



L'HOMME EST UN LOUP POUR L'HOMME (ET LA FEMME...)

**Notes sur l'œuvre de Sarah Kane
et réflexions autour de
la mise en scène signée
Brigitte Haentjens de
BLASTÉ**

par **Stéphane Lépine**

L'HOMME EST UN LOUP POUR L'HOMME (ET LA FEMME...)

**Notes sur l'œuvre de Sarah Kane
et réflexions autour de la mise en
scène signée Brigitte Haentjens de
BLASTÉ**

par **Stéphane Lépine**

PRÉLUDE

« Dans Blasté, la guerre de Bosnie n'est délibérément pas mentionnée, parce que je ne voulais pas me mesurer avec des gens qui l'ont vécue dans leur propre corps et qui en savent plus que moi. Il ne s'agissait pas pour moi de rendre compte d'une situation historique, même si elle jouait un rôle central. » Malgré la grande honnêteté de sa démarche et la pudeur revendiquée d'une nécessaire distance entre son écriture et les faits qui l'ont inspirée, Sarah Kane, jeune auteure de 24 ans, se retrouve confrontée en 1995, avec sa première pièce, à l'un des plus grands scandales qu'ait connu le théâtre anglais. « *La représentation de la pièce a provoqué plus de fureur que la violence réelle*, dira l'auteure. *Tandis que le cadavre de la Yougoslavie pourrissait au seuil de notre porte, la presse choisissait de se mettre en colère, non sur l'existence du cadavre, mais face à l'événement culturel qui avait attiré l'attention sur lui.* »

Les réactions de condamnation se multiplient, certains en appellent même à la censure pour faire retirer de l'affiche cette histoire où un soldat gobe les yeux de celui qu'il vient de sodomiser

avant de se faire sauter la cervelle et avant que sa victime affamée dévore le cadavre d'un nouveau-né. Désigné comme dangereux, *trash* et provocateur, le théâtre de Sarah Kane, dans une suite de malentendus qui ne cesseront de la tourmenter jusqu'à son suicide le 20 février 1999, plaçait son auteure sous les feux de la rampe médiatique et la rendait, pour de mauvaises raisons, immédiatement populaire et célèbre. Plus de dix ans ont passé depuis la création de *Blasté*. Après la violence de la découverte et ses effets de mode, les polémiques sont retombées. La metteuse en scène Brigitte Haentjens souhaite pour sa part sortir aujourd'hui l'œuvre du registre de la provocation pour commencer à faire voir Sarah Kane autrement, avec moins de fascination et de dégoût, pour tenter d'approcher son théâtre pour ce qu'il dit et ne plus focaliser l'attention sur le scandaleux des faits qu'il rapporte. *Blasté*, comme l'ensemble de l'œuvre de Sarah Kane, est un poème et un conte. Complexe, douloureux, charriant des blocs de réalité opaques, mais avant tout un poème. Pas un simulacre, mais la réalité rejointe par les figures et les moyens de l'art.

Dans ce qu'elle pressent comme une vision de l'horreur intérieure (davantage que de la guerre extérieure), Brigitte Haentjens installe la pièce dans le domaine de la fable métaphorique, à travers l'expression d'un récit hallucinant où l'amour passe par l'acceptation d'un anéantissement de soi. La pièce de Sarah Kane se présente à ses yeux comme un conte moderne qui peut aussi se lire comme le temps de l'agonie d'un homme aux prises avec le cauchemar de ses multiples fantasmes.

Blasté. Foudroyé, éventré, anéanti. Le jet sonore du mot traduit la violence de l'explosion. Pièce sauvage, plus brute dans sa composition que *Cleansed (Purifiés)* et *Crave (Manque)* qui suivront, *Blasted (Blasté)* s'ouvre sur le schéma classique du drame de couple. En chacun, l'explosion a déjà eu lieu. Ian est journaliste, malade de trop d'alcool et de cigarettes. Engagé dans un processus d'autodestruction, il se sait condamné, menacé autant par la maladie qui le détruit de l'intérieur que par le risque (réel ou fantasmé) de représailles causées par ses actions récentes (trafics ou peut-être même meurtres : un flou entoure son passé récent). *Blasté* commence au moment où il vient partager une chambre d'hôtel avec Cate, une jeune fille simple d'esprit issue des quartiers pauvres, dont il a fait son esclave sexuelle. Est représentée alors la violence domestique d'une guerre des sexes, dans laquelle le viol et les sévices infligés sont censés être des preuves d'amour. Tout comme Ian, Cate est réduite à l'impuissance, handicapée dans l'amour comme face à tous les événements du monde. Ian mendie son affection à la gamine, qui cède, mais celle-ci est prise de spasmes dès qu'il l'approche et, après une nuit que l'on soupçonne particulièrement violente et douloureuse, elle prend la fuite. Entre eux, le désastre est imminent. Au loin tonnent les bruits de la guerre. La dévastation extérieure vient toucher les

êtres dans leur intimité. La pièce plonge ainsi au plus profond d'une relation de couple exacerbée pour y laisser entrer l'effroi, avec l'arrivée dans la chambre d'un soldat que l'on présume rescapé de l'ex-Yougoslavie. Avec ce guerrier perdu, la guerre entre dans la ville, entre dans la chambre. Et voilà que le sadomasochisme s'inverse : la violence se retourne alors contre Ian, qui doit subir ce que d'autres ont fait subir à la petite amie du soldat. *Blasté* est l'histoire de Ian, celle de son calvaire et de sa lente agonie. Et l'écriture de Sarah Kane élève cette histoire épouvantable et inconcevable à la hauteur des mythes antiques, à la hauteur de Sophocle et de Shakespeare. « *Nous devons parfois descendre en enfer par l'imagination, précise-t-elle, pour éviter d'y aller dans la réalité.* »

Il y a dix ans, cette pièce de Sarah Kane dénonçait nos aveuglements et notre impuissance face au conflit en Bosnie, dont la barbarie était diffusée en direct sur CNN. Mais l'illusion d'un quelconque progrès dans les rapports humains semble plus que jamais d'actualité. Nous sommes entrés dans une époque de guerre permanente, comme le disaient déjà Ingeborg Bachmann et Heiner Müller, deux auteurs chers à Brigitte Haentjens et dont les liens avec l'œuvre de Sarah Kane sont nombreux. Le terrorisme qui fait des victimes partout sur la planète a pris aujourd'hui le relais des anciens conflits armés. Et la barbarie peut dorénavant gagner chacun d'entre nous sans crier gare. L'efficacité de la démonstration de Sarah Kane réside dans un savant mélange qui met en œuvre la violence des rapports entre les sexes et celle dont font preuve les soldats envers leurs victimes. Entre réalisme et conte crépusculaire, *Blasté* pointe du doigt l'horreur intérieure que nous portons tous en nous, comme une vérité que nous nous devons de prendre en compte pour construire l'avenir et affronter notre responsabilité.



BLASTÉ

DE **Sarah Kane**

TRADUCTION

Jean Marc Dalpé

MISE EN SCÈNE

Brigitte Haentjens

DRAMATURGIE

Stéphane Lépine

SCÉNOGRAPHIE

Anick La Bissonnière

COSTUMES

Yso

MUSIQUE

Robert Normandeau

LUMIÈRE

Etienne Boucher

MAQUILLAGE ET COIFFURE

Angelo Barsetti

ACCESSOIRES

Jasmine Catudal

ASSISTANCE

À LA MISE EN SCÈNE ET RÉGIE

Colette Drouin

DIRECTION DE PRODUCTION

Catherine Lafrenière

DIRECTION TECHNIQUE

Jean-François Landry

AVEC

Roy Dupuis

Céline Bonnier

Paul Ahmarani

UNE CRÉATION DE SIBYLLINES

PRÉSENTÉE À L'USINE C

DU 18 MARS AU 5 AVRIL 2008

Inconnue il y a encore quinze ans, Sarah Kane suscite aujourd'hui l'engouement des metteurs en scène avec une œuvre brutale et dérangeante. La cause principale du délit? La création au Royal Court de Londres en 1995 de *Blasté*, une pièce écrite par une jeune femme de 24 ans, qui parvient immédiatement à la célébrité et fait les gros titres de la presse parce qu'elle y décrit le viol, la torture et la brutalité dans la guerre civile.

À l'époque, elle remarque : « *La semaine où le spectacle a commencé, il y a eu un tremblement de terre au Japon, où des milliers de gens ont péri, et, dans ce pays, une jeune fille de 15 ans a été violée et assassinée dans un bois. Mais Blasté a eu une couverture plus importante dans certains journaux que l'un ou l'autre de ces événements. [...] Il y a bien plus important que le contenu de la pièce, c'est-à-dire la forme. Tout art de qualité est subversif, dans sa forme et dans son contenu. [...] Je pense que si Blasté avait été une œuvre de réalisme social, elle n'aurait pas été accueillie aussi durement.* » De fait, la pièce ne reproduit rien, ne plaque pas du réel sur un plateau, mais pose une question, que Sarah Kane formule ainsi : « *Quel est le rapport entre un viol ordinaire commis à Leeds et le viol en masse utilisé comme arme de guerre en Bosnie? Et la réponse semblait être que le rapport était très étroit.* »

Évidemment, il n'en fallait pas plus pour que la machine médiatique s'empare de l'œuvre et de l'auteure, les passe au tamis de ses grilles de lecture et décrète l'émergence d'un nouveau courant littéraire (le In-Yer-Face Theatre) où réalité et brutalité brassent vigoureusement une semblable fange : l'humanité. Sarah Kane n'était pas dupe de cette transformation du geste artistique, forcément singulier, en produit culturel, conjugué au pluriel. Le peu de traces laissées par l'artiste (quelques interviews, cinq pièces, un film) avant son suicide sont sans équivoque : « *Ce mouvement du New Writing ne m'intéresse pas. Je ne crois pas aux mouvements. Les mouvements n'existent qu'a posteriori et sur la base de l'imitation. Si trois ou quatre écrivains font quelque chose d'intéressant, il va y en avoir dix autres qui ne feront que les copier. Et à ce moment-là, vous aurez un mouvement. Les médias les cherchent et même les inventent. Mais les écrivains, eux, ne s'y intéressent pas. [...] Blasté a été*

considéré comme l'amorce d'un mouvement qu'on a appelé New Brutalism. Quelqu'un a dit à un auteur dramatique écossais que sa pièce ne pouvait être classée comme New Writing car elle n'était pas assez brutale. Et voilà bien le problème avec les mouvements, ils sont exclusifs et non inclusifs. [...] Je ne me considère pas comme une nouvelle brute. »

Les choses sont beaucoup plus simples que cela. Kane a foncé dans le théâtre, tête baissée et en accéléré. Successivement actrice et metteuse en scène, elle a décidé d'écrire ses propres pièces. « *Je ne me rappelle plus pourquoi j'ai fait ça, mais j'ai décidé de postuler pour faire une maîtrise en écriture dramatique à Birmingham. J'ai obtenu une bourse. Et c'est la seule raison pour laquelle je suis allée à Birmingham, j'avais vraiment besoin d'argent. [...] C'est là-bas que j'ai écrit la première partie de Blasté et je suis partie à Londres. Vivre à Birmingham pendant une année m'a davantage aidée en tant qu'artiste en me rendant la vie triste. Je vivais dans une ville que je détestais absolument. La seule chose que ça m'a apportée, c'est l'envie d'écrire des pièces qui ont pour cadre une grande ville industrielle extrêmement désagréable.* »

Pour chacune de ses pièces ultérieures, elle puisera ainsi dans ce qui constitue les désagréments de sa vie : amour (*Cleansed*) et désamour (*Crave*), lucidité aigüe (*Phaedra's Love*) et sensibilité à vif (*4.48 Psychosis*). Jusqu'à son acte ultime, le suicide. Le théâtre comme catharsis n'aura pas fonctionné. Sarah Kane croyait vraiment que, par l'art, nous pouvons nous livrer à un travail d'élucidation et devenir ainsi capables de changer notre avenir. Elle disait aussi préférer l'overdose de désespoir au théâtre plutôt que dans la vie. Sa mort interroge brutalement la fonction même du théâtre.

Oui, le théâtre de Sarah Kane est effrayant. Cette femme sans peur et sans reproche, qui a laissé derrière elle une œuvre radicale et extrême, d'une rare violence, désigne l'horreur qui nous entoure, ose mettre des mots sur la misère et la déréliction humaines, lacère nos dernières illusions, nos bons sentiments, notre foi en l'homme et en la société. Ce théâtre qui cogne et qui résonne, ce théâtre terrible et terrifiant, cru et cruel, est en effet



de nature à causer de l'effroi. Comme le dit la publicité, « âmes sensibles, s'abstenir ». Mais si cette formule est souvent employée de façon détournée pour attirer les voyeurs au spectacle de la violence, ici cela est bien vrai. Mais peut-être en vérité faudrait-il dire tout au contraire : âmes sensibles, soyez présents, à cœur ouvert, soyez au rendez-vous que donne Sarah Kane avec l'humain, le trop humain, avec les sensibilités écorchées et les existences défaites, avec les paroles tranchantes et les langues tranchées, avec les fellations, les sodomies et les yeux arrachés, ce réel obsédant et son lot d'expériences désespérantes, tout cela dans un théâtre près de chez vous, le théâtre des terrains vagues et des piqueries, le théâtre des dérives urbaines et affectives, le théâtre des corps flétris et des mains coupées, des danses à 10 \$ et des masturbations mécaniques. Le théâtre de notre monde actuel. Âmes sensibles, ne fermez pas les yeux devant tout cela, vous n'en avez pas le droit.

Sarah Kane ose un théâtre pleinement tragique. Elle s'aventure, au risque de se perdre, dans un monde privé d'horizon, capable d'insoutenables fureurs. Elle ausculte la douleur, celle des victimes de violences sexuelles ou sociales, celle d'être seul ou mal aimé. Orpheline radicale, elle ne porte pas de badges, ne fait campagne pour soutenir aucune cause. Elle pose son oreille sur le cœur d'hommes et de femmes sans feux ni lieux, sans racines

ni dieux, sur le cœur d'âmes mortes qui passent, traînent et se heurtent, se déchirent comme des chiens affamés. Elle fait sienne leurs douleurs et leurs espoirs, leur fournit des mots, des éclats de mots, des silences surtout, puisque les mots sont devenus inutiles, ne parviennent plus à exprimer la défaite ou le vague espoir. Rivé au vivant, au vibrant, au hasard des lieux et des rencontres, le théâtre de Sarah Kane met à nu tous ceux et celles qui l'habitent, met à nu les acteurs et les spectateurs qui osent s'y colleter et l'affronter, sans fermer les yeux.

Tourmentée, aimante, compatissante, désespérée, anéantie, Sarah Kane propose un théâtre réel, réaliste, taillé dans le vif, qu'il ne faut pas voir comme le spectacle de la douleur, mais bien comme un constat, une empoignée : le corps à corps courageux et lucide d'une femme avec le monde actuel. Brigitte Haentjens, après avoir squatté l'œuvre de Heiner Müller et fait retentir les fureurs d'Électre et d'Antigone, après s'être aventurée *la nuit, juste avant les forêts* au cœur du *combat de nègre et de chiens* de Koltès, après avoir déterré les cadavres du cimetière des filles assassinées d'Ingeborg Bachmann et exploré *la chambre à soi* de Virginia Woolf, ose entrer dans l'antichambre de la mort créée par Sarah Kane, dans l'antichambre des chairs dévorées par le cancer, des désirs frustrés et des violences subies.

LES QUATRE AUTRE DOIGTS DE LA MAIN DE SARAH KANE

Purifiés

Véritable chemin de croix, avec châtement, rédemption et purification à l'issue du parcours, *Purifiés* met en scène des âmes perdues et erratiques, des idiots dostoïevskiens dont la sincérité en fait les proies idéales d'un monde pervers et corrompu, des innocents massacrés, mais qu'aucun mal ne saurait souiller. Les personnages sont ici traités comme des billes de flippers qui se cognent partout et se blessent, mais ne manquent pas de subir l'attraction d'une loi simple, celle de la gravité, qui immanquablement les attire vers le bas. Portraits et histoires se développent en parallèle, scènes et conflits se répètent, se creusent, s'enfoncent, comme une vis toujours plus profondément enfouie dans la chair. La lumière se fait ici, là, sur une partie ou l'autre d'une scène urbaine froide et déshumanisée, dessinant des îlots de solitude jusqu'à former un ample archipel de désespoirs. Outrageusement noire, la pièce accumule les drames sordides, les passages à tabac, les mutilations et les amputations, mais Sarah Kane, jamais complaisante, jamais sensationnaliste, ne verse pas dans la critique sociale, ne se pose pas en juge, n'accorde à ses créatures qu'une absolution passagère. Comme tout grand artiste, sa qualité première est la compassion. Honnête, sincère, courageuse, stupéfiante de vérité et de générosité, Kane nous entraîne loin, très loin, vers le cœur vibrant des choses. Et à la toute fin, après toutes ces souffrances et ces épreuves, après toute cette douleur et cette fureur, un homme et une femme en viennent simplement et tendrement à se tendre la main. Quel chemin terrible il leur aura fallu parcourir pour arriver à se rejoindre.

L'Amour de Phèdre

Des cinq pièces écrites par l'auteure avant son suicide en 1999, à 29 ans, *L'Amour de Phèdre* est la



seule à être une pièce de commande. « *Le Gate Theater de Londres m'a proposé de chercher une tragédie grecque ou romaine, lit-on dans une interview avec Niels Taber. J'avais toujours détesté ces pièces où tout se passe hors scène et où les personnages ne font qu'entrer, sortir et parler, à quoi ça rime tout ça. [...]* J'ai lu Phèdre et à ma grande surprise ça m'a intéressée. Il s'agit d'une famille royale sexuellement corrompue et de ce point de vue c'était absolument contemporain. [...] *L'Hippolyte de Sénèque, avec sa prétendue chasteté, sa pureté et son puritanisme, n'avait pas le moindre intérêt à mes yeux, alors qu'il s'agissait plutôt pour moi de mettre en valeur ce qu'il pouvait avoir d'attirant – en le montrant sous un jour peu captivant mais aussi en retournant son puritanisme. Je voulais écrire sur une attitude dans la vie et non sur un style de vie.* » En fait, ce qui lui plaît chez le personnage d'Hippolyte, c'est la possibilité qu'il lui offre de traquer la vérité, même parée de mensonge. Dans la tragédie de Sénèque, Phèdre accuse son beau-fils de l'avoir violée quand elle apprend le retour à Thèbes de son royal époux. L'amour impossible de Phèdre pour Hippolyte mène à la trahison et à la mort. Sarah Kane retourne le gant de la vérité : Phèdre aime tant le nihilisme d'Hippolyte qu'elle lui offre son suicide; ce dernier accepte d'être accusé et mis à mort. Il semble même qu'il s'agisse là du seul acte véritable de sa vie. Avant cela, entre masturbation désabusée et visionnement de films à la télé, corps crasseux et langue pâteuse, le temps fait des grumeaux, obture le sablier d'une existence défaite. Portée par l'intention de « *débarrasser le théâtre de tout esthétisme où l'ambiguïté du réalisme n'aurait plus sa place* », *L'Amour de Phèdre* nous entraîne au-delà de la réalité et du réalisme, dans le réel absolu.

