



HAL
open science

Sarah Kane, refus générique et refus du refus

Agathe Torti Alcayaga

► **To cite this version:**

Agathe Torti Alcayaga. Sarah Kane, refus générique et refus du refus. *Cycnos*, 2023, *Le Refus : esthétique, littérature, société, musique*, 28 (1), pp.117-126. <hal-04259209>

HAL Id: hal-04259209

<https://hal.science/hal-04259209v1>

Submitted on 25 Oct 2023

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-ND 4.0 - Attribution - No Derivative Works - International License

Titre : *Sarah Kane, refus générique et refus du refus*

Auteur : Agathe Torti Alcayaga (Pléiade, EA 7338 – RADAC). IdRef : 160528305.

Publié dans : Christian Gutleben et Michel Remy eds., *Le Refus : esthétique, littérature, société, musique*, Cynnos, vol. 28, N°1, L'Harmattan, Paris, 2012, pp. 117-126.

On peut sans doute se demander pourquoi le théâtre britannique nous semble susceptible d'avoir, dans la réflexion collective menée par le laboratoire CRIPLES de l'université de Nice sur les formes et les stratégies du refus, une place autre qu'anecdotique ou étroitement illustrative. Notre conviction se justifie à partir de la définition de l'art que donne le dramaturge Edward Bond¹ dans ses *Notes sur le post-modernisme*, publiées en 1990. Identifiant le plaisir comme l'expression du caractère fondamentalement herméneute de l'esprit humain, dont l'art est la première manifestation, il y déclare : « *All pleasure is the satisfactory – that is, precise - asking of a question* » (« Tout plaisir se résume à une question posée de manière satisfaisante – c'est-à-dire avec précision »). (Bond 1990 : 217) Or, la racine de tout questionnement est précisément un refus : le refus neutre et premier du sceptique qui n'accepte rien avant de l'avoir éprouvé à la pierre de touche de son entendement ou de sa sensibilité. Cet élément de refus générique au cœur de la démarche investigatrice de l'art est ce qui fait la fraîcheur des œuvres de qualité.

Puisqu'il s'exerce dans un contexte historique, le théâtre comprend intrinsèquement un mouvement d'objectivation culturelle. Qu'il s'agisse du théâtre antique, obligatoire au spectateur et destiné à renforcer la cohésion de la cité, de la tragédie classique, au diapason de l'absolutisme, ou des productions de Boulevard les plus rassurantes pour l'ordre bourgeois, le théâtre dit toujours quelque chose de l'état du monde qui le produit, que son auteur en soit conscient ou non. Sa forte valeur herméneutique en fait un instrument d'investigation « tendant », pour contrephraser Shakespeare, un miroir non pas à la nature, mais à la culture.

Cette valeur herméneutique, le théâtre britannique l'a assumée très tôt dans son histoire. Peut-être parce qu'il est un art du verbe sur une île où a prédominé si longtemps la tradition orale, il s'est souvent constitué dans sa forme comme un outil pour penser le monde et comme un interlocuteur privilégié de ce dernier. Dans les périodes de transition culturelle, notamment, lorsque le vieux monde tire d'un côté et le nouveau, de l'autre, le théâtre d'avant-garde prend la forme d'un refus supplémentaire : un refus relatif (celui de l'ordre ancien) venant doubler le refus générique inhérent à sa démarche investigatrice première. Il semble qu'en Grande Bretagne, la superposition de ces deux formes de refus soit particulièrement fructueuse, puisqu'elle a donné naissance à ce que l'on appelle ses deux « âges d'or », « âges d'or » dont le dernier nous paraît s'achever avec l'œuvre de Sarah Kane. On peut notamment remarquer qu'à chaque fois que ces deux formes de refus se superposent, le couperet de la censure vient attester sur le mode répressif de cette capacité du théâtre britannique à dire « non », « non » à un ordre et à des valeurs anciens dans lesquels le présent ne se reconnaît plus et par lesquels il ne peut plus imaginer le futur de manière cohérente. Ainsi, les images transgressives du théâtre Élisabéthain (trahison, chantage, meurtre, adultère, inceste, etc.), expression de l'angoisse issue de la conflagration entre l'ancienne conception

¹ 1928-

religieuse du monde et l'avènement de l'Humanisme où l'Homme est seul responsable de son destin, amèneront-elles la fermeture des théâtres pour vingt ans par les Puritains.

