

**Chambre d'assaut**  
*Purifiés (Cleansed)*

Étienne Bourdages

Number 109 (4), 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25722ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bourdages, É. (2003). Review of [Chambre d'assaut : *Purifiés (Cleansed)*]. *Jeu*, (109), 147–152.

puissance du spectacle, décalage du texte et candeur des personnages, à quoi l'on pourrait rajouter la violence de certaines images ou situation (l'énucléation, absolument non visible, est insupportable, la jeune fille de dos, penchée au-dessus d'un pot, cuillère à la main, bandeau et rondelle d'orange prêts à être utilisés en cataplasme). L'ambiguïté demeure tout au long.

Le plaisir de spectateur tenait aussi à la musique même de la langue, cet espagnol chantant qui était scandé, crié, pleuré, qui se confiait en chuchotements ou prenait des accents politiques lorsqu'il exprimait les grandes théories du botaniste. L'espagnol rencontrait aussi des chansons roumaines, l'ensemble arrivant donc à mes oreilles de manière musicale avant même d'être verbale. Beatriz Catani offre non seulement un texte puissant, poétique aussi par sa musicalité (la musique du texte doublant la puissance de ses images), mais fait la preuve d'une direction d'acteurs impeccable, et le fait d'entendre ce spectacle en langue originale rend encore plus évident ce constat (grâce à une approche moins textocentriste du spectateur qui a d'office à être sensible à d'autres aspects de la représentation). Beatriz Catani a su porter ses trois interprètes à cet état d'innocence qui est en fait incandescence et auquel nous ne sommes plus habitués. j

DOSSIER

FTA

ÉTIENNE BOURDAGES

## Chambre d'assaut

### *Purifiés (Cleansed)*

TEXTE DE SARAH KANE ; TRADUCTION EN POLONAIS DE KRZYSZTOF WARLIKOWSKI ET JACEK PONIENDZIALEK. MISE EN SCÈNE : KRZYSZTOF WARLIKOWSKI, ASSISTÉ DE IVO VEDRAL ; SCÉNOGRAPHIE : MALGORZATA SZCZESNIAK ; MUSIQUE : PAWEŁ MYKIETYN ; CHANT : RENATE JETT ; MUSICIEN : FABIEN WŁODAREK ; CONCEPTION DES ÉCLAIRAGES : FELICE ROSS ; SON : LUKASZ FALIŃSKI ; MAQUILLAGES : EWELINA SOLTYSIAK ; COSTUMES : KATARZYNA CEGIELSKA ; ACCÉSOIRES : GRAZYNA MLYNARSKA. AVEC MARIUSZ BONASZEWSKI, STANISŁAW CELIŃSKA, MALGORZATA HAJEWSKA-KRZYSZTOFIK, RENATE JETT, REDBAD KLYNTRA, JACEK PONIENDZIALEK, THOMAS SCHWEIBERER, TOMASZ TYNDYK. COPRODUCTION DU TEATR WSPÓŁCZESNY (WROCLAW), DU TEATR ROZMAITOSCI (VARSOVIE), DU TEATR POLSKI (POZNAN), DU HEBBEL-THEATER (BERLIN) ET DE THEOREM, COMMISSION EUROPÉENNE.

Vous m'avez une fois demandé, dit O'Brien, ce qui se trouvait dans la salle 101. Je vous ai répondu que vous le saviez déjà. Tout le monde le sait. Ce qui se trouve dans la salle 101, c'est la pire chose qui soit au monde.

George Orwell, 1984

### **Pétrifiés**

Les lumières se sont éteintes, mais nous n'avons pas bougé, pensant qu'il s'agissait de marquer une fois de plus l'ellipse entre deux scènes. Ce n'est que quelques secondes plus tard, lorsque les comédiens sont tous venus s'aligner face à nous, sourire aux lèvres, que nous avons compris que c'était fini. Ce sourire. Était-ce un sourire de sympathie devant notre hébétude ? Personne n'avait encore pris l'initiative des applaudissements. Nous étions sous le choc. Puis, tranquillement, reprenant lentement notre assurance, nous les avons félicités. Poliment. Cependant, je me disais : Voilà

une troupe qui mériterait une ovation monstre ! Mais, personnellement, je n'en avais pas la force. En fait, je me suis empressé de quitter les lieux. Je suis sorti de la salle perturbé et vidé. Il m'a fallu quelques heures pour m'en remettre, éloigner la noirceur, retrouver un peu de quiétude, malgré la violente impression que je conservais du spectacle. *Purifiés*, c'était pourtant de l'amour, beaucoup d'amour. Mais c'était l'amour mis à l'épreuve de la mort. C'était un théâtre d'horreur auquel je ne pouvais être préparé.

