



L'œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite

Torti-Alcayaga Agathe

Pour citer cet article

Torti-Alcayaga Agathe, « L'œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite », *Cycnos*, vol. 18.1 (Le théâtre britannique au tournant du millénaire), 2001, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/334>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/334>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/334.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

L'œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite

Agathe Torti-Alcayaga

Université de Picardie Jules Verne, France.

“And don't forget that poetry is language for its own sake.
Don't forget when different words are sanctioned, other attitudes required”¹

En cinq courtes pièces, Sarah Kane est entrée de plein droit et de manière fracassante dans le Parthénon des grands dramaturges britanniques de cette seconde moitié du vingtième siècle. Bien au delà du scandale causé par la violence et la crudité de ses trois premières pièces auprès d'une presse qui fait du scandale son fond de commerce, c'est l'absence radicale de compromis et la profondeur de son œuvre, incarnées dans une dramaturgie résolument novatrice, qui font d'elle un jalon important de l'histoire du théâtre outre-Manche — et peut-être plus loin.

Chez Sarah Kane, en effet, l'acuité du regard remplace l'expérience de l'âge. Les images et les propos d'une brutalité extrême dont elle peuple son théâtre ont souvent été pris pour la gratuité adolescente du “no future” *punk*, à laquelle on les a régulièrement associés² : la société est pourrie, la société est à détruire. L'étroitesse de cette proposition, toutefois, se trouve contredite par l'épure extraordinaire de la forme dramatique des pièces — et en particulier par la déconstruction des personnages, aboutissant à leur fusion, puis à leur silence, qui nie la dichotomie sujet / monde extérieur. Le démembrement de celui-ci n'est pas l'effet désiré d'une révolte en Doc. Martens. Au contraire, il se donne finalement à voir comme l'image que renvoie le miroir brisé d'une lucidité qui n'est pas conscience de soi, mais bien conscience du monde usurpateur du soi. Théâtre intérieur et théâtre extérieur se confondent, Sarah Kane n'est rien moins que ce qu'elle met en scène. “I am not what I am, I am what I do”³.

En cela, l'œuvre météorique de la très jeune collaboratrice du Royal Court tend au siècle qui l'a fait éclore les moyens de se contempler sans fard un instant. Dépassant son caractère intensément personnel (et même introspectif), elle constitue également un appel fort à la collectivité humaine. La lumière des éclairs est toujours brève — elle n'en est pas moins brillante pour autant.

I. “I am a complete failure as a person”⁴

À l'évidence, le théâtre de Sarah Kane brosse un portrait de la défaite de l'Homme en tant qu'entité morale et sociale. Les personnages qu'elle choisit de mettre en scène apparaissent essentiellement mus par le besoin de satisfaire leurs désirs sans se préoccuper d'aucune autre considération : Ian fume et boit excessivement malgré son état de santé, Hippolyte coïte sans précaution malgré sa maladie vénérienne, A entraîne une petite fille dans une relation pédophile, etc. Il ne s'agit cependant pas dans cette œuvre de traiter du principe de plaisir en tant que force vitale (parfois dommageable pour autrui, mais dont on peut dire au moins que c'est un élan créateur et fécond), à travers des caractères recherchant la satisfaction de leurs désirs sur le mode hédoniste. Loin de là. Chez Kane, la pulsion qui prend sa source au cœur de l'être est un courant aussi noir qu'irrésistible. Son assouvissement n'apporte ni le bonheur fugitif du plaisir, ni celui, durable, de l'apaisement. Au contraire, il met en place, dans la douleur, une dynamique d'insatisfaction en chaîne. Témoin, par exemple, la fornication

¹ *Crave*, p. 47.

² Et ce, jusque très récemment : voir Evelyne Pieiller, *UBU-Scènes d'Europe / European stages* (1999) ; Valérie de Saint-Do, “La dernière scène punk”, *Cassandra* (2000).

³ *Crave*, p. 28.

⁴ *4.48 Psychosis*, p. 4.

aveugle qu'Hippolyte pratique pour traiter sa dépression, alors que de son propre aveu, l'acte sexuel le ramène toujours à la morosité sans bornes de sa vie.

