



HAL
open science

L'humain face à l'effondrement dans les arts plastiques et les arts de la scène: de l'empathie sélective à l'empathie arborescente

Elsa Ayache, Solange Ayache

► To cite this version:

Elsa Ayache, Solange Ayache. L'humain face à l'effondrement dans les arts plastiques et les arts de la scène: de l'empathie sélective à l'empathie arborescente. Hybrid. Revue des arts et médiations humaines, 2024, 11, 10.4000/hybrid.3959 . hal-04553943

HAL Id: hal-04553943

<https://hal.science/hal-04553943>

Submitted on 21 Apr 2024

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 Attribution - ShareAlike 4.0 International License



Hybrid

Revue des arts et médiations humaines

11 | 2024

Les arts, la littérature et les médias sociaux face aux cadres médiatiques de l'empathie

L'humain face à l'effondrement dans les arts plastiques et les arts de la scène

De l'empathie sélective à l'empathie arborescente

Elsa Ayache et Solange Ayache



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/3959>

DOI : [10.4000/hybrid.3959](https://doi.org/10.4000/hybrid.3959)

ISSN : 2276-3538

Traduction(s) :

Humanity in the face of collapse: selective empathy and tentacular empathy in visual arts and theatre -

URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/4054> [en]

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Référence électronique

Elsa Ayache et Solange Ayache, « L'humain face à l'effondrement dans les arts plastiques et les arts de la scène », *Hybrid* [En ligne], 11 | 2024, mis en ligne le 15 avril 2024, consulté le 16 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/hybrid/3959> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hybrid.3959>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

L'humain face à l'effondrement dans les arts plastiques et les arts de la scène

De l'empathie sélective à l'empathie arborescente

Elsa Ayache et Solange Ayache

- 1 SEA¹ – Dans *Staying with the Trouble* (2016), Donna Haraway met en exergue de nouvelles façons de vivre, créer et penser ensemble, de manière tentaculaire et organique – en un mot, « sympoiétique² ». Face aux enjeux humains et écologiques inédits auxquels nous sommes confrontés et dans un dialogue avec les travaux de Bruno Latour, Lynn Margulis, Anna Tsing, Isabelle Stengers, Vinciane Despret ou encore Ursula Le Guin, Haraway évoque les jeux de ficelles, en ce qu'ils représentent « des fabrications communes et risquées » (Haraway, 2020, p. 29), pour illustrer ces nouvelles formes hybrides de collaboration incertaines mais nécessaires non seulement entre individus mais aussi entre espèces compagnes. Dans le contexte actuel d'une arborescence de crises mondiales mettant tout le vivant en danger – humains, animaux, végétaux –, il s'agit bien de « faire-avec » et de « devenir-avec ». Ces modalités d'associations originales faites de croisements situés « où les ouvertures se multiplient sans mener à une conclusion définitive » (p. 254) nous paraissent primordiales. Elles fondent la démarche qui sous-tend le travail expérimental présenté ici.
- 2 Dans cet article, nous prenons donc le risque de nouer ensemble deux voix : celles de l'analyste et celle de l'artiste, qui alternent et s'imbriquent de manière à poser ensemble la question de la place, des formes et des effets de l'empathie comme levier au sein de la création artistique. Au-delà des sélections induites par la médiatisation de certains événements au détriment d'autres, nous proposons de réfléchir à une « empathie en arborescence », fondée sur un déploiement des émotions et une prolifération des prises de conscience par ricochets ou embranchements d'affects.
- 3 À partir d'une présentation du travail d'Elsa Ayache sur les mégafeux dans le champ des arts plastiques et, dans le champ des études théâtrales, d'une étude de la première

pièce de Sarah Kane à l'occasion de la récente création d'*Anéantis* à la Comédie-Française, les textes, images et analyses qui suivent invitent le lecteur-spectateur à une expérience cognitive et sensible d'une vulnérabilité partagée. Mêlant critique et expérimentation, cet article laisse les résonances se tisser pour penser de nouvelles manières de créer et de communiquer au sein de la recherche, à l'image de ces « mondes qui se forment à travers les arts et les sciences et qui proposent des pratiques sympoïétiques permettant de vivre sur une planète abîmée » (Haraway, 2020, p. 133).

Scènes et médiums artistiques de l'empathie

Il leva l'appareil photo. Pas de réaction.
En cet instant, les choses pouvaient basculer dans
un sens ou dans l'autre,
vers l'hospitalité ou l'hostilité.
Il les regarda. Ils le regardèrent.
[...]
Ils disparaissaient dans la forêt.
Maintenant, que faire ?
[notre traduction] (McBurney, 2016, p. 17-18)

Figure 1



Elsa Ayache, *Sans titre*, série « Feux californiens », encre sur papier brûlé, 24 x 16 cm, 2021.
Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 4 SA – Le théâtre contemporain explore depuis quelques années déjà le lien entre crise humaine et crise écologique. Un nombre croissant de pièces interrogent notre part de responsabilité et les conséquences de nos actes, tout en réfléchissant à nos marges de

manœuvre face à un avenir de plus en plus incertain. La question de l'empathie, quoique rarement abordée de manière directe, est un élément clé de ces créations qui sensibilisent le spectateur aux grands défis de notre époque autour d'événements plus ou moins médiatisés. C'est, par exemple, ce que fait *The Encounter*, une pièce de 2015 sur la destruction de la forêt amazonienne et la survie menacée de la tribu indigène des Mayorunas, dans laquelle le britannique Simon McBurney cherche délibérément à susciter notre empathie pour éveiller les consciences sur l'éco-génocide qui ravage aujourd'hui le Brésil et met en danger la planète entière.

- 5 Avec *Anéantis (Blasted)*, Sarah Kane élabore une œuvre hybride qui s'appuie sur un rapport empathique au monde plus subtil afin de dénoncer l'illusion de la distance et faire voler en éclats les repères occidentaux d'une fausse sécurité. Bien qu'étrangère à la thématique écologique, et alors même que sa pièce constitue un moment majeur du théâtre *in-her-face* (« coup de poing ») en Angleterre, elle fonde son écriture sur le déploiement d'une compassion qui nous relie à notre environnement au sens large du terme. Elle prend ainsi le contrepied de l'empathie ponctuelle, fragmentaire et dissociée à laquelle font typiquement appel les journaux lorsqu'ils traitent l'information par le biais de processus de sélection, de *zapping* et de juxtaposition.
- 6 En croisant déclarations de l'auteure, critiques de presse et notes de mise en scène, il s'agira ici de mettre en regard les intentions et les observations de Kane avec l'indignation qu'a suscitée *Anéantis* pour interroger la place des compétences émotionnelles dans la création et la réception de son œuvre. À la lumière d'un cadre théorique à la croisée des disciplines (études théâtrales, philosophie morale, psychanalyse) et des courants de pensée (études du traumatisme, éthique de la sollicitude), nous précisons ainsi le rôle de l'empathie dans la démarche poétique et la position éthique de celle dont la première pièce fonde, paradoxalement, le *new brutalism*³ de la scène britannique, et lui vaut en retour l'antipathie des médias.
- 7 EA – Ma démarche artistique s'ancre dans une représentation de la réalité qui prend pour support des photographies documentant la catastrophe des mégafeux pour en explorer les données. Le geste créateur se pose comme résistance et contrepouvoir à l'emploi d'images choc supposant un message et une lecture univoques. La série proposée dans cet article s'articule à des extraits de journaux ou sites d'actualité américains tels que *The New York Times*, *San Francisco Chronicle*, *SFGATE*, *AirNow* ou *CALFIRE*. Tous traitent d'accident, de perte de contrôle, mais servent plus largement à sonder l'expérience du fragile. Ces mégafeux, qui avalent toute chose avec une puissance radicale, sont la preuve cinglante non de la fragilité intrinsèque de nos environnements naturels et urbains, mais de la manière dont nous fragilisons le monde.

Figure 2



AirNow (ressource unique pour les données quotidiennes sur la qualité de l'air), capture d'écran, Berkeley, 16 novembre 2018.

