

Les Subsistances

Laboratoire de
création artistique

8 bis, quai Saint-Vincent
F-69001 Lyon
tél. +33 (0)4 78 39 10 02
fax +33 (0)4 78 30 46 35
info@les-subs.com

www.les-subs.com

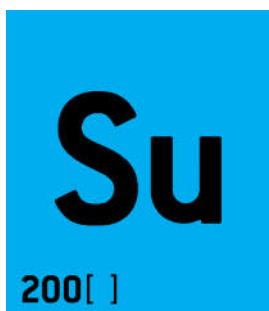
Les représentations du crime et de la cruauté dans les arts vivants

////////////////////////////////////

Exemples de Compagnies accueillies en résidence aux Subsistances

Gwenaël Morin / Éric Massé et la Compagnie des Lumas / Elu et Steven Cohen /
Xavier Marchand / Gisèle Vienne

////////////////////////////////////



Dossier élaboré par Laure Garrabé, étudiante en maîtrise d'anthropologie, en stage durant 5 semaines aux Subsistances.

Sommaire

////////////////////////////////////

Historique des représentations du crime et de la cruauté dans les arts vivants p 4

- > De l'inhérence de la violence à l'être humain
- > Pour une histoire de la mise en scène du crime et de la cruauté dans les arts vivants
- > Les théâtres de la cruauté
- > Le crime et la cruauté vus par la scène contemporaine

////////////////////////////////////

Les représentations du crime et de la cruauté par les artistes en résidence aux Subsistances

Gwenaël Morin / Tournage d'un film Anéantis de Sarah Kane p 10
CINEMA-THEATRE

Éric Massé et la Compagnie des Lumas / A propos d'un travail élaboré avec des détenus dans les Prisons Saint Paul et Saint Joseph de Lyon p 14
THEATRE ET VIDEO

Elu et Steven Cohen / Préparation de deux performances par deux artistes sud africains p 17
DANSE

Xavier Marchand / Adaptations de deux textes de John Edgar Wideman p 20
THEATRE

Gisèle Vienne / A propos de son travail autour de Dennis Cooper p 22
THEATRE-DANSE

////////////////////////////////////

Bibliographie générale p 24

////////////////////////////////////

Les représentations du crime et de la cruauté par les artistes en résidence aux Subsistances

////////////////////////////////////

Alors que les médias et les faits divers nous offrent depuis quelques années une banalisation des représentations du crime et de la cruauté, les arts vivants préservent souvent le tabou ancestral de la non-représentation sur scène du crime. Il s'agit pour les artistes d'explorer les enjeux de cette résistance et d'éprouver les nouvelles formes de la menace et de la peur. Les subsistances – livret mars avril

La cruauté et le crime sont les thèmes qui ont inspiré les artistes Éric Massé, Gwenaël Morin, Gisèle Vienne, Elu, Steven Cohen et Xavier Marchand, en résidence aux Subsistances pour l'année en cours. Chacun à leur manière, ces metteurs en scènes ou chorégraphes les traite avec leur propre sensibilité, leur histoire artistique et leurs lignes créatrices. Même si tous, autant que nous sommes, nous côtoyons barbarie et obscénité quotidiennement, chaque approche des aspects qu'elles revêtent et des contextes qu'elles investissent est singulière.

Ainsi, **Gwenaël Morin** montera un film à travers le texte *Anéantis* de Sarah Kane, égérie des nouveaux auteurs contemporains à la plume vitriolée et au cynisme acide. Son projet est de relever les processus du pourquoi, aujourd'hui, il en vient à discuter au théâtre (et par le médium vidéo) des dérives humaines en traversant cette œuvre transpirant sang, pornographie et absurdité, reflet contemporain des conditions de l'humanité. Son travail est spécialement dirigé vers le spectateur mais, une fois après avoir enregistré ad æternam ces images plutôt concentrationnaires.

Éric Massé et sa **Compagnie des Lumas** vont occuper les prisons Saint-Paul et Saint-Joseph pendant quinze jours, donnant des ateliers théâtre et vidéo aux détenus qui le désirent. Autour des contradictions intimité/communauté, et enfermement/liberté (de l'imaginaire) issues du milieu carcéral, les détenus vont se mettre en scène lors de deux représentations devant un public constitué de détenus et de personnes extérieures, évoquant la vie de vrais-faux personnages avec en arrière-fond, des montages vidéos. De ce matériel, aboutira une création des Lumas utilisant les supports de *Fragmentation d'un lieu commun* de Jane Sautière, un recueil de cent lettres d'un détenu de Lyon intitulé *Le parler de mes songes*, et des entités fortes de la prison, comme les moments de parler, de fouille et de billette ; déambulation ; couloirs et grilles ; salle des pendus et la séparation des sexes notamment...

Elu et **Steven Cohen**, après avoir largement traité jusque-là du phénomène de la déviance (sexuelle, religieuse et de couleur de peau entre autres) dans respectivement, leur chorégraphies et performances/mise en scène, vont colorer les Subsistances de leur univers *drag/queer/sacred* avec le thème inattendu du Zen. Avec eux aussi, on assiste à une dépeinture de notre société dans ses traits les plus laids par une esthétique de la cruauté poussée dans ses extrêmes, aux limites de la représentabilité. Une problématique majeure et des plus intéressantes à notre sens.

Xavier Marchand, quant à lui, s'attaque à une cruauté plus quotidienne, moins tape-à-l'œil, parce que silencieuse : elle n'en est pas moins tragique. Il s'agit pour lui d'adapter les romans *L'incendie de Philadelphie* et *Deux villes* de John Edgar Wideman en une pièce intitulée « Les Histoires d'Edgar », qui ne devrait compter pour l'occasion que deux acteurs. Les deux protagonistes, issus des bas-quartiers afro-américains et de la deuxième génération jazz, s'épanchent sur leur misère ordinaire, qui gagne chaque interstice où il y a encore un peu de bonheur, qui s'infiltré par toutes les pores de leur peau noire, qui annule tous les plaisirs. L'unique note d'espoir qui subsiste, se loge peut-être seulement dans le langage au rythme syncopé de l'écriture, refrain du jazz, de la résistance à la résignation.

Gisèle Vienne invite **Dennis Cooper** et **Peter Rehberg**, pour sa nouvelle création. Elle compte observer les interactions qui naîtront entre deux hommes (deux acteurs) d'une quarantaine d'années à un moment charnière d'une vie, et une vingtaine d'adolescentes (une vingtaine de poupées créées par ses soins, individus encore en pleine construction. Sa résidence lui permettra d'envisager leurs relations, sous un angle criminel et voyeuriste, ou, innocent et banal. Le monde d'aujourd'hui valide quel genre de banalité ? La cruauté des textes de Cooper et la glace des sons rehbergiens donnent déjà un avant-goût de l'ensemble du monde vu par Gisèle Vienne.

Merci de faire des arts de ce monde de brutes.

Historique des représentations du crime et de la cruauté

//

« Par la violence du dépassement, je saisis, dans le désordre de mes rires et de mes sanglots, dans l'excès des transports qui me brisent, la similitude de l'horreur et d'une volupté qui m'excède, de la douleur finale et d'une insupportable joie. »

Georges Bataille, avant-propos aux Larmes d'Eros.

//

De l'inhérence de la violence à l'être humain

Sous l'angle socio-anthropologique, au lieu d'obéir à un comportement du retrait et de la fuite, l'homme a toujours obéi à ceux de la prédation et de l'attaque, comportements organisés et socialisés. L'agressivité émerge en lui avec l'exploitation de la nature, et donc l'invention du travail et des rapports de hiérarchie sociale. Ainsi l'Homme s'est-il constitué et développé dans ces rapports agressifs avec le monde.

Avec les progrès technologiques, la violence est produite indirectement avec des moyens de plus en plus propres. Ils suppriment le contact direct en multipliant le nombre d'intermédiaires au sein d'organisations complexes.

Aujourd'hui, l'agressivité est expliquée par les privations, l'hyperstimulation, les excitations trop fortes... autant de déclencheurs des drames urbains. Freud l'affirme par les pulsions de vie et les pulsions de mort qui nous animent, ces énergies qui ont différentes métamorphoses : destructrices (agressions tournées vers autrui) ou qui se retournent contre le sujet (auto-agression suicidaire), métamorphoses dans lesquelles on doit voir une corrélation. Ces comportements de victimisation et d'agression ont tout de même quelque fonction, ils sont facteurs d'unité dans le groupe.

Ces fonctions de la violence (intégration du groupe, élaboration de valeurs nouvelles, résolution des tensions et créations de nouveaux équilibres) frustrent et répriment cependant en interdisant la violence des individus entre eux : la sécurité de la vie se paie de la répression des instincts. **C'est précisément pourquoi le théâtre existe et se maintient ainsi, parce qu'il refuse ce dernier principe, lutte contre, en tant que lieu de la TRANSGRESSION.**

Il existe différents types de violence, les guerres, la violence politique, la criminalité, les technologies et ses usages contemporains... Elle produit des atteintes de différents types : morales, psychiques, physiques, aux biens, aux proches ou aux appartenances culturelles. Il y a une distribution temporelle de la violence. Aussi, entre dans sa définition un élément de chaos par la transgression, violence comme imprévisible, dérèglement absolu. Avec cette idée de dérèglement ou d'une remise en cause plus ou moins durable de l'ordre des choses par la violence, on touche aussi à un des aspects essentiels de la notion, son aspect « performatif ».

////////////////////////////////////

Pour une histoire de la mise en scène du crime et de la cruauté dans les arts vivants

Le premier problème rencontré pour faire un historique est que nous n'avons que **très peu d'indices quant aux procédés généraux de mise en scène de ce qu'on appelle communément le théâtre** en Occident. Si des textes subsistent **depuis la Grèce Antique**, ils n'en restent pas moins littéraires : on n'a qu'une idée d'après les représentations sur des masques, des peintures et des gravures de ce qu'a pu être une scène théâtrale, un lieu de performance. On pense simplement que les acteurs voire les auteurs des textes eux-mêmes donnaient les indications scéniques et scénographiques de la représentation. On n'en a pas vraiment de traces.

Ce que l'on sait en revanche, c'est que ces spectacles, dans la Grèce Antique, mobilisaient les foules. Aussi bien la comédie que la tragédie étaient des institutions, sans omettre les jeux du cirque, où les gens, pour se défaire un temps du carcan répressif de l'état policé, allaient assister aux comédies humaines, aux combats sanglants et meurtriers rassemblant toute la dimension symbolique et archétypale des relations humaines dans leur mise en scène artificielle et dans un lieu transfiguré, hors réalité. Puisque les jeux du cirque accueillaient la représentation concrète des plus grands crimes, violences et cruautés, il devint la règle qu'au *teatron*, on ne ferait que la suggérer ou la mettre en mot. D'ailleurs, le discours littéraire peut se suffire à lui-même. **Il est vrai que les récits de banquets orgiaques, d'incestes, de meurtres, des jalousies extrêmes et désirs impromptus poussant aux gestes fatals, satisfassent à ce que la catharsis, pour la première fois mise en évidence par Aristote, agisse.** C'est en cela que le spectacle est un fait social autant qu'esthétique et artistique, il réfléchit la communauté des hommes dans tous ses aspects. C'est en cela qu'il la montre en situation de déviance, quand elle déborde la normalité établie par tout un consensus de règles et de lois, et qu'il les transcende le temps de la représentation par la communion qu'il opère entre tous (acteurs et spectateurs).