De fait, quand la programmation du 10<sup>e</sup> FTA a été annoncée, je commençais à peine à saisir la rumeur précédant Sarah Kane – son théâtre subversif et choquant, sa réputation d'enfant terrible du théâtre britannique, son suicide. J'étais au courant des critiques faites aux mises en scène montréalaises des textes de Kane; Stacey Christodoulou s'était attaquée à Kane, mais aurait entre autres commis l'erreur d'aborder ses pièces selon un mode par trop réaliste<sup>1</sup>. L'œuvre m'intriguait. Qu'avaient ces textes de si particulier ? Il faut dire que j'étais quelque peu en mal de sensations fortes. La saison théâtrale qui se terminait m'avait laissé sur ma faim. J'attendais vainement que la scène m'assaille, me provoque, me remette en question. J'en demandais peut-être trop. J'ai tout reçu en bloc !

### Sarah Kane, crise d'adolescence

D'emblée, on constate que l'écriture de Kane n'est pas ordinaire. Elle repose avant tout l'éternelle question de la représentabilité au théâtre, particulièrement si on s'attarde à suivre les didascalies à la lettre. Il n'y a souvent rien là de concevable. Les indications que l'auteure donne dans ses trois premiers textes, par exemple, rapprochent son théâtre de l'univers fantasmagorique très cru qui caractérise le *gore*. L'inhumanité s'avère ici presque aussi machinale que dans un jeu vidéo. « *He puts his mouth over one of Ian's eyes, sucks it out, bites it off and eats it.* » (*Blasted*, p. 50<sup>2</sup>.) « *Woman 2 cuts off his genitals. They are thrown onto the barbecue [...] Hippolytus dies. A vulture descends and begins to eat his body.* » (*Phaedra's Love*, p. 101 et 103.) « *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.* » (*Cleansed*, p. 132.) La violence est explicite et sanguinaire. Les personnages masculins, en particulier, sont sordides, sadiques, grossiers, sans scrupule, imbus d'eux-mêmes, mais à la fois considérablement diminués, démunis sur le plan affectif et isolés. À ce compte, on pourrait s'indigner et taxer Sarah Kane de misandrie. Cependant, alors qu'on aurait pu croire que l'auteure puisait son inspiration dans la violence gratuite véhiculée par les médias de son époque, la nature de ces hommes, leur vide intérieur, rappelle davantage les personnages de Shakespeare et le théâtre baroque de la fin de la Renaissance. L'œuvre de Kane n'en reste pas moins un théâtre d'horreurs auquel se fondent à l'occasion psychédélisme et fantastique : « *Out of the ground grow daffodils. They burst upwards, their yellow covering the entire stage.* » (*Cleansed*, p. 133.) À cet égard, il est permis de se demander si toute l'action de

1. Voir l'article de Marie-Christine Lesage, « Sarah Kane, dans la souillure du monde », *Jeu* 106, 2003.1, p. 111-120.

2. Toutes les citations sont tirées de l'édition complète de l'œuvre de Sarah Kane, *Complete Plays*, Londres, Methuen, 2001. Les pièces sont précédées d'une introduction de David Greig.



Purifiés (*Cleansed*) de Sarah Kane, mis en scène par Krzysztof Warlikowski (Pologne) et présenté au FTA 2003. Photo : Stefan Okolowicz.

*Cleansed* n'est autre chose qu'un *badtrip* vécu par Graham, à qui Tinker (« *I'm a dealer not a doctor* ») injecte une drogue durant la première scène. Les opérations expérimentales effectuées par Tinker dans sa « clinique » universitaire (torture, multiples mutilations du corps de Carl, échange de sexes entre deux adultes non consentants) le rapprochent du reste de manière saisissante du savant fou archétypal qui voudrait recréer la vie mais se laisse finalement prendre par elle : Tinker lui-même tombe amoureux.

