



**HAL**  
open science

## Titre : Anéantis de Sarah Kane

Agathe Torti Alcayaga

### ► To cite this version:

Agathe Torti Alcayaga. Titre : Anéantis de Sarah Kane. Atlande. Théâtre et violence, Atlande, 2010, Clefs-concours ; Théâtre et violence, 9782350301457. hal-04165794

HAL Id: hal-04165794

<https://sorbonne-paris-nord.hal.science/hal-04165794>

Submitted on 19 Jul 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 - NoDerivatives 4.0 International License

Titre : *Anéantis* de Sarah Kane

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

Publié dans : *Anéantis*, dans Anne Tomiche ed., *Théâtre et violence*, Atlande, Paris, 2010, 43p.

## REPÈRES HISTORIQUES

### THÉÂTRE ET CHOSE PUBLIQUE EN GRANDE-BRETAGNE

Peut-être parce qu'il est l'art de la parole publique dans une île où la tradition orale a prévalu si longtemps, le théâtre, en Grande-Bretagne, a fréquemment constitué un baromètre des problématiques culturelles. Il a régulièrement engagé un dialogue actif avec la société de son temps à travers les thématiques développées par ses auteurs, mais aussi, et surtout, à travers sa dimension esthétique, se constituant *dans sa forme* en outil pour penser l'état du monde présent et à venir, à l'intérieur des frontières insulaires et au-delà.

Les deux moments de mutation culturelle majeurs que constituent la Renaissance et l'après Seconde Guerre mondiale, notamment, sont également des moments de réflexion herméneutique intense débouchant sur une créativité théâtrale exceptionnelle par le nombre, la variété et la qualité des œuvres produites. La richesse thématique et formelle de ces périodes est telle qu'on les surnomme "les deux âges d'or du théâtre britannique". Sarah Kane en est directement l'héritière, et on peut même dire que le second de ces "âges d'or" s'achève largement avec elle.

Naturellement, de nombreuses œuvres remarquables ont été produites en dehors de ces moments historiques de crise des valeurs, mais ces dernières ne procèdent pas aussi frontalement de démarches qui remettent radicalement en cause la forme dramatique. La comédie de mœurs, le théâtre satirique, poétique, à thèse ou la comédie de salon, par exemple, qui ont fait les riches heures de la scène britannique - pensons, parmi beaucoup d'autres exemples, à William Congreve (1670-1729), John Gay (1685-1732), T.S. Eliot (1888-1965), George Bernard Shaw (1856-1950), Noël Coward (1899-1973). Ces œuvres se servent cependant de la forme plus pour illustrer leur propos que pour faire accéder celui-ci à un niveau argumentatif qui l'engagera concrètement dans un dialogue avec le spectateur. En d'autres termes, leur caractère performatif est moindre. Or la performativité, l'identité entre ce que la pièce énonce (ou dénonce) et l'événement formel à travers lequel elle l'énonce, constitue bien l'indice de ce que le théâtre peut avoir de dangereux, de subversif – et par là, de créateur et de fécond. On en veut pour preuve que chacun de ces "âges d'or", parce qu'il s'invite de manière si virulente dans la gestion politique et idéologique de la culture de son époque, amène de violentes réactions de la part de la censure. Les Puritains ferment les théâtres en 1642, le Lord Chamberlain tente d'interdire la dernière pièce en 1968. "Tout art de qualité est subversif dans sa forme ou dans son contenu. Et l'art le plus grand est subversif dans sa forme *et* dans son contenu. Et souvent, la forme est l'élément qui fait le plus injure à ceux qui veulent imposer la censure. Beckett, Barker, Pinter, Bond, ils ont tous été critiqués non tant pour le contenu de leur œuvre que parce qu'ils utilisaient des formes non-naturalistes qui se dérobaient à une interprétation simpliste." [Kane, 1999a, p197].

L'œuvre de Sarah Kane représente le dernier épisode en date des rapports souvent houleux qu'entretiennent le théâtre et le monde sur le sol britannique. Témoin, le scandale causé par la première d'*Anéantis* en 1995 qui, lui aussi, s'orchestre autour de la question de savoir si les subsides publics offerts aux théâtres comme Royal Court ne doivent pas faire l'objet d'un contrôle accru qui les empêcherait de

monter des œuvres aussi choquantes. Ce scénario répétait, sous une forme atténuée, ce qui s'était déjà produit par le passé ...

## CONTEXTE HISTORIQUE ET CULTUREL

"Hamm. - On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ?

Clov. - Signifier ? Nous, signifier ! (Rire bref.) Ah elle est bonne !"

