



**HAL**  
open science

## Sarah Kane, histoire d'un corpus ... purifié : naissance éditoriale d'un classique

Agathe Torti Alcayaga

### ► To cite this version:

Agathe Torti Alcayaga. Sarah Kane, histoire d'un corpus ... purifié : naissance éditoriale d'un classique. Les Rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel, EsTRADEs-CIEREC; université de St Étienne; CRIDAF; université Paris13; Société savante RADAC, Sep 2008, Saint Etienne (FR), France. hal-04085682

**HAL Id: hal-04085682**

**<https://sorbonne-paris-nord.hal.science/hal-04085682>**

Submitted on 11 May 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Titre : *Sarah Kane, histoire d'un corpus ... purifié : naissance éditoriale d'un classique*

Auteur : Agathe Torti Alcayaga (CRIDAF – RADAC). IdRef : 160528305.

Événement : communication au deuxième volet : *Corps-corpus*, du colloque : *Les Rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel*, (EsTRADEs-CIEREC université de St Étienne, CRIDAF, université Paris13, Société savante RADAC), à l'université de St Étienne, 19 septembre 2008.

## I. « The form and the content attempt to be one – the form is the meaning. »<sup>1</sup>

Par leurs travaux, Gérard Genette, Roger Chartier, ainsi que Donald McKenzie en Angleterre, démontrent que, passant d'ordinaire inaperçue, la forme matérielle par laquelle les idées – notamment dans le domaine littéraire - s'actualisent et circulent, est, en fait, loin d'être neutre. C'est dans et par leur forme matérielle que les idées accèdent au niveau d'existence qui permet leur partage, leur circulation, leur conservation et leur évolution.

Un texte littéraire n'existe pas avant d'être informé, que ce soit par la subtilité de la voix, la lourde matérialité de la pierre gravée, ou les milles intermédiaires entre les deux – parmi lesquels la forme imprimée, qui m'intéresse aujourd'hui. Pour un texte dramatique, la question est double, puisqu'avant le livre, c'est le spectacle qui conditionne son existence.

Quoi qu'il en soit, un livre résulte d'une série de choix. En ce sens, un il est un objet construit, et à ce titre, possède une qualité (c'est-à-dire une fonction) expressive propre. Cet ensemble de pages parle de sa voix singulière. Qu'on le veuille ou non, cette voix oriente inconsciemment la lecture, influençant, en retour, la construction de la signification du contenu qu'elle véhicule.

Un livre est le tricotage de fils multiples : celui du typographe, de l'illustrateur, éventuellement du traducteur, de circuits financiers parfois complexes, etc., fils qui peuvent se briser, s'emmêler, mais dont la responsabilité est assumée par l'éditeur. Chacun d'eux est le résultat d'un choix - libre ou imposé (par un partenaire, l'état de la technique, par l'industrie), choix économique, esthétique, idéologique, etc. Au bout du compte, une édition constitue donc un carrefour d'actes historiquement déterminés, et ainsi reflète le regard qu'une communauté humaine porte sur cet objet qu'elle construit - que, littéralement, elle fait venir au monde.

J'ai saisi le thème de cette journée comme une opportunité de mettre à l'épreuve ces théories en me penchant sur la matérialité d'un corpus petit par la taille, mais immense par le rayonnement : celui des pièces de Sarah Kane. Mon but, dans cette brève communication, sera d'examiner l'objet « livre » qui a véhiculé ces pièces, de voir si ces objets sont en accord avec le contenu, la façon dont ils auront influencé la réception de l'œuvre, et, m'appuyant sur cet examen, d'essayer d'ouvrir quelques pistes à l'analyse bibliographique du texte de théâtre, appelée de ses vœux par Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*<sup>2</sup>, mais encore largement sous-développée en France<sup>3</sup>.

À quoi ressemble donc ce corpus ? Je ferai évidemment grâce à l'assemblée de la description minutieuse de chacun des volumes, par laquelle, pourtant, toute analyse bibliographique commence, me

---

<sup>1</sup> Kane, à propos de *Blasted*, citée dans Saunders, p.44.

<sup>2</sup> Ubersfeld, p.232

<sup>3</sup> La recherche, en France, est beaucoup plus axée sur la reconnaissance, puis la définition de la spécificité du texte de théâtre (par rapport au texte littéraire, par exemple). Le souci d'Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Richard Monod, entre autres, est qu'un texte de théâtre puisse être lu (et donc apprécié) en tant que tel. Curieusement, les moyens par lesquels cette spécificité est apportée au lecteur sont peu – ou périphériquement - étudiés.

contentant de souligner, pour chacun d'eux, les points qui me semblent les plus pertinents pour mon propos.