Entre 1965 et 1968, la censure, tombée plus ou moins en désuétude, sera à nouveau utilisée pour interdire la scène de lapidation d'un bébé dans *Saved*, puis la totalité d'*Early Morning*, deux pièces d'Edward Bond. L'une comme l'autre montrent l'infiltration de la sphère privée par la violence structurelle de notre société dont le principe est de vivre aux dépens de son semblable, principe aboutissant à des comportements quotidiens barbares. Cette représentation d'elle-même, la Grande Bretagne ne la supportera pas et les pièces seront interdites après avoir déclenché le scandale. Un long tollé de l'intelligentsia intellectuelle et artistique finira par retourner la situation et mettre fin à cette honteuse institution. Mais ce qui apparaît dans les critiques outragées, c'est que le sujet de ces pièces avait dérangé autant que la forme qui l'avait exprimé. En effet, Bond et d'autres dramaturges majeurs (comme John Arden, John McGrath, Howard Brenton, Caryl Churchill, David Edgar, Howard Barker dans sa première période, etc.) produisent, à cette époque et jusqu'à la fin des années soixante-dix, un théâtre d'analyse dans la veine épique ouverte par Bertold Brecht. Ils s'appliquent à penser le post-Humanisme, dans lequel entre le monde après la deuxième guerre mondiale, à travers un théâtre d'images sémantisées, capables de faire le support de l'analyse discursive d'une situation ou d'un état de fait, dans l'espoir que, sa lucidité éveillée, le spectateur aura envie de les changer une fois sorti du théâtre. « *Leave the theatre hungry for change* » (« Quittez le théâtre affamé de changement »), exhorte Bond. (Bond, 1978 : 5) Mais la concrétion d'idées sous forme d'images sémantisées a une portée totalisante qui fait réapparaître sous une forme plus littérale la violence des images Élisabéthaines : lapidation d'un bébé dans son landau, ou cannibalisme pour évoquer la violence de la société du « mangez-vous les uns les autres² » dans les deux pièces de Bond évoquées, ou première scène de sodomie sur la scène britannique, résumant la mainmise coloniale de la Grande Bretagne sur l'Irlande lorsqu'un soldat Romain viole un autochtone Celte dans *The Romans in Britain*, d'Howard Brenton³, par exemple. En réagissant contre ces images, c'est contre l'analyse qu'elles véhiculent que réagit l'ordre qui tente de les censurer.

Enfin, ce scénario se répétera en 1995 avec *Blasted* de Sarah Kane. Caractéristiquement, les reproches scandalisés que l'on fera à la pièce porteront sur sa forme. Il est notamment martelé que le passage de la situation domestique où un homme abuse d'une femme plus jeune dans un hôtel en Angleterre à la situation de guerre civile dans un pays anonyme de la deuxième partie est incompréhensible. Incompréhensible également la série d'images de clôture, quasi-muettes et séparées par des noirs, montrant un personnage en train, successivement, de se masturber, de tenter de s'étrangler, de « chier » (Kane [1995] 1998 : 83), de « rire comme un dément » (Kane [1995] 1998 : 83), de faire un cauchemar, de « pleurer de grosses larmes de sang » en étreignant un cadavre (Kane [1995] 1998 : 83), de s'évanouir de faim, de dévorer un bébé mort. Il est vrai que l'effacement délibéré des liens de causalité, dans la macro comme dans la microstructure narrative de la pièce, peut faire apparaître ces épisodes comme une exhibition de violence gratuite visant la publicité par le scandale. C'est ce biais que choisira la critique populiste et au nom duquel elle réclamera le retour de la censure, plutôt que de s'interroger sur leur absence.

La censure ne reviendra pas et l'œuvre de Kane, toute entière marquée par ce stigmate, sera réhabilitée. Mais cette réhabilitation, loin d'être immédiate, prendra autant de temps et d'efforts

² L'expression est de Georges Bas.

