



GRAAT On-Line issue #5.1 October 2009

La défaite du corps dans le théâtre anglais contemporain

Éléonore Obis

Université Paris IV - Sorbonne

Jean-Jacques Courtine indique dans le troisième volume de *l'Histoire du Corps* (2006) que « le vingtième siècle a inventé théoriquement le corps », et pour lui, le constat s'impose d'un bouleversement : « [...] jamais le corps humain n'a connu de transformations d'une ampleur et d'une profondeur semblables à celles rencontrées au cours du siècle qui vient de s'achever »¹. Le monde occidental a connu des moments de rupture importants dans le champ des connaissances sur le corps.

Citons comme exemples la naissance de la psychanalyse, le développement de la phénoménologie, l'essor de la pensée féministe ou encore le décryptage du génome humain. Ces bouleversements, associés aux catastrophes qui ont parcouru le vingtième siècle (guerres mondiales, extermination de masse, bombardements de Hiroshima et Nagasaki), ont engendré une « mutation des regards »² posés sur le corps dans les arts visuels. Après la seconde guerre mondiale et Auschwitz, ligne de partage des eaux historique pour Theodor Adorno³, la représentation du corps connaît un tournant radical, en particulier au théâtre.

Le théâtre est un lieu privilégié pour analyser et comprendre cette mutation des regards. Pour Roland Barthes, le théâtre a une fonction érotique essentielle car il est le seul de tous les arts figuratifs « à donner les corps, et non leur représentation »⁴. Il permet un rapport direct, une confrontation unique entre corps en scène et corps du spectateur, une relation de co-présence. La rupture a lieu dès les années cinquante

avec le Théâtre de l'Absurde qui met en scène un monde dénué de sens et de transcendance à travers la dislocation du langage et la fragmentation des corps des personnages. L'œuvre de Samuel Beckett est emblématique de ce tournant : le corps y est effacé, mutilé, et la langue se tarit dans un théâtre de plus en plus abstrait et minimaliste. La figure de Beckett hante toute une partie de la scène contemporaine anglaise qui poursuit, en la développant, cette forme de mise en jeu du corps. Ce théâtre contemporain s'attache à mettre en scène « la dé-faite »⁵ du corps, sujet central et scandaleux à travers les actes de violence qui lui sont infligés (cannibalisme, mutilation, viol). Ce théâtre s'oppose au théâtre grand public, de tendance journalistique et naturaliste (par exemple celui d'un David Hare) joué dans les théâtres du West End londonien. Edward Bond s'engage contre ce type de théâtre dès les années soixante avec *Saved* (1965), pièce censurée pour la mise en scène de la lapidation d'un bébé par une bande de jeunes. Le théâtre épique, poétique et politique de Bond interroge l'humanité de l'homme dans un monde post-catastrophique, de façon toujours plus systématique à partir de la trilogie des *War Plays* (1985, *Pièces de Guerre*). Les trois pièces sont une forme d'achèvement théorique et formel du théâtre politique tel que le conçoit Bond et à partir des *War Plays*, il ne cesse de revisiter les thèmes de l'Holocauste et d'une humanité qui tente de survivre dans un monde dévasté. Howard Barker, qui commence sa carrière dans les années soixante-dix, est une autre figure majeure de ce théâtre de la défaite du corps. Il élabore le théâtre de la Catastrophe à partir du début des années quatre-vingt, avec des pièces telles que *Victory* (1983) ou *The Bite of the Night* (1988) : il s'agit de renouveler la forme de la tragédie dans une démarche iconoclaste, non-naturaliste, niant tout message et toute portée politique, contrairement au théâtre post-brechtien de Bond.

Chez Howard Barker, le spectateur doit retrouver une autonomie intellectuelle dont il est privé partout ailleurs: « The audience is not flattered with hope, but rather lent pain. It is not taught criticism, but honoured with the truth of the absence of truth.»⁶ Le spectateur est seul face à la pièce et à ses interrogations.