Manque

Cette pièce, la dernière des quatre jouées du vivant de Sarah Kane, parle encore et toujours de douleur, de peur et de désir d'amour. Mais *Manque* manque de tout ce qui fait l'ordinaire d'une pièce : des lieux, des actions, des personnages, une histoire. Restent quatre voix désignées par des lettres (A, B, C et M), qui émettent des paroles saisies en discontinu, qui lancent leurs messages sans que l'on sache jamais s'il leur arrive de se

répondre ou de s'entendre. Elles sont ici confondues avec l'image d'un chœur antique d'où s'échapperaient des coulées verbales : le triste dire d'expériences désastreuses. Une partition, en somme, dont le rythme constitue la seule indication scénique. Malgré cet abandon des repères traditionnels, nous entendons la douleur (d'être mal aimé, d'être victime d'inceste, de violences sexuelles, de solitude), la peur (de la dépression, du suicide, de l'abandon, de la mort) et le désir d'amour frustré, inassouvi, mal traité, vécu dans le manque. La pièce distille un mal amer et répandu : l'enlèvement du vouloir dans l'impuissance d'agir. Mais comment structurer et représenter ce sentiment omniprésent que le metteur en scène français Jean-Marie Patte, qui a monté la pièce au Théâtre de la Bastille à Paris, compare à « une masse d'amour informe et qui n'est pas adressée à quelqu'un en particulier »? Comment définir une ligne de jeu à partir du texte? Et d'abord, comment aborder ces appels à l'aide qui se dissolvent sans avoir atteint son interlocuteur? Comment venir à bout de ce désespoir anonyme? Comment font les acteurs pour interpréter ces paroles sans jouer un personnage, sans se répondre, donc sans se parler? L'indifférenciation de ces voix peut-elle être transgressée? Quel cheminement intérieur leur permet de garder le cap de leur désespérance? Sarah Kane disait que sur une scène de théâtre plusieurs mondes peuvent cohabiter, comme séparés par un simple mur de papier, qui pourrait être déchiré, sans prévenir, à tout moment. *Manque* en fournit la preuve.

4.48 Psychose

Présentée à Montréal dans la mise en scène de Claude Régy, avec Isabelle Huppert, cette œuvre ultime de Sarah Kane dresse les murs d'un enfermement mental et physique aux contours fantasques et mouvants. Une femme au seuil de la mort habite la folie de son désir d'amour, mué en pulsion de mort. Transparente et sans fard, elle laisse les mots dévider le trop-plein d'amertume, la peur panique d'être perdue pour soi et pour le monde, la veulerie qu'institue toute violence. L'excès n'est plus ici dans le jeu et dans la représentation de la violence, mais bien dans ce qui se joue : une overdose de manque et la disparition.

SYMPATICO.CA
Quelques fragments de la correspondance échangée
entre Brigitte Haentjens et Stéphane Lépine

From : Stéphane Lépine

To : Brigitte Haentjens

Sent : Thursday, October 25, 2007 12:42 AM

Chère Brigitte,

Quel plaisir que de se retrouver tous ensemble ce matin! Il n'y avait que Robert Normandeau qui manquait à l'appel, le coquin, happé par la gloire et par Bruxelles. J'attends d'ailleurs toujours qu'il me formule son rêve pour l'album qui viendra marquer les dix ans de Sibyllines. Comme toi, je suis toujours fébrile et agité au début d'un projet. Tu me diras que ce projet est sur les rails depuis déjà un bon moment, mais ce matin, j'avais vraiment l'impression qu'on levait le drapeau rayé et que les bolides se mettaient en marche! Cet après-midi, après cette rencontre exaltante, j'ai fait l'école buissonnière, je suis allé au cinéma (magnifique *Into the Wild* de Sean Penn) et j'ai profité de la magnifique lumière d'automne pour faire une longue marche. Et c'est là que m'est venue l'idée, que s'est imposée l'idée, devrais-je dire : et si nous rendions de nouveau public nos échanges?, comme nous l'avons fait au moment où nous travaillions sur *Médée-Matérialu*. Cela te dirait?

Il y a une première chose dont j'aimerais parler avec toi : en fait, c'est (rien de moins!) la question de Dieu que je souhaiterais aborder d'entrée de jeu. Elle est vite venue sur le tapis ce matin. C'est toi, la première, qui disait que la pièce est « une cathédrale ». Et tu as remarqué comme moi que la pièce se termine sur une union entre le Très-Bas et le Très-Haut. À l'avant-dernière page, Sarah Kane écrit dans une didascalie que Ian « mange le bébé. Il replace ce qui en reste dans la couverture du bébé et dépose le tout dans le trou (c'est moi qui souligne). Un temps, puis il va lui-même dans le trou (c'est encore moi qui souligne) et se couche, sa tête seule sortant du trou. » On se croirait dans une pièce de Beckett, avec la tête seule du personnage qui sort d'un mamelon de terre comme dans *Oh les beaux jours* ou d'une jarre comme dans *Comédie!* Puis Cate entre et lui dit : « T'es assis sous un trou. » Ce à quoi il répond : « Je sais. » Et elle précise : « Tu vas être tout trempé. » Ian est enseveli dans sa tombe et dans sa merde mal essuyée (Sarah Kane a noté dans une autre didascalie qu'il vient de chier et qu'il a tenté de se nettoyer avec un papier journal), et, en même temps, il reçoit de la pluie sur la tête : sa tête est en contact direct avec le ciel! Oui, il s'agit vraiment à mes yeux d'un lien entre le Très-Bas et le Très-Haut, entre la tombe et le ciel...

Elle est donc inévitable cette question de Dieu, que les personnages eux-mêmes amènent sur le tapis. Je repensais bien sûr à la célèbre phrase de Nietzsche : « Dieu est mort! » On revient toujours à ce fameux *post mortem* de Nietzsche en 1888, mais, pour une raison que je ne m'explique pas, on écourte toujours la citation. Nietzsche a en réalité écrit : « *God ist tot und wir haben ihn getötet* » / « Dieu est mort et nous l'avons tué ». Proclamer la mort de Dieu, c'est une chose; proclamer que c'est nous qui l'avons tué, c'est autre chose. C'est la responsabilité même de l'homme dans cette affaire qui est occultée par ceux qui citent Nietzsche seulement à moitié! Il me semble que cette citation de Nietzsche aurait pu être inscrite en exergue à *Blasté*. Je me trompe peut-être – je suis curieux de t'entendre là-dessus –, mais je croyais vraiment, en entendant le texte ce matin, lu par les acteurs, que deux visions du monde s'opposent dans la pièce, entre les croyants et les incroyants, entre Cate, qui croit encore en l'amour et en l'humanité, et les deux hommes, qui appartiennent peut-être à l'espèce qui a tué Dieu. Je parlais avec Jean Marc Dalpé par-dessus ton épaule – peut-être n'as-tu pas entendu? – et on se disait que là se situe peut-être une différence entre l'œuvre de Sarah Kane et celle de Heiner Müller : Müller, à travers tous ses personnages masculins, que ce soit Hamlet ou Jason, proclame que l'homme est amputé de Dieu (« Et au-dessus de moi apparut l'avion tant attendu / Sans y penser je savais / Que cette machine était / Ce que mes grands-mères avaient appelé Dieu », dit Jason dans *Paysage avec Argonautes*), qu'il est amputé d'au-delà et de transcendance (« Les étoiles des panneaux de signalisation froids / Le ciel exerce une surveillance glaciale », dit encore Jason), qu'il est amputé

de toute morale et de toute justice, qu'elle soit humaine ou divine (« Les coqs ont été tués. L'aube n'aura plus lieu », disait pour sa part Hamlet devenu machine); alors que, chez Sarah Kane, qui a grandi dans une famille où la religion occupait une grande place, la question de Dieu n'est pas réglée, elle se pose encore, et c'est le personnage de Cate qui l'amène. Peut-être s'agit-il là encore d'une différence entre hommes et femmes? Peut-être le désespoir est-il davantage masculin? Mais Cate, que Ian trouve conne, croit encore en l'amour, entretient encore des illusions (au début, du moins), elle a encore une certaine foi en l'humanité, elle recueille un bébé et cherche à le nourrir. Müller aussi est devenu père à la toute fin de sa vie, c'est vrai, mais je crois que tu seras d'accord avec moi pour dire que, pour lui, la question était réglée une fois pour toutes : Dieu est mort et c'est nous qui l'avons tué.

Quel début d'échange!, me diras-tu. Mais bon, si tu es d'accord, je me lancerais volontiers avec toi dans une autre correspondance à partager avec les éventuels spectateurs de *Blasté* et à publier dans le cahier qui accompagnera la production.

Maintenant, il est assez tard, je vais me coucher.

Bisou.

Stéphane

From : Brigitte Haentjens

To : Stéphane Lépine

Sent : Thursday, November 15, 2007 7:17 AM

Cher Stéphane,

Je n'ai pu te répondre aussi vite que j'aurais voulu, prise dans le travail sur le livre qui retrace les dix ans de Sibyllines (quel voyage d'ailleurs!).

Oui, la question de l'existence de Dieu me semble bien présente dans l'œuvre de Sarah Kane, et aussi la notion de résurrection. Peut-être s'agit-il davantage d'une possible rédemption? Je crois qu'effectivement le désespoir métaphysique est peut-être un lieu plus masculin.

Je cherche s'il y a des exemples d'écrivains féminins qui se posent la question de la disparition de Dieu. Probablement Simone Weil ou Hannah Arendt. Sarah Kane croit visiblement à l'amour; elle est désespérée par l'absence d'amour. On pourrait dire que c'est une préoccupation romantique, ce qui paraît un comble quand on songe à *Blasté*. Mais la pièce est traversée tout entière par cette tension vers l'amour. Par cette croyance au pouvoir rédempteur de l'amour. Il y a cela aussi dans le film *Flandres* de Bruno Dumont : le chemin du héros est un chemin vers l'ouverture à l'amour.

L'autre jour nous avons eu une conversation au sujet de Kane, Bachmann et Plath, et je crois t'avoir dit que Kane était plus proche de Plath que de Bachmann. En fait, Kane me semble une Sylvia Plath d'aujourd'hui. Une sensibilité d'écorchée comme un petit crabe sans carapace. Le désespoir métaphysique se soigne au scotch; mais le désespoir romantique, comment se soigne-t-il ?

Brigitte

From : Stéphane Lépine

To : Brigitte Haentjens

Sent : Thursday, November 15, 2007 5:06 PM

Chère Brigitte,

J'ai beaucoup repensé à la conversation que nous avons eue le lundi 5 novembre dernier, avant de se lancer dans l'élaboration du premier montage de cet album qui viendra marquer les dix ans de Sibyllines (oui, quel voyage, quel beau voyage!). Sans doute as-tu raison : que les premiers textes que j'ai écrits pour le cahier dessinent le portrait d'une Sarah Kane politique (proche parente d'un Müller ou d'une Bachmann), alors que ce n'est pas tout à fait cela ou, devrais-je dire, que ce n'est pas uniquement cela. Tu avais raison de me faire remarquer que Kane impose une vision féminine de l'Histoire, qu'elle a une approche (d'abord) sensible du monde. (D'ailleurs je fais ici une parenthèse pour te dire que j'ai été étonné de constater que tu craignais de me blesser en m'apportant ces précisions.) Müller a dit (et nous sommes souvent revenus sur cette idée dans les cahiers) que « les idées infligent des

blessures au corps ». J'ai beaucoup aimé que tu inverses la formule pour parler de Sarah Kane et que tu dises que, chez elle, c'est plutôt le corps qui inflige des blessures aux idées. Je crois que c'est tout à fait vrai : Kane rationalise ce qui, tout d'abord, l'atteint physiquement. Le monde la broie, l'atteint au corps et cela modifie, mais seulement après coup, sa vision du monde, de l'Histoire, du politique. Voilà sans doute ce qui fait la grande différence entre Sarah Kane et Edward Bond, entre Kane et Müller. Aussi, si *Blasté* et quelques-unes de ses pièces peuvent être lues, vues, perçues comme des œuvres inscrites dans le sillon de la pensée de Bond, le projet chez elle est moins politique qu'intime. Je sens que nous n'avons pas fini de soupeser ces questions dans tous les sens, mais je sens aussi que cette vision du projet de Kane sera fondamentale dans le travail. Tu ne montes pas les *Pièces de guerre* de Bond (quoique j'espère bien que tu les monteras un jour!); tu montes l'œuvre d'une femme blessée, intimement blessée, et dont la blessure trouve un écho dans le monde qui était le sien au moment où elle écrivait et dans le nôtre, dix ans plus tard. Il y a une autre chose dans les propos que tu tenais l'autre jour qui me revient en tête : c'est (autre parenté avec Sylvia Plath) la jeunesse de Sarah Kane, son émoi, son humour aussi. Elle a quelque chose de la jeune fille nubile, à la fois émerveillée et rêveuse, idéaliste et porteuse d'une foi, mais bientôt soumise à un cruel désenchantement. Oui, comme Dédé Fortin, auquel tu faisais référence, qui se donne la mort, disais-tu, parce que la souffrance physique est plus supportable que la douleur psychologique.

Tu auras remarqué que ce ne sont pas des questions que je t'envoie en ce petit après-midi pluvieux de novembre où mon seul désir serait de friper des draps, mais plutôt le miroir de ce que toi-même, tu me disais l'autre jour. J'ai hâte de lire ce que tout cela fera naître dans ton esprit.

On se voit mardi pour la première répétition. En espérant que, d'ici là, tu trouves le temps de te réfugier sous la douillette!

Stéphane

From : Brigitte Haentjens

To : Stéphane Lépine

Sent : Friday, November 16, 2007 7:02 AM

Cher Stéphane,

Aujourd'hui, oui, journée à friper des draps. Je me sens complètement endormie et engourdie, sans doute le contrecoup d'un grand tunnel de travail de près de deux mois, l'enclenchement de deux nouveaux laboratoires, l'album des dix ans, les deux prix, etc. Des mois intenses et pas grand temps pour souffler. J'ai absolument le goût de paresser, mais pas assez d'énergie pour le faire...

La question du suicide est une question qui me hante. Je ne parviens pas à comprendre (dans ma chair) comment on parvient à se donner la mort. Je pense à Sarah Kane, qui avale des comprimés, se réveille vivante et se pend avec ses lacets à l'hôpital. Cela me paraît tellement énorme, impensable. L'idée de se blesser physiquement, de meurtrir sa peau, sa chair me glace. Oui, il faut que la douleur psychique soit insupportable pour accepter de telles blessures.

Dehors, c'est novembre. Je t'embrasse. Bon courage, chère machine à textes.

Brigitte



From : Brigitte Haentjens
To : Stéphane Lépine
Sent : Friday, November 16, 2007 8:14 AM

Stéphane,

Non non je ne craignais pas de te « blesser », mais c'est une position toujours étrange quand je te contredis sur ton travail. Tu représentes tellement pour tout le monde LE SAVOIR! Imagine : te proposer des coupures dans ton texte, comme je l'ai fait sur l'album des dix ans, cela me demande du courage! (Ainsi, malgré toi, il te faut bien accepter le rôle du papa intellectuel!) J'adore ce genre d'échanges que nous avons, celui qui concerne Kane comme celui que nous avons eu autour des *Bienveillantes*. T'en souviens-tu? C'est tellement stimulant, énergisant. Depuis quelques années (depuis que tu passes tant de temps en Allemagne en fait), nous nous écrivons davantage que nous nous voyons, et nos joutes verbales et autres conversations matinales me manquent. Quand nous ne sommes pas d'accord, c'est là où cela donne de belles flambées.

J'ai commencé à lire *Qui si je criais...? Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XX^e siècle*, le livre de Claude Mouchard, mon prof de français en terminale, qui a eu une influence énorme sur ma vie intellectuelle et dont je te parlais récemment. Je crois bien que tu aimerais. C'est profond et profondément cultivé. Cela me fait tout drôle de le retrouver comme ça, quarante ans plus tard. Je pense à ce prof presque toutes les semaines. [Le lecteur trouvera en annexe de ce cahier un texte de Claude Mouchard intitulé « Témoigner de l'insoutenable ».]

Je t'embrasse. Je crois bien qu'aujourd'hui je ne ferai rien de vraiment productif. Je rencontre mon éditrice, Denise Truax, avec qui je vais discuter de la publication de *Blanchie*. Et je rencontre les organisateurs du Salon du Livre de Sudbury, qui voudraient que j'en sois la marraine. Cet automne est sous le signe de Sudbury, je ne sais pas pourquoi.

Brigitte

From : Stéphane Lépine
To : Brigitte Haentjens
Sent : Friday, November 16, 2007 10:57 AM

Chère Brigitte,

Ce n'est pas la totale oisiveté pour moi non plus, mais j'ai fait la grasse matinée jusqu'à 7 h 30 et je sens moins de pression que les autres jours. Il fait gris, je suis installé à mon ordinateur avec une pleine théière à mes côtés, je n'ai d'autres obligations que celle d'écrire (oui, je suis une « machine à écrire », comme disait le Hamlet de Müller!) et de répondre à des courriels. J'écoute Schumann, lui qui a tenté de se suicider, tu le sais, en se jetant dans le Rhin, avant de sombrer dans la folie (j'écoute les quatuors à cordes et le quintette avec piano avec Christian Zacharias et le Cherubini Quartett), et je vais me faire le plaisir de reprendre le dialogue avec toi qui, c'est vrai, a pris une autre forme depuis que je passe tant de temps en Allemagne. Mais tu sais combien ce pays m'a sauvé la vie. Comme je l'écrivais dans mes carnets de 2006, qui sont actuellement publiés en feuilleton dans la revue *Liberté*, je retourne chaque année à Dresde, mais en fait, j'ai le sentiment d'effectuer un retour à Dresde comme un homme revient au pays de son enfance, un pays dont il a été chassé, dont il s'est détourné, dont il a peut-être même eu honte. Je rentre d'un long voyage au Québec et je reviens dans un pays qui fondamentalement est le mien, où se trouve mon avenir, j'en suis persuadé. Il s'agit en réalité pour moi de revenir vers le lieu d'une naissance à venir : retour dans une ville de ruines, une ville ruinée (je parle de Dresde), qui lentement renaît à elle-même, de la même manière que je renaiss à une part de moi-même que je ne connais pas encore. Ces voyages répétés en Allemagne m'ont sauvé de la désespérance que m'inspire le Québec, un pays qui n'en est pas un, un pays qui, comme tu le disais dans un précédent courriel, nous pétrifie, nous immobilise. Là-bas, j'ai l'impression de me remettre en mouvement et, même si cela peut sembler contradictoire, de parler ma langue. Si j'étais emphatique, je dirais que l'Allemagne m'a sauvé du suicide. Peut-être pas réel (je n'ai pas assez d'estime de moi pour me suicider, parce que c'est là un geste orgueilleux), mais symbolique. C'est Pasolini qui disait que « l'artiste est celui qui ne se suicide pas ». Sylvia Plath s'est suicidée. Sarah Kane s'est suicidée. Paul Celan s'est suicidé. Bachmann, à sa manière, s'est suicidée. Est-ce que Pasolini dirait d'eux que ce ne sont pas des artistes? Je ne suis pas tout à fait sûr de comprendre ce qu'il veut dire : que l'artiste déjoue la mort? Qu'il repousse la mort par et dans ses œuvres, et parvient ainsi à abolir sa pulsion de mort? Pour revenir au Québec, il ne fait aucun doute à mes yeux qu'ici, en

ce moment, les fils meurent avant les pères (pour reprendre le sous-titre que Tchekhov donnait à sa première pièce, *Platonov*) : non seulement le taux de suicide est-il alarmant, mais les artistes sont tués. C'est une chose que mon cher Olivier Kemeid et moi répétons souvent : le Québec est revenu cinquante ans en arrière et on pourrait réécrire aujourd'hui le manifeste du *Refus global* dans les mêmes termes. Il suffirait de remplacer le mot clergé par le mot marché et le nom de Maurice Duplessis par celui de Pierre Karl Péladeau et, pour reste, le paysage est le même, de point en point. C'est vraiment à désespérer de tout. On peut décider de lutter (aux risques de sa santé et de l'isolement qu'engendre le combat perpétuel contre l'establishment) ou alors on n'a d'autre choix que de se suicider ou de s'exiler, réellement ou de l'intérieur. Combien d'artistes autour de nous ont décidé récemment d'abandonner le métier! Combien de gens ont baissé les bras devant la médiocrité ambiante et sont allés se réfugier à la campagne, loin du bruit et de la fureur, loin de ce combat perdu d'avance. Il est vrai, chère Brigitte, que nos contacts ont dû prendre une autre forme depuis que j'ai trouvé refuge dans ce pays qui est devenu le mien, mais tu auras compris qu'il en allait de ma survie.