PHAEDRA Have you ever thought about having sex with me?
 HIPPOLYTUS I think about having sex with everyone.
 PHAEDRA Would it make you happy?
 HIPPOLYTUS That's not the word, exactly.
 PHAEDRA No but —
 Would you enjoy it?
 HIPPOLYTUS No. I never do.
 PHAEDRA Then why do it?
 HIPPOLYTUS Life's too long.⁵

Résister aux élans des profondeurs de l'être — les supprimer ou les tenir en bride en se raccrochant à des valeurs morales, ou simplement à la raison — n'est pas plus possible que de les transformer en énergie positive. Ainsi, toute la première partie de *Phaedra's Love*⁶ est-elle consacrée à lever la moindre ambiguïté sur le sentiment de Phèdre à l'égard d'Hippolyte, aussi bien que sur le caractère néfaste de ce sentiment. Phèdre aime Hippolyte, elle le sait, de même que (dans l'ordre) : le Docteur, Strophe, le public et enfin Hippolyte lui-même. Scène 3, Strophe énonce clairement que les liens filiaux unissant Hippolyte à Phèdre font du sentiment de cette dernière une passion incestueuse, et qui tombe donc sous le coup de la loi — loi dont par ailleurs la famille royale est la garante. Tous risquent la fureur meurtrière du peuple. Mieux encore : Hippolyte repousse Phèdre dont l'amour, il le dit, ne ferait que le plonger plus profond dans sa dépression. Malgré la limpidité prodigieuse de la situation, Phèdre est dans l'incapacité d'exercer sur elle-même le moindre contrôle, et force finalement la relation sexuelle avec Hippolyte.

L'impossibilité de prendre en compte les conséquences de ses actes pour soi-même ou pour autrui est à l'origine de la vision très dévalorisée que Sarah Kane offre des relations interpersonnelles sur lesquelles se structure, socialement, le groupe humain. Les relations amoureuses et familiales, en particulier, se donnent à voir comme des réseaux de pulsions, parfois croisées, parfois en fugitive harmonie, souvent antagonistes, dont la caractéristique est d'être refermé sur soi. Dans le théâtre de Kane, l'amour est un leurre, une histoire que l'on se raconte, à laquelle on croit, qui a le pouvoir d'orienter sa vie, mais une histoire qui part de soi pour arriver à soi. Phèdre aime Hippolyte de la même manière qu'Ian aime Cate, que Tucker aime the Woman, que Grace aime Graham ou que A aime C : avec une avidité qui, dévorant son objet, le nie et finit par devenir un appétit sans fin — un appétit sans faim. “You've fallen in love with someone that doesn't exist”⁷. L'amour n'est jamais rencontre, mais au contraire toujours projection univoque. En cela, il est toujours perçu comme une brutalité assimilable au viol — viol émotionnel débouchant bien souvent sur le viol physique.

IAN Cate, I'll shoot you myself you don't stop.
 I told you because I love you, not to scare you.
 CATE You don't.
 IAN Don't argue. I do. And you love me.
 CATE No more.
 IAN Loved me last night.
 CATE I didn't want to do it. [...]
 IAN Made enough noise.
 CATE It was hurting. [...]
 You're cruel.
 IAN Don't be stupid.⁸

⁵ *Phaedra's Love*, scène 4, pp. 74–75.

⁶ Scènes 2 et 3 et deux tiers de la scène 4.

⁷ *Crave*, pp. 6–38.

⁸ *Blasted*, scène 2, p. 30.

Expression sociale de la bestialité des relations privées, la cellule familiale est toujours dépeinte comme un espace structuré pour la satisfaction des désirs du plus fort, et verrouillé par l'ensemble culturel dans lequel il s'inscrit. La famille de Thésée est l'incarnation de la société toute entière, organisée autour du héros conquérant qui prend les femmes et abandonne les fils comme il prend ou abandonne les cités ennemies. La famille est un espace institutionnel situé à mi-chemin de l'individu et de la cité, où l'on viole avec impunité. "[...] fuck my father for fucking up my life for good and fuck my mother for not leaving him [...]"⁹.

À l'échelle supérieure, sans surprise, l'organisation politique et culturelle de notre monde reproduit les mêmes schémas. La société est un système organisé en fonction de la satisfaction du plus puissant. L'autocratie de Thésée, par exemple, se laisse voir dans son royaume militarisé au sein duquel s'appliquent le lynchage et la peine de mort. Cette représentation se retrouve dans *Cleansed*, dont toute l'action se déroule entre les bornes d'un lieu symbolique tenant à la fois de l'université, de l'asile d'aliénés, de l'hôpital, du camp de prisonniers, et du théâtre pornographique, lieu dirigé par le tout puissant Tucker, dispensant à son gré punitions et récompenses. *Blasted* traite la question par le biais de l'argent, mais par quelque aspect qu'on la considère, la conclusion en est la même : ce système instrumentalise le corps social et en nie la dignité, tant collective qu'individuelle.