Ces deux auteurs prolifiques (Howard Barker a écrit à ce jour plus de soixante-dix pièces, Edward Bond, une trentaine) ont influencé toute une génération d'auteurs anglais débutant dans les années quatre-vingt-dix chez lesquels Aleks Sierz pense déceler une forme de renaissance du théâtre britannique, dans un mouvement qu'il appelle « In-Yer-Face theatre » (traduit par théâtre coup-de-poing)⁷. Ce théâtre regroupe des pièces dérangementantes pour le spectateur, notamment par la violence et la cruauté qu'elles exposent sur scène :

The widest definition of In-Yer-Face theatre is a drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message [...] Questioning moral forms, it affronts the ruling ideas of what can or should be shown onstage; it also taps into more primitive feelings, smashing taboos, mentioning the forbidden, creating discomfort.⁸

Parmi les auteurs de cette génération, Sarah Kane (décédée en 1999) auteur de cinq pièces, et Martin Crimp, se démarquent par une volonté de renouvellement du genre théâtral, grâce à des tentatives d'innovations formelles et poétiques originales : *Blasted* (1995) révèle Sarah Kane, et *Attempts on her Life* (1997) confirme le talent de Crimp.

Dans son ouvrage *Voyages au bout du possible*⁹, Élisabeth Angel-Perez démontre que ces « théâtres du traumatisme » peuvent se concevoir comme la métaphore d'une expérience extrême, dans le sens où l'entendait Georges Bataille, c'est-à-dire comme « un voyage au bout du possible de l'homme »¹⁰. L'étude précise de la topique du corps révèle deux extrêmes possibles dans les modalités de représentation de cette expérience qui cherche à circonscrire la notion d'humanité.

Tout d'abord, les auteurs tentent de défaire le corps à travers des violences physiques qui surexposent le corps sur scène. Dans un deuxième temps, cette « défaite » du corps se traduit aussi par une tentative d'effacement et de spectralisation du corps. Ce questionnement des limites du corps et de sa représentation sont les vecteurs essentiels d'une tentative de redéfinition du genre théâtral.

I. Le corps défait, le corps surexposé

Il n'est pas rare de voir des corps violentés, découpés, mutilés sur la scène contemporaine anglaise. Cette dernière propose le portrait d'une humanité barbare à travers la représentation de violences physiques qui ne sont pas sans rappeler celles des théâtres élisabéthains et caroléens de John Webster, John Ford ou Thomas Middleton. Cette filiation se retrouve par exemple dans les scènes récurrentes d'énucléation, à la fois citation et réécriture de *King Lear*. La référence est mise en avant chez Bond et Barker qui ont joué le jeu de la réécriture de la pièce (avec respectivement *Lear* et *Seven Lears*). L'énucléation occupe une place centrale dans *Blasted* de Sarah Kane, pièce emblématique du théâtre *In-Yer-Face*, dans laquelle les influences de Bond et Barker sont encore très présentes. Dans un hôtel chic de Leeds, Ian viole sa petite amie Cate. L'hôtel est bombardé et après l'explosion, Ian se retrouve seul au milieu des ruines. Un soldat fait irruption : il viole Ian puis lui dévore les yeux. Cet aveuglement du personnage est le début d'un voyage au bout de l'horreur initiatique qui révèle le personnage à lui-même et force le spectateur à ouvrir les yeux : Sarah Kane présente une généalogie de la violence qui tente d'aller à la racine des actes et d'en démonter les engrenages. Martin Crimp, moins « In-Yer-Face » que Kane dans sa mise en jeu du corps, inclut lui aussi une scène d'énucléation dans sa pièce *The Treatment* (1993).