[Beckett, 1957, p.47]

"J'écris pour dire la vérité." (Edward Bond)

- **L'irruption de l'impensable : la crise de la représentation**

Quatre cents ans après le début de la Renaissance, le rêve humaniste qu'elle avait ouvert se brise sur les catastrophes des deux Guerres mondiales. Vécues comme la conséquence et la culmination de la culture moderne, où l'Homme vit au dépens de son semblable, la tragique absurdité des tueries de masses, des exterminations planifiées sur le mode industriel, l'invention et l'utilisation de la bombe atomique, ainsi que les totalitarismes dont elles procèdent, qu'elles confortent ou qu'elles mettent en place, confrontent l'Homme à une réalité de nature proprement impensable : son pouvoir de se retourner contre lui-même, son incapacité à mettre ce pouvoir en échec. Au lendemain de la Seconde guerre, la violence ultime portée à sa propre rencontre à l'échelle globale pose objectivement les limites de ce qui s'était traditionnellement jusque-là défini sous le nom "d'humanité" et en impose une réévaluation radicale. Une vision existentialiste du monde s'établit fermement chez les artistes, vision mise en tension par deux courants opposés. Le premier reconnaît le caractère aporétique de l'art et la crise de la représentation sur laquelle il débouche, puisque ce dernier, en tant que production humaine, ne peut plus rendre compte de ce qui n'est plus de l'ordre de l'humain, mais qui s'est révélé lors de ces cataclysmes. Il en manifeste donc la défaite à travers, entre autres, une esthétique du fragment ou de la répétition qui mènera, plus tard, au postmodernisme. Le second soutient que c'est précisément l'absence de transcendance qui fonde et dote de valeur la liberté humaine et que, notamment dans l'action collective, l'Homme peut/doit, à chaque instant, à chaque acte qui l'engage, recréer son humanité. Des esthétiques plus positivistes en découleront, qui mettront l'accent sur les potentialités interventionnistes de l'art.

Dans cette transition culturelle majeure, le théâtre britannique s'invite comme un interlocuteur de première main en un foisonnement créatif aussi riche que celui du "premier âge d'or", remettant sur le métier ses thèmes, ses images et son langage aux dépens de la pièce bien faite\* qui s'était graduellement imposée comme le reflet de l'idéologie bourgeoise prévalant depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Émanant des deux courants mentionnés ci-dessus, deux lignes esthétiques allaient se dessiner, partageant cependant, pour les meilleurs de leurs représentants, la caractéristique de s'affranchir de la simple mimésis\* aristotélicienne, ainsi que celle de nourrir, chacune à leur façon, l'œuvre de Sarah Kane.

- **Samuel Beckett : dérision tragique**

Préfigurant l'influence qu'il allait avoir sur l'Europe entière, ce chapitre du théâtre britannique a réellement commencé le 5 janvier 1953 à ... Paris, avec la première d'*En Attendant Godot*, pièce composée en français par l'Irlandais Samuel Beckett (1906-1989), puis reprise (ou / et jouée dans sa deuxième version originale) en anglais en 1955 au Arts Theatre de Londres. Dès cette date, Beckett s'impose comme un philosophe utilisant le théâtre (qu'à part *En attendant Godot* et *Fin de Partie* (1957) il écrit prioritairement, mais pas exclusivement, en anglais) comme un instrument de connaissance. Ses variations sur la dissonance entre ce qui s'énonce et ce qui se donne à voir, notamment, lui permettent de penser l'humanité comme prisonnière d'une existence dénuée de sens, mais prisonnière également de la conscience de ce manque de sens ; une humanité fondamentalement primitive, qui, se percevant comme telle, appelle la mort de ses vœux, mais à laquelle la mort se refuse. "Finir, ça va peut-être finir" sont les mots d'ouverture de *Fin de partie*. Mais l'enfer d'exister ne finit pas plus que l'humanité ne progresse moralement, humainement.

Cet existentialisme sans espoir s'exprime à travers une dramaturgie ironique dont l'humour noir permet de manipuler les contraires et ainsi de manifester l'absurde impasse de notre condition : "Estragon.- Je m'en vais. / Il ne bouge pas." [Beckett, 1952, p.15] Ce théâtre est également très novateur. Jamais encore le naturalisme n'avait été à ce point récusé. Cet affranchissement donne à Beckett les moyens d'établir le portrait métaphorique violent d'une humanité réduite à des corps disloqués et souffrants. Ses personnages, enterrés, paralysés, édentés, aveuglés, finiront par se réduire à l'invisible bouche de *Souffle* (1969). Enfin, cet extrême dépouillement d'une forme qui ne réussit toutefois jamais à s'abolir totalement, se marque par un silence prenant graduellement le pas sur le texte. Beckett en fait un usage expressionniste, puisque le silence montre que les mots ne veulent plus rien dire, incapables qu'ils sont d'exprimer l'impensable. La forme beckettienne du théâtre ne construit pas un discours sur l'absurde, ce qui équivaldrait à re-créeer du sens. Par cette réduction expressionniste globale, elle rend compte d'une conception de l'homme désespérée autant qu'elle *manifeste* la nature aporétique de l'art après la fin de partie de l'humanisme : un art qui appelle de ses vœux le silence éternel, même s'il ne parvient pas à l'atteindre.

- **Résistance(s) au tragique**

La fin de l'humanisme ne se décline pas uniquement sur le mode de l'absurde. Dans une démarche plus positive parce qu'elle ne se fonde pas, comme chez Beckett, sur la disqualification du langage, mais que, tout en reconnaissant son inadéquation à rendre compte de l'expérience humaine, elle choisit néanmoins de s'appuyer sur la performativité de celui-ci (selon des modalités très diverses), d'autres dramaturges tentent d'en cerner les causes structurelles politiques et idéologiques. On peut les classer en deux "vagues" séparées par un événement d'importance : l'abolition de la censure théâtrale en 1968. [v. Edward Bond et Howard Barker : troisième voix / troisième voie ?]