J'ai beaucoup de peine, tu le sais, à assumer « le rôle de papa intellectuel ». Je suis un fils, tu le sais, issu d'un pays de fils où la Loi du Père est absente. L'Allemagne développe aussi en moi, je le constate, ma masculinité ou, pour être plus exact, ma verticalité, ce terme qui t'est si cher. Tu aimes l'acteur vertical, tu aimes les artistes qui se tiennent debout (on en parle dans l'entretien que l'on a eu ensemble pour l'album des dix ans); j'aime aussi cette verticalité, cette affirmation de soi, qui n'a rien à voir avec la rigidité. C'est là à mon sens la seule manière de dire JE et de pouvoir ensuite entrer en dialogue avec l'autre. Tu dis aimer quand, dans nos échanges, nous ne sommes pas d'accord. Que si! C'est là qu'on avance. Et c'est très masculin! Dans ce même entretien que l'on a eu, tu me disais que les femmes ont souvent « une inaptitude à assumer la puissance ». « Les femmes, disais-tu, ne veulent pas affirmer leur autorité parce qu'elles ne veulent pas être *séparées*. » L'homme est celui qui coupe le cordon ombilical, qui tranche, qui sépare. Et il n'y a pas de dialogue possible (et pas d'amour possible) sans deux personnes et deux positions différentes. Coller à l'autre « comme un morpion à la couille, comme la forme ronde colle à l'orange » (*dixit* Jean Genet dans *Les Paravents*) ne mène à rien. Oui, moi aussi, d'une certaine manière, je préfère quand nous ne sommes pas d'accord : c'est là que notre pensée avance, qu'elle rencontre l'altérité.

As-tu lu *Les Disparus* de Daniel Mendelsohn? Moi, pas encore. Le livre est sur ma table. J'espère trouver le temps durant le temps des Fêtes. Des *Bienveillantes* aux *Disparus*, en passant par la si belle *Histoire de l'amour* de Nicole Kraus, se dessine un projet mémoriel situé au plus près de nos préoccupations. C'est fou comme, depuis dix ans, douze ans que l'on entretient un dialogue quasi quotidien, la Shoah, la disparition et la prégnance des traces, le tissu mémoriel, la part maudite contenue en chacun de nous auront marqué au fer tes créations et nos échanges. C'est peut-être encore indirectement ce dont il est question dans *Blasté*, du rapport entre mémoire individuelle et mémoire collective, du corps occupé (comme l'est un territoire), de l'invasion et de l'occupation du corps par une force ennemie, et aussi du difficile dialogue entre la femme et l'homme, entre l'un et l'autre. Je m'empresse de commander le livre de Claude Mouchard et je t'en reparle. As-tu vu qu'Élisabeth Roudinesco vient de faire paraître *La Part obscure de nous-mêmes – Une histoire des pervers*. C'est un livre pour nous!

Stéphane

From : Stéphane Lépine

To : Brigitte Haentjens

Sent : Tuesday, November 27, 2007 2:08 PM

Chère Brigitte,

Je te reviens aujourd'hui, avant même que tu aies donné suite à mon précédent courriel. (Mais y avait-il là matière à réponse? En fait, peut-être pas...) Il y a tant à dire sur nos échanges de la semaine dernière. Tant à dire... J'aurais pu décider d'en faire un texte, mais il me semblait qu'organiser cette matière en fusion et lui donner une forme reviendrait à trahir, au moins en partie, l'essence de ce qui s'est dit autour de la table. Aussi, je préfère te renvoyer, pêle-mêle, quelques éclats et fragments de ces échanges si nourrissants entre Roy [Dupuis], Céline [Bonnier], Paul [Ahmarani], Colette [Drouin], toi et moi...

Au départ, tu te souviens, nous souhaitions voir ensemble le film *Flandres* de Bruno Dumont, qui n'est malheureusement pas encore disponible en DVD, puis *Jarhead* et *Full Metal Jacket*. Nous n'aurons vu au bout du compte que la première partie du film de Kubrick. Nous n'aurons assisté qu'à l'entraînement de ces jeunes recrues du corps des *marines*, à la transformation de ces jeunes garçons en machines à tuer, avec une précision clinique proprement terrifiante, et cela aura suffi, je crois. Nous croyions que les films de guerre allaient nourrir le travail et nos réflexions sur *Blasté* et, finalement, c'est vers le *Dernier Tango à Paris* que nous aurons abouti.

Je reste persuadé que l'entrée de Ian et de Cate dans cette chambre d'hôtel au début de *Blaté* rappelle à bien des égards celle de Paul, cet Américain de quarante-cinq ans qui vit une crise grave, dont la femme vient de se suicider à coups de rasoir, et de Jeanne, cette petite-bourgeoise qui rêve de s'émanciper, dans l'appartement où ils se retrouveront pour baiser. Tu te souviens sans doute du film aussi bien que moi, car si le film a vieilli à certains égards, sa puissance souterraine demeure intacte : dans ces pièces délabrées, abandonnées par les précédents locataires, cet homme et cette femme échangent d'abord des banalités, ils se flairent avant d'être saisis par une sorte d'agressivité sexuelle sauvage qui amène le mâle à « briser » la femelle. Et tu te souviens que l'homme dicte une loi : ils ne diront rien de leur passé, de leur existence personnelle, et surtout pas leurs noms. Paul se méfie des mots. Comme dirait Addie Bundren dans *Tandis que j'agonise* de William Faulkner, « j'ai appris que les mots ne servent à rien, que les mots ne correspondent jamais à ce qu'ils s'efforcent d'exprimer. [...] j'ai compris que le mot maternité avait été inventé par quelqu'un qui avait besoin d'un mot pour ça, parce que ceux qui ont des enfants ne se soucient pas qu'il y ait un mot ou non. J'ai compris que le mot peur avait été inventé par quelqu'un qui n'avait jamais eu peur, le mot orgueil par quelqu'un qui n'avait jamais eu d'orgueil. » Et comme le note Freddy Buache dans son ouvrage sur *Le Cinéma italien 1945-1979*, « Paul exige le bannissement des confidences et l'unique frénésie du corps à corps. Sa volonté, butée, de dépasser toutes les limites est liée chez lui à une sexualité régressive qui l'engage à explorer tous les orifices et qui va déterminer le coup de théâtre final : il aspire à la paix du fœtus... » Qui, il y a quelque chose du *Dernier Tango à Paris* dans *Blaté* : Ian finira lui aussi dans une position fœtale...

Comme Paul dans le film de Bertolucci, Ian porte un désespoir infini et témoigne d'une lucidité extrême. Et il fait venir Cate dans cette chambre d'hôtel pour « s'anéantir à travers elle ». Je ne sais plus qui a utilisé cette expression lors de nos discussions, mais je la trouve très juste. Je ne rendrai sûrement pas justice à chacun en essayant ici de rassembler l'essentiel des propos que nous avons échangés ensemble durant ces trois jours. Qui a dit quoi? Qui a commencé une phrase et qui l'a terminée? C'est là la beauté de ces échanges... Ian est engagé dans un processus d'autodestruction qui, progressivement, se « métaphorise » dans la guerre. Même que tu posais la question : au début, y a-t-il vraiment une guerre à l'extérieur? Est-ce que ce n'est pas le vide, le manque, la guerre intérieure de Ian qui, finalement, donnent naissance à la guerre extérieure? Nous n'insisterons jamais suffisamment là-dessus : si la guerre est omniprésente dans *Blaté*, le mouvement va de la petite histoire vers la grande histoire, de la guerre intérieure vers la guerre extérieure, réelle. Et non pas l'inverse. Ian, au départ, s'inflige de la douleur et en inflige à Cate pour atténuer sa douleur intérieure (comme ces gens qui s'automutilent et vont jusqu'à se donner la mort pour atténuer leur souffrance psychologique). Puis, progressivement, cet homme, qui est un territoire occupé, occupé par la souffrance et la maladie, appelle la guerre, appelle la souillure. Il permet en quelque sorte à la guerre de frapper à la porte et de faire irruption dans la chambre.

Nous avons aussi longuement parlé de Cate, cette femme qui n'est pas « souillable », comme le disait si bien Céline. Roy avait raison de dire que Cate n'est pas qu'une simple d'esprit, ce qui serait réducteur; elle est une version féminine de l'idiot de Dostoïevski, elle appartient à la famille des « saints innocents ». Dans un premier temps, elle semble être toute bonté, toute compassion. Elle semble être celle qui ne se vengera jamais. Il n'y a aucun calcul chez elle; elle est un livre ouvert. Mais elle sera contaminée par la « maladie » d'Ian, par son « cancer », par sa guerre intérieure. Et à partir du moment où il est parvenu à la « dévierger », après cette nuit que l'on présume violente et au cours de laquelle un mur a été franchi, Cate n'est plus la même. Ian l'aura mise en contact avec l'horreur, lui aura appris que l'on ne peut pas toujours tendre l'autre joue, l'aura sortie de son confort et de son indifférence. Il aura fait d'elle aussi une machine à tuer. Dès lors, Ian est tout entier livré à la guerre, exposé sans défenses à sa guerre intérieure. Lorsque Cate n'est plus là pour incarner son salut possible, le soldat, qui est sa damnation, peut faire irruption.

Il ne fait plus aucun doute que cette chambre d'hôtel est le corridor de la mort, est l'antichambre de la mort. Je ne sais plus qui disait qu'il n'y a qu'une porte d'entrée; il n'y a pas de porte de sortie. Cette chambre est le tombeau de Ian. Un *dead-end*. On peut comprendre dès lors que Sarah Kane ait été profondément blessée lorsqu'on a fait de *Blaté* une pièce *trash*, sans y percevoir la dimension tragique. Pourtant, nous sommes chez Sophocle et chez Shakespeare.

Comme dans la tragédie classique, comme dans *Phèdre*, pièce à laquelle s'intéressera plus tard Sarah Kane, Ian est un personnage tragique qui doit *y passer*. Il se sait condamné. Les mondes extérieur et intérieur lui font peur. Il est dans une situation limite, où il n'a d'autre choix que de s'abandonner à son propre sacrifice. Et comme il a trop peur d'aller là tout seul, il entraîne Cate avec lui, Cate qui est la seule personne en qui il a confiance, qui est peut-être même la seule personne au monde qu'il aime vraiment, même s'il va la souiller. Il se prépare à vivre sa dernière nuit, ses dernières 48 heures, son « dernier tango en Bosnie » et il entraîne avec lui « pendant l'horreur d'une profonde nuit » la seule femme pour laquelle il entretient encore de vrais sentiments. Car il l'aime cette femme. Malgré tout, malgré la violence de leur relation, malgré le fait que cette relation soit appelée à être lentement mais sûrement gangrenée.

On a cru un instant que Cate s'en sortait, mais non, c'est faux. Après cette nuit violente qui l'a brisée, au cours de laquelle ils ont fusionné dans l'horreur, elle boit du gin, adoptant ainsi l'un des principaux traits de caractère de Ian. Elle devient cynique et violente à son égard, comme lui l'a été auparavant avec elle. Elle a finalement été corrompue. Je crois que c'est Roy qui disait que c'est peut-être là une opinion de Sarah Kane elle-même qui s'exprime dans cette scène, et je pense qu'il a raison : Sarah Kane nous dit sans doute que l'innocence aujourd'hui ne mène à rien, qu'il faut bien prendre garde de ne pas valoriser l'innocence. À la toute fin de la pièce, Cate reste là, dans un état de régression totale. Elle boit du gin. Elle suce son pouce. C'est presque la fin du *Quartett* de Heiner Müller : « À présent nous sommes seuls cancer mon amour. »

Je ne suis certainement pas parvenu à rendre les moindres détails de ces douze heures d'échanges vibrants, mais je crois que l'essentiel est là. À moins que je me trompe? Ai-je oublié quelque chose? Tu me diras...

J'ai très hâte à jeudi, pour la reprise des discussions.

Stéphane

From : Brigitte Haentjens

To : Stéphane Lépine

Sent : Tuesday, November 27, 2007 8:26 PM

Vois ce que je trouve dans un article de Hans-Thies Lehmann, « Sarah Kane, Heiner Müller : approche d'un théâtre politique » [Le lecteur trouvera la référence exacte de cet article dans les repères bibliographiques à la fin de ce cahier.] : « La guerre ce n'est pas la Bosnie à la télé – la guerre est ici, ici où l'on regarde, où l'on voit et où l'on entend. À l'intérieur du Je. Dans le théâtre, dans l'esprit, dans le corps du spectateur. Dans ce texte [*Blasté*], on assiste au "clivage du présent" que la pratique du théâtre politique aura du mal à rattraper; il s'agit de l'explosion de la conscience à l'intérieur d'une structure dramatique moribonde. Vous avez probablement reconnu l'allusion, dans cette formule, à Heiner Müller. En dépit de leurs différences, je considère que ces deux auteurs sont liés par une affinité profonde. [...] Müller était un poète du politique et donc de l'inimitié. Mais l'inimitié est mal vue dans le monde occidental d'aujourd'hui. [...] Les textes de Heiner Müller ne postulent pas l'inimitié comme une réalité établie, mais ils constituent *des explorations dramatiques de l'inimitié* comme réalité de la révolution, comme conflit structurel, comme fantôme de fusion, comme condition de l'identité. [...] La privation d'une relation hostile bien déterminable aboutit-elle à une forme de folie? [...] Müller démontre que l'inimitié conditionne même les rêves, les illusions d'échapper à la machine qui semble produire des conflits interminables. Les représentations d'une existence autre se transforment aussitôt en représentation de lutte. [...] Je résume : chez Kane comme chez Müller, on trouve une représentation hyperbolique du conflit, de la violence qui caractérise le Politique. Kane situe la violence du politique dans le plus intime du je, la désigne même comme une forme d'amour et rompt donc avec tout calcul d'une règle. »

Brigitte

From : Stéphane Lépine

To : Brigitte Haentjens

Sent : Monday, December 03, 2007 10:52 AM

Chère Brigitte,

Ces extraits de l'article de Hans-Thies Lehmann (et tout le texte, devrais-je dire) sont vraiment très inspirants. Nous y revenions d'ailleurs lors de notre rencontre de jeudi dernier lorsque nous parlions de l'attitude non-moraliste de Sarah Kane, ce qui la situe, comme on le disait, à l'opposé d'un Wajdi Mouawad par exemple. Lehmann a raison de dire que l'œuvre de Kane opère (directement ou indirectement) une critique du discours moralisateur encore trop souvent associé au théâtre. Il remarque avec beaucoup de justesse que Sarah Kane expose le spectateur « à l'expérience des conditions vacillantes qui précèdent la formation de son propre jugement », au lieu de lui conférer « la place du juge ». Et il ajoute (je voudrais tout citer de ce monsieur Lehmann, dont *Le Théâtre postdramatique* est un de mes livres de chevet) : « La pratique esthétique d'exception attire l'attention vers le non-fondement de toute loi, de toute chose fixée. Il ne s'agit pas de militer sur la scène pour une règle politique meilleure, pour une moralité (soi-disant ou peut-être réellement) meilleure ni pour l'utopie de la meilleure de toutes les lois possibles. Mais bien au contraire de percevoir ce qui constitue l'exception dans toute règle, ce qui est laissé de côté, ce qui n'est pas relevé, percevoir ce qui ne tombe pas juste et qui, pour cela, implique une exigence jamais satisfaite et qui ne le sera jamais. »

C'est peut-être ce qui constitue l'une des différences essentielles entre Kane et Müller : Müller, en bon fils spirituel de Bertolt Brecht, croit encore au théâtre, au pouvoir d'élucidation du théâtre, croit encore que le théâtre peut transformer les consciences. Sarah Kane, non. (Est-ce là l'une des raisons pour lesquelles elle s'est suicidée? Qui saurait répondre à une telle question?) Le théâtre, pour elle, est d'abord et avant tout, tu le rappelais lors de notre plus récente rencontre, un événement sportif, avec la part d'euphorie qui y est liée, un match dans lequel le spectateur devrait toujours se sentir émotivement engagé. Sarah Kane n'a cessé de redire que le théâtre devrait être comme un match de foot. Il n'y a pas de morale dans un match de foot! À la limite, il n'y a pas de sens à un match de foot. Quelque chose se passe, là, au présent, et le spectateur ne sait pas ce qui peut arriver dans les cinq prochaines minutes. Et un but peut être compté dans les dernières secondes, ce qui va complètement changer la donne. Comme le disait Paul Ahmarani, « le sentiment de danger doit prévaloir ». En effet, tout peut arriver. Voilà donc une dramaturgie qui réserve des surprises, à la fois pour l'acteur sur scène et pour le spectateur dans la salle. Comme dans un bon match. Et c'est sans parler de l'interaction énergétique entre le public et les joueurs / acteurs. Et je crois que vous avez eu raison de me corriger lorsque je faisais un parallèle avec la tauromachie, parce que cette dramaturgie « sportive » est dégagée du rituel de la tauromachie. Même si elle est l'occasion d'un déploiement d'affects, c'est plutôt une dramaturgie de l'aléatoire, qui ne mise pas sur le rituel de codes préétablis, mais bien sur la surprise.