À l'opposé, les deux dernières pièces de Kane sont beaucoup plus *soft*. Peut-être parce qu'elles sont, à peu de chose près, dénuées de toute indication scénique, tandis que les répliques, qui se suivent de manière apparemment aléatoire, ne permettent pas non plus de concevoir l'allure de la représentation. Par exemple, à la lecture, *Crave* a l'aspect d'un recueil de maximes qu'on imagine difficilement mis en scène autrement

que sous la forme d'un récitatif où les quatre personnages quasi anonymes, soit C, M, B et A, scandent leurs répliques alignées à côté : « *Because love by its nature desires a future* », « *You're never as powerful as when you know you're powerless* », etc. (*Crave*, p. 157 et 159). La théâtralité est désormais diluée à un point tel que la dernière pièce de Kane, *4.48 Psychosis*, écrite alors qu'elle est hospitalisée dans un institut psychiatrique et qu'elle se réveille chaque matin à la même heure (4 h 48), se présente comme un simple cahier de notes éparses qui n'auraient pas été retravaillées.

Une des particularités de son théâtre tient par ailleurs dans ses dialogues très épurés, où les tirades sont rares. Kane ne met que l'essentiel du propos (la pointe de l'iceberg) dans la bouche de ses personnages qui n'échangent souvent que des phrases très courtes ou de simples mots. La facture s'avère hermétique, à l'occasion. C'est pourquoi on en vient à lire ce théâtre comme on lirait un poème en vers libres : on s'arrête momentanément pour peser le sens d'une réplique comme on répéterait un vers chargé dans notre tête. On n'assimile pas des textes comme ceux-ci sans prendre de pause. Vouloir les recevoir d'un trait, c'est se perdre d'avance. De même, il est difficile d'imaginer comment pourrait fonctionner une mise en scène de cette œuvre dans laquelle les acteurs se lanceraient les répliques du tac au tac. Les silences, les pauses, qui ne sont pas toujours indiqués paraissent nécessaires. L'auteure y va d'ailleurs souvent de procédés d'écriture qui ne sont pas indispensables à la représentation. Dans une scène de *Cleansed*, Tinker force Robin, un de ses patients, à manger des chocolats. On saisit la perversité nonchalante du tortionnaire du fait que Kane répète la didascalie encore et encore, pendant une page et demie : « *Tinker throws him another. Robin eats it. Tinker throws him another. Robin eats it. Tinker throws him another. Robin eats it...* » (*Cleansed*, p. 139-140). Ainsi, les didascalies et les effets de style ne servent pas tant à imposer des choix de mise en scène, ils suggèrent plutôt l'image, l'impression qui devrait ressortir du spectacle.

Certes, il est évident que Kane se soucie de renouveler constamment la forme de son théâtre, on saisit facilement l'évolution, le désir d'essayer autre chose. Elle cherchera

elle-même à se distancier d'une notoriété qui l'a fait connaître mais qui a réduit de beaucoup la portée de son travail, en présentant sa quatrième pièce, *Crave*, d'abord sous un pseudonyme. En s'arrêtant aux qualités d'écriture, donc, on parvient à croire qu'au-delà du scandale et de la réputation ce nom peut être associé à des mots autres que les qualificatifs sulfureux habituels, que le nom de Sarah Kane est en fait celui d'une dramaturge estimable parce que celle-ci explore les formes théâtrales et en pousse les limites pour montrer autrement ce qui pourrait l'être de manière tout à fait conventionnelle. Cependant, les thèmes dont traitent ses pièces, eux, ne se renouvellent pas et, à la longue, l'auteure se répète un peu. Le pessimisme ambiant et le désespoir sont récurrents, ils deviennent rapidement lourds et lassants. De même, le sentiment amoureux ne semble jamais pouvoir s'actualiser dans la joie, car il est trop souvent associé au sexe par un rapport malsain. L'amour est un combat, c'est quelque chose avec (ou pour ?) lequel on se bat. Parce que l'amour fait mal, l'amour est mauvais. Il semble impossible de réfléchir à la situation, de mettre les choses en perspective: c'est tout ou rien! Il y a un je-ne-sais-quoi d'adolescent ou d'immature dans cette vision du monde qui m'a beaucoup frappé lorsque j'assistais à la représentation de *Purifiés*. Si la pièce est une réflexion sur le pouvoir aliénant de l'amour (en quoi l'attachement pour un autre peut nous faire oublier qui nous sommes à un point tel que nous devenons l'autre ou, encore, que nous acceptons de mourir pour lui), le spectateur peut être aveuglé par la violence physique et le côté sensationnaliste. C'est le risque que prenait Sarah Kane. Toute cette rage, toute cette brutalité, toute cette révolte jaillissent de manière incontrôlable, tel un débordement de refoulé trop souvent ravalé, telle une poussée d'hormones! Il est, je l'avoue, difficile de ne pas se laisser tenter par le piège d'une sommaire et, pour cela, dangereuse psychocritique. Il s'agit d'un théâtre sans conteste très près de l'état d'esprit fragile de l'auteure. Il ne faut cependant pas se limiter à ça.