IAN Don't despise money. [...]
 CATE I haven't got any money.
 IAN No. And you haven't got any kids to bring up neither. [...] Who would have children. You have kids, they grow up, they hate you and you die.
 CATE I don't hate mum.
 IAN You still need her.¹⁰

Jamais considérée comme une assemblée d'individualités autonomes, la masse des gens ordinaires constitue un réservoir infini de pantins que la culture dans laquelle ils baignent rend manipulables à merci ("I really feel like I'm being manipulated"¹¹). La famille royale athénienne est ainsi objet de projection fantasmagorique pour son peuple terriblement brutalisé par ailleurs, comme le dit Hippolytus : "The news. Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters 'cause it's a royal birthday"¹². Les mêmes qui apportent des présents au prince "en regrettant de ne pas pouvoir se faire prendre en photo avec lui"¹³ le lyncheront plus tard, cédant aux sentiments les plus bas valorisés par la culture de la "gutter press" — celle-là même pour laquelle travaille Ian dans *Blasted*. Pire encore : Sarah Kane n'a pas la naïveté de se figurer la société comme une pyramide coiffée par un individu autocrate. Thésée et Tucker apparaissent de façon évidemment symbolique. Dans *Blasted*, *Crave* et *4.48 Psychosis*, la société est dépeinte comme une structure de manipulation anonyme ; c'est une mécanique dévorante perpétuelle, un champ de forces où le fort qui défait le faible risque lui aussi de devenir la proie d'un prédateur plus puissant que lui. Ian qui viole Cate se fait violer par le Soldat dont l'amie a elle aussi été violée, etc. On ne peut pas mettre le doigt sur un tyran de chair et de sang — pas plus qu'on ne peut s'extraire de ce cercle de prédation. Rien n'existe en dehors de lui. Individu et société sont deux miroirs se reflétant l'un dans l'autre à l'infini. "A Japanese man in love with his virtual reality girlfriend"¹⁴.

⁹ *4.48 Psychosis*, p. 13.

¹⁰ *Blasted*, scène 1, p. 20.

¹¹ *4.48 Psychosis*, p. 13.

¹² *Phaedra's Love*, scène 4, p. 70.

¹³ *Ibid.*, p. 70

¹⁴ *Crave*, p. 21.

II. “How can I return to form now my formal thought has gone?”¹⁵

La défaite de l’Homme moral et de l’Homme social face aux pulsions égoïstes qui animent son être profond s’incarne dans une dramaturgie elle aussi “défaite”. D’un point de vue formel, les cinq pièces constituant l’œuvre qui nous intéresse évoluent vers une épure de plus en plus dépouillée. En effet, si *Blasted*, *Phaedra’s Love* et *Cleansed* balancent entre hyperréalisme (montrant l’acte sexuel, la tuerie, la torture, l’antropophagie, la défécation, etc.) et la poésie onirique posant parfois des problèmes de représentation (comme la succion des yeux dans *Blasted*, le vautour de *Phaedra’s Love*, les rats de *Cleansed*, etc.), Sarah Kane, avec *Crave*, s’affranchit d’un coup et totalement de la dimension visuelle pour s’engager dans une démarche polyphonique centrée exclusivement sur la voix. Le corps, l’aspect concret de la représentation, disparaît. Avec sa dernière pièce, *4.48 Psychosis*, la polyphonie se réduit à un duo fort déséquilibré, puisqu’une voix domine très nettement l’autre. Le théâtre de Kane s’efface doucement du champ de la réalité.

