



HAL
open science

Poétiques du scandale sur la scène britannique contemporaine

Élisabeth Angel-Perez

► **To cite this version:**

Élisabeth Angel-Perez. Poétiques du scandale sur la scène britannique contemporaine. Hirotaka Ogura; François Lecercle. Théâtre et scandale à travers le temps et l'espace, Sophia University Press, 2021. hal-03377777

HAL Id: hal-03377777

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03377777>

Submitted on 14 Oct 2021

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.

Poétiques du scandale sur la scène britannique contemporaine

Elisabeth Angel-Perez, Sorbonne Université, Faculté des Lettres, Voix Anglophones : Littérature et Esthétique (VALE EA4085)

Résultat du concours de forces apolliniennes donc épiphaniques et de forces dionysiaques et souterraines, le théâtre, lieu de renversements, a vocation à donner à voir (*thea* signifie la vue) ce qui ne s'exhibe pas naturellement. Parce que « c'est le travail de l'artiste d'être brutal. Préserver la brutalité, voilà ce qui est difficile »¹, le théâtre place des obstacles (*skandalon*) sur la route du spectateur – il scandalise donc le spectateur – qui trébuche (se scandalise). Le scandale, quant à lui, mène à l'esclandre (également associé à au latin *scandere*/monter, gravir, de *scala*, l'échelle) jusqu'au point où la limite du supportable est franchie) – l'esclandre est donc le point de rupture où le « faire scandale » se met en signes – et on perçoit bien à quel point le scandale a partie liée, presque ontologiquement, avec le théâtre et déplace le spectacle du centre (le théâtre) vers la périphérie (la rue, la presse, les réseaux sociaux). Du point de vue de la réception, le scandale, à la fois mortifère et redynamisant, menace soit de vider ou de fermer les salles soit, au contraire, de les remplir. Il s'inscrit donc en équilibre entre ce qui repousse – l'abject – mais qui néanmoins attire. Il est donc toujours double, puisqu'il conjugue le scandale de la chose abjecte en soi (ce qui fait scandale) mais aussi le scandale de l'attirance qu'on éprouve pour l'abject et qui souvent conduit tout droit à l'esclandre ou au « faire un scandale » exorcisant.

La place de Paris a, en ce début de XXI^e siècle, été secouée par des scandales notoires liés au théâtre ou à la performance. Outre le scandale causé par la mise en scène des *Suppliantes* par Philippe Brunet à la Sorbonne (2019), rappelons au hasard, quelques-uns des manifestations publiques les plus marquantes à l'occasion des pièces de Romeo Castellucci (*Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 2011 et 2012), des performances de Steven Cohen (2013, « Cock-coq », sur le parvis du Trocadero) ou de Deborah de Robertis au musée d'Orsay devant l'« Origine du monde » de Gustave Courbet (2014). Si ces actions posent la question de la place de l'art dans

¹ C'est ce que proclame Howard Barker, après Antonin Artaud, dans *Tableau d'une exécution*. H. Barker, *Tableau d'une exécution*, trad. J.-M. Déprats, Montreuil, éditions Théâtrales, 2001, p. 35. « It's an artist's job to be coarse. Preserving coarseness, that's the problem », *Scenes from an Execution, Collected Plays: One*, London, Methuen, 1990, p. 271.

l'espace public, dans l'enceinte du théâtre ou dans le cadre d'une exposition (et non pas dans l'espace public ou réputé tel), le débat se pose autrement. Au Royaume-Uni, c'est essentiellement sur une scène « avertie », dans un lieu balisé donc, que les scandales ont éclaté depuis la fin du XX^e siècle. Retranché derrière leur sens de la retenue, c'est le terme de « controverse » qui vient, au Royaume-Uni, qualifier une pièce scandaleuse². On sait ce qu'on « risque » en allant au Royal Court et ce qu'on ne risque pas, en règle générale, en allant au Prince of Wales dans le West End de Londres. Les pièces de Sarah Kane, qui ont déclenché des scandales notoires (notamment *Blasted* qualifiée de « *filthy feast of filth* » dans le *Daily Mail*), choquent dans un cadre où on s'attend pourtant à être choqué ; les œuvres scandaleuses de Damian Hirst (« *In the Name of The Father* » ou « *A Thousand Years* ») ne s'exposent pas dans la rue, à quelques exceptions près (dont la poupée géante mutilée par une mine antipersonnel, « *Charity* »), mais à la Saatchi, à la Serpentine ou à la Tate Modern, c'est-à-dire dans des lieux que l'on sait avant-gardistes et expérimentaux. C'est peut-être ce qui explique que lorsque le lieu n'est pas signalé comme « à risque », le Barbican par exemple, le spectacle puisse être annulé : ce fut le cas du zoo humain du Sud-Africain Brett Bailey, « *Exhibit B* », programmé puis annulé au Barbican en 2014 (à la suite de quoi la performance/installation fut annulée à Paris, au TGP et au *104*) alors que l'œuvre avait déjà été montrée à Avignon et au *104* à Paris, sans scandale, l'année précédente.