Si on fait un saut dans le temps, on retrouve ensuite la violence et la cruauté dans les mystères du Moyen-Age, qui se bornent à mettre en scène des moments des écrits bibliques. La Bible concentre en effet toutes les exactions imaginables dans ses mots, mais selon les conventions, il était impensable de les représenter ou alors, les « metteurs en scène » (systématiquement des clercs) se réfugiaient derrière l'excuse pédagogique, enseigner aux ignorants (le meilleur moyen de les attirer dans leur filet par le spectaculaire...) pour qu'ils prennent conscience de leur animalité tant qu'ils ne se convertissent.

Jusqu'au XIXème siècle, la violence et la cruauté au théâtre se situent en fait bel et bien dans les textes ; elles auront été conjuguées à toutes les amplitudes et à toutes les intensités : grande et noble chez Shakespeare...froide et latente chez Racine, instigateur de la règle des Trois Unités (lieu, temps et action) plus les règles de la bienséance, qui perdureront jusqu'au théâtre d'Alfred Jarry. Il est hors de question de toucher aux personnes incarnant la monarchie ni au concept du régime... il est également hors de question de montrer des images pouvant heurter les sensibilités comme meurtres sanguinolents, scènes d'incestes, de tortures qui sont les trames classiques des tragédies : la cruauté est présente mais auto-censurée, ses aspects les plus laids sont quelque peu dissimulés, au moins à travers la poésie.

A ces époques encore, il y a un déplacement de la violence vers des actes qui sont certes performatifs mais pas forcément artistiques. Cela se passe dans les luttes, les combats, les défis, les cirques traditionnels et les foires, les compétitions sportives, les fêtes, les carnivals...où là en revanche, tout est permis, les pires des grossièretés, les pires des obscénités. On sait que le Carnaval, du moins en France, était LE moment annuel où tout l'espace social était transfiguré et pendant lequel on pouvait inverser l'ordre des choses... ce qui menait chacun aux abus les plus cruels, on en profitait et là oeuvrait la fameuse *catharsis* réellement : pendant une semaine, on réalisait ses désirs les plus fous et on se réfugiait dans le vice pour mieux se préparer au jeûne du Carême, et à toute une année de faim et de dur travail. Par ailleurs, la Commedia dell'Arte est la forme théâtrale qui va le plus loin dans la monstration de la violence parce qu'elle présente des personnages n'hésitant pas à tuer pour manger (ou pour bien moins), vils et avides ; mais étant absolument codifiée, elle n'a pas besoin d'illustrer littéralement pour que le public comprenne ses codes. C'est pourquoi, les thèmes et intrigues figurent plus la violence et la cruauté des situations que les gestes plus retenus.

Au XXème, le mouvement Surréaliste se propose de libérer l'imaginaire et l'inconscient du contrôle de la raison. La scène devient le lieu fantastique et subversif où s'abolit la frontière entre rêve et réalité.

Remarquons qu'au début XX^{ème} encore, on a pu assister à l'intérêt de plusieurs dramaturges pour le caractère profondément actuel des thèmes que ces tragédies mettaient en exergue (Anouilh, Giraudoux puis plus tard Sartre et Camus). Mais avec l'avènement du Surréalisme, et surtout les écrits antérieurs de Copeau, Appia et Craig sur les nécessités de changer l'art du théâtre, émergent des thématiques nouvelles, non pas dans leurs contenus, puisque le théâtre ne traite que du contexte dans lequel on le fait, mais dans leur appréhension, leur conception, et leur mise en scène.

L'idée de violence, parce qu'elle est étroitement liée à celle de transgression des règles, est chargée des règles positives ou négatives attachées à la transgression. A travers elle, on agite une menace ou on dénonce un péril. Cette idée, chez Antonin Artaud, est radicalisée.

////////////////////////////////////

Les théâtres de la cruauté

« Nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur scène ».

« La cruauté est tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévélé et se manifeste en une sorte de projection matérielle, réelle. Nous ne cherchons pas à donner comme cela a toujours été le fait du théâtre, l'illusion de ce qui n'est pas... »

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*

Le théâtre doit provoquer un ébranlement, un bouleversement intérieur selon Artaud. C'est la cruauté, libérer en chaque spectateur les pulsions les plus obscures, « son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères ». Il le compare à la peste, qui de par sa gangrénisation intérieure, révèle la nature primitive de l'Homme. « De la transe du spectateur naîtra la purification ».

Le Théâtre de la Cruauté est une nouvelle réflexion sur le théâtre dans ce sens qu'elle le ramène à cette manifestation archaïque de l'être qui, fasciné et effrayé, tout à la fois, par les forces mystérieuses du Cosmos, de l'existence, se livre au jeu de l'imagination et donne expression théâtrale à sa fascination et à sa peur.

Le Théâtre de la Cruauté est en essence un jeu. C'est l'expression artistique d'une des fonctions archétypiques de l'être, celle qui en dehors de l'*homo sapiens*, de l'*homo faber*, prend en charge une qualité troisième, celle de l'*homo ludens*. En effet, toute expression artistique trouve la source même de son énergie dans cette qualité ludique. Ici, le jeu théâtral de la cruauté est un rituel où s'établit un dépassement de la vie quotidienne, où l'on représente un événement d'ordre cosmique, où, comme Artaud le souligne, *représentation* ne veut plus dire *imitation* mais une *présentation nouvelle de l'événement*, une identification moins mimétique que purement créatrice. Il s'agit de jouer l'ordre de la nature tel qu'il est imprimé dans la conscience. Le dramaturge suit la même démarche. C'est le passage de l'émotion pure en acte. C'est le rituel comme transformation dans le lieu mental du créateur d'une perception irrationnelle et, à la rigueur, esthétique, en un geste théâtral qui la recrée.

Le Théâtre de la Cruauté, comme tout théâtre, est action, action qui se déroule à partir d'un conflit mais dans l'espace théâtral et non pas dans le temps linéaire. On parle de *conflit lyrique*. La forme d'une telle dramaturgie doit être vue dans sa totalité, dans une vision globale. Artaud conçoit le théâtre comme un lieu de réincarnation de rituels fondamentaux de l'Homme, au lieu de l'envisager comme un média propre à conter un moment historique de l'individu.

L'illusion, au théâtre de la Cruauté, est valide à condition d'être rêve, et prise ainsi pour le spectateur. Le rituel est doublé du mythe et dans la conception mythique, les choses sont reçues pour « leur apparence immédiate et ensuite incorporées à l'imagination ». Ainsi, « les objets, accessoires, les décors même qui figureront sur la scène devront être entendus dans un sens immédiat sans transposition ». (in *Le Théâtre et son Double*) C'est le mouvement spécifique du passage immédiat de la réalité à l'imaginaire, pour créer une réalité artistique nouvelle : pas d'appel à la raison, elle est une fin en soi, en tant qu'identification au plus profond de l'être, et de cet être avec les forces vitales, avec l'essence de la vie.

Jamais avant Antonin Artaud on ne s'était servi du terme « cruauté » comme d'une expression susceptible de suggérer une réalité littéraire particulière. « Cruauté » évoque, en effet, dans l'esprit des critiques modernes des visions tour à tour de violence, de scatologie, mais aussi d'appréhension métaphysique ou même épistémologique du moi, enfin et surtout laisse entrevoir la fécondité des rapports dynamiques qui lient personnalité humaine et réalité théâtrale. **Le terme, dans ces conditions, devient un mot-clé qui sert à identifier non seulement la crise spirituelle du XXème siècle, mais aussi ses manifestations littéraires les plus originales.**

Artaud propose les éléments d'une structure dramatique spécifique, indéniablement représentative de la dramaturgie contemporaine. Il présente un nouveau concept du conflit dramatique. Il donne une dimension nouvelle à la temporalité théâtrale et préconise une formule originale de relations entre dramaturge et public. Il initie un concept unique de catharsis. En réorganisant les éléments structurants du monde dramatique, Artaud ouvre la voie à une esthétique nouvelle : l'esthétique de la cruauté.

////////////////////////////////////

Le crime et la cruauté vus par la scène contemporaine

Etant donné que le théâtre a toujours traité de thèmes sociaux, il a dénoncé les problèmes, les ruptures, les incompréhensions d'un peuple replacé dans son monde, on est devant l'obligation de concéder que la violence, la cruauté a toujours été un thème latent, une question majeure. On observe aisément que les dramaturges du XXème et de ce début XXIème siècles se sont rencontrés au carrefour de préoccupations similaires, indépendamment de leur jugement esthétique.

Les Substances accueillent des compagnies, des chorégraphes et des metteurs en scène qui font la scène d'aujourd'hui et celle de demain, il est nécessaire d'insister sur l'aspect contemporain du théâtre, les toutes nouvelles formes qui émergent, et sur les données que chercheurs et artistes émettent aujourd'hui. En cela, nous examinons plus en avant le théâtre post-dramatique, un des derniers paradigmes de la forme théâtrale.

Le théâtre postdramatique, au lieu de représenter une histoire avec des personnages qui apparaissent et disparaissent en fonction de la psycho-logique de la narration, est fragmentaire et combine des styles disparates : la chorégraphie, les arts plastiques, le cinéma bien-sûr et les différentes cultures musicales, le traversent et l'animent. Comme le changement et la dynamique naissent de la désagrégation, de nouvelles chances de représentation s'offrent à partir de l'autonomisation des niveaux particuliers, (espace, lumière, son, interprétation d'un rôle, adresse au public...), et de l'ouverture à d'autres domaines (politique, culturel, magique, philosophique ou encore aux rassemblements types fêtes et rituels).

De ces changements sont nées différentes formes catégorisées finalement peu catégorisables vu leur caractère multidisciplinaire. Ainsi apparaissent le **théâtre des metteurs en scène** (Craig, Copeau, Tchekhov, Stanislavski, Claudel...) de 1900 à 1950 ; le **numéro** à la même époque, dans les **cabarets**, le **music-hall**, la **revue**, le **cirque** ou le **film grotesque** utilisant les principes du kaléidoscope et de l'épisode, devient une nouvelle forme où l'on observe un engouement pour la **danse**, le **plaisir** et la **perfection des corps** qui s'emparent de l'**avant-garde** (de nouvelles images du corps sont thématiques, l'acteur sort de son rôle et s'adresse directement au public. On est au seuil de la performance, art proposant une réalité communément vécue par les acteurs et le public, et indissociable de l'urbanité, d'une culture urbaine immédiatement comprise des deux participants); la **néo-avant-garde** (culture Pop, **Performance Art**, **Théâtre de l'absurde** issu du Surréalisme et de l'Existentialisme) qui prend un essor international fin 1950 ; puis vers la fin des années 1960 culminent les **mouvements expérimentaux** dans toutes les disciplines artistiques où l'interdisciplinarité est le maître-mot...

C'est pourtant le théâtre de l'Absurde qui domine ces années 1960, les textes sont vus comme conception d'un monde, l'auteur comme son créateur. Ces pièces paraissent refléter songes et cauchemars, n'ont « ni queues ni têtes », on parle même d'absence de sens, mais par définition, l'absurde réfute le sens. L'atmosphère dont vit le théâtre de l'absurde a des **causes politiques, philosophiques et littéraires**; **l'expérience de la barbarie au XXème siècle, la fin de l'histoire devenue réellement possible (Hiroshima), les bureaucraties vides de sens, la résignation politique...** le retour existentialiste sur l'individu est étroitement lié à l'absurde. Un désespoir comique devient l'ambiance fondamentale de quelques auteurs, et

la formule « il ne nous reste plus que la comédie ». Mais si les éléments du théâtre de l'absurde ont le « sentiment de l'anxiété métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine dans la conception du monde », le **théâtre postdramatique des années 1980 et 1990** ne ressent plus l'écroulement des certitudes comme une angoisse métaphysique, mais comme une donnée culturelle préalable évidente et allant de soi.