Les mutilations du corps participent d'une déconstruction de l'identité des personnages et d'une recherche des limites de l'humanité, ou de son essence. Attaquer le corps, c'est exposer le sujet à la douleur, concept analysé par Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur* : « La douleur comme lieu du sujet. Là où il advient, où il se différencie du chaos. »¹¹. Pour Kristeva, la douleur permet d'accéder à l'essence du sujet. Cette citation est particulièrement éclairante pour aborder le théâtre de Sarah Kane ou de Howard Barker. La pièce *Cleansed* de Sarah Kane (1998) présente des personnages amoureux enfermés dans une institution. Dès qu'ils expriment cet amour ceux-ci sont torturés par un bourreau nommé Tinker. Le personnage de Carl, amoureux de Rod, est régulièrement puni à cause de cette

relation homosexuelle : Tinker, après l'avoir passé à tabac, lui coupe successivement la langue, les mains, puis les pieds. Parallèlement, Grace est punie pour avoir entretenu une relation incestueuse avec son frère Graham. Elle est violée, subit des électrochocs, ainsi qu'une mammectomie et une phalloplastie censées la transformer physiquement en son frère. Le dernier tableau montre ces deux personnages, Grace renommée Grace / Graham, et Carl comme des survivants de ce voyage au bout du possible de l'homme. À la fin de ce voyage qui n'est pas sans rappeler fortement l'expérience concentrationnaire, Grace est devenu un monstre, ni homme ni femme et Carl, réduit à un homoncule, n'a plus aucun moyen de s'exprimer : ils sont allés au bout de l'expérience de l'inhumain.

Dans *The Bite of the Night* (1988) de Howard Barker, les mutilations successives du personnage principal, Helen, c'est-à-dire la légendaire Hélène de Troie, semblent dessiner une des lignes directrices de la pièce. *The Bite of the Night* se déroule au cœur des ruines d'une université dont on suppose qu'elle se trouve sur celles de la mythique Troie. Les personnages tentent de reconstruire l'antique cité tout au long de la pièce. Hélène de Troie n'est pas morte et Savage, professeur d'université, entreprend de percer le mystère du mythe de la belle Hélène, devenue laide chez Barker. Pour arriver à ses fins, il devient son amant et entreprend de la découper, de l'émonder (dans le texte : « the pruning of Helen »). Après avoir subi une amputation des bras, Hélène s'insurge devant l'horreur du projet et se plaint à Savage :

Oh, my shapeless adorer, would you hack my legs off also?
Legless, would you desire me more? [...] What part then...!
What joint or knuckle, what pared-down, shredded particle
would serve to be the point at which your love would say
stop, Essential Helen?¹²

Helen, contrairement aux personnages de Kane, ne semble pas ressentir de douleur : elle s'indigne de la tournure que prend la relation amoureuse et s'interroge sur son avenir. Barker s'inscrit ici contre toute représentation naturaliste ou psychologisante afin de déstabiliser le spectateur. Après avoir été amputée des jambes puis recyclée pour fabriquer du savon, Helen finit par mourir pour réapparaître sous la forme d'une vieille estropiée, que Savage s'empresse d'enterrer vivante. Helen est

l'incarnation d'un mythe que l'on ne peut pas tuer ou amputer comme n'importe quel autre être humain. Barker met l'accent sur la déconstruction du corps comme moyen de parvenir à la connaissance, en particulier pour ceux qui infligent les mutilations ou en sont les spectateurs : la douleur est un moyen de connaissance de soi pour ceux qui assistent à ce spectacle comme le révèle la réplique de Savage à Helen, « It hurts to look at you »¹³. Contrairement aux violences d'une pièce comme *Cleansed*, l'émondage d'Hélène n'est jamais représenté sur scène et le personnage semble tout au plus quelque peu handicapé par les mutilations successives. C'est bien le spectacle du corps mutilé qui permet d'atteindre la connaissance pour Barker, en plaçant le sujet dans une situation catastrophique inédite qui l'oblige à repousser ses limites et à prendre des décisions instinctives pour survivre. On comprend alors mieux le sens du sous-titre de la pièce : *The Bite of the Night. An Education*. Le spectateur est pour sa part dérouté et mal à l'aise devant ce théâtre de la Catastrophe qui se veut plus douloureux que la tragédie : « The Theatre of Catastrophe is more painful than tragedy, since tragedy consoles with restoration, the reassertion of existing moral values. »¹⁴. À la lumière des propos de Julia Kristeva, cette douleur se veut épiphanique pour le spectateur qui doit réapprendre à penser par lui-même sans être guidé par une instance morale devant ce théâtre qui se veut au-delà du bien et du mal.