Source : <https://www.airnow.gov/?city=Berkeley&state=CA&country=USA>. Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 8 Ce travail trouve sa source dans une expérience personnelle physique et effarante des mégafeux californiens. En effet, lorsqu'en 2018 Camp Fire détruit intégralement la ville de Paradise, je vis à Berkeley, en respire les cendres et en subis la toxicité. Les pertes humaines et matérielles comme les dégâts sur la biodiversité me paraissent aussi saisissants que l'emballement du phénomène climatique qui les cause. Dans l'imaginaire, le caractère hors norme de l'événement (échelle, intensité, rapidité) amène des photographies témoins à rencontrer simultanément des images de l'impossible.

Figure 3

Elsa Ayache, *Sans titre 11*, série « Feux californiens », acrylique sur papier, 21 x 27,8 cm, 2020.

Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 9 Les dessins et les peintures brûlés renvoient au spectacle d'un effondrement de l'équilibre planétaire global, fait de disparitions incontrôlées et en cascades. Face à cela, deux temporalités s'entrelacent dans ma pratique : celle, accélérée, de l'alerte à une catastrophe écologique en cours et celle, suspendue, ciblant une inconséquence humaine. En effet, le tracé investit la charge émotionnelle et cataclysmique des images. Il les travaille lentement. Il les pousse à leur irréductibilité signifiante par le retrait ou l'inclusion de certains détails. Retranchée dans des formes essentielles, la composition s'équilibre grâce à des zones laissées vides, comme si elle aussi était marquée par le phénomène dévastateur. L'information chromatique n'est plus nécessaire mais la ligne, son tremblé et sa déchirure le sont.
- 10 Au sein du processus, je n'ai pas compris tout de suite que la perte de contrôle était au fondement de mon geste pictural et graphique. Je savais ce geste mal assuré, d'amplitude réduite, inquiet et possiblement saboteur. D'ailleurs, ces caractéristiques servaient déjà à convertir le regard sur ce qui nous dépasse en expérience plastique. Mais mes conditions de pratique révélaient d'abord des dispositifs me permettant d'échapper régulièrement à mon propre travail. L'emploi de la vidéoprojection est l'un d'eux. Si elle débarrasse des préoccupations de la copie, elle présente surtout l'avantage de ne pas me laisser voir tout ce qui est produit. L'image lumineuse à même le support, on distingue à peine ce que l'on trace, les repères d'ensemble sont brouillés, les teintes et les valeurs sont à peine discernables. Ces points aveugles permettent deux choses : d'abord, de ne pas soumettre le médium à l'image ; ensuite, d'être à l'événement climatique, dans ce qu'il montre et suspend, à travers une peinture agissante. Tout surgissement de l'imprévu dans l'acte même de dessiner ou de peindre peut alors être

saisi formellement et faire exploser toute évidence, y compris celle de l'image référente. La dynamique, incertaine, suppose de continuellement se raccrocher aux branches. Cette situation volontaire de ne pas tout maîtriser met en miroir le risque d'inattendus spécifiques à la création et celui de la situation incendiaire.

- 11 Dans un mouvement allant du spectaculaire à l'intime et du collectif à l'individuel, le dessin de mégafeux ouvre ainsi un espace d'autorisation et d'acceptation intuitives de sa propre vulnérabilité. Il traduit, d'un côté, le spectacle extrême de l'incendie devenu immaîtrisable. Il est, de l'autre, une plongée dans l'inconnu d'une fragilité personnelle. Anne Dufourmantelle, dans *Puissance de la douceur*, explique que « l'appréhension de la vulnérabilité d'autrui ne peut se passer pour un sujet de la reconnaissance de sa propre fragilité » (Dufourmantelle, 2013, p. 25). Le geste du dessin est un principe de relation de soi au monde. Représenter la catastrophe, c'est ainsi d'abord la reconnaître en soi pour se retrouver dans l'Autre. Figurer ce qui se consume, c'est regarder, peut-être ensemble, ce qui point, comme un coup de poing, c'est faire face, partager de l'impensable ou de la sidération. D'ailleurs, dessiner n'est pas drôle. Dessiner n'engage pas un processus cathartique. Ce n'est pas non plus un acte de complaisance pour faire de jolies formes ou retrouver le disparu. Dessiner est une douleur. C'est se rendre soi-même vulnérable dans le processus artistique comme condition de la création. C'est être à l'instant du désastre, pendant de longs moments. C'est parvenir à dessiner, tout de même.
- 12 Les textes poétiques qui accompagnent la production iconographique ont été réalisés dans le cadre d'ateliers de création littéraire dirigés par Laure Limongi puis François Bon en 2020 et 2021. Insérés dans le corps de cet article en tant qu'images, sans être ni des illustrations ni des commentaires, ils évoquent et mettent en résonance sensible les interactions entre nature et humanité dans le cœur de la catastrophe.

Intimité en crise et contagions émotionnelles

Figure 4



Eloise Mignon et David Woods dans *Blasted* de Sarah Kane ; mise en scène : Anne-Louise Sarks, Malthouse Theatre, Melbourne, 2018.

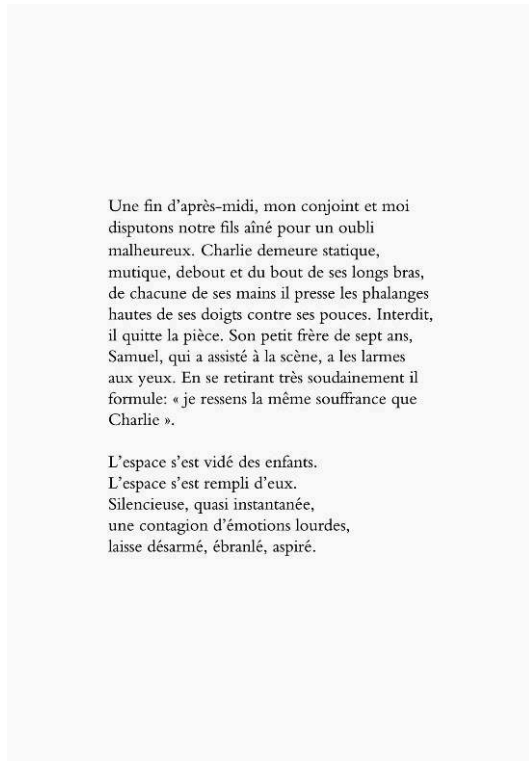
Photographie : © Pia Johnson. Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 13 SA – *Anéantis* est créée en janvier 1995 au Royal Court de Londres, sous la direction de James MacDonald. Kane a 23 ans. Elle fait scandale.
- 14 Structurellement, la pièce est scindée en deux parties et se compose de cinq scènes. La première donne à voir la relation toxique qui se joue entre Ian, un journaliste pour la presse à scandale âgé de 45 ans, et son ex-petite amie Cate, une jeune femme qui accepte de lui tenir compagnie mais qu'il humilie et abuse psychologiquement et sexuellement. L'irruption d'un soldat anonyme dans la luxueuse chambre d'hôtel où ils se trouvent vient tendre un miroir à cette violence et la décupler. La chambre, détruite après l'explosion d'une bombe, est transformée en zone de guerre. Le soldat fait à son tour subir des humiliations à Ian, avant de lui mutiler les yeux. Puis Cate revient, un bébé dans les bras, auprès de Ian, aveugle, que l'on voit décliner différents gestes maniaques à travers un enchaînement de brèves vignettes. Le soldat s'est tiré une balle dans la tête. À l'extérieur, c'est la guerre : la ville est envahie et semble à feu et à sang. Cate enterre le bébé, mort de faim, que Ian finira par manger. La pièce se termine sur le retour de la jeune femme partie chercher de la nourriture ; elle s'assoit auprès de Ian dont seule la tête dépasse du plancher et lui donne à manger. Ian prononce alors le dernier mot de la pièce : « Merci » (Kane, 1998, p. 88).
- 15 Le théâtre de Kane construit ainsi « un sujet-monde » qui nous donne à « penser la scène comme le lieu où le politique et le public ricochent dans l'intime » (Angel-Perez, 2015, paragr. 8). La bascule narrative d'*Anéantis* prend en effet racine dans une compréhension sensible des rapports interpersonnels et de la complexité des émotions humaines, lesquelles se révèlent être la source même des atrocités qui ont lieu dans le monde. Kane en prend la mesure pendant l'écriture de sa pièce en étant confrontée à la médiatisation de la guerre qui fait alors rage dans les Balkans et qui l'affecte depuis deux ans. À l'émotion éprouvée sur la durée s'ajoute un élan d'empathie ponctuel à l'occasion d'un événement qu'elle relate dans un entretien avec Dan Rebellato de 1998. Revenant sur la genèse de sa pièce, elle raconte avoir été bouleversée par la vision

