Document generated on 04/24/2024 8:11 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Sarah Kane, dans la souillure du monde

Marie-Christine Lesage

Number 106 (1), 2003

URI: https://id.erudit.org/iderudit/26214ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lesage, M.-C. (2003). Sarah Kane, dans la souillure du monde. *Jeu*, (106), 111–120.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

MARIE-CHRISTINE LESAGE

Sarah Kane, dans la souillure du monde*

Nous laissons une souillure, nous laissons une trace, nous laissons notre empreinte. Impureté, cruauté, sévices, erreur, excrément, semence – on n'y échappe pas en venant au monde. Il ne s'agit pas d'une désobéissance originelle. Ça n'a rien à voir avec la grâce, le salut, ni la rédemption. La souillure est en chacun. À demeure, inhérente, constitutive. La souillure qui est là avant sa marque. Sans son signe, elle est là. La souillure tellement intrinsèque qu'elle n'a pas besoin d'une marque. La souillure qui précède la désobéissance, qui englobe la désobéissance, défie toute explication, toute compréhension. C'est pourquoi laver cette souillure n'est qu'une plaisanterie. Et même une plaisanterie barbare. Le fantasme de la pureté est terrifiant. Il est dément. Qu'est-ce que la quête de la purification, sinon une impureté de plus ?

Philip Roth, *la Tache*

La dramaturgie de Sarah Kane est en vogue, en Europe, depuis la fin des années 90. On aime ou on déteste, mais, chose certaine, ses œuvres ne laissent pas indifférent. Récemment, deux grands metteurs en scène, Thomas Ostermeier et Claude Régy[1], ont monté ses deux dernières pièces, respectivement, *Crave* et *4.48 Psychosis*, alors que *Cleansed* a été mis en scène par Krzysztof Warlikowski à Avignon en 2002. Consécration de la valeur dramaturgique de son théâtre ou effet de mode ? L'auteure, qualifiée d'« enfant terrible du théâtre anglais », provoque, choque ou intéresse. Sommes-nous devant un phénomène passager – relié aussi au fait que Kane s'est suicidée à vingt-neuf ans, ce qui a contribué à créer une sorte d'aura de poète sacrifié qui fausse et déforme, me semble-t-il, la lecture de ses œuvres – ou devant une écriture qui est là pour durer ? Peut-être faut-il oublier un peu l'auteure, la laisser reposer en paix et se préoccuper uniquement de ses pièces, afin de voir avec un peu plus

* Un premier état de cette réflexion a été publié dans la revue *Études Théâtrales*, n° 24-25, 2002. Ce texte est différent, augmenté, même s'il reprend certaines idées initiales sur *Blasted* et sur *4.48 Psychosis*.

1. Au Théâtre des Bouffes du Nord à l'automne 2002, avec Isabelle Huppert.

de distance la valeur de la poétique qu'elles mettent en œuvre. Car trop souvent (mais il y a d'heureuses exceptions) le réalisme brutal et sensationnel – qui relève, à mon sens, davantage du régime du spectaculaire que du théâtral – est privilégié et vient occulter le langage dramatique, la poétique – car il y en a une – de son écriture.

Sarah Kane publie sa première pièce, *Blasted* (*Anéantis*) en 1995, sous l'égide du Royal Court Theatre de Londres, institution consacrée à la création dramatique anglaise. La mise en scène très réaliste de James Macdonald provoque, cette année-là, une vive réaction de la presse anglaise qui, de façon quasi unanime, rejette violemment la pièce. L'événement est comparé, par certains, à la première mise en scène de la pièce *Saved* d'Edward Bond en 1965, au même théâtre. D'ailleurs, Bond (tout comme Caryll Churchill et Harold Pinter) soutiendra la pièce de Kane, après la réaction outrée de la critique londonienne. Le metteur en scène James Macdonald, se remémorant cette première représentation alors qu'il reprend, en 2001, *Blasted* au Royal Court Theatre, émet un bémol lucide sur sa propre approche du texte de Kane : « *We did play* Blasted *absolutely for real, whereas I now think there's a way in which one could reach the theatrical language of it*[2]. » En effet, les pièces subséquentes de l'auteure confirment l'importance du langage imagé et poétique que les premières lectures scéniques de ses textes ont eu tendance à gommer. Ainsi suivront *Phaedra's Love* (*l'Amour de Phèdre*) en 1996 et *Cleansed* (*Purifiés*) en 1998, œuvres plus éclatées et métaphoriques ; et enfin, ses deux dernières, *Crave* (*Manque*) en 1998 et *4.48 Psychosis*, pièce publiée en 2001, après la mort de l'auteure. Le trajet dramatique tracé en l'espace, bref, de cinq années évolue du réel externe vers un réel intérieur et plus intime, surtout avec les deux dernières pièces qui sont de véritables poèmes dramatiques. Et la force de sa dramaturgie tient à l'habile mélange de réalisme et de détours métaphoriques.