### 1) Question de temps [Diapo1 : chronologie]

La première chose qui frappe, c'est la proximité entre représentation et actualisation éditoriale. En effet, *Blasted* sortit en 94, c'est à dire avant sa première au Royal Court, dans un recueil de pièces considérées comme importantes pour les années 90 (*Frontline Intelligence*). Elle connut ensuite d'autres éditions que je vous laisse découvrir sur le tableau. *Phaedra's Love* (publiée avec *Blasted*) sortit l'année de sa première en 96 au Gate Theatre, dans la collection Methuen Modern Plays, à destination des étudiants et du public général. *Cleansed*, *Crave*, et *4.48* sortirent pour leur première, respectivement en 98 au Royal Court et au Traverse d'Edinburgh, et en 2000, encore au Royal Court. Ces pièces sortirent dans une collection *ad hoc* qui associe Methuen à certains producteurs de spectacle dans le but de publier le texte d'une mise en scène particulière. La dernière édition originale, celle des œuvres complètes, sortira en 2001 dans la collection *Complete Plays*, et sera suivie de rééditions régulières de chacune des pièces.

### 2) Péritexte

En second lieu, le péri-texte de ces volumes diffère notablement. Des six livres que je viens de mentionner<sup>4</sup>, trois possèdent des préfaces ; un une grosse communication sur le catalogue de Methuen ; deux autres une grosse communication sur le Royal Court, et un dernier ne contient rien de plus que le péri-texte de base, préfigurant la sobriété des rééditions des pièces à partir de 2001.

### 3) Couvertures [Diapo2 : couverture des 4 livres]

Dernier point signifiant : les couvertures qui hésitent visiblement entre la démarche narrative inhérente à une photographie et la démarche symbolique inhérente à une illustration abstraite.

## **II. Au début était le réseau ...**

Pour comprendre et la précocité et les différences des éditions en question, il me semble pertinent de suivre Pierre Bourdieu lorsqu'il préconise, « d'inverser la démarche qu'adoptent à l'ordinaire les analystes : ... se demander non point comment un écrivain est venu à être ce qu'il a été – au risque de tomber dans l'illusion rétrospective d'une cohérence reconstruite -, mais comment, étant donné son origine sociale et les propriétés socialement constituées qu'il lui devait, il a pu occuper ... les positions ... qu'offrait un état déterminé du champ littéraire ... » (Bourdieu, p.352)

Sarah Kane a fait partie des « lucky 10% », à savoir, des élèves du secondaire ayant obtenu une place à l'université.<sup>5</sup> Or, en entrant dans le supérieur, elle entre également dans un réseau issu du décroisement de l'université, des arts et de l'industrie. Par « réseau », j'entends un ensemble de personnes que caractérise une connaissance et un amour profond du théâtre – notamment contemporain – dans ses enjeux esthétiques et idéologiques, mais qui, pour une part également, est impliquée dans la réalité économique du spectacle vivant. C'est l'une ou l'autre facette de ce réseau qui se trouvera plus

---

<sup>4</sup> *Frontline Intelligence*, *Blasted* & *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave*, *4.48* et *Complete Plays*.

<sup>5</sup> De Bristol puis de Birmingham.

particulièrement mobilisée au cours de l'existence de l'œuvre, et laissera son empreinte dans son histoire éditée.

D'après Pierre Banos<sup>6</sup>, une pièce s'édite en premier lieu pour le public spécialisé, c'est-à-dire pour tous ceux qui, à un titre ou à un autre, utilisent le texte dramatique (étudiants, enseignants, acteurs, metteurs en scène professionnels ou non, etc.)<sup>7</sup>. Or, pour Sarah Kane, ces utilisateurs sont présents dès la genèse des pièces. C'est au Master's Class de David Edgar (lui-même dramaturge), à Birmingham, que Kane connaîtra ses premières collaborations artistiques d'envergure, puisqu'elle y montera quelques scènes de *Blasted* alors en cours d'écriture. A ce public d'amateurs éclairés, qui se retrouveront peu ou prou dans les circuits théâtraux qu'elle fréquentera plus tard, s'ajoutent deux personnages plus institutionnels, à savoir Pamela Edwardes, éditrice alors en poste chez Methuen, qui fera figurer *Blasted* dans *Frontline Intelligence*, et Mel Kenyon, qui deviendra son agent. C'est elle qui placera Kane auprès du Bush, du Royal Court, du Gate Theatre, et de Paine's Plough. Or ce sont ces quatre institutions qui financeront l'écriture des pièces suivantes<sup>8</sup>, qui monteront les pièces en question, qui mettront Kane en contact avec d'autres artistes de théâtre en Grande Bretagne, en lui donnant des responsabilités de programmation<sup>9</sup>, en lui commandant des mises en scène<sup>10</sup>, en lui confiant des ateliers d'écriture<sup>11</sup>, ainsi qu'à l'étranger en la faisant participer à des échanges avec de jeunes dramaturges américains<sup>12</sup>, allemands<sup>13</sup>, bulgares<sup>14</sup>, espagnols<sup>15</sup>. On est loin de l'artiste maudite, écrivant des textes dépressifs isolée sur son lit d'hôpital. Sarah Kane n'a jamais été isolée, ni des amateurs éclairés producteurs d'idées et créateurs, ni des acteurs de la réalité économique derrière un spectacle, dont la forme imprimée est un des avatars.