Avec le théâtre postdramatique, on parvient à des marques extrêmes d'une corporalité insistante et souvent terrifiante. Le corps devient centre de gravité, non pas comme porteur de sens, mais dans sa substance physique et son potentiel gestuel. Le signe central du théâtre, le corps de l'acteur, refuse son rôle de signifiant. C'est un théâtre de la corporalité auto-suffisante, exposée dans ses intensités, sa présence « auratique » et dans ses tensions internes ou transmises vers l'extérieur. S'ajoute la présence du *corps déviant* qui, par la maladie, le handicap, l'altération, s'écarte de la norme et provoque une fascination « non-morale », malaise ou angoisse. On s'exprime en des formes particulièrement physiques et dément toute perception installée dans le monde, en faisant reculer l'idée que la vie peut se dérouler dans une certaine « normalité ».

Le théâtre postdramatique transgresse sans cesse le seuil de la douleur pour révoquer la dissociation du corps d'avec le langage et pour sans cesse réinscrire la corporalité douloureuse ou joyeuse dans le domaine de l'esprit – la voix et le langage. Par cette corporalité intensive, le corps s'absolutise. En fait, en ne montrant que ce qu'il est lui-même, par l'abandon de toute signification en faveur d'un corps fait de gestes et non porteur de sens, le corps se charge d'une signification nouvelle, la plus lourde imaginable, une signification couvrant l'ensemble de l'existence sociale.

Le corps devient le thème unique. A partir de là, il semble que tous les thèmes sociaux doivent passer à travers lui ; il leur faut prendre la forme d'un thème corporel : amour comme présence sexuelle, mort comme sida, beauté comme perfection corporelle ; sveltesse, santé, séduction ; le tout associé au **danger**, au **risque**... Actions brutales, voire physiquement dangereuses des comédiens desquelles on peut repérer des réminiscences de disciplines sportives et d'exercices paramilitaires : thèmes de la discipline physique de fer pratiquée dans l'armée, de la force, de la maîtrise et du contrôle de soi, des mises au pas collectives et de l'idéal de la communauté. Si bien que bon nombre de critiques allèrent jusqu'à associer ces types de mise en scène à des tendances néo-fascistes. Attitude qui en dit plus long sur le niveau de la critique que sur le travail théâtral en question. De là se dégage la question fondamentale de la dimension politique et éthique de l'emploi esthétique des signifiants. Par exemple, Schleeff explique l'usage dans ses mises en scènes de corps tant marqués parce que l'Histoire ne s'opère pas seulement par la conscience, mais par l'innervation corporelle, que ses images se refusent à la simple interprétation morale ou politique. Mémoire du corps qui rencontre soudain l'appareil sensoriel du spectateur. **Le corps se manifeste comme l'endroit où s'inscrit l'histoire collective.**

On critique avec raison que toute stratégie de l'irruption du réel dans le jeu lui ravit non seulement sa qualité artistique, mais serait moralement blâmable et mensongère. Le cas-limite des auto-meurtrissures des artistes de performance sur le même plan que les *Snuff films* déconsidérés et les combats de gladiateurs, dans la mesure où ici, partout, « des êtres vivants sont chosifiés et transformés en agents symboliques ». Richard Schechner, par exemple, les « condamne sans exception ». **Le malaise arrive par l'indécidabilité de savoir s'il s'agit de réalité ou encore de fiction.** L'effet théâtral et l'effet sur la conscience naissent de cette ambiguïté.

Un exemple d'hypernaturalisme : les textes de Werner Schwab, milieux de la décrépitude, de l'étroitesse d'esprit et de la petite bourgeoisie bornée. Par une description fidèle du quotidien en un mode caricatural, émerge une violence insensée, une succession de frayeurs fonctionnant comme des rituels. Les théâtres naturaliste et réaliste représentaient tout ce que refoulait la meilleure société et le nouveau naturalisme des années 1980 et 1990 propose des situations reflétant déchéance et absurdité grotesques. Les travaux récents amplifient la réalité, mais il s'agit d'un surpassement vu par le bas, c'est le bas comme nouvelle icône, nouveau sacré, vraie vérité faisant exploser les règles et les normes (abandon dans les drogues, déchéance et ridicule). Les méfaits qui font partie de la banalité du quotidien du petit bourgeois prennent ici la place de l'*autre*, de l'exception, du monstrueux, de l'inouï et de l'extase.

L'aspect social se manifeste dans les extases lyriques et imagées de l'imagination. On assiste maintenant à un **déficit du pathos** et de la compassion, à une « dépathisation » dans la monstration de la vie inférieure. Froideur, ironie, sarcasme, une réalité difficilement supportable.

On comprends mieux le théâtre dramatique en le positionnant par rapport à la **virtualisation massive de la réalité**, à la pénétration considérable de toute perception par le schéma des médias. La plupart des artistes n'entrevoit plus d'autre issue que de greffer leur travail personnel sur d'autres modèles plutôt que de tenter une formulation artistique « propre » ou originale – tentative apparemment sans espoir dans le monde médiatisé.

Les artistes des années 1960-1970 recherchaient une transgression des normes sociales oppressantes par le biais de l'expérience de la douleur et de la menace corporelle. Le risque de prendre sur soi auto-meurtrissure, douleur et danger de mort qui sont le résultat d'une passivité intentionnelle ; rendait tout imprévisible parce que tout dépend du comportement des spectateurs, et ce côté imprévisible entraîne une limitation du contrôle personnel, un nouveau degré de l'inquiétante étrangeté... Aujourd'hui, ce sont des sacrifices offerts, reflets d'une société multi-optionnelle où l'on peut « se » choisir : il n'existerait plus rien de déterminé par la nature, mais où l'individu devrait porter la charge de son libre arbitre et de sa propre responsabilité. La révélation que la volonté soit entièrement conditionnée par les normes culturelles, les idéaux de la beauté, se transforme en une matérialisation abyssale et effrayante de la vacuité du moi : transformation du soi-même et aussi de l'image humaine.

Entre 1980 et 1990, de l'idéal, on passe à un motif de l'angoisse. Sur le fil du rasoir, le performer évolue entre objet de « monstration » inanimée et l'affirmation de soi comme personne. Il se présente en victime : sans la protection du rôle, sans la force donnée par la sérénité idéalisatrice de l'idéal. Le corps, dans sa fragilité et l'affliction qu'il inspire, et aussi comme source de stimuli érotiques et de provocation, est comme livré tout entier à l'évaluation des regards de jurés. Acte de vision du spectateur qui, de manière voyeuriste, s'applique à l'acteur comme s'il n'était qu'un objet exposé. Le corps, entre vie et mort, devient thème et problème. Il apparaîtra effectivement que la technicisation toujours plus accélérée et, avec elle, la tendance à la transformation du corps passant d'un destin à l'état d'un appareil que l'on conduit et choisit, discrètement, à un technocorps programmable, annonce **une mutation anthropologique dont on enregistre les premiers ébranlements plus précisément dans les arts que dans les discours juridiques et politiques qui rapidement vieillissent.**

Le théâtre a toujours été fasciné par la souffrance, même si, à la différence de la douleur relevant davantage de l'idéal, la tradition de l'esthétique ne lui fit jamais bonne presse. La souffrance, la violence et la mort, tout comme les sentiments qu'elles inspiraient, peur et pitié, constituaient depuis l'Antiquité « le fond du plaisir aux objets tragiques ».

Aujourd'hui, entre lamentations et frissons d'horreur, se loge le problème central de l'évocation de l'irreprésentable : actualiser l'incompréhensible à l'aide du corps, *lui-même mémoire de souffrance*, parce que, en le disciplinant, la culture et « la souffrance comme l'auxiliaire la plus puissante de la mnémotechnique » (Nietzsche), se sont enregistrées en lui.

Le théâtre connaît surtout la mimésis à la souffrance, lorsque la scène devient égale à la vie, lorsque l'on s'y renverse, que l'on s'y bat dans la « banalité » du réel, lorsque naît la peur pour l'intégrité de ceux qui jouent. La nouveauté est cette transition de la *souffrance représentée* à une *souffrance vécue dans la représentation*. Avec ce retour de la métaphore d'un monde comme hôpital et univers de folie, on ne voit pas d'autre alternative que la retraite dans **l'isolement solipsiste**, tout aussi catastrophique.

Alors que le théâtre dramatique travestit le processus corporel dans un rôle, le théâtre postdramatique, lui, insiste à la démonstration publique du corps, de son déclin en un acte qui ne permet pas de séparer, de manière sûre, l'art de la réalité. Il ne dissimule point que le corps est voué à la mort, il le souligne au contraire.

Heiner Müller parle de **la mort comme l'ultime métamorphose**, l'élément fondamental du théâtre et du drame : « l'essentiel dans le théâtre est la métamorphose, le mourir. Et la peur de cette dernière métamorphose est générale, à elle, on peut faire confiance, sur elle, on peut s'appuyer ». Pour lui également, « un texte qui est fonctionnel pour l'appareil scénique, n'est pas un bon texte ». C'est pourquoi la critique met souvent un temps à accepter la littérature dramatique contemporaine des tous nouveaux auteurs, parce que justement, ils plaisantent avec elle.

////////////////////
Incompréhension / Communauté / Premier degré

Notes d'intention pour sa résidence aux Subsistances //////////////

« Je me suis intéressé au texte de Sarah Kane d'abord de manière un peu superficielle puis surtout parce que c'est un texte de théâtre, enfin, identifié comme tel. Et puis parce que c'est vif, que c'est très efficace, une phrase qui répond à une phrase, qui répond à une phrase... C'est une écriture très orale, très parlée et en cela ça m'intéresse. Je trouvais que c'était écrit comme ça parle au cinéma, c'est ce qui m'a donné envie de faire un film. Avant même de travailler à partir de Sarah Kane, je voulais faire un film, m'associer, entrer en relation avec des gens, créer des terrains de rencontres. Je vais descendre au fond, je ne fais pas remonter le fond à la surface.

Ce travail n'est pas le fruit d'une réflexion sur la cruauté, c'est plus une opportunité. J'aime bien me poser en victime mais pas forcément dénoncer et dire « voyez comme le monde va mal ». Je vis dans ce monde-là, j'en fait partie et j'en suis victime quelque part.

Si je dis que je travaille avec Sarah Kane parce que « c'est à la mode », ce n'est pas dans une perspective commerciale. Je me demande pourquoi Sarah Kane est à la mode et pourquoi, moi aussi, en m'y intéressant, je suis une *fashion victim*, pourquoi je connais Sarah Kane, pourquoi c'est facile de rencontrer Sarah Kane dès qu'on s'intéresse au théâtre contemporain ?

Cette facilité m'intrigue. Qu'est-ce que cache cette fascination sur une suicidée de la société qui écrit des textes violents, très beaux mais absolument sordides et terribles ? Une mode dénonce, pointe du doigt des comportements sociaux, des réflexes de sociétés. Que tout le monde monte ses textes aujourd'hui ne démontre rien sur son travail, cela ne veut pas dire qu'elle ait trouvé LA façon d'écrire le théâtre...

J'ai connu Sarah Kane par hasard, il y avait un livre dans la bibliothèque d'un ami...un livre qui n'était pas très épais... et comme j'en entendais parler partout, j'avais l'impression de la connaître, alors je l'ai lu. Je ne veux pas faire croire que j'ai eu une vision, une intuition géniale à vouloir monter Sarah Kane qui mérite d'être affirmée plus fort que les autres. Je suis prêt à assumer. A ce stade de mon travail, je ne peux pas faire une analyse profonde de l'œuvre, mais je lui fais totalement confiance. Je fais confiance au poème, au théâtre. C'est là que le théâtre devient une aventure et non plus du tout un outil, c'est plutôt pour moi un moyen d'interroger le monde en direct sans qu'il donne de réponse, car le théâtre n'est pas un média.