Pourtant, rapidement la démarche de Kane a été associée à la vague de ce que certains critiques anglais ont qualifié, à tort ou à raison, de « *new sensationalism theatre* » (traduit en français par « nouveau brutalisme »), né dans les années 90[3]. Appellation que Kane tourne en dérision lors d'une entrevue, affirmant qu'elle ne croit ni aux étiquettes ni aux mouvements. Cette dramaturgie des enfants du thatchérisme à laquelle sont associés, sans nuance, des auteurs comme David Greig, Mark Ravenhill et David

2. Brian Logan s'entretient avec James Macdonald, « Theatre : the Savage Mark of Kane », *The Independent*, Londres, 1er avril 2001, p. 7.
3. Voir Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, Londres, Faber and Faber, 2000.

Harrower, est reconnue pour être crue et excessivement explicite dans la représentation de scènes sexuelles et violentes[4]. Mais la dramaturgie de Sarah Kane correspond-elle vraiment à ce théâtre sulfureux et hyperréaliste décrié par certains critiques et, au contraire, lourdement souligné par quelques metteurs en scène en mal d'effets assommants (et décidément trop faciles) ?

Derrière les apparences du monstrueux...

De *Blasted* à *4.48 Psychosis*, sa dramaturgie est passée de l'explosion brutale du monde à l'implosion de l'être par le détour poétique. Bien sûr, sa dramaturgie ne fait pas dans la dentelle, ses pièces sont des piles chargées à bloc, dont l'énergie violente doit être canalisée par la mise en scène. Devant ce qui menace à tout moment de basculer dans le monstrueux et l'horreur, il faut, me semble-t-il, abstraire, épurer, chercher la métaphore. Et ce, afin de faire apparaître la pensée construite, forte et intelligente, qui traverse chacune des pièces de Kane, et de faire percevoir l'hypersensibilité qui les innerve. Univers qui force le regard lucide sur le genre humain et sur le monde tel qu'il va aujourd'hui.

Ses pièces présentent un projet poétique, inscrit d'abord dans les indications qui ouvrent chacun de ses textes, lesquelles n'ont pas été retenues avec exactitude par les traductions françaises (malgré la note de l'éditeur), ce qui explique en partie le malentendu qui entoure son écriture. En effet, le traitement des didascalies est particulier ; elles sont de trois types : celles entre crochets (plus rares), qui ne sont pas dites mais incluses pour clarifier le sens du texte ; celles entre parenthèses, qui fonctionnent comme des répliques et doivent être dites par le personnage ; et enfin celles en italique, qui correspondent aux indications scéniques habituelles. Comment, alors, un metteur en scène peut-il aborder ces textes, notamment *Blasted* et *Cleansed*, en mettant seulement l'accent sur la représentation brute de la violence, alors qu'une part de celle-ci se doit d'être dite par le personnage et non nécessairement jouée ou, pire, mimée ? Ce détail est fondamental, car il suggère que l'auteure tenait à une certaine forme de distanciation dans le jeu, à un langage qui ne renvoie pas au réel de façon directe. L'impact d'un geste violent dit, décrit par la parole du personnage en scène est certainement beaucoup plus explosif que celui de ce même geste mimé, qui a de fortes chances de tomber dans le Grand-Guignol, perdant ainsi son impact sur la conscience du spectateur.

Purifiés (Cleansed) de Sarah Kane, mis en scène par Krzysztof Warlikowski. Spectacle qui sera présenté au FTA en 2003. Photo : Stefan Okolowicz.

Si les premiers textes de Kane hésitent parfois entre deux approches, le direct et l'indirect face au réel, ses indications scéniques entre parenthèses ouvrent une piste qui devrait être approfondie : pourquoi ne pas les faire dire et raconter à la manière d'un témoignage ? Et pourquoi les mises en scène jouent-elles le jeu du monstrueux au lieu de les faire entendre comme cela est indiqué dans les pièces ? Parce qu'il est plus facile de jouer l'effet de choc que l'intelligence de la pièce. En répétant ces horreurs sur la scène, le théâtre, malgré lui, joue le jeu de ce qu'il voudrait dénoncer.