### III. ... Et le réseau devint verbe

L'évènement qui activera les intérêts en dormance dans ce réseau, et donc le départagera autour de positions d'appréciation économique et d'appréciation littéraire qui laisseront leurs marques sur l'histoire éditoriale du corpus, est le scandale causé par *Blasted*. Pendant les 6 semaines où la pièce fut à l'affiche<sup>16</sup>, la presse populiste en mal de coup médiatique se déchaîna sur le thème : « doit-on subventionner un théâtre qui montre des horreurs comme celle que je vais maintenant m'appliquer à vous décrire hors de tout contexte théâtral ? »<sup>17</sup>, faisant de *Blasted* « the ... most talked about play in recent memory ».<sup>18</sup>

Deux conséquences sont à mettre sur le compte de la virulence et de l'iniquité de ces attaques.

La première fut une énorme notoriété basée sur une réputation fabriquée : *Blasted* était la pièce qui soumettait le public aux extrêmes, ordinairement tabous, de la violence, et son auteur, le dramaturge malsain qui s'en délectait – ceci, malgré les appels de Kane à faire la part entre le discours sur la violence proposé

---

<sup>6</sup> Pierre Banos est éditeur aux Éditions Théâtrales et termine sa thèse de doctorat sur les éditeurs de théâtre. Ses propos sont cités dans le dossier *Éditeurs de théâtre : la renaissance*, publié sur le site de France3 : <<http://cultureetloisirs.france3.fr/scene/dossiers/41240370-fr.php>>

<sup>7</sup> Pierre Banos identifie deux autres publics : le spectateur qui veut garder trace d'un spectacle qu'il a apprécié, et le public "parfait" composé de purs amateurs ... "parfait", mais négligeable en termes de volumes de ventes !

<sup>8</sup> À travers des résidences d'artiste : *Blasted*, *Cleansed* et *4.48 Psychosis* pour le Royal Court, *Phaedra's Love* pour le Gate Theatre, *Crave* pour Paine's Plough.

<sup>9</sup> Mars 1994, « literary associate » pour le Bush Theatre.

<sup>10</sup> *Woyzeck*, en 1997, par le Gate Theatre.

<sup>11</sup> Paine's Plough, août 1996 ; le Royal Court, Juillet-août 1998.

<sup>12</sup> New Dramatists, New York, organisé par le Royal Court, 1995.

<sup>13</sup> New English Drama, Berlin, organisé par le Royal Court, 1997.

<sup>14</sup> Organisé par le Royal Court dans le cadre du festival de Varna, 1998.

<sup>15</sup> Royal Court's International Play Development Programme, à Séville, novembre 1998.

<sup>16</sup> Du 12 janvier au 24 février 2005.

<sup>17</sup> Voir le dossier de presse dans *Theatre Record*, vol XV, no 1-2 (1995).

<sup>18</sup> James Macdonald, *They Never Got Her*, *Observer Review*, 28/02/1999.

par sa pièce et celle qu'elle était supposée infliger. Cette réputation, basée sur la confusion entre discours et texte, se trouvera réactivée à chaque sortie d'une nouvelle pièce (*Phaedra's Love*, en 96 et *Cleansed* en 98), mais avec une virulence amoindrie à mesure que le contre-discours de la partie éclairée du réseau s'imposait - *Crave*, en 98, marquant le tournant entre ces deux appréciations.

### III.1. Les marchands

Pendant deux ans, en tout cas, Kane a senti le souffre, et l'odeur du souffre fait vendre. On voit cet impact économique prendre le pas sur les considérations artistiques ou de cohérence intellectuelle qui devraient présider à l'édition d'un objet littéraire.