Les Subsistances me permettent de faire ce que je n'ai encore jamais fait. C'est pour cela que j'ai choisi le support filmique. Le cinéma a les moyens de rendre la violence visible. Ce n'est pas notre objet, il s'agit pour nous d'utiliser l'image pour fabriquer cette tension. Comment appréhender la cruauté et la violence à travers le film plutôt qu'à travers Sarah Kane, c'est plutôt comme ça qu'il faut appréhender ma démarche. Sarah Kane, c'est un prétexte.

Je vais m'enfermer avec mon équipe et tourner à huis-clos. Je vais travailler différemment avec les comédiens, les mettre dans des états pathétiques. Au théâtre, je ne m'autorise pas ça, je suis plus poli. Je me sens protégé derrière la caméra. Je vais les pousser à bout alors qu'au théâtre, c'est quelque chose que je n'aime pas faire. Là, je me sens cette envie d'être cruel, d'être dur. De les faire sortir de leurs gonds. L'avantage avec le film, c'est que s'ils le font bien une fois, c'est enregistré et on s'arrête, alors que le théâtre demande de recommencer l'épreuve jusqu'à ce que ça me satisfasse.

Je veux aussi me rendre compte de ce que je ne sais pas faire, de ce qui me manque. On va partir de zéro et on va voir toutes nos lacunes. Elles nous mettront en situation d'urgence et de crise. Les artistes doivent aller là où c'est difficile, là où les autres ne vont pas, sinon, ils ne servent à rien. J'aime bien me mettre en situation de faillite. C'est une façon d'en finir avec ça, et en même temps d'embrayer là-dessus, de se faire mal, mais personne ne va en mourir. C'est ça qui est terrible : on n'a pas la paix, on est condamné à l'émerveillement, même s'il n'y a pas que des choses belles à voir. Je suis incapable, sous l'agression du réel, d'empêcher mon réflexe d'imagination. La caméra est un œil objectif qui regarde. Au théâtre, je n'ai que des preuves subjectives, des retours que je donne aux comédiens sans savoir dans quelle mesure

ces retours-là sont acceptables. Cela exige une sorte de politesse au sens asiatique du terme alors qu'avec la caméra, c'est enregistré, c'est donnant, c'est comme ça. Le film va fixer aussi la relation cadreur-cadré, et même si elle est très faible, la relation est là. Elle ouvre d'autres espaces de liberté à exploiter, de nouveaux espaces du possible, avec un regard plus neutre de ma part. Cela va déclencher peut-être une pudeur par rapport à Sarah Kane. Je ne sais pas encore qui pourra être le public de ce film, ni comment je vais le montrer, mais c'est le but du laboratoire.

Moins on comprend, plus on a l'intuition qu'il se passe quelque chose de fondamental qu'on a envie de partager, de dire. C'est là que naît l'envie de faire du théâtre. Et on rencontre des gens sur des terrains d'incompréhensions, d'absence de sens. Puis on fait l'expérience de cette incompréhension, de ce vertige du monde. C'est la base de la construction sociale, d'une communauté. On se réunit autour du vertige, de ce qu'on ne comprend pas, on se réunit autour de la question.

On sent bien cela dans la poésie, ce quelque chose qui échappe. Même devant une image, pendant une fraction de seconde, on sent qu'on tient quelque chose mais ça nous échappe. En même temps, si on le sent, c'est parce qu'on l'a saisi pendant un instant et c'est fabuleux. Ne pas comprendre pour moi, c'est bon signe. Mais bon, si on ne comprend rien de rien...

Anéantis est un peu dur mais Sarah Kane n'est pas si « inmontrable » que ça. On ne va pas montrer au théâtre celui qui s'arrache les yeux, ni utiliser des effets spéciaux sur le film... Plus on montre des horreurs aux gens, plus on peut leur en montrer... et plus on devient insensible à cela. Montrer la violence est une question difficile. Pour mon dernier spectacle, Comédie sans titre, les gens se sont senti agressés parce qu'il y avaient dix minutes de silence, et on m'a dit « Tu nous agresses, tu nous prends en otage, t'as pas le droit de faire ça... ». Pour moi c'est ça la violence au théâtre. Par contre, je n'ai eu aucun retour sur les scènes où une femme meurt avec son fils pendant qu'elle l'allaitait. La violence n'est pas dans la re-présentation du meurtre ou de la torture mais plutôt dans les minutes de silence total.

Pour ces dix minutes de silence, les gens se rendent compte tout à coup qu'ils sont libres et ils ne veulent pas l'être, ils ne sont pas prêts à l'être. On peut être entretenu dans l'illusion que la liberté consiste à pouvoir faire ce qu'on veut mais ce n'est pas vrai. Il faut être acteur de sa liberté, c'est quelque chose qu'on doit conquérir, ce n'est pas inhérent, naturel à l'homme. Ce n'est pas dans l'air, c'est un statut et il faut être prêt à la chercher. Au théâtre les acteurs sont préparés à l'assumer, être en rupture permanente avec les conventions, les règles. La liberté se construit, elle est un espace en expansion. Il faut la conquérir en permanence, la gagner. Il faut trouver un terrain d'échange, un langage commun. On est toujours sur le fil. Trop de liberté mène à la violence. C'est vécu comme de la violence parce que personne n'y est prêt.

Le premier degré, c'est de la beauté. Il n'y a pas de laideur dans le premier degré. Il présente les choses telles qu'elles sont. Il faut regarder les choses telles qu'elles sont. On dit ironiquement « oui, il y a un retour du pseudo-humanisme, de la pseudo-philosophie ». On doit avoir le courage de l'humanisme. On doit se réapproprier ces valeurs fondamentales et ne pas les abandonner. J'aime voir les choses en face parce qu'il y a quelque chose de vrai, d'humain et en même temps de tellement terrifiant. Les choses deviennent dangereuses quand on en fait des tabous. Tout de suite, les discours deviennent douteux et c'est dangereux. Il faut désamorcer cela et tout poser sur la table. S'il y a des choses à cacher, il faut me le dire parce que je ne les reconnaît pas toujours. Il faut avoir le courage du premier degré, au moins de l'interroger pour le dépasser si on ne résout pas son questionnement. On doit se méfier des images, les questionner, les réfléchir, parce qu'on stigmatise trop vite aujourd'hui. On n'a pas peur de voir l'acte violent mais on a peur de ce que cela signifie, de ce que cela démasque chez nous. La pire des violence, c'est de se voir en face, ou dans un miroir et d'en voir le reflet. Cela existe aussi en moi. On se reconnaît dans la violence. Et... on peut s'y perdre aussi ».

Parcours Gwenaël Morin

Né à Toulon en 1969, Gwenaël Morin suit une formation d'architecte au cours de laquelle il fait du théâtre universitaire. Tout en étant assistant de Michel Raskine pendant trois ans (1996-1999), il initie son propre travail de metteur en scène avec "Débite ! (allez vas-y)" d'après "Fin août" d'Arthur Adamov et "Pareil Pas Pareil" avec des dialogues d'amour extraits de films de Jean-Luc Godard. Il s'est illustré dernièrement par une mise en scène hystérique de "Mademoiselle Julie" de Strindberg, puis de "Voyage à la Lune" de Federico Garcia Lorca qui tourne actuellement dans la région Rhône-Alpes. Il travaille aujourd'hui à la mise en scène de "Comédie sans titre" de Federico Garcia Lorca et prépare "Les Jus tes" d'Albert Camus pour 2004/2005.

A propos de Sarah Kane

Combien de désespoir peut-on communiquer et combien d'horreurs peut-on montrer, avant que le public ne fasse une overdose ?

« J'ai choisi de le représenter parce que nous devons parfois descendre en enfer par l'imagination pour éviter d'y aller dans la réalité. Si, par l'art, nous pouvons expérimenter quelque chose, nous pourrions peut-être devenir capables de changer notre avenir ; l'expérience de la souffrance imprime en nous les marques de ses leçons, tandis que la spéculation nous laisse intacts [...] Il me paraît crucial d'établir la chronique et d'enregistrer la mémoire d'évènements jamais encore expérimentés, pour éviter qu'ils aient lieu. Je préfère risquer l'overdose au théâtre plutôt que dans la vie. Et je préfère prendre le risque de susciter des réactions de défense violentes plutôt que d'appartenir passivement à une civilisation qui s'est suicidée. Si le théâtre peut changer la vie de quelqu'un, par voie de conséquence, il peut certainement changer la société, puisque nous en faisons tous partie. Le théâtre n'est pas une force extérieure agissant sur la société, mais qui en fait partie, un reflet de la manière dont les gens voient le monde à l'intérieur de cette société. Les films, les livres, le théâtre représentent tous quelque chose quelque chose qui existe déjà, ne serait-ce que dans la tête d'une seule personne, et cette représentation peut transformer ou renforcer ce qui est décrit. Ma seule responsabilité en tant qu'écrivain est celle que j'ai à l'égard de la vérité. Aussi désagréable soit-elle. » Sarah Kane

Biographie

Née à Brentwood, le 03 février 1971. Ses deux parents sont journalistes et très religieux. Sa famille est baignée dans un Christianisme post-biblique duquel elle se détache dans son adolescence. Ses parents tenteront plusieurs fois de l'enrôler dans le Nouveau-né Christianisme aux soubassements apocaliptico-bibliques. C'est un contexte qu'on retrouve aisément dans son œuvre : elle concède que la première violence qu'elle a lue est bien celle-là de la Bible où tout n'est que « viols, mutilation, guerre et épidémie pestilentielle ». On peut voir là la première référence de la violence dans ses textes.

Elle commence des études d'art dramatique à la Bristol University où elle décroche la *first class honour* et poursuit son *master* à la Birmingham University. Etudes au terme desquelles elle présente sa première pièce, *Blasted* (Anéantis pour la traduction française). Créée au Royal Court de Londres en 1995, elle défraie la chronique suscitant une opprobre sur « la mauvaise fille du théâtre britannique ».

Sarah Kane la mélomane écoute Joy Division, The Pixies, Ben Harper, Radiohead, P-J Harvey, The Tindersticks et même Elvis Priesley, desquels parfois elle récupère des phrases entières dans ses œuvres. Ses pères au théâtre, Beckett, Pinter, Bond, Potter et Grotowski.

En 1997, elle échoue à l'hôpital après un premier geste suicidaire, certainement la conséquence de la pression autour de son nom et de son œuvre, brutalement catapultée de l'anonymat total vers une notoriété internationale.

En 1999, plongée dans une dépression terrible, elle tente de se suicider une nouvelle fois par over dose de médicaments. C'est un échec mais quatre jours plus tard, le 20 février, pendant son traitement à l'hôpital, elle se pend. Elle travaillait sur l'adaptation de l'œuvre de Goethe, *Le jeune Werther* : il est vrai que lui aussi, il ne récoltait qu'échec à obtenir les objets de ses désirs.

« Sarah Kane et Edward Bond partagent la même obsession de la dénonciation et de l'atrocité du monde. C'est un appel impuissant à la pitié et l'illusoire miroitement d'une possible rédemption et ce, dans le sens le plus chrétien du terme. Ses pièces ne parlent que d'amour pourtant, d'amour de l'humanité ».

Hans-Thies LEHMANN

Sarah Kane a été la cible de nombreux critiques et a été récupérée pour les intérêts les plus divers. Aujourd'hui sa mort confère à son œuvre une authenticité inégalable. Si l'on n'aime pas son œuvre, on se doit au moins de reconnaître combien de choses et de gens elle a fait bouger. S'arrêter à son destin de suicidée pour faire une lecture de ses travaux serait trop facile, et inepte.

« Sarah était une artiste qui réfléchissait très exactement à ce qu'elle faisait ; auteur, elle était très consciente de ce qu'elle écrivait sans être pourtant jamais calculatrice. Sa conception du théâtre et de l'écriture était d'une grande clarté et d'une grande acuité. »

Thomas Ostermaier et Marius von Mayenberg.

