

Blasted/blastés/anéantis

Blasté de Sarah Kane. Traduction de Jean Marc Dalpé, mise en scène de Brigitte Haentjens, dramaturgie de Stéphane Lépine. Avec Roy Dupuis, Céline Bonnier et Paul Ahmarani. Musique de Robert Normandeau, scénographie de Anick La Bissonnière. Production de Sibyllines, Usine C, Montréal, 18 mars au 5 avril 2008

Georges Leroux

Number 222, September–October 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16817ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leroux, G. (2008). *Blasted/blastés/anéantis / Blasté* de Sarah Kane. Traduction de Jean Marc Dalpé, mise en scène de Brigitte Haentjens, dramaturgie de Stéphane Lépine. Avec Roy Dupuis, Céline Bonnier et Paul Ahmarani. Musique de Robert Normandeau, scénographie de Anick La Bissonnière. Production de Sibyllines, Usine C, Montréal, 18 mars au 5 avril 2008. *Spirale*, (222), 55–56.

Blasted/blastés/ anéantis

BLASTÉ de Sarah Kane. Traduction de Jean Marc Dalpé, mise en scène de Brigitte Haentjens, dramaturgie de Stéphane Lépine. Avec Roy Dupuis, Céline Bonnier et Paul Ahmarani. Musique de Robert Normandeau, scénographie de Anick La Bissonnière. Production de Sibyllines, Usine C, Montréal, 18 mars au 5 avril 2008.

par GEORGES LEROUX

Le rapprochement avec Antonin Artaud paraît naturel, et pourtant il ne dit pas l'essentiel. Car si l'œuvre de Sarah Kane poursuit un but, c'est celui de dépasser toute esthétique exprimable dans un concept comme celui de la cruauté : mettant en question de la manière la plus radicale la possibilité de dire la vérité, cette œuvre apporte certes une réponse à la disparition de la blessure et de tout ce qui peut faire mal sur la scène du théâtre actuel, toujours déjà trop « scénographié », mais elle ne se laisse réduire à aucune règle, elle n'est pas le théâtre de quelque concept que ce soit. Dans le *Second manifeste du Théâtre de la cruauté*, Artaud écrivait : « *Le Théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive; et c'est dans ce sens de rigueur violente, de condensation extrême des éléments scéniques qu'il faut entendre la cruauté sur laquelle il veut s'appuyer. Cette cruauté qui sera, quand il le faut, sanglante, mais qui ne le sera pas systématiquement [...].* » Tous les mots sont justes, mais on pourrait presque dire, s'agissant de Kane, qu'ils sont tous de trop : pourquoi en effet faudrait-il rechercher une cruauté systématiquement sanglante, sinon parce que la vérité pourrait être à ce prix ?

Blasted (selon le titre original anglais) illustre ce désir de vérité comme aucune autre pièce du théâtre contemporain. Elle baigne dans le sang, et la destruction dont elle témoigne est à la fois l'anéantissement intérieur de ses personnages et le désastre politique qui lui sert de cadre. La présence d'une référence historique funeste sert de révélateur à un drame qui est d'abord celui d'une violence impossible à refouler : même si Sarah Kane a accepté, encore que de manière très oblique, de lier *Blasted* aux horreurs de la guerre de Bosnie, elle a contenu

cette référence, en rendant le personnage du soldat entièrement captif d'une identité paradoxale. Il est et il n'est pas ce militaire terrifiant, ce sniper en fuite qu'on attendrait au détour d'un reportage sur la honte. La scène n'est pas dans un ailleurs improbable où se répercuterait l'effroi du dehors, elle est à l'intérieur, dans un hôtel anglais où se jouent d'abord un affrontement amoureux, une demande d'absolution. Tout droit sorti de l'inconscient du personnage principal, le journaliste Ian, ce soldat introduit la pulsion là même où le couple de départ cherchait à la refouler. Lui-même ne provient de nulle part : il porte sa propre souffrance, et il inscrit sa violence dans une expiation aveugle. Il n'est ainsi qu'un porteur, sans nom propre, de la violence archaïque, immortelle, anhistorique. Si donc ce théâtre poursuit un projet de vérité, ce ne peut être seulement sur le registre d'une histoire furieuse, mais aussi et surtout sur le plan d'une violence intérieure que rien ne parvient à exprimer, à satisfaire, à calmer. C'est la raison pour laquelle le dramaturge Stéphane Lépine, dans les notes qui accompagnent la production récente de Sibyllines, a raison de parler de métaphore. Personne en effet ne peut attester l'origine pure de la violence, et parler de sadisme ou de masochisme, c'est déjà interpréter un réel que tout contribue au contraire à brouiller. Ce recoupement entre le dedans et le dehors est sans doute la seule condition de lecture pour une pièce où tout le reste est explosion et mort.