Pourtant, on doit beaucoup au scandale de théâtre et on s'intéressera ici à la manière dont les scandales de théâtre impulsent, dès les années 1960, une esthétique qui va informer voire réformer le théâtre politique contemporain de manière durable. La scène scandaleuse définit les termes d'une poétique, fondée sur ce que François Lecercle appelle « l'injonction de scandale »³, et dont on tâchera ici de dégager les spécificités en en évoquant tour à tour la genèse, quelques-unes des caractéristiques formelles et enfin en interrogeant ce que cette poétique dit du théâtre et de sa capacité à faire scandale aujourd'hui.

² On notera que la première pièce de Mark Ravenhill, *Shopping and Fucking* (1996), est pudiquement désignée en anglais par la presse sous le titre partiellement censuré de *Shopping and F***ing*. Le seul titre fait scandale et précède la pièce où qu'elle aille et, comme l'explique le *Times* : « The F-word still strikes many people with the crack of a rifle shot. There is still no consensus about its printability. The Times favors the f*** formula ». Lorsque la pièce s'est donnée à New York, le *New York Times* a opté pour la suppression pure et simple du terme controversé : « *Shopping and...* ».

³ F. Lecercle, « La représentation de la violence », n.p., in *Le Spectacle de la violence*, F. Lecercle dir., *Comparatismes en Sorbonne 2* (2011).
http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue2/Spectacle1.pdf

Genèse d'un théâtre de scandale

En Angleterre, la censure d'État mise en place en 1737 et remaniée en 1843, perdure jusqu'en 1968 : entre 1945 et 1965, quelque 21000 pièces sont examinées et 79 censurées dans leur intégralité, dont certaines furent néanmoins jouées⁴ ! Toutes relèvent d'une poétique homogène qui, si elle se donne plusieurs noms – depuis les « *dirty plays* » des années 1960 en passant par le « *New Brutalism* » et jusqu'au « *In-Yer-Face* »⁵ du tournant du siècle –, se définit néanmoins un périmètre commun. Deux institutions se font fort de promouvoir le scandale et de faire bouger les marges : le Royal Court Theatre (qui abrite la English Stage Company) et, contre toute attente, la Royal Shakespeare Company qui, parce qu'elle met à l'affiche de très grands noms, est plus à l'abri que d'autres instances du couperet de la censure, même si elle voit ses subventions diminuer. Très vite, les « *dirty plays* » adoptent un style identifiable entre tous et la presse de l'époque s'étonne, non pas lorsqu'il y a scandale, mais lorsque, précisément, il faut défaut !

En 1963, sous l'impulsion de Charles Marowitz et de Peter Brook, et suite à la parution de *Théâtre et son double* d'Artaud en anglais (1958), la RSC lance un cycle expérimental, baptisé « *Theatre of Cruelty season* ». Ces pièces défient la censure sur le plan politique et sur le plan moral : scandale politique avec *The Blood of the Bambergs* (1962), une pièce de John Osborne sur les mœurs dépravés de la famille royale, ou surtout *US* que Peter Brook monte en 1966, sur la guerre au Vietnam, très à charge contre les États-Unis (alors qu'officiellement tout, en Angleterre, était fait pour préserver ceux-ci de la critique) ; scandale moral ou sexuel avec des pièces très vite baptisées « *dirty plays* » à cause de la technique frontale adoptée⁶.

Quant au Royal Court Theatre, il opte pour davantage d'agression visuelle et articule sexe, violence et politique. Il pose ainsi les termes d'une redéfinition du théâtre politique qui rend la satire et autres formules de contournement caduques. Le scandale éclate avec, à nouveau, une pièce de John Osborne, *A Patriot for Me* (1964), qui met en scène un officier homosexuel de

⁴ N. Boireau, *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*, Paris, PUF, 2000, p. 29.