### **Les "*Angry young men*"**

Les premiers de ces dramaturges – appelés "*Angry Young Men*" (les "jeunes hommes en colère") en référence à John Osborne et à Jimmy Porter, héros de sa pièce *La Paix du dimanche* mise en scène par le Royal Court Theatre en 1956, qui, la première, s'invita dans le débat sociétal de l'après-guerre - se caractérisent essentiellement par leur origine sociale et leur rapport au brechtisme\*. En effet, les réformes socioculturelles et éducatives mises en place après-guerre par le Welfare State\* permettent pour la première fois aux classes moyennes et populaires d'écrire et de faire jouer pour un large public des pièces centrées sur des thèmes et usant d'un langage qui leur sont propres. Un certain théâtre, culturellement

marqué par son rapport à la bienséance, notamment, est sérieusement mis à mal par une veine réaliste surnommée "*Kitchen sink drama*", notamment représentée par Arnold Wesker (1932-). Par ailleurs, le Berliner Ensemble de Bertold Brecht, lors de sa tournée à Londres en 1956, apporte à la scène britannique un ensemble d'outils esthétiques forgés pour "transformer le monde" politiquement à travers le théâtre, et dont s'emparent des dramaturges de conviction, tels Brendan Behan (1923-1964), John Arden (1930-), ou Trevor Griffiths (1934-). En 1964, Peter Brook organise une saison du Théâtre de la Cruauté, afin d'expérimenter les principes d'Antonin Artaud. Enfin, l'English Stage Company en résidence au Royal Court Theatre de Londres est fondée en 1955 dans le but de faire émerger des écritures nouvelles. Ces facteurs combinés instaurent un interventionnisme social par le théâtre qui ne disparaîtra plus de la culture britannique. Les dramaturges de cette période s'attachent donc sans complexes à attaquer de manière virulente la société d'affluence dont Edward Bond, paraphrasant ironiquement Clausewitz, dit qu'elle est simplement une autre forme de la guerre.

### **Les "*New Angry Young Men*"**

La deuxième vague d'"*Angry Young Men*" – dont bon nombre sont cette fois des femmes – libérés des entraves de la censure, radicalise la politisation du théâtre sur le sol britannique par une approche plus stratégique jusqu'au milieu des années soixante-dix. Approfondissant sur un autre plan la réflexion quant à la façon dont le théâtre peut faire impact sur la société, ces auteurs développent des pratiques communautaires dans le dessein d'apporter les spectacles sur les lieux de vie (comme le Centre 42 d'Arnold Wesker, entre autres), ouvrent lieux et structures destinés à être des pépinières pour les écritures avant-gardistes (*The Drill Hall*, *Paines Plough*), ou encore se spécialisent dans des angles de vue particuliers sous lesquels considérer la société dans son ensemble. C'est, par exemple, le cas du théâtre des minorités ethniques et sexuelles ou celui du théâtre féministe, dominé par Caryl Churchill (1938-), notamment à travers sa collaboration avec la troupe *Monstrous Regiments*. L'urgence interventionniste du théâtre de cette époque nourrit son éclectisme et sa créativité, ce qui lui permet d'explorer les divers moyens par lesquels un spectacle peut se transmettre à un public.

### **Edward Bond et Howard Barker : troisième voix / troisième voie ?**

Sarah Kane rendra ouvertement hommage à deux auteurs qui commencèrent par être des "*Angry Young Men*" en accord avec le projet brechtien d'un théâtre qui participerait à la transformation politique du monde, mais dépassèrent le brechtisme pour élaborer une forme qui le transcende et emprunte à la performativité artaudienne, une forme qui cherche à représenter l'irreprésentable et ses conséquences, afin, peut-être, de les prévenir.

Edward Bond (1934-) et Howard Barker (1946-), produisent (et continuent de produire à ce jour !) une œuvre monumentale non seulement par les pièces remarquables qu'ils écrivent, mais également par l'importance des théories qu'ils élaborent, au croisement de la politique, de la philosophie et de l'esthétique. Les deux (bien que Bond y soit venu plus tard) refusent notamment le dictat de l'énonciation d'un message dont une œuvre serait porteuse de la part du dramaturge, arguant qu'il s'agit là d'une imposition infantilissante vis-à-vis du spectateur, imposition constituant ultimement une entrave à son autonomie morale, elle qui devrait être stimulée par l'expérience épiphanique du théâtre afin de le pousser

à choisir les valeurs et les engagements qui feront de lui un humain plutôt qu'un monstre. De ce point de vue, leurs déclarations convergent : "...Les attentes du public, forgées par trois décennies de théâtre politique, ont induit chez lui une servilité intellectuelle. Cette servilité s'exprime à travers le besoin désespéré de message, lequel dénigre l'expérience artistique." [Barker, 1999, p.112] Bond, plus laconique, affirme que "Le brechtisme est un stalinisme culturel." [Bond, 2003, p.257] Toutefois, ils ne font pas, dans leur œuvre, porter l'accent sur la même chose.