³ 1980.

que celle d'Edward Bond trente ans plus tôt. Il n'empêche : une fois encore, la scène britannique aura fait la démonstration de sa capacité à s'opposer au consensus mou des idées toutes faites et de la perception formatée.

Sans l'excuser, on peut néanmoins considérer que l'opération médiatique (avérée) à la base de la méprise au sujet de l'œuvre de Kane est advenue sur un terrain préparé par la production théâtrale de l'époque, dont on a, trop rapidement et en dépit ses propres déclarations, érigé Kane comme le fer de lance et l'emblème.

En 2000, le critique et universitaire Aleks Sierz forgeait l'expression « *In Yer Face* » (c'est-à-dire « en pleine gueule » ([Saunders 2002] Bas 2004 : 20)) pour caractériser cette nouvelle dramaturgie (Sierz 2000). D'autres essais terminologiques avaient eu lieu : on avait parlé de « New Ladism » (que l'on pourrait traduire par « les nouveaux cadors ») pour le théâtre écrit par les garçons, de « New Brutalism » (« le nouveau brutalisme »), ou de « Theatre of Urban Ennui » (« le théâtre de la mélancolie urbaine »). Quelle que soit l'étiquette choisie, elle laisse clairement entendre la violence dont fut porteur le théâtre des dernières années du XXe siècle, surnommées qu'elles furent, et cela de manière consensuelle, les « naughty nineties » : « les vilaines années 90 ». Il est vrai que ses auteurs présentent toutes les apparences de l'attitude générique du refus – voire de sa pose –, avec leur rejet violent, global et presque systématique de toutes les conventions et de tous les tabous.

S'inscrivant en contre par rapport aux dramaturges d'idées néo-brechtien, les auteurs comme Jez Butterworth, Anthony Neilson, Rebecca Pritchard, ou Mark Ravenhill, jettent notamment par-dessus les moulins deux caractéristiques du théâtre de l'ère précédente. Premièrement, la dimension analytique propre au théâtre politique, deuxièmement, la conscience collective (qu'il s'agisse d'une conscience de classe, de genre, d'ethnie, ou autre) au nom de laquelle leurs aînés prenaient la parole. Le théâtre qu'ils produisent est un théâtre immédiat, viscéral, dont les images-choc sont avant tout l'expression d'un ressenti. Au diapason du philosophe Theodor Adorno, d'après qui la seule chose qui puisse encore s'exprimer par l'art après Auschwitz (symbole de la fin de l'Humanisme) est la souffrance, le théâtre de cette décennie exprime réactivement la souffrance existentielle post-humaniste. Il n'est de pièce qui ne soumette l'auditoire à l'infliction de situations violentes, de langage cru ou d'images brutales : scènes de sexe, bien sûr, comme dans *Weldon Rising*, de Phyllis Nagy⁴, de mutilation, comme dans *Mojo* de Jez Butterworth⁵, prise de drogue, comme dans *Trainspotting*, de Harry Gibson⁶, nudité, viol, sodomie, ou simplement torture morale comme dans *Penetrator* d'Anthony Nielson⁷, pour ne donner que quelques exemples.

Ceci ne veut pas dire, toutefois, que ces pièces ne sont pas en prise avec la réalité. Ainsi par exemple, *Snatch*, de Peter Rose⁸, prend partie contre la domination masculine, épitomisée par le viol ; *Shopping and F***ing*, de Mark Ravenhill⁹, fustige notre société d'hyperconsommation, *Yard Gal*, de Rebecca Pritchard¹⁰, explore le destin des femmes passées par la prison ; mais d'une manière

⁴ 1992.

⁵ 1995.

⁶ 1995.

⁷ 1993.

⁸ 1998.

⁹ 1996.

¹⁰ 1998.

générale, ces œuvres ne peuvent pas réellement être qualifiées de « politiques » dans le sens habituel du terme – ce que confirme d'ailleurs l'absence de corpus théorique pour les accompagner. Elles expriment plutôt le mal-être existentiel général et diffus de cette fin de siècle grâce à des stratégies dramatiques qui infligent ce malaise au spectateur : qui le lui jettent « en pleine gueule ». « Provocateur, antagoniste, explicite, exploitant des sentiments primaires », Aleks Sierz définit le théâtre des années 90 comme un théâtre « à éprouver » (« *experiential* »), dont la forme – notamment la crudité du langage et des images – crée une nouvelle sensibilité théâtrale proprement *britannique* (Sierz, 2001 :10, 32). Ainsi que le soulignait le sculpteur Sacha Sosno : « La forme change le goût »¹¹.