⁵ On doit cette expression, maintenant consacrée, au critique et universitaire Aleks Sierz qui définit cette esthétique dans son livre : A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, London, Faber, 2001.

⁶ On y voit par exemple Glenda Jackson nue incarner le rôle de Christine Keeler (une call girl dont la relation avec un Tory de l'époque, John Profumo, avait fait scandale : « l'affaire Profumo ») entrer dans une baignoire et en ressortir en Jacky Kennedy. Le directeur de la RSC, Peter Hall, avait aussi réussi à programmer *The Homecoming* (*Le Retour*) de Harold Pinter (cette pièce très controversée dans laquelle la seule femme du plateau devient la putain consentante de la famille de son mari). Mais comme il s'agit de Harold Pinter, joué pour une des premières fois dans un théâtre subventionné, personne chez le Lord Chamberlain, n'osera vraiment contester.

l'état-major austro-hongrois, harcelé et acculé au suicide⁷. Peu de temps après, Edward Bond, en 1965 refuse de rayer de sa pièce *Saved* les mots et situations jugés choquants par le Lord Chamberlain : on exige du dramaturge qu'il efface purement et simplement la scène de la lapidation du bébé dans son berceau, et un moment jugé sexuellement agressif (« *sexually aggressive* ») durant lequel on voit un jeune homme remailler le bas d'une femme plus mûre ; il aurait aussi fallu que Bond expurgeât son texte d'une série de mots jugés inacceptables⁸. Bond refuse tout net : « J'ai rarement été autant offensé dans ma vie que par ça », déclare-t-il⁹. Il est couvert dans son refus par le directeur du Royal Court, William Gaskill qui, pour pouvoir monter ces deux pièces, décide de changer le statut du Royal Court Theatre et le déclare « club privé » dans lequel on ne peut donc entrer que si on est membre. La pièce est jouée et, sans surprise, un soir de décembre, en pleine représentation, Gaskill est appréhendé par la police. Trois mois plus tard, en mars, le juge – plutôt bienveillant – déclare que le théâtre était en tort mais ne condamne Gaskill qu'à une amende dérisoire de £50. Deux ans plus tard, Bond réitère avec *Early Morning*, une des dernières pièces à avoir été intégralement censurées, qui met en scène la Reine Victoria en lesbienne anthropophage dont les « coupables relations » avec Florence Nightingale sont plus qu'explicites. On affuble Edward Bond d'un « esprit complètement dérangé » et d'une « imagination détraquée »¹⁰. La pièce fait à nouveau l'objet d'une interruption par la police... mais cette fois, le *Theatre Act* est voté qui abolit la censure officielle (à défaut de celle émanant des groupes de pression qui, bien sûr, continue de s'exercer). Le scandale fait changer la loi.

La matrice de cette nouvelle esthétique est donc posée, qui sert de socle, dans les années 70 et 80, à la résurgence néo-jacobéenne (Neo-Jacobeanism). Le théâtre politique doit dire les choses : il ne peut pas se contenter de les suggérer ou de les laisser entendre. La frontalité explicite est nécessaire à la prise de conscience et les spectateurs doivent être frappés en plein ventre s'ils doivent prendre conscience des situations dénoncées. Cette esthétique néo-jacobéenne déclenche quelques scandales notoires dont le procès, pour outrage à la pudeur (« gross indecency ») de *The Romans in Britain*, de Howard Brenton. La pièce, qui met en scène au National Theatre le premier viol homosexuel de l'histoire du théâtre anglais contemporain,

⁷ Boireau, *op. cit.*, p. 29.

⁸ Il s'agit des mots « *arse* », « *bugger* », « *crap* » and « *shag* » qui signifient, respectivement « cul », « pédé », « merde », « baiser ».

⁹ « I have rarely been as offended in my life as I was by that. », entretien avec Maddy Costa <https://www.theguardian.com/stage/2011/oct/09/edward-bond-saved-original-cast>.

¹⁰ « a very sick mind and a diseased imagination », in Lord Chamberlain's Correspondence Files, *Early Morning*: LR 1968, cité par S. Nicholson, « Theatre Censorship in Britain (1909-1968) », in Laurent Martin (dir.), *La Censure du théâtre en Grande-Bretagne (1909-1968)*, Rennes, PUR, 2016, p. 109-118.

vaut à son metteur en scène Mikael Bogdanov, un procès intenté par une ligue chrétienne pour « atteinte à la moralité des familles »¹¹. La pièce de Brenton, boycottée dès les répétitions par les ouvreuses qui font délibérément fuiter son contenu, sera enterrée jusqu'en 2006, date à laquelle elle est reprise par Samuel West au Crucible Theatre de Sheffield.