Et – si l'on poursuit le parallèle avec l'œuvre de Heiner Müller – on doit aussi se rendre à l'évidence : tous deux, de manière différente il est vrai, détruisent le théâtre de l'intérieur. Tous deux utilisent des mythes fondateurs et des formes traditionnelles pour mieux les gruger de l'intérieur. D'ailleurs, plus on avance dans le travail, plus on se rend compte à quel point *Blasté* s'inscrit dans une certaine tradition de théâtre britannique (une sorte d'alliance entre Harold Pinter et Edward Bond), en plus de s'inscrire – on n'a cessé de le répéter – dans les sillons de la tragédie grecque et de Shakespeare.

J'ai beaucoup aimé lorsque tu as dit que Kane est « une bactérie mangeuse de chair », d'où la prolifération d'images de décomposition et de pourrissement. La guerre commence à l'intérieur. Le mal gruge les chairs de lan de l'intérieur, comme un cancer. Voilà aussi une chose que l'on ne cesse de répéter : on voit toujours la seconde partie de la pièce comme l'extérieur qui fait irruption, comme la guerre qui entre à l'intérieur de la chambre, mais C'EST PLUTÔT L'INTÉRIEUR QUI PREND DE L'EXPANSION, LA GUERRE QUI S'ÉTEND DANS LA CHAIR DE L'HOMME ET PROLIFÈRE JUSQU'À L'EXTÉRIEUR. *Blasté* nous fait donc entrer dans le corps de lan, dans le vif de sa chair atteinte, dans son cancer. Et ainsi voit-on, d'une scène à l'autre, comme dans un organisme atteint mortellement, les cellules cancéreuses s'abreuver à même les vaisseaux sanguins pour pouvoir proliférer, jusqu'à emporter définitivement le malade.

On se revoit mercredi.

Stéphane

From : Brigitte Haentjens

To : Stéphane Lépine

Sent : Monday, December 03, 2007 6:00 PM

Mon cher Stéphane,

Le début des répétitions de *Blasté* est tellement enthousiasmant! Je ne pensais pas que ce texte si désespéré, si violent, susciterait autant de passions dans les discussions. Il faut dire que Roy, Céline et Paul sont très très allumés et engagés. Une des principales découvertes pour moi en ce début de répétitions est que Cate soit souillée, contaminée par lan. Cela m'avait échappé lors des lectures de la pièce que j'avais faites au préalable. Je n'avais pas vu qu'elle passait symboliquement du statut de victime à celui de bourreau. Vendredi nous avons beaucoup discuté de la fin de la pièce. Roy se moquait gentiment de mon désir d'y voir un peu d'espoir. Je prétendais que le personnage de lan avait été transformé par le fait d'avoir subi ce qu'il avait au préalable fait subir. Roy au contraire ne voyait pas en quoi lan avait changé. Il le trouvait toujours aussi manipulateur, malgré l'imminence de la mort. Il disait que lan est gentil avec Cate uniquement parce qu'il a besoin qu'elle reste là pour l'aider à mourir. Nous avons parlé de la violence, celle que vivent les femmes comme « butins de guerre ». Nous avons observé que des femmes torturent des prisonniers à Guantanamo. Nous nous sommes interrogés sur le sens de la présence du bébé dans la dernière scène. Pour moi, l'enfant représentée Cate avant la souillure. Voilà pour aujourd'hui. Bien hâte de retourner en répétitions.

Je t'embrasse.

Brigitte

From : Stéphane Lépine
To : Brigitte Haentjens
Sent : Wednesday, December 05, 2007 9:24 AM

Chère Brigitte,

Puisque la répétition de cet après-midi est annulée (soigne-toi bien, mon petit Paul!), nous devons donc remettre à plus tard la lecture que nous faisons, ligne à ligne, mot à mot, de *Blasté*. Ce qui n'est pas un mal, compte tenu que je voulais déjà depuis un certain temps réfléchir à voix haute avec toi à une question que nous avons curieusement occultée jusqu'à maintenant : le corps dans l'œuvre de Sarah Kane. La mise en garde du comte de Lautréamont aux « âmes timides » (en forme d'invite au périple en *terra incognita*), nous revient forcément en tête lorsqu'on aborde l'œuvre de Kane. Ses textes, il est vrai, sont effroyables et nous entraînent très souvent dans le champ de la terreur. Car quiconque brise les glaces qui enserrant un grand pan de la dramaturgie actuelle pour glisser dans l'univers fiévreux et à bien des égards visionnaire de Sarah Kane découvre un langage novateur, certes, radical, qui s'inscrit dans la tradition qui va de Sophocle à Edward Bond en passant par Shakespeare, mais aussi et surtout, il me semble, une œuvre soumise à une logique organique faisant appel au filtre de son système nerveux beaucoup plus qu'à un système clos de la pensée. En d'autres termes, voilà une œuvre qui s'inscrit dans notre chair comme un fer rougi au feu beaucoup plus qu'en empruntant les voies de la raison. Il me semble aussi qu'il s'agit là d'une œuvre dont les thèmes récurrents s'articulent autour d'une rhétorique du corps appréhendé comme un langage mystérieux, secret, mais intelligible et qui marque d'autant plus les consciences qu'il s'adresse à l'inconscient. Toujours chez Kane, le verbe se fait chair et, par le fait même, sa pensée s'instille par nos pores, par nos sens, et cela brutalement. Le spectateur, confronté à toutes les images saisissantes qu'elle autorise, découvre en Sarah Kane une artiste qui, comme toi à certains égards, crée des « images virales », pour reprendre le terme qu'emploie Serge Grünberg lorsqu'il parle du cinéaste David Cronenberg. Est-ce que l'une des « vocations » premières de Sarah Kane, comme d'une certaine Brigitte Haentjens d'ailleurs, ne serait pas de nous rappeler que nous sommes tous faits de chair et de... sens!

Qu'en penses-tu?

Stéphane

From : Brigitte Haentjens
To : Stéphane Lépine
Sent : Thursday, December 06, 2007 8:17 AM

Stéphane,

C'est justement une des questions auxquelles je réfléchissais : je pensais aux corps toujours mutilés chez Sarah Kane, mutilés, émasculés, troués. Le corps, même contaminé par le cancer, n'est pas dégénératif : il est sanguinolent, mais actif. Comme un corps irradié. Bien sûr, le rappel obsessionnel de toutes ces images de mutilation évoque pour moi un corps abusé. Je me demandais par exemple pourquoi dans *Blasté*, l'abus par pénétration anale semblait être pour Sarah Kane le comble de l'avisement, plus que l'énucléation. Curieusement, le grotesque ne fonctionne pas au même endroit que chez Müller. D'ailleurs, le corps chez Müller est lui dégénératif et/ou repoussant, surtout le corps des hommes. Chez Kane, le cancer est peut-être dans l'âme?

C'est à mon tour d'être malade, Paul m'a transmis la maladie de ses filles par téléphone! J'aguis la maladie!

Je t'embrasse,

Brigitte

From : Stéphane Lépine
To : Brigitte Haentjens
Sent : Thursday, December 13, 2007 5:05 PM

Chère Brigitte,

Chaque fois c'est pareil! Vient un temps où il vous faut vous lever... et où je vais voir ailleurs si j'y suis! J'ai pris quelques notes lors de la dernière rencontre à laquelle j'ai assisté, mais il me semble, pour reprendre l'expression de Céline, que notre petit territoire est bien balisé, que la terre est bien « tapée », que le terrain de jeu est dessiné. Et si des choses demeurent encore obscures, ce sont les acteurs qui devront, je crois, trouver les réponses. Il est un territoire qui n'appartient qu'à l'acteur. Pas même au metteur en scène, me semble-t-il, mais bien à l'acteur.

De multiples interprétations pourraient être données à la scène sur laquelle nous travaillions mardi, celle de l'échange entre Ian et le soldat après l'explosion, mais un bon texte se distingue en ce qu'il donne du jeu, un grand texte se distingue aussi en ce qu'il ne dit pas tout. Racine ne dit pas tout de Phèdre. Shakespeare ne dit pas tout de Richard III. Il n'en reste pas moins que cette scène est particulièrement troublante : en deux pages, les deux réalités, celle de Ian et celle du soldat, se superposent progressivement. Les deux photos, les deux visages viennent presque à en former qu'un seul. Au début de la scène chacun parle d'un monde différent, selon un point de vue différent, mais au fil de l'échange, ils se réunissent. Et le premier monologue du soldat, dans lequel il dévoile l'horreur à laquelle il fut confronté, à laquelle il a participé, les réunit définitivement. Ian et le soldat deviennent alors le miroir l'un de l'autre, comme la comédienne et l'infirmière dans le film *Persona* de Bergman. Elle est vraiment troublante, cette solidarité, cette union, cette communion de ces deux hommes, reflets ou excroissances l'un de l'autre.

Et Paul a eu parfaitement raison de souligner que la tension d'horreur, dans cette scène comme dans toutes les autres, va de pair avec l'excitation sexuelle. Et, en effet, on peut se poser la question : les spectateurs prendront-ils (en partie) plaisir au spectacle de cette violence, de cette souffrance? Ce que disait Paul est vraiment très beau : « tu te sens sale parce qu'excité, tu te sens sale parce qu'envahi par la violence, tu te sens sale parce que Sarah Kane te montre que cette violence est aussi la tienne ». Il a parfaitement raison. *Blasté* est vraiment un « voyage au bout de l'enfer », pour reprendre le titre français du film *The Deer Hunter* de Michael Cimino et, même si l'on ne peut parler de passion christique, il s'agit en quelque sorte d'un chemin de croix pour Ian, qui aurait de multiples possibilités d'en finir au plus vite, qui pourrait choisir de mourir avant, mais qui continue, qui va jusqu'au bout de sa déchéance. C'est ainsi qu'il tombera au moins trois fois, jusqu'à ce qu'il puisse atteindre son « eden de dead-end », comme dirait Réjean Ducharme.

Mais, c'est curieux, ce que je retiens de plus troublant et de plus vibrant de notre dernière séance à table, ce sont les propos que nous avons échangés sur les carences de l'acteur. Sans une véritable quête d'artiste, non narcissique, sans une quête de sens, l'acteur n'est qu'un clown désolant qui tente d'attirer l'attention et qui n'attire en réalité que la pitié. Ce qui est vrai toutefois, c'est que le narcissisme reste un des carburants du théâtre, une de ses matières inflammables, qui risque à la fois de le détruire et de l'incendier, au sens le plus noble du terme.

Là-dessus, je me retire, toujours davantage attiré par les artistes qui poursuivent leur destin à l'inverse du monde que par ceux qui cherchent à être aimés.

Stéphane

From : Brigitte Haentjens
To : Stéphane Lépine
Sent : Thursday, December 20, 2007 9:22 AM

Stéphane,

Eh oui, il faut se lever! Et chaque fois qu'on se lève lors des répétitions d'un spectacle, c'est comme s'il fallait soulever une tonne de plomb. On était bien à table à parler du moindre mot, du moindre sens d'un toc toc à la porte. Parler de la soif de sens et de la soif tout court, de la guerre et du big bang et de l'avenir d'un monde où Bush et Sarkozy nous inventent un feuilleton à consommer tous les jours.

Blasté est une pièce extraordinaire et totalement effrayante. Plus on dépasse le premier niveau, l'aspect *trash* qui frappe à la première lecture, plus on surmonte les éléments choquants (sexualité, violence, langage cru et mots outrageants), plus le trou derrière est béant et terrifiant. Depuis le début du travail, je me sens au bord du précipice, tournant autour du cratère, craignant de m'y approcher. Alors moi aussi, j'étais bien à table. Bizarrement, la première journée de répétitions en mouvement fut aisée. Nous avons décidé, dans un premier temps, de faire toutes les actions demandées par l'auteure : les verres de gin, les bouteilles, les portes, les plateaux déposés par les employés de l'hôtel. Nous avons donc tracé cette circulation qui nous donne un premier niveau réaliste ou du moins plausible. Et c'est moi qui me sens plutôt empotée dans une chambre d'hôtel! (Cela fait si longtemps que je n'ai pas mis en scène des actions quotidiennes!) Heureusement, mes acteurs sont beaucoup plus doués que moi à se mouvoir dans la réalité! La peur sournoise, l'effroi que je ressens vis-à-vis de ce texte et de ce qu'il délivre sur l'avenir de l'humanité sont quand même bien présents.

On se reparle avant Noël et avant que nous plongions chacun de notre côté dans la sixième année de 24!

Je t'embrasse.

From : Brigitte Haentjens
To : Stéphane Lépine
Sent : Friday, December 21, 2007 10: 23 AM

Mon cher Stéphane,

Ce matin, je pensais au fait que Susan Sontag avait monté *En attendant Godot* à Sarajevo. C'est très étrange, car lorsque hier nous avons mis en place la scène entre lan et le soldat après l'explosion, la situation me faisait constamment penser à Beckett : un espace vide non identifiable, un dialogue improbable entre deux ennemis, juste avant l'apocalypse (ou juste après?). Les deux hommes, assis par terre, se parlent comme deux compagnons. Il y a presque de la tendresse entre les deux. Ils parlent comme le font probablement tous les gars dans une situation intime, de leurs blondes, de leurs méfaits. Pendant un instant, nous oublions ce qui va arriver. Le temps est suspendu, avec le ciel comme seul témoin. Ils attendent quoi? La fin du monde? Leur propre disparition?

Cette scène me fait aussi penser à *Homme pour homme* de Bertolt Brecht, par la simplicité des dialogues, par l'aspect très concret de la situation, alors que le paysage, lui, est improbable : la chambre d'hôtel est dévastée, le paysage extérieur est devenu celui d'une ville bombardée.

J'ai beaucoup réfléchi aussi à ce que lan fuit, concrètement. Sarah Kane donne des indices sur des actions que lan aurait commises. Au début, je pensais qu'il s'agissait d'une simple paranoïa, mais au fur et à mesure que l'on avance dans le travail, je crois bien que lan a trempé dans de sales choses. De quoi s'agit-il? Des actions en Angleterre? Des dénonciations de soi-disant terroristes? Lorsqu'on a mis en place la scène des deux hommes, il semblait évident que lan avait déjà commis un meurtre. Ce n'était vraiment pas ce que j'imaginai au départ. Oui, la guerre le rattrape. La guerre entre dans l'intime, quand l'intime est déjà un champ de bataille. lan pressent-il qu'il doit passer par le châtimeur? Y voit-il une forme de rédemption? Mais pourquoi la fin prend-elle cette allure quasi clownesque? Car c'est bien cette dimension-là qui nous apparaît maintenant. Quelle pièce!

Je ne sais pas si je vais pouvoir oublier tout ça pendant les fêtes. Bon, j'y vais. Joyeux Noël!

Je t'embrasse.

Brigitte

UNE SAISON EN ENFER

« Dis-moi, s'il te plaît :
est-ce qu'elles t'effraieraient, par hasard,
ces fables des enfers, comme Cerbère aux trois têtes,
le grondement du Cocyte, la traversée de l'Achéron?
– Penses-tu que je délire au point de croire les sottises que tu évoques? »

Cicéron, *Tusculanes*

Signes d'une époque révolue que ces contes naïfs? Les enfers et leur cortège de fables et d'images font déjà sourire le contemporain un tant soit peu cultivé de Cicéron. Et pourtant, elles nous sont parvenues, ces fables, un peu brouillées dans notre esprit par la contamination du terme « enfers » avec l'enfer chrétien ou, plus noblement, avec celui de Dante dans sa *Divine Comédie*. Dressons donc un état des lieux infernaux. Les enfers ou le monde souterrain : c'est peut-être cela, d'abord, que représente le terme. Infernal, de *infra*, dessous; *Di Inferi*, les dieux d'en bas, par opposition aux *Superi*, les dieux d'en haut. Sarah Kane, dans *Blasté*, nous entraîne en bas, tout en bas, sous la Cité des hommes, dans le passage entre les vivants et les morts, dans l'antichambre de la mort, « dans le trou ». Et si le personnage de Ian continue de croire, dans sa délirante folie raciste, que la source de tous les problèmes de nos sociétés est incarné en l'Autre (le nègre, l'étranger), s'il vide en eux toutes ses rancœurs (pour combler ses propres failles identitaires?), Sarah Kane nous dit pour sa part que l'enfer, ce n'est pas les autres, que l'enfer est partout : autour de nous, en nous. Notre condition dévoile son sens dans le cauchemar de nos nuits et les prédicateurs n'ont pas grand effort à faire pour nous convaincre que nous sommes à nous-mêmes Léviathan. Chez Kane, le labyrinthe des enfers emprunte son image aux circonvolutions cérébrales et aux lacis intestinaux. Figure de notre désordre et de notre horreur intérieurs, l'enfer à la fois nous enveloppe et nous prend aux tripes. Nous portons l'enfer en nous, comme une tumeur. Voilà ce que dit Kane dans *Blasté*. L'enfermement, les déchirements internes, les affres de l'instinct sexuel, les peurs de l'invisible, les tourments de l'Histoire : voilà autant de ténèbres dont Ian tente en vain de se déprendre, lui qui clairement est en enfer, si on applique à l'enfer une définition étendue au lieu où règne le mal, au domaine des forces obscures. Mais si sombre qu'il puisse apparaître de prime abord, si près d'une

vision apocalyptique de l'homme et de l'Histoire qu'il puisse être, l'univers de Sarah Kane échappe à tout manichéisme et s'ouvre, malgré tout, malgré l'existence de noirs mirages, sur une éventuelle aurore, l'auteure reprenant à sa manière le proverbe de l'enfer cité par André Gide : « Descends au fond du puits si tu veux voir les étoiles. » Comme Énée dans le livre VI de *L'Énéide*, Sarah Kane descend aux enfers. Mais alors qu'Ulysse allait retrouver sa mère et Énée son père Anchise, pour entendre de lui la possibilité d'une avancée (et Anchise lui révélera l'avenir de Rome), c'est pour ainsi dire dans « l'homme intérieur » que s'aventure Sarah Kane. Elle spatiale la psyché d'un homme mortellement atteint (par la maladie, par la haine, par la guerre) et part à la recherche d'un espace où aucun monstre ne puisse trouver demeure. Dans la mythologie chrétienne, Jésus-Christ, en descendant aux enfers, a mis fin, dans les ténèbres profondes de la terre, à la réclusion des justes. Mais le damné n'échappe pas pour autant à l'enfer. La vie ne serait-elle pas, en définitive, avec l'accumulation des tortures qu'elle inflige, assimilable à l'enfer? « Pas tout à fait, répondait Thomas Mann, à peu près seulement, elle est une sorte d'avant-goût de l'enfer. » Sarah Kane acquiesce. Comme beaucoup d'autres, elle a été victime de l'Histoire de son temps – l'Histoire, ce « long cauchemar » dont parlait Joyce, sachant combien il est difficile de s'en réveiller, l'Histoire, cette « hache » brandie sous les yeux de Perec et de tous ceux qui ont eu à souffrir du génocide nazi. Mais elle n'aspire pas à s'en évader, ni hors du lieu, ni hors du temps. Comme Sylvia Plath, comme Ingeborg Bachmann, elle affronte plutôt l'éternité de l'enfer, fait face à « l'horreur d'une profonde nuit », animée de la ferme conviction, comme le proclamait l'auteure de *Malina*, que « la vérité est l'exigible de l'homme » et que nous ne sommes qu'au prix de cet affrontement.