On a souvent mal interprété ses textes parce que justement, elle n'a jamais fait dans la dentelle, ni pris des gants pour mettre en mot son imaginaire. On lui a adressé les pires critiques, « pièces viles », où tout n'est que « violence, gore » et « dépravation », Kane n'aurait qu'une « habilité à provoquer des frissonnements de dégoût », et même qu'elle « préférerait encore nous étripier ». Pourtant, l'écrivain Harold Pinter, suite à sa lecture de *Anéantis*, écrit qu'elle « fait face à quelque chose de vrai et actuel, et laid et douloureux ». Jusqu'en 1998, la critique anglaise en fait sa cible : « elle n'a pas besoin d'un critique de théâtre, mais d'un psychiatre » d'après *L'Amour de Phèdre* ; « elle est incapable de créer une moindre profondeur à ses personnages, incapable de toucher le moindre spectateur » d'après *Purifiés*. Puis on se calme assez brutalement se rendant à l'évidence que Sarah Kane, c'est bien plus que ça, qu'elle est montée partout en Europe, aux Etats-Unis et jusqu'au Brésil. Les mise en scène de ses textes sont accueillies désormais avec plus de générosité, si bien qu'on peut lire jusque chez ses détracteurs en Angleterre, qu'elle est un des plus grands écrivains d'aujourd'hui.

Ce qu'elle avait dedans, elle le ressortait comme elle le ressentait : une esthétique de la Déviance. Si on y regarde de plus près, on dépasse la cruauté et la violence du premier degré des images et on lit une extrême sensibilité, une délicatesse, un désir d'aimer mieux mais l'impossibilité de celui-ci.

Sarah Kane est un des derniers auteurs du Théâtre de la Cruauté. Elle est certainement l'un des écrivains les plus critiques de notre société, utilisant un langage dénué de tous procédés stylistiques visant à brouiller les pistes. La radicalité de ses mots, son rythme saccadé, haché, la perte d'un souffle organique peut opprimer. Elle va très loin quand elle écrit, aux limites du supportable, elle conduit à la nausée. C'est froid et sans appel. Mais n'est-ce pas le reflet de ce que notre environnement quotidien nous renvoie. Des gifles, des coups, des étranglements dans les aspirations que l'on peut encore avoir à imaginer (et désirer) un monde un peu meilleur. C'est un parti pris pertinent que d'avoir le projet de s'enfoncer dans la pire des cruautés, dans les mondes les plus sombres de l'humanité par l'art, pour s'en dégager dans la réalité, éjecter nos propensions à tuer, violer, voler, obtenir par la force, interdire. Comme elle le disait, si le théâtre peut changer quelqu'un, il en est capable, sans doute, à une échelle plus grande. La culture est le seul moyen de faire comprendre son monde à quiconque le veut bien. La réalité est toujours masquée par sa médiatisation, et souvent à mauvais escient pour ne pas brusquer les foules, éviter la révolte.

Alors puisque l'art donne les moyens d'avancer des idées en toute transparence de ses méthodes, pourquoi ne pourrait-il pas renverser le phénomène et montrer/démontrer ce que les médias et les corpus officiels d'informations n'ont jamais osé, sciemment ou empêchés ? Le meilleur moyen de prendre conscience de la réalité est bien d'y faire face. Sarah Kane l'a toujours fait. Elle le savait. Alors ayons-en le courage, et cela suffira peut-être pour agir, dès lors, avec plus d'humanité et de conscience que l'autre, quelque part, est aussi nous-même.

Elle dira, quelques jours avant son geste fatal, « Dire la vérité me tue ». Jamais elle n'aura été plus juste. La violence et la cruauté qu'elle-même porte en elle, et dont elle a accouché tout au long de son œuvre, ne l'auront pas laissée sans séquelles.

A chacun ses catharsis.

Bibliographie exhaustive

Sick, 1991-1993, composé de 3 monologues : *Comic Monologue* ; *Starved* ; *What she Said*, *Blasted*, 1995 ; *Anéantis*, L'Arche, Paris, 1998
Phaedra's love, 1996 ; *L'Amour de Phèdre*, L'Arche, Paris, 1999
Cleansed, 1998 ; *Purifiés*, L'Arche, Paris, 1999
Crave, 1998 ; *Manque*, L'Arche, Paris,
Skin, 1997, court-métrage de 11 minutes dont Kane est l'auteur du script.
4.48 Psychosis, œuvre posthume, 2000 ; *4.48 Psychose*, L'Arche, Paris, 2001

Création en trois temps :
> avril 04
représentations en
prison
> avril 04 Concertina /
performances
> mai 04 Concertina/
spectacle

Eric Massé et la Compagnie des Lumas

////////////////////////////////////
La trace / l'écriture contemporaine / le dérapage / avant d'être meurtrier, on est
meurtri / la transgression.

« Depuis la création de la compagnie des Lumas, avec Angélique, ce thème de la transgression, du crime, s'est imposé à nous. Cela fait donc trois, quatre ans qu'on pense cet acte de commettre un crime, le pire des actes contre la société des hommes. Et pour nous, la transgression la plus totale, la transgression suprême, c'est tuer, c'est le meurtre.

Le plus intéressant pour nous, c'est de voir comment la société amène au crime. En effet, la modélisation de la société est telle, le formatage social est si fort qu'à un moment donné, cela peut nous mener à la transgression de ses codes, pour se singulariser, exister indépendamment du global, du modèle standardisé. Ne pas exister, ne pas sentir qu'on est quelqu'un, bref, l'exclusion, amène à ces dérapages. Dérapages qui sont pour nous, en tant qu'artistes, les plus intéressants à disséquer, à observer dans leur processus. Commettre un crime sans mobile, sans motivation, il n'y a rien de plus effrayant. Comment en arrive-t-on là? On voudrait non pas amener des réponses mais comprendre, seulement, comment la transgression, un élan cruel s'empare de quelqu'un et le pousse à gestualiser son désir. C'est ce moment de rupture, cette fracture avec le consensus qui nous fascine.

Nous avons fait des recherches sur le crime, le milieu carcéral, la construction de la violence, sous les angles de la psychologie, de la psychanalyse, de la sociologie... dans des livres, dans des documentaires ; sur le terrain même, en soins palliatifs, aux urgences, en lisant des recueils de lettres de détenus...

Une meurtrière a un but précis, explicite... compréhensible, mais quand on se heurte à l'incompréhension du geste d'un tueur quelconque, c'est qu'il y a un hiatus dans le comportement du coupable qu'on doit expliquer par son histoire personnelle, son contexte intime et personnel qui dévoile souvent une solitude extrême, une déprime, un fantasme irréalisable, une inconscience de sa place parmi les autres, une inexistence sociale. C'est pourquoi on s'est penché sur Les Bonnes de Genet, meurtrières au background social banal ; en d'autres termes des anti-héros, au ban de la société... Comment la société fabrique la violence ? Comment fabrique-t-elle le meurtrier ? Ce sont des questions fondamentales pour nous.

Je me suis personnellement senti exclu dans ma vie, d'un système auquel j'étais étranger... Je m'y suis réinséré, j'ai de la chance, mais cela a été une lutte violente pour moi... Je peux dire que je sais ce que c'est que de se sentir exclu, ignoré voire méprisé. Cette sensation-là est cruelle, cela, c'est violent.

On a tous un besoin vital de catharsis, il faut que ça sorte. Nous sommes tous poursuivis par des obsessions que notre environnement immédiat nous inculque, nous sommes des êtres qui se déforment. La société nous présente un miroir déformant de nous-même, elle fait de nous des monstres. La monstruosité est un processus, on ne naît pas monstre, on le devient.

Si j'utilise pour mon projet à la Maison d'Arrêt l'instrument vidéo, c'est pour montrer avec la fragmentation des corps, par l'image, une partie bien ciblée, comment le corps est objet de la société, comment on le décontextualise. Le corps raconte tout. Souvent on tient un discours, mais le corps en tient un autre. C'est la dimension de la dissociation que je propose d'explorer avec les détenus. Et bien entendu, avec cette autre aliénation qu'est l'enfermement, la perte des repères entre vérité et fantasme, qui mène au dérapage. Les détenus vont avoir l'occasion « de se la raconter », devenir star de leur propre vie le temps d'un stage, de manipuler la vie, les autres, sans tomber dans le crime, sans culpabilité, sans regard inculpateur, en toute liberté.

Image fragmentée, subliminale, monstrueuse. Comment trouvent-ils cette liberté, et développent cet imaginaire alors qu'ils sont enfermés 24 heures sur 24, dans des conditions qu'ils ne choisissent pas, avec des gens qu'ils ne choisissent pas ?

J'espère arriver à montrer ce Mentir-Vrai, avec un texte qu'ils émettront, en confondant la réalité avec la fiction. Je vais travailler avec des acteurs qui sont détenus dans leur vie privée, ils viennent « actant », je ne les instrumentalise pas. Je veux voir comment dans un espace aliéné on conserve son imagination.

L'art c'est l'interdit. Sur scène, on a la liberté de le transgresser devant tout le monde, sans aucune limite. On comprend bien alors comment le théâtre est monstration de la violence. Déjà parce qu'il est le cri d'une société et ensuite parce que son langage, par définition, est engagé. Le théâtre propose différents niveaux de lecture, comme la littérature contemporaine à laquelle je m'intéresse. Je travaille toujours sur ce qui me choque et sur les feedbacks des spectateurs : il y a toujours ce qu'on ressent et ce qu'on dit. Il y a plusieurs niveaux. Quand tu assistes à une pièce, quelque part, on te renvoie toujours à toi-même, et cela fait réfléchir.

Je travaille beaucoup sur le rire. Le public est intelligent et j'aime par-dessus tout les prendre au piège de leur propre rire alors qu'ils assistent à de la violence, à du trashissime. Sur ce thème, j'aime la mise à distance humoristique. Je montre sur scène, en gros et en lumière, l'indicible, ce qu'on fait tous chez soi dans la plus grande intimité, caché, parce qu'on le juge inmontrable, choquant. Mais, on le fait tous, on ne doit pas s'en indigner mais s'y reconnaître. En fait, je montre la vérité. »

A propos du terrain //////////////////////////////////////

Eric Massé a fondé la Compagnie des Lumas, dont il est le metteur en scène, avec l'actrice Angélique Clairand pour aller au devant des gens. Son travail consiste à « faire tomber le masque social », car celui-ci est une protection. Chaque jour, par le théâtre, il veut lutter contre.

Pour créer ses spectacles, la compagnie fait en amont des recherches de terrain : elle explore la cité, l'espace urbain, pour en avoir un ressenti direct et se nourrit dans les lieux qui ont inspiré les auteurs. Ces auteurs, Eric Massé les choisit dans la sphère de l'écriture contemporaine voire ultra-contemporaine, car c'est là, dans son projet de donner à voir la société, qu'il trouve le plus de matière pour faire résonner ce présent immédiat sur la scène.

Eric Massé est un traceur. Et toute la thématique de son projet avec les Lumas provient de ses préoccupations concernant l'image, les images de son monde, toutes, absolument toutes teintées de violence et de cruauté, à des degrés différents. C'est là qu'il s'insère dans le projet des Subsistances de travailler sur la représentation du crime, dans cette fascination qu'il a pour la transgression. Et c'est dans le milieu carcéral qu'il a l'intention de projeter les Lumas ; en échange, il offre aux détenus le monde du théâtre pendant quinze jours. Il donnera, avec Angélique Clairand, des ateliers vidéo et théâtre sur le thème de « l'intime et de l'enfermement » dans les prisons de Saint Paul et Saint Joseph appuyé du vidéaste de la compagnie, Gérald Groult. L'idée est de travailler sur la mémoire, s'interroger l'identité et voir de quelle manière le détenu conserve, préserve son imagination en condition d'incarcération.