Cette esthétique, déjà très « *dirty* » et agressive, se radicalise plus encore dans les années 90. Aggression frontale, monstration du corps obscène ou du corps souffrant, actes de barbarie sexuelle et guerrière constituent le fondement de cette esthétique « néo-brutaliste ». Ce théâtre qui « monstre » entraîne des tribunes ordurières dans la presse et frappe par son jusqu'au-boutisme : les pièces du *In-Yer-Face* deviennent comme une caricature d'elles-mêmes et ce faisant, à force de violence exacerbée, mettent justement en danger leur capacité à choquer. Si l'un des effets importants de ces scandales est donc d'avoir permis de dessiner les lignes d'une poétique ambitionnant de refonder le théâtre politique, le scandale permet également de théoriser les méthodes qui la construisent. Edward Bond est un des principaux acteurs de cette théorisation.

Des « *aggro-effects* » au « *In-Yer-Face* » : théorisation d'une esthétique scandaleuse

Le théâtre du choc viscéral n'a pas attendu Rodrigo Garcia, ni même Antonin Artaud : rappelons que même avant la violence néo-sénéquienne ou les épisodes scandaleux du théâtre élisabéthain et jacobéen qui entraînèrent la fermeture des théâtres sous le Commonwealth puritain de Cromwell, le premier théâtre vernaculaire du moyen-âge mettait déjà en scène des *happenings* scatologiques et sexuels. Le corps en rut ou encore le corps déféquant sont fréquents sur les scènes médiévales et on pense en particulier à la moralité anglaise du XV^e siècle, *Mankind*, dans laquelle les diables concrétisent sur scène le *kakos*, c'est-à-dire le mal qui habite toute corporéité dans un monde où se dénonce le scandale du péché. C'est néanmoins avec Edward Bond et sa révolte contre la censure que l'esthétique du scandale commence à se théoriser. Sommé de s'expliquer sur le caractère selon lui indispensable des scènes scandaleuses, Bond élabore plus finement sa théorie du choc et l'expose dans les préfaces, toujours plus abondantes, de ses pièces. Il y parle de ce que le théâtre fait à la réalité et montre que la scène va toujours au plus extrême ; dans un article de 2011, Bond explique : « Quand

¹¹ <https://www.theguardian.com/stage/2005/oct/28/theatre>.

j'ai commencé à écrire *Sauvés*, je n'avais pas l'intention de faire mourir le bébé : les jeunes allaient seulement mettre le feu à quelque chose dans le parc. Mais ce que fait le théâtre c'est qu'il pousse les choses à l'extrême »¹². La poétique scandaleuse met en lumière la dimension fondamentalement photogénique du théâtre¹³ : le théâtre ne fait pas seulement fonction de sismographe en enregistrant les mouvements de terrain, il donne à la réalité un surcroît d'être.

C'est précisément ce qui pousse Bond à concevoir l'« *aggro-effect* » comme une méthode politique. Bond forge l'expression « *aggro-effect* » (« *aggressivity effect* ») sur le modèle du *Verfremdungseffekt* brechtien (en anglais *Alienation Effect*), invitant ainsi à penser la distanciation et la prise de conscience politique, mais la conjugue avec le théâtre viscéral d'Artaud. Il pose, avec ce premier concept, les prémisses de ce qu'il appellera ensuite un Événement de théâtre (un É.T, en anglais *Theatre Event* ou *T.E.*)¹⁴. Choc à la manière d'Artaud et distance analytique à la manière de Brecht, réunis, libèrent la puissance imageante et dérangeante du théâtre. Bond fait de ces points d'extrême tension la clef de voûte de sa dramaturgie. Il structure ses pièces autour d'un, ou tout au plus de deux, « *aggro-effects* » qui constituent les moments forts de la pièce et obligent le spectateur à penser à partir de l'exceptionnel : à titre d'exemple, on pourra dire que *Saved* se lit ou se voit entièrement à partir de la lapidation du bébé dans son berceau, ou encore que *Coffee* se pense à partir de l'épisode de la tasse de café violemment renversée par le soldat à qui on amène un nouveau lot de Juifs à fusiller devant la fosse de Babi Yar. Avec la technique des *aggro-effects*, Bond ouvre la voie à ce qui deviendra le *In-Yer-Face Theatre*. Ce style théâtral fondé sur une hypervisualité agressive explose dans les années 1990 et transforme l'*aggro-effect*, qui a statut d'exception chez Bond, en régime de croisière, comme en témoigne, par exemple, la scène 5 de *Blasted* de Sarah Kane dont voici un extrait :

IAN.