« On dirait qu'y a une guerre. »

Cate, scène 2 de *Blasté*

Les ouvrages consacrés à la Grande Guerre se ressemblent tous. Monuments littéraires comme *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline et *Orages d'acier* d'Ernst Jünger, récits célèbres tels *À l'ouest rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque et *Le Feu* de Henri Barbusse, prix Goncourt 1917, ou encore souvenirs de simples combattants, témoignages sur le conflit qui coûta la vie à huit millions de jeunes gens, ils semblent ne constituer qu'un seul livre collectif où les écrivains côtoient les anonymes et où les Français racontent exactement la même histoire que les Allemands ou les Américains, comme c'est le cas dans *Trois soldats*, le deuxième roman de John Dos Passos, écrit alors qu'il n'a que 25 ans. Tout comme le premier, qui avait pour titre *L'Initiation d'un homme* (1920), *Trois soldats* a pour sujet la Première Guerre mondiale et se distingue en ce qu'il est le tout premier roman américain d'importance à aborder la guerre sur un ton aussi respectueux, avec autant de réalisme et d'ironie, en contant l'odyssée sans gloire, dans la boue et dans le sang, de jeunes recrues américaines. Ces trois soldats, engagés sur le front français, sont de jeunes gens à l'âme droite, naturellement honnêtes et bons, mais que la guerre va dévoyer. Réfractaires ou courageux, réduits à se contenter des plaisirs les plus vulgaires, nourrissant une même haine pour l'Europe en guerre, ils seront indifféremment dupés, broyés par la machine militaire.

Dans les tranchées coulent la boue, le vin et le sang. Des hommes couverts de vermine s'y habituent à la souffrance et à la peur. Ceux qui sont venus « faire leur devoir » perdent les derniers vestiges de leur enthousiasme et de leur naïveté. Ils considèrent vite la blessure comme une aubaine, la mort comme une délivrance et envient de tout leur cœur le sort des prisonniers : « Oui... salauds... ils ont trop de veine... ils s'en vont », dit un de ces jeunes combattants involontaires dans *Clavel soldat* de

Léon Werth. Dans ce roman, comme dans *Caserne 1900* qui l'avait précédé, Léon Werth entreprend d'abord la radiographie de ce qu'était en France la vie d'une jeune recrue venue d'un milieu relativement privilégié, avant de nous entraîner dans les boyaux des tranchées. Werth possède le don rare qu'est l'accord du style et de la chose racontée : ses propositions sont brèves, hachées, elles nous renvoient le crépitement des mitrailleuses, avec les mots comme des balles, dures et polies. Les interjections ressuscitent les râles des blessés. Nous y lisons aussi la ténacité de l'ennui, de la souffrance et surtout des odeurs lourdes de la guerre, celle, douceâtre, des cadavres en décomposition ou aigrette de la vinasse avalée entre deux combats, odeurs mélangées à celles des explosifs, de la terre trempée, de la crasse et du sang. Écho proche de l'inoubliable *Brave soldat Chvéik* de Jaroslav Hasek, *Clavel soldat* témoigne d'une manière bouleversante de ce qu'était la guerre il y a neuf décennies. Alors que l'histoire se répète et que nous vivons au temps des guerres sales en Afghanistan et en Irak, l'actualité de cet exceptionnel document romanesque n'est en rien amoindrie.

Car si on veut bien nous faire croire qu'aujourd'hui l'atome et l'ordinateur permettent des guerres et des casernes propres, la réalité est tout autre, on le sait. Et l'autre côté de la guerre, celui que l'on censure à la télévision, celui des viols et des massacres de civils, celui de la torture et des exactions, celui des jeunes hommes amputés, des « gueules cassées » et des psychés brisées, est à nouveau révélé par des écrivains. Jean Hatzfeld est l'un d'eux, lui qui remportait à l'automne 2007 le prix Médicis pour *La Stratégie des antilopes*, un livre sur le génocide du Rwanda : « Lorsqu'on me demande pourquoi j'aime tant retourner à Sarajevo, écrivait-il il y a dix ans dans *L'Air de la guerre*, j'ai envie instinctivement de répondre : parce qu'ici, avec ces débris, au moins, trébucher ne semble pas anormal. » Revenu

un an après, Jean Hatzfeld, grand reporter à *Libération*, avait quelques raisons de trébucher. C'était l'été 1993. Il retrouvait « cet invraisemblable fatras de béton, de fer, de verre, dans une odeur surannée de poussière ». Sarajevo : cette ville où l'Europe a perdu trop d'illusions, les bavards trop de salive et les gesticulants trop de pudeur. Jean Hatzfeld, lui, n'avait perdu à Sarajevo qu'une de ses jambes, fracassée par un sniper, le 29 juin 1992, à proximité du faubourg de Dobrija dans « un claquement sec, comme une branche de bois mort que l'on casse sur un genou ». Et il revenait. Têtu? Bravache? Non.

On relit la phrase citée plus haut et on y voit tout à la fois une pudeur sans adjectif et une souffrance dite à mi-voix; on y voit ce qu'il faut d'humour pour congédier l'emphase, et aussi cette inclination fraternelle – « aimer les gens! » – sans laquelle le journalisme n'est rien d'autre qu'une technique de communication, assez imprécise, dans le fond. On y voit surtout, en filigrane, l'amorce d'une stupeur que son admirable récit n'en finit pas d'approfondir : si les guerres sont des tragédies compliquées, la guerre au singulier est un mystère bien plus opaque. On publie sans arrêt des livres racontant une guerre en Orient ou une autre en Afrique, mais rarissimes sont ceux qui osent se coltiner avec cette énigme majuscule. Les vingt-deux chapitres de la déambulation incandescente de Jean Hatzfeld sur les routes de Croatie et de Bosnie-Herzégovine ne décrivent nullement, chiffres et dates à l'appui, le dépeçage par la haine et le feu de l'ex-Yougoslavie. Ils ne comptabilisent pas les péripéties ni ne prétendent à la chronologie. Ils se promènent dans quelques terrains vagues encore fumants, s'attardent sur la mine étonnée d'un cadavre et fraternisent avec « ces morts impassibles qui semblent jouer les figurants ». Ils circulent au plus près, vont, viennent et reviennent inlassablement autour de ce rougeoiement indéchiffrable qui incendiait déjà Beyrouth ou Kaboul, Quang Tri ou Dacca, Managua ou Tolède. Parce que le récit de Hatzfeld est un livre sur la guerre qui prend la place qui lui revient à côté des pages d'Ernest Hemingway (*L'Adieu aux armes*), d'Evelyn Waugh (sa trilogie *Sword of Honor*), de Michael Herr (qui a signé le scénario du film *Full Metal Jacket* de son ami Stanley Kubrick et la narration d'*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola) ou d'Albert Londres dans son fameux reportage sur « Reims bombardé ».

La guerre? C'est un inventaire loufoque qui sent le pneu brûlé et l'alcool de mauvaise qualité, le plâtre et le kérosène, le tabac blond et la chair pourrie; une alternance de rigolades et d'ennui; des cris d'enfants et des jeunes filles en talons au milieu des gravats; des interprètes aux ongles faits vous guidant dans les charniers et des camionnettes pas assez puissantes pour passer entre les balles; c'est une « adrénaline » jouissive et dégueulasse qui vous monte dans la poitrine et que, honteux, on n'avoue jamais qu'à ses copains de bivouac. C'est une horreur banale, en

somme, mais pimentée d'une excitation à laquelle on consent, avec laquelle on pactise, mais en ravalant un dégoût de soi pas si simple à définir. Une vie cul par-dessus tête. Pas de critique littéraire dans *L'Air de la guerre*, dans ce récit écrit par un passant effaré mais attentif, par un chroniqueur attaché aux infinis détails qui nouent ensemble le malheur des hommes et leur folie. Détails qui ne sont rien d'autre que le principal : ce qui demeure à vif dans la mémoire quand passe l'actualité.

La pudeur de Jean Hatzfeld – sa dignité à lui – lui fait écrire « l'accident » lorsqu'il évoque le canardage de Dobrija, qui mutila son corps pour de bon. Elle donne à ces pages un ton qui n'est pas la moindre de leurs qualités et qui les rapproche du mythique *Putain de mort* de Michael Herr : l'absence totale et délibérée de forfanterie et de cambrure photogénique. Jadis, à propos du Viêt-nam et des bunkers élaboussés de sang dans la cuvette de Khe Sanh, Michael Herr rompait superbement avec une tradition du journalisme façon John Wayne pour lui préférer une sensibilité moins rouleuse de mécaniques. Pour cela, notamment, son livre subversif et meurtri ne fut pas oublié; celui de Jean Hatzfeld ne le sera pas non plus.

La tragédie bosniaque est également au cœur de *Blasté*; elle en est un des *spiritus movens*. Sarah Kane est-elle allée à Sarajevo, comme l'artiste, intellectuelle et militante Susan Sontag, qui a monté *En attendant Godot* de Samuel Beckett en juillet et août 1993 à Sarajevo? On ne le sait pas. On ne le croit pas. Mais, chose certaine, Kane écrit *Blasté* alors que le conflit perdure en Bosnie. Dans sa pièce, sa toute première jetée à la face de l'Angleterre et de toute une Europe qui se voile la face, dans cette pièce créée au moment où le conflit armé a dépassé les mille jours de violence insoutenable, « *la guerre de Bosnie, rappelons-le, n'est délibérément pas mentionnée, parce que je ne voulais pas me mesurer, disait-elle, avec des gens qui l'ont vécue dans leur propre corps et qui en savent plus que moi. Il ne s'agissait pas pour moi de rendre compte d'une situation historique, même si elle jouait un rôle central.* » Comme l'écrivait le philosophe Georges Leroux dans la revue *Spirale* en mars 1995, à peu près au moment où *Blasté* créait un scandale à Londres :

« L'Europe est en fait paralysée par une diplomatie soucieuse de protéger d'abord un équilibre interne et incapable de coordonner son action avec celle des États-Unis. Le rôle de la Russie, qui aurait pu être grand, s'est finalement identifié, de manière trop prévisible, à un soutien pro-serbe, aussi aveugle qu'inutile. Les Nations-Unies se sont empêtrées dans l'action humanitaire du maintien de la paix. Tout laisse entrevoir que l'intervention de la Forpronu [Force de protection des Nations Unies] n'aura contribué qu'à prolonger la guerre, en contenant sa violence sur des lignes arbitraires de partage du territoire. [...] Dans cette situation d'abstention, la guerre est réduite à un objet de spectacle pour une conscience internationale impuissante. Les

témoignages de toutes sortes, les récits de cruauté, les reportages qui s'adressent à cette conscience ne peuvent rien solliciter : aucune action ne sera entreprise, aucun courage ne sera appelé, dans la mesure où cette conscience est nivelée, aplatie, désamorcée. Si on compare la relation des romans de Malraux aux situations politiques qui les ont suscités, on voit la nature de la fibre morale qui s'est brisée. Qu'on relise la postface de 1949 des *Conquérants*, on comprendra ce que signifiait le courage pour Malraux et ce qu'est notre impuissance et notre lâcheté : les valeurs de l'Europe, leur dignité, se sont effondrées. »

C'est du silence de l'Europe dont il est indirectement question dans *Blasté*. Cependant, Sarah Kane n'est ni reporter ni philosophe. C'est un écrivain de la violence, qui éventre les armoires de l'horreur contenant les victimes de la guerre. De la guerre extérieure, qui oppose des factions armées et se déroule dans des villes occupées, et de la guerre intérieure, qui dévaste les âmes et les consciences, qui ronge comme un cancer. Toutes les pièces de Kane – et ce premier opus l'inscrit d'entrée de jeu – sont unies par le thème du crime passionnel, du corps bafoué, roué de coups, siège de tous les désirs, aboutissement de toutes les profanations. Elles font résonner en sourdine cette intime problématique de la violence qui est au cœur de l'être humain et qui ne peut être résolue qu'avec sa mort. L'existence est sans répit. C'est à qui soumettra l'autre. L'humiliation et l'orgueil guident les comportements humains. Les hommes cherchent à s'assujettir les femmes et les autres hommes, à les rendre esclaves d'eux-mêmes ou du mal ambiant, atmosphérique. Car Sarah Kane a respiré l'haleine du mal absolu et l'a enveloppé de chair sanguinolente.

L'auteure démantèle le mécanisme des pulsions qui mènent jusqu'au meurtre ou au suicide (car tuer ou se tuer, telle est la question). Pas un rouage ne manque à ses investigations. De la prose physiologique, aurait-on envie de dire, au sens noble du mot. Comment part le coup de feu? Comment brandit-on la hache? Les êtres ne sont-ils pas mus de l'intérieur par la haine, mais aussi par l'amour? L'amour qui, même dans la suprême horreur, même dans le déchaînement des plus bas instincts, survit encore? À moins qu'il s'agisse uniquement d'une illusion, de l'illusion de l'amour et de la chaleur humaine, l'illusion d'un sentiment de sécurité, qui apparaît un instant, puis disparaît, et ne reste que l'animosité mise à nue, que la solitude : car elle est froide, la demeure de l'homme et de la femme dans l'univers. Reste aussi, ineffaçable, la frontière entre celui qui a le pouvoir et celui qui ne l'a pas, et qui par conséquent doit se soumettre.

Avec *Blasté*, Sarah Kane signe un « combat de nègre et de chiens » et sa pièce, d'une écriture déchiquetée, bombardée, dans l'urgence, nous fait approcher au plus près de l'horreur, usant volontiers de la fable et du délire pour nommer l'innommable, désigner l'insoutenable, en même temps que notre mauvaise conscience à tous de se dire impuissants devant l'apocalypse. « Le Mal est partout, écrivait Danilo Kis, cet écrivain né en Serbie d'une mère monténégrine et d'un père juif hongrois, élevé dans la double foi juive et orthodoxe. Demain, déjà d'autres lieux seront bombardés et, après Srebrenica ou Vukovar, nous apprendrons le nom d'une autre ville. La géographie n'est pas importante; ce qui est important, c'est la guerre. » Au-delà de son inscription dans un conflit jamais nommé, *Blasté* dévoile l'horreur. La guerre sévit. Dans les artères des villes à feu et à sang et dans celles où circule le sang. Hommes et femmes vont vivre terrés dans des caves ou dans des chambres d'hôtel, chacun dans sa propre histoire. Tandis qu'au dehors, dans un monde déshumanisé, les chiens rôdent, qui bientôt vont tout dévorer. Chiens à odeur d'homme, à odeur de chair humaine en train de se décomposer et qui porte ce qu'il y a chez tous de cruauté, de peur et de mort. Avec *Blasté*, il faut dire que c'est Sarah Kane qui mord et qui, transformée en médecin légiste ou en coroner, se penche, avec violence, compassion et humour aussi parfois, sur le cadavre d'un monde à l'état d'agonisant agité de derniers sursauts. Peut-on triompher du mal par le théâtre, par la littérature? Certes non, mais dans le meilleur des cas, les écrivains nous forcent à garder les yeux grands ouverts.



DEDANS, C'EST LA GUERRE, DEHORS, C'EST LA GUERRE

« Le lieu cette fois n'est pas Vienne,
il a nom Partout et Nulle Part.
Le temps n'est pas "aujourd'hui".
En fait, il n'y a plus de temps,
car cela pourrait s'être passé hier,
ou il y a longtemps,
cela peut se passer de nouveau, sans relâche,
et certaines choses ne se sont jamais passées.
Il n'y a pas d'unité de mesure pour ce temps
où d'autres temps s'insèrent,
il n'y a pas de mesure pour le non-temps
où se joue ce qui ne fut jamais dans le temps. »

Ingeborg Bachmann, *Malina*,
traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet,
éditions du Seuil, 1973, page 143.

« Une chambre d'hôtel très luxueuse à Leeds – le type de chambre qui coûte si cher qu'elle pourrait se trouver n'importe où dans le monde. » La première scène de *Blasté* s'ouvre sur cette note. Nous sommes à Leeds, une petite ville industrielle, mais osons paraphraser Bachmann et affirmer, comme elle, que le lieu n'est pas Leeds, « il a nom Partout et Nulle Part ». Nous sommes dans une ville comme Montréal, qui vit apparemment en paix. Nous sommes dans une mégalopole impersonnelle où les conflits sont latents et la paix, fragile. Nous sommes dans le Londres des immigrés, dans le Paris des banlieues. Nous sommes « Partout et Nulle Part ». Dans la seconde partie de la pièce, nous sommes toujours à Leeds, mais nous sommes aussi dans une ville réellement en guerre, une ville qui pourrait être Kigali ou Kaboul, Sarajevo, Srebrenica ou Tuzla, cette cité du nord-est de la Bosnie. Les rues ne sont plus que des pistes chaotiques, exposées aux tirs des snipers. On imagine une foule de réfugiés qui circulent parmi les voitures incendiées.

La chambre d'hôtel où se déroule l'action de *Blasté* est à Leeds. L'homme qui s'y réfugie se sent menacé. Il garde une arme à portée de la main. Le moindre bruit extérieur le fait sursauter. Il craint que quelqu'un fasse irruption. Se sait-il recherché? A-t-il commis des exactions? Appartient-il à une organisation proche des services secrets britanniques? Paranoïa? Crainte fondée? Qui saurait le dire? Mais si la guerre est au départ intérieure, intime, si elle est d'abord en lui, bientôt elle devient bien réelle, et cela après l'irruption du soldat. Dehors, on présume que de vrais cadavres jonchent les rues. Des bébés pleurent aux côtés de leur mère abattue. Lorsque Cate s'éclipse et qu'un soldat

pénètre dans cette chambre d'hôtel de Leeds, nous voilà vraiment transportés à Sarajevo, à Srebrenica ou à Tuzla, où la guerre a éclaté le 15 mai 1992. Très vite, en 1993, lorsque la Croatie est entrée en conflit avec la Bosnie, Tuzla a connu un siège de près de 12 mois : la population, totalement isolée du reste du pays, entourée par les Croates et les Serbes, a dû endurer de terribles pénuries. Deux ans plus tard, au moment où Sarah Kane écrit *Blasté*, Tuzla est relativement bien ravitaillée, les prix sont raisonnables, mais la situation économique reste précaire. L'activité des principales entreprises est réduite de 70 à 80 % et ceux qui y travaillent encore reçoivent pour salaire une parcelle de terrain et, parfois, une toute petite prime en argent liquide. Des gens installent de petits stands sur les trottoirs pour vendre des cigarettes ou du chocolat, d'autres se rendent au marché pour y brader quelques légumes. On troque, on essaie d'entrer en contact avec ses relations à l'étranger. Quelques restaurants, des cafés, des boutiques alimentaires ou vestimentaires fonctionnent encore – à peine. Dans le secteur public, cela fait déjà bien longtemps que médecins, professeurs et fonctionnaires ne touchent plus de salaire. Les plus chanceux sont ceux qui sont embauchés par les organisations humanitaires, encore indispensables pour assurer la survie de la population. Cette réalité, Sarah Kane en était consciente et si *Blasté* n'est en rien un documentaire sur la tragédie bosniaque, la pièce pèse de tout ce poids d'un réel qui pulse puissamment et qui cogne à la porte.