**Toute cette rage,  
toute cette brutalité,  
toute cette révolte  
jaillissent de manière  
incontrôlable, tel un  
débordement de  
refoulé trop souvent  
ravalé, telle une  
poussée d'hormones!**

---

### **Krzysztof Warlikowski, suggérer l'innommable**

En lisant *Cleansed*, on se figure presque un tranquille campus universitaire à l'anglaise. Dans la mise en scène de Warlikowski, on a l'impression d'être six pieds sous terre dans les catacombes d'un asile hanté où un individu omnipotent effectue des opérations illicites sur ses patients, des cobayes, en fait. Je ne peux alors m'empêcher de penser à la fameuse salle 101: mystérieuse chambre de torture où est mené Winston à la fin du célèbre roman de George Orwell. Les spectateurs sont mis dans le secret et observent comme s'ils étaient de l'autre côté d'une vitre. La scène est immense et profonde comme un gymnase. Il y a d'entrée de jeu quelque chose de dérangeant, de déstabilisant dans cette scénographie. D'autant plus que les seuls moments où l'on est amené à sortir de ces lieux concentrationnaires, c'est pour suivre Tinker, grâce à un jeu d'éclairage, dans un endroit aussi privé et clos qu'une cabine de *peep show*.

Warlikowski fait le pari de la mise en scène expressionniste. Chaque scène est une image en mouvement qui laisse au spectateur toute liberté d'interprétation. D'ailleurs, bien que l'« intrigue » se révèle finalement très linéaire, les ellipses sont souvent déroutantes. Chaque scène est en fait présentée comme un tableau quasi indépendant, qui a sa signification propre, mais qui ne trouve pas moins sa place logique dans l'ensemble. Au centre de chacun de ces tableaux, un simple élément de décor – un lit

d'hôpital, une baignoire, des douches – faisant le raccourci entre les nombreux changements de lieux déterminés par Kane. L'immensité de la scène fait en sorte que la distance est souvent très grande entre le spectateur et les acteurs. La perception en est beaucoup affectée, car cette distance défigure les actions et les censure même jusqu'à un certain point : ce qui est montré ou évoqué est très dur mais, en même temps, tient presque du rêve et du cauchemar. Le spectateur rationnel est par ailleurs vite fasciné par sa propre conviction de se trouver devant une représentation chargée de sens tout en étant incapable d'en saisir la pleine portée ou d'en expliquer la signification. Une impression comparable à celle qu'on peut ressentir en regardant un film de David Lynch, par exemple. Le rapprochement entre l'esthétique du cinéaste et celle de Warlikowski n'est pas fortuit ; on le retrouve dans la création d'un environnement musical semblable. La trame qui accompagne *Purifiés* s'apparente aux thèmes alanguissants et tourmentants qu'Angelo Badalamenti a composés, entre autres, pour *Mulholland Drive*. Déjà puissante au cinéma, au théâtre, la démarche produit un effet des plus envoûtants. On a vraiment la sensation d'être ailleurs, voire dans la tête d'un autre.

Comme chez Kane, l'amour est omniprésent chez Warlikowski. Par contre, ici, il fait s'agglutiner les personnages, mais ceux-ci ne semblent pas en mesure de l'ingérer, de l'intégrer. L'osmose ne se fait pas. Ils veulent beaucoup mais n'y arrivent pas. Tinker teste leurs sentiments, les pousse à bout, ce qui donne lieu à des scènes d'une grande cruauté. Le personnage de Carl est probablement celui qui est le plus malmené, peut-être parce que son attachement pour Rod est d'emblée présenté comme inconditionnel. Tinker le met à l'épreuve. Il le bat, l'empale, lui coupe la langue, l'ampute de ses pieds, puis de ses mains. Chacun de ces gestes est soit évoqué par des paroles, soit perpétré de manière symbolique : lorsque Tinker coupe la langue de Carl, l'acteur tranche le vide ; lorsqu'il le prive de ses pieds, il agite frénétiquement une hache au ras du sol pendant que l'autre souffre, assis dans un coin. Aussi figuré qu'il soit, chaque assaut n'est pas moins souligné par des effets sonores et des jeux d'éclairage qui contribuent à nous glacer d'effroi. Au moment où Carl constate, en se regardant dans le miroir, que Grace porte maintenant son sexe, on est aussi pétrifié que lui. Pour moi, il n'y a alors plus de doute, je suis dans *1984*, dans les dédales du ministère de l'Amour.

