



HAL
open science

Sarah Kane : un théâtre In-Her-Face, ou l'écriture d'un drame performatif

Marceau Deschamps-Ségura

► **To cite this version:**

Marceau Deschamps-Ségura. Sarah Kane : un théâtre In-Her-Face, ou l'écriture d'un drame performatif. Coup de théâtre, 2015, Le théâtre In-Yer-Face aujourd'hui. hal-02950046

HAL Id: hal-02950046

<https://hal.science/hal-02950046v1>

Submitted on 26 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sarah Kane : un théâtre *In-Her-Face*, ou l'écriture d'un drame performatif, Marceau Deschamps-Ségura, Université de Poitiers, FoReLL, EA 3816.

Avec une carrière éclair (de 1995 à 1999), Sarah Kane marque le théâtre britannique et mondial avec ses cinq pièces : *Anéantis*, *L'amour de Phèdre*, *Purifiés*, *Manque*, *4.48 Psychose*. Par son travail transgressif sur la forme et son recours régulier à des images violentes, convoquées pour interpellier politiquement le spectateur, la jeune auteure s'est inscrite – sans le revendiquer – dans le mouvement de l'*In-Yer-Face Theatre*, dont elle est même devenue un exemple emblématique. Au moment de questionner l'héritage de ce mouvement, il nous semble donc pertinent d'examiner la radicalité⁴ de Sarah Kane pour saisir plus précisément la dynamique de son théâtre, qui le rapproche de l'*In-Yer-Face*, et contribue à ouvrir des perspectives à la scène contemporaine. Dans cet article, pour dessiner avec plus de précision le mouvement de cette écriture (de l'extériorité objective à l'écriture de l'intériorité), nous décidons de nous intéresser principalement aux pièces liminaires de Sarah Kane : *Anéantis*, la première et, par de nombreux aspects, la plus canonique, qui contient déjà les germes des créations à venir et les clefs de leur compréhension et *4.48 Psychose*, pièce ultime et posthume, la plus foisonnante sur le plan formel en même temps que la plus dépouillée, qui exprime les traits nouveaux d'un théâtre du XXI^e siècle naissant. Ce théâtre, influencé par Sarah Kane, est nourri par un dialogue avec la performance, mais montre la permanence de caractéristiques plus anciennes, constitutives du genre dramatique. Nous aimerions dégager ce qui advient, ce qui reste du drame une fois que Sarah Kane a décidé de s'en éloigner, ainsi que les raisons qui la poussaient, au départ, à en emprunter la voie. Pour saisir cela, nous mettrons *Anéantis* en dialogue avec *La Poétique* d'Aristote, qui définit le théâtre dramatique ; puis nous analyserons *4.48 Psychose* comme le prototype d'un drame performatif, avec en regard la pensée de Jean-Pierre Sarrazac sur la rhapsodisation du drame, et la mise en scène de Valérie Marinèse (théâtre l'Élysée, 2011 ; les Ateliers, 2012, Lyon) qui en restitue dans le même temps la dimension dramatique et narrative, et sa dimension performative, convoquée régulièrement pour nourrir la fable.

Le drame aristotélicien est le canon l'écriture dramatiqueⁱⁱ : le drame (conflit interhumain) est posé comme définitionnel du « genre dramatique » aux côtés d'unités spatio-temporelles fondant la continuité et la lisibilité de l'action. Ces unités, ainsi que sa structure, doivent faire de lui un « bel être vivant » (Aristote 1990 : 96) bien proportionné, que le spectateur regarde pour son plaisir et son édification. Ce type de drame, esthétiquement, se caractérise par l'extériorité : les faits sont montrés aux spectateurs de manière objective, comme vus de l'extérieur. Le lieu et le temps de la fable constituent ensemble un cadre référentiel pour suivre l'action des personnages. Ce « bel être » qu'est le drame a sa vie propre, indépendante du spectateur qui l'observe. Des cinq pièces de Sarah Kane, *Anéantis* est celle qui se rapproche le plus d'un drame aristotélicien. On y retrouve les unités constitutives du drame énoncées par Aristote dans sa *Poétique*. C'est que l'auteure décide d'aller chercher dans le drame des caractéristiques qui l'intéressent, puisque d'autres formes théâtrales se sont imposées, dès le XVIII^e siècle (Sarrazac 1999 : 147) qui invitent à penser des pièces moins unifiées et puisque Sarah Kane n'hésite d'ailleurs pas à transgresser les normes aristotéliciennes quand cela lui semble nécessaire.

L'unité de lieu est la plus suivie, du propre aveu de Sarah Kane : « par rapport aux Trois unités d'Aristote, le temps et l'action se voient transgressés, tandis que l'unité de lieu est conservée » (Sarah Kane, *in* Saunders 2004 : 77). La didascalie initiale situe la pièce dans « une chambre d'hôtel très luxueuse à Leeds » (Kane 1998 : 11). En dépit de l'explosion qui la transforme radicalement à la fin de la deuxième scène, on reconnaît encore, sous les débris, cette même chambre. La pièce se clôt dans cet espace unique et dévasté, maintenu par la plus simple expression de son architecture : « Puis il se glisse à son tour dans le trou et s'allonge, le visage émergeant du plancher. [...] La pluie commence à tomber sur lui, à travers le plafond » (sc. 5). Ce lieu demeure le même d'un bout à l'autre de la pièce, même quand est investi par la fantasmagorie de la guerre, à compter de son explosion. Cette irruption était préparée par la précision globalisante « le genre de chambre si luxueuse que cela pourrait être n'importe où dans le monde » (sc. 1), qui invite à considérer ce lieu précis et concret comme favorable à l'abstraction ou à la généralisation, à la manière d'un laboratoire. Sarah Kane explique :

L'unité de lieu évoque l'idée d'un simple mur de papier qui séparerait la sécurité et la civilisation de l'Angleterre tranquille de la violence et du chaos de la guerre civile. [...] il ne s'agissait pas de montrer aux spectateurs des atrocités réelles, mais la réponse imaginaire que proposait une forme théâtrale étrange face à ces atrocités (Stephenson, Langridge 1997 : 130-131)

Le hors-scène investit ce lieu unique et fixe sur lequel il pèse continuellementⁱⁱⁱ, comme il le faisait dans les tragédies antiques, comme il le fait dans les drames naturalistes. Le spectateur n'a accès qu'à ce lieu précis, sans regard vers les autres espaces évoqués, relégués au hors-scène. Il n'a pas non plus

accès à l'espace mental des personnages, et ce lieu objectif ne permet pas la projection de leur subjectivité : la chambre demeure un cadre extérieur qu'ils traversent sans l'influencer. C'est, au contraire, la chambre qui influence les personnages et donne à comprendre leur situation, comme le poids du milieu dans l'espace naturaliste^{iv} : la chambre luxueuse entourée par une guerre civile donne à lire l'abondance Occidentale et l'injustice sociale sur laquelle elle repose. Cette injustice sociale pèse sur les personnages et infléchit leur comportements : l'angoisse et la violence de Ian, la chétivité de Cate en sont les symptômes. Ces symptômes permettent le premier crime : le viol de Cate par Ian, entre les deux premières scènes. L'explosion du lieu – plausible dans la fiction d'une guerre civile – détermine à nouveau les rapports de force, et permet le second crime : le viol de Ian par le Soldat. Le Soldat évolue dans un environnement qui lui est plus familier et qui donne à comprendre son dénuement et sa violence : il est le pendant des privilèges Occidentaux, dont il a été dépossédé pour n'en garder que les débris. Il l'explique brièvement avant de violer Ian : « Je suis allé à l'école./J'ai fait l'amour à Col./Des salopards l'ont tuée, maintenant je suis là » (Kane 1998 : 71).