#### A) Péritexte

[Diapo3 : p. A, B, C, D des pink tabs] Le péri-texte de l'édition de *Blasted & Phaedra's Love* a une tournure très commerciale qui fait des pièces qu'il encadre (au sens propre, puisqu'il est situé avant et après elles) un véhicule économique. L'éditeur se sert ici des œuvres comme d'un point d'entrée pour proposer des échantillons de son catalogue à un acheteur potentiel, échantillons présentant un rapport thématique et stylistique de plus en plus lointain avec ces dernières. Si l'on trouve les noms de quelques dramaturges<sup>19</sup> ayant un rapport avec Kane dans la masse des « Methuen Modern Plays » présentées, le volume s'achève sur des « Methuen World Classics » et des « Methuen Classical Greek Dramatists » sans grand rapport avec elle<sup>20</sup>. En revanche, le volume comprend un bon de commande prêt à l'emploi.

[Diapo4 : en //lle, pages A, B, C des purple tabs] Dans les éditions *ad hoc* de *Cleansed* et de *4.48*, destinées à accompagner les premières, les éléments préfaciels, réduits à leur plus simple expression, sont amalgamés à la communication globale du Royal Court, engagé dans de gros travaux de rénovation, donc dans de gros problèmes d'argent, entre 95 et 2000<sup>21</sup>. Les pièces et l'auteur sont présentés (au sens fort du terme : sont « rendues présentes ») en premier lieu comme un produit du sponsor qui a financé l'écriture et la mise en scène (la Jerwood Foundation). En second lieu, Kane est posée comme appartenant au théâtre qui a donné leur forme matérielle aux textes. Aucun degré d'autonomie dans la création n'est jamais suggéré. En contradiction avec le discours sur la manipulation comme violence développé dans ces deux pièces, cette instrumentalisation de l'art et des créateurs est indicative du rapport de dépendance entre texte et financement. [(Je ne suis pas ici en train de nier que, dans notre société, un théâtre ou une maison d'édition aient besoin d'argent pour vivre – et l'utilisation de Kane à cet effet par Methuen et le Royal Court est plutôt sobre. Je constate simplement que la médiatisation de l'argent est une donnée fondamentale à l'intérieur de laquelle les auteurs n'ont d'autre choix que de s'exprimer, quelle que soit la teneur de leur discours.)]

#### B) Couvertures

Les couvertures également, font montre d'une certaine légèreté par rapport au texte. [Diapo5 : couverture de *Blasted & Phaedra's Love*]

Pour celle du premier volume, deux points méritent d'être soulignés : le premier est le statut très secondaire de *Phaedra's Love* par rapport à *Blasted*, marqué au niveau typographique et spatial, et confirmé par le fait que la photo est tirée de cette pièce-ci, et non de celle-là. Bien que ce volume ait paru l'année de

---

<sup>19</sup> Edward Bond, David Greig, Phyllis Nagy et Mark Ravenhill.

<sup>20</sup> Parmi lesquels on ne trouve pas Sénèque, dont la *Phèdre* a pourtant inspiré celle de Kane.

<sup>21</sup> C'est-à-dire pendant la période où les pièces de Kane y ont été montées.

la première de *Phaedra's Love*, il joue d'évidence sur le succès obtenu par *Blasted* l'année précédente. En second lieu, dénuée de contexte, cette photo fait contresens avec la pièce dont elle est tirée. La ligne de perspective aboutit directement sur les yeux clos et sanguinolents du visage, immédiatement évocateurs du personnage archétypal d'Œdipe, référence culturelle partagée par tous les spectateurs occidentaux. Or Ian (le personnage sur la photo) est un anti-Œdipe. Il ne se crève pas les yeux pour accéder à une vision plus profonde. En revanche, on doit reconnaître la force de l'image choisie, soulignée par les comptes-rendus de la production de 95. L'éditeur a donc privilégié un élément d'effet plutôt que de sens. Il est en effet impossible – à moins de dons extralucides exceptionnels - de déduire de cette photo qu'il s'agit d'un homme venant de déterrer un bébé sous un parquet, de le manger, puis de prendre sa place. L'éditeur s'appuie là sur le voyeurisme allant dans le sens de l'agitation fomentée par la presse à scandale, alors que cette pièce, paradoxalement dénonce la culture qui lui sert de terreau – qui plus est, précisément à travers le personnage de Ian, journaliste de cet acabit, contribuant à bâtir la société qui l'aveuglera et le tuera. Une image de Cate désorientée aurait été plus fidèle à la pièce, mais moins vendeuse.