Con con con con con con con con con con.

Noir.

¹² « When I started writing *Saved*, I didn't intend the baby to die: the young men were merely going to set fire to something in a park. But what drama does is push things to an extreme », entretien avec Maddy Costa, *op. cit.*

¹³ Le photogénique, écrit Jean Epstein, recouvre « tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique », cité par J. Aumont *et als.*, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, p. 115.

¹⁴ L'« *aggro-effect* » contribue à créer un « Événement de théâtre », autre concept-clé, c'est-à-dire un moment où le spectateur est amené à comprendre que ce qu'il y a de plus humain dans l'homme peut se loger/lover ou se révéler au cœur de l'inhumanité : l'exemple type est celui du soldat de *Coffee*, une pièce qui traite de Babi-Yar et de la Shoah par balles, qui renverse sa tasse de café lorsqu'il apprend qu'il y a encore un camion de Juifs à assassiner. L'infime détail – la tasse de café renversée – fonctionne alors comme une métonymie de la Shoah.

Lumière.

IAN en train de s'étrangler.

Noir.

Lumière.

*IAN en train de chier.*¹⁵

Sexe, politique et violence sont les piliers de cette esthétique qui fleurit dans les années 90 et jusqu'au tournant du millénaire.

Il convient néanmoins de savoir ce qui fait scandale et pourquoi sur la scène anglaise du tournant du siècle. A l'évidence, le seuil de tolérance ou de réaction est éminemment changeant en fonction des époques et des doxas. Comme le dit Roland Barthes :

Tout dépend de la "doxa" à laquelle on s'adresse : si c'est une doxa de droite (bourgeoise ou petite-bourgeoise : institutions, lois, presse), c'est le privé sexuel qui expose le plus. Mais si c'est une doxa de gauche, l'exposition du sexuel ne transgresse rien : le "privé", ici, ce sont les pratiques futiles, les traces d'idéologie bourgeoise dont le sujet fait la confiance.¹⁶

La scène londonienne des deux dernières décennies du XX^e siècle enchaîne scènes de viol (depuis le viol d'un fils par sa mère chez Joe Orton en 1967), de sodomie (la première scène de cette nature remonte à 1980 avec *The Romans in Britain* de Howard Brenton), de fellation, de masturbation. La doxa dominante est bien une doxa de droite, perpétuée par les successeurs de celle que Steven Berkoff baptise « Maggot Scratcher » : c'est ce que montre Mark Ravenhill qui dénonce l'hypercapitalisme et la marchandisation de tout par tous dans *Shopping and Fucking* dans laquelle les partenaires sexuels s'achètent au « rayon yaourts » du supermarché.

Dans ce théâtre *In-Yer-Face*, l'agression scandaleuse jaillit donc de la rencontre avec le corps intime, d'autant qu'au théâtre, la scène primitive est bien celle, comme le rappelle à nouveau Barthes, qui met en présence le corps du comédien et le corps du spectateur :

¹⁵ Kane, *op. cit.*, p. 88. « *Darkness./Light. / Ian masturbating / Ian. cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt / Darkness. /Light. / Ian strangling himself / Darkness/Light. / Ian shitting* » (*Blasted, op. cit.*, p. 56.).

¹⁶ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 80.

... lui seul [le théâtre], de tous les arts figuratifs (cinéma, peinture), donne les corps, et non leur représentation. Le corps de théâtre est à la fois contingent et essentiel : essentiel, vous ne pouvez le posséder (il est magnifié par le prestige du désir nostalgique) ; contingent, vous le pourriez, car il vous suffirait d'être fou un moment (ce qui est en votre pouvoir) pour sauter sur la scène et toucher ce que vous désirez. Le cinéma au contraire, exclut par une fatalité de nature, tout passage à l'acte : l'image y est l'absence irrémédiable du corps représenté.¹⁷