Une fine distorsion spatiale apparaît cependant lorsque Ian reste seul (Kane 1998 : 85-87). Il s'enterre sous le plancher, ouvrant dans le lieu scénique une brèche inattendue, sous-terrain. L'isolement le ronge, jusqu'à le faire presque disparaître d'un plateau qu'il ne quitte pas, mais qui l'avale. Dans la solitude de Ian, l'unité de temps que dessine Sarah sera elle aussi déstabilisée.

Car l'unité de temps est elle aussi tenue, en dépit de quelques ellipses et distorsions que nous commenterons. La pièce progresse avec linéarité. Le temps du récit et celui de la fable sont équivalents. La pièce ne propose pas d'altération narrative de la temporalité ; son apparente objectivité lui interdit les effets de sommaire^v ou de ralentissement ; les ellipses sont rares et courtes, entre les scènes ; il n'y a aucune prolepse ni analepse. Les allusions au passé des personnages sont systématiquement ancrées dans la situation d'énonciation. Le présent du drame, temps objectif, est la temporalité de référence. Si le cycle des pluies^{vi} appelle une lecture de portée générale, de la même manière que l'élargissement de la didascalie spatiale initiale, il n'en altère pas pour autant le déroulement linéaire du temps objectif qui traverse et soutient la pièce. Les personnages et les spectateurs vivent la pièce au présent, et au présent seulement : c'est là le point de rencontre entre l'écriture du drame (qu'il soit antique ou naturaliste) et les formes de la performance (qui mettent en avant la temporalité présente de la manifestation artistique), tous deux aussi influents l'un que l'autre dans le geste artistique de Sarah Kane.

De nouveau, un seul dérèglement intervient, dans la solitude de Ian : une succession de tableaux au milieu de la scène 5, avec de nombreuses et courtes ellipses intercalaires marquées par une alternance « Noir. / Lumière » (Kane 1998 : 85-86). Elle se conclut par la mort de Ian, qui devrait

mettre fin à la représentation dont il est le dernier élément. Pourtant la pièce continue avec le retour de Cate, pour une nouvelle « tranche de vie », de nouveau comme captée de l'extérieur, sans effet de narration particulier. Dans *Anéantis*, la seule altération de la temporalité a lieu dans la solitude d'un personnage. Elle donne à sentir un temps subjectif : le temps ressenti par le personnage, ici décousu et fragmenté. Ce temps est comparable aux temporalités éclatées des dernières pièces de Sarah Kane. L'absence d'interlocuteur remet en question l'idée de drame comme conflit interhumain, et l'objectivité qui lui est propre. En effet, en dehors de ce moment, le drame se joue dans un temps objectif. La mort de Ian, et le retour de Cate le montrent : leur dialogue se fait dans un temps qui ne dépend pas de l'expérience de l'un ou l'autre. La seule chose qui maintient la pièce et la stabilité de sa temporalité, c'est la confrontation des deux personnages, fût-elle fantasmagorique, symbolique ou surnaturelle. Les subjectivités s'équivalent : elles s'affrontent, dialoguent, cohabitent sous nos yeux, sans le pouvoir d'altérer la narration.

L'unité d'action paraît problématique, de prime abord : en effet, l'irruption du Soldat crée une rupture avec ce qui précède. Une continuité, pourtant, demeure dans les thèmes et les enjeux : avant et après la rupture, nous avons affaire à un couple dissymétrique qui dessine des rapports de dominations implicites et explicites, lesquels déboucheront sur un rapport sexuel non consenti par le/la dominé/e^{vii}. Comme le montre Graham Saunders, des objets symboliques donnent à voir cette continuité :

Ces objets, « *un vaste lit double ; un mini-bar, du champagne dans un seau à glace ; un grand bouquet de fleurs* », deviennent des symboles représentant la séduction, la violence sexuelle, l'amour mal placé et le rejet. L'unité d'action résulte de ce que ces objets changent d'apparence et de fonction à mesure que la pièce avance. Par exemple, dès la scène 2, « *le bouquet est maintenant détruit et les fleurs éparpillées dans la chambre* », révélant ce qu'a de creux ce témoignage d'amour d'Ian à l'égard de Cate. (Saunders 2004 : 77)

Le gin est le dernier objet mentionné par les didascalies. Il était le premier objet de la chambre utilisé à l'ouverture du drame, dès l'entrée des personnages :

Ils entrent. / Cate s'arrête sur le pas de la porte, impressionnée par le standing de la chambre. / Ian entre, jette un paquet de journaux sur le lit, va directement au mini-bar et se verse un grand gin. (Kane 1998 : 11)

Elle finit de nourrir Ian et s'assied à l'écart, les jambes repliées pour se tenir chaud. / Elle boit le gin. / Elle suce son pouce. // Silence. // Il pleut. // Ian. Merci. // Noir. (Kane 1998 : 88)

Le gin a changé de main. Les rapports de force sont totalement renversés entre la première scène et la dernière scène. D'abord, Cate semble pétrifiée par le luxe de la chambre et Ian se montre cynique et provocateur ; il est mobile et se déplace, prend ou jette les objets. Finalement, Cate revient sur scène et incarne le mouvement. Elle materne Ian, le nourrit, tandis que Ian est immobile, enseveli, humble et dépendant. Ces images forment un chiasme, avec en son centre le drame : l'échange interhumain et son action.

L'accès à l'intériorité des personnages d'*Anéantis* se fait par l'intermédiaire de ces objets qui leur sont extérieurs. L'identité de Cate se constitue par exemple par les objets qu'elle accepte ou refuse d'ingérer : au départ elle refuse un sandwich au jambon et explique : « Viande morte. Sang. Je peux pas manger un animal » (Kane, 1998 : 16). Elle accepte finalement, dans la dernière scène, de manger de la viande et de boire du gin. Entre temps a lieu le drame : c'est à dire sa confrontation à Ian, ainsi qu'à la guerre, dans le hors-scène où elle disparaît deux fois^{viii}. Cela est d'autant plus choquant que le Soldat vient de manger les yeux de Ian. Les identités sont mouvantes, et se nourrissent de la confrontation à autrui : Cate est à la fin un mélange entre la fragilité de la fille qui suce son pouce et la voracité insensible des hommes carnivores. Elle a finit par ingérer et intégrer les éléments du milieu dans lequel elle évolue pendant toute la pièce.