Philosophe, moraliste, poète de la scène, Edward Bond, fils d'ouvrier ayant quitté l'école à 15 ans (ce qui, selon ses dires, lui a évité la ruine intellectuelle et morale), est un produit de la pépinière du Royal Court qui lui ouvre les portes de ses ateliers d'écriture et met en scène ses premières pièces. La deuxième de celles-ci, *Sauvés* (1965), trouve maille à partir avec la censure à cause d'une scène atroce dans laquelle un bébé drogué aux aspirines se fait lapider à mort dans son landau par une bande de jeunes désœuvrés, mais néanmoins terriblement ordinaires. Les réactions scandalisées de la critique amènent son premier commentaire politique lorsqu'il déclare qu'en comparaison avec les atrocités de ce monde, la lapidation d'un bébé dans son landau fait figure "d'euphémisme typiquement anglais". Il continue de creuser ce sillon expressionniste, provoquant un coup d'éclat plus violent encore avec sa troisième pièce, *Au petit matin* (1968), métaphore de la dynamique cannibale du monde contemporain, dans laquelle chacun (y compris la Reine Victoria) cherche à dévorer son semblable. *Au petit matin* (dont le titre, comme *4.48 Psychose*, fait allusion à un instant de lucidité cauchemardesque récurrent), est interdite en totalité par la censure. Une levée de bouclier de l'intelligentsia du monde des arts s'en suit dans la presse, réaction qui met enfin terme à cette institution insulaire. La bride désormais sur le cou, Bond, qui se définit comme un "optimiste de la volonté", s'attache à écrire un théâtre de la responsabilité personnelle face à la Chose collective. Pour lui, en effet, le théâtre est un moyen de construire la nature humaine, qui n'est ni une donnée biologique ni une donnée transcendante, mais bel et bien une donnée culturelle socialement informée. Pour ce faire, il met au point des concepts-clef éloignant le théâtre de la mimesis par laquelle le spectateur s'identifie aux personnages, mais réfutant également la distanciation brechtienne sensée emmener le spectateur dans un territoire de pure objectivité lui permettant de faire les bons choix idéologiques. Il s'agit pour Bond de lui faire vivre l'expérience de son humanité – ou inhumanité. Ses "*Aggro-effects*", réponse et complément aux "*effets d'étrangeté*" brechtiens, se déclinent au cœur d'"Événements de Théâtre" dans le cadre d'un "*Temps-Accident*", [Bond, 2003] dispositif pensé pour ouvrir un moment dramatique humainement et moralement limite, de telle façon que le spectateur en perçoive à la fois la dimension intime et collective. Son imagination ne se contente plus de percevoir une situation qui lui est proposée sur la scène : elle récrée cette dernière sous toutes les facettes de son déploiement dans l'acte – dans *son* acte - de perception même. Le théâtre devient ainsi le "*Site*" où l'Humanité s'engendre ou se renie.

Howard Barker, plus jeune que Bond, manifeste une moindre volonté d'optimisme. Son théâtre, qu'il appelle "de la Catastrophe", s'attache essentiellement à faire apparaître – c'est-à-dire à faire éprouver – la source de ce qui, dans l'Homme, est monstrueux, notamment à travers une mise en torture généralisée de tous les constituants traditionnellement stables du théâtre : espace, temps, personnages, structure narrative, et surtout, langage. De facture très poétique, ce dernier, chez lui, est souvent grammaticalement déstructuré, ré-ordonné pour mettre en avant une musicalité connotative. Au contraire de Beckett, le silence prend typiquement chez lui la forme d'aposiopèses, brusques arrêts dans le cœur du texte, béances où le sens – différent pour chaque spectateur - se manifeste au-delà de la dimension énonciative de la langue. [Angel-Perez, 2006a] Son utilisation n'en est plus expressionniste, mais bel et bien performative. Ses spectacles sont conçus pour faire éprouver l'ouverture de l'abîme en chacun, ce qui se solde inévitablement par un violent malaise. Ses pièces ont ainsi pour but d'inscrire dans la plus profonde intimité la dimension collective - politique - de l'animal humain.