Cauchemar et vérité

Voici donc un couple réuni par le hasard, Ian et Cate, pour qui la vérité pourrait importer, mais que leur isolement ne protégera pas de la douleur et de la défaite. Ils se retrouvent dans une chambre d'hôtel, alors que leur passé apparaît aussi indéfini que leur présent. S'agit-il de renouer ou seule-

ment d'affronter ensemble, même brièvement, la souffrance du présent ? Tout le paradoxe de cette pièce réside dans l'explosion meurtrière qui sépare le texte en deux : dans la première partie, le couple reproduit un scénario de soumission et de résistance, où la jouissance paraît être la seule figure possible de la vérité ; dans la seconde partie, il est contraint de l'abandonner pour consentir à la mort. Chacun souhaite la jouissance sans la vouloir, ce qui brise irrémédiablement les liens de

La réponse est donnée dans l'irruption du troisième personnage, le soldat : il entre sans raison apparente, il exige le passeport, il met en question la jouissance qu'il veut récupérer tout entière pour lui seul. C'est la figure du sadisme, dans son annonce spectaculaire d'autorité et de non-sens. Mais aussi de souffrance exclusive. Ce moment décisif est celui de l'impossible, celui de la confrontation avec l'inconscient, avec la violence pure. Cette scène est illisible, intraduisible, elle se

[...] la violence n'a pas d'origine, chacun la subit et la retourne comme il peut.

la parole et des gestes, brutalement désaccordés. Entre eux, l'amour serait d'abord le consentement à l'impossible : d'une part à la maladie qui détruit Ian, de l'autre à une situation d'étau et d'enfermement dont chacun sait qu'il ne pourra se libérer. Pourquoi Cate est-elle venue, si elle ne peut que tourner en dérision le désir de Ian ? Il y a chez elle une forme primitive de compassion qui ne se hisse jamais sur le registre de l'amour. Si la vérité est dans la jouissance, et que tout y fait obstacle, il n'est que trop prévisible que cette première partie échoue : c'est au moment même où Ian raconte ses engagements clandestins et parle de son « amour du pays » que Cate transforme sa jouissance en douleur insupportable, comme si elle en refusait les déterminants. Pourquoi son accueil compatissant ne pouvait-il aller jusque-là et accueillir un homme dont rien ne permet de douter qu'il soit authentique ? Au point tournant de la pièce, alors que rien n'émerge, elle lui dit : « ... tu es un cauchemar ». Mais de quel cauchemar parle-t-elle ? Celui de l'histoire qui le traverse, ou celui qu'il constitue pour elle ?

tient sur l'abîme d'une incompréhension que Sarah Kane n'a pas pu ne pas projeter d'exposer comme aporie de la violence. Non seulement parce qu'aucun soldat échappé de la violence extérieure, même souffrant et blessé de manière indicible, ne peut pénétrer dans la violence intérieure comme son autre réel, mais surtout parce qu'il ne saurait y venir pour y importer une vérité qui serait uniquement celle de l'histoire. Ce rapport spéculaire possède toutes les caractéristiques du fantasme, et on comprend qu'il conduise au rapport sexuel entre les deux hommes : contraint de se soumettre, Ian renverse son propre rôle et consent à une violence qui englobe la sienne, plus exactement il en reconnaît la puissance, même au prix de sa propre mort. La scène est décisive : Ian peut-il reconnaître la figure qui sera celle de sa mort ? Peut-il reconnaître dans ce violent furieux à la fois son ennemi absolu et la preuve de sa propre violence ? Peut-il même entendre le récit d'une souffrance autre qui redouble la sienne ?