De fait, le drame met en place un rapport d'extériorité aux personnages et à l'action, et une partie des motivations et des affects des personnages est transférée dans les objets qui les environnent. Dans *Anéantis*, ils sont indispensables à l'affrontement et à l'expression des personnages, comme l'explique Graham Saunders :

Avant même les répétitions de la représentation de Birmingham en 1993, dans une lettre donnant diverses exigences quant aux moyens techniques et à la distribution, Kane énumérait les accessoires qu'elle jugeait « vitaux, même pour une représentation expérimentale ». Ceux-ci comprennent « le lit, le mini-bar avec champagne, le revolver et le fusil à lunette de théâtre, l'étui de revolver qu'on porte sous l'épaule, le téléphone, le bouquet de fleurs, les bouteilles de gin Gordon et les cigarettes ». (Saunders 2004 : 78)

Ces objets font partie de la distribution de la pièce au même titre que les personnages ; ils sont une partie d'eux, de leur identité. Dans *Anéantis*, ils cristallisent les enjeux du drame, l'unité de son action : le jeu avec la viande et avec les armes traverse la pièce de bout en bout.

Le théâtre de Sarah Kane effacera progressivement ces intermédiaires extérieurs, pour donner accès plus directement à l'intériorité des personnages. Dès *L'Amour de Phèdre*, le statut des objets change quelque peu. Les objets sont tous liés exclusivement au protagoniste de la pièce, aux dépens des autres personnages : les déchets accumulés racontent Hippolyte, et ils le font aussi bien par effet d'ensemble que pris isolément. Ils ne participent plus directement à l'élaboration de l'action, ce qui retire une partie de leur intérêt dramaturgique. Sarah Kane le montre en transformant de manière inattendue la disparition de l'épée d'Hippolyte. Chez Sénèque, seule source de Sarah Kane (Tabert, in Braunshweig 2003 : 68), l'épée d'Hippolyte lui échappe quand il fuit Phèdre et son amour. Phèdre la récupère et l'utilise comme preuve de l'affront du fils de son époux. Dans *L'Amour de Phèdre*, l'épée disparaît totalement de la réécriture privant les trois personnages centraux de ce moteur dramaturgique extérieur. La menace d'Hippolyte ne passera plus par une arme ; le témoignage de Phèdre reposera sur sa seule parole, appuyée par son suicide ; Thésée n'aura rien d'autre que le cadavre de son épouse pour se convaincre de la culpabilité de son fils et alimenter son propre courroux. Les objets servent désormais principalement à l'expression de l'individu. Cet individu est désormais unique, au centre de l'attention : c'est Hippolyte. Les objets sont l'expression de sa subjectivité qui empiète et pèse sur les autres personnages. Ce sont des objets enfantins et nombreux, des cadeaux reçus, ou bien des déchets accumulés. Ils sont liés à l'activité organique et corporelle d'Hyppolite, au moment de recevoir ses sécrétions (morve ou sperme), ou bien de lui permettre de se nourrir (paquets de céréales et hamburgers). Phèdre essaie en vain de remettre de l'ordre dans ce chaos (sc. 4), de même qu'elle essaie de prendre soin d'Hyppolite. Mais ces objets sont pour Hippolyte même une prison. Leur prolifération marque l'isolement du prince dans son *idiotie*, au sens littéral de « repli sur l'individu ». Si les objets expriment un milieu, il s'agit plus d'une projection du milieu intérieur d'Hyppolite que de l'environnement social qui l'aura conduit à son inertie. La mort de Phèdre, « le cadeau qu'elle lui laisse » (Kane 1999a : 53), extirpe Hippolyte de ces objets pour le plonger directement dans la vie, qui, sur scène, se résume au drame – l'affrontement interhumain. Les objets, alors, disparaissent, et Hyppolite prend vie à la scène dans une véritable joute verbale avec le Prêtre (sc.6). Hyppolite y déploie alors une capacité d'argumentation dont la puissance rhétorique se traduit par le revirement du Prêtre qui finit par admettre « Il y a une sorte de pureté en toi » avant de lui faire une fellation. Hyppolite tire enfin du drame son épanouissement, puis devra y trouver la mort à son tour.

Dans sa *Poétique*, Aristote définit le drame comme *mimesis* : imitation. Il l'oppose ainsi à l'épopée, qui raconte : *diegesis*. Cette *mimesis* désigne les personnages en action : « Voilà pourquoi,

selon certains, ces œuvres sont aussi appelées drames [*dramata*] : elles imitent des gens qui font quelque chose [*drôntas*]. » (Aristote 1990 : 88). Notons que *drôntas* comporte une ambiguïté, sur laquelle nous reviendrons plus bas : ces « gens qui font quelque chose » sont à la fois les personnages agissant, et les acteurs, dans l'acte de représentation. Les personnages de Sarah Kane sont de parfaits *drôntas* : ils ne cessent d'agir, comme en témoignent les nombreuses didascalies, caractéristiques de ses premières pièces. Surtout, ils parlent, échangent, sur un mode mimétique (les quelques éléments de récits sont incorporés dans le dialogue, au moyen, notamment, du téléphone utilisé par Ian). Les personnages ne renoncent jamais à ce dialogue ni ne cessent d'agir, en dépit – peut-être même à cause – des événements qui les malmènent et les oppressent, des agressions, de l'explosion de la structure (de la fable et de sa forme). Sarah Kane écrit les faillites du langage et les inélégances qui font l'oralité, depuis le bégaiement de Cate (Kane 1998 : 25) jusqu'à la transcription de la parole qui s'interrompt ou qui est interrompue (Kane 1998 : 65). Les *drôntas* d'*Anéantis* donnent ainsi aux spectateurs le signe de l'imitation par l'imperfection et la saccade de leur langue. Cette langue paraît plus vraisemblable que la langue cristalline au déploiement fluide qui sera propre à *4. 48 Psychose*, mais que Sarah Kane commencera déjà à expérimenter dans les œuvres précédentes. Dans *Anéantis*, ce qui coupe la parole – aux deux sens du terme – c'est d'être adressée à d'autres personnages. C'est d'être un outil de l'échange interhumain et de la lutte des subjectivités : du drame.