4. Comme en témoigne le titre d'une pièce de M. Ravenhill, qui a fait scandale à Londres : *Shopping and Fucking*, qui est publiée sous la forme suivante : *Shopping and F***ing* (Londres, Methuen, 1996)... *Shocking my dear !*

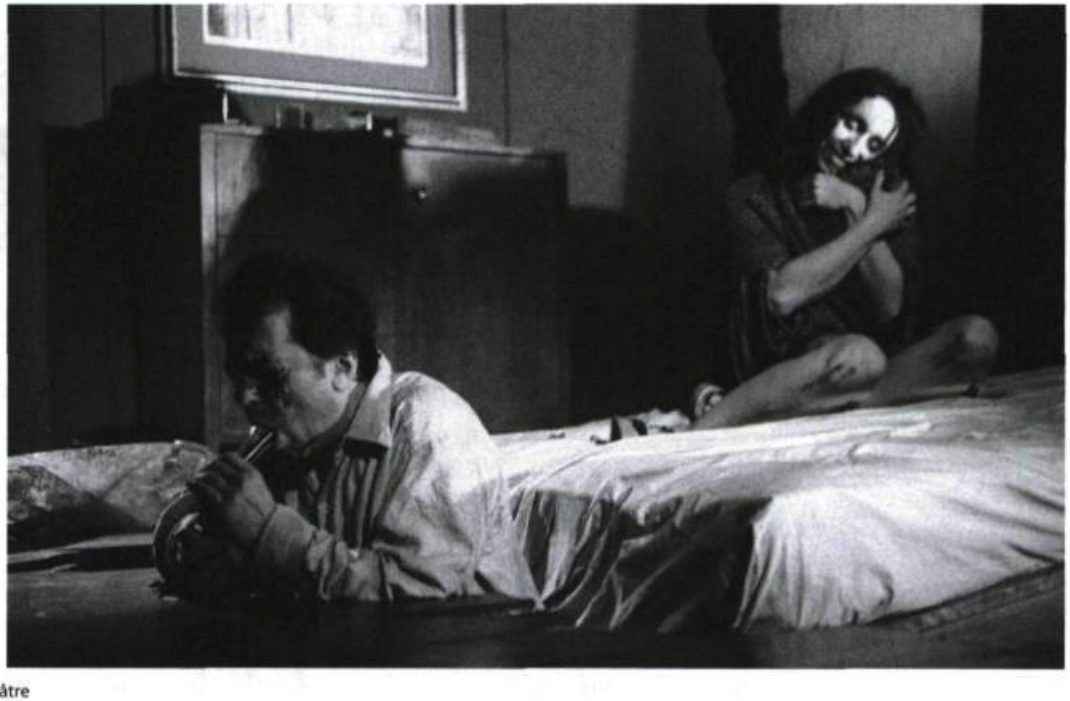
Mais il n'y a pas que les didascalies dans les pièces de Kane qui ouvrent une piste autre que celle du monstrueux. Il y a une poétique de la métaphore et un traitement du personnage qui joue sur un entre-deux, sur l'ambiguïté maintenue entre une référence toujours allusive au réel et un mode de composition théâtralisé qui renvoie au sens qui se cache derrière les apparences. Il m'est impossible, à l'intérieur de cet article qui offre un tour d'horizon de la dramaturgie de Kane, de montrer cela de façon précise pour chacune des pièces. Je vais donc tâcher d'ouvrir quelques brèches de sens qui, je l'espère, donneront une idée de la poétique de cette œuvre.

Blasted, sa première pièce, est certainement la plus malmenée, quand elle n'est pas apprêtée à la sauce gore. Mais la construction de la pièce mérite qu'on s'y arrête un peu. Cela permet surtout, ensuite, de mieux saisir la pensée qui traverse toutes les pièces de Kane, pensée déjà inscrite dans ce premier texte. Toute la logique du texte va consister à faire émerger dans un espace banal (une chambre d'hôtel d'une ville industrielle) ce qui apparaît à l'homme occidental moyen comme lui étant lointain, étranger, médiatisé et dont il se sent plus ou moins protégé : la barbarie, les crimes contre l'humanité. Par la voie d'un acte terroriste violent, oblique (ce n'est pas la guerre politiquement déclarée), obscur, souterrain, qui n'est pas relié à un événement d'actualité précis, la pièce suggère une violence sans la situer, la faisant exploser au cœur d'un univers à l'apparence « ordinaire ». Mais cette barbarie terroriste est mise en lien avec ce qui constitue en fait le cœur de la pièce : la relation intime entre Ian et Cate, de façon à établir une connexion entre les violences du privé et celles du politique, qui apparaissent soudainement de même nature, soit des crimes contre l'humanité.