« absolument horrible », au journal télévisé, d'une vieille femme à Srebrenica s'adressant en larmes à la caméra pour implorer l'aide des Nations unies alors qu'assurément personne n'allait intervenir. Cet épisode incite Kane à poser la question du sens qu'elle souhaite donner à son œuvre et à en redessiner la trajectoire. Partagée entre le sentiment du caractère soudainement dérisoire de sa pièce en regard des actualités (« ça rime à quoi de continuer ? ») et le désir de poursuivre malgré tout l'exploration du jeu de pouvoir qui anime ses personnages, Kane adopte une démarche non pas éliminatoire mais combinatoire. Au moment où elle se demande « quel pourrait bien être le lien entre un viol banal dans une chambre d'hôtel de Leeds et ce qui se passe en Bosnie ? », la réponse s'impose à elle comme une évidence : « le premier est la graine et l'autre est l'arbre. [...] Les germes d'une guerre de grande ampleur se trouvent toujours dans la civilisation en temps de paix » (Saunders, 2004, p. 73).

- 16 Pour Kane, la sphère domestique donne ainsi à voir les prémices des crises qui explosent en temps de guerre : l'abus de l'Autre dans l'intimité non seulement crée une blessure béante dans l'histoire individuelle du sujet, mais contient en soi la violence inouïe des actes barbares qui se jouent sur la scène géopolitique. La retransmission du conflit infléchit ainsi le cours de son écriture à l'endroit où, devant l'inaction internationale, Kane crée des connexions empathiques et logiques inattendues. Celles-ci approfondissent sa compréhension du monde et lui permettent d'adopter une perspective élargie et engagée qui justifie ses choix d'écriture. Parce que c'est du côté de l'intime que se trouve le véritable point de départ de l'horreur dans son avènement à l'échelle mondiale, il ne s'agit pas de trancher mais de relier et de révéler la relation, pour faire entendre ce qui se joue déjà en silence entre les individus en amont des grands drames collectifs.

Figure 5



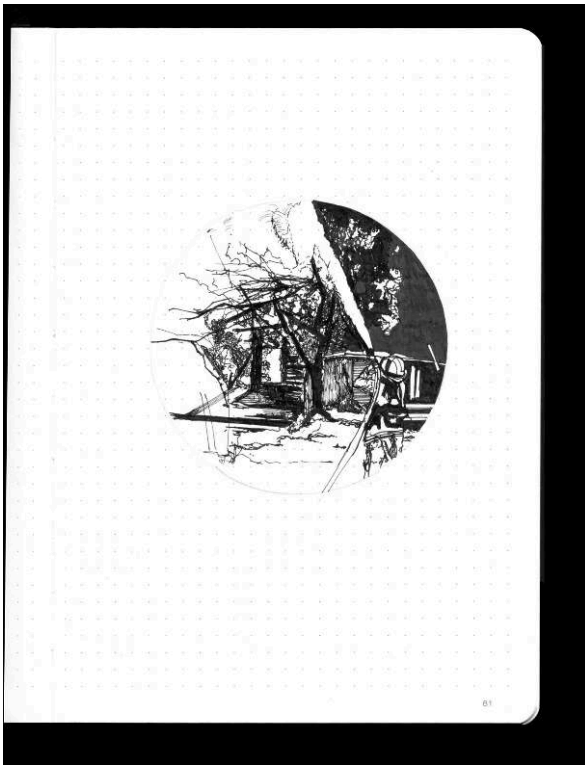
Elsa Ayache, *Recueil 3*, extrait 1, série « Feux californiens », texte imprimé, dimensions variables, 2023.
Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 17 Bien avant une prise de position consciente toutefois, l'objet de la pièce naît d'abord d'une contagion émotionnelle. En ouvrant une fenêtre sur un conflit qui détruit des vies à plusieurs milliers de kilomètres, l'écran de télévision abolit les frontières et devient un miroir où l'émotion de la spectatrice reflète, en s'y liant, celle de la victime, de l'étrangère. Au sujet de la vieille femme de Srebrenica, Kane précise ailleurs :

Elle était juste là, à pleurer toutes les larmes de son corps. [...] Et moi j'étais juste assise là, en larmes, à regarder ça ; et ce n'était pas tant un sentiment d'impuissance que le simple fait d'être témoin d'une souffrance aussi extrême. Je ne pense pas que ça ait été conscient, mais je crois que j'ai commencé à vouloir écrire sur cette souffrance. [notre traduction] (Saunders, 2009, p. 50)

C'est ainsi cette détresse de l'Autre à laquelle elle assiste qui s'impose à Kane comme matière dramatique.

Figure 6



Elsa Ayache, *Sans titre*, encre sur papier, carnet, 14,5 x 20,5 cm, 2018-2021.

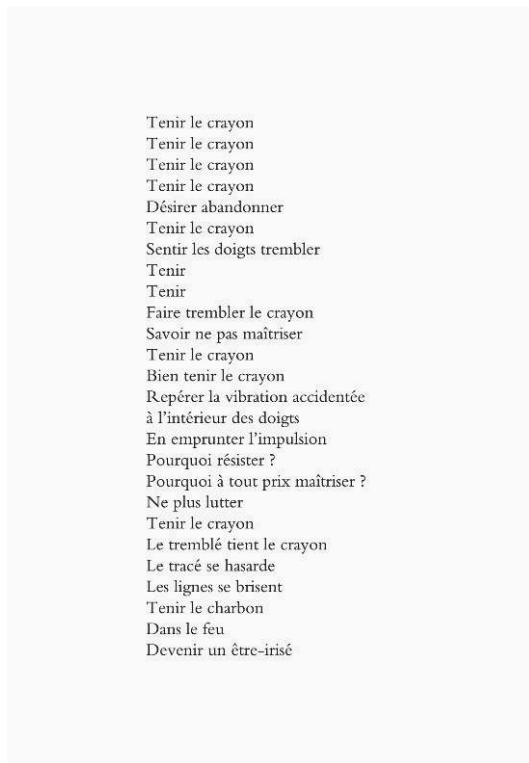
Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 18 La nature sympoïétique d'*Anéantis* résulte donc avant tout, comme le reconnaît Kane elle-même, d'« une réaction immédiate [*direct response*] à certains faits alors que la pièce commençait d'exister » (Saunders, 2004, p. 73). Kane « fait avec » et sa pièce « devient avec » l'Autre et le monde. Elle y use ainsi de sa capacité de réponse (« *response-ability* ») en se mobilisant d'une manière qui rejoint celle dont Haraway, lectrice de Hannah Arendt et de Virginia Woolf, décrit les prises de risques de ces dernières lorsqu'elles s'appliquent à « exercer l'esprit et l'imagination à aller en visite, à s'aventurer hors des sentiers battus » :

Sans l'avoir prévu, on tombe ainsi sur quelque proche (ne faisant pas partie de notre famille biologique), on engage la conversation, on pose des questions intéressantes, on répond à d'autres. On propose, ensemble, quelque chose d'inattendu et on accepte des contraintes que l'on n'avait pas demandées, mais qui découlent de la rencontre. C'est ce que j'appelle cultiver la respons(h)abilité⁴. (Haraway, 2020, p. 280-281)

- 19 Comme elles, Kane explore nos liens de parenté avec l'inconnu en visitant le paysage défamiliarisant d'une terre finalement pas si étrangère. *Anéantis* prend en charge l'urgence des demandes d'une rencontre imprévue qui vient travailler les limites de notre sentiment d'appartenance.