Au centre de cette disparition se trouve la défaite (la dé-faite) du personnage en tant que principale entité sémiotique de la représentation. Chez Sarah Kane, cet élément, finalement assez rarement remis en cause au théâtre, se défait pièce à pièce, se fragmente en mille morceaux se répandant les uns dans les autres et recomposant sans fin d’autres figures qui sont à la fois les mêmes personnages et des personnages différents. Déjà dans *Blasted*, il apparaît nettement que le Soldat incarne d’une certaine manière l’impasse de la relation d’Ian et de Cate : en deuil d’une amie tuée par des soldats, soldat lui-même tuant les amies d’autres soldats, mourant de la même mort que celle qu’il inflige aux autres, ce personnage fait irruption dans la chambre d’hôtel au moment le plus aigu de la crise entre les protagonistes, en prenant, pour ainsi dire, la forme et le relais. Le bébé de la scène 4, mort-né ou presque, vient lui aussi résumer le portrait des relations humaines (privées et publiques) que présente *Blasted*. Dans *Blasted* comme dans *Phaedra’s love*, toutefois, on reconnaît encore aux personnages la cohérence sémiotique qui en fait la principale caractéristique d’un spectacle “lisible”. En revanche, le changement d’identité constitue le fondement de *Cleansed*. Les personnages, échangeant leurs vêtements, se trouvent en contact fusionnel les uns avec les autres. Nul besoin, comme le fait Tucker, de passer par la greffe grossière des organes génitaux pour rapprocher Grace de Graham. Au contraire, cette fixation de l’identité dans la chair est douloureuse et réductrice. Des passerelles existent entre les êtres, entre les sexes, entre les vivants et les morts. Il est naturel à un esprit de se projeter dans un autre esprit.

La fluidité du personnage atteint son apogée avec *Crave* et *4.48 Psychosis*. Dans la première de ces pièces, quatre voix sans corps sont identifiées par des lettres : A, B, C, et M. Bien que représentant des entités distinctes sous de nombreux rapports (B se nomme David, M veut un enfant, A est pédophile, C a coupé les ponts avec sa mère, etc.), nombre d’expériences sont réparties sur plusieurs voix à la fois, ce qui les unifie à un degré profond de leur être. Ainsi le dégoût de soi de C (“I’m evil, I’m damaged, and no one can save me”¹⁶) est-il repris par B trois lignes plus loin (“I disgust myself”¹⁷), puis par A (“A stain. [...] Guilt lingers like the smell of death and nothing can free me from this cloud of blood”¹⁸) ; ainsi la douleur de la conscience exprimée par le langage chez A (“I don’t have music, Christ I wish I had music but all I have is words”¹⁹), est-elle plus loin reprise par C (“I hate these words that keep me

¹⁵ *4.48 Psychosis*, p. 11.

¹⁶ *Crave*, p. 21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 27–32.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

alive / I hate these words that won't let me die"²⁰) ; ainsi l'expression de l'amour d'A se confond-elle avec celle de B, etc. Cette fluidité des êtres fusionnant les uns dans les autres en même temps qu'ils demeurent indépendants s'exerce également dans une dimension diachronique, ainsi que le montre l'histoire du nez cassé du père de B, dont hérite son fils²¹, ou celle de la mère de M, dont cette dernière se sent à l'origine :

I ran through the poppy field at the back of my grandfather's farm. When I burst in through the kitchen door I saw him sitting with my grandmother on his lap. He kissed her on the lips and caressed her breast. They looked around and saw me, smiling at my confusion. When I related this to my mother more than ten years later she stared at me oddly and said "That didn't happen to you. It happened to me. My father died before you were born. When that happened, I was pregnant with you, but I didn't know it until the day of his funeral"²².

Dans le temps comme dans l'espace, "We pass these messages"²³.

Dans 4.48 *Psychosis*, enfin, les lettres, ultimes marqueurs individualisants du personnage, ont disparu. Il ne demeure plus qu'une seule voix, qui monologue ou peut-être soliloque, et parfois invoque un dialogue entre elle-même et un autre "personnage". La diversité du monde se trouve subsumée dans une conscience fragmentée mais unique.

Sarah Kane va plus loin. La disparition physique du personnage pour laisser place à des voix sinon interchangeables, du moins superposables, puis la fusion de ces voix se double d'un compactage du texte dramatique, poussé jusqu'à l'émiettement. Ce compactage se donne à voir dans la mise en page et dans la forme typographique (donc, d'une manière ou d'une autre, dans sa représentation). Le texte en sa forme imprimée devient un instrument de réduction, puis d'effacement du personnage : si *Blasted* et *Phaedra's love* fonctionnent encore sur le principe d'une réplique par caractère, éventuellement accompagnée de didascalies, *Cleansed* et *Crave* indiquent déjà que certaines répliques se superposent les unes aux autres au point d'insertion (/), afin que des personnages corporellement différents partagent un instant l'espace du dire. Peu à peu, ces répliques différentes mais stratifiées font place à une seule et même réplique, simultanément dite par deux personnages "différents" fusionnant un bref instant dans une configuration instable :