La relation entre Ian et Cate constitue donc davantage le cœur de la pièce que l'acte terroriste. Ian est un journaliste qui travaille pour un petit tabloïd à sensation, où il rapporte uniquement des faits de pédophilie et de viols sur mineures perpétrés par des malades ou des tueurs en série. Un être grossier, alcoolique, malade, raciste, homophobe, qui boit du gin matin et soir et qui mange du porc abondamment, tout en comparant son propre foie malade à du cochon pourri. Un déjà anéanti, une viande en décomposition (il ne cesse de dire qu'il sent mauvais), qui a peur de la mort et qui fait tout pour s'y précipiter. Tout ce qui caractérise l'être humain, l'humanité, est entré chez lui dans un processus de désagrégation ; il est un reste d'homme, un déchet, à peine encore un sujet humain. Ainsi que l'écrit Myriam Revault D'Allonnes, « [...] des hommes ordinaires, comme vous et moi, parviennent à rester en vie après qu'ils ont cessé d'être *du* monde, après qu'ils ont tout désappris des sentiments, des intérêts et des réactions ordinaires. Ils ont été transformés en un "matériau" semblable au *permafrost* et pourtant ils survivent[5]. » Et pour survivre, comme un prédateur, il se nourrit de viande fraîche, c'est-à-dire de la jeune Cate, à la fois naïve et lucide, végétarienne, immature (elle suce son pouce), qui a des absences, crises peut-être épileptiques qui lui font perdre conscience. Tous les deux se situent à la limite de la vie, du vivant, lui par une destruction active et elle par une sorte de manque, de présence passive au monde. C'est l'image métaphorique qu'évoquent ses crises : image de l'absence de conscience face à ce qui se fait menaçant du monde (ici, Ian). Ainsi on peut

5. *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 18.

voir se profiler la représentation imagée (malgré tout) de l'anéantissement intérieur des êtres, d'un vide, d'une absence de pensée, qui constitue justement le terreau fertile à la prolifération du mal (comme un champignon venimeux). C'est dans cette banale absence à soi d'abord, dans ce manque de profondeur que l'être s'anéantit spirituellement et mentalement. Et cet anéantissement intérieur n'est pas la déchéance d'êtres malfaisants, mais il s'insinue de façon anodine et quotidienne, chez les gens apparemment normaux. « L'homme "mauvais" n'est pas celui qui *veut* le mal (l'homme mauvais n'est pas, comme on l'a dit, un être diabolique), mais celui qui a une "tendance secrète à s'excepter" lui-même[6]. » Le mal viendrait moins de la rébellion ou de la désobéissance que du mensonge (le refus de la conscience), de la duperie envers soi-même et autrui. Et c'est ce mensonge fondamental des êtres qui est



Blasted, mis en scène par Stacey Christodoulou (Théâtre de Quat'Sous, 2002). Photo : Pascal Sanchez.

représenté dès le début de la pièce, par la relation entre Ian et Cate. Mais surtout par Ian, qui tend à s'excepter lui-même du mal politique, auquel il participe pourtant de façon souterraine.

Que la pièce débute par cette relation intime n'est pas insignifiant : c'est d'abord dans cet espace particulier, dans ce rapport faux à soi et à l'autre que se tissent de façon insidieuse les rapports de violence collectifs. C'est là, dans ce mensonge qui abolit sa conscience intime, que naît le soldat, au sens métaphorique du terme, figure sans sujet, sans conscience, qui obéit au système, quel qu'il soit. La pièce démontre cela en rabattant l'intime sur le politique. En effet, Ian avoue à Cate qu'il est un agent secret à la solde de son pays, un tueur, lorsqu'elle lui fait une fellation (« *I/Am/A/Killer* »,

6. *Ibid.*, p. 46.