Figure 7



Elsa Ayache, *Recueil 3*, extrait 2, série « Feux californiens », texte imprimé, dimensions variables, 2023.
 Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 20 Il s'agit alors de trouver une forme dramatique qui permette au public d'expérimenter à son tour une empathie en arborescence fondée sur la filiation que Kane repère entre les drames qui n'obtiennent même pas d'être mentionnés dans la rubrique des faits divers et les atrocités qui font la une des journaux. Comment, s'interroge-t-elle, réussir à montrer que ce qui se passe dans son pays entre deux personnes dans une chambre peut mener à de telles horreurs, ou que ces choses sont émotionnellement connectées (Rebellato, 1998, 22'00"-22'09") ? De fait, entre enchaînement logique et parenté de l'éprouvé, le lien qui rapproche le traumatisme subi dans l'intimité des relations interpersonnelles et les effondrements rencontrés à l'échelle d'une nation ou d'une civilisation est à la fois causal et générique.

Figure 8



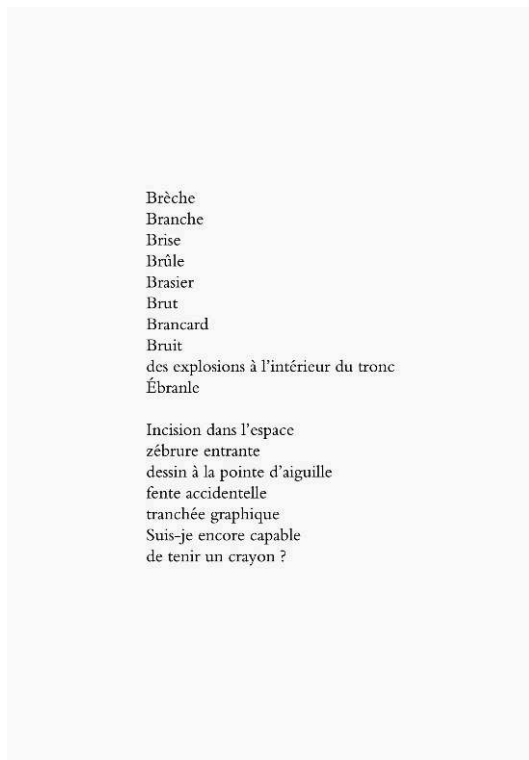
Elsa Ayache, *Sans titre*, encre sur papier, carnet, 14,5 x 20,5 cm, 2018-2021.
Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 21 Paradoxalement, c'est en pulvérisant la forme comme le décor que Kane entend donc donner à percevoir de manière sensible cette convergence organique. Elle explique que « la forme et le fond s'efforcent de ne faire qu'un » : la tension sociale, psychologique et sexuelle de la première partie se donne comme une « prémonition du désastre à venir ». Avec l'irruption de l'imprévu – le Soldat, la bombe –, la dislocation soudaine de la structure de la pièce offre, selon elle, un « contrepoint direct à la vérité sur la guerre qu'elle dépeint », de sorte que l'unité de lieu qui est conservée apparaît comme « un mur aussi fin qu'une feuille de papier entre la sécurité et la civilisation de la Grande-Bretagne en temps de paix et la violence chaotique de la guerre civile. Un mur qui peut être abattu à n'importe quel moment, sans avertissement » [notre traduction] (Langridge et Stephenson, 1997, p. 130-131).
- 22 C'est ainsi que, paradoxalement, Kane renouvelle le réalisme théâtral par la mise en œuvre d'une poétique de l'aléatoire. Parce que « ce qui se passe dans une guerre, c'est que brusquement, violemment, sans aucun avertissement quelconque, la vie des gens est totalement mise en pièces », elle explique s'être « littéralement contentée de choisir un moment de l'action, en [s]e disant : "Là je vais poser une bombe et je vais faire sauter tout ce foutu bordel" » (Saunders, 2004, p. 76). En même temps, l'implosion du décor qui s'effondre sur lui-même renvoie aux épisodes hystériques de Cate qui s'évanouit, lesquels renvoient à la crise de la conscience morale de la civilisation occidentale qui ferme les yeux sur le chaos qu'elle porte en son sein. Les distinctions n'ont donc pas lieu d'être entre le politique et le domestique, l'ici et l'ailleurs. Les effractions ne sont pas seulement parallèles, elles sont « parentes » – Haraway dit

« *kin* ». Être sensible à l'une de ces dimensions implique de l'être aux autres : l'empathie n'est pas sélective.

- 23 À cet égard, la position de Kane rejoint les théories du *care* qui se développent au même moment dans le monde anglophone et qui voient dans la relation à autrui le fondement de la construction de l'être humain. Cette intrication peut ainsi s'appréhender dans les termes qu'Haraway emploie lorsque, prenant l'exemple des pratiques de tissage du peuple navajo, elle parle de « performance cosmologique » en évoquant les liens ainsi créés entre espèces compagnes vulnérables à travers des « motifs de sollicitude et de respons(h)abilité » partagées qu'imposent ces « lieux dévastés » ou *anéantis* (Haraway dit « *blasted places* ») où la mort abonde (Haraway, 2020, p. 170-171). De l'intégration à l'intégrité, la prise de risque que Kane opère en introduisant une discontinuité radicale dans la trame de sa pièce vient ainsi trouser le décor pour nouer des liens à des endroits poreux. Ce faisant, elle crée du sens autour de l'irrationnel et déplace la notion d'unité au théâtre du plan formel au plan éthique, dénonçant nos dissonances cognitives à partir des déconnexions émotionnelles qui les sous-tendent. Parce qu'*Anéantis*, à ses yeux, « ne parle pas seulement d'effondrement social [mais] de l'effondrement de la nature humaine elle-même » [notre traduction] (Bragg et Boycott, 1995, 06'51"-06'58"), son écriture se fonde en effet sur une appréhension du monde plus éthique que sociologique ou même morale, impliquant le sujet individuel dans son pouvoir de ressentir et d'agir.

Figure 9



Elsa Ayache, *Recueil 3*, extrait 3, série « Feux californiens », texte imprimé, dimensions variables, 2023.

Œuvre protégée par le droit d'auteur.