Grace	}	Felt it.
Graham		
Tinker		I'm sorry. I'm not a real doctor. (<i>He kisses Grace very gently.</i>)
Tinker	}	Goodbye, Grace. ²⁴
Graham		

De plus, il est indiqué que les didascalies entre parenthèses "fonctionnent comme des répliques"²⁵ : l'organisation catégorielle du texte dramatique se défait. Cette défaite se situe non seulement dans le nivelage entre didascalies et répliques, mais à l'intérieur de cet ensemble textuel composite également, puisque *Cleansed* et *Crave* énoncent que "les absences de ponctuation indiquent une scansion"²⁶. 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. "I buy a new tape recorder and blank tapes. [...] I have old ones that will do just as well in actuality, but the truth has little to do with actuality, and the point

²⁰ *Crave*, p. 32.

²¹ *Ibid.*, p. 10.

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ *Ibid.*, pp. 7-10.

²⁴ *Cleansed*, scène 18, p. 39.

²⁵ "Stage directions in brackets function as lines". *Cleansed*, "Author's note".

²⁶ "Where punctuation is missing, it is to indicate delivery". *Cleansed*, "Author's note".

(if there is one) is to record the truth”²⁷. Or, l’essence de la réalité se résume au plus profond des silences : “I write the truth and it kills me”²⁸.

Que l’on ne se méprenne pas : le mot “scansion” pourrait s’interpréter comme un mouvement de reconstruction, tant il est vrai que la rigueur stucturelle de la poésie rend compte de la forme du monde. Cette rigueur poétique, cependant, dont l’expression finale se trouve dans *4.48 Psychosis*, dessine, en dernière analyse, les contours de la défaite ultime de la forme. Ce dernier texte, en effet, commence par “A very long silence”²⁹ — “silence” que viennent reprendre jusqu’à la fin de nombreuses autres plages vierges de mots ou de sons, insérées comme des cloisons étanches entre les répliques que s’échangent les deux voix des dialogues. Ces silences n’ont pas pour seule fonction d’indiquer la difficulté de la communication entre les êtres : ces “échanges”, en effet, sont des dialogues rapportés prenant place au sein d’un seul et même esprit, compartimenté jusqu’à l’effritement par ces murs de silence. Ces étendues de non-dit sont par ailleurs reprises sur le plan typographique dans l’aération disproportionnée du texte imprimé. Le contrepoint de ces trouées se présente sous la forme (?) de fragments de conversations, ou de monologues se rapportant parfois à la situation d’échange malade / corps médical, plus souvent à l’effondrement psychologique de la conscience principale. Dans ce cas, la ponctuation fait fréquemment défaut, et, afin de suppléer à la faiblesse du pouvoir expressif des agencements syntaxiques du langage, le texte s’aide d’arrangements spatiaux, au gré de ses besoins : alinéas page 26, décrochements page 21, disposition en escalier (descendant !) page 20, etc. De plus, des éléments à la limite du verbal viennent s’y insérer, telles les répétitions de la page 29 ou les mosaïques de chiffres de la page 6.

“My mind is the subject of these bewildered fragments”³⁰. Comment exprimer la dynamique morbide de la dé-faite intérieure autrement que par un texte hybride, composite et lacunaire, qui, en quelque sorte, se nie en tant que texte dramatique à mesure qu’il s’expose au regard du lecteur ?

Watch	me	vanish
Watch		me
		Vanish
Watch		me
Watch		me
Watch ³¹		

III. “Je crois que le nihilisme est la forme extrême du romantisme”³²

L’œuvre de Sarah Kane est pourtant loin de se résumer à l’expression d’une névrose étroitement personnelle. Sa lucidité à propos d’elle-même peut certes le laisser croire. (“My thoughts walk away from me with a killing smile / leaving discordant anxiety / which roams in my soul”³³). Cependant, cette lucidité provoque chez le spectateur des résonances plus profondes que si elles résultaient simplement de l’appel d’une psyché malade. Kane, décrivant son expérience intérieure, décrit également, avec une grande clairvoyance, son siècle — le nôtre — et c’est ce qui donne tant de pertinence à son travail. Non pas qu’elle établisse des parallèles ou mette en évidence des similitudes, déclinant le thème “folie individuelle / folie collective” sur le mode de la comparaison. Plongeant son regard au cœur de soi, c’est le

²⁷ *Crave*, p. 22.