- **Entrée dans le maillage théâtral des années quatre-vingt-dix**

C'est dans ce contexte qu'apparaît Sarah Kane. "Dans ce contexte" n'est pas une figure de style. Suivant la théorie bourdieuvienne de l'auteur\*, on constate que Kane vient occuper une place dont le champ théâtral de l'époque attendait qu'elle soit comblée. [Bourdieu, 1992] Porteuse de la culture de son siècle par son éducation et son expérience, Kane allait trouver pour épanouir son talent naturel d'écriture et sa lucidité sans concessions un terrain favorable dans le maillage qui entrecroise les fils du théâtre expérimental en Grande Bretagne à l'aube des années quatre-vingt-dix. Née en 1971 dans une famille de la classe moyenne, Kane fait partie des élèves du secondaire ayant obtenu une place à l'université. De 1991 à 1993, elle étudie le théâtre à Bristol, puis à Birmingham dans la Master Class de David Edgar, dramaturge politique de la deuxième vague d'"*Angry Young Men*". Elle y découvre le théâtre britannique et européen (dont, notamment, Bond et Barker), s'y essaie au jeu, qu'elle n'aime guère (rôle de Bradshaw dans *Victory* d'Howard Barker), à la mise en scène (*Macbeth* de William Shakespeare ; *Berserker* de Samuel Beckett ; *Top Girls* de Caryl Churchill ; *Low Level Panic* de Claire Mac Intyre) et à l'écriture, son domaine de prédilection. Une première version d'*Anéantis* est rédigée à Birmingham. Entrant dans le supérieur, Kane entre également dans un réseau issu du décloisonnement de l'université, des arts et de l'industrie. En effet, fidèles à l'approche très pragmatique de l'enseignement en Grande-Bretagne, ces formations rassemblent non seulement des universitaires spécialistes du théâtre dans ses enjeux esthétiques et idéologiques, mais également des praticiens impliqués dans la réalité économique du spectacle vivant contemporain.

- **Genèse de l'œuvre / genèse de l'auteur**

Ainsi, quelques scènes d'*Anéantis* sont présentées en fin d'année (juillet 1993) devant les camarades avec qui Kane travaillera bientôt (acteurs, dramaturges, notamment) et devant des professionnels en activité. À l'issue de cette présentation, deux d'entre eux joueront un rôle décisif. Pamela Edwardes, éditrice pour la prestigieuse maison Methuen, fait figurer *Anéantis* dans le deuxième volume d'une collection créée pour présenter les oeuvres dramatiques les plus prometteuses sur le point d'être montées ou venant juste de l'être : *Frontline Intelligence*<sup>2</sup>, *New Plays for the Nineties*. Cet ouvrage sortira en 1994, soit avant la première de la pièce. Mel Kenyon, directrice littéraire du Royal Court Theatre, pour sa part, devient l'agent de Kane et l'introduit auprès des quatre institutions historiquement spécialisées dans le théâtre d'avant-garde qui vont porter sa pratique artistique et sa carrière en Grande-Bretagne. Le Royal Court Theatre l'accueillera en résidence, créera *Anéantis* (12/01/1995), *Purifiés* (30/04/1998) et *4.48 Psychose* (23/06/2000), toutes trois mises en scène par James Macdonald. Il lui confiera également un atelier d'écriture (été 1998) et la fera participer à des échanges avec de jeunes dramaturges américains (1995), allemands (1997), bulgares (1998) et espagnols (1998). Le Bush Theatre l'emploiera en tant qu'attachée littéraire en mars 1994. Le Gate Theatre créera *L'Amour de Phèdre* (15/05/1996, mise en scène de Kane), et lui commandera une mise en scène de *Woyzeck* (octobre 1997). La structure Paine's Plough l'accueillera en résidence, lui confiera un atelier d'écriture (août 1996) et créera *Manque* au Festival d'Édimbourg (13/08/1998, mise en scène de Vicky Featherstone).

Du point de vue sociologique autant qu'artistique, Kane se trouve tout de go sur la ligne de crête des pratiques théâtrales de son époque. Voix non élitiste frottée aux enjeux du théâtre européen, l'œuvre qu'elle produit au sein des structures avant-gardistes des années quatre-vingt-dix va choisir de s'appuyer sur une performativité brutalement efficace afin de faire partager son effroi face à la condition humaine et

de ses conséquences dans l'ère de la post-humanité – dans le cas d'*Anéantis*, telle qu'illustrés par la guerre qui déchira l'ex-Yougoslavie de 1991 à 1995.

- **Le Scandale**

La violence du scandale médiatique qui éclabousse la première d'*Anéantis* prend l'auteur et son entourage par surprise. "Le Royal Court avait programmé la pièce dans une période creuse. ... des tas de gens de la maison ne voulaient pas la monter ... alors ils l'ont sortie à un moment, juste après Noël, où personne n'allait au théâtre, pensant qu'avec un peu de chance, personne n'y ferait attention." [Saunders, 2004, p. 18] Erreur. Dès le lendemain, la pièce fait les gros titres – des gros titres très agressifs, à l'image de celui du critique Jack Tinker, qui lança la première salve avec son désormais célèbre "*This Disgusting Feast of Filth*" ("Ce répugnant festival d'ordures"). Bien qu'elles soient le fait d'une presse non-spécialisée à tendance très racoleuse (*Daily Mirror*, *Daily Express*, *Daily Mail*, *The Sunday Times*, etc.) qui applique à la pièce la recette bien connue consistant à relever hors-contexte les images les plus choquantes pour appâter le lecteur, ces attaques ont finalement le mérite de rappeler que le théâtre demeure un indicateur culturel majeur en Grande-Bretagne, malgré la relative apathie des années quatre-vingt. En effet, s'offusquant de l'amalgame entre le discours sur la violence proposé par la pièce et la violence que celle-ci, en tant que texte, inflige au spectateur, la plupart des dramaturges britanniques, répétant ce qui s'était passé pour *Sauvés* trente ans plus tôt, prennent la parole dans la presse (sérieuse) pour se pencher sur le travail de Kane, le défendre, et ainsi, étendre la question à ce que pourrait ou devrait être le théâtre à l'époque contemporaine. De manière imprévue, un débat de grande qualité sur la nature et la fonction du théâtre se déploie sous les yeux du grand public. Un des effets collatéraux de ce débat est d'établir sur le champ Kane comme un auteur majeur, et même de l'exporter ainsi. En effet, c'est accompagnées du débat de fond informé par les analyses d'Edward Bond, Caryl Churchill, Martin Crimp, David Greig, Gregory Motton, Harold Pinter, Rebecca Prichard, Mark Ravenhill et des autres, que ses pièces franchissent les frontières, souvent très peu de temps après leur première en Grande-Bretagne. En conséquence, (à l'instar de Bond et de Barker) elle est reconnue comme un auteur majeur en Europe avant de l'être dans son pays.