Je m'en voudrais du reste de ne pas souligner l'investissement des acteurs qui se mettent à nu (dans les deux sens du terme), et ce, sans retenue. Certains auraient, semble-t-il, souhaité quitter la production en plein processus de création parce qu'ils trouvaient le projet trop exigeant sur le plan personnel. La nature des personnages demande effectivement de radicales fluctuations : le jeu est tantôt intérieur, tantôt très physique. Grace, totalement délurée, désarticulée, lors de son entrée en scène, se métamorphose graduellement, à mesure qu'elle emprunte les attributs de Graham. De plus, le metteur en scène polonais donne un nouveau souffle à la pièce en ajoutant un personnage à la distribution. En fait, il s'agit plutôt d'une « accompagnatrice » puisque la comédienne, Renate Jett, l'air coquin avec son crâne rasé, n'interagit pas avec les autres. Elle ouvre le spectacle en venant s'asseoir sur un tabouret dans la pénombre de l'avant-scène pour livrer un monologue à peine audible (en polonais, en anglais). On reconnaît finalement dans ses paroles un extrait du texte de 4.48

*Psychosis* (p. 214-215). Jett reviendra tout au long de la représentation pour chanter entre certaines scènes. Sa voix rappelle étrangement la voix cristalline de Björk<sup>3</sup>. Finalement, debout à l'extrémité du cheval sautoir, elle se fait centauresse et chante : « *Fuck you. Fuck you. Fuck you for rejecting me by never being there, fuck you for making me feeling shit about myself, fuck you [...]* » (4.48 *Psychosis*, p. 215.) Des paroles tout à fait appropriées au contexte de *Purifiés*. On constate une fois de plus que les textes de Kane communiquent entre eux, se renvoient les mêmes thèmes. La figure du centaure se présente par ailleurs sur scène à point nommé, un peu avant le tableau final : il résume la pièce ; il est le conflit entre la bête et l'homme, entre l'instinct et la raison, entre l'animal et le divin.

Au bout du compte, Warlikowski a fait beaucoup plus que ce que le texte exigeait. Il se sert de ce dernier comme d'une liste de suggestions dont il s'efforce de repousser les limites. Sa mise en scène nous transporte ainsi dans un univers choquant, certes, mais elle ne pêche pas par complaisance. Le dépaysement est total. Cependant, on souhaiterait le voir travailler à partir d'un synopsis d'une plus grande maturité. Car, en fait, durant la représentation, celui qui parvient à mettre de côté la scénographie spectaculaire en vient à trouver le sous-texte bien mince. D'ailleurs, en sortant de l'Usine C ce soir-là, j'étais beaucoup plus intéressé à voir d'autres mises en scène du Polonais qu'à me plonger dans une lecture de l'intégrale de Kane. Cependant, cette dernière étant pour le moment plus facile d'accès, j'ai dû patienter. Ce qui m'a tout de même donné l'occasion de découvrir une dramaturgie insolite, comme il s'en fait très peu ici. **J**

3. Pour entendre la vraie Björk chanter les mots de Sarah Kane, il faut écouter la chanson *An Echo*, *A Stain* sur son album *Vespertine*. Cette chanson se serait d'abord appelée *Crave*, comme la pièce à laquelle la chanteuse islandaise emprunte ses paroles.

## Des dieux et des hommes

Ce sont des spectacles de factures fort différentes que nous ont présentés, lors du dernier FTA, deux metteurs en scène argentins en exil. Alors que Rodrigo García s'amuse à déconstruire les idées reçues sur le théâtre et le protocole qui l'entoure en opérant, notamment, une fusion entre le personnage et l'acteur, en refusant le dialogue, en utilisant des éclairages volontairement déficients ou en demandant à des spectateurs d'enlever littéralement leur pantalon sur scène, César Brie propose un théâtre métissé près des traditions, du cérémonial, de la fête et du rite. Des approches on ne peut plus éloignées, mais qui portent, et qui puisent toutes deux chez les Grecs pour mieux nous renvoyer à nos maux contemporains, politiques et sociaux.