Au cours des hostilités, Tuzla a essuyé 12 000 obus. Et au moment où Sarah Kane écrit *Blasté*, cette ville que l'ONU ose encore appeler zone de sécurité est toujours bombardée par les

hommes de Radovan Karadzic et Ratko Mladic. Les lignes de front se trouvent sur les collines qui entourent la ville et c'est des monts Majevica et Orzen que les Serbes de Bosnie bombardent régulièrement les civils. C'est là, sous la chaleur accablante d'un quatrième été de guerre, que vivent ceux qui n'ont jamais la parole dans le grand débat militaire et politique qu'entretiennent ceux qui décident de leur sort : les jeunes Bosniaques à qui la guerre vole tout – l'insouciance, les rêves, l'espoir, la jeunesse – et qui vivent la peur au ventre : les traumatismes qu'ils ont subis engendrent quantité de troubles psychologiques – insomnie, problèmes de concentration, extrême nervosité, agressivité. Des troubles psychosomatiques aussi : diabète, ulcère, aménorrhée. Ils craignent les bombardements, mais également l'obligation de partir sur les lignes de front ou le départ de leurs proches. Ils ont peur de perdre un être cher ou de mourir eux-mêmes.

Le 25 mai 1995, Tuzla connaît une tragédie très particulière. Jusqu'alors, la ville semblait traverser une période d'accalmie, les bombardements se faisaient moins fréquents et les jeunes avaient pris l'habitude de se réunir le soir sur une place du centre-ville, où l'on comptait de nombreux cafés. Beaucoup n'avaient pas d'argent pour consommer et se contentaient de se retrouver là entre amis, debout sur la place, à discuter, chahuter, faire de nouvelles connaissances. À 21 h, le soir du 25 mai, les Serbes lancent un obus au milieu de la foule : 70 morts et 150 blessés. Moyenne d'âge des victimes : 17 ans. Le lendemain du massacre, les Serbes bombardent le cimetière pour que la population ne puisse pas enterrer ses morts. Les funérailles ont donc lieu le surlendemain, en pleine nuit, de façon très



discrète. Les familles ne sont prévenues que deux heures plus tôt. Par crainte d'un nouveau drame, la municipalité cherchait à éviter tout rassemblement. Les jeunes victimes sont enterrées ensemble dans un parc, près d'un complexe sportif. Très vite, on nettoie la place, on change les vitres brisées, on couvre le sol de fleurs, de bougies et de poèmes. Toute la ville est en deuil. Les rues se sont vidées, les visages se sont fermés, les rires se sont envolés. Après le 25 mai 1995, le couvre-feu passe de 23 h à 21 h et les rassemblements sont interdits dans toute la Bosnie.

La chambre d'hôtel où se réfugient Ian et Cate est à Leeds, mais dehors, c'est la guerre et nous sommes à Sarajevo, à Srebrenica, à Tuzla...

PIÈCES DE GUERRE : D'EDWARD BOND À SARAH KANE

« Malina : Tu ne diras donc jamais plus : Guerre et Paix.
Moi : Jamais plus.
Ici c'est toujours la guerre.
Toujours la violence.
Toujours le combat.
La guerre éternelle. »

Ingeborg Bachmann, *Malina*,
traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet,
éditions du Seuil, 1973, page 193.

Avec *Les Perses* d'Eschyle, en 472 av. J.-C., le théâtre entame une rude relation avec la guerre. Chaque siècle, chaque nation aura ses dramaturges renvoyant sur la scène son sentiment horrifié et fasciné par les conflits militaires. Le plus souvent, l'Occident préfère refléter la guerre que la reconstituer. Shakespeare, lui, n'hésite pas à la dérouler devant nos yeux mais, autant que sa représentation physique, il aime son évocation par le récit et le dialogue. Les grands classiques français, les Corneille et Racine, n'aimeront que cela : conter ce qui se passe hors du cadre visible. Mais les théâtres orientaux traditionnels, pour leur part, jouent à la guerre avec volupté.

Aujourd'hui, après Brecht et O'Casey, la guerre reste en scène. La pièce *Les Huissiers* de Michel Vinaver se déroule, comme *Les Paravents* de Jean Genet au milieu des années 1960, dans les coulisses de la guerre d'Algérie. *Henry V* de Shakespeare, monté entre autres par Jean-Louis Benoit dans la Cour d'honneur du Palais des Papes en 1999, a connu de multiples productions au cours des dernières années (sauf au Québec, notons-le, dans cette société qui continue à vivre hors de l'Histoire et qui, comme l'écrit Monique LaRue dans *De fil en aiguille*, reste « à l'écart des tragédies qui font de l'humanité ce qu'elle est »). Grâce à Wajdi Mouawad, dont toute l'œuvre est marquée par la guerre, nous pouvions voir à l'automne 2000 au Théâtre de Quat'Sous *Le Colonel-Oiseau* de l'auteur bulgare Hristo Boytchev, une œuvre certes écrite en marge de la guerre serbo-croate, mais qui se passe en Bulgarie, en 1995. La guerre y fait seulement partie du paysage mental des personnages et dessine leur quotidien car la pièce en réalité raconte autre chose : elle dit que les Bulgares (comme les Québécois?) ne sont pas dans la guerre et que, pour cette raison et pour quelques autres, ils ne sont pas inscrits dans l'Histoire. Enfin, pour ne donner qu'un dernier exemple, *Requiem pour Srebrenica* d'Olivier Py, présenté

à l'Espace GO en novembre 1999, démontre hors de tout doute, comme le dit l'auteur et metteur en scène, que lorsque l'on « a décidé de faire du théâtre sur la souffrance, il faut que l'esthétique et l'éthique ne fassent qu'un ».

Et le Britannique Edward Bond, l'auteur des fameuses *Pièces de guerre*, créées en 1985 et 1991, qui n'a jamais cessé de prendre fait et cause pour Sarah Kane, demeure sans conteste, avec l'Allemand Heiner Müller, le « contemporain capital », lui qui, dès 1969, déclarait : « J'écris parce que je veux changer la structure de la société. J'estime que la société telle qu'elle existe est primitive, dangereuse et corrompue : elle détruit les gens. » Cette volonté de démontrer que le monde est inacceptable et que, par conséquent, il faut tenter de le changer, comme déjà le demandait Bertolt Brecht, sous-tend tout le théâtre de Bond, depuis *Saved (Sauvés)* en 1965, qui fut la dernière pièce interdite par la censure en Angleterre avant son abolition en 1968, jusqu'à *Café, Au près de la mer intérieure, Le Crime du XXI^e siècle* ou *Si ce n'est toi*, présenté au Festival de théâtre des Amériques en 2005 : autant d'œuvres en forme d'avertissement et non de prophétie, qui montrent ce qui risque de se passer si nous ne comprenons pas tout de suite certaines choses sur nous-mêmes.

Comme je le notais déjà dans le programme de *Si ce n'est toi* au FTA, de tous les auteurs de théâtre actuels, Bond est celui qui oser se demander comment demeurer humain dans un monde inhumain? À l'exemple des Grecs, de Shakespeare, de Brecht et de Kane, il inscrit l'humain dans des situations extrêmes et redonne un sens à sa vie à travers l'expérience tragique. Toujours, d'une œuvre à l'autre, Edward Bond voit rouge et cet incorruptible en qui Sarah Kane a trouvé non seulement un maître mais également un allié ne cesse de reporter au pouvoir la seule arme qui nous reste contre la barbarie : l'imagination.

Nous avons besoin de l'imagination, nous dit-il, pour nous poser la question : pourquoi? Seuls les êtres humains se posent la question du pourquoi. Ce n'est pas la raison, mais bien l'imagination qui fait de nous des êtres humains. La conscience de soi et l'imagination sont une seule et même chose. Voilà ce que répète Bond, que ce soit dans ses pièces, ses textes militants ou ses aphorismes. La force de révélation de son art, loin de la compassion, du réalisme étroit et de l'émotion larmoyante, emporte tout sur son passage. C'est par la logique que Bond nous somme de toucher du doigt les situations limites de ses personnages. Celle du soldat qui, dans *Café*, doit choisir : tuer ou désobéir, et donc être tué. Celle de cette femme qui, dans la même pièce, dit à sa fille, déchirée par la faim : « Aide ta mère, meurs! ». Et le climax de *Café* repose sur un incident dérisoire, banal et monstrueux : après une tuerie, un soldat incorporé à un commando d'extermination jette son café avec dégoût. On vient de leur amener un dernier groupe à fusiller. Cette terrible anecdote est vraie. Elle s'est produite en Russie, pendant le massacre de Baby Yar, en 1925, et fut rapportée par une survivante. Bond se refuse à refermer la porte sur la douleur du monde. Celle-ci revient et frappe toujours. Et nous n'avons d'autre choix que de lui ouvrir. À l'insoutenable réalité, Bond oppose non la folie, la religion ou l'indifférence, mais une autre voie, qui n'est pas une morale : ses pièces sont autant de provocations à la responsabilité. Après les avoir lues ou vues, on le comprend mieux lorsqu'il dit que le vrai plaisir n'est pas l'évasion, mais l'implication.

« Comme tous les gens en vie au milieu de ce siècle ou dès depuis / Je suis un citoyen d'Auschwitz et un citoyen d'Hiroshima / Je suis un citoyen du monde humain qui est encore à construire. » Son théâtre est à l'avenant. Auteur et théoricien, Edward Bond a réglé une bonne fois pour toutes la question de l'interdit de la représentation en liant les deux termes. Interdit et représentation rendent à ses yeux le théâtre fonctionnel car, quelles que soient les formes qu'il emprunte (tragédie, comédie, farce, mélodrame), il n'a qu'un seul sujet : la justice. Rendre justice à l'Histoire consiste à entendre ses témoins. Tel est le substrat, la raison d'être, la motivation première de *Pièces de guerre*, la trilogie d'Edward Bond sur la bombe atomique, qui a retenti comme un coup de tonnerre lors de sa création : plus de sept heures de théâtre à mains nues, une fascinante dissection d'une ère apocalyptique qui fait entendre des témoins.

Quand Edward Bond a eu 60 ans, en 1994, le journal *The Independent* lui a souhaité un bon anniversaire sur une pleine page, en donnant la parole à des acteurs et des auteurs. L'un d'eux écrivait : « Quelles que soient les raisons des divisions entre vous et le théâtre, elles sont tristes. » Car Bond, né en 1934 dans un quartier populaire de Londres, qui a vécu les bombardements de l'âge de 5 à 11 ans, qui a été enrôlé dans

l'armée où on lui a appris neuf façons de tuer, qui a écrit sa première pièce à 20 ans, qui a été pendant près de 30 ans l'un des auteurs phares du Royal Court et qui se vit célébré sur les grandes scènes londoniennes pour son théâtre politique, estime depuis un bon moment déjà être mieux servi par de jeunes compagnies et par des metteurs en scène allemands ou français que par l'institution théâtrale londonienne, rejoignant ainsi la pensée de Müller, lui qui ne cessait de répéter que « d'une certaine façon, l'art est une pratique aveugle. Je vois là une possibilité, précisait-il : utiliser le théâtre pour de tout petits groupes (pour les masses, il n'existe déjà plus depuis très longtemps) afin de produire des espaces d'imagination, des lieux de liberté pour l'imagination. Contre cet impérialisme d'invasion et d'assassinat de l'imagination par les clichés et les standards préfabriqués des médias, je pense que c'est une tâche politique de première importance, même si les contenus n'ont absolument rien à voir avec les données politiques. »

En 1965, *Saved* fait donc scandale : on y voit de jeunes gens désœuvrés lapider un bébé au berceau. Trente ans plus tard, *Blasted* de Sarah Kane (difficile de ne pas voir dans le titre un hommage à Bond) soulève le même tollé : on y voit un homme dévorer le cadavre d'un nouveau-né. Pour Kane, comme pour Bond, la guerre est dans l'être – détruit à l'intérieur de lui-même – et non sur scène. De « sauvée » à « blastée », c'est la même humanité souffrante qui est mise en scène, dans un contexte de déshumanisation et de guerre civile. Bond défend bec et ongles la jeune Sarah Kane, en qui il voit une nouvelle porteuse de ce flambeau qui a traversé les siècles depuis Eschyle, Shakespeare, Brecht et Heiner Müller, et maintenant susceptible de survivre à Bond et d'éclairer les générations futures. Mais le 20 février 1999, Kane avale une overdose de cachets. On lui fait un lavage d'estomac dans un hôpital. Elle rentre chez elle, prend les lacets de ses chaussures et se pend dans les toilettes. Elle a 28 ans. Edward Bond, qui n'avait jamais cessé de proclamer l'importance de son œuvre dans le théâtre de notre temps, conclut son épitaphe sur ces termes : « La confrontation avec l'implacable créait ses pièces. [...] Si nous ne l'affrontons pas pour trouver notre humanité, c'est lui qui nous affrontera et nous détruira. [...] Les moyens d'affronter l'implacable sont la mort, les toilettes et les lacets de chaussures. Ils sont le commentaire que Sarah Kane avait à faire sur la perte de sens de notre théâtre, de nos vies et de nos faux dieux. Sa mort est la première du XXI^e siècle. »

TRADUIRE SARAH KANE

par Jean Marc Dalpé

L'appel. Un rendez-vous.
Brigitte me remet un texte.
« Lis-le. J'aimerais que tu le traduises. »
Je connais peu l'œuvre de Kane.
Je ne connais pas cette pièce-ci. Je lis.

Ayoye.

Un autre appel. Un autre rendez-vous.
« Pourquoi moi ? »

« Une langue d'ici. »

Je suis d'accord. La version originale
frappe fort : un anglais marqué par
l'oralité, simple, direct, concret.
Je vois. J'entends. J'entends même
très bien. Des personnages en action.
En conflit. Au présent. Il faut que ça
frappe aussi fort ici maintenant qu'à
la création en Angleterre.

« OK... »

Brigitte sourit.

« Je te suis... »

Merci Madame H.



REQUIEM POUR LES MORT-NÉS

Sarah Kane, cet écrivain au lyrisme à la fois rauque et biblique, entre par effraction dans les tréfonds de l'aventure humaine et y saisit des destins en cours de route, les destins d'hommes et de femmes sans commencement ni fin, comme échappés (provisoirement du moins) d'une catastrophe. Les héros de Kane, misérables et grandioses – des paumés, des chiens errants, des êtres rendus à la misère extrême, à la nudité sociale et existentielle –, on ne sait presque jamais d'où ils viennent et on les quitte avant de voir jusqu'où ils iront, comme Cate à la fin de *Blasté*. Ils surgissent à un moment qui n'est qu'un acte arbitraire de leur tragédie, pauvres silhouettes jetées là par le destin, simplement de passage. Fille spirituelle d'Edward Bond, mais aussi de William Faulkner et de Cormac McCarthy, Sarah Kane donne aux lieux où s'inscrit l'action de ses pièces leur sens le plus envahissant, au point de laisser l'espace du dehors s'incruster dans la fiction avec bruit et fureur. Plus qu'un style, la langue de Kane est une vision du monde à elle toute seule, avec ses accents d'apocalypse mélangés au prosaïsme le plus cru et le plus exact, où la poésie vient se flanquer à brûle-pourpoint sur les paroles brutes d'analphabètes ou d'hommes à l'idiome mal maîtrisé, où l'évocation du gin avalé à jeun au petit matin fait frémir, où la nuit humide et pluvieuse traverse les os, où les corps exposés intimident. Car, qu'on le veuille ou non, on y est, avec les cancéreux et les alcooliques, les âmes pures et les bourreaux, avec les journalistes sur le terrain, que l'expérience de l'horreur a rendu insensibles et monstrueux, avec les jeunes hommes à peine échappés de l'adolescence et qui, envoyés en Bosnie, en Irak ou en Afghanistan, ont perdu le sens de la réalité et intégré l'idée de la mort. On est avec les chiens abandonnés qui se disputent la chair des cadavres. On est avec eux dans les rues éventrées. Et ce sont eux nos guides.

Avec *Blasté*, Sarah Kane nous entraîne dans un univers si démuné que l'humanité n'y subsiste que sous sa forme la plus ténue. Comment Ian et Cate se sont-ils retrouvés là, dans cette chambre d'hôtel? L'auteure garde le silence là-dessus. Ian et Cate viennent de nulle part, engagés tous deux dans une errance hallucinée et une quête en forme de chemin de croix où chaque station est une nouvelle manière de décliner la terrible noirceur d'un monde qui oscille entre la cruauté du meurtre et celle de l'indifférence.

On sait peu de choses de ce couple infernal, sinon qu'elle et lui portent une profonde cicatrice intérieure, signe d'un passé qu'ils préféreraient oublier. Elle est toute innocence dans sa perte; lui, toute rudesse. Ils hésitent à dire leur nom et Kane respecte leur énigme en tissant leur histoire dans une sorte de brouillard ou de cauchemar où l'on s'aventure sans jamais être sûr de rien. On fait leur connaissance au hasard de leurs destins terribles, on les voit faire une pause, le temps d'une nuit, on les voit se chercher sans se trouver et il se passe beaucoup de scènes



bruyantes, splendides, effrayantes, proprement évangéliques, avant de comprendre que tous deux, ces frères et sœurs coupables de la Genèse, condamnés à une éternelle errance, appartiennent à une même histoire, la nôtre, qui rassemble l'humanité tout entière. Il y a des scènes puissantes dans *Blasté*, des tableaux dignes du Jugement dernier. Car l'on est chez Jérôme Bosch et chez Francis Bacon tout à la fois, chez Goya et chez Lucian Freud, et Kane a une façon unique de passer d'un conflit mythologique violent et primordial à des phrases pures et essentielles, quasi minérales, de métaphores mythiques à des scènes de cruauté infiniment exactes qui, à force de précision extrême, voisinent parfois avec le fantastique, comme celle, insoutenable, de l'énucléation.

Le sujet principal de l'œuvre de Kane, c'est l'être humain confronté à l'horreur, intérieure ou extérieure, l'être humain qui, en période de conflit armé, mais aussi au cœur de cette guerre éternelle que se livrent les hommes et les femmes, perd toute trace d'humanité. La guerre (tout comme la maladie qui ronge lan) met à nu les pulsions destructrices et suicidaires, laisse les hommes dans la plus grande vulnérabilité, à la fois désarmés et forcés d'avoir recours aux armes pour se donner un semblant de contenance et d'invincibilité. *Blasté* est une œuvre qui joue à fond, avec un souci brutal de réalisme et l'ambition réussie de frapper les consciences, sur les figures imposées du combat que se livrent bourreaux et victimes, mais qui mise aussi sur les ressorts psychologiques et sentimentaux qui se mêlent à la barbarie et au chaos généralisé. Loin du pur spectacle du mal, *Blasté* a quelque chose du chemin de croix sacrificiel; loin de la fable morale qui viendrait jouer un sale tour à un mâle violent finalement violé, *Blasté* est une glorification de la force vitale, que continue malgré tout à porter le féminin. Car la pièce, qui se termine sur une régression (Cate se recroqueville sur elle-même et suce son pouce) prend bien la forme d'un trajet, traversant une série d'événements dramatiques et même traumatiques pour déboucher sur une mutation : un soldat s'est flingué, un homme apprend à dire merci, un bébé, à peine né, retourne à la mort, mais de la vie subsiste encore, malgré tout. La guerre n'aura-t-elle servi qu'à permettre l'expression de cette vulnérabilité, qu'à formuler, même silencieusement, cet amour secret?