[Diapo6 : couverture de *Cleansed*] La seconde couverture est beaucoup plus sobre. Il n'en demeure pas moins que le blanc du titre ouvre, dans le fond noir, une trouée, un espace nettoyé qui, s'il renvoie bien au titre, en supprime la polysémie. Ici, sémiotiquement, « cleansed », c'est « nettoyé » au sens de : « supprimer la saleté, éclaircir la noirceur ». Or, si la pièce traite bien du pouvoir purificateur de l'amour, elle traite aussi de son paradoxal pouvoir de destruction. « Cleansed » y est également « nettoyé » au sens « d'exterminé ». Elle se déroule, je le rappelle, dans un espace concentrationnaire où les personnages sont soumis aux pires sévices. Ce qui est gênant, c'est que Kane s'est copieusement exprimée sur le sujet, expliquant l'influence qu'avait eu la conception Barthesienne de l'amour sur sa pièce. L'éditeur ne l'a pas entendue, et a choisi de présenter *Cleansed* comme une œuvre noire et sans nuance (noir et blanc), ce qu'elle n'est en aucune façon. Mais quelle autre couleur associer à l'époque à l'auteur de « the vilest ever play »<sup>22</sup> ?

Quoi qu'il en soit, au prix de ces contresens, Kane devient un best-seller.

### III.2 Les artistes

La seconde conséquence de la controverse autour de *Blasted* fut de provoquer, pour la réhabiliter, une réaction d'une force inattendue. Des dramaturges comme Bond, Churchill, Greig, Pinter, Prichard, Ravenhill, des personnalités comme Stephen Daldry, Aleks Sierz<sup>23</sup>, Claire Bayley<sup>24</sup>, etc. prirent la parole à une même tribune pour se pencher sur le travail de Kane, le défendre, et par là même, étendre le débat à ce que pourrait ou devrait être le théâtre contemporain, notamment par rapport à la question du naturalisme. Même si un certain temps fut nécessaire pour que s'impose ce discours réhabilitateur, les efforts de ces voix connues et respectées par la partie éclairée du réseau, furent couronnés d'un succès spectaculaire. Ce revirement se traduit lui aussi dans l'œuvre publiée.

#### A) Couvertures

Les contresens des couvertures disparaissent, témoignant enfin d'une vraie compréhension des pièces.

[Diapo7 : couv de *Crave*] Celle de *Crave* est en parfaite adéquation avec le texte dramatique. Le choix chromatique du noir, du blanc mais surtout du gris qui se décline entre ces deux pôles, le jeu entre le premier

---

<sup>22</sup> *Daily Mirror*, 20/01/1995.

<sup>23</sup> *The Tribune*.

<sup>24</sup> *The Independent*.

et l'arrière plans, l'indétermination du personnage dont on ne distingue ni l'âge ni le sexe ni s'il entre ou sort, (et en décrivant cette couverture, j'emploie d'ailleurs spontanément les mots mêmes de la pièce) et surtout l'élément central de la vitre, cloison invisible qui sépare et laisse entrer tout à la fois, reprennent tout à fait le thème de la porosité entre une conscience et le monde qui l'entoure – monde noir [Diapo8 : couverture de la réédition de *Crave* pour le Royal Court] ou éventuellement rouge-sang-séché dans la réédition *ad hoc* pour la reprise au Royal Court.

[Diapo9 : couv de 4.48] Dans la couverture de 4.48, l'organisation spatiale des couleurs fait tomber le noir comme un couperet, comme un rideau (je renvoie aux dernières lignes de la pièce). Le nom de l'auteur y est associé (alors qu'il est associé au contresens du blanc dans la première couverture de *Cleansed*), et le rouge de la douleur, associé au lieu de l'événement spectaculaire, le Royal Court, vient apporter l'élément dynamique propre au théâtre. La cohérence thématique est ici respectée.

[Diapo10 : couv des *Complete Plays*] La couverture des *Complete Plays* montre également une adéquation parfaite avec l'œuvre. La célèbre photographie de James Nachtwey, tant dans son contenu référentiel (arrière-plan urbain dévasté, premier plan humain mutilé), que dans son traitement de la focale (le flou irréel de l'arrière-plan posant ce dernier comme vécu du personnage central), ou dans celui de la composition, qui nous fait entrer en dialogue avec l'élément humain par l'intermédiaire de son regard nous regardant le regarder, cette photographie, donc, rassemble les éléments caractéristiques du théâtre de Kane. Elle est sertie d'un encadrement noir, mais que déchire les nuances de gris de la photographie, que perce le rouge de la douleur associant le nom de famille à l'œuvre complète, et le blanc de l'épure classique associé au prénom.