Le dramatique caractérise cette première pièce de Sarah Kane, ainsi qu'il fait l'unité de l'ensemble de son œuvre. Nous nous proposons de récupérer ce terme pour désigner spécifiquement l'échange interhumain et ses enjeux, même au-delà de la *mimesis* aristotélicienne. Dramatique implique, en effet, la confrontation, le conflit. Cette définition met l'accent sur la dimension performative du langage, non pas dans sa capacité à générer des images ou des signes, mais dans sa capacité à transformer le destinataire – et parfois même le destinataire – par l'action du langage^{ix}. Les personnages vont ainsi transformer ceux qu'ils côtoient – qu'ils affrontent – par l'action de leur langage. Ainsi, dans *Anéantis*, les échanges entre Cate et Ian sont ponctués d'expressions à tonalité jussive et de diverses stratégies de persuasion. Cate tente de convaincre Ian d'arrêter les excès qui lui nuisent (alcool, cigarettes, solitude, racisme). Ian tente d'obtenir d'elle un rapport sexuel. Le soldat espère d'Ian qu'il parle, en tant que journaliste, de la guerre qu'il a vécu. Chacun à son échelle, les personnages condamnent le repli sur soi des autres. Ils tentent par tous les moyens – séduction, viol(ence), destruction – d'ouvrir l'autre à soi et/ou au monde. Ian obtiendra de Cate des faveurs sexuelles et de la tendresse^x ; Cate pourra nourrir Ian (Kane 1998 : 88). Le Soldat attendait de Ian, journaliste, qu'il relaie son propre regard sur le monde ; il finit par l'énucléer ce dernier pour sanctionner son refus égoïste, puis il met fin à ses propres jours. La guerre – l'échec de l'échange interhumain – qu'il représente détruira les deux autres personnages. Ces derniers la permettent par

leur repli égoïste. Cependant, même après son échec, l'échange interhumain continue et cherche de nouveau à s'élaborer, dans une scène ultime entre Ian et Cate, dévastés tous deux. Si la voix de Ian, progressivement, s'éteint (Cf. Obis 2007-2008 : 95), celle de Cate devient plus économique et plus sonore : « Get wet. [...] Stupid bastard. » (Kane 2001 : 60). Cette image conclusive préfigure celle de *Purifiés*, où un être amplifié par des greffes (Grace / Graham) se tient aux côtés d'un homme tronc silencieux (Carl) et accède à une langue comparable à celle employée dans *Manque*, et *4.48 Psychose* par cette même dimension sonore et concise et frontale (Kane 1999b : 71-72).

L'importance que Sarah Kane accorde au dramatique s'inscrit dans une tradition britannique de l'oralité et du dialogue. Agathe Torti-Alcayaga resitue le contexte d'écriture de Sarah Kane en ces termes :

Peut-être parce qu'il est l'art de la parole publique dans une île où la tradition orale a prévalu si longtemps, le théâtre, en Grande-Bretagne, a fréquemment constitué un baromètre des problématiques culturelles. Il a régulièrement engagé un dialogue actif avec la société de son temps à travers les thématiques développées par ses acteurs, mais aussi, et surtout, à travers sa dimension esthétique, se constituant *dans sa forme* en outil pour penser l'état du monde présent et à venir, à l'intérieur des frontières insulaires et au-delà (Torti-Alcayaga 2010 : 89).

Sarah Kane, comme l'Angleterre même, recherche un théâtre posant des questions qui intéressent la société. Elle met en accusation l'*idiotie* qui ronge le lien social entre les individus et qui crée à plus grande échelle des injustices et des souffrances condamnables. Cette accusation se fait par la mise en scène de manière dramatique, à deux niveaux : dans le drame, les personnages sans dans un échange interhumain. Mais, comme le drame qu'elle raconte, la pièce est une action de langage – et de corps – qui vise à produire un effet sur les individus à qui elle est adressée. L'échec de cet échange perpétuerait un état de fait désastreux.

Mais, en recentrant peu à peu ses pièces sur l'individu et sur l'échange interhumain, Sarah Kane va être amenée à s'affranchir d'éléments considérés comme constitutifs du drame, pour se concentrer peu à peu sur ceux qui font l'essence du dramatique : moins le lieu, le temps, l'action, les objets que la parole et l'adresse. Dans *Anéantis*, tous ces éléments sont à la fois tenus et déstabilisés, inflexibles pour permettre à Sarah Kane de produire le discours qu'elle cherche à faire entendre^{xi}. C'est ainsi que la fantasmagorie se déploie dans un univers naturaliste qui a imposé (Sierz 2000 : 102). Dès *Anéantis* avec la solitude de Ian, puis comme nous l'avons montré avec l'utilisation des objets dans *L'Amour de Phèdre*, la pression de l'univers mental des personnages déforme progressivement le plateau et la dramaturgie des pièces. L'auteure nous amène ainsi, pas à pas, dans une direction

qu'ouvre à tâtons son écriture : le chemin de l'intériorité des personnages au-delà des enveloppes scéniques et physiques.

Avec *4.48 Psychose*, Sarah Kane se rapproche de ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle :

la rhapsodisation du théâtre : refus du 'bel animal' aristotélicien et choix de l'Irrégularité ; kaléidoscope des modes dramatiques ; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique ; assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant la mosaïque d'une écriture résultant d'un montage dynamique ; percée d'une voix narratrice et questionnante qu'on ne saurait réduire au « sujet épique » szondien, dédoublement [...] d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire)... (Sarrazac 1999 : 197)

En effet, dans *4. 48 Psychose*, les personnages n'ont plus de nom et les quelques dialogues sont présentés à la manière de ceux d'un roman : retour à la ligne et tiret. Le découpage n'est plus en scènes, ni même en séquences qui possèderaient une logique apparente. Au contraire, la pièce propose un ensemble très hétéroclite regroupant de la prose poétique, des suites de mots, des dialogues, deux suites numériques, des listes, des constructions graphiques à partir de la répartition des mots sur la page. On a clairement une voix qui parle, une instance émettrice, dont la voix est tantôt dramatique, tantôt lyrique, tantôt épique. La langue va de l'éblouissement poétique à l'humour noir ou à l'emploi de grossièretés. Sarah Kane s'est éloignée du drame aristotélicien, en apparence.

Pourtant, le drame hante la pièce car Sarah Kane en conserve de précieuses caractéristiques qui apparaissent de manière sous-jacente. On trouve par exemple un vestige des unités spatio-temporelles. L'image de la chambre, qui ouvrait *Anéantis* et y était malmenée, se retrouve de nouveau à l'ouverture et à la fin de *4.48 Psychose*. Elle est littéralement rongée par la métaphore (celle des cafards qui la recouvrent) et inscrite dans une métathéâtralité qui invite à considérer la permanence du dramatique dans une pièce qui semblait l'avoir effacé.

une conscience consolidée réside dans une salle de banquet assombrie près du plafond d'un esprit dont le parquet bouge comme dix mille cafards quand entre un rai de lumière comme toutes les pensées en un moment d'entente s'unissent au corps sans plus de répulsion (Kane 2000 : 9)

[...]

s'il vous plaît levez le rideau (Kane 2000 : 56).