dit-il juste avant de jouir) ; la figure politique de Ian émerge au cœur de l'acte sexuel (et je passe sur les liens évidents entre l'arme et le phallus, auquel Cate est ici soumise). De même, le soldat, figure politique, terroriste et anonyme, qui apparaît ensuite, va confier à Ian son désir de faire l'amour après lui avoir énuméré diverses atrocités qu'il a perpétrées en guerre. Au « *I/Am/A/Killer* » de Ian vient répondre le « *I/Am/Dying to make love/Ian* » du soldat. Même forme de la parole impersonnelle et saccadée, propre à l'armée, et même procédé, mais inversé, d'explosion de la violence du politique (Ian le tueur) dans l'intime (sa jouissance) et de l'intime (le soldat veut faire l'amour) au cœur de la violence du politique (un terroriste). Et le soldat abusera de Ian en le soumettant/sodomisant de la même manière que Ian a abusé de Cate : en pointant son arme sur sa tête. En fait, le soldat est la projection imagée du double de Ian, il en est le versant politique, car il agit en miroir. En effet, toute la rhétorique du soldat, avant qu'il n'agresse Ian, visait à lui faire reconnaître qu'il est, comme lui-même, un soldat (la phrase est répétée comme un leitmotiv : « *But you are a soldat* »), et qu'il a commis des agressions aussi graves moralement que celles du soldat (en référence à son travail et à ses abus sur Cate), ce que refuse de reconnaître Ian. La projection ainsi créée montre la jonction entre l'état de la conscience intime de l'être dans le monde et l'état du monde politique. Ce n'est pas le monde extérieur qui est visé de façon radicale, mais bien le monde intérieur des êtres, l'état d'autotromperie entretenu par chacun et qui ouvre la porte à l'anéantissement de soi et conséquemment de l'autre, à petite puis à grande échelle. Cette critique de la conscience est mise en lumière par le dernier geste du soldat qui, après avoir soumis sexuellement Ian, lui arrache et lui mange les yeux : geste œdipien de la reconnaissance de son erreur, de la prise de conscience de l'interdit transgressé. Mais ici, cette prise de conscience lui est violemment imposée, parce qu'il refuse de voir, de se confronter à la vérité de son image : image sociale du monstre politique qu'il a engendré et qui est comme son ombre projetée.

J'arrête ici cette analyse de *Blasted*, qui poursuit encore sa logique implacable. Mais celle-ci permet de saisir la pensée métaphorique du texte qui se cache derrière ses apparences monstrueuses. Et il me semble que la question à se poser alors concerne les moyens qui devraient être employés afin de faire voir cette pensée au spectateur, moyens qui exigent certainement d'abstraire la forme, de faire entendre les didascalies plutôt que de les montrer de façon ostensible, afin que soit perçu le fait que les personnages sont des projections hallucinées d'un état de la conscience des êtres, et non des types à aborder de façon naturaliste.

Sa seconde pièce, *Phaedra's Love*, traite au fond de la même thématique mais en empruntant cette fois un détour plus visible, celle d'une réécriture de *Phèdre* de Sénèque. Cet emprunt opère déjà une mise à distance plus grande que dans *Blasted*, un détour qui permet de mettre davantage en relief ce qui chez Kane est à l'origine du mal politique : l'anéantissement intime, qui entraîne un comportement politique dévastateur. Sexe et pouvoir, une alliance cynique qui est représentée par la figure d'Hippolyte (prince du royaume), qui se décrit lui-même comme étant gras, dégoûtant, lamentable, dont l'intérêt premier est le sexe, mais qui fait l'amour par ennui et sans plaisir, en regardant la télévision, parce que la vie est trop longue ; un être comparé à un poison, à une maladie, à une zone sexuellement sinistrée et contagieuse. Il

Purifiés (Cleansed) de Sarah Kane, mis en scène par Krzysztof Warlikowski, spectacle présenté au FTA en 2003. Photo : Stefan Okolowicz.