Ils vont inviter les prisonniers à se créer un monde, une histoire, une identité, un personnage qu'ils présenteront en prison à un public préalablement sollicité. Les Lumas ont élaboré des jeux créant des dynamiques qui font que les acteurs vont basculer dans le jeu d'acteur en partant même du jeu de société, les incitant au masque, à l'affabulation.

Massé veut toucher à l'imaginaire enfantin mais pas au sens naïf du terme, dans son insolence, voir comment prend forme cette jubilation à mentir et à créer du trouble chez la personne en face. Le support vidéo va permettre d'archiver un fragment de leur corps, comme une métonymie de leur créature fantasmée, annonçant déjà les déchirements, fractures et autres aliénations cette fois réellement vécues.

La cruauté est un pilier dans la recherche de Massé. Il l'a souvent abordé à travers la transexualité, la prostitution, la prison et la perte des repères, le mensonge, le meurtre, et surtout ce fameux « petit dérapage » qui mène aux pires exactions et dont le metteur en scène s'évertue à comprendre l'avènement chez le coupable. Il cherche encore, mais ce dont il est sûr est que la société en est responsable et que le jeu social fait se brouiller les pistes.

« Ce qui m'intéresse en fait, c'est la rupture avec le contrat social. Le meurtre est un petit dérapage, ou une libération. Je m'intéresse au meurtre sans mobile, à ce moment M de la transgression ». Eric Massé part de la réalité pour ses créations, mais il doit, par son travail, la transcender, sinon « il n'y a plus de place pour le spectateur ». Pour le représenter, il pratique avec les acteurs (et les détenus) ce qu'il appelle **l'induction** : il les pousse vers un univers, et ils y pénètrent, y collectent des sensations qu'ils réimpulsent en répétition ou sur scène. La réalité est une force, une source de son imaginaire, mais son intention première est artistique. Il veut inventer un langage nouveau avec chaque public, pour chaque spectacle, touchant au théâtre d'appartement, à des représentations en prisons, avec des amateurs ...

En tant que metteur en scène, c'est le choc immédiat des textes sur le public qu'il observe : c'est ce qu'il appelle la **transposition**, ce phénomène immédiatement observable de la manière où le spectateur transforme, transpose les données du spectacle par rapport à ce qu'il est lui, à son histoire personnelle. C'est ainsi qu'il le fait participer. C'est ainsi qu'il comprend mieux sa société, et lui-même.

Dans tout son projet se dessine l'ombre de la catharsis. La catharsis théâtrale, celle d'Aristote revisitée par Artaud, et la nôtre, inconditionnellement détenus de notre société, qui nous fait agir avec plus ou moins de cruauté. On se libère comme on peut, mais la voie la moins préjudiciable, est bien celle du théâtre.

Parcours Eric Massé

Metteur en scène et comédien, Eric Massé s'est formé au CNR de Bordeaux et à l'Ecole du CDN de Saint- Etienne. Il y travaille notamment sous la direction de Robert Cantarella, Roland Fichet, Daniel Girard...

Depuis 1999, il participe à des créations atypiques (théâtre, théâtre gestuel, théâtre d'intervention, cabaret) mises en scène par Agnès Coisnay, Dusan Jovanovic, Hervé Dartiguelongue, Richard Brunel... et poursuit un travail expérimental auprès d'Alexandre Del Perugia et du collectif des Bouffons de Luxe. En 2000 il crée avec Angélique Clairand la Compagnie des Lumas et entame une trilogie sur les meurtrières composée de : "Les Présidentes" de Werner Schwab, "Les Bonnes" de Jean Genet et d' "Encouragement(s)" de Sophie Lannefranque. Dans ses créations, il tente d'inventer des rapports singuliers avec le public, l'intégrant dans ses espaces de jeu (théâtre, appartement, usine, cinéma). Ses projets iconoclastes mêlent vidéastes, musiciens et chanteurs, auteurs et compositeurs. En 2001, il intègre l'Unité Nomade de Formation à la Mise en scène où il travaille notamment avec Jean-Pierre Vincent, Bernard Chartreux et Krystian Lupa.

Création en avril 04
Elu : solo et concert
Steven Cohen : Solo
Reprise de *I wouldn't be
seen dead in that*

Elu et Steven Cohen

////////////////////////////////////
Comprimer les corps / Porter le poids mort / Supporter le vivant / Redéfinir le
mouvement, entraver la danse / Pornographie / Butoh / Rituel chamanique /
Explorer les ambivalences du sacré et profane, douceur et cruauté, affreux et
sublime / Travestissement.

*« être choqué, c'est refuser d'admettre ce qu'on est en train de ressentir, c'est une
excuse bien pratique pour ne pas s'engager. »*

Steven Cohen

A propos d'Elu et Cohen //////////////////////////////////

Beaucoup de choses réunissent Elu et Steven Cohen, mais la première est leur désintéret
absolu à la provocation gratuite, à choquer les foules, à briser les tabous. On leur attribue
souvent ces préceptes dans les critiques, mais il n'en est rien. Et c'est d'ailleurs bien pour cela
que l'osmose continue à opérer. Si tel était leur projet, on se serait déjà lassé. Mais non.

Il faut savoir accepter la réalité telle qu'elle est, et la regarder en face, au moins de temps en
temps, pour prendre conscience de nos conditionnements. Et cette réalité est empreinte, dans
sa chair et jusqu'à l'os, de cruauté et de violence, qu'on soit ici ou ailleurs, les artistes
l'expliquent bien.

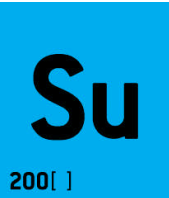
Elu parle de son travail en ces termes : « j'essaie de dire quelque chose des aspects de la vie
qui me touchent, qui me rendent heureux ou triste, qui me mettent en colère, qui me donnent à
réfléchir. », et Cohen d'ajouter : « je crois que les problèmes de société sont partout les mêmes
où qu'on aille dans le monde : la discrimination, le racisme, la violence, la cruauté, tous ces
aspects de la nature humaine. Ce que j'essaie de mettre en évidence, ce ne sont pas tant les
tabous que les conventions ; les mettre à jour dans l'arène publique pour que les gens n'aient
pas d'autres choix que d'en parler. Les tabous eux, doivent être traités avec respect. On est
juste face à différentes limites des mêmes obsessions, nourriture, argent, sexe, respect de
soi... »

L'artiste, de tous temps, a toujours porté un regard sur sa société qu'il désigne, voire dénonce
par son art, quel que soit le support qu'il utilise. Ce qui choque chez Elu et Cohen, est
justement le fait qu'ils travaillent avec les matières humaines, et pas les plus jolies, qu'ils
mettent en exergue le côté monstrueux de l'humanité, qu'on s'évertue à occulter mais qu'on ne
cesse de solliciter.

Ils commencent à créer parce qu'en eux sont inscrit des stigmates que leur histoire de vie
respective a gravé : l'homosexualité, la judaïté, leur position de descendant d'esclaves en pays
colonisé... tout pour chaque jour, marteler en tête leur statut de déviant. Au lieu de s'y
soumettre et souffrir des plaies ouvertes, c'est par leur « sincérité et [mon] leur honnêteté »
qu'ils comptent s'adresser aux gens, quels qu'ils soient, et leur proposer une réflexion sur ce
qu'ils sont, ce qu'ils deviennent, et l'influence de leur contexte social sur eux. Ils se sont créé un
univers esthétique que la chronique refoule, mais qu'est-ce qui est le plus sain au bout du
compte ? Dire ce qui est ou refouler ?

Leur travail est une réaction, à la bigoterie, les discriminations, le racisme, le sexisme et
l'intolérance religieuse. Certains thèmes reviennent sans cesse dans leurs créations : vanité,
virilité, sexualité, préjugés, persécution, mutilation, mortalité, hétérogénéité pour dire ces
cruautés du monde : la marginalisation, l'antisémitisme, le racisme, l'exclusion par la différence,
ou plus précisément, l'animalité de l'humanité.

On pourrait se demander ce qu'il y a de plus logique, de plus naturel finalement, que de prendre
appui sur la chasse (par le safari), LE modèle de la cruauté inhérent à l'humanité, pour donner
une image de l'état de la relation entre nous, qui que nous soyons ?



Pourtant Steven Cohen avoue se sentir « plus une personne en Afrique qu'un Africain », parce qu'il n'a que peu de liens avec la tradition et la coutume, les ancêtres et le culte. « Je me sens comme un pédé blanc allant clopin-clopant dans la Renaissance africaine ». Sa peau blanche, sa judaïté, son homosexualité sont autant de faits l'ayant poussé à s'interroger sur la marginalité, la différence, le regard de l'Autre, le malaise, lui qui vit en Afrique du Sud. Autant de stigmates inscrits en lui qu'il projette dans ses œuvres : plutôt que des mots, il préfère que les gens voient cette créature, avec une jambe deux fois plus longue que l'autre ; c'est un « Africain gay et blanc, bancal, quoi qu'il en soit ».

Il est clair que Elu et Cohen parlent d'eux, s'exposent dans leur art : en effet, tout ce qu'ils sont, là où ils vivent, ne peut pas, conventionnellement, être. Devraient-ils pour autant se fondre dans le consensus ? Ils ont choisi de s'affirmer au contraire et de dire « Fuck you to expected lies ». Ils n'ont jamais vécu, dans leur chair et leur mémoire, que leur « décalage ». Ils ont toujours trouvé bizarre qu'il y ait un fort courant d'homophobie et d'agression au beau milieu du boom d'un mouvement culturel déclamant sa tolérance. Toute leur vie a résonné en eux, en leur corps, ce mot : *stabane* (hermaphrodite), un mot qui dans la culture sud-africaine signifie, outre « pédé », cette supposition que les homos ont chacun deux jeux de parties génitales, un mâle, et un femelle.

Le renvoi d'une image d'eux-mêmes cruelle, a-sociale, stigmatisée, ne pouvaient les faire réagir autrement que de donner à voir, par l'art, ce que les autres, ceux qui ignorent en fait, s'imaginent et désirent voir. Par là, ils répondent à un public, mais c'est autant pour réfléchir eux-mêmes leur société, leur contexte, leur présent. Immergés dans un monde surabondant de l'imagerie du sexe, du sang, de la chair, de la recherche de biens, de l'accumulation des biens, sous-jacents au moindre contact humain, la prédation et la proie deviennent dans leurs œuvres les maîtres mots, les épicentres de leur créativité. Alors surgissent dans l'espace des trophées de chasse, des cadavres d'animaux, des organes sexuels plus ou moins parés, des vrais, des faux parfois seulement évoqués, parfois franchement manipulés et décontextualisés. Alors surgissent les vêtements, une robe-chandelier, une horde de pigeons vivants, l'air et les extravagances du monde *Drag* (triplet maquillage pot-de-peinture / haut-talons / très-mini-jupe quand ce n'est pas un fil dentaire), pour habiller le danseur, le performer.

Ces choses-là existent, montrons-les. L'amour existe entre deux hommes, clamons-le. N'ayons pas peur de ce que nous sommes. Si dans leur œuvre le sexe et les dimensions charnelle et libidineuse sont hautement explorées, c'est parce qu'on le sait, le sexe dans les milieux gay n'est pas un tabou, il est discuté, il est un fait de l'être humain revendiqué dans toutes les formes qu'il peut prendre.

Les muscles, la parure, la beauté (sous tous ses aspects) sont les matières premières que les artistes transforment. Ce qu'elles peuvent devenir, leurs qualités caméléonesques, leur pouvoir sensoriel qui va projeter l'artiste dans les strates les plus souterraines de son être, ouvrant son imaginaire, lui révélant qu'on est toujours entre deux mondes.