Ce recentrage thématique des couvertures ne se démentira plus. Celles des rééditions font montre de la même justesse.

J'en donne les principaux exemples :

[Diapo11 : couv de *Cleansed* 1 & 2] La différence entre les deux couvertures est flagrante. Sans parler du bandeau supérieur, qui caractérise la sortie de la collection *ad hoc*, le blanc, ici, n'est plus univoque : il tend à éclaircir difficilement le borborygme dans lequel se trouvent les personnages, inquiets, à demi immergés, dans un rapport ambigu avec les barbelés. Parfois, le blanc culmine dans les bulles d'air vitales, mais jamais il ne vient affirmer qu'un espace est « décontaminé ».

[Diapo12 : couv de *Blasted* 1 & 2] Le seul bémol que j'émettrais concerne la couverture de la réimpression de *Blasted* en 2002. Non qu'elle ne soit pas appropriée (elle reprend d'ailleurs l'affiche de la première), mais parce que sa taille, qui n'est plus celle d'une affiche, ne permet pas d'en lire facilement le détail. Vue de loin, ou rapidement, (ce qui est la situation dans une librairie) elle évoque facilement la mythologie conservatrice de *Dad's Army*, alors que ce sont les détails du tatouage (le Union Jack recouvrant une belle fille nue représentant l'Ulster), de la baïonnette, de l'uniforme et de l'arrière-plan qui interrogent le sourire et le geste du personnage principal, et maintiennent l'ambiguïté quant à savoir s'il s'agit d'un geste de défiance devant le danger ou d'un geste de provocation devant un ennemi vaincu.

[Diapo13 : couv de *Phaedra's Love* 2] La couverture de la réimpression de *Phaedra's Love* en 2002, enfin, reprend la dernière image de la pièce, non plus contre le fond noir correspondant à l'idée que se fait l'opinion commune de l'esprit d'une femme dépressive, mais contre le fond blanc du puritanisme particulier d'Hyppolite, de la pureté de l'amour de Phèdre, et de l'épure classique de l'auteur.

B) Péritexte

Deuxième élément matériel qui éloigne l'œuvre d'une opinion médiatique à l'emporte-pièce : le péri-texte. *Crawe*, qui paraît au moment où le discours critique sérieux prend le pas sur le discours racoleur, montre ce pallier en ne proposant rien de plus, quantitativement, que le péri-texte de base présent dans tout volume.<sup>25</sup> Les rééditions ultérieures feront montre d'une sobriété encore accrue, en n'orientant plus les lecteurs que sur les autres pièces de Kane [Diapo14 : Fin du vol de *Cleansed 2*], et en prenant un caractère plus luxueux grâce à l'ajout de pages vierges en fin d'ouvrage.

Ensuite, une vraie préface, digne de ce nom, composée par le dramaturge David Greig, remplace, dans les *Complete Plays*, les quelques lignes anonymes que l'on trouvait jusque-là sur les quatrièmes de couverture. Il y a un retour aux éditions antérieures au scandale de 95, celles qui présentaient *Blasted* non comme un *freak show*, mais comme une pièce innovante par rapport à un contexte théâtral donné, et utilisaient l'outil préfaciel pour le faire.

Troisièmement, il est amusant de constater que les extraits de presse repris d'édition en édition (ou en réimpressions), sont soit écourtés, soit complétés, soit, dans un cas, remembré, pour véhiculer une appréciation moins sensationnaliste et plus qualitative. Ce recyclage n'est pas neutre. Il s'agit d'un retour sur une manipulation manifeste du discours critique. Ainsi par exemple, au « *Pure theatre. Or rather, impure theatre: dirty, alarming, dangerous* »<sup>26</sup> de la première édition de *Phaedra's Love*, répond le : « *Phaedra's Love ... doesn't attempt naturalism... Kane never seeks to manipulate us emotionally, and so earns our respect* »<sup>27</sup>, des *Complete Plays*.