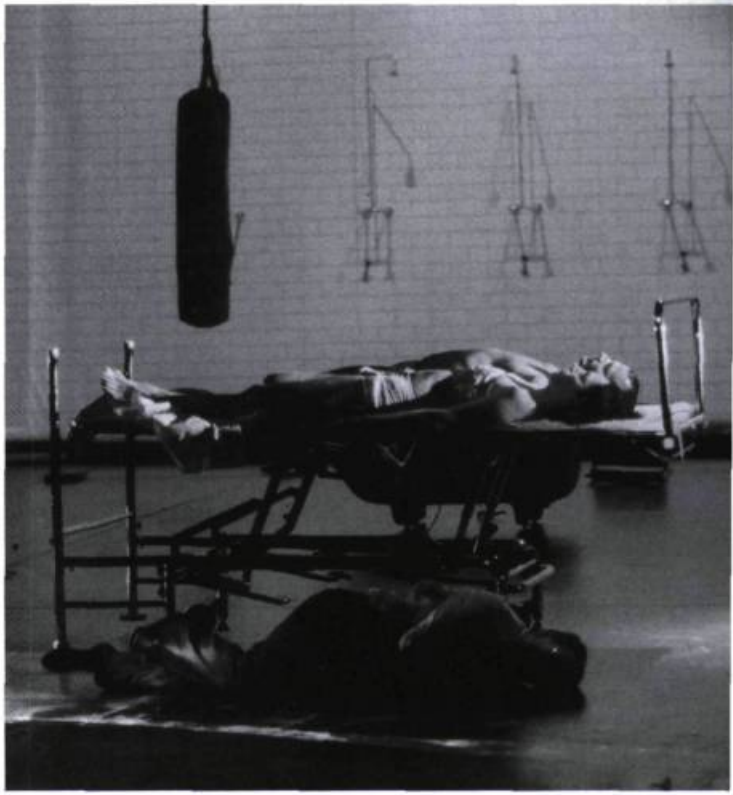
s'abrutit devant des films violents projetés sur son téléviseur, en se masturbant dans de vieilles chaussettes sales ; il est entouré de jouets sophistiqués qui l'ennuient ; il est celui qui s'anéantit par excès de possession et de nourriture (il passe son temps à engloutir des hamburgers). Figure humaine défigurée, sans intériorité, engendrée par la société de consommation (à moins qu'il n'en soit l'incarnation vivante), qui illustre l'indécence des privilèges du pouvoir. Être en décomposition qui attire pourtant les autres comme des mouches autour d'un corps mort, et sur lequel Phèdre, sa belle-mère, concentre toute sa passion. Constat lucide du prince : les êtres viennent vers moi, qui suis dégoûtant, par haine d'eux-mêmes, parce qu'ils se détestent. Cette haine de soi, qui est le propre d'une conscience malade (la nôtre), permet la propagation et l'envahissement toujours plus grand du mal que représente Hippolyte, celui de la conscience et des corps anesthésiés par un trop-plein d'images médiatiques, de nourriture, de pouvoir, de sexe, par un réflexe masturbatoire régressif et autodestructeur. Un peu comme le personnage d'*Yvonne princesse de Bourgogne* de Gombrowitz, Hippolyte n'est que le miroir grossissant, le reflet passif de l'intériorité de la cour sociale qui l'entoure. Il ne fait que répondre aux désirs d'autrui, lui-même n'ayant en fait aucune volonté active ; il est la passivité réceptive de tous les déchets de la collectivité, qu'il incarne avec une apathie inquiétante de vérité.

C'est donc toujours ce même constat sinistre que font les premières pièces de l'auteure, celui de l'anéantissement intérieur des êtres, qui débouche sur une sorte de suicide collectif. La forme dramatique de ces œuvres renvoie non pas à un mal inscrit en marge de l'humain, mais bien en son cœur : il s'agit d'une représentation de la souillure intrinsèque, constitutive du genre humain auquel nous appartenons ; et ces représentations, certes grossissantes, nous renvoient à la responsabilité éthique de notre appartenance à ce genre humain.

Un fantasme terrifiant : la purification

La question du genre humain figure au centre de sa pièce *Cleansed* (*Purifiés*), dont la forme, cette fois, échappe à toute forme de réalisme – mais pas aux formes de la violence humaine ! *Cleansed* est une sorte de rêve halluciné qui fait du monde une chambre de torture de laquelle l'être humain ne peut s'échapper. Toute la pièce prend place dans l'enceinte d'une université reconvertie en un laboratoire humain. Chaque scène se déroule dans une partie de l'université transformée en chambre : il y a une chambre blanche, celle des purifications ; une chambre rouge, celle des souffrances physiques ; une chambre noire, celle du désir et de l'amour ; une chambre ronde, celle de l'apprentissage ; et enfin l'espace extérieur, devant les grilles délimitant le périmètre du campus universitaire, lieux boueux de la souillure et de la chute. Du moins est-ce ainsi qu'on peut les entrevoir ; mais le propre de cette pièce étrange et atypique est