L'accumulation intentionnelle de procédés de mise à mal du spectateur est nouvelle dans cette surexposition contemporaine du corps. Bond a très précisément théorisé cette démarche, en isolant certains moments particuliers de son théâtre qui visent clairement à ébranler le spectateur pour provoquer une réflexion sur le sens des événements qui lui sont montrés et le rendre actif. Il nomme ces instants « aggroeffects » et les définit longuement dans ses commentaires des *War Plays*¹⁵. Le corps et sa mutilation jouent un rôle important dans leur mise en œuvre.

Cependant, l'image du corps morcelé n'est, quant à elle, pas nouvelle : métaphore d'un sujet en quête d'identité dans un monde post-catastrophique dévasté, elle rappelle l'image du corps éclaté de la tragédie élisabéthaine (*Coriolanus*), symbole du désordre du microcosme et du macrocosme.

Les violences physiques attaquent les limites du corps qui est représenté comme poreux : cette porosité est mise en scène au moyen d'une surexposition de l'abject tel qu'il est défini par Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur* : « À l'opposé de ce qui entre dans la bouche et nourrit, ce qui sort du corps, de ses pores et de ses orifices, marque l'infinitude du corps propre et suscite l'abjection. »¹⁶. Ainsi, les limites du corps sont constamment menacées : chez Kane et Barker en particulier, les fluides qui s'écoulent du corps sont souvent surexposés, qu'il s'agisse d'urine, de sperme, de salive, d'excréments ou de larmes. Le personnage d'Hippolytus dans *Phaedra's Love* (1996) de Kane est caractéristique de ce corps poreux : la scène d'exposition le présente en train de regarder un film violent tout en mangeant un hamburger et en se masturbant dans ses chaussettes. Il ne cesse d'ingérer et d'excréter, faisant de son corps une forme de récipient poreux. Les corps sont le plus souvent présentés comme des machines qui se remplissent et se vident. Cet aspect mécanique est thématiqué dans la représentation de l'acte sexuel qui est le plus souvent violence imposée à l'autre sous la forme du viol. C'est le cas dans de nombreuses pièces de Barker où le corps de la femme est constamment pris d'assaut (voir en particulier *The Europeans*). Ces attaques, en exposant la porosité du corps, contribuent à la défaite du sujet et à sa perte d'identité. De corps-sujet, les personnages deviennent des corps-objets. La réification du corps est illustrée dans la topique du corps-viande, et celui-ci devient la proie du sujet cannibale : chez Bond, la reine Victoria dévore ses enfants dès *Early Morning* (1968, censurée). Ian, dont les yeux ont été dévorés par le soldat, dévore à son tour le cadavre d'un bébé à la fin de *Blasted*. Barker, dans *The Last Supper* (1988), prend la Cène biblique au pied de la lettre en faisant du personnage principal Lvov, parodie du Christ, le dîner de ses disciples : « I am their Supper », dit-il (50).

