purpose of which is not to elicit needed information but visibly to deconstruct the prisoner's voice » (Scarry, 19-20). La torture a son propre langage, qui se traduit le plus généralement par la « question », dont le but n'est pas d'obtenir des informations mais bien plutôt de rendre visible la douleur de l'autre par la déconstruction de sa parole : c'est bien le cas de Tinker à la scène 4, lorsqu'il demande à Carl le prénom de son petit ami. Tinker connaît ce prénom, puisqu'il surveille les deux individus, mais il tente, par la « question », de montrer la douleur de Carl à travers son impossibilité à s'exprimer. Carl ne peut plus parler, il parle par monosyllabes sous la douleur : « NO/ I/ Please/ NO ». Dans la torture, le bourreau se met en scène en tant qu'autorité du langage et de la raison afin de rendre visible, par contraste, la douleur de l'autre qui est réduit à un corps et ne peut plus penser. Le bourreau est une voix sans corps, et la victime n'est plus qu'un corps sans voix.

Par une logique imparable, le bourreau fait donc des lieux qu'il occupe une forme de théâtre. Scarry nous dit : « It is not accidental that in the torturer's idiom the room in which the brutality occurs was called the "production room" in the Phillipines, the "cinema room" in South Vietnam, and the "blue lit stage" in Chile: built on these repeated acts of display and having as its purpose the production of a fantastic illusion of power, torture is a grotesque piece of compensatory drama » (Scarry, 28). Le parallèle avec les noms des différentes pièces de l'université renommées « red room », « oval room » etc. est particulièrement éclairant. L'université est un lieu dont toutes les pièces ont changé de fonction : les douches sont le lieu de la masturbation et du voyeurisme, la bibliothèque le lieu où l'on brûle ostensiblement les livres, le gymnase non plus le lieu d'un soin et d'un culte du corps mais le lieu exclusif de sa défaite. Tout objet, tout corps est instrumentalisé afin de mettre en scène la défaite du corps et d'un monde qui fait sens.

2) Ces lieux de torture rappellent les camps de concentration. Comme l'a précisément analysé Elisabeth Angel-Perez dans son ouvrage *Voyages au Bout du Possible*, la pièce contient de nombreuses références à l'Holocauste. L'un des points de départ pour l'écriture de *Cleansed* est la lecture des *Fragments d'un discours amoureux de Barthes*, et plus particulièrement celui de « la catastrophe amoureuse ». Cette lecture fit réfléchir Kane sur la nature du lien entre l'amour et la douleur de la perte de soi dans la perte de l'autre :

« La catastrophe amoureuse est peut-être proche de ce que l'on a appelé, dans le champ psychotique, une *situation extrême*, qui est 'une situation vécue par le sujet comme devant irrémédiablement le détruire' (Bettelheim) ; l'image en est tirée de ce qui s'est passé à Dachau. N'est-il pas indécent de comparer la situation d'un sujet en mal d'amour à celle d'un concentrationnaire de Dachau ? (...) Ces deux situations ont néanmoins ceci de commun : elles sont, à la lettre, paniques : ce sont des situations sans reste, sans retour : je me suis projeté dans l'autre avec une telle force, que lorsqu'il me manque, je ne puis me récupérer : je suis perdu, à jamais. » (Barthes, 60)

Kane reconnaissait l'influence de cette référence tout en maintenant que *Cleansed* ne devait pas être seulement lue à travers le prisme de l'Holocauste : « I always try to avoid any reference to an actual situation... Like *Cleansed*, I didn't want to get into the situation of: this is about Germany and the Jews. It definitely had a strong impact on me, but the play is not about that, so why use that to give something a context? » (Saunders, 2009, 107).

Pourtant, la référence à l'Holocauste permet de mieux comprendre les rouages de la torture et l'importance de certains motifs : les douches ont un usage déplacé de leur fonction première, la référence récurrente à la purification par le feu (Graham, Rod et Robin sont incinérés) et à la purification ethnique (puisque c'est aussi l'un des sens de « to cleanse ») permettent de faire le lien entre le campus et le camp. Elaine Scarry nous apporte un éclairage important sur cette référence : dans les camps de concentration, les deux institutions dont le fonctionnement est inversé de façon quasi systématique sont la médecine et la justice. Or, Tinker est bien ce médecin rafistoleur, une référence à peine voilée au Docteur Mengele, qui n'hésite pas à faire des expériences monstrueuses sur Carl et Grace. Et ce médecin, dont le travail serait de purifier ses patients, est un bourreau qui ne soigne personne. On notera au passage le jeu sur le mot « patient » dans la pièce, entre le patient, le malade, et ces amoureux qui souffrent, « pâissent », en refusant de renoncer à leur amour. Quant à la justice, Tinker est celui qui donne des ordres de façon arbitraire, sans que cela ait un sens. Dans une scène rappelant l'absurde du choix dans le camp de concentration, Tinker demande par exemple à Rod s'il doit le tuer lui ou bien son amant. Tinker s'empresse alors d'égorger Rod, qui meurt en prononçant cette phrase d'incompréhension : « It can't be this » (Cl, 142). Pour Scarry, la torture est l'inverse du procès : elle punit afin de générer une preuve. Les martyrs de la pièce sont littéralement des témoins de l'innommable et sont donc condamnés à ne pas pouvoir témoigner, si ce n'est par leurs corps monstrueux.