Le premier texte est comparable à une didascalie initiale, qui arriverait après un prologue. Sarah Kane tresse ensemble l'espace scénique (avec son plafond de parquet, les premiers effets lumineux, puis plus tard ses rideaux) et l'espace mental du sujet qui s'exprime (l'image des cafards peuple certaines angoisses psychotiques ; les rideaux peuvent être ceux d'une chambre d'hôpital). La pièce se passe dans un espace scénique qui est l'espace mental de cet être qui parle. Pour construire sa scénographie, Valérie Marinese prend comme une indication : « Ouverture de la trappe / Lumière crue // Une table deux chaises et pas de fenêtre / C'est ici que je suis / et voilà mon corps » (Kane 2000 : 38-39). À cette table se rencontrent le femme et son médecin ; la femme y reste assise, ou bien monte sur la table pour dire ou proférer une partie des textes poétiques et des listes. S'il disparaît parfois, ce lieu revient sans cesse. Il est l'habillage le plus régulier du paysage mental de la femme, mais il se transforme dès lors que l'esprit psychotique traverse un autre souvenir ou cauchemar.

De la même manière, un moment se trouve mentionné et répété tout le long de la pièce, annoncé dès le titre :

À 4h48 / quand le désespoir fera sa visite / je me pendrai (Kane 2000 : 12)

Après 4h48 je ne parlerai plus (Kane 2000 : 19)

À 4h48 // je dormirai (Kane 2000 : 42)

à 4h48 / happy hour / quand la clarté fait sa visite (Kane 2000 : 52)

Peu après le milieu de la pièce, une nouvelle mention propose une lecture de sa temporalité : « – À 4h48 / quand la santé mentale fera sa visite / pour une heure et douze minutes j'ai tout mon jugement. Quand ce sera advenu je serai repartie, / pantin morcelé, bouffon grotesque. / Maintenant je suis là, je peux me voir moi-même » (Kane 2000 : 38). Avec son travail sur la lenteur et la diffraction du temps, Claude Régy propose la pièce en 1h45^{xii} ; Valérie Marinese s'approche de cette symbolique heure et douze minutes. Bien que les différents fragments s'ancrent dans des temporalités différentes et suggèrent le passage d'un temps plus long que celui de la représentation (par exemple, les dialogues avec le médecin impliquent qu'ils se quittent et se retrouve : Kane, 2000 : 22), la temporalité de la pièce est unifiée par ce leitmotiv de l'heure tragique.

Cette lecture à la fois diffractée et unifiée de l'espace-temps invite à penser une continuité dans l'action, à travers l'instabilité : il s'agit justement de l'expérience éclatée de la subjectivité psychotique qui s'exprime. Cette continuité est étayée par deux autres jeux d'écho qui traversent la pièce, en plus du retour régulier au dialogue avec le médecin. Tout d'abord, les deux suites numériques traduisent le passage effectif du temps et son effet. La première suite (Kane 2000 : 13) est éclatée, et semble grossièrement suivre une logique d'ordre décroissant. La seconde (Kane 2000 : 41) est rigoureusement verticale et décroît de sept en sept. Entre le début de la pièce et sa fin, quelque chose a progressé vers plus d'unité. L'autre jeu d'échos apparaît dès l'ouverture de la pièce, qui fonctionne à la manière d'un

prologue *in medias res* : on prend le récit à un point avancé de la fable (ici, le départ du médecin, qu'il annonce à sa patiente dans leur dernier, Kane 2000 : 9) et la première partie de la pièce effectue une grande analepse, jusqu'à rejoindre à nouveau ce moment annoncé (Kane 2000 : 46). Ce procédé est utilisé dans le drame pour placer le spectateur dans une position de surprise et d'écoute, d'interprétation des faits qui vont suivre^{xiii}. Cette ouverture *in medias res* propose un effet de sens marqué : le personnage s'exprime au public une dernière fois en raison du départ de son médecin (Kane 2000 : 48 à la fin) ; mais son départ résulte de l'instabilité même de sa patiente, dont il veut se préserver, et qui est marquée par tendance qu'elle a de s'extraire du réel objectif, ce que donne à sentir le reste de la pièce (« Je sens votre souffrance mais je ne peux pas tenir votre vie entre mes mains. » Kane 2000 : 47).

Sarah Kane, en déstabilisant les unités du drame, invite à en comprendre les mécanismes les plus profonds. La récurrence et le leitmotiv suffisent à maintenir la lisibilité des unités qui stabilisent la fable, la rendent intelligible. Ils permettent également le détour par d'autres lieux et moments, pourvu qu'ils ne recouvrent pas totalement l'espace-temps de référence : cette « salle de banquet assombrie » où « l'hermaphrodite brisé » (Kane 2000 : 9-10) semble en proie, lors de cette « nuit où tout [lui] fut révélé » (Kane 2000 : 9). L'ambiance lumineuse de cette salle est un autre leitmotiv de la pièce, jusqu'au dernier tableau : « Ouverture de la trappe / Lumière crue » (Kane 2000 : 33 ; 38 ; 49). Cette souplesse spatio-temporelle est une source d'enrichissement, comme le montre le foisonnement formel déployé par Sarah Kane dans la pièce. Ce foisonnement est rendu homogène par la langue que l'auteure élabore, crue, imagée et dépouillée. Ainsi, pour reprendre les mots d'Agathe Torti-Alcayaga : « Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la destruction n'est pas ce qui caractérise le mieux son théâtre » (Torti-Alcayaga 2008 : §12). Il s'agit en effet d'une démarche productive pour Sarah Kane, qui, plus qu'elle ne marque la défaite du langage habituel, propose l'avènement d'une nouvelle langue : Si Sarah Kane écrit, c'est parce que ce qu'elle a à dire ne peut se dire que dans un langage qui ne soit pas celui de la communauté, un langage qui emprunterait au langage commun, mais pour prendre une forme originale, inédite. (Karsenti, Mendelsohn 2004 : §7)

Si Sarah Kane, en effet, *dé*-fait le langage, c'est dans l'intention et à la condition de le *re*-faire, plus personnel et plus expressif, plus propre à retranscrire avec immédiateté les états subjectifs hétéroclites traversés par le patient psychotique.

Cependant, ce langage direct n'en est pas moins construit, cadré et structuré, dans une nouvelle forme de rhétorique :

« Le texte se poétise, se musicalise, rompt ses amarres avec la réalité qu'il est censé dénoter de manière conceptuelle, pour s'attacher à l'expression de son essence. » (Torti-Alcayaga : §16). Récurrence et Leitmotiv sont des procédés chers à la construction musicale, de même que les silences et les variations rythmiques. À la rhétorique du langage rationnel, Sarah Kane oppose une rhétorique

du sensible. Il s'agit pour elle de proposer un théâtre « de l'expérience » (*experiential*), ce qui était son désir depuis le bouleversement vécu devant *Mad* de Jeremy Weller (Saunders 2009 : 47). Eleonore Obis commente en ce sens les suites de mots formant des sortes de ritournelles (Kane 2000 : 39-41) : « ces permutations ont pour conséquence de focaliser sur les qualités phoniques du langage plutôt que sur le sens et d'isoler le signifiant du signifié ». Cependant, si un accent est mis sur le signifiant, le sens signifié demeure, et se trouve altéré par la place qu'il occupe au sein de ces suites. La succession des mots qui se rejoignent ou s'opposent par leurs sonorités et leur sens tisse des liens nouveaux entre les termes, motivés par l'expérience du sujet s'exprimant. Sarah Kane nous place sous le régime de l'association : l'association de son à son ; l'association d'idée à idée, d'impression à impression, pour un sujet expérimentant des douleurs et des sensations kaléidoscopiques. Cet éclatement contenu par le sujet fait écho à l'expérience du spectateur, qui reçoit à son tour un kaléidoscope de formes hétéroclites, unifiées par le temps, le lieu et l'action du spectacle. Ces trois unités résultent du déploiement de la subjectivité du sujet parlant, dans cet espace-temps partagé.