II. La Spectralisation du corps

À l'opposé de cette surexposition, le corps est défait car il est spectralisé, effacé de la scène. Tout d'abord, de nombreux fantômes hantent la scène contemporaine

anglaise. Cette spectralisation, à l'instar du fantôme du père de Hamlet, est le symptôme d'un théâtre hanté par l'Histoire et par les textes, et donc en ce sens profondément postmoderne. Edward Bond en particulier convoque des fantômes dans ses pièces récentes, qu'il s'agisse des *War Plays* (1985), de *At the Inland Sea* (1995) ou de *Have I None* (2000) et certains personnages s'interrogent sur leur statut de mort ou de vivant (voir *Great Peace*, 166-167). Barker fait aussi appel à de nombreux fantômes, personnages ressuscités ou voix ayant fonction de chœur (*Seven Lears*, *Minna*, *He Stumbled*, etc.) : ces spectres sont un autre moyen de déstabiliser le spectateur en brouillant les frontières entre vie et mort et en déjouant les attentes. Un personnage mort peut ressusciter ou réapparaître au cours de la pièce. Bond fait un tout autre usage de ses fantômes. Dans la trilogie des pièces de guerre, les personnages évoluent dans un espace dévasté par la bombe nucléaire. La première pièce, *Red, Black and Ignorant*, est introduite par le personnage du monstre, qui est un fœtus mort-né rejeté dans les flammes pendant la guerre nucléaire : « This is the child my womb threw in the fire » dit la mère. Ce monstre inhumain, qui n'a jamais vécu, est celui qui « montre » et « avertit » (du latin *monstrare*), le médiateur de la pièce entre l'histoire et l'Histoire. Dans *At the Inland Sea*, une mère et son bébé, surgis du passé, plus précisément celui de l'Holocauste, implorent un jeune garçon de leur raconter une histoire. Dans la dernière scène de *Born*, les morts envahissent la scène et se mêlent aux survivants. Ces fantômes permettent à Bond de faire coexister dans un même espace-temps le présent narratif et l'Histoire. Les spectres donnent voix aux victimes de la Shoah et représentent – au sens de rendre présent – l'irreprésentable : ils sont le lien entre la vie privée et l'Histoire, le collectif et l'individuel, qui permet au devoir de mémoire de se perpétuer.

Au-delà de cette démarche de spectralisation, certains dramaturges n'hésitent pas à tenter de faire disparaître toute corporalité, comme c'est le cas dans les deux dernières pièces de Sarah Kane, *Crave* (1998) et *4.48 Psychosis* (2000) et *Attempts on her Life* de Martin Crimp. Ces pièces présentent la quête d'un corps, d'identités et de sens absents à travers des fragments qu'il s'agit de re-membrer/ remember. La mémoire et le souvenir jouent un rôle essentiel dans les tentatives de circonscrire les identités

de A, B, C, et M dans *Crave*, du « je » de *4.48 Psychosis* ou de Anne dans *Attempts on her Life*.

Cette quête est redoublée par celle du spectateur qui tente tant bien que mal de recoller les morceaux d'une diégèse qui se dérobe sans cesse. La structure des pièces repose sur la succession de fragments : dix-sept scénarios clairement délimités pour *Attempts on her Life*, et vingt-quatre fragments de texte pour *4.48*. Dans les deux pièces, le texte met en scène ce qui s'apparente encore à des dialogues, mais sans personnage et sans indication scénique. La notion d'agon, c'est-à-dire de conflit entre les personnages tel qu'il s'incarne dans les dialogues¹⁷, disparaît totalement alors qu'il est en quelque sorte incarné, dans les pièces qui surexposent le corps, au moyen des conflits essentiellement physiques, des corps à corps qui opposent les personnages. La source de parole n'est jamais identifiée et le nombre de personnages peut varier à l'infini dans les deux pièces. Dans *Attempts*, chaque scénario est la parodie d'un style de discours : la chanson, la publicité, la critique d'art, le scénario de film... et les dix-sept fragments sont agencés comme dans un collage kaléidoscopique, sans lien logique.