Dernier événement remarquable : la révision, en 99, de ses pièces par Kane en vue de l'édition des œuvres complètes. En l'absence de formule consacrée pour indiquer que l'on a affaire à un texte « définitif », c'est Methuen qui compose cette indication, qu'il choisit, par la suite, de faire apparaître systématiquement dans toutes les réimpressions et reprises en recueils.<sup>28</sup> Je la cite : « *This edition, first reprinted in 2000 incorporates minor revisions made to the original text by the late Sarah Kane shortly before her death. It should therefore be regarded as the definitive version in all respects* ». Il me semble déceler, dans la référence appuyée, mais finalement inutile, au décès de l'auteur, derrière le ton respectueux, un soupçon de sentimentalisme jouant sur la lecture orientée biographiquement que l'on a pu faire de l'œuvre à cette époque. Rappelons que cette édition parut un an après le décès de Kane, qui fit couler autant d'encre que sa première pièce. Le sentimentalisme est certes préférable au sensationnalisme, mais il n'en constitue pas moins un appel commercial : puisqu'il s'agit là de l'édition définitive, c'est celle-ci qu'il faut acheter. Corpus stabilisé, ligne éditoriale purifiée : de « best-seller », Kane devient, à l'instar de tout classique, un « steady-seller ».

### c) Exportation

Dernière conséquence des efforts de la partie éclairée du réseau pour réhabiliter la valeur du travail de Kane à partir de la controverse autour de *Blasted* : celle d'exporter l'appréciation de l'œuvre et le débat qu'elle ouvre sur le théâtre contemporain. Ce sont les dramaturges connus à l'étranger, et non la presse populiste qu'entendirent notamment les éditeurs français. Autrement dit, l'écriture de Kane arriva en France déjà estampillée comme novatrice et de facture classique. C'est donc l'éditeur de Bond, qui fit circuler ses textes en France, qui la mettra à son catalogue.

[Diapo15 : couverture de *Manque & de 4.48*] A auteur classique éditeur classique : L'Arche centre résolument son travail sur le texte dramatique, motivé par un souci de postérité fondé sur la conviction de

---

<sup>25</sup> Page de garde, ISBN, remerciements, personnages, extraits de presse, discrète invitation à se procurer le catalogue complet, etc.

<sup>26</sup> *Observer*, préface de *Blasted & Phaedra's Love*.

<sup>27</sup> *What's On*, préface de *Complete Plays*, 2001.

<sup>28</sup> Sauf pour *4.48*, qui n'a pas été révisée, et pour cause.

sa transcendance. Le péri-texte de nature commerciale y est réduit au minimum<sup>29</sup>. L'aspect clinique du visuel évite que l'édition ne se date avec le temps. Plus encore, L'Arche fait le choix économique de donner un caractère luxueux à l'objet<sup>30</sup>, et même n'hésite pas à adapter son format au contenu : *4.48* étant trop mince pour le format 18cm, il la publie en 21cm, dans une police plus confortable à la lecture. De plus, les volumes sont munis de préfaces infiniment plus consistantes que celles des éditions anglaises. Elles font apparaître : des références biographiques précises ; les premières britanniques ; les premières françaises lorsque c'est possible ; des contextualisations de Kane dans l'histoire du théâtre britannique<sup>31</sup> ; la mention des hypotextes<sup>32</sup> ; des extraits du texte dramatique lui-même<sup>33</sup> ; une analyse littéraire de la facture artaudienne de l'œuvre<sup>34</sup> ; des appréciations d'autres dramaturges<sup>35</sup> ; des définitions élaborées par des chercheurs en théâtre (Patrice Pavis, notamment<sup>36</sup>) ; la reprise adaptée de la préface de Greig ; des citations de Kane sur son œuvre, en un mot : tout le matériau pour constituer une évaluation littéraire solide et mettre en place une réception informée de l'œuvre. Or, c'est par ce biais que Kane est arrivée à la connaissance du public français, les pièces étant publiées avant d'être montées<sup>37</sup>, sauf *Manque* et *4.48*, qui paraissent et sont montées la même année<sup>38</sup>, mais dont les traductions étaient antérieurement prévues chez L'Arche. Lorsque *Blasted* connaîtra sa première française, les critiques hexagonales ne crieront pas au scandale, mais au génie.

#### IV Conclusion

Quelles conclusions tirer de l'histoire de ce parcours ?

Tout d'abord, il faut constater le dynamisme des rapports entre édition et opinion publique qui se reflètent et se fabriquent mutuellement à partir de l'interface de la forme spectaculaire qui met leur relation en mouvement.

Deuxièmement, constater que, plus que pour tout autre genre, un texte théâtral s'actualise éditorialement en plusieurs étapes. À cet égard (comme dans tant de domaines), la France et l'Angleterre semblent assez complémentaires. Les éditions *ad hoc* (qui n'existent pas chez nous), associant à l'étincelle cérémonielle, par nature éphémère, qui est la propriété de la forme spectaculaire, la portabilité, qui est en une du texte imprimé, ciblent excellentement le deuxième lectorat du théâtre édité<sup>39</sup>, à savoir celui qui veut garder le souvenir d'un spectacle. Leur financement partagé entre éditeur et théâtre, chacun utilisant ce véhicule à ses propres fins, fournissant finalement la trace d'un contexte historique reliant un état particulier d'un texte aux conditions de sa production. Le risque étant, bien sûr, de ne pas juger l'œuvre à sa vraie valeur. Celle-ci ne peut apparaître qu'après une période de clarification indispensable, une fois que l'auteur a garanti

<sup>29</sup> Adresse où l'on peut se procurer le catalogue ; titres de Kane disponibles ; titres des publications classées par genre.