Confrontations inconfortables : de la cécité aux effets miroir

- 24 Loin du sensationnalisme médiatique, il s'agit donc de pointer la nature endogène et déterritorialisée de la violence dans les rapports humains, de l'humiliation au sein du couple jusqu'au génocide ethnique. De fait, Kane écrit dans le contexte particulier de l'insularité britannique et du nationalisme anglais, qui donnent à ses concitoyens le sentiment illusoire d'être protégés et de ne pas être concernés par les violences qui ont lieu sur le continent. Interrogée sur sa région natale, elle dénonce une mentalité particulièrement « aveugle » aux relations de la Grande-Bretagne avec ses voisins européens, et la croyance que certaines choses ne pourraient pas se passer dans l'Essex alors qu'il n'y règne pas moins d'abus et de corruption qu'ailleurs. Elle ajoute que « ce n'est pas parce qu'il n'y a pas eu de guerre civile en Angleterre depuis très longtemps que ce qui est en train de se passer en Bosnie ne nous affecte pas » [notre traduction] (Bayley, 1995). Ainsi, *Anéantis* « pose des questions dérangeantes à la fois sur l'identité britannique et, en faisant pénétrer une guerre étrangère dans une chambre d'hôtel à Leeds, sur l'implication des Britanniques dans une Europe plus vaste » (Saunders, 2004, p. 92). Ces questions, qui n'ont cessé de prendre de l'ampleur jusqu'au Brexit, amènent Kane à proposer une pièce qui *décloisonne* littéralement l'espace géopolitique et, pour cette raison, *dé-range*. Revenant ailleurs sur les mécanismes qui sous-tendent la politique de l'autruche des médias à l'égard des atrocités en cours sur le plan international, elle dénonce les choix des journalistes de « s'insurger, non pas contre l'existence du cadavre de la Yougoslavie [qui pourrissait à leurs portes], mais contre l'événement culturel qui attirait l'attention sur lui » [notre traduction] (Langridge et Stephenson, 1997, p. 131). Kane s'indigne de ce qu'« ils fêtent la fin de la Guerre froide et s'empressent de retourner à leurs scandales sexuels (plus vendeurs) » (p. 131), niant tout lien avec ce qui se passe dans les Balkans et refusant de voir l'étendue du malaise social de peur d'être englouti par lui.
- 25 Dans la pièce, Ian, lui-même reporter, incarne ce repli et cette forme de déni, renvoyant à eux-mêmes les journalistes venus assister à la première. Comme il l'explique au Soldat, Ian revendique d'être un correspondant local qui ne s'intéresse qu'aux faits divers pour la presse à scandales et ne couvre pas les affaires étrangères. C'est en riant avec son interlocuteur qu'il conclut le récit du meurtre abominable d'une jeune femme originaire de Leeds qu'il dicte au téléphone d'une manière tout à fait détachée pour sa prochaine colonne, un fait divers authentique que Kane a trouvé dans le *Sun* (Saunders, 2004, p. 94). Misogyne, raciste et xénophobe, Ian finit donc les yeux arrachés, une castration symbolique qui le prive de son organe de travail et révèle une cécité qui sera celle-là même des nombreux critiques de théâtre qui, pris dans le trouble suscité par cet effet miroir, condamneront la pièce de Kane pour son indécence. Ironiquement, en n'y voyant qu'un « répugnant festin d'ignominies » (Tinker, 1995) ou un « tissu de bêtises » (Billington, 1995), ils illustrent et confirment ce qu'elle dénonce, réagissant selon un mécanisme de défense qui les empêche d'en apprécier la justesse et la pertinence.
- 26 L'auteur de théâtre David Greig pointe du doigt cette dissonance en regard de la couverture médiatique de la guerre que font pourtant les correspondants étrangers, dont les reportages n'offrent guère d'excuses aux journalistes comme Michael Billington. Il rappelle les récits effroyables d'une de leurs collègues sur le terrain :

Quiconque a pu lire le reportage sur la Bosnie de Maggie O'Kane, du *Guardian*, sait que les atrocités décrites si puissamment par Kane ont effectivement lieu, en ce moment même, au vu et au su de ces mêmes journaux qui vomissent leur dégoût pour un simple écrivain. (Greig, 2003, p. 56)

Mais si *Anéantis* lui apparaît comme « une exploration éprouvante, difficile mais en fin de compte fidèle de la violence », c'est tout autant en regard des crimes qui ont lieu simultanément en Angleterre : le viol et le meurtre d'une jeune fille de quinze ans le lendemain de la création de la pièce se voit en effet accorder moins de place dans la presse que les attaques contre Kane, qui n'a pourtant fait que « représenter les violences qu'elle voit dans le monde qui l'entoure » (Greig, 2003, p. 57).

Figure 10



Elsa Ayache, *Recueil 3*, extrait 4, série « Feux californiens », texte imprimé, dimensions variables, 2023.
Œuvre protégée par le droit d'auteur.

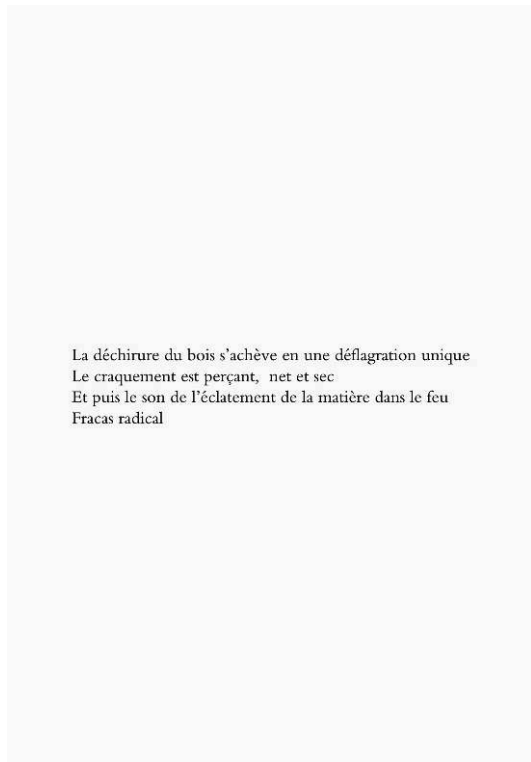
- 27 Les réactions hostiles à l'égard de la pièce invitent ainsi à appréhender celle-ci à la lumière des choix d'écriture que Kane opère à partir de ses propres émotions de spectatrice autant qu'à l'aune des affects qu'elle produit en retour sur ses premiers spectateurs-commentateurs. Face à la violence portée sur la scène de la petite salle du Royal Court Upstairs, les nombreux élans d'aversion et de fascination qu'*Anéantis* suscite illustrent le mouvement d'abjection que Julia Kristeva décrit dans *Pouvoirs de l'horreur*. Avec les outils de la psychanalyse, les propos de Kristeva permettent de lever le voile sur ce que la critique, qui prétend relever du *pensable*, trahit en fait de plus *sensible*. Elle explique :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette. [...] Mais en même temps, quand même, cet élan, ce

spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné.
Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion
met celui qui en est habité littéralement hors de lui. (Kristeva, 1980, p. 9)

- 28 À travers l'expérience théâtrale qu'elle propose, Kane nous invite à dépasser aussi bien l'apathie que « l'hystérie » qui a entouré la réception d'*Anéantis* et qui traduit précisément ce mouvement d'abjection qu'ont reconnu plus tard les critiques eux-mêmes⁵.

Figure 11



Elsa Ayache, *Recueil 3*, extrait 5, série « Feux californiens », texte imprimé, dimensions variables, 2023.
Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 29 La position de Kane rejoint ainsi les travaux de Martha Nussbaum sur l'importance de l'empathie dans les relations internationales. La philosophe défend le cosmopolitisme, soit l'idée que nous sommes tous des citoyens du monde dont les responsabilités morales transcendent les frontières et invitent à une compassion et, de là, à une coopération internationales. Renforcée au lendemain du 11 Septembre devant les réactions inégales et ténues suscitées par la détresse des civils innocents dans la guerre en Afghanistan, sa position part du regret que nos imaginaires collectifs s'en tiennent trop souvent aux crises nationales et qu'« une catastrophe qui s'abat sur des êtres humains en d'autres lieux ne soulève généralement pas d'énorme vague de deuil et de compassion » [notre traduction] (Nussbaum, 2002, p. ix-x). Son regard éclaire l'élargissement du point de vue que propose *Anéantis* lorsqu'elle affirme :

La compassion commence avec le local mais, si nous voulons vivre un tant soit peu en harmonie, notre nature morale et sensible nous impose de trouver des moyens d'étendre notre capacité à nous émouvoir et à nous représenter les situations que vivent les autres à la vie humaine tout entière. [notre traduction] (Nussbaum, 2002, p. xiii)

- 30 Dans une lettre de soutien, Martin Crimp et d'autres auteurs de théâtre soulignent en effet la manière dont Kane travaille cette extension de notre compétence empathique à travers une écriture du rapprochement extrême qui, mêlant « observation sans pitié » et « humanité compatissante », s'emploie à « dépasser l'expérience personnelle en allant chercher les guerres qui font rage à une distance si confortablement éloignée » de son public pour les lui « rapporter en plein cœur » [notre traduction] (Crimp *et al.*, 1995). En nous confrontant à la réalité de notre rapport au monde et aux autres, l'enjeu principal de son théâtre réside dans cette reconnexion à nos émotions jusqu'au malaise. Dans un entretien réalisé peu après le décès de Kane, Nils Tabert, son traducteur allemand, note ainsi le « grand sentiment d'inconfort à l'égard du monde » que créent ses pièces, et la conviction de Kane « qu'il nous faut reprendre contact avec nos émotions – même si c'est très risqué » (Saunders, 2004, p. 188).
- 31 Kane prend pleinement conscience que c'est sur le plan émotionnel et non intellectuel que cette compréhension doit se faire en lisant *Fragments d'un discours amoureux*, où Barthes compare l'amoureux éconduit au prisonnier d'un camp de concentration. Voyant dans la « catastrophe amoureuse » ce qu'on appelle une « situation extrême » dans le champ psychotique, à savoir « une situation vécue par le sujet comme devant irrémédiablement le détruire », Barthes la rapproche de ce qui s'est passé à Dachau, tout en notant l'indécence de la comparaison. Il souligne néanmoins une même « panique » : « ce sont des situations sans reste, sans retour : je me suis projeté dans l'autre avec une telle force que, lorsqu'il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais » (Barthes, 1977, p. 60).