C'est, bien sûr, avec cette sensibilité qu'écrira Sarah Kane. Son théâtre, comme celui de ses confrères, fait fi des conventions et de la bienséance. Les situations transgressives, les épisodes de violence littérale y abondent : fellation, énucléation, cannibalisme dans *Blasted*, éviscération, viol, castration dans *Phaedra's Love*, drogue, passage à tabac, mutilation dans *Cleansed*, confession d'un pédophile dans *Crave*, n'en sont qu'un minuscule échantillon. Comme chez ses confrères, on y trouve une extrême crudité de langage – même s'il est toujours mêlé à d'autres niveaux de langue. (Les premiers mots de sa première pièce sont : « *I've shat in better places than this* » / « J'ai chié dans des endroits mieux que ça ». (Kane [1998] 1995 : 9)) Comme chez ses confrères, ses pièces ne délivrent aucune profession de foi, aucun message plus ou moins prêt à l'emploi. Au contraire : chacune d'entre elle pousse plus loin la dissolution de tout élément de cohésion, de cohérence, qui fait d'un spectacle un texte intellectuellement lisible. Le brutal passage du naturalisme au surréalisme cauchemardesque de *Blasted* ou l'atomicité de ses scènes finales évoqués plus haut caractérisent également *Phaedra's Love* (voir les vautours de la fin) et *Cleansed*, avec sa perturbante construction épisodique circulaire. Toute stabilité disparaît dans *Crave*, puisque disparaissent personnages et décors, temps et espace, et que ne demeurent que des voix transformant la structure narrative en une géométrie variable, fluide et recomposable. En effet, ces voix se fondent, se superposent, brouillent les limites entre elles, entre questions et réponses, sujet et objet, intérieur et extérieur, défaisant jusqu'à l'élément théâtral minimal : le personnage et sa cohérence psychologique. Ultime étape : ces voix se fondent dans celle, unique, de *4:48 Psychosis* qui les absorbera toutes. Au fil des pièces, on voit le langage s'effriter pareillement : les phrases à peu près structurées des trois premières pièces sont graduellement colonisées par des propositions flottantes, puis par des éléments à la limite du langage, comme des séries de chiffres, ou des énumérations, ponctuées de trouées de silence de plus en plus longues. C'est donc sur le fond d'un effacement général du lisible qu'apparaît la brutalité des images du théâtre de Kane. Il est peut-être compréhensible, alors, que l'on ait pu prendre son œuvre pour un mouvement purement réactif – pour un refus générique.

Toutefois, une décennie de recul permet d'invalider cette analyse. Tout d'abord en entendant enfin la voix de Kane, libérée du brouhaha du scandale. Elle a assez tôt refusé l'étiquetage « In Yer Face », notamment lors d'un entretien où elle mentionne plutôt son affiliation à Samuel Beckett, Edward Bond, Howard Barker et Antonin Artaud (Saunders [2002] 2004 : 24-25). Ensuite, en mesurant la distance entre l'objectif du simple partage d'un ressenti et celui du travail délibéré de la forme dramatique en vue d'en optimiser la performativité dans un but qui concerne concrètement l'individu socialisé.

¹¹ L'intervention du sculpteur Sacha Sosno, le 29/01/2011 à l'université de Nice sera citée plusieurs fois dans cet article.