Difficile équilibre, précieux équilibre, que celui de Sarah Kane entre sensationnalisme et construction purement abstraite, entre la violence brute et brutale et la tentation d'un discours spirituel ou moral qui viendrait boucler la boucle.

Errances, égarements, atrocités, sauvagerie. Avec *Blasté*, une jeune femme orchestre, en mêlant le lyrisme baroque et le langage fruste de ses personnages, une ode au malheur infini et une critique de l'innocence digne du Faulkner de *Sanctuaire*. Il n'y a pas d'espoir ici : on ne peut donner ce que l'on n'a pas. Entre violence et désir, horreur et amour, matière en putréfaction et abstraction pure, entre le clos et l'ouvert, le Très-Bas et le Très-Haut, le trépas et la renaissance, entre le désespoir absolu et le possible réenchantement, la pièce se retrouve certes ballotée, mais Sarah Kane, au-delà de son tourment inapaisable et de sa vision très sombre de l'humanité, permet à l'ici de décoller de sa glèbe pour atteindre un ailleurs qui gagne en incarnation et en accalmie. « Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille. »

Beau et farouche comme Jeff Buckley et Bernard-Marie Koltès, capable d'incendier un plateau de théâtre et de faire vibrer chaque plan par sa seule présence, surdoué à la fragilité impressionnante, homme blessé qui ose montrer ses blessures et ses fêlures, Roy Dupuis est devenu un pôle magnétique de la scène et de l'écran québécois. Une icône consciente de sa force d'attraction et du pouvoir qu'elle lui confère. Dès sa première apparition dans un long métrage, *Being at Home with Claude* de Jean Beaudin, on savait déjà que cet acteur était infréquentable pour qui voulait gérer ses émotions. Il incarnait trop de libertés pour nos organismes habitués à la climatisation, trop de force et d'impudeur pour nos corps et nos cœurs domptés. La découverte fulgurante sur grand écran de Roy Dupuis nous fit gagner du terrain, mais aussi perdre les pédales. Pour une des premières fois au Québec, un acteur suintait la testostérone, déchaînant une véritable folie médiatique et des sentiments violents, mêlés de séduction et de rejet.

Les metteurs en scène de théâtre, Brigitte Haentjens en tête, s'étaient déjà pris d'affection pour cet animal capable de psalmodier l'insensé, capable, tout comme Sarah Kane, d'exprimer d'insoutenables douceurs et de fascinantes violences. Roy Dupuis révélait déjà chez Michel Marc Bouchard, Jean Marc Dalpé, Jeanne-Mance Delisle et Sam Shepard l'attrait du papillon de nuit pour les ampoules nues, un goût prononcé pour les milieux hostiles, prenant le risque de l'immolation et, tel le funambule de Genet, se montrait capable de nous faire éprouver le vertige et l'attrayante angoisse du vide. On comprend qu'un metteur en scène français ait remué mers et mondes pour monter *Haute surveillance* du même Genet avec Roy dans le rôle de Yeux-verts et renoncé au projet lorsque l'acteur a préféré répondre à l'appel de Jean Beaudin et tourner les désormais mythiques *Filles de Caleb*. Déjà, au théâtre, on sentait l'acteur largement au-delà de la peur du vide et de la chute; à l'écran, son image s'imprégnait dès lors dans l'inconscient collectif, comme un fer rougi dans la chair. On connaît peu d'entrées en scène possédant une telle ferveur et un tel panache : il y avait déjà là de quoi adorer ou haïr ce comédien qui grommelait ses textes, qui dégagait l'hormone à plein nez et osait s'aventurer là où nous n'irons jamais. Une aussi affolante liberté fascine et



dérange. Le déchaînement de ce Prométhée – qui va aussi loin que sa course à l'abîme le lui permet – ne faisait pourtant que commencer.

Je me souviens d'une rencontre avec l'acteur au lendemain des élections présidentielles américaines. Sa colère et son indignation étaient féroces. Roy Dupuis, né au pays des mines et de Richard Desjardins, aime l'Amérique. Il se sent une appartenance grandissante et prégnante aux nations fondatrices : cet aspect du scénario de *Mémoires affectives* de Francis Leclerc et du méconnu et mésestimé *That Beautiful Somewhere* de Robert Budreau avait d'ailleurs chez lui des résonances intimes. L'américanité est

inscrite dans son imaginaire et son code génétique. Il aime et comprend *Les États-Unis d'Albert* recréés par son ami André Forcier, mais ceux des intégristes religieux, ceux des républicains obtus et fermés à l'autre sous toutes ses formes le rendent furieux et amer. Pas de conversation débonnaire avec Roy Dupuis, qu'elle porte sur la politique américaine, le travail débilitant des médias ou les affinités électives entretenues au cinéma, au théâtre et dans la vie. Ses propos donnent de quoi tourmenter l'esprit durant de longues heures et sonnent comme un rappel à l'ordre. Car il y a de la droiture chez cet homme, ennemi du puritanisme et des faux-semblants. Sans le moindre goût pour l'artifice, ennemi juré de la fausseté et de la corruption, Roy Dupuis, loin des mouvements de mode, des volte-face et des positionnements malins, dit se servir de ce métier pour s'exprimer, pour explorer une part de lui-même. « J'ai besoin de connaître la matière sur laquelle je vais travailler et de considérer le projet important. J'ai besoin, à la lecture du texte ou du scénario, d'entendre une voix forte et authentique. Le sujet peut être grave ou léger, le film commercial ou appartenir à ce qu'on appelle le cinéma d'auteur, dans tous les cas, j'ai besoin de sentir une authenticité, une vérité. » Ces mots reviennent sans cesse dans ses propos, lui qui jamais ne se dérobe à votre regard, lui dont le regard vous met à nu, lui qui se montre sans pitié face aux mondains, face aux faiseurs, face à ceux qui n'ont pas la plus haute idée de ce métier exigeant, qui consiste à donner vie aux hommes et aux femmes qu'entrevoit notre imagination.

Roy Dupuis est de ceux que l'écrivain André Suarès nommait « les grands vivants » : ceux pour qui la sensation d'exister ne se goûte que sur fond de risque permanent. Il est de ceux qui vont trop loin. Tous ses rôles au théâtre, toute sa filmographie, jusque et y compris ses productions plus commerciales, proclament une logique de l'outrepassement, où le beau et le laid, le bon et le mauvais goût n'ont plus cours. Roy Dupuis est au-delà de ces catégories. La transe n'est pas prosélyte : on peut choisir de ne pas y entrer, pour goûter ailleurs des plaisirs plus raisonnables. Il est dès lors concevable de ne pas entrer chez lui tout comme on se refuse à entrer chez Sean Penn ou Anthony Hopkins. Mais il faut savoir alors ce que l'on perd : une certaine qualité de vertige sauvage, une algèbre des extrêmes.

Beaucoup de gens aimeraient *avoir* Roy Dupuis, pour l'enfermer dans un système. Mais l'acteur ne se laisse jamais saisir tout à fait et se cache fort loin des regards de convoitise. Après des séries télévisées au succès planétaire, il aurait pu se contenter de commercialiser son image, de rejouer à l'infini des variations d'Alexis Labranche ou alors de filer à Los Angeles où il aurait servi de chair fraîche à l'ogre hollywoodien. Mais il a préféré rester un artiste libre plutôt que d'épouser la carrière qui s'offrait à lui. Quitte à en payer le prix. Quitte à disparaître dans ses terres et à se battre en simple citoyen pour la défense de nos rivières. Car Roy Dupuis ne se laisse pas embarquer dans des choses où il ne s'appartient pas. Car il n'acceptera jamais d'être utilisé pour continuer à faire des films ou des séries qui marchent. Ce n'est pas tant l'importance du rôle qui le préoccupe que la qualité de la rencontre humaine avec les artistes engagés dans le projet : « Il faut garder une position authentique dans les rapports avec les gens. Sinon, on tombe dans l'imposture et l'escroquerie. » Ainsi rêve-t-il du jour où il retrouvera enfin Michel Langlois, le réalisateur de *Sortie 234* et de *Cap Tourmente*, et s'interroge sur ses rapports avec une industrie qu'il sait inadaptée à ses besoins, à ses envies de poursuivre comme ça, sans faire de carrière, sans chercher les coups d'éclat, sans autre objectif que de saisir quelques précieuses parcelles de réalité. « L'art de l'acteur consiste à toucher la vérité, à dévoiler quelque chose de vrai. C'est très facile de se donner en spectacle, de démontrer du savoir-faire, de se faire du capital sur un rôle et de s'attirer ainsi les louanges et les prix; il est beaucoup plus difficile de se mettre à l'écoute du texte, d'aborder les nuances et les zones d'ombre d'un personnage, d'essayer de toucher à l'authenticité. » Désireux de toujours regarder la vérité en face, le comédien et l'homme Roy Dupuis souhaite d'abord et avant se désencombrer de tout mensonge et donner à l'humain trop humain une indéniable et incorruptible authenticité. L'œuvre de Sarah Kane lui en donne la possibilité.

Photogénie et instinct, sensibilité et intelligence, charisme et rigueur, autant de qualités associées à Céline Bonnier qui, depuis ses débuts à Québec, n'en a jamais fait qu'à sa tête et qui part sans cesse à l'aventure en exploratrice que rien n'effarouche, dans des univers aussi singuliers que déchaînés, et s'est patiemment construit, au gré d'associations fortes et prégnantes (avec Brigitte Haentjens, mais également avec Robert Lepage, Jean-Frédéric Messier et Denis Marleau au théâtre, au cinéma avec André Forcier), un monde bien à elle : enflammé, casse-cou, ouvert à toutes les aventures, à toutes les navigations. Céline Bonnier pourrait se contenter de jouer les muses, virevoltant au centre de l'intelligentsia de la scène, et se vanter d'une carrière qui n'est faite que de l'essentiel du théâtre québécois actuel. Mais pour faire la belle actrice au milieu d'un beau décor, on n'a jamais pu compter sur elle. Car Céline Bonnier n'aime pas l'idée d'être simplement comédienne. Il faut qu'elle comprenne le sens de sa présence dans un projet artistique. C'est ainsi qu'avec des artistes de la trempe de Brigitte Haentjens, avec qui elle a travaillé six fois depuis la création de Sibyllines (dans *Je ne sais plus qui je suis*, *Hamlet-machine*, *La Cloche de verre*, *Tout comme elle*, *Vivre* et aujourd'hui *Blasté*), elle a plus l'impression de mener un dialogue artistique que d'aligner les spectacles. Intègre et radicale, Céline Bonnier préférera toujours les œuvres et les artistes non-alignés au confort de la production à la chaîne et du star-system. Elle est une résistante et une femme d'engagement, et quand elle s'engage, elle a une parole, au sens le plus fort du terme. Singulière et fidèle, elle est tout le contraire d'une femme sans foi ni loi. Elle a une foi et une loi, et s'y tient fermement.

Fille de théâtre radicale, exploratrice avisée d'un art exigeant, figure libre dans un monde (de théâtre, de cinéma, de télé aussi) plutôt enclin aux figures imposées, Céline Bonnier est une navigatrice affranchie de tout désir de conquête. On se plaît à vanter sa vitalité jamais contredite, sa délicate audace, sa fraîche lucidité de comédienne récalcitrante, pas étourdie par le succès et la gloire (bien relatifs, il faut le dire, au Québec). On loue les tours de force de ses interprétations, énergiques et sans artifices. Au point de négliger parfois ce qu'elle compte de fêlures, de vertiges : des fragilités dont témoignaient ses corps à corps

éperdus avec la femme sous *Cloche de verre* qu'était Sylvia Plath et avec l'œuvre de Virginia Woolf, qui plus que tout souhaitait *Vivre*. Dans ces deux rôles, Céline Bonnier était au sommet de son art.

Si l'on a du mal à *saisir* Céline Bonnier, à faire un lien entre les nombreux rôles au théâtre et la vingtaine de films qu'elle a tournés jusqu'à maintenant, c'est qu'il y a du joker en elle. À l'exemple du personnage de Marie Steuber dans la pièce *Le Temps et la Chambre* de l'Allemand Botho Strauss, elle s'est « adaptée à tous les hommes ». Un joker, voilà ce qu'elle est en partie, que « chacun peut utiliser dans son jeu aux fins qui lui paraissent dans l'instant les plus rentables ». Apparemment obéissante et soumise aux volontés des metteurs en scène, mais en réalité farouche gardienne de sa liberté, cette *bag-lady* désencombrée de toute appartenance exclusive se prête à tous les jeux et tous les regards, et repart sans que nul n'ait jamais pu vraiment l'égratigner ou lui mettre le grappin dessus. Une ouverture et une disponibilité qui, à l'écran, lui ont permis de passer de l'univers de Robert Lepage à celui de Charles Binamé, de Robert Favreau à Érik Canuel, d'André Melançon à Pierre Houle, de Ghyslaine Côté à Denis Chouinard, en conservant toujours intacte sa présence de battante et de femme fort fragile. Car, elle en est consciente, son territoire au cinéma est celui « des femmes qui en arrachent, qui ont souffert, qui souffrent, des battantes qui essayent de s'en sortir ».

Et toujours, que ce soit le temps d'une scène ou dans un premier rôle, elle sait jouer le jeu et apporter même aux produits manufacturés une part de mystère et de délinquance. « Je suis une excellente accompagnatrice, déclare-t-elle! Je suis très bonne pour répondre aux désirs et aux idées de l'autre, et pour m'y engager totalement! Cela me permet d'être surprise par différents univers et cela revient en fin de compte à partir sans cesse en voyage vers un nouveau pays étranger. Et comme une voyageuse qui aime être confrontée à d'autres cultures, qui apprend que, dans tel ou tel pays, quand tu entres dans une mosquée, il faut que tu mettes ton voile, lorsque j'accepte de travailler avec un réalisateur, je me plie à sa façon de faire, à sa vision du monde! Il est clair que j'ai davantage d'affinités avec



certain pays, il y a aussi des pays que j'ai visités une fois et que je n'ai pas forcément envie de revoir parce que j'ai l'impression d'en avoir fait le tour, mais il n'en reste pas moins que j'aime aller voir ailleurs si j'y suis, j'aime voir ce qui risque de m'arriver si j'habite un autre monde. Ce qui m'intéresse entre autres dans ce métier, c'est de pouvoir m'oublier et d'y trouver le moyen de découvrir d'autres pans de moi-même. Comme c'est le cas en voyage! Et je suis une voyageuse toujours plus attirée par les destinations qui me sont encore inconnues. »

Mais comme la grande majorité des actrices québécoises, Céline Bonnier reste une comédienne de théâtre. Il ne fait aucun doute à ses yeux qu'il y a une circulation entre le théâtre et le cinéma, que ces deux pratiques ne sont pas étanches. « Par exemple je me suis rendu compte en jouant au cinéma dans *Les Muses orphelines* à quel point il était heureux que je n'aie pas joué le rôle à la scène. Je crois qu'il était préférable que je n'aie pas de souvenir émotif du rôle au théâtre. Dans ce cas, le scénario était très écrit, mais, même s'il ne faut surtout pas généraliser, je dirais que si les mots au théâtre ne sont pas remplaçables, au cinéma l'importance est moins dans la précision des mots que dans la vérité des scènes et des situations. » Mais les liens entre théâtre et cinéma sont en réalité pour elle plus souterrains : « Le théâtre est pour moi un atelier qui me donne le temps d'arpenter, de baliser un territoire, de me rendre compte de mon espace potentiel. Au cinéma, il faut vraiment que tu te

fies à ton instinct, tu n'as pas vraiment le temps de te surprendre, les choses vont souvent trop vite et l'on n'a pas toujours le temps de répéter autant qu'on voudrait. Comme il m'est rarement possible d'y explorer de nouveaux langages et de nouveaux territoires, je peux alors puiser en tant qu'actrice à même cet espace potentiel que j'ai exploré au théâtre. » Certaines images reviennent très souvent dans ses propos : piétiner un territoire, arpenter sa terre, se créer un plancher et des assises solides. Car si la comédienne préfère toujours la rupture au réalisme plat, si elle est prête à monter les chevaux les plus rebelles, à mener un projet de création impudique et fou comme *Le Chant des Gaston*, elle croit en la nécessité pour demeurer en selle de bien avoir au préalable « arpenté sa terre ».

Cette adulte-enfant tout droit sortie de l'univers de Réjean Ducharme, et qui incarna d'ailleurs sa Nicole de *L'Hiver de force*, traîne d'un rôle à l'autre un air de légèreté grave dans le regard et dans la voix, et porte, inscrite dans le corps, les marques d'une enfance trop vite exposée aux cauchemars du grand monde. Toujours, chez elle, la jeunesse semble flétrie et la maturité fait place à l'émerveillement. La frivolité et la candeur se doublent des espoirs déçus et des peines d'amours perdues d'une femme porteuse d'une mémoire endeuillée. Un trait commun à tous ses personnages, à la fois juvéniles et fanés, innocents et trop lucides.

Et toutes les fois où elle endosse un rôle sous le regard aimant de Brigitte Haentjens, Céline Bonnier ne fait pas dans l'esbroufe, n'essaie pas de nous montrer combien elle est habile et brillante. Elle ose plutôt la présence, avec juste ce qu'il faut de décalage pour que l'on plonge avec elle dans une intimité déroutante, drôle ou inquiétante. L'art de Céline Bonnier s'affirme le plus souvent en une transgression à corps et âme perdus. Dénî de romance, délit de fuite : son art consiste à laisser échapper la plus grande vérité possible, à s'exposer sans jamais s'exhiber, sans protection ni artifice, cela pour arriver à quelque chose de réel, ce réel plus vrai, plus juste, plus décalé que la réalité et que le théâtre, grâce à elle, nous permet parfois d'entrevoir et de toucher.