Radicalisant ce que les *dirty plays* des années 60 avaient déjà laissé voir, le corps dans le théâtre *In-Yer-Face* ne se contient pas : on pense au début de *Phaedra's Love* de Sarah Kane (pièce reprise, à l'Odéon, dans la mise en scène des *Phèdres* de Krzysztof Warlikowski) où un Hippolyte particulièrement 'grunge' se masturbe, entre deux hamburgers, dans des chaussettes dans lesquelles il s'est au préalable mouché. Dans *Phaedra's Love* où s'affrontent des personnages masculins quasi aphasiques, le sperme se fait souvent le substitut de la parole. De façon générale, chez Kane, l'expression devient excrétion : la défécation (la première réplique de *Blasted* est « J'ai chié dans des endroits mieux que ça »¹⁸), les larmes (dont on est habitué à ce qu'elles échappent à la souillure pour se rattacher le plus souvent à une problématique purificatrice voire baptismale), le sperme, les menstrues (*Crave*), les vomissures (Marc rend ses tripes dès la première minute de *Shopping and Fucking*), mettent en scène un corps qui ne contrôle plus ses propres frontières. Le corps exhibe son intériorité ; il se fissure ; il craque et sème le parcours du spectateur d'autant d'obstacles.

Quel est aujourd'hui le devenir de ces pièces qui défrayent la chronique dans les années 90 ? Les pièces *In-Yer-Face*, quoique souvent moquées (comme dans *The Author* de Tim Crouch, 2009, ou encore, de façon totalement explicite, dans *Crush* de l'Irlandais Chris Lee¹⁹), ou encore remplacées par un théâtre narrativisé et verbal qui relocalise la violence graphique dans la langue (*In-Yer-Ear*, plus que *In-Yer-Face*, donc, comme déjà chez Steven Berkoff mais surtout chez Martin Crimp ou Debbie Tucker Green²⁰), continuent aujourd'hui d'être programmées mais devant un public, cette fois averti, et donc différent. Cette poétique,

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Anéantis*, Trad. Lucien Marchal, Paris, L'Arche, 1998, p. 13 (« I've shat in better places than this. », *Blasted*, 1995.)

¹⁹ Tim Crouch, *The Author*, London, Oberon, 2009. La parodie d'*Anéantis* de Sarah Kane par Chris Lee, *Crush*, n'est pas publiée. Alek Sierz en donne une description dans plusieurs articles ou communications, dont : « New Writing in Britain : How do we define the contemporary ? »,

http://theatrefutures.org.uk/sidcup_papers/2008/12/17/new-writing-in-britain-how-do-we-define-the-contemporary/

²⁰ Debbie Tucker Green, dont le nom s'orthographe sans majuscules, intitule sa dernière pièce *ear for eye* (2019).

sursaturée par l'obscène, fait-elle toujours et encore scandale ? Et si oui quel est le sujet de ce scandale, puisqu'on sait bien que la capacité du sexuel *per se* à faire scandale a disparu : on remarquera que même Broadway accueille sur ses scènes des textes à scandale comme ceux de Paula Vogel (*Indecent*) ou ceux du dramaturge performeur noir et gay Tarrell Alvin McCraney (*Moonlight, Wig Out, Choir Boy*) ! Quel est donc l'objectif des reprises très récentes des pièces *In-Yer-Face* ?

Le scandale aujourd'hui : La raison du scandale et le nouveau théâtre politique

On ne peut que s'étonner des reprises très controversées et largement commentées par la presse de *Saved* de Bond en 2011 au Lyric Hammersmith, de *The Romans in Britain* de Howard Brenton au Crucible Theatre de Sheffield ou encore de *Cleansed (Purifiés)* de Sarah Kane par Katie Mitchell au National Theatre de Londres (Dorfman, 2016). Ces reprises signalent que la matrice scandaleuse fonctionne toujours et prouvent que cette esthétique est toujours pertinente : si le sexe, désenchâssé de la violence, ne déchaîne plus l'ire d'un certain public, ce qui continue de faire scandale, c'est la mise au jour non plus d'une transgression au nom d'une morale donnée mais d'un inhumain universel. Trente ans après sa création, Samuel West tire la parabole de Brenton, *The Romans in Britain*, de son purgatoire et donne un sens nouveau au parallèle que Brenton traçait entre l'invasion par Jules César de l'Angleterre Celtique et l'action impérialiste de l'Angleterre en Irlande :

La pièce parle l'incapacité des opprimés à se défendre contre l'invasion. Elle parle des laissés pour compte de l'histoire ; de notre relation à notre terre, à notre pays, de la manière dont on s'est persuadé que l'invasion romaine était une bonne chose (...) Et ça ne peut pas ne pas faire signe vers l'Afghanistan, l'Irak, Abu Ghraib, l'Iran, et l'attitude impérialiste qui prétend qu'entrer dans un autre pays sans y avoir été invité ne pose aucun problème.²¹