Une marque, toutefois, a été faite, et désormais la réputation sulfureuse de Kane comme une punkette arriviste faisant son fonds de commerce d'images malsaines se trouve réactivée à chaque sortie d'une nouvelle pièce - avec une virulence amoindrie, toutefois, à mesure que le contre-discours des dramaturges, des gens de théâtre, des critiques sérieux et des universitaires s'impose. Malgré celui-ci, la confusion entre texte et discours qui avait marqué le début de sa carrière se prolonge sous une autre forme après sa dernière pièce, puisque son suicide pousse une part de la critique, dans une interprétation rétrospective, à dépolitiser son œuvre, réduisant cette dernière à un chant de désespoir étroitement autobiographique, ce que ne cessent de récuser les voix qui avaient pris sa défense au lendemain de la première d'*Anéantis*. [Saunders, 2004 ; Ostermeier et von Mayenburg, 2000]

ANALYSES

## **SÉMINALITÉ D'ANÉANTIS**

On peut se demander ce qui, dans *Anéantis*, choque tant (ou feint tant de choquer) les critiques. En effet, les images "ordurières" ("*filthy*") incriminées - sodomie, énucléation, cannibalisme, défécation,

masturbation, suicide, mort - ont toutes déjà été présentées sur la scène britannique, et la plupart, dès l'époque jacobéenne\* ! L'accusation récurrente de gratuité complaisante dans l'horreur dénote surtout une grande perplexité par rapport au niveau formel de la pièce. Kane le souligne elle-même : "Je pense que si *Anéantis* avait été une œuvre de réalisme social, elle n'aurait pas été accueillie aussi durement. La forme et le contenu tentent d'être une seule et même chose – la forme est le sens." [Kane, 1999a, p.197] Il est vrai que les critiques déplorent massivement l'impression que donne la deuxième partie de dérapage sans explications dans la plus totale fantasmagorie. "D'abord on s'inquiète des invraisemblances. Et puis toute cette affaire d'invraisemblances cesse de se poser, à mesure que la pièce s'enfonce à toute vitesse dans un chaos gratuit fait de carnage, de cannibalisme, de viol homosexuel, d'yeux arrachés et autres atrocités" [Saunders, 2004, p.29]. L'opinion publique ne sait que faire de cet objet théâtral à la fois hyperréaliste et au-delà du naturalisme. Elle ne sait comment recevoir le commentaire sur la société qu'elle lui jette au visage, elle ne sait comment entendre le langage jacobéen\* qui la véhicule. La suite de l'œuvre de Kane, menant chaque fois plus loin les éléments séminaux utilisés dans *Anéantis*, allait clarifier les débats.

- **Anéantir le naturalisme pour atteindre l'essentiel**

En un basculement dans l'épure comparable à celui des pièces de Samuel Beckett, l'œuvre de Sarah Kane se partage en deux parties, dont la seconde tourne radicalement le dos à tout référentiel concret pour se réduire à l'essence de ce qui se peut représenter / manifester sur une scène.

*Anéantis*, *L'Amour de Phèdre* et *Purifiés* présentent des lieux, des temporalités, des actions, des personnages qui, s'il est vrai qu'ils deviennent de moins en moins stables à mesure des opus, sont tout de même reconnaissables comme des constituants sémiotiques théâtraux classiquement lisibles. *Manque* et *4.48 Psychose*, en revanche, se situent d'emblée dans une dimension visionnaire intérieure, s'affranchissant d'intrigues, ne marquant plus d'indications ni spatiales, ni temporelles. Leurs personnages, à l'identité de plus en plus fluide, ne sont caractérisés que par des lettres dans *Manque*, individuation minimale qui se fond en une voix fragmentée mais unique dans *4.48 Psychose*. Le langage, en conséquence – alors qu'il ne reste plus que lui -, perd sa fonction communicationnelle pour devenir poésie, pur signifiant connotatif exprimant la dislocation du monde perçue en termes de dislocation du soi.