PAUL AHMARANI : DOUBLE

De Paul Ahmarani, on connaît les aventures folles, les projets casse-cou, les collaborations cascadeuses, que ce soit avec le Cirque du Soleil, où il a joué les maîtres de cérémonie de 1994 à 1998, ou avec ses amis les cinéastes Philippe Falardeau (*La Moitié gauche du frigo*, *Congorama*), Sébastien Rose (*Comment ma mère accoucha de moi pendant sa ménopause*, *La Vie avec mon père*, bientôt *Comme une flamme*) ou André Turpin (*Un crabe dans la tête*). Mais ce farfadet, cet esprit follet, lutin, ce clochard céleste d'une grâce légère et vive (pas étonnant que Denise Guilbault lui ait confié le double rôle de Caliban et d'Ariel dans *La Tempête* de Shakespeare) sait aussi découvrir les vertus du murmure et de la contemplation, rentrer au foyer, plonger en soi et se livrer à des œuvres inapaisées, qui nous rappellent que les grands espaces sont le plus souvent intérieurs. Acteur outrageusement personnel, faussement paisible et authentiquement engagé, Paul Ahmarani, sans frime, sans ficelles, sans bagages et sans arrière-pensées, s'engage toujours là où la route s'est effacée et que les repères ne sont plus que d'obscurs souvenirs. Chaque rôle, même le plus mince, est pour lui l'occasion d'un voyage, sans billet de retour en poche, sans les balises rassurantes qui constituent l'ordinaire de nos vies. Artiste en vol libre, effectuant d'incessants va-et-vient entre le pré carré de la fantaisie et les équipées tourmentées qui le mènent très loin vers le large, là où on ne voit plus la côte, Paul Ahmarani est un être double : funambulesque présence au faciès clownesque, aérien et, en même temps, comédien terrien, tellurique, au vocabulaire à la fois vaste et profond, capable de s'exprimer autant par le silence que par la rage – toujours avec la plus troublante liberté. Double, duel, gémeau à lui seul, il est un météore dans le ciel du théâtre et du cinéma québécois, un aéroliithe, une étoile filante qui, lorsqu'aperçue de loin, fait certes lever les regards et suscite l'admiration, mais qui porte en elle et le feu et la pierre et la cendre et toute une combustion qui n'est pas près de s'éteindre. Porteur de maints tourments et dérèglements, Paul Ahmarani, s'il est capable de légèreté et de fantaisie, laisse aujourd'hui s'exprimer, maintenant qu'il a trouvé l'équilibre entre les deux pôles de sa personne, un art exceptionnel de l'incarnation, capable qu'il est dorénavant de se nicher dans des projets risqués et singuliers, où le dérèglement de tous les sens s'avère infiniment plus inquiétant et dangereux pour les



spectateurs que bien des tempêtes pyrotechniques. Intrépide acteur de théâtre et de cinéma, musicien aussi, il n'est plus à l'âge des convoitises de crédibilité et ne cesse désormais de tourner en ridicule les frontières entre les disciplines, propulsé par une vraie flamme. Une flamme soufflée par un avis de tempête. « Le vent nous portera », chantait autrefois le groupe français Noir Désir, sur un canevas inouï de guitares et de bruits troubles : un vent ascendant et vertigineux, un vent qui fait le ménage et qui déménage, qui bouscule la poussière et les habitudes. Ce vent mène au large.



Maquiller : « Modifier ou embellir certains caractères du visage de quelqu'un, par des procédés (fards, produits de beauté...), dit le *Grand Robert*. Farder, peindre (vieilli), grimer. Maquiller un acteur de théâtre, de cinéma. » Et maquilleur : « ÉTYM. 1867; argot, 1847; macquilleux, faussaire. » Angelo Barsetti n'est pas un maquilleur : il est tout le contraire d'un faussaire. Son travail ne consiste pas à farder, à peindre, mais plutôt à dénuder, à dévoiler la vérité sous le masque. Angelo Barsetti n'est pas un photographe, il est un clinicien de l'âme, qui ausculte les corps souffrants, languissants ou exultants et qui soulève les recoins secrets, tapis sous la chair. Atypiques, théâtrales, les photos d'Angelo Barsetti révèlent toujours la part secrète et taboue, la part manquante et mystérieuse d'hommes et de femmes dont le territoire primordial est inaccessible et appartient à une région qui n'est pas celle de la lumière. Son art est effort de découverte et d'investigation, tentative de mettre à jour les plis et replis, sinuosités et réserves des créatures indéchiffrables auxquels le théâtre donne vie.

Marc Béland, tête renversée, yeux révoltés, sexe caché entre les jambes, hurlant le désarroi du comédien qui ne joue plus Hamlet, qui ne joue plus de rôle (*Hamlet-machine*); Sonia Vigneault, joue appuyée sur l'épaule, relevant un pan de sa jupe, pliant le genou et tordant la cheville, dans une pose qui pourrait être aguicheuse, mais qui est plutôt celle d'une petite fille qui a découvert trop tôt la sexualité et exprime son malaise d'être femme (*L'Eden Cinéma*); Céline Bonnier, gantée de noir, lèvres peintes, langoureuse, prisonnière des apparences, tout droit sortie d'un film américain des années 1950, signé Douglas Sirk ou Vincente Minnelli (*La Cloche de verre*); Sylvie Drapeau, arc-boutée, captée dans des poses archaïques, allongée au sol, doigts effilés, regard tragique sous son bras tendu, empoignée par Gaëtan Nadeau / Jason (*Médée-Matériaux*); corps de femmes, étêtées, saisies dans leur blanche nudité, de dos, de face, se couvrant le sexe de l'avant-bras ou alors la main sur le cœur et le sexe dévoilé, ou une femme âgée saisissant une autre femme, jeune et belle, par les épaules et posant son visage contre celui de la femme qu'elle était (*Tout comme elle*); Céline Bonnier en Virginia Woolf, yeux à demi cachés par un vaste chapeau noir, les mains posées nonchalamment sur une ample jupe, chemisier et cou peinturlurés (*Vivre*) : pauses outrées et maniérées de

personnages photographiés, toujours au premier plan, presque toujours seuls, les yeux rivés sur nous ou fuyant notre regard avec pudeur et embarras. Depuis dix ans, les spectateurs de Sibyllines ont vu, avant de les voir sur scène, les acteurs et les actrices chers à Brigitte Haentjens sur les photos et les affiches signées Angelo Barsetti. Style immédiatement reconnaissable : des comédiens mis à nu, saisis dans leur intimité, théâtrale et impudique, sous une lumière franche mais douce. La ténuité de la frontière qui sépare le portrait de l'acteur et celui du personnage rend plus vibrante encore cette épreuve du dévoilement.

Angelo Barsetti n'a jamais cessé de signer les maquillages, de créer les têtes des acteurs dans les spectacles de Sibyllines et dans tant d'autres spectacles, mais, par la photographie, il est allé plus loin dans son désir de saisir le mystère de leur attitude et de leur personnalité. Toutes ces images, créées en plusieurs jours ou en quelques minutes à peine, auront nécessité en réalité des années de travail, d'approvisionnement des espaces secrets des acteurs, des années d'amour et de proximité, pour pouvoir les amener là, dans cet espace de l'intime, qui rend possible l'extraction d'une réalité humaine indicible, qui rend possible la saisie d'une mutation de l'acteur vers le personnage, du privé au public, de la chambre à soi à l'espace de la scène. Voilà une démarche moins plastique qu'alchimique. Oui, Angelo Barsetti est un révélateur, qui montre à quel point, comme le disait Müller, « les idées infligent des blessures au corps », qui transmet par la photographie quelques précieuses parcelles de la réalité d'un être et du drame qu'il porte, qui dévoile les territoires cachés de personnages animés de colères et de désirs qui trouveront leur expression pleine et entière au théâtre, eux dont la nature est de faire des scènes.

Troublantes, poétiques, les photos d'Angelo Barsetti n'ont pas besoin de tout un arsenal théorique pour être comprises, éprouvées. L'artiste les compose comme des tableaux qui révèlent les zones les plus rebelles : pensées et sentiments qui sont à la fois ceux de l'acteur ou de l'actrice, du personnage et de la metteuse en scène qui veillera à leur éclosion.



Comment la littérature affronte-t-elle l'insensé, les violences et traumatismes des guerres, des terreurs, des massacres de masse?

par Claude Mouchard

professeur émérite à l'université Paris-VIII

auteur de *Qui se je criais...?*

Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XX^e siècle
(éditions Laurence Teper)

Inintelligible : telle, dans maints romans des XIX^e et XX^e siècles, se manifeste la guerre – et d'abord (de Stendhal à Balzac, Hugo ou Tolstoï) l'« épopée » napoléonienne. Loin du héros épique traditionnel incarnant une collectivité rassemblée, le personnage de roman se révèle, sur le champ de bataille, désorienté, submergé... Les violences de masse, comme l'ogre de Goya obstruant l'horizon, paraissent à la fois, pour chaque individu, tout humains et tout autres. « Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment », écrit Stendhal dans *La Chartreuse de Parme* : Fabrice, sur le champ de bataille de Waterloo, « ne comprenait pas »... La même expression se retrouve chez Tolstoï, dans *Guerre et Paix* : « Il y avait quelque chose qu'il ne parvenait pas à comprendre. » C'est Rostov qui vient d'être récompensé pour « un brillant fait d'armes », et qui vacille : « Et c'est cela qu'on appelle de l'héroïsme? » Toutes les formules traditionnelles pour croire comprendre ce qui arrive et pour exalter la mort donnée ou reçue se délitent : « Est-ce vraiment pour la patrie que je l'ai fait? » Le vieux *pro patria mori* romain se décompose ; il devient, chez Tolstoï, méprisable, et la violence apparaît brute. « Cette chair – se dit soudain (“en considérant son propre corps nu”) le prince André, autre “héros” de *Guerre et Paix* –, c'est de la chair à canon! »

Partout, donc, le choc de l'insensé. Dans *La Débâcle* de Zola, la mort au combat n'est que tuerie affolée : « L'héroïsme demeurerait inutile, ces masses profondes d'hommes étaient comme des herbes hautes (...). Tout sombra dans un engloutissement parmi les baïonnettes, au milieu des poitrines défoncées et des crânes fendus. »

Et en 1914, si les soldats se virent d'abord en futurs héros, ce fut pour vivre bientôt, dans la boue des tranchées, l'absurdité :

enlèvement, boucherie. Témoigner sur l'insoutenable : n'était-ce pas la charge de ceux (Maurice Genevoix dans *Ceux de 14*) qui – « ébranlés », comme dira le philosophe Patočka – en étaient revenus? Mais, pour dire la brutalité nue et ses répercussions infinies, le roman redevint nécessaire... Dans *Voyage au bout de la nuit*, l'« individu sans importance » de Céline se trouve propulsé dans l'absurde : « La guerre en somme, c'était tout ce qu'on ne comprenait pas. » Et dans *Les Somnambules*, l'Autrichien Hermann Broch demande : « Comment l'homme peut-il “concevoir” l'idéologie de la guerre, la recevoir et l'approuver sans opposition? » Ou bien, dans *Parabole*, Faulkner, se retournant sur la guerre de 14, montre « l'homme » s'avançant, « comme on tombe dans la bouche ouverte d'un égoût. »

Pour affronter l'insensé, le roman frôle sans cesse d'autres domaines – la philosophie (Tolstoï inspiré par Proudhon), l'histoire, ou l'archéologie (Flaubert, dans *Salammô*, projette les massacres modernes dans les Guerres puniques), les naissantes sciences humaines – sociologie, psychologie ou psychiatrie (avec Janet distinguant « mémoire narrative » et « mémoire traumatique »).

D'autres violences, non moins « traumatisantes », se seront imposées aux romanciers depuis le XIX^e siècle : guerres civiles ou terreurs politiques. C'est surtout la grande terreur de 1793 que Stendhal, Balzac ou France tentent d'évoquer... Mais lorsqu'au XX^e siècle, des pouvoirs totalitaires terrorisent ou exterminent des masses qu'ils dominent, toute élaboration littéraire n'est-elle pas hors de propos? Et pourtant, face à ces événements monstrueux – et sur le fond de millions d'existences englouties –, des romans ou récits, encore, naîtront. Ceux, en Union soviétique, de Pilniak, de Platonov, de Babel, de

Grossman. Des témoins survivants des camps allemands ou soviétiques, contre toute attente, redécouvriront la force de la littérature et, spécialement, du roman. Déporté enfant dans un camp nazi, Aharon Appelfeld s'écrie : « Moi, je n'avais même pas de témoignage à offrir. Je ne me souvenais pas des noms de personnes ni de lieux, mais d'une obscurité, de bruits, des gestes. » Mais c'est justement afin de recueillir ces traces insaisissables pour le témoignage qu'il redécouvre la nécessité de l'élaboration romanesque.

« La notion même de sens est sans doute inconcevable dans cet univers fantastique », dit Chalamov qui, rescapé de la Kolyma, discuta âprement de la portée du roman de Soljenitsyne ou Pasternak. Au camp, y avait-il encore des êtres pensants? Chalamov en doute : « Si les os pouvaient geler, le cerveau lui aussi pouvait s'engourdir, comme le pouvait également l'âme. Au froid, on ne peut penser à rien. » Est-ce pour répondre à la destruction de l'individu que certains témoignages glissent à la « fiction »? Ainsi dans l'insoutenable *Moni* de Ka-Tzetnik. Ou dans *tre sans destin*, témoignage-roman d'Imre Kertesz. Contre le rayonnement glacé de la destruction organisée, fallait-il l'ampleur de la fiction pour laisser revenir ce qui avait été inintéressant pour le sujet individuel?

Théâtres de la violence

Les théâtres de la violence « moderne » se sont multipliés avec la colonisation (puis la décolonisation) ou avec l'expansion occidentale en Asie. Après l'entrée du Japon (selon son propre expansionnisme) dans la Seconde Guerre mondiale, les bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki opérèrent des destructions sans précédent. Et cette fois encore, des romanciers élaborèrent des réponses pour – et malgré – le chaos. Ainsi Oe

Kenzaburo ou Ibuse Masuji, dans son roman, étrangement délicat, *Pluie noire*.

En 1950, au cœur de la Corée, vint s'abattre toute la violence du monde. « Existe-t-il encore une Corée? », se demandait le correspondant du *Monde* en 1953. La guerre de Corée, civile et potentiellement mondiale, n'aura cessé de faire retour dans les romans – comme thème, mais aussi comme bouleversement intime du sentir et du dire. Chez le romancier Yi Chong-jun, des bruits retentissent, aussi cruels que des armes... Échos de ces assassinats massifs auxquels, en pleine guerre, il assista tout enfant? Parlant avec lui, un soir, dans un petit hôtel en pleine montagne coréenne, j'eus, au moment d'aller dormir, la stupeur de l'entendre parler d'un bruit qu'il redoutait de percevoir seul (comme si, pour lui, pour lui seul, le monde allait, dans la nuit, voler en éclats) : « Le bruit que fait la lumière éteinte. »

Texte paru dans le journal *Le Monde*
le vendredi 25 mai 2007.

QUELQUES REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvres de Sarah Kane en français :

Anéantis (titre original : *Blasted*), traduit de l'anglais par Lucien Marchal, Éditions de L'Arche, collection *Scène ouverte*, 1998, 88 pages.

Purifiés (titre original : *Cleansed*), traduit de l'anglais par Évelyne Pieiller, Éditions de L'Arche, collection *Scène ouverte*, 1999, 72 pages.

Manque – L'Amour de Phèdre (titres originaux : *Crave* et *Phaedra's Love*), traduit de l'anglais par Évelyne Pieiller (*Manque*) et par Séverine Magois (*L'Amour de Phèdre*), Éditions de L'Arche, collection *Scène ouverte*, 1999, 121 pages.

4.48 *Psychose* (titre original : 4.48 *Psychosis*), traduit de l'anglais par Évelyne Pieiller, Éditions de L'Arche, collection *Scène ouverte*, 2001, 56 pages.

Quelques articles et essais consacrés à Sarah Kane :

Collectif, *Sarah Kane*, numéro de la revue *Outre-Scène*, la revue du Théâtre national de Strasbourg, février 2003.

Hans-Thies Lehmann, « Sarah Kane, Heiner Müller : approche d'un théâtre politique » dans le numéro 24-25 de la revue *Études théâtrales* : « Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) – L'Avenir d'une crise », textes réunis par Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert, Centre d'études théâtrales, pages 161-170.

David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, éditions Circé, collection *Penser le théâtre*, 2001, 284 pages.

Catherine Naugrette (directrice de publication), *Le Théâtre et le Mal*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, 236 pages. (Quelques contributions abordent le théâtre de Sarah Kane.)

Graham Saunders, *Love me or kill me – Sarah Kane et le théâtre*, éditions de L'Arche, 2004, 319 pages.

Quelques autres ouvrages de référence :

John Dos Passos, *Trois soldats*, traduit de l'américain par R. M. Rimbault, éditions Écriture, 1993, 439 pages.

Jean Hatzfeld, *L'Air de la guerre*, éditions de l'Olivier, 1994, 344 pages.

Léon Werth, *Caserne 1900*, éditions Viviane Hamy, 1993, 120 pages.

Léon Werth, *Clavel soldat*, éditions Viviane Hamy, 1993, 385 pages.

Fondée en 1997 et dirigée par Brigitte Haentjens, Sibyllines privilégie une démarche artistique où la liberté se traduit dans les choix dramaturgiques et dans les méthodes de production. Sibyllines a créé jusqu'à ce jour dix spectacles :

© Angelo Barsetti



Blasté (2008)
DE Sarah Kane
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



L'Éden Cinéma (2003)
DE Marguerite Duras
UNE CRÉATION DU
Théâtre français du
Centre National des Arts
EN COPRODUCTION AVEC
Sibyllines ET LE
Festival de théâtre des Amériques
ET EN COLLABORATION AVEC LE
Musée d'art contemporain

© Angelo Barsetti



Vivre (2007)
D'APRÈS L'ŒUVRE DE Virginia Woolf
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC L'Usine C

© Angelo Barsetti



Hamlet-machine (2001)
DE Heiner Müller
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COLLABORATION AVEC LE
Goethe-Institut de Montréal

© Angelo Barsetti



Tout comme elle (2006)
D'APRÈS UN TEXTE POÉTIQUE
DE Louise Dupré
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC L'Usine C

© Lydia Pawelak



Malina (2000)
LIBREMENT INSPIRÉ DE L'ŒUVRE DE
Ingeborg Bachmann
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC LE
Festival de théâtre des Amériques

© Angelo Barsetti



Médée-Matériau (2004)
**(Rivage à l'abandon
Matériau-Médée
Paysage avec Argonautes)**
DE Heiner Müller
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC L'Usine C

© Brigitte Haentjens



La Nuit juste avant les forêts
(1999-2000-2001-2002)
DE Bernard-Marie Koltès
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



La Cloche de verre (2004)
DE Sylvia Plath
UNE COPRODUCTION
Théâtre de Quat'Sous
ET Sibyllines

© Brigitte Haentjens



Je ne sais plus qui je suis
(1998)
collectif
UNE CRÉATION DE Sibyllines

L'équipe de Sibyllines

Brigitte Haentjens

directrice artistique et générale

Cyrille Commer

adjoint à la direction générale

Stéphane Lépine

conseiller littéraire

Johanne Brunet

directrice des communications

Stéphanie Rose

coordinatrice du financement privé

Mélanie Dumont

Chargée du développement des publics

Le conseil d'administration

Hélène Dumas

Brigitte Haentjens

Diane Jean

Stéphane Lépine

Stéphane Pépin

SIBYLLINES

6757, rue Saint-Urbain

Montréal (Québec)

H2S 3H2

(514) 279-7089

www.sibyllines.com

Sibyllines reçoit le soutien
du Conseil des Arts du Canada
du Conseil des arts et des lettres du Québec
et du Conseil des Arts de Montréal
ainsi que de nombreux donateurs

Cet ouvrage a été publié le 18 mars 2008
à l'occasion de la première de *Blasté*
à l'Usine C.

PHOTOS DE LA PAGE COUVERTURE ET DE RÉPÉTITIONS **Angelo Barsetti**

GRAPHISME **Folio et Garetti**

GRAPHISME DE L'AFFICHE **T-Bone**

RÉVISION DES TEXTES **Annie Gascon**



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec



CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