3) Une dernière référence permet de comprendre la représentation de ces corps martyrs : la référence religieuse. Celle-ci est déjà présente dans l'étymologie même du mot « pain », comme nous le rappelle David Le Breton dans son ouvrage, *Anthropologie de la douleur* : « les origines du mot *pain* (en anglais) ou *pein* (en allemand), en grec et en latin sont *poine* (souffrir) et *poena* (punition). De la peine soufferte à la peine encourue pour la faute, l'enracinement étymologique est le même » (Le Breton, 104). Roland Barthes revient lui aussi sur les liens indéfectibles entre la douleur et le sujet : « le 'sujet', c'est pour nous (depuis le christianisme ?) *celui qui souffre* : là où il y a blessure, il y a sujet (...) » (Barthes, 224). Il relie aussi le sujet souffrant au christianisme. Il est rare de lire des analyses ayant trait à cette dimension de l'œuvre de Kane qui était très croyante adolescente, avant de devenir totalement athée.

Cleansed évoque encore plus clairement que d'autres pièces ce poids du christianisme et de la religion. L'image de la purification par l'eau est ainsi présente dès *Blasted* et se retrouve dans *Cleansed*, dans l'image finale. Tinker pourrait être ce bricoleur de monde, une forme de dieu du jugement, qui nie aux personnages la possibilité de vivre selon les modalités de leur religion, l'amour. Si l'on reprend l'étymologie de « religion », controversée et partagée entre *ligare*, lier, et *legere*, lire, il semblerait que la pièce de Kane réconcilie ces deux sens : *Cleansed* décrit la religion de l'amour, c'est-à-dire du lien amoureux, de ce qui relie deux individus, mais aussi l'amour du sens et de la puissance, si ce n'est du mot, du moins des capacités d'expression du théâtre. De plus, en faisant de ses personnages des martyrs et en faisant de Tinker une forme de dieu vengeur qui a tous les pouvoirs sur les êtres de son univers, Kane souligne l'importance de la croyance, de la foi : les personnages apparaissent comme des victimes innocentes d'un bourreau arbitraire, et gagnent la sympathie du spectateur, tant ils sont endurants dans leur passion.

Mais l'absolutisme de ces personnages peut aussi paraître terrifiant : Kane brouille les frontières en plaçant les relations des personnages dans une figure de chiasme. On interdit aux personnages d'aimer parce qu'ils aiment en bravant les interdits. Leur ténacité et leur jusqu'au-boutisme sont effrayants : les deux monstres de la fin semblent nous avertir des

dangers de tout absolutisme, pas seulement celui de Tinker, mais aussi peut-être celui des personnages. Ces deux monstres renouent de plus avec l'interprétation religieuse du signe divin : ils montrent le péché des hommes, leur difformité corporelle étant un signe du péché. Mais s'agit-il du péché de Tinker ou de celui des personnages ?

Cette douleur réduit les protagonistes à des corps, des corps sans langage. La douleur apparaît dans sa capacité à oblitérer toute autre pensée, ce qui semble être le but recherché par Tinker. Elle est reliée, de cette façon, au martyr religieux, comme l'explique David Le Breton: « Par l'offrande de la douleur, le chrétien d'autrefois s'efforce de combler la dette contractée à l'occasion du sacrifice du Christ. Toute souffrance consentie devient alors une preuve d'amour, une marque de dévotion (...) La douleur est une incision du sacré au sens où elle arrache l'homme à lui-même et le confronte à ses limites » (Le Breton, 18). La douleur transforme les personnages en martyrs dans la mesure où elle permet de s'affranchir des trivialisations du monde et donc d'arracher l'homme à lui-même pour le mettre en relation avec le sacré. Le parallèle entre ce martyr et la passion du Christ est d'ailleurs établi explicitement à la scène 4 lorsque Carl est empalé sur une tige de métal. Il ne cesse de dire « Christ no », « Jesus », « Please God no », « Please don't fucking kill me God », mettant la torture qu'on lui inflige sur le même plan que la passion du Christ, ce qui est renforcé par l'homophonie entre God et Rod. Autre référence, le nom de « Grace », qui sera la seule à se voir accorder la « grâce » c'est-à-dire la possibilité de ne faire qu'un avec Graham et de survivre... mais à quel prix.