La pièce ne permet pas de résoudre cette aporie, elle ne peut qu'en subir

les effets catastrophiques dans l'instant même de l'irruption : le décor explose, l'hôtel est frappé par un tir de mortier, l'extérieur devient l'intérieur. La métaphore est alors achevée, absolue. On ne peut qu'être sensible au refus d'une vérité trop simple, au refoulement d'une histoire qui se limiterait à envahir la jouissance par la guerre. Ian a tout vu de cette guerre, il en connaît les visages les plus horribles, mais il n'a encore rien vu lorsque la figure du soldat vient vers lui dans l'explosion de la scène. La mise en intrigue des ennemis, de la traque et de la menace, se révèle à ce moment purement artificielle, car au milieu des débris du décor, les acteurs vont désormais se livrer à un rituel qui ne doit plus rien à l'histoire : même si plusieurs éléments de la violence historique surgissent au détour, et en particulier le cannibalisme, aucun de ces éléments n'intervient ici comme simple illustration, voire comme justification d'une histoire conduite à son point d'achèvement. Quand le soldat, c'est son premier désir, évoque les violences sexuelles commises « dans une maison à la sortie de la ville » et décrit froidement le massacre, c'est pour aussitôt rappeler qu'il a lui-même perdu sa propre femme, tuée. Probablement dans un carnage semblable. Le récit est clair : la violence n'a pas d'origine, chacun la subit et la retourne comme il peut. Sarah Kane n'hésite donc pas à franchir cette ligne du « sanglant », et dans ce dialogue de deux hommes affrontant la violence indicible, chacun sait qu'il n'y a plus de culpabilité, seulement une scène unique du monde soumise à l'horreur. Cela seul, peut-être, rend l'esthétique de la cruauté caduque : dans le rapport sadique, qui conduit au viol de Ian, Sarah Kane expose la répétition de la mort de Col, la femme tuée du soldat. « Le fusil est né ici-bas et ne mourra pas. »

La scène suivante est la seule où une vraie limite est franchie : le soldat arrache avec ses dents un œil de Ian et le mange, et il le refait pour l'autre. Dans l'horreur, même le rappel des yeux d'Édipe ne permet pas de racheter une expiation aussi démesurée. Ce que Ian ne verra plus, c'est ce que chacun pouvait voir lors de la guerre de Bosnie. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : aucune vengeance ne saurait satisfaire celui qui souffre ici dans la position de la force, il y faut un au-delà de la vengeance qui exige l'explicable, l'outrage absolu du corps, la dépossession tragique. La brièveté

porte à sa limite l'irreprésentable, elle exige l'aveuglement. La Bosnie a montré des corps cloués sur des portes de grange, elle a exposé au regard de tous le viol systématique, elle a livré un catalogue d'horreurs qui a culminé dans le massacre de Srebrenica en 1995. Cette scène se conclut certes sur un suicide de souffrance, que la pièce ne place pas en position de comparaison avec la souffrance du journaliste, mais qui fait de lui un témoin survivant et victime. Nul ne connaît son rôle, ni même les raisons de son expiation, mais dans le sacrifice qui maintenant déroule son rituel implacable, Sarah Kane atteint un stade quasi liturgique et sacrificiel. Par là, elle se sépare du thème œdipien de l'aveuglement, puisqu'elle conduit son héros à un abandon sans compensation. Il n'y aura pas pour lui de chemin vers Colone, la tombe est déjà là.

À son retour, Cate retrouve le cauchemar, elle porte un bébé abandonné en ville. Ian lui demande si elle vient le punir ou le sauver : ce transfert symbolique n'a rien de rédempteur. Ian sait qu'il entre dans la mort, et même en présence de cet enfant miraculé, il appelle au secours, il réclame aide et affection. Comme l'autre, il a besoin du lait de sa mère, et c'est lui en effet qui est bercé par Cate, lui qui est protégé : si la catharsis tragique a encore un sens au théâtre, c'est dans ce moment de vulnérabilité que nous en éprouvons la profonde ritualité. Le spectateur n'est jamais que le survivant de la violence et s'il accepte de transférer sur l'enfant le désir de vivre qui l'aura abandonné au spectacle de l'horreur, c'est parce qu'il aura été purifié de la crainte et de la pitié. Mais Sarah Kane n'accorde à ce moment fugace aucune légitimité, elle ne permet aucune ouverture : le bébé meurt dans les bras de Cate, qui l'enterre aussitôt. Cette scène marque en effet la mort de tout espoir et elle s'inscrit dans le rituel de mort de Ian, qui dès lors, aveugle, s'engage sur un chemin de croix : en huit tableaux, qui rappellent les *Caprices* de Goya, séparés par un noir complet, Ian entre dans la mort et ce rituel s'accomplit alors qu'il s'allonge dans la tombe du bébé.

Brigitte Haentjens présente de ce texte une mise en scène bouleversante de respect et de dignité. Son calvaire final est un chef-d'œuvre d'austérité et de douleur cataclysmique. Tout dans son regard reçoit la pièce d'abord sur le plan de l'appel, et presque de l'implo-