Mais leur travail est avant tout une interrogation de l'art, un examen des chemins que l'art peut arpenter. L'idée du chemin de vie dont les événements sont impondérables et peuvent mener là où ne l'imaginait pas revient souvent. Les voyages d'Elu et Cohen, les géographiques et les autres plus artificiels, ont décuplé leurs capacités à connaître l'étrangeté, du moins une autre que la leur, celle qu'ils reçoivent quotidiennement à Joburg. Le Swaziland, la France, l'Australie, retrouvent toujours les mêmes problèmes, ces maux que l'Homme même provoque parce qu'en soi, il est violent, en soi, il est cruel et que c'est un dur travail que d'accepter ce en quoi on ne se reconnaît pas, ce qui ne nous appartient pas, mais la diversité des discours par lequel on les laisse paraître, c'est cela qui aide à comprendre, c'est cela qui aide à grandir. Elu et Cohen y portent un regard, et l'offrent à voir

Dans **I wouldn't be seen dead in that**, la difformité, la mutilation, la monstruosité sont conjuguées à tous les temps. La scénographie, assurée par Steven Cohen, évoque le monde des Enfers de Hadès, la chaleur d'un feu brûlant, les mouvements incessants. On est attirés, près de tomber. Mais la cruauté est traitée assez sensiblement pour que reste clair le fait qu'on est dans un songe. Un songe comme on n'en fait que dans la réalité. Un de ces rêves profonds, où l'on voit des images qu'on a peut-être désirées, mais auxquelles on n'a pas osé croire, dans lesquelles on n'a pas voulu plonger. On est dans un monde assez archétypal, la libido, bouleversée par l'androgynie ; la chair et le sang, les humeurs et matières humaines ; la violence des contacts primaires, la convoitise du trophée... On aborde souvent de grands thèmes mais domine la « brouille ». On entend la prière de Hannoukkah pendant qu'un danseur est téléguidé par son sexe ; on voit une scène de safari avec les ombres projetées de trois danseurs qui manipulent une créature mi-gazelle, mi-femme ; on est bercé de vieilles chansons

françaises et de thèmes klezmer et tziganes qui mènent la barque sur le fleuve d'Oronte où des êtres, enchantés-enchanteurs, composants-composites luttent contre les morts gangreneuses qu'on peut rencontrer dans nos mondes chtoniens, les morts spirituelles, les morts sensorielles, les morts physiques... Et pourtant, rien de brutal, rien de trash... la chorégraphie évolue sur un monorythme berceur. Derrière ces centaures contemporains, affublés de costumes sexuellement évocateur, on a du mal à parler de pornographie. Il y a une douceur qui caresse, qui envoûte, on ne sait plus trop si le chant des sirènes va nous faire chuter.

Chandelier (2001)

Imaginez un homme blanc dans le ghetto de Newtown, Johannesburg, Afrique du Sud. Il est masqué d'un maquillage digne d'une dragqueen, mais marqué du sceau de David, une étoile à six branches sur le crâne.

Pour tout vêtement, il porte un Chandelier dont le cristal tinte à chaque fois qu'il fait un pas, perché sur des talons de vingt centimètres. C'est la performance réalisée par Steven Cohen en 2002. Seul, il s'est engouffré dans le territoire des limbes de l'humanité, dans la misère des habitats de récupération, abris des derniers réfugiés, quasiment nu, désarmé, vulnérable. Son image blanche, lumineuse, se détache de la noirceur des décharges, des ruelles boueuses. Cohen a expérimenté là le choc de deux cultures, de deux mondes : le sien, gay, blanc, artiste, descendant du colon, contre l'autre, hétérosexuel, noir, chômeur, descendant de l'esclave. Rien ne les unit, sauf la cruauté et la violence, l'injustice et la discrimination que, chaque jour, ils doivent endurer. On l'accueille comme Jésus, on menace de le frapper, on lui baise la main, on se masturbe devant lui. Lui, il reçoit. Il ne bronche pas. Il expérimente. Sa présence suffit à un discours. Il

ouvre les bras, en oraison, et il attend qu'on se manifeste. Il attend. Une réaction, un geste, une parole.

Parcours

De formation classique et contemporaine, **Elu** travaille en tant que chorégraphe et danseur depuis 1992. A partir de 1997, toute son œuvre ("Tristesse " 1999, "Goat foot god pan" 2000, "Broken bird" 2001...) s'est accomplie en collaboration avec Steven Cohen qui imagine, crée les concepts, scénographies et costumes de leurs spectacles.

Steven Cohen est performeur, plasticien autant que danseur et chorégraphe. Il est l'auteur de nombreuses performances et interventions publiques ("Crawling, flying"1998, "Kudu dance" 2000, "Chandelier" 2001), il a organisé de nombreuses expositions ("But me I'm setting pretty" Luxembourg 1998, "Feb distinguished identities" New York 2000) et installations ("Bitter suite" Johannesburg Art Gallery1993, "Selfish portrait "Pretoria Art Museum 2001).

Création en juin 04
« Les histoires d'Edgar »

Xavier Marchand

////////////////////
« Pourquoi dans notre coin le mal il poussait si bien et les enfants mourraient ? »

La compagnie Lanicolacheur fait un plongeon dans l'univers de John Edgar Wideman pour sa nouvelle création aux Subsistances. On est en plein dans la question de l'histoire raciale, de la pensée raciale, soit cette pensée univoque du noir et du blanc qui, aux Etats-Unis, est le reflet de la plus que problématique politique communautariste.

Wideman, né à Washington en 1941, veut transcender l'histoire par la fiction, pour échapper à la malédiction de la race, cette « tragédie de l'histoire collective afro-américaine ». Il interroge dans son œuvre la mémoire, à travers les thématiques de l'enfance et des récits ancestraux, Philadelphie, métropole du chaos, de la fièvre et du feu, cité du massacre, de la peur et du rêve.

Autant de matériaux intéressants pour Xavier Marchand, séduit par l'écriture des romans *Deux villes* et *L'incendie de Philadelphie*. Il compte en faire un montage pour l'adapter à la mise en scène, qu'il intitule « Les histoires d'Edgar ». C'est certainement l'oralité du langage de Wideman qui l'a conduit à une envie pareille : d'abord le rythme, la fragmentation, les saccades, les sautes de diction, les jeux sonores... tout se prête à la performance. Lire du Wideman, c'est lire un slam, c'est lire un jazz tout droit sorti des quartiers noirs où l'auteur a pu se former l'oreille dès le berceau, imprimer en lui cette *free music* et s'en délecter, aujourd'hui, sur papier. Marchand travaille notamment avec Julien Goualo, percussionniste habitué à la scène, théâtrale et musicale, pour affirmer encore la dimension musicale de son travail à venir.

Divisée en trois parties, l'adaptation de Marchand présente deux protagonistes : Kassima, reine noire des nuits agitées où elle noie la douleur des fils et de l'homme perdus, où elle laisse partir en fumée ses résignations au monde ; et Mr Robert Jones, quinquagénaire se cherchant, en partance peut-être pour une vie nouvelle.

Dans la première partie, « Chez Edgar à danser », les deux se rencontrent, se plaisent et finissent la nuit ensemble, juste parce que chacun en a envie, besoin, pour lui-même. Et commence la remise en situation, suivie de la remise en question. On entre dans la vie de chacun, se laissant guider par une bande son qui ressuscite la mémoire par les voix de ceux qu'ils ont croisé, de ceux qu'ils ont aimé, de ceux qu'ils ont haïs, et la leur : les enregistrements révèlent bien les procédés d'écriture de Wideman : discontinuité narrative, superposition des époques, polyphonie et diversité des langages.

Marchand introduit dans la seconde partie une revisite des *Lamentations* du prophète Jérémie, qu'il baptise du même nom. Ces lamentations seront celles de Kassima : retour sur soi par paragraphes incisifs, elle file un long monologue intérieur reprenant sa condition noire américaine responsable de son destin.

« Aujourd'hui, la leçon sera cette pièce immortelle sur le colonialisme, l'impérialisme, le récidivisme, le royal baisage des faibles par les forts, des gens de couleur par les blancs, de la majorité par la minorité ou si vous le voulez, la naissance du blues de la nation vue à travers le fish-eye d'un salanglois. », tel est l'extrait ouvrant la troisième partie. Notre quinquagénaire s'éprend de Shakespeare et se lance dans *La Tempête* pour faire une lecture des relations humaines d'aujourd'hui à Philadelphie, sous les traits d'un Caliban (la communauté afro-américaine) contemporanéisé face au tyran blanc qui sévit toujours.

« La chair aujourd'hui et le verbe demain », en fait, c'est toujours comme cela que ça se passe.

On attend donc ce voyage dans la Syncope, celle des plaisirs musicaux et sexuels, et l'autre, plus meurtrière, rougie par le sang des esclaves déportés dont les stigmates, chez leur descendants aux USA, ne cicatrisent pas.

Biographie de John Edgar Wideman

Né à Washington en 1941, John Edgar Wideman a passé sa jeunesse à Homewood, le ghetto noir de Pittsburg, dont il a fait le lieu mythique de nombre de ses romans et nouvelles. Grâce au basket où il excelle depuis son plus jeune âge, il obtient une bourse pour entrer à l'Université de Pennsylvanie où il se trouve être le seul étudiant noir. Il en sort diplômé puis part étudier à Oxford où il se voit gratifié d'un poste de professeur. À 26 ans, il publie son premier roman. Il obtient à deux reprises le Pen Faulkner Award et s'impose très vite comme l'un des écrivains les plus originaux et les plus doués de sa génération. Aujourd'hui professeur de littérature à l'Université du Massachusetts, il est considéré comme l'un des plus grands écrivains américains vivants. Son œuvre est profondément enracinée dans les souvenirs et expériences des ghettos noirs ainsi que dans les affres de son histoire familiale complexe. La prose de John Edgar Wideman est à son image : tirillée, écartelée entre deux cultures, celle des grandes références anglo-saxonnes (Joyce, Faulkner, Eliot) et celle de la rue, des comptines, du rap, du gospel. Comme l'écrit Pierre Lepape dans *Le Monde des livres* : " Wideman invente une langue faite de la friction électrique de tous ces idiomes ; une langue qui charrie dans son flux heurté et brillant un lyrisme sombre, traversé d'éclairs fulgurants : une tempête. " Ses ouvrages parus en France sont publiés chez Gallimard : *Reuben* (1994), *L'incendie de Philadelphie* (1996), *Le massacre du bétail* (1998), *Suis-je le gardien de mon frère* (1999), *Deux villes* (2000).

Parcours de Xavier Marchand

Après avoir été comédien sous la direction de Claude Régy et Jean-Marie Patte, Xavier Marchand fonde, en 1987, la compagnie Lanicolacheur. Il choisit, en travaillant sur des œuvres poétiques (Mallarmé, Gertrude Stein, Robert Walser, Kurt Schwitters) et des écritures contemporaines de privilégier un théâtre du langage, du verbe. Inventant une poésie sonore et visuelle, ses spectacles entremêlent les matériaux et les arts. Il a notamment travaillé sur des spectacles musicaux tels que *Black and White Oratorio* de Robert Lax ou encore *Des Indes à la planète Mars* de Jacques Demierre. Au théâtre, il a notamment mis en scène *Des voix dans la Maison d'Orient* et *la Vita Alessandrina* (avant projet définitif) de Stéphane Olry et Corine Miret, et collaboré avec la chorégraphe Olivia Grandville pour *Prunus Armenia – 7 miniatures pour Paradjanov* et *Le K de E*.