Même si, pour des raisons évidentes, Sarah Kane n'a pas eu le temps de beaucoup théoriser sa pratique, elle fait néanmoins partie des quelques dramaturges de sa génération à s'être exprimés sur la forme et la fonction de son art. Dans le contexte des années 90, ses déclarations détonnent, et la situent plutôt du côté des néo-brechtiens soi-disant réfutés. « J'ai vu une pièce de théâtre¹² qui a changé ma vie... Elle a changé ma vie parce qu'elle m'a changée – ma façon de penser, ma façon de me comporter... 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. ... Si, par l'art, nous pouvons expérimenter quelque chose, nous pourrions peut-être devenir capables de changer notre avenir » - avenir qu'elle qualifie plus loin de « suicide collectif ». (Kane 1999 b : 198-199)

La fonction sociale du théâtre se trouve ici énoncée de manière assumée : il s'agit de donner envie / de donner les moyens à l'Homme social de « changer son avenir » collectif. Assumée aussi la forme, qui doit s'adapter à la fonction : il s'agit de trouver le moyen de faire vivre au spectateur une expérience qu'il emportera avec lui hors du théâtre et qui modifiera sa perception du monde ainsi que son comportement personnel et collectif. La différence d'avec les néo-brechtiens est que cette expérience spectaculaire ne prendra pas la simple forme d'une conviction intellectuelle et morale : celle qu'il faut changer le monde, mais d'une douloureuse empreinte - d'où le caractère « *in yer face* » de cette dramaturgie. « L'expérience de la souffrance imprime en nous les marques de ses leçons, tandis que la spéculation nous laisse intacts », dit encore Kane. Elle est ici en accord avec Howard Barker, pour qui la souffrance est nécessaire à l'expérience spectatorielle parce qu'elle est épiphanique, qu'elle révèle au spectateur sa relation intime avec le mal : son pouvoir de l'infliger, son pouvoir d'en jouir, son pouvoir, aussi, de le ressentir. (Kane 1999 : 199 b ; Barker 1997 : 172) L'effacement de la dimension spectaculaire lisible par la suppression graduelle de tout référent naturaliste ou de tout signifiant stable, la déréalisation couplée à la violence de l'hyperréalisme, est donc, chez Kane, identique à l'aiguisage du couteau qui laissera cette empreinte. « S'il y a oblitération, il y a blessure, mais l'oblitération nous oblige à reconstruire l'ensemble », disait encore Sacha Sosno. Et de fait : la lisibilité est un moyen pour la psyché de faire taire l'imagination, de fuir dans l'intellectualisation et donc de maintenir ce qui dérange à distance. La priver d'un tel appui, c'est la forcer à s'impliquer, à participer activement à la dynamique qui construit scéniquement l'horreur des situations représentées – ce qui suppose que l'on accepte de reconnaître les échos qu'elles font résonner en soi. Le passage de la première à la deuxième partie de *Blasted*, pour continuer sur cet exemple, illustre ce propos. L'hétérogénéité des deux parties n'est inacceptable que si l'on cherche à réduire le langage scénique (et l'expérience spectatorielle) en lisant la deuxième partie grâce au même code que la première. En revanche, cette hétérogénéité disparaît si, par l'imagination, on projette la violence faite à Cate dans une dimension plus vaste – voire absolue. La métaphore du viol se littéralise alors, et où que l'on regarde, toute chose se trouve perçue en termes de violence abusive, y compris dans le domaine politique. (On se souvient que la première partie avait été inspirée par un fait divers, la deuxième, par la guerre en Ex-Yougoslavie, et que Kane avait décrit le rapport entre les deux comme celui qui unit « la graine et l'arbre »). (Saunders 2002 : 39)

Se faire violer, subir la violence – même sous la forme d'une expérience spectaculaire - n'est pas une expérience plaisante. Reconnaître sa capacité à violer, à infliger la violence - même sous la forme quotidienne qui nous fait accepter notre société de prédation et de guerre - n'en est pas une

¹² *Mad*, de Jeremy Weller, interprétée par des malades mentaux, en 1992.

glorieuse. Mais ce déplaisir et cette honte, que le théâtre est là pour manifester, peuvent aussi être des garde-fous, des contre-feux. Chez Kane, cette violence au confort moral est une sorte de contre-violence à visée préventive.