²⁸ *Ibid.*, p. 32.

²⁹ *4.48 Psychosis*, p. 3.

³⁰ *Ibid.*, p. 8.

³¹ *4.48 Psychosis*, p. 42.

³² Sarah Kane, citée dans *LEXI/textes 3*, p. 206.

³³ *4.48 Psychosis*, p. 6.

visage du monde qu'elle découvre en lieu et place du sien. En effet, la constatation de l'effondrement de sa propre conscience ("It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind"³⁴) se double de la constatation que le siège vide de la conscience de soi est habité par le monde ("I am an emotional plagiarist, stealing other people's pain, subsuming it to my own until"³⁵). Kane disait déjà, par exemple, que la question que posait *Blasted* était de savoir s'il y avait un rapport entre "un viol ordinaire à Leeds et le viol utilisé comme arme de guerre en Yougoslavie, et que le rapport était très étroit"³⁶. À travers la déchirure de la "cloison de papier"³⁷, la dimension publique de la vie faisait, par la violence, irruption dans l'espace privé. Dans *Phaedra's love*, l'adéquation entre Hippolyte et sa société est telle qu'elle fait presque de lui un symbole. La pureté du prince se tient précisément dans le caractère absolu de sa corruption. Dans *Cleansed*, l'être profond de Grace et de Carl, représenté par leur corps (c'est le seul cas dans l'œuvre) doit subir les mutilations et les modifications chirurgicales imposées par l'autorité. Dans *Crave*, C ne fait pas de différence entre intérieur et extérieur : "If I die here I was murdered by daytime television"³⁸. Dans *4.48 Psychosis*, enfin, la brutalité du monde usurpant le siège de la conscience de soi est perçue comme une affection pernicieuse et fatale : "I have reached the end of this dreary and repugnant tale of a sense interned in an alien carcass and lumpen by the malignant spirit of the moral majority"³⁹.

Tous les "personnages centraux" de Sarah Kane sont des carrefours ouverts aux vents qui les traversent. La porosité de leur Moi, leur défaut du sentiment de leur propre existence, laisse affluer en leur centre le monde dans sa dynamique de prédation. La bergerie n'a pas de porte pour garder du loup. Il est révélateur, par exemple, que toutes les victimes des pièces (et qui n'est pas victime, dans une pièce de Kane ?) aient le réflexe de comprendre et d'aider leurs bourreaux : Ian abandonne Cate, mais celle-ci accourt dès qu'il l'appelle, parce qu'il a "l'air malheureux"⁴⁰ ; le Soldat menace de tuer Ian, mais celui-ci compatit à la douleur de la perte de son amie ; Hippolyte rejette Phèdre, mais elle lui fera malgré tout, et au prix de sa vie, le cadeau inestimable du sentiment de l'existence ; Strophe est prisonnière de cette famille qui n'est pas la sienne, mais elle se dit pourtant "prête à mourir pour elle"⁴¹ ; C se désintègre à cause de l'acte de A, mais se met tout de même à sa place : "I am sorry he did it"⁴². ; dans *4.48 Psychosis*, l'empathie absolue d'une psyché vide de soi finit même par s'exprimer sur le modèle de paroles déjà prononcées par un autre — en l'occurrence, par celui qui est mort sur la croix pour les péchés du monde, le symbole de la culture occidentale : le Christ. "My love, my love, why have you forsaken me ?"⁴³

Cette capacité d'empathie disproportionnée, caractéristique d'une psyché fragilisée et défaillante condamne à la dislocation, puisque c'est finalement sur le théâtre intérieur de cette dernière que se déchire le monde. Il y a identité profonde entre la scène intime et la scène publique. Ainsi Cate se sent-elle personnellement attaquée lorsqu'Ian exprime ses opinions réactionnaires et agressives — opinions qui se résument, en dernière analyse, au rejet de l'autre : condescendance envers les femmes seules, mépris des faibles d'esprit, des divertissements populaires comme le *football*, du lectorat de la presse pour laquelle il écrit, des étrangers, etc. Elle va jusqu'à tomber dans la mort de l'évanouissement cataleptique. De

³⁴ *4.48 Psychosis*, p. 43.