C'est donc le personnage de *4.48 Psychose* qui, dans le même temps, maintient la cohérence de la pièce et provoque son éclatement. Il s'agit toujours d'un *drôntas*, au sens où l'entendait Aristote : « une personne qui fait quelque chose ». C'est un être qui procède ouvertement à son introspection, ou livre tout haut les expériences mentales et physiques qu'il traverse. Le drame est celui de ce *drôntas* : « Je suis arrivée à la fin de cette effrayante de cette répugnante histoire d'une conscience internée dans une carcasse étrangère et crétinisée par l'esprit malveillant de la majorité morale » (Kane 2000 : 19). Le prisme de sa subjectivité apporte, malgré lui, du sens aux éléments discordant de la pièce. Par exemple, les suites numériques évoquées plus hauts correspondent à des épreuves imposées dans les hôpitaux psychiatriques pour évaluer la lucidité des patients (compter à rebours de 7 en 7 en partant de 100)^{xiv}, ce qui les ancre dans l'univers psychiatrique décrit par Sarah Kane, de même que listes de prescription (qu'il s'agisse de médication, Kane 2000 : 31-33 ; ou de comportements à encourager : 43-45). Le « bel être » dramaturgique appelé par Aristote est remplacé par une autre forme d'organicité : la pièce trouve son unité dans l'expérience du bel et malheureux être qui parle. Ce *drôntas* est un rhapsode lui-même : il lie ensemble, coud des matériaux très divers, qui se rejoignent dans le prisme de sa subjectivité. En cela, il propose une continuité avec le mal être existentiel de Sarah Kane par les thématiques de l'amour et de la maladie mentale. Mais surtout il y a continuité avec sa position d'écrivain. Le *drôntas* se présente comme tel : « La dernière d'une longue lignée de kleptomane des lettres [...] J'écris pour les morts / pour ceux qui ne sont pas nés » (Kane 2000 : 19). La mise en abyme de l'écrivain justifie, au sein de la fable, la teneur de la langue du *drôntas*, sa radicale singularité. Ainsi, Sarah Kane se défait de tout ce qu'il peut y avoir d'étranger au personnage qu'elle écrit pour lui donner la parole pleinement et sans entrave : « La tentative de constitution d'une

communauté humaine par le théâtre se solde en fait par la radicale éviction de l'Autre hors de la scène (celle du théâtre, celle de la psyché) » (Karsenti, Mendelsohn 2004 : §13). En effet, l'espace scénique est l'espace mental du *drôntas*, distinct de l'espace du spectateur dans un dispositif de frontalité qui rappelle celui du drame.

Seulement, l'attachement de Sarah Kane pour le caractère vivant de l'acte théâtral invite à une relecture de la frontalité dramatique. Même si la langue implique « l'éviction de l'Autre », la parole ne se pense qu'adressée à lui. Sarah Kane fait en effet le choix du théâtre car il dépend de la présence et de l'écoute du spectateur :

C'est la forme que je préfère parce que c'est du spectacle vivant. Il se crée, sans que rien puisse s'y opposer, une relation immédiate entre la scène et la salle [...] J'aime bien l'interaction entre la pièce et le public. (Tabert 1998, in Braunschweig 2003 : 72).

Ainsi, dans *4.48 Psychose* le *drôntas* se construit d'une part par sa parole-même, et d'autre part par sa présence scénique et le dialogue avec spectateur. Tout d'abord, les mots de l'auteure rencontrent le comédien ou la comédienne qui les incarne. Le texte est à la première personne (I) et regorge de commentaires du personnage sur son propre corps : « Je suis trop grosse » (Kane 2000 : 11), « Mes hanches sont trop fortes » (12), « Mes cuisses sont vides » (35), « C'est ici que je suis / et voilà mon corps » (39), « Je me vois » (42), « Engraissée / Étayée / Balancée // mon corps décompense » (48), « À quoi je ressemble ? » (49 ; 50). Le corps écrit par Sarah Kane se confronte à celui de l'acteur, même quand ces descriptions rencontrent des réponses imagées ou abstraites. De même, cette première personne s'adresse à un destinataire à la deuxième personne (you), qu'il soit présent sur le plateau ou pas. À l'exception des passages de dialogue, cette définition minimale du dramatique repose sur la présence d'un destinataire, le spectateur, qui écoute.

Ce principe est inhérent aussi bien à la représentation théâtrale qu'à la performance. Le *drôntas* se construit dans ce tressage entre scènes dialoguées et monologuées adressés, à la manière du *performing human* que décrit Bridget Escolme, au moment de comprendre le personnage shakespearien. L'expression qu'elle emploie comporte la même ambiguïté que le terme aristotélicien *drôntas* : « The term 'performing human', a term I use to describe both a figure on stage and an action » (Escolme 2005 : 150)

En tant que figure scénique, le « performing human » met en avant la performativité de l'acte théâtral :

These performing humans are performers whose work is always overtly situated in a *plateau* performance space shared by the audience ; their performances are always vulnerable to the audience who might lose interest and walk away ; their skills may fail them and spoil the show. These are performers whose audiences are also, to an extent, rendered vulnerable in return to this potential for failure. (Escolme 2005 : 150-151)

Ce départ potentiel du spectateur, et l'impact de ce départ sur la représentation est exactement ce qui vient à l'esprit de Sarah Kane quand on lui demande pourquoi elle écrit pour le théâtre : « quand quelqu'un se lève et s'en va pendant une représentation d'*Anéantis*, cela devient un élément constitutif de l'ensemble de l'expérience » (Tabert 1998, in Braunschweig 2003 : 72). C'est aussi cette vulnérabilité de l'acteur que Valérie Marinese recherche avec les performances qu'elle effectue sur des passages précis du texte. Pour le fragment des ritournelles, elle maintient sa tête dans un seau d'eau pendant le temps de chaque énumération ; son visage lisant les listes, est projeté à ce moment. Une fois chaque liste terminée, le visage filmé regarde le public et prend une grande inspiration ; l'actrice sort la tête de l'eau et profère les quelques mots qui séparent chaque suite, notamment « Victime. Fauteur. Spectateur. », après la troisième liste (Kane 2000 : 40) et « belle douleur/qui dit que j'existe », juste avant la dernière liste (Kane 2000 : 41). Le spectateur est impliqué doublement : il s'entend nommé, et éprouve de l'empathie pour le corps contraint face à lui. Pour l'actrice, il s'agit d'un gage d'engagement, d'un moyen d'exiger d'elle-même un surcroît d'intensité et de présence. Pour le drame, on voit le personnage dédoublé entre deux activités distinctes, mais qui se rejoignent par leur synchronie. Tandis qu'une partie de lui s'exprime, l'autre s'asphyxie. La performance participe pleinement à l'élaboration du sens du drame, en plus de son intensité, ce qui nous pousse à proposer l'expression *drame performatif*, au risque d'un pléonasme. Cette expression rappelle seulement que le drame se fonde sur la tension entre l'espace-temps de la fiction et celui du réel, avec un accent mis sur l'espace-temps du réel pour élaborer le sens de la fiction. Cela légitime dans le commentaire de la pièce ou dans sa conception la réflexion sur l'accident, le conjoncturel et la performance.