La moindre mention du prénom de l'héroïne absente, Anne, est aussitôt liée à tout prénom qui lui ressemble (Anya, Annie, Anouchka...) mais ce lien sape la possibilité de la construction d'un seul et unique sens : Anne représente une infinité de possibilités qui ne peuvent pas coexister de façon cohérente, comme le démontre le scénario 14 de la pièce :

Scenario 14 "The Girl next door" (extrait) :

She's a terrorist threat

She's a mother of three

She's a cheap cigarette

She's Ecstasy.¹⁸

De même dans *4.48 Psychosis*, le « je » n'a pas d'identité fixe : il apparaît à la première personne, puis à la troisième personne, à la fois homme et femme : « the broken hermaphrodite who trusted herself alone » peut-on lire dès la première page (4.48, 205). Le pronom « we » est aussi utilisé plus loin dans le texte. Il est impossible de circonscrire clairement un personnage : certains personnages sont des entités

protéiformes. Comme l'illustre le titre *Attempts on Her Life*, en jouant sur la contradiction des sens de « attempt », la tentative de représenter Anne est toujours redoublé d'un attentat, d'une impossibilité à la définir.

Les pièces qui tendent à défaire le corps en l'effaçant se rapprochent d'un théâtre poétique fondé sur la voix, brouillant les limites du genre. Ainsi, les derniers textes de Kane ou *Attempts on Her Life* peuvent se lire comme des partitions musicales et rappellent par moment la poésie concrète (Bob Cobbing, Alan Halsey en Grande-Bretagne ou e.e. cummings aux USA). Les textes sont rythmés par les silences et les pauses et l'espacement des mots sur la page renvoie à la déconstruction du sujet. La pièce devient une chambre d'écho et évoque des voix se répondant dans un crâne par des citations littéraires (on retrouve dans *Crave* de nombreuses références à *The Waste Land*). Dans *Crave*, les voix de A, B, C et M se font écho, se répondent, puis se séparent dans différents mouvements quasi musicaux. Elles aboutissent parfois à une forme de fusion :

B: The vision.

M: The loss.

C: The pain.

A: The loss.

B: The gain.

M: The loss.

C: The light. (*Crave*, 192)

Les mots scandés par des voix non caractérisées permettent de dire la perte du corps, la perte de l'identité des personnages dont les voix se confondent ici en une seule. La répétition de la même structure grammaticale, les allitérations entre « loss » et « light », les assonances entre « pain » et « gain », ponctués par la répétition de « the loss » créent une musique de la perte, « un poème du deuil de soi »¹⁹ pour citer Élisabeth Angel-Perez. Cette musique parvient, comme Bond, à rendre visible l'invisible.

Conclusion

La thématization du corps sur la scène contemporaine anglaise permet de confronter l'humanité de l'homme. Pour Edward Bond : « Drama [...] confronts the ultimate in human experience so that we can seek to understand what humans are and how they create their humanity.»²⁰ Cette mise en jeu du corps est de surcroît le signe d'un fonctionnement métathéâtral. Défaire le corps, c'est réaffirmer une démarche iconoclaste qui tente de redéfinir le personnage de théâtre et, avec lui, le genre théâtral. Les auteurs évoqués dans ce court panorama n'hésitent pas à constamment repousser les limites du représentable et du faisable, et leurs pièces sont considérées comme de véritables « casse-têtes » pour les metteurs en scène. Si Sarah Kane et Martin Crimp sont beaucoup joués partout en Europe, Edward Bond et Howard Barker sont restés des exilés dans leur propre pays (situation que Barker qualifie de « internal exile ») tout en remportant un certain succès en France. La représentation de la violence, d'une part, pose la question de son esthétisation et de la distance que l'on veut établir entre le public et la scène. En stylisant la violence, une distance peut être créée qui évite de tomber dans le grotesque. La mise en scène de la spectralisation et de l'effacement des corps, d'autre part, pose elle aussi de nombreuses difficultés : *4.48 Psychosis* de Kane et *Attempts on Her Life* de Crimp ont été mises en scène de nombreuses fois, avec des troupes d'acteurs allant de une à douze personnes. Leur qualité d'œuvres ouvertes est un gage d'inspiration pour les metteurs en scène en quête d'innovations et de prise de risques.

SOURCES

SOURCES PRIMAIRES

Barker, Howard. *Collected Plays (5 volumes)*. London: Calder.