²¹ « It's about the inability of the oppressed to defend themselves against invasion. It's about people who've been ignored by history; about our relationship with our land, our soil; about how we convinced ourselves that the Roman invasion was a good thing [...] And it can't not be about Afghanistan, Iraq, Abu Ghraib, Iran, and the imperial attitude that says it's OK to go into another country without being asked ». L. Walker, « *The Romans in Britain, A Controversial Revival* », *The Independent*, 26.01.2006, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/the-romans-in-britain-a-controversial-revival-6110748.html>

Et Samuel West d'ajouter à propos de la représentation *In-Yer-Face* du viol homosexuel : « Si on avait dû cacher cela derrière un arbre, cela aurait été plus excitant mais ça aurait eu moins de force en tant que crime violent »²².

Bond, quant à lui, explique que ce qui fait scandale dans *Saved*, c'est le constat que la « violence d'Auschwitz et d'Hiroshima n'est pas enfermée dans le passé mais faufilee dans le tissu même de la société britannique, prête à ressortir au sein d'un lumpen prolétariat frustré »²³. C'est toujours le cas – la société britannique creuse de plus en plus les écarts sociaux – et c'est la raison pour laquelle Bond autorise la reprise de la pièce par Sean Holmes en 2011 :

... si on crée une société injuste, dans laquelle ceux qui sont en bas de l'échelle sont condamnés à une vie de matérialisme imbécile, alors on fait le lit des problèmes à venir. [...] C'est précisément vers l'avenir que je regardais.²⁴

Bond est marxiste, optimiste et sa pièce s'intitule *Sauvés*. Elle est donc animée par un sens de rédemption ou en termes laïques, de progrès. Toutefois, pour changer l'humanité, encore faut-il réformer l'organisation de la société : « Je voulais montrer qu'on est les destructeurs des valeurs humaines », déclare Bond. « Ceux qui tuent le bébé le font par respect de soi, parce qu'ils veulent affirmer des valeurs humaines »²⁵.

C'est aussi ce qui motive la reprise de *Cleansed* de Sarah Kane au National en 2016 quelque vingt ans après sa création. On se souvient que Sarah Kane s'explique clairement sur cette mobilisation systématique d'une esthétique du scandale dans son premier théâtre. Pour Kane, il faut faire scandale pour que « la violence du monde reste un scandale »²⁶ :

When I read *Saved*, I was deeply shocked by the baby being stoned. But then I thought ... if you are saying you can't represent something, then... you are denying its existence, and that's an extraordinarily ignorant thing to do.²⁷

²² *Ibid.*

²³ Voir Maddy Costa : « ...the violence of Auschwitz and Hiroshima was not locked in the past but embedded in the fabric of British society, ready to erupt from a frustrated underclass. », *op. cit.*

²⁴ « [...] if you create an unjust society, in which those at the bottom of the heap are condemned to a life of meaningless materialism, then you are simply laying up trouble for the future. (...) I was actually pointing to the future. », *ibid.*

²⁵ « I wanted to show that we are destructive of human values [...] The people who are killing the baby are doing it to gain their self-respect, because they want to assert human values. », *ibid.*

²⁶ Lecercle, *op. cit.*

²⁷ S. Kane, in *The Times*, January 1995. Cité en avant propos à *Shopping and F***** de Mark Ravenhill, London, Methuen, 1996.

La scène a une portée performative voire ontologique. En mettant en scène le scandale, Kane défie la morale pour refonder l'éthique. A l'opposé de la création par James Mc Donald en 1998, qui misait sur la stylisation, Katie Mitchell livre une version à la lettre de la pièce et toute la violence suggérée par le texte est bel et bien graphiquement représentée :

Tout dans la mise en scène de Mitchell est explicite et montré. On voit Carl quand on lui coupe la langue, quand on lui enfonce un pieu dans le rectum, quand on mutile ses mains et ses pieds. Grace subit une opération qui la transforme en son frère et on voit clairement ses organes génitaux. Tout ceci a dépassé les bornes pour une poignée de spectateurs qui, on l'a rapporté, se sont évanouis. Mais je ne retiendrai pas, contre la pièce pas plus que contre la mise en scène dans laquelle sexe et violence sont tous deux explicitement montrés, l'accusation de sensationnalisme. Kane dit là quelque chose de la boucherie d'État.²⁸