Figure 12



David Woods et Eloise Mignon dans *Blasted* de Sarah Kane ; mise en scène : Anne-Louise Sarkis, Malthouse Theatre, Melbourne, 2018.

Photographie : © Pia Johnson. Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 32 Ces propos, qui tissent des liens de parenté inédits, scandaleux, entre des circonstances hétérogènes, permettent d'éclairer le fil conducteur de l'œuvre de Kane. D'abord effarée par son audace, elle explique la manière dont le texte de Barthes a influencé l'écriture de sa troisième pièce, *Purifiés* (*Cleansed*), en soulignant « la perte de soi », la désorientation et la « sorte de folie » qu'entraînent ces catastrophes : « Si on met les

êtres dans une situation où ils se perdent, et si ce qu'on écrit traite d'une émotion dans laquelle les êtres se perdent, alors il est possible de faire ce type de lien entre les deux » (Saunders, 2004, p. 151).

Figure 13



Elsa Ayache, *Sans titre*, série II, peinture, encre et crayons sur papier, 41 x 29,7 cm, 2020.
Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 33 Loin de la provocation gratuite dont on l'a accusée, c'est une hyperperméabilité au monde qui amène Kane à poser la question de la porosité entre l'humain et le barbare et à travailler la friabilité des frontières entre victime et bourreau. Exprimer l'indicible, montrer l'obscène, confronter l'abject : face à ce théâtre qu'elle veut « expérientiel » et non spéculatif (Sierz, 2000, p. 92), l'expérience du spectateur est viscérale, sans échappatoire.

Créer (au cœur de) l'effondrement : au risque de l'art

Figure 14



Fayssal Bazzi dans *Blasted* de Sarah Kane ; mise en scène : Anne-Louise Sarkis, Malthouse Theatre, Melbourne, 2018.

Photographie : © Pia Johnson. Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 34 La vision de Kane est donc systémique, et l'horreur qui traverse *Anéantis* vise à pallier un manque à voir, à entendre, à ressentir et donc à comprendre. Sa pièce « ne demande pas seulement à son public d'éprouver de l'empathie », mais le défie de « déconstruire les valeurs de la société qui est la sienne », comme le souligne Rebecca Prichard [notre traduction] (Benedict, 1997, p. 18). Traumatique, son théâtre résonne avec la cruauté d'Artaud dans la mise à nu d'une vérité qui se dit aussi bien à travers un langage cru, voire ordurier, que des images et des actes symboliques ou métaphoriques – comme ce moment où le Soldat urine sur le lit.

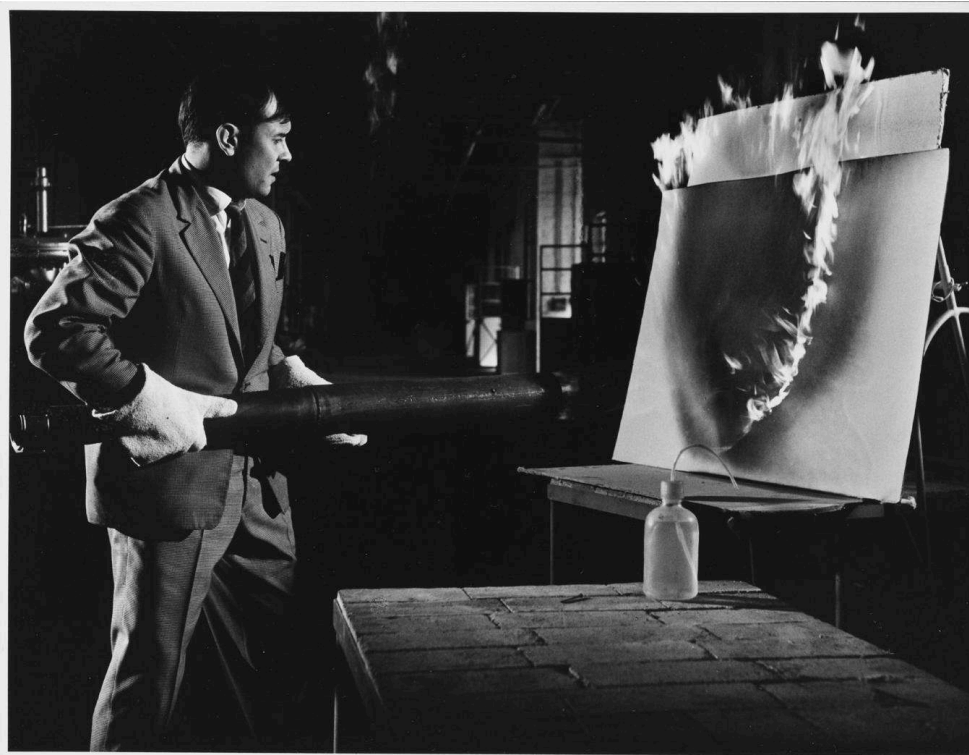
Figure 15



Elsa Ayache, *Sans titre*, série « Feux californiens », acrylique sur papier, 21 x 27,8 cm, 2021.
Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 35 Pour Mel Kenyon, son agent, une telle poésie du débord à travers l'éclatement de la « pièce bien faite » n'est pas seulement à l'image de son objet – la barbarie qui crée le chaos – mais relève aussi d'une posture éthique : Kane « trouvait que les formes existantes la contraignaient ou la restreignaient trop, parce que ces grandes structures offrent une sorte de confort et de sécurité qu'elle considérait [...] comme malhonnête » (Saunders, 2004, p. 75-76). En même temps, ce recours à une imagerie de l'excès constitue un défi des conventions jouissif, qui libère créativité et vitalité à travers une pulsion de destruction que Kane décrit lorsqu'elle avoue que l'idée lui plaisait aussi beaucoup d'avoir « un gentil petit décor en forme de boîte dans un Petit Théâtre quelque part et de le faire sauter », et qu'elle a été « tellement ravie de pouvoir faire ça » (Saunders, 2004, p. 76-77).

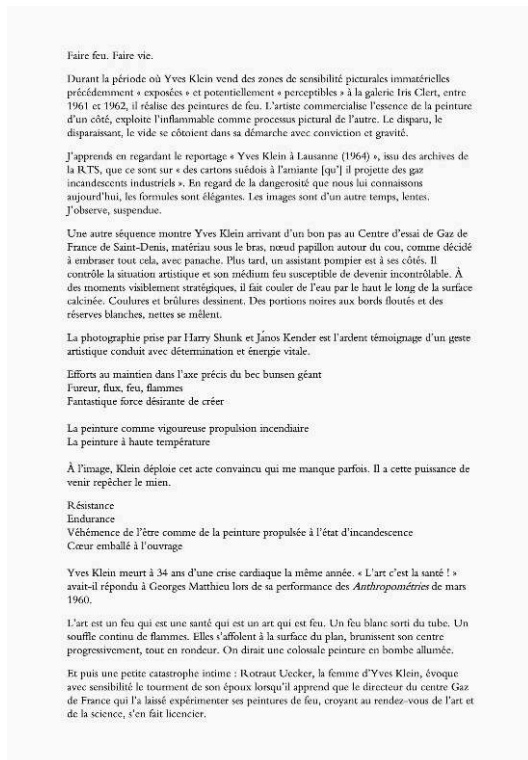
Figure 16



Yves Klein réalisant une peinture de feu au Centre d'essais du Gaz de France, La Plaine Saint-Denis, 1961.