Cette dynamique de réduction à partir d'un moment central, schéma cardinal chez Kane, se laisse voir dès *Anéantis*. Elle est immédiatement apparente au niveau thématique, lorsque l'auteur décline son projet général qui est mettre en résonance des événements historiques précis (la guerre en ex-Yougoslavie) avec une situation d'ordre privé (la relation entre Cate et Ian) : "Anéantis posait la question : 'Quel est le rapport entre un viol ordinaire commis à Leeds et le viol en masse utilisé comme arme de guerre en Bosnie ?' Et la réponse semblait être que le rapport était très étroit." [Kane, 1999a, p. 198] Cette superposition des deux échelles installe une relation d'identité allant au-delà de la simple métaphore. Marquant ainsi l'équivalence entre le politique et le privé, cette relation fait entrer le propos de la pièce dans l'universel : son sujet en est bien le portrait de la nature humaine telle qu'informée par la nature du monde qui l'entoure – de *notre* nature, de *notre* monde.

La déchirure de la cloison entre la chambre d'hôtel et l'extérieur, aussi fragile que les "briques creuses" du mur de *Fin de Partie* au-delà duquel c'est "l'autre enfer" [Beckett, 1957, P.40], matérialise la déchirure du masque de l'espace. Lorsque la dévastation de la guerre vient brutalement s'inviter dans ce lieu domestique, c'est le vrai visage de ce dernier qu'elle dévoile. Le "n'importe où dans le monde" de la première didascalie (p. 13) prépare déjà, si l'on ose dire, le terrain. Le lit défait, le "bouquet détruit ... éparpillé dans la chambre" (Sc.2, p. 42) laissent entrevoir la réalité de la géographie kanienne, qui se montrera pleinement dans les scènes suivantes : des trouées de murs, de parquets, de plafonds éventrés, un chaos de meubles et

d'objets brisés que jonchent des cadavres - un espace exhibant partout les traces de la violence. [v. Scénographie de la violence]

Déchirer le masque de l'espace, c'est, pareillement, déchirer celui du temps et, par conséquence, celui de l'action. L'irruption de la guerre dans la chambre d'hôtel porte un coup d'arrêt au développement linéaire de l'intrigue amoureuse par laquelle la pièce commence, pour le remplacer par une temporalité circulaire qui, précisément, empêche tout développement. La violence inaugurale portée par Ian à Cate par la prise de pouvoir qu'est le viol, ne cesse en effet plus de se répéter sous les multiples formes présentées ou rapportées, littérales ou métaphoriques. Il n'y a ni progrès ni résolution. La cyclicité des pluies "de printemps, d'été, d'automne et d'hiver", qui se confondent à la scène finale, perdant leur particularité saisonnière ("Il pleut.", p. 90), marque l'achronie infernale de l'universel humain. [v. Temporalité de la violence]

Sortis du temps et de l'espace, et sans pour autant cesser d'être crédibles, les personnages s'universalisent. Le doute plane dès le départ sur Ian, dont l'identité professionnelle n'est pas claire. Est-il réellement le "tueur" (Sc.2, p. 50) qu'il prétend être ? Cate suçant son pouce lorsqu'Ian la force à le masturber (Sc.1, p. 28-29), ou lorsqu'elle a finalement mangé la viande et bu l'alcool qu'elle s'est prostituée pour obtenir (Sc.5, p. 90), est également clairement une image générique de l'innocence corrompue. De même, les violeurs violés en sont-ils une du caractère virulent mais aussi réflexif de la corruption. Ainsi les personnages acquièrent-ils une potentialité sémiotique intense. Le Soldat, par exemple, en faisant irruption au moment le plus aigu de leur crise, vient incarner l'impasse - la guerre relationnelle - entre Cate et Ian. De même, l'enfant des ruines confié à Cate, mort-né ou peut s'en faut, puis dévoré par Ian, incarne le destin de l'innocence dans un monde inhumain. [v. Violence et politique ; Théâtre de la cruauté]

Pour finir, le langage montre les signes d'une réduction qui sera portée à son extrême limite dans *4.48 Psychose*, dernière pièce de Kane. Les trouées de silence, par exemple, qui finiront par achever son œuvre, se multiplient et s'allongent à partir de l'épisode des coups à la porte entre Ian et le Soldat (Sc.2, p. 56-57). De même, l'utilisation d'éléments extra-langagiers (les coups à la porte, le bruit des robinets de la baignoire, l'explosion) au même niveau que le dialogue dans la partition aurale générale, ou la mise sur un plan d'égalité des différents éléments sémiques du langage comme la ponctuation dictée par Ian en même temps que son article (Sc.1, p. 25-26), préfigurant les cris, les énumérations et les séries de chiffres des pièces à venir, contribuent-ils à déstabiliser les limites dénotatives du langage pour le faire signifier autrement. Le bruit des coups à la porte, celui des robinets, attestent d'un hors-scène, menaçant qui se résoudra dans le silence ; le nivellement des éléments sémiques, d'un démembrement du langage qui va de pair avec celui de la société et de l'individu. [v. Violence et logos]

- **Anéantis : une pièce "In-Yer-Face" ?**

La tendance de Kane à l'épuration dramaturgique a pour effet délibéré de miner systématiquement tout point de référence (espace, temps, personnage, action, langage) par rapport auquel le spectateur pourrait se positionner et ainsi prendre de la distance par rapport à ce qui est représenté. [v. Scénographie de la violence ; Temporalité de la violence ; Théâtre de la cruauté] Cette déstabilisation fait partie d'une stratégie assez semblable à celle qu'emploie Howard Barker pour placer le spectateur dans une situation de vulnérabilité – qu'il appelle "suspension morale" [1997, p. 129] - destinée à aiguïser sa sensibilité ainsi que sa lucidité vis-à-vis des images de sa barbarie ontologique.