Pour certains, c'est l'engourdissement des sens garanti (Michael Billington), pour d'autres, c'est le choc violent, encore et toujours : évanouissements, mouvement d'humeur de spectateurs en colère et indignés, démontrant une fois de plus que la violence en scène continue de susciter des réactions fortes. Après cette mise en scène d'une violence rarement égalée, Katie Mitchell ne reviendra au National Theatre qu'après une période de trois ans, en 2019, avec la réécriture ultra-féministe et déconstructionniste de la *Pamela* de Richardson par Martin Crimp (*When we Have Sufficiently Tortured Each Other*, 2019) dont elle fait une mise scène plus radicale encore dans laquelle Pamela, équipée d'un godemichet – renverse et la situation et son prédateur sur le capot d'une voiture. La pièce s'est donnée à guichets fermés au National, les billets étant distribués par tirage au sort !

²⁸ « Everything in Mitchell's production is clear and explicit. We see Carl's tongue cut out, a pole inserted in his rectum, and his hands and feet brutally mangled. Grace undergoes an operation in which she mutates into her brother with visible genitalia. All this has proved too much for a handful of audience members who have, according to reports, fainted. But I would absolve both the play and the production, in which the sex is as graphic as the violence, of the charge of easy sensationalism. Kane is ultimately making a moral point about sanctioned butchery », M. Billington dans *The Guardian*
<https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/24/cleansed-review-katie-mitchell-sarah-kane-dorfman-national-theatre-london>

Le succès de pièces qui font scandale dans un théâtre patrimonial tel que le National Theatre, invite à s'interroger sur les lieux où se jouent et se rejouent les pièces qui firent, et parfois font toujours, scandale. Donner à voir une des pièces les plus scandaleuses sur la scène d'un théâtre national financé par les fonds publics consiste en une entreprise d'institutionnalisation du scandale. A quelles fins ? Quel est le sens de ce scandale institutionnalisé ? Cette politique de programmation a-t-elle pour objectif de faire rentrer les artistes dans le rang ? S'agit-il de tenter de contrôler la parole scandaleuse ?

Il va de soi que les publics du National Theatre aujourd'hui ne sont pas les mêmes que les publics du Royal Court il y a 20 ans et que l'esthétique choc de Sarah Kane (comme l'esthétique choc de Katie Mitchell), si elle continue de faire scandale, a néanmoins fini de surprendre. Aller voir – et les publics sont hétéroclites, puisque se mêlent abonnés et spectateurs ponctuels – *Cleansed* dans la mise en scène de Mitchell, dont on sait d'avance qu'elle déploie une violence sexuelle et politique qui choque et dégoûte, relève-t-il du seul plaisir masochiste ou voyeuriste ? On sait que l'opération mimétique transforme en source de plaisir (même si le terme demande à être redéfini) un événement quel qu'il soit, fût-il des plus barbares, dès lors qu'il est mis en spectacle. Au scandale des situations scéniques, s'ajoute alors le scandale de la jouissance esthétique de l'horreur. C'est ce que plusieurs dramaturges se sont récemment employés à dénoncer, en optant pour un retour au théâtre verbal²⁹. On préférera penser que, si l'on continue à aller voir le scandale au théâtre, c'est que le théâtre politique *In-Yer-Face* a gagné : nous sommes maintenant convaincus d'être éthiquement impliqués dans la barbarie du monde. Le « pacte éthique », que théorise Michael Rothberg, se met en place³⁰ et cette scène, aujourd'hui, nous regarde.

²⁹ C'est le cas de Debbie Tucker Green (*Random*), de Chris Thorpe (*There Has Possibly Been An Incident*) ou encore de Simon Stephens (*Pornography*) et Lucy Kirkwood (*It Felt Empty When the Heart Went At First But It's Alright Now*), pour n'en citer que quelques-uns. Ces dramaturgies oblitèrent l'agression graphique et trouent le visible (et on se souvient que trauma et trouée partagent la même étymologie).

³⁰ « Le réalisme traumatique est une tentative de convertir un événement traumatique en objet de savoir et de programmer, et donc de transformer, ses lecteurs de sorte qu'ils soient contraints à se reconnaître dans leur relation à la culture post-traumatique. » M. Rothberg, *Traumatic Realism*, Minneapolis, U of Minnesota P, 2000, p. 103.