Photographie : © Succession Yves Klein c/o ADAGP, Paris – Collaboration Harry Shunk et János Kender. Œuvre protégée par le droit d'auteur.

Figure 17



Elsa Ayache, *Recueil 3*, extrait 6, série « Feux californiens », texte imprimé, dimensions variables, 2023.
Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 36 Le décor versatile que propose le metteur en scène Simon Delétang pour la création d'*Anéantis* à la Comédie française en novembre 2021 repousse encore les limites de l'altérité en suggérant le lien entre un événement humain – en l'occurrence l'irruption de la guerre, avec l'explosion de la bombe qui réduit la chambre en poussière – et une catastrophe naturelle – à savoir l'éruption du Vésuve qui, en 79 ap. J.-C., ensevelit la ville de Pompéi sous les bombes volcaniques et autres pyroclastes.

Figure 18



Loïc Corbery et Christian Gonon dans *Anéantis* de Sarah Kane ; mise en scène : Simon Delétang, Comédie-Française, Paris, 2021.

Photographie : © Christophe Raynaud de Lage. Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 37 Tandis que Kane s'est aussi indignée de voir *Anéantis* occuper davantage certains journaux que le séisme de Kobe qui faisait plusieurs milliers de morts la même semaine au Japon (Langridge et Stephenson, p.130), Delétang forme l'idée d'« inclure métaphoriquement un épisode de l'Histoire où une civilisation [a] disparu presque instantanément ». À cette fin, il conçoit un mur du lointain constitué de panneaux actionnés comme des persiennes avec deux faces peintes très contrastées. La première, figurative aux tons incendiaires, est inspirée d'une fresque retrouvée sur place évoquant un rite dionysiaque ; la deuxième, réservée à la scène de fin, affiche sobrement le titre original de la pièce en lettres noires sur fond blanc. Entre-temps, les panneaux entrouverts à l'arrivée du soldat donnent à voir « un mur de projecteurs pour figurer l'explosion et ses conséquences » (Delétang, 2021).

Figure 19



Christian Gonon et Élise Lhomeau dans *Anéantis* de Sarah Kane ; mise en scène : Simon Delétang, Comédie-Française, Paris, 2021.

Photographie : © Christophe Raynaud de Lage. Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 38 Entre Pompéi et Leeds, la mise en dialogue de ces deux espaces-temps éloignés, qui évoquent la distance entre les îles Britanniques et la Bosnie-Herzégovine et ce faux sentiment d'hétérogénéité et d'étanchéité, crée une arborescence de résonances émotionnelles. Delétang souligne les affinités cachées non seulement entre un drame domestique (anecdotique) et un drame collectif (historique), mais aussi entre deux cataclysmes où la responsabilité de l'homme est engagée de manière diamétralement opposée. Comme l'amoureux de Barthes, il s'agit toujours d'évoquer à la fois l'effondrement du sujet pris dans une tragédie personnelle et l'effondrement d'une ville, d'une société, voire d'une civilisation, décimée par un événement radical qui, en quelques minutes, détruit des vies minuscules saisies dans un bouleversement inouï.
- 39 En même temps, ce moment marque l'émergence de formes inattendues, elles-mêmes arborescentes. Témoin de l'éruption du volcan, Pline le Jeune décrit dans ses fameuses *Lettres à Tacite* l'approche menaçante du feu, l'épaisse pluie de cendres et ce que l'on appelle aujourd'hui le panache plinien, « une nuée [...] ayant l'aspect et la forme d'un arbre et faisant penser surtout à un pin ». Avec son « tronc fort allongé » et ses « rameaux » déployés, « elle s'évanouissa[i]t en s'élargissant », ici « d'un blanc brillant, ailleurs poussiéreuse et tachetée, par l'effet de la terre et de la cendre qu'elle avait emportées » (Grell, 1982, p. 207-209).

Figure 20



Elsa Ayache, *Sans titre*, Série : série « Feux californiens », encre sur papier brûlé, 21 x 27,8 cm, 2021.
Œuvre protégée par le droit d'auteur.

Figure 21

Mettre un linge au bas des portes en bois découpées de
travers pour éviter que les fumées ne s'introduisent et
finissent au fond des bronchioles
Le district demande de rester chez soi
Des gens sortent avec des masques à gaz
Un homme maintient son jogging
À cause de la toxicité de l'air, la piscine est fermée
« *Hazardous* » est aujourd'hui le terme employé par
Airnow pour en évaluer la qualité
Sur l'échelle de dangerosité et d'inquiétude, le seuil
ultime est atteint
Il coïncide avec la couleur grenat
En dessous, le rouge cramoisi s'associe à « *Very
Unhealthy* », le rouge braise à « *Unhealthy* », l'orangé
de signalisation à « *Unhealthy for Sensitive Groups* »

L'air est lourd
Charlie a de l'asthme
Le ciel est jaune, orangé brûlé puis gris
Le ciel est électrique
Le ciel est à la hauteur de nos visages
Le ciel est poudre
Le soleil est orange tamisé
C'est une immense vibration

Elsa Ayache, *Recueil 3*, extrait 8, série « Feux californiens », texte imprimé, dimensions variables, 2023.
Œuvre protégée par le droit d'auteur.

- 40 EA – Face aux violences extrêmes faites à l'humain comme à l'environnement, des formes d'expression prennent le risque de l'art. C'est-à-dire qu'elles ouvrent un espace à la fois individuel et collectif de connexions où peuvent s'exercer conscience et distance.
- 41 SA – En invitant le spectateur à faire l'expérience sensible d'une réalité insoutenable de manière à la fois indirecte et viscérale, métaphorique et réelle, Sarah Kane offre une compréhension sensible de l'intrication de nos effondrements. Avec *Anéantis*, l'imprévisible et l'inouï de la barbarie se donnent à percevoir dans ce que l'éprouvé de la condition humaine a d'intemporel et de non-local.
- 42 EA – Travailler avec l'effondrement, c'est observer et accepter, face à la catastrophe, que quelque chose nous échappe complètement. C'est penser le doute et la fragilité comme ouvertures à l'autre, possibles vecteurs de partages et de construction commune. Pour cela, mes travaux sont à l'opposé d'un positionnement radical ou d'une incitation à l'action extrême. Il s'agit de répondre en dessin par le détail, le lent et le relatif. De répondre par le texte dans sa capacité figurative.
- 43 SA – Les béances mettent en miroir des émotions qui se reconnaissent ou se trahissent dans leurs résistances. Décloisonnées, les épreuves se branchent les unes aux autres, créant des arborescences de sens dans l'expérience d'un malaise intime et collectif, au théâtre comme au-dehors. La scène, explosée, brutale, à fleur de peau, permet ou tente la reliance. La distance n'est plus celle qui tient la violence à l'écart mais celle qui permet aux liens de se faire.
- 44 SEA – Les mots, les images, les sons, les gestes dialoguent de près comme de loin. Alliant théorie et pratique, les textes et les figures présentés ici performant une réciprocité qui se révèle à travers des expressions, des intentions et des tentatives plurielles. La rencontre des disciplines se fait, elle aussi, dans le déploiement tentaculaire de ce qui les met en danger et de ce qui les unit entre elles et à leur environnement, que celui-ci fasse feu ou prenne feu, scandalise ou sidère. Des voix peuvent ainsi se faire écho autour de leur nature perméable et poser cette vulnérabilité comme fondement d'une posture éthique. Fondés sur une hypersensibilité partagée et assumée face à la convergence des crises, nos travaux de recherche, de création et de communication expérimentent ainsi des formes et des méthodes transversales ouvertes à la déstabilisation. Entre l'artistique et le scientifique, ces propositions explorent des motifs et modalités d'effondrement et de résistance où s'infiltrent, ensemble, l'hybride et la brisure, à l'image des formes sympoiétiques qui, peut-être, redessinent l'horizon même du vivant.
-

BIBLIOGRAPHIE

Angel-Perez, É. (2015). « La scène traumatique de Sarah Kane », *Sillages critiques*, 19. <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.4328>

Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil.