ration, et les trois acteurs exceptionnels qui se sont engagés dans ce travail portent, chacun à sa manière, ce regard sur la souffrance et la rédemption impossible. De Roy Dupuis, on dira surtout qu'il met au service du rituel de sa propre mort des ressources d'intériorité comme on en voit peu au théâtre : chez lui, la puissance tient le langage sur la brèche du non-sens, son rapport sauvage à la jouissance est immédiat et les tableaux fins de son abatement montrent ici un acteur qui est capable des formes les plus tragiques de la déchéance et de l'abaissement. Le même regard d'effroi qu'on lui reconnaît dans le film où il incarne le général Dallaire ; cette force ne trompe pas. En face de lui, Céline Bonnier expose un personnage fébrile et évanescent qui lentement va révéler la profondeur de son attachement. Tout son art se tient dans cet équilibre entre la fragilité d'une absence, qui lui fait désertier le réel, et une lucidité impitoyable qui le révèle quand il le faut. Là où elle pourrait dépasser le personnage, elle s'abstient. On ne peut qu'admirer cette retenue. Le soldat est joué par Paul Ahmarani : personnage impossible, car il est d'emblée l'objet repoussant en même temps qu'un homme souffrant comme un autre ; il est coincé dans sa vulgarité. L'acteur porte ce signe de contradiction avec beaucoup de rigueur. La musique de Robert Normandeau enveloppe le drame d'un brouillard oppressant.

J'aimerais terminer sur une note personnelle : pendant deux années, avec Jean Larose et François Ismert, j'ai suivi dans une émission hebdomadaire de la Chaîne culturelle de Radio-Canada le déroulement de la guerre de Bosnie. Nous diffusions quand nous le pouvions les reportages de Paul Marchand, nous recueillions les témoignages d'intellectuels comme Véronique Nahoum Grappe, Alain Finkelkraut et plusieurs autres, engagés chacun de leur côté devant les violences d'une guerre aussi répugnante qu'accablante pour nous : qui aurait pu la prévoir, qui aurait pu la freiner ? Personne ne connaissait Sarah Kane, et pourtant chacun de nous savait que le texte de cette guerre allait frayer son chemin dans l'écriture de notre temps. Ce texte est devenu *Blasted*, et même si Sarah Kane, par respect pour les victimes, n'a pas voulu faire de sa pièce le théâtre de la guerre de Bosnie, nous lui devons d'en porter la mémoire, jusque dans son suicide. ●

► Suite de la page 5

perfection spectaculaire de l'irréalité à une femme en perte d'objectivité. L'image dupliquée et altérée bloquait la narration. Le sujet maniaque évoluait et régressait sur place, dans ses codes parfaits. Seule la mort gagnait par un long détour.

Loin des clichés, cette chorégraphie est une métaphore limpide de la création, qui pointe les démarches de groupe. La question du « bilinguisme » en art — le redoublement des signes déployés par les intervenants — invite à interroger le sens, ce moment unique qui arrête la dépossession de soi. « En poussant les autres, on va où on n'irait pas tout seul. À la fin, on ne reconnaît rien de soi. On ne sait pas comment continuer », a expliqué Stuart. Dépossession, altérité, communauté, la tension du sens dessine les degrés d'une variation acceptable. Au FTA 2008, les propositions dansées sont des inventions pensées. ●

1. L'Allemand Raimud Hoghe, dramaturge bossu de Pina Bausch, présentait deux pièces d'une durée excédant deux heures trente : *Boléro Variations* et *Swan Lake*. Hommages romantisés à Béjart et à Tchaïkovski, ces spectacles déstabilisants, ritualisés par une lenteur extrême, aux gestes minuscules et obsessifs, entendent « vider l'espace pour que quelque chose puisse arriver », déclare-t-il. « Je vole », dit-il en déployant imaginativement son impossible élasticité et sa difformité parmi les ombres de la scène.
2. Les chorégraphes mettent en œuvre des systèmes plus ou moins organisés, prévisibles ou non, systémiques la plupart du temps, qui garantissent les stimuli d'émotion. Certaines ne franchissent pas le quatrième mur, le public étant tour à tour dehors et dedans. Mais à moins d'engager les pièces au gré des perturbations personnelles et des élucubrations de montage (même inventif), il est bon de confronter le jugement aux catégories de la dramaturgie, de la logique et de la conscience, en ne cédant ni à l'impulsion ni à la réassurance, qui signeraient la défaite de la pensée.
3. La référence qui s'impose est celle de l'essai fondamental dirigé par Edgar Morin et Jean-Louis Le Moigne, *L'Intelligence de la complexité*, Paris, L'Aube, 2007, 458 p. On s'y reportera à la distinction entre cerveau et esprit, liés en un nœud gordien impossible à trancher sans barbarie. L'idée d'une pensée sans langage a gagné toutes les disciplines scientifiques, étant entendu que ce qu'elle désigne, à propos de l'organisation mentale, doit être défini avec circonspection selon qu'il est question de biologie, de neurophysiologie, de constituants fondamentaux de la vie, de behaviorisme, de cybernétique, et de toutes les approches comportementalistes auxquelles les théoriciens de la danse font référence pour investiguer les états de corps où se rejoignent l'intentionnalité et la physicalité.