C'est depuis cette performativité que se construit le personnage de *4.48 Psychose*, à la subjectivité instable et diffractée. L'instabilité du sujet parlant est à la fois ce qui l'isole sur la scène, et lui permet d'entrer en contact avec les spectateurs pour (se) demander : « What are we when stripped of our conferred identities of gender, family member, social position ? » (Escolme 2005 : 151). C'est alors l'activité du personnage qui est à commenter : « 'Performing human' also suggests an action, one that takes place in the simultaneously theatrical and fictional world of the early modern theatre : the action of performing the human, performing as if human » (Escolme 2005 : 151). Le personnage de *4.48 Psychose* est précisément dans une crise existentielle qu'il ne parvient plus à gérer de manière autonome, et la nécessité apparaît de partager son trouble. Il cherche à comprendre comment continuer à vivre, et tente de trouver du sens à son existence dans le lien avec l'autre. L'analyse que Bridget Escolme fait de mises en scène contemporaines de pièces de Shakespeare (notamment celles de la *Societas Raffaello Sanzio*) cristallise ces enjeux partagés par *4.48 Psychose* :

[*Societas Raffaello Sanzio's evocations of early modern texts*] 'talk to the audience' in the theatre from the perspective of a fiction in which their human subjectivities are unstable and worked for, just as their relationships with the audience are. (Escolme 2005 : 150)

Ainsi, Sarah Kane écrit une expérience existentielle intense. Elle met les spectateurs en contact direct avec une conscience qui se déploie dans tout l'espace scénique, par le travail de l'acteur qui l'incarne et la projette. Sarah Kane, en grande auteure dramatique, met en forme avec précision et rhétorique ces sensations qui lui sont familières, intimes. Là où un cri serait inaudible, son propos, articulé et chanté, parvient à faire partager l'expérience de l'éclatement de la subjectivité. Cela nous faisait parler d'écriture *In-Her-Face*, car l'impact sur le personnage est tellement puissant qu'il ouvre un chemin direct à son intimité. Le personnage, l'auteure abymée, dramatisée, trouve dans sa propre faille le chemin vers l'intimité du spectateur, au moyen de la performativité du drame, qu'elle incruste profondément dans l'écriture.

Plus qu'à une remise en question d'Aristote, Sarah Kane opère à sa relecture. Elle retrouve les unités constitutives du drame à l'intérieur de l'expérience humaine-même ; elle choisit comme personnage central une auteure schizophrène, qui de fait est une auteure rhapsode ; elle fait de l'ensemble de la séance théâtrale un drame performatif. Cette dimension performative ancrée dans l'écriture avec une rare profondeur, au point qu'elle se manifeste déjà dès la lecture de cette pièce posthume, sur le médium livre. On pourrait parler de performativité de la lecture, comparable à la performativité du jeu et de l'adresse, et ainsi mettre en parallèle le dispositif de la lecture et celui du drame. Dans les deux cas, une parole entière et préalable s'actualise dans le temps où elle rencontre son destinataire ; et ce qu'elle soit incarnée par un acteur, ou bien par l'encre sur la page. Sarah Kane écrit : « Rien qu'un mot sur une page, et le théâtre est là » (Kane 2000 : 19). La condition est que le mot soit porté par la page, dans le livre, comme il est porté par l'acteur, à la scène. Nous voulons lire dans cette affirmation la mise en avant d'une autre matérialité habituellement négligée : celle de la page. Rien qu'un mot sur une page implique une grande quantité de blanc. Non pas de silence (les silences aussi sont écrits à l'encre), mais de présence, indépendante du verbe. Sarah Kane invite à reconsidérer la matérialité : au plateau, celle de l'acteur ou de l'actrice ; dans le livre, celle de la page blanche, elle-même. L'auteure abymée définit d'ailleurs ainsi sa propre matérialité : « C'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée, / dont le visage est scotché au verso de mon esprit » (Kane 2000 : 55). À la prendre à la lettre, au verso de ces lignes qui dessinent son esprit, il y a une page blanche (Kane 2001 : 246). À la scène, il y a l'acteur ou l'actrice, qui demande finalement à apparaître (« s'il vous plaît levez le rideau », Kane 2000 : p 56). Par le passage de ce drame performatif, la rencontre avec le *drôntas*, bel et malheureux *performing human*, a eu lieu. La dernière page du livre, recouvrant celles qui précèdent, lues, est le gage de cette rencontre. Une dernière confrontation avec l'acteur ou

l'actrice, face au spectateur, sur la scène, donne à voir que l'incarnation des mots de l'auteure a eu lieu. Le visage de l'auteure, qu'elle-même n'aura jamais rencontré, est celui de l'acteur qui décide de porter à la scène ce drame performatif *In-Her-Face*.

Bibliographie

Textes de Sarah Kane

Kane Sarah, (2001), *Complete plays*, avec une préface de Greig David, Londres, Methuen drama.

Kane Sarah, (1998), *Anéantis*, Paris, L'Arche Editeur.

Kane Sarah, (1999a), *L'Amour de Phèdre*, Paris, L'Arche Editeur.

Kane Sarah, (1999b), *Purifiés*, Paris, L'Arche Editeur.

Kane Sarah, (1999c), *Manque*, Paris, L'Arche Editeur.

Kane Sarah, (2000), *4. 48 Psychose*, Paris, L'Arche Editeur.

Sur le théâtre

Aristote, (éd. 1990), *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française.

Artaud Antonin, (1985), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

Boireau Nicole, (2000), *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*, Paris, PUF.

Escolme Bridget, (2005), *Talking to the audience*, Londres, Routledge.

Lehmann Hans-Thies, (1999), *Le théâtre postdramatique*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren.

Sarrazac Jean-Pierre, (1999), *L'avenir du drame*, Belval, Circé.

Sur Sarah Kane et son œuvre

Braunschweig Stéphane (dir.), (2003), *Sarah Kane, Outre Scène n° 1*, Strasbourg, Editions du Théâtre National de Strasbourg.