- Bayley, C. (1995, 23 janvier). « A very angry young woman », *Independent*.
- Benedict, D. (1995, 22 janvier). « Disgusting violence? Actually it's quite a peaceful play », *Independent*.
- Benedict, D. (1997, 22 octobre). « Essex girl writes play' shock horror », *Independent*.
- Billington, M. (1995, 20 janvier). *Blasted* [critique], *Guardian*.
- Bragg, M., Boycott, R. (1995, février). Entretien avec Sarah Kane [audio]. *Start the Week*, BBC Radio 4. <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p02j8h7j>
- Crimp, M., Godfrey, P., Oakes, M., Motton, G. (1995, 23 janvier). « Lettre à l'éditeur », *Guardian*.
- De Jongh, N. (2001, 4 avril). « A flawed theatrical coup », *London Evening Standard*.
- Delétang, S. (2021, 4 octobre). Entre ici Sarah Kane. Comédie-Française. <https://www.comedie-francaise.fr/fr/actualites/entre-ici-sarah-kane>
- Dufourmantelle, A. (2013). *Puissance de la douceur*. Payot & Rivages.
- Greig, D. (2003). « Lettre au *Guardian* du 24 janvier 1995 » (trad. Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe), *OutreScène*, 1(56-57).
- Grell, Ch. (1982). *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle*. Publications du Centre Jean-Bérard.
- Haraway, D. (2020). *Vivre avec le trouble* (trad. Vivien García). Les éditions des mondes à faire.
- Hattenstone, S. (2000, 1^{er} juillet). « A sad hurrah », *Guardian*.
- Kane, S. (1998). *Anéantis* (trad. Lucien Marchal). L'Arche.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Seuil.
- Langridge, N., Stephenson, H. (1997). *Rage and Reason. Women Playwrights on Playwriting*. Methuen Drama.
- Margulis, L. (1998). *Symbiotic Planet. A New Look at Evolution*. Basic Books.
- McBurney, S. (2016). *The Encounter*. NHB Modern Plays.
- Nussbaum, M. (1996). *For Love of Country. Debating the Limits of Patriotism*. Beacon Press.
- Rebellato, D. (1998, 3 novembre). « Sarah Kane Interview » [audio]. Site internet de Dan Rebellato. <https://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview>
- Saunders, G. (2004). *Love Me or Kill Me. Sarah Kane et le théâtre* (trad. Georges Bas). L'Arche.
- Saunders, G. (2009). *About Kane. The Playwright and the Work*. Faber and Faber.
- Sierz, A. (2000). *In-Yer-Face Theatre*. Faber and Faber.
- Tinker, J. (1995, 19 janvier). « This disgusting feast of filth », *Daily Mail*.

NOTES

1. La mention SEA indique que le texte qui suit a été rédigé par Solange Ayache (SA) et Elsa Ayache (EA).
2. Haraway s'appuie notamment sur la symbiogénèse des micro-organismes et l'hypothèse de Gaïa, selon laquelle notre planète n'est pas un organisme vivant en soi mais un système autorégulateur entre organismes interconnectés et interactifs (Margulis, 1998). Dans les systèmes

sympoïétiques en effet, les pratiques d'intrication du vivant génèrent des formes de vie complexes interdépendantes sans contours stables. Évolutives et changeantes, celles-ci ne sont pas séparées des relations dynamiques qui les fondent.

3. Le *new brutalism* et le théâtre « *in-yer-face* » sont des termes employés par la critique pour désigner la nouvelle génération de dramaturges qui émergent au début des années 1990 (les « *nasty nineties* ») et dont les pièces mettent en lumière de manière frontale la violence extrême, obscène, de leur époque.

4. Haraway reprend les termes d'Arendt, lectrice de Kant, dans un chapitre sur le travail de Vinciane Despret : « Penser avec une mentalité élargie, c'est exercer son imagination à aller en visite » (Haraway, 2020, p. 274).

5. Au lendemain de la création de la pièce, Sarah Kane commente : « Je savais que les journaux ne l'aimeraient pas, mais la réaction a été hystérique et apoplectique » [notre traduction] (Benedict, 1995). David Greig prédit son succès « lorsque l'hystérie sera retombée » (Greig, 2003, p. 57). De fait, après la mort de Kane, Billington reconnaît lui-même qu'« il y a eu une telle hystérie autour de la première qu'il était difficile de juger la pièce avec calme et sang-froid », et avoue s'être trompé [notre traduction] (Hattenstone, 2000). De Jongh, qui vient d'assister à la reprise d'*Anéantis* au Royal Court en 2001, note « à quel point le tapage et l'hystérie de 1995 ont semblé excessifs et ridicules » rétrospectivement [notre traduction] (de Jongh, 2001).

RÉSUMÉS

Dans un dialogue entre arts plastiques et études théâtrales, cet article unit la voix de l'artiste et celle de l'analyste pour poser la question de la place, des formes et des effets de l'empathie comme levier au sein de la création et de la recherche. À partir d'une présentation du travail plastique et poétique d'Elsa Ayache sur les mégafeux (2020-2023) et d'une étude de la première pièce de la Britannique Sarah Kane, *Anéantis* (1995), récemment mise en scène à la Comédie-Française, nous avançons l'idée d'une « empathie en arborescence », fondée sur un déploiement des compétences émotionnelles devant nos effondrements et proposée comme posture éthique. Dans le contexte actuel de la convergence des crises qui mettent tout le vivant en danger, ce travail hybride invite le lecteur-spectateur à une expérience cognitive et sensible d'une vulnérabilité partagée, à l'image de ces « mondes qui se forment à travers les arts et les sciences et qui proposent des pratiques sympoïétiques permettant de vivre sur une planète abîmée » (Haraway, 2020, p. 133).

INDEX

Mots-clés : arts plastiques, arts de la scène, théâtre britannique contemporain, théâtre politique, théâtre *in-yer-face*, Sarah Kane, *Anéantis*, empathie arborescente, fragile, vulnérabilité, mégafeux, catastrophe, effondrement, crise écologique, guerre des Balkans, médiatisation, Donna Haraway, sympoïèse

AUTEURS

ELSA AYACHE

Elsa Ayache est artiste et maître de conférences en arts plastiques à l'École des arts de la Sorbonne (Université Paris 1). Elle a enseigné au California College of the Arts de San Francisco. Sa thèse, intitulée *L'informatique comme outil et médium du peintre, pour une recherche de lâcher-prise en peinture*, a confronté les méthodes et expressions picturales classiques et contemporaines aux nouvelles modalités de travail informatiques. Sa peinture envisagée au sens propre, figuré et étendu, combine différents langages et médiums. Ses intérêts de recherche portent sur les mégafeux et la représentation des notions de perte de contrôle, d'accident et de fragilité au cœur des interactions entre nature et humanité.

SOLANGE AYACHE

Solange Ayache est maître de conférences en études anglophones à Sorbonne Université et enseigne à l'INSPE de Paris. Spécialiste du théâtre contemporain, elle est membre du laboratoire VALE (Voix anglophones : littérature et esthétique). Ses recherches portent notamment sur la représentation de la psyché et ses troubles sur la scène britannique. Consacrée à l'évolution du drame après le théâtre *in-yer-face* des années 1990, sa thèse de doctorat (2017) s'est intéressée aux modalités poétiques et aux enjeux esthétiques, philosophiques et politiques d'un théâtre *in-yer-head*, où l'écriture explore les espaces mentaux de personnages en crise et ses propres possibilités et incertitudes (Martin Crimp, Sarah Kane, Anthony Neilson, etc.). Ses travaux plus récents portent sur les liens entre théâtre et écologie.