³⁵ *Crave*, p. 43.

³⁶ Sarah Kane, citée dans *LEXI/textes 3*, p. 197–198.

³⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 198.

³⁸ *Crave*, p. 36.

³⁹ *4.48 Psychosis*, p. 12.

⁴⁰ CATE "You sounded unhappy". *Blasted*, scène 1, p. 4.

⁴¹ STROPHE "I'll die for this family". *Phaedra's Love*, scène 5, p. 83.

⁴² *Crave*, p. 27.

⁴³ *4.48 Psychosis*, p. 17.

même, Hippolyte réduit-il son existence à la consommation (de *junk food*, de jouets, de gadgets technologiques, etc.), à la contemplation passive (la télévision est allumée durant deux scènes sur les trois qu’il passe au palais), à la fornication (indicative de sa position de pouvoir), et finalement mène-t-il l’existence déshumanisée caractéristique de son époque. De même Grace se fait-elle lobotomiser et mutiler par Tinker pour que son désir d’aimer entre dans les formes socialement et culturellement autorisées. Ainsi le “World without end”⁴⁴ se trouve-t-il évoqué, dans *Crave*, dans le filigrane de l’impasse existentielle et émotionnelle des quatre voix, avec un accent particulier pour celles de A et de C : “In a lay-by on the motorway going out of the city, or maybe in, depending on which way you look, a small dark girl sits on the passenger seat of a parked car. Her elderly grandfather undoes his trousers and it pops out of his pants, big and purple. [...] And though she cannot remember she cannot forget. [...] And has been hurtling away from that moment ever since”⁴⁵. Dans *4.48 Psychosis*, enfin, un court poème résume les tourments, pour une âme, de l’excès d’empathie, ainsi que le rejet violent d’une culture qui élève cette dernière au rang de valeur cardinale, laissant ainsi s’infiltrer dans les profondeurs de l’être sa structure de destruction.

Christ				is				dead
and		the		monks		are		in
We				are			the	ecstasy
who				depose			our	abject
and		burn		incense			unto	leaders
Come		now,		let		us	reason	Baal
Sanity	is	found	on	the	mountain	of	the	Lord’s
the		soul			that		eternally	house
The	head		is	sick,		the	heart’s	caul
Tread	the		ground		on	which	wisdom	torn
Embrace			beautiful			lies		walks
								–
								the chronic insanity of the sane ⁴⁶

IV. Just a word on a page and there is the drama”⁴⁷

Sarah Kane, pour reprendre la terminologie d’Edward Bond, “a de l’autorité”⁴⁸, parce qu’elle présente notre monde sous une forme incarnée. Les causes biographiques de la dissolution de sa psyché sans cesse mise en scène (et qui ne sont d’ailleurs jamais explicitement données dans les pièces — pas même dans un texte aussi personnel que *4.48 Psychosis*) se donnent à voir comme strictement synonymes de notre univers d’agression, où tout s’acquiert au dépens de l’autre, c’est à dire, finalement, de soi-même. En cela, on peut dire que l’œuvre de Sarah Kane questionne fortement les fondements politiques sous-jacents aux tendances décentralisatrices et déstructurantes qui prévalent dans la culture de cette fin de siècle, et dont le post-modernisme semble être la dernière expression en date. Kane expose cette culture comme un enfer et un enfermement dont on ne peut s’échapper que dans l’expérience de la détruire ou dans celle de la quitter (“Put me down or put me away”⁴⁹). Contrairement à ce que l’on pourrait penser, la destruction n’est pas ce qui caractérise le mieux son théâtre. On y tourne remarquablement peu ses armes contre autrui. Les quelques exemples que l’on peut trouver dans l’œuvre s’apparentent plutôt à des feux de paille incapables d’être tenus jusqu’au bout. Sarah Kane n’a pas la froideur passionnée de l’engagement politique d’un Edward Bond. Quitter l’enfer — comme le Soldat, comme Hippolyte, comme Rod, comme C, comme la voix principale de *4.48 Psychosis* — et montrer l’humanité inhérente à un tel acte est

⁴⁴ *Crave*, p. 48.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 5–6.

⁴⁶ *4.48 Psychosis*, p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁸ Bond, *LEXI/textes* 3, p. 204.

⁴⁹ *Crave*, p. 35.