Coulon Claude et March Florence (dir.), (2008), *Théâtre anglophone. De Shakespeare à Sarah Kane : l'envers du décor*, Montpellier, éditions de l'Entretemps.

Obis Éléonore, (2007-2008), *Sarah Kane et le scandale du corps parlant*, in *Coup de théâtre n°22*, Paris (diffusion), RADAC, p. 87-100.

Rafis Vincent, (2012), *P.S / S. K., Essai sur Sarah Kane*, Paris, Les presses du réel.

Saunders Graham, (2009), *About Kane, the Playwright and the Work*, Londres, Faber.

Saunders Graham, (2004), *Love me or kill me : Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche Editeur.

Sierz Aleks, (2000), *In-Yer-Face Theatre*, Londres, Faber.

Stephenson Heidi, Langridge Natasha, (1997), *Rage and Reason - Women Playwrights on Playwriting*, Methuen Drama, Londres.

Tabert Nils, (1998), entretien avec Sarah Kane, *Playspotting – Die Londoner Theaterszene der 90^{er}*, Rowohlt Taschenbuch.

Torti-Alcayaga Agathe, (2010), « Sarah Kane, *Anéantis* », in *Théâtre et violence*, Neuilly, Atlande.

Multimédia

Fisher Iain, Sarah Kane, URL : <http://iainfisher.com/kane.html> (d. c. : 30/09/2014)

Gayot Joëlle, *Sarah Kane (1971-1999)*, *Les mercredis du théâtre*, Paris, France Culture, le 07/04/2010.

Karsenti Tiphaine, Mendelsohn Sophie, (2004), « Sarah Kane, *4.48 Psychose*, écrire depuis la mort », paru dans *Savoirs et clinique* n°5, URL : www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2004-2-page-19.htm. (d.c. : 02/01/2015)

Marinese Valérie, *4. 48 Psychose*, au théâtre de l'Elysée, Lyon, 2011. URL : www.theatre-contemporain.net/spectacles/4-48-Psychose-5448/ (d. c. : 30/09/2014)

Torti-Alcayaga Agathe, (2008), « L'œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite », paru dans *Cycnos*, Volume 18 n°1, URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1672>. (d.c. : 16/01/2015)

i Étymologiquement, « radicalité » implique un retour à la « racine ».

ii C'est par exemple en opposition à lui que Brecht construit et décrit son théâtre épique dans ses *Notes sur l'opéra Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, en 1938. C'est toujours en dialogue avec lui que Jean-Pierre Sarrazac pense *L'avenir du drame* à la fin du XX^e siècle.

[iii](#) Cate, et plus encore Ian, sont à l'affut des manifestations du hors-scène. Des éléments récurrents, notamment sonores (sonnerie de la porte, appels téléphoniques, etc.) provoquent chez eux de vives réactions ; le tout contribue à créer un sentiment de menace.

[iv](#) Notons bien qu'*Anéantis* n'est pas un drame naturaliste, même si Sarah Kane emprunte des mécanismes et des traits de l'esthétique naturaliste. Elle explique d'ailleurs que « sur le Continent on a renoncé au naturalisme, alors on n'y comprend pas la pièce » (Saunders 2004 : 77).

[v](#) Un effet de sommaire consiste à condenser des actions effectuées sur un temps long au moyen d'un procédé permettant un développement plus bref : récit, ellipses, convention de jeu accélérée, par exemple.

[vi](#) Sarah Kane mentionne quatre pluies, une évoquant chaque saison, par ordre chronologique, à la fin de chaque scène (Kane 1998 : 39 ; 58 ; 73 ; 82). À la fin de la pièce, elle conclue simplement : « *Il pleut* » (Kane 1998 : 88). Ce cycle de pluie invite à diffracter le temps de la représentation : elle se passe dans un temps bref, mais qui pourrait pourtant être n'importe quand (à chaque saison), et qui représente un *continuum* (succession de toutes les saisons). L'événement dépasse ainsi le temps anecdotique de sa réalisation pour inscrire la pièce dans un temps long, dans une certaine permanence.

[vii](#) D'abord Cate dans le rapport Ian/Cate ; ensuite Ian dans le rapport Soldat/Ian.

[viii](#) Remarquons cependant que la guerre à laquelle elle se confronte hors-scène doit ressembler aux atrocités qui ont lieu en scène lors de son absence : elle aussi, par exemple, se fait violer dans ce temps-là.

[ix](#) Edward Bond fait de cette capacité de la parole à changer la réalité la caractéristique des grandes dramaturgies « des Grecs » et de Shakespeare, de Molière et Büchner, et à leur suite de Sarah Kane. (Saunders 2004 : 229)

[x](#) Si, au début de la scène 2, la violence de Cate au réveil et les fleurs éparpillées impliquent indubitablement un viol pendant la nuit, la suite de la scène prend temporairement une autre tournure. Au moment où Ian est effrayé par le « bang » d'un tuyau d'échappement, Cate commence à lui témoigner de la tendresse par des caresses et des baisers. Un tressage s'opère entre les confession de Ian, et les protestations d'affection de Cate qui les appellent et les encouragent (Kane 1998 : 45-48). Ces faveurs accueillent l'ouverture de Ian au dialogue, mais se concluront par une morsure qui souligne l'horreur du métier de Ian : c'est un tueur.

[xi](#) Elle cherche à faire sentir l'idée d'une porosité des frontières : « Je me demandais : 'Quelle connexion pourrait-il bien y avoir entre un viol banal dans une chambre d'hôtel à Leeds et ce qui se passe en Bosnie ?' Et puis soudain j'ai compris, j'ai pensé : 'Bien sûr, c'est évident. L'un est la graine et l'autre est l'arbre.' », Cité par Aleks Sierz dans « 'On dirait qu'il y a une guerre' : *Anéantis* de Sarah

Kane et le théâtre politique », in Elisabeth Angel-Perez et Nicole Boireau, (dir.), (2006), *Le Théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, p. 174-175.

[xii](#)Création en 2002 aux Bouffes du Nord.

[xiii](#)Cette lecture mérite cependant d'être confrontée à celle d'Eléonore Obis qui voit en cette ouverture entrecoupée de longs silence la menace de l'extinction de la voix (Obis 2007-2008 : 96). Du fait que cela intervienne à l'ouverture de la pièce, il nous semble que le spectateur ne peut pas méprendre ces silences avec une fin potentielle, mais qu'au contraire ils sont un moyen d'aiguiser, dès l'ouverture, son écoute.

[xiv](#)Cette lecture est le fruit du consciencieux travail dramaturgique de Valérie Marinese, ainsi que des recherches de Séverine Magois pour sa propre traduction, inédite, du texte de *4.48 Psychose*. Voir notre entretien avec Valérie Marinese du 16 mai 2013, dans notre mémoire *Sarah Kane, un théâtre de l'Ange : de la lettre au corps, du corps à la voix*, sous la direction d'Isabelle Barbéris, université Denis Diderot Paris VII, 2013.