Bond, Edward. *Plays (8 volumes)*. London: Methuen.

Crimp, Martin. *Collected Plays (2 volumes)*. London: Faber.

Kane, Sarah. *Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. London: Methuen, 2001.

SOURCES SECONDAIRES

Adorno, Theodor. *Dialectique négative*. Trad. Coffin G., Masson J. Masson O. et al. Paris : Payot, 1978.

Angel-Perez, Élisabeth. *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck, 2006.

_____, ed. *Howard Barker et le Théâtre de la Catastrophe*. Paris : Théâtrales, 2006.

Barker, Howard. *Arguments for the Theatre*. 1989. Manchester: MUP, 1998.

Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1975.

Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1954.

Corbin, Alain, Courtine Jean-Jacques & Vigarello Georges. *Histoire du corps (3 volumes)*. Paris : Seuil, 2006.

Davis, David ed. *Edward Bond and the Dramatic Child*. Stoke on Trent: Trentham Books, 2005.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. 1980. Paris : Dunod, 1996.

Saunders, Graham. *Love me or Kill me. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester UP, 2002.

Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*. London: Faber, 2001.

_____. *The Theatre of Martin Crimp*. London: Methuen, 2006.

Torti-Alcayaga, Agathe. « L'œuvre de Sarah Kane: le théâtre de la défaite ». *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire, Cycnos* 18.1 (2001) : 51-62.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre (I-II-III)*. 1977. Paris : Belin, 1996.

NOTES

¹ Courtine, Jean-Jacques. *Histoire du corps*. Vol. 3. Paris : Seuil, 2006, pp. 7 et 9.

² Titre choisi pour le volume 3 de l'*Histoire du corps*.

³ Adorno, T.W. *Dialectique négative*. Paris : Payot, 1978, 284.

⁴ Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1975, 81.

-
- ⁵ Torti-Alcayaga, Agathe. « L'œuvre de Sarah Kane: le théâtre de la défaite ». *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire, Cynos* n° 18.1 (2001): 51-62.
- ⁶ Barker, Howard. *Arguments for the Theatre*. 1989. Manchester: MUP, 1998, 70.
- ⁷ Sierz, Aleks. « Cool Britannia? 'In-Yer-Face' Writing in the British Theatre Today. » *New Theatre Quarterly* n° 56 (Novembre 1998) : 324-333.
- ⁸ Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*. London: Faber, 2001, 4.
- ⁹ Angel-Perez, Élisabeth. *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck, 2006, 13.
- ¹⁰ Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 19.
- ¹¹ Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 165.
- ¹² Barker, Howard. *The Bite of the Night* in *Collected Plays 4*. London: Calder, 2001, 64.
- ¹³ Barker, Howard. *The Bite of the Night* in *Collected Plays 4*. London: Calder, 2001, 59.
- ¹⁴ Barker, Howard. *Arguments for the Theatre*. 1989. Manchester: MUP, 1998, 70.
- ¹⁵ "Aggro-effect: "aggro", shorthand for aggravation or aggression. [...] Rebellling against the supposed sense of detachment produced by Brechtian alienation, "aggro" confronts the audience with frightening, disgusting or simply extreme acts. Rather than simply aiming to provoke strong feeling or a gratuitous sense of shock, these acts of theatrical provocation fully implicate the viewer by demanding an emotional response. The purpose is to get a reaction but, further, to start a thought process about the significance, the meaning, of what is taking place on stage." In David Davis ed. *Edward Bond and the Dramatic Child*. Stoke on Trent: Trentham Books, 202 .
- ¹⁶ Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 126-127.
- ¹⁷ Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2006, 13.
- ¹⁸ Crimp, Martin. *Attempts on her Life* in *Collected Plays 2*. London: Faber, 2005, 263.
- ¹⁹ Angel-Perez, Élisabeth. *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck, 2006, 177.
- ²⁰ Bond, Edward. "Afterword". Saunders, Graham. *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, 190.