<sup>30</sup> Qualité du papier, couverture glacée, pages vierges en fin de volume, etc.

<sup>31</sup> Comparaison avec le scandale de *Saved* pour l'édition de *Blasted*, par exemple.

<sup>32</sup> Sénèque pour *Phèdre*, *The Waste Land* pour *Manque*.

<sup>33</sup> Éditions de *Purifiés*, de *Manque*, de *L'Amour de Phèdre*, et de *4.48*.

<sup>34</sup> Dans l'édition de *Purifiés*.

<sup>35</sup> Celle de Bond, notamment, dans l'édition de *Manque* et *L'Amour de Phèdre*.

<sup>36</sup> Dans l'édition de *Purifiés*.

<sup>37</sup> *Anéantis* paraît en 98 et est montée en 2000 au Théâtre de La Colline, à Paris, par Louis Do de Lencquesaing ; *L'Amour de Phèdre* paraît en 99 et est montée en 2000 au Théâtre National de Strasbourg, par Hubert Colas (en fait, la pièce sera d'abord montée en juillet 2002 en Avignon, par Krzysztof Warlikowski mais en polonais surtitrée en français. Il s'agit toujours de toute façon d'une représentation postérieure à l'édition) ; *Purifiés* paraît en 99 et est montée en janvier 2003 au Théâtre de la Bastille, par Renaud Cojo.

<sup>38</sup> Respectivement en 1999 à la Comédie de St Etienne par Daniel Benoin et en 2001 au Studio Théâtre d'Alfortville par Christian Benedetti.

<sup>39</sup> Toujours identifié par Pierre Banos. Il cerne un dernier lectorat, qualifié de "parfait" puisque composé de purs amateurs ... "parfait", mais négligeable en termes de volumes de ventes !

l'immuabilité de son texte et que la valeur de celui-ci a été éprouvée hors de tout contexte commercial immédiat. Une ligne éditoriale littéraire et un appareil explicatif semblant indispensables.

L'exemple de Kane arrivant directement chez L'Arche avec un statut de « classique » est « a case in point » : toutes les étapes de décantation avant que son œuvre ait passé la Manche (plus celle de sa traduction en Français) ont finalement servi à donner du recul à l'éditeur et à la faire mieux éditer de prime abord ici que là-bas ... les premières traductions peuvent parfois être plus fidèles à un texte que les premières éditions !

## **BIBLIOGRAPHIE**

### Pièces de Sarah Kane

*Blasted* dans Pamela Edwardes (ed) *Frontline Intelligence 2: New Plays for the Nineties* (London, Methuen, 1994)

Extraits de *Blasted* dans David Tushingham (ed) *Live3: Critical Mass* (London, Methuen, 1995)

*Blasted & Phaedra's Love* (London, Methuen, 1996)

*Cleansed* (London, Methuen, 1998)

*Crave* (London, Methuen, 1998)

*4.48 Psychosis* (London, Methuen, 2000)

*Complete Plays* (London, Methuen, 2001)

### Sources secondaires

Bourdieu, Pierre : *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* (Paris, Le Seuil, 1992)

Chartier, Roger : Séminaire du collège de France : *Écrit et cultures dans l'Europe Moderne* [http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/pub\\_pod/index.htm](http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/pub_pod/index.htm)

France3 <<http://cultureetloisirs.france3.fr/scene/dossiers/41240370-fr.php>>

Genette, Jean : *Seuils* (Paris, Le Seuil, 1987)

McKenzie, Donald : *La bibliographie et la sociologie des textes* (Paris, 1991, Éditions du Cercle de la Librairie) ; *Bibliography and the Sociology of Texts*, (Cambridge, Cambridge UP, 1986)

Barthes, Roland : *Essais Critiques* (Paris, Le Seuil, 1970)

Saunders, Graham : *"Love me or kill me" : Sarah Kane and the theatre of extremes* (Manchester, Manchester University Press, 2002)

Ubersfeld, Anne : *Lire le théâtre* (Paris, Éditions Sociales, 1977). Réédition utilisée : 1982.