Gisèle Vienne



Sa fascination pour les corps artificiels, elle la décline dans les arts plastiques et les arts vivants, par la danse et les marionnettes. Elle connaît bien ces dernières et explique que déjà, au XVIIIème siècle, l'art de la marionnette à gaine était très subversif et même violent. Au théâtre, les metteurs en scène qui l'ont toujours nourris et fascinée étaient, comme par coïncidence, aussi des plasticiens : Bob Wilson, Jérôme Bell, Heiner Müller, Jan Fabre, Tadeuz Kantor... On entend déjà le chant des dislocations des corps, les chocs des matières.

La poupée lui évoque autant la fascination que la répulsion, elle parle de « relation trouble à l'objet anthropomorphe », mais aussi à l'image, au film, avec lesquels elle n'entretient que des rapports complexes et ambigus.

Dans chacune de ses pièces, elle développe un thème : le rapport érotique au corps artificiel dans *Showroomdummies* ; dans *Splendid's*, le rapport à la mort et à l'immobilité ; dans *Stéréotypies*, le corps artificiel fait partie du rêve, ou du fantasme. Le fait que notre rapport au corps artificiel soit un pur produit de notre imagination est une question qu'elle examine dans ses créations où elle tente de montrer cette fragilité de la mise en scène des fantasmes érotiques. En effet, notre projection sur un corps qu'on aimerait avoir, (ou être), est un désir projeté par notre entourage et notre société.

Elle part donc de l'objet artificiel mais traite surtout l'immobilité par rapport au mouvement. Elle le suggère par l'oscillation entre humanité et artificialité du corps : là le trouble est plus important car on se situe entre l'humain et le morbide.

Aujourd'hui, les danseurs s'interrogent sur le corps artificiel plutôt que sur le corps vivant, plutôt que sur les prouesses techniques. C'est pourquoi, dans la même approche, elle veut rendre la vie à ses marionnettes, ou l'ôter au corps de ses danseurs : par des procédés de fractures, de sautes d'images, par le fractionnement et la distanciation de la musique, Gisèle Vienne nous donne à voir des micro-drames un peu brusques, qui pour elle sont des moments de réalisation possible fulgurants, rares et ponctuels. C'est une manière de façonner son propre corps vers un corps fictif.

Aussi le cliché, le stéréotype, sont autant d'items qui la préoccupent : la relation amoureuse « de base », le sado-masochisme par la manipulation... Vienne s'intéresse moins à l'effet produit chez le spectateur qu'aux questions qu'elle va faire surgir chez lui, à la sensibilité qu'elle propose. Elle déclare vouloir maintenir une psychologie en surface ou en images avec l'appui des masques, plutôt faire allusion à un personnage ayant une histoire de vie, une psychologie propre... Son projet se situe bien à la surface, avec toute la visibilité et la traçabilité qu'elle propose.

La physicalité et la matière sont ses domaines, mais cela ne l'empêche pas de se construire un univers à travers une littérature dont les auteurs ont un point commun : la cruauté. Elle s'inspire de Henri Darguer, Lewis Carol, Sacher-Masoch, Fassbinder, Hans Bellmer, Gombrowicz, Bataille entre autres, et plus récemment, elle se penche sur Jean-Luc Verna, Robbe-Grillet et Bataille pour leur mots concernant l'acte érotique par rapport à la mort, et ses égéries (si je puis dire) systématiques, Dennis Cooper et Jonathan Capdevielle.

Pour sa résidence aux Subsistances, elle compte interroger le rapport entre deux hommes et une vingtaine d'adolescentes sous les traits de poupées. Examiner quelles pourraient être les interactions entre une femme-enfant, pas encore construite, et un homme déjà mature, et sexuellement également. Elle ne sait pas encore si ces rapports seront anodins (on n'y croit pas trop) ou s'ils vont déboucher sur un crime sexuel... Elle pense utiliser encore le rapport frontal à la scène, car il est selon elle, très efficace. Puis il est toujours plus intéressant d'interroger la déviance et le désordre dans un cadre conventionnel, rigide et propre : la perception de la perversion interne des créatures en est décuplée.

Ainsi Gisèle Vienne tentera d'apporter de l'eau au moulin de sa problématique : *Est-ce que de l'extérieur, puisque ces fantasmes sont aussi une construction mentale, est-ce qu'on peut, n'étant pas intégré à la scène effectuer cette construction mentale ?*

La cruauté de Gisèle //////////////////////////////////////

Elle se situe d'abord dans *la déviance, le décalage, la difformité, les capacités mutantes du corps*.

Sur scène, chacun garde son sexe, si l'on est homme ou femme, on va au fond de sa masculinité ou de sa féminité. A outrance. Si l'on est encore en pleine croissance, comme l'adolescente longiligne de *Stéréotypies*, on se contente du jeu, de la ballade, de la découverte des corps finis des autres. De les regarder, de les observer, de les scruter. Puis à force d'exposition, toucher avec les yeux ne suffit plus.

C'est exactement ce que le spectateur peut ressentir : Gisèle Vienne, indubitablement, sait comment faire monter l'appétit (ou plus si affinité). Pourtant, l'univers général est froid, les couleurs sont froides, la musique est froide. La lumière est froide sauf une fois ou des frontaux nous jettent une lumière chaude en pleine face. Ça pourrait aller mieux, mais non. Parce que ces corps qui oscillent de la poupée mécanique à l'être humain sont dans un contre-jour qui nous enfonce encore un peu plus dans le malaise. De ce malaise, de cet état bâtard qu'elle provoque en nous, Gisèle en jubile.

Il est clair qu'on est bien loin de la mise en scène du corps-en-vie du danseur, dont l'énergie est absolument libérée, et qui se projette dans les airs ou s'enracine. Bien loin de la célébration de la beauté plastique parfaite, de la vanité. On est dans un langage qui est, en live, en train de se définir. On assiste presque à un processus de recherche, un examen du corps dénué de sa partie spirituelle ; de son enveloppe, de sa structure, de son architecture. La recherche tactile transpire des caresses, des manipulations des uns par les autres. On se court après, on se cherche, on se défie ou on fuit.

Il n'y a pas que les masques de vinyl ou de latex qui déshumanisent les corps, mais cela se passe plutôt dans la mécanique de l'univers créé : la musique entêtante de Rehberg, les commandements chantés de Tujiko Noriko, les leitmotiv gestuels qui ne cessent de ramener le jeu à zéro, autant d'éléments qui éjectent l'idée de la chorégraphie digne de ce nom.

Les talons sont hauts, tranchants. C'est perturbant. Le latex se dilate, se détend ou se rétracte, il couvre ou découvre ; on l'arrache. Beaucoup d'érotisme, mais pas celui d'Eros, celui de Sade plutôt. Un baiser, un seul. Une aspiration, un arrachage de la langue, un baiser mortel. D'ailleurs, la mort ne rôde jamais très loin, on la perçoit de-ci, de-là : tantôt elle s'incarne dans le danseur et en fait un automate, tantôt c'est lui qui la vomit. Le corps objet se déshumanisera-t-il complètement ?
D'abord, explorons-le, et c'est une entrée dans un long tunnel sombre que Gisèle creuse, pionnière.

Parcours de Gisèle Vienne

Après des études de philosophie à Paris, elle s'est formée à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières. Elle travaille par la suite avec Eloi Recoing et Franck Söhnle. En 2000, elle crée " Splendid's " d'après Jean Genet, son premier spectacle, avec Etienne Bideau-Rey et leur compagnie DACM. Suivent alors " Showroomdummies " en 2001 - créé à Annecy et repris à Lyon au Théâtre de la Croix-Rousse et au Théâtre de la Bastille à Paris - puis " Stéréotypie " en 2003 qui fait une tournée nationale et internationale : deux spectacles pour danseurs et mannequins.

Biographie Dennis Cooper

Dennis Cooper. Après des études universitaires, il part à Amsterdam, puis revient s'installer en Californie. Il repousse les pratiques sexuelles conventionnelles et expérimente toutes sortes de drogues. Son œuvre dérangeante et sulfureuse aborde les thèmes de l'homosexualité, la pornographie, la pédophilie, les tortures ou encore les meurtres. Il publie aux éditions P.O.L. " Closer " (1995), " Guide " (2000), " Try " (2002), " Frisk " (2002), " Défait " (2003), au Serpent à Plumes " Wrong " (2002) et aux éditions Balland " À l'écoute " (2001).

Biographie Ouvrages théoriques

////////////////////

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Folio-Gallimard, Paris, 1924.

BOND, Edward, *Le crime du XXIème siècle*, L'Arche, Paris, *Sauvés*, *La compagnie des hommes*, *Grande paix*, *Maison d'arrêt*

BÜCHNER, Georg, *Woyzeck*

COOPER Dennis, *Défaits*, POL, *A l'écoute*, Balland, *Closer*, POL. *Try*, POL. *Frisk*, POL. *Guide*, POL. *Wrong*, *Serpent à plumes*, *Dream Police*, POL.. *Period*, POL. *Sexe, violence et littérature*.

DANAN Joseph et RYNGAERT Jean-Pierre, *Études théâtrales 24-25. Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, Louvain, 2002.

DUMOULIÉ Camille (sous la dir. De), *Les Théâtres de la Cruauté. Hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères, Paris, 2000.

FASSBINDER, Rainer Werner, *Le bouc*, *Nul n'est méchant, personne n'est bon*, *L'anarchie de l'imagination*.

FOSSE Jon, *Dors mon petit enfant*, *Le fils*, *Variations sur la mort*, *Visites*.

FREUD Sigmund, *Malaise dans la Civilisation*, Payot, Paris, 1931.

GOMBROWISZ, Witold, *Yvonne*, *Princesse de Bourgogne*

KANE, Sarah, *Anéantis*, L'Arche, Paris, 1998. *Manque*, L'Arche, Paris, 1998. *Purifiés*, L'Arche, Paris, 1999. *L'amour de Pèdre*, L'Arche, Paris, 1999. *4.48 Psychose*, L'Arche, Paris, 2001.

KANTOR, Tadeusz, *Le théâtre de la mort*, L'Age d'Homme, Lausanne,

LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.

MICHAUD Yves, « *Violence* », Encyclopaedia Universalis.

MÜLLER, Heiner, *Guerre sans bataille*, L'Arche, Paris, 1996. *Philoctète*, Ombres, Toulouse, 1994. *La route des chars*, Editions de Minuit. *Ciment*, Editions de Minuit, Paris, 1991. *Tracteur*, *Théâtrales*, *Erreurs choisies*, L'Arche. *Fautes d'impression*, *Germania lli*.

ROSSET Clément, *Le principe de cruauté*, Éditions de Minuit, Paris, 1988.

SACHER-MASOCH, *La Vénus à la fourrure*.

SAUNDERS Graham, *Love me or kill me. Sarah Kane and the theater of extremes*, Manchester University Press, 2002.

SAUTIERE Jane, *Fragmentation d'un lieu commun*.

SCHWAB, Werner, *Les Présidentes*, L'Arche, *Anticlina(x)*, *Enfin mort enfin plus de souffle*, *Escalade ordinaire*, *Excédent de poids*, *insignifiant : amorphe*, *Extinction du peuple*, *La Ravissante ronde du Ravissant Monsieur Arthur Schnitzler*

STEPHENSON Heidi and LANGRIDGE Natasha, *Rage and Reason – Woman playwrights on playwriting*, Methuen Drama, Londres, 1997.

TONELLI Franco, *L'esthétique de la Cruauté. Étude des implications esthétiques du Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud*, A. G. Nizet, Paris, 1972.

WIDEMAN, John Edgar, *Reuben*, Gallimard. *L'incendie de Philadelphie*, Gallimard. *Le massacre du bétail*, Gallimard. *Suis-je le gardien de mon frère?*, Ed. Jacques Bertoin. *Un bébé dans le vide-ordures*, Le serpent à plumes.