Enfin, dans *Cleansed*, le traitement de la mort frappe par le refus de la disparition du corps. Au final, des personnages censés être morts ne meurent pas vraiment, comme dans *Blasted*. Après la vie, qui ressemble à l'enfer, il y a l'enfer, ou encore le purgatoire. Dans ce sens, Kane réinterprète les valeurs chrétiennes dans les liens tissés entre amour et souffrance, l'amoureux devant subir, comme les martyrs, une passion équivalente à celle du Christ sur la croix, mais aussi dans l'établissement d'une vie après la mort : Graham est un revenant, Grace est blessée mortellement plusieurs fois mais survit. *Cleansed* pourrait donc décrire un espace de l'entre-deux, une forme de purgatoire où les « croyants » sont jugés pour leurs péchés.

En conclusion, *Cleansed* est une forme d'illustration de la foi absolue de Kane concernant les pouvoirs d'expression du théâtre. Elle utilise tous les media possibles pour créer des images et des moments forts d'une part, et d'autre part, elle inscrit dans ses didascalies de véritables mises à l'épreuve du genre. Nous n'avons pas évoqué certaines indications scéniques impossibles, comme celles devant mettre en scène des rats, qui ramènent les membres mutilés des personnages. La faisabilité de certaines scènes, comme les scènes où des fleurs jaillissent, se heurte à la réalité du plateau. De fait, *Cleansed* reste aujourd'hui la pièce la moins jouée de Kane. La mise en scène qui a fait date à ce jour est celle de Krystof Warlikowsky, remarquée en Avignon en 2002. Sa mise en scène n'est pas tout à fait fidèle au texte qu'il a remanié en Polonais : Warlikowsky a inséré entre les tableaux une sorte de personnage narrateur, une jeune femme, dont le texte et les chants sont faits de fragments de *Crave* et de *4.48 Psychosis* censés éclairer la pièce. Le metteur en scène a tenté de donner un fil conducteur à l'intrigue, là où la forme même de la pièce tente de la déconstruire. Les rats, les fleurs, les chansons indiquées par Kane sont absents - ce qui peut se comprendre - et la violence est totalement stylisée. La pièce donne clairement l'impression d'une succession de salles de torture, certaines scènes poussant le spectateur à bout. Cette impression est accentuée par un rythme lent et les ajouts de fragments des autres pièces : la pièce originale ne dure normalement pas plus d'une heure trente. Warlikowsky en fait une version éprouvante de 2h30.

Kane disait de *Cleansed*: « It can only be done in the theatre. Of course, I knew they were impossible stage directions, but I also genuinely believe that you can do anything on stage » (Saunders, 2009, 93). Cette forme d'absolutisme a souvent été reprochée à Kane, notamment par le critique Aleks Sierz. *Cleansed* pousse cet absolutisme à l'extrême : malgré une impression globale d'œuvre ouverte à la lecture, le spectateur est enfermé dans une vision extrême de l'amour et de la violence sans qu'il soit possible d'envisager une autre issue que la perte de soi. Selon Kane, cette descente aux enfers pour le spectateur fait partie de l'expérience théâtrale : « If we can experience something through art, then we might be able to change our future, because experience engraves lesson on our heart through suffering, whereas speculation leaves us untouched » (Saunders, 2009, 84). Kane fait de l'expérience de la douleur un moteur radical du changement, ce qui n'est pas sans rappeler le Nietzsche du *Gai Savoir*. Elle tente, pour le dire avec Maurice Blanchot, de nous « apprendre à penser avec douleur » (Blanchot, 219).

Bibliographie

Sources primaires

Kane Sarah. *Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Londres: Methuen, 2001.

Sources secondaires

Angel-Perez, Élisabeth. *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck, 2006.

_____ « Pour un théâtre de la barbarie ». *Études Anglaises* 2 (avril-juin 1999) : 198-210.

Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.

Barker, Howard. *Plays 4*. London: Calder, 1994

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977

Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980

Fisher Iain, *Sarah Kane*, <<http://www.iainfisher.com/kane.html>>

Grossman, Evelyne. *La défiguration*. Paris : Minuit, 2004

Lacan, Jacques. « Le stade du miroir ». *Écrits I*, Paris : Seuil, 1966

Le Breton, David. *Anthropologie de la douleur*. Paris : Métailié, 1995

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. (Paris : Messidor - Éditions sociales, 1980) Paris : Dunod, 1996.

Saunders, Graham. *Love me or Kill me. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

- *About Kane*. London: Faber, 2009

Ryngaert, Jean-Pierre. « Le fragment en question » *Études théâtrales* 24-25, 2002 : 13-17

Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. Oxford: OUP, 199

Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*. Londres: Faber, 2001.

Sierz, Aleks. In-Yer-Face Theatre Site. <<http://www.inyerface-theatre.com>>