d'offrir plusieurs possibilités d'interprétation. Ce lieu est dirigé par un *dealer* qui s'est improvisé docteur et dont le nom, Tinker, évoque le sens de son action : *to tinker with* signifie, entre autres, faire des retouches à quelque chose, remanier sans scrupule et tripatouiller malhonnêtement, notamment un texte original en ajoutant et retranchant des parties. Et c'est bien l'action que mène ce docteur universitaire improvisé qui effectue des recherches sur l'humanité, mais ses recherches consistent à effectuer des manipulations physiques sur les êtres qu'il observe. Il leur retranche des membres (la langue qui a menti, le bras qui a écrit, les jambes qui ont dansé, le sexe qui a aimé), effectue des ajouts (un sexe d'homme cousu sur une femme), leur fait électrocuter le cerveau, et ce sans leur consentement. Il récrit le texte original de la création. Et d'ailleurs, il a la particularité d'être omniscient, comme Dieu : il voit et entend tout ce que disent et font les personnages, et il mène son action avec méthode : observer puis châtier, punir par des tortures physiques. Ce dieu vagabond (*tinker* veut aussi dire romanichel) et sans âme exécute ses peines sur les homosexuels, les toxicomanes, les prostitués, de façon non pas à donner la mort (le terminus n'est pas ici, dit-il), mais à provoquer puis à prolonger les souffrances humaines. Son but : purifier, guérir l'humanité de ses taches, par la souffrance physique. Vieux principe de l'expiation. Ce terrifiant fantasme de pureté, pour reprendre les termes de Philip Roth cités en exergue, est à l'origine de la barbarie du monde ; chaque volonté de débarrasser le monde de sa souillure (ici, les êtres qui se seraient éloignés du plan initial de la Création ?) mène aux pires atrocités. Imprégné d'images bibliques, ce texte est la vision d'un univers gouverné par un chercheur démiurge dont la tâche folle consisterait à mener des expériences sur le genre humain, à le soumettre aux pires souffrances, afin de nettoyer le monde de ses impuretés. Ce qui sauve et permet de traverser toutes les souffrances, chez Kane, c'est l'amour, seulement l'amour, celui que portent tous les personnages mais qui est violemment brûlé, déchiqueté, amputé par le purificateur. Mais même amputé de tous ses membres, Carl fera encore l'amour à Rod. Si dans *Blasted* et *Phaedra's Love* Kane explore l'absence d'amour en parallèle avec la haine de soi et le mensonge fait à soi-même, ici, elle met de l'avant l'idée que l'amour est plus fort que toute forme de souffrance et qu'il est, en fait, la seule réalité tangible de cette vie, sa seule signification, son objet premier et dernier.



Chose intéressante à noter, le recours aux parenthèses se fait plus fréquent dans *Cleansed*, notamment pour les scènes de violence, ce qui marque encore plus la distanciation de l'acte. Un viol collectif, par exemple, n'est pas représenté en scène : le corps du personnage agressé doit faire comme s'il recevait les coups, mais on ne voit

pas ses agresseurs, qui sont en coulisses, on n'entend que leurs voix. Et le bruit des coups donnés est noté « CRACK » entre parenthèses, ce qui signifie qu'il doit être dit par le groupe d'assaillants de la coulisse et non pas joué en scène. Cette forme de représentation est des plus intéressantes, car elle montre l'affinement de la pensée dramatique de Kane au fil de son écriture, qui théâtralise la violence afin que la métaphore du texte soit mieux mise en relief.

Purifiés, mis en scène par Krzysztof Warlikowski. Photo : Stefan Okolowicz.

L'éclatement des voix

Avec ses deux dernières pièces, *Crave* et *4.48 Psychosis*, l'auteure abandonne toute forme de référence au réel externe pour créer un théâtre des voix intérieures et une forme beaucoup plus éclatée et poétique. Déjà avec *Cleansed*, la forme ressemblait à un cauchemar halluciné ayant peu à voir avec un quelconque réalisme. Mais ici, le modèle de Kane est plus franchement poétique. D'ailleurs, l'écriture de *Crave* s'inspire d'un poème de T. S. Eliot, *the Waste Land*, dont elle reprend certaines images. Les personnages ne sont identifiés que par des lettres, A., B., C., M., et les voix peut-être mentales se croisent dans le désordre, sans aucune continuité ni échange direct et clair. Les effets de montage des paroles sont nombreux et le sens se construit par les associations qui en jaillissent par contiguïté. Cette pièce, comme *4.48 Psychosis*, parle d'un symptôme majeur de notre société contemporaine : l'effondrement irréversible de l'être sensible. Ici, cet intérieur est creusé au plus profond de façon à composer un tableau fragmenté du sujet décomposé. C'est la relation dissoute de soi à soi qui est explorée, comme en témoigne la parole de C., qui dit à propos d'elle-même : « *She's talking about herself in the third person because the idea of being who she is, of acknowledging that she is herself, is more than her pride can take*[7]. » Impossibilité du sujet de se reconnaître autrement que comme étranger à soi-même, écart qui s'accompagne d'une absence de sentiments et de sensations, que suggèrent les « *I feel nothing, nothing* » (phrase reprise du poème d'Eliot) qui ponctuent et rythment le texte. La forme de la pièce, qui entremêle des voix ne se répondant que peu, offre une représentation de l'imperméabilité grandissante des univers subjectifs qui se croisent sans vraiment se rencontrer, autrement que dans l'absence, le manque et le décalage. Image de la violence silencieuse cachée derrière la non-reconnaissance de l'autre comme sujet. Ce sont tous ces manques, ces ratés, ces incompréhensions qui évident les êtres de l'intérieur, tous les manques d'amour, les abus, et les petites violences dont le sujet hérite en naissant, avant même d'avoir vécu. État des consciences détruites de l'intérieur, mais dont la dissolution n'est pas sans lien avec l'état du monde dans lequel nous vivons et que nous contribuons à créer : « *If I die here I was murdered by daytime television*[8]. » En fait, Kane évoque ici la transmission de la violence, par la télévision, mais aussi par le corps des parents, par la mémoire des violences passées : « On passe ces messages », dit C., le personnage évoquant la difficulté sinon l'impossibilité d'interrompre la chaîne de la violence, intime et politique.