Ce qui est tout à fait fascinant, c'est que Kane est ici rejointe par deux des principaux néo-brechtiens dont elle a revendiqué l'influence : Edward Bond et Howard Barker. En effet, eux aussi se sont éloignés de la dramaturgie énonciative pour, dans une démarche qui a beaucoup en commun avec celle d'Antonin Artaud, faire du théâtre un lieu où l'Homme total – le monstre *et* le compatissant – se reconnaisse, et où ses choix moraux et politiques se trouvent périodiquement revivifiés dans l'expérience spectaculaire. Le théâtre de Sarah Kane n'est certainement pas un théâtre du refus au sens générique du terme. Si refus il y a, il s'agit plutôt d'un refus du refus, c'est-à-dire d'un appel ; appel à une humanité complexe qui peut – et doit – s'organiser autour de ses capacités d'amour et non de son contraire, qui doit dé-scléroser son organisation collective et les individus qui la composent.

Concluons en rapprochant une dernière fois Sarah Kane et Sacha Sosno : dans *Blasted*, Cate fait une prière sur le cadavre du bébé innocent qui n'a pas réussi à survivre dans le monde tel qu'il est. L'entreprise peut sembler inutile, puisque personne ne viendra visiter sa tombe dans cet univers apocalyptique. Et cependant, puisque, comme le dit Sacha Sosno, « l'imagination s'engouffre dans le vide et nous rend créateurs », il n'est pas vain d'enjoindre l'innocence à vivre. Précisément, l'entreprise dramaturgique kanienne est de nous persuader que nous avons le pouvoir de créer le cadre nécessaire à son épanouissement.

« Ne sens pas la douleur, n'apprends rien de ce que tu ne dois pas ...

Ne vois rien de mauvais, ne vas pas dans les mauvais endroits ...

Ne rencontre pas ceux qui font ce qu'il ne faut pas. » (Kane, 1996 : 55)

RÉFÉRENCES

ADORNO, Theodor, *Dialectique négative*, [1966], Paris, Payot, 1992.

BARKER, Howard, *Arguments for a Theatre*, Manchester, Manchester UP, 1997.

BOND, Edward, *Theatre Poems and Songs*, London, Methuen, 1978.

__, *Two Post-Modern Plays, Jackets & In the Company of Men with September*, London, Methuen, 1990.

KANE, Sarah, *Blasted & Phaedra's Love*, London, Methuen, 1996, titres français *Anéantis*, traduction de Lucien Marchal, Paris, L'Arche, 1998, et *L'Amour de Phèdre*, traduction d'Evelyne Pieiller, avec *Manque*, traduction de Séverine Magois, Paris, L'Arche, 1999 (Kane 1999 a).

__, *Cleansed*, London, Methuen, 1998, titre français *Purifiés*, traduction d'Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 1999.

__, *Crave*, London, Methuen, 1998, titre français *Manque*, traduction de Séverine Magois, avec *L'Amour de Phèdre*, traduction d'Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 1999.

—, *4.48 Psychosis*, London, Methuen, 2000, titre français *4.48 Psychose*, traduction d'Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2001.

—, "La forme est le sens", *LEXI/textes3*, Paris, L'Arche, 1999 (Kane 1999 b).

SAUNDERS Graham, *'Love Me or Kill Me': Sarah Kane and the Theatre of extremes*, Manchester University Press, 2002, titre français *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*, Paris : L'Arche, 2002, traduction de Georges Bas, Paris, L'Arche, 2004.

SIERZ, Aleks, *In Yer Face Theatre*, London, Faber and Faber, 2001.

Abstract :

Le mouvement dominant la scène britannique des années 1990, connu sous le nom de *In-Yer-Face-Theatre* (« théâtre en pleine gueule ») a toutes les apparences de l'attitude – voire de la pose – générique du refus, caractérisé qu'il est par le rejet violent, global et presque systématique de toutes les conventions et de tous les tabous. A cet égard, l'œuvre de Sarah Kane marque une apogée. Rien, en effet, ni les thématiques traditionnelles, ni les images, ni la forme, ni le langage n'y demeure intact. Cette radicalité est sans doute à l'origine de la méprise qui considère son œuvre comme l'expression du pur ressenti du mal-être existentiel de la fin du XXe siècle.

Une décennie de recul permet toutefois de nuancer cette proposition, et laisse voir que ce refus générique est transcendé par un paradoxal "refus du refus", la dislocation délibérée des composants scéniques lisibles constituant, à un autre niveau, un appel à un retour du sens, à un retour *au* sens.