Dans sa dernière pièce, *4.48 Psychosis*, il n'y a plus de personnages, que des tirets anonymes qui identifient des voix entendues par le personnage unique. Le texte est un poème dramatique d'une étrange et déchirante beauté, dont la parole émerge de

7. *Crave*, Londres, Methuen, 1998, p. 31.
8. *Ibid.*, p. 36.

l'espace intérieur d'un être qui se tient dans un équilibre précaire, entre la certitude de sa mort proche et son refus de mourir. La tension est à son comble dans ce qui se déroule peut-être l'espace d'un instant, comme un fragment de conscience, où viennent se télescoper paroles passées et présentes. Réminiscences de dialogues avec celui qui a dû être le psychiatre du personnage, et qu'elle désigne comme la voix saine de la raison qui l'incitera à accepter l'équivalent d'une lobotomie par la prise de divers médicaments. Suit une longue litanie des antidépresseurs et autres pilules de la survie mentale, qui conclut sur l'insanité chronique des esprits sains (« *Embrace beautiful lies – /the chronic insanity of the sane*[9] »). Car qui est réellement malade ? La maladie mentale est-elle vraiment un mal individuel exceptionnel ou ne tend-elle pas de plus en plus à devenir l'état généralisé de toute une société, dont les êtres ne survivent que grâce à une panoplie d'antidépresseurs ? Le système social ne tient-il pas captifs les êtres de son système, justement, grâce aux pilules de toutes sortes, qui les gardent « fonctionnels » ? Ne pas dérailler, continuer en ne ressentant plus rien, ni désir ni colère, et surtout en ne désobéissant pas, afin d'assurer l'ordre impersonnel de la machine sociale (image très müllérienne qui se fait jour à l'intérieur de ce texte). Voilà le modèle silencieusement totalitaire que pointe cette pièce par la voix moins dépressive que révoltée : « *I'm angry because I understand, not because I don't*[10]», dit-elle à son médecin. Et cette colère, elle la relie à la folie du monde, qui est comme absorbée par l'être sensible et qui rend la vie indigeste, voire impossible : « *I gassed the jews, I killed the Kurds, I bombed the Arabs, I fucked small children [...] I REFUSE I REFUSE I REFUSE LOOK AWAY FROM ME*[11]. » Tout le propos des œuvres antérieures de Kane (intime et politique) se retrouve concentré dans cette longue réplique des horreurs du monde absorbées par le sujet, qui ici reconnaît son appartenance personnelle à ce genre humain-là et voit donc l'inhumain au cœur de sa propre humanité. Comment y survivre ? Ainsi la psychose de *4.48*... est avant tout psychose sociale, insanité collective. Le suicide du personnage, à l'image du suicide collectif.

Il serait beaucoup trop facile et commode de lire cette pièce comme un document autobiographique, comme le témoignage de la maladie dans laquelle sombrait l'auteure. Ce serait lui enlever toute sa force détournée et subversive. Car cette pièce représente la perte vitale du lien sensible à l'autre et à la collectivité. Elle montre la conséquence de la faillite collective. Évidemment, on ne peut complètement faire abstraction du lien avec l'auteure, étant donné qu'il s'agit de sa dernière pièce. Mais alors il faudrait plutôt parler d'autofiction poétique, au sens où l'a défini Serge Doubrovski après la parution de son ouvrage *le Livre brisé*.

D'une lucidité tranchante, sans compromis, l'œuvre de Sarah Kane n'est pas un théâtre de gargouilles monstrueuses. C'est un théâtre de la conscience qui devrait nous amener à penser non seulement le monde, mais ce qu'il reste encore d'humanité au genre humain. **j**

9. *4.48 Psychosis*, Londres, Methuen, 2001, p. 27.
10. *Ibid.*, p.36.
11. *Ibid.*, p. 25.