Le critique Aleks Sierz identifie cette démarche expérimentale comme un trait d'écriture des jeunes auteurs britanniques des années quatre-vingt-dix, qu'il appelle aussi les Nouveaux Brutalistes ("*New Brutalists*")

[2000, p. 29], dont il considère qu'ils pratiquent un théâtre "*In-Yer-Face*", appellation euphémistiquement traduite en français par "théâtre coup de poing", ou parfois, plus justement, par "théâtre en pleine gueule". Il distingue, dans la production théâtrale des "vilaines années quatre-vingt-dix", la récurrence d'une "urgence" à interroger les "normes morales" [2000, p. 3] du monde contemporain. Les dramaturges de cette période s'emparent de ces questions à travers des œuvres qui, en rupture avec celles de leurs aînés, ne procèdent plus d'une approche intellectuelle proposant des explications sociales ou psychologiques, mais mettent en avant l'expression d'un ressenti. Déployant des "tactiques de choc", ils produisent un "théâtre de sensation" [2000, p. 4], assénant sans anesthésie des images brutes débarrassées de tous les tabous représentationnels.

Sarah Kane a récusé toute idée de mouvement *In-Yer-Face* dont elle aurait été la figure de proue : "Les médias sont à la recherche de mouvements ; ils vont jusqu'à en inventer. ... Certains de ces auteurs censés appartenir au mouvement en question, je ne les ai même pas rencontrés. ... Je ne me considère pas comme relevant d'une Brutalité Nouvelle" [Saunders, 2004, p. 24-25]. S'il est toutefois vrai que les pièces de Jez Butterworth, David Greig, Phyllis Nagy, Antony Neilson, Rebecca Prichard, Mark Ravenhill et d'autres auteurs des "*naughty nineties*" récusent l'analyse au profit de l'imposition directe d'images à la limite du soutenable, aucun d'entre eux, cependant, ne travaille la forme théâtrale de manière aussi poussée que de Sarah Kane pour lui faire atteindre un degré de performativité aussi élevé.

La raison en est sans doute une différence dans la finalité des projets. En effet, comme cela s'avère globalement le cas pour les autres dramaturges de sa génération, la performativité de son théâtre ne se limite pas à l'expression d'un ressenti étroitement personnel. Toujours présentée en lien organique avec son origine politique, la communication de ce ressenti au spectateur à travers une expérience théâtrale construite comme "totale", pour reprendre un terme artaudien, vise à le pousser à changer le monde une fois sorti du théâtre. C'est sans ambages que Kane déclare : "Si, par l'art, nous pouvons expérimenter quelque chose, nous pourrions peut-être devenir capables de changer notre avenir." [1999a, p. 199] Si, pour elle, l'exacerbation de la barbarie est bien, comme pour Barker et parfois chez Artaud, un outil théâtral, elle est mise au service du projet bondien d'un théâtre "rationnel"\*.

## UNE SENSIBILITE JACOBEEENNE

"Dire ce que nous sentons, non ce que nous devrions dire." (*Le Roi Lear*, v. 3)

De prime abord, on ne peut s'empêcher constater la réapparition des thèmes et des images transgressifs du théâtre jacobéen\* chez Sarah Kane. Son théâtre est saturé de cadavres, de mutilations, de tortures, d'inceste, de noires motivations et de sentiments excessifs, tout comme l'était le théâtre écrit sous le roi Jacques Ier (1603-1625), hautement influencé par celui de Sénèque, qui venait d'être redécouvert et traduit. A l'instar de ses aînés (citons Christopher Marlowe (1564-1593), John Ford 1586-1640, Thomas Kyd 1558-1594, Cyril Tourneur 1575-1626 ou William Shakespeare (1564-1616) parmi les plus sanglants), Kane fait clairement sienne "l'esthétique de l'horreur" que relève Eléonore Obis [2010d, p. 184].

Cette filiation est assumée, Kane reconnaissant volontiers l'influence du "premier âge d'or" du théâtre britannique sur son œuvre. C'est en toute conscience qu'elle nourrit cette dernière de scènes ou de thèmes devenus classiques. [Berton, 2007 et Houlihan, 2007] Ses deuxième et troisième pièces, notamment, sont structurellement marquées du sceau du théâtre jacobéen : *L'Amour de Phèdre*, est une réécriture totale de la *Phèdre* de Sénèque et *Purifiés*, emprunte très largement à *Domage qu'elle soit une putain* de John Ford (1632), décrivant l'amour incestueux d'un frère et d'une sœur. Moins structurellement, l'influence jacobéenne se fait sentir dès *Anéantis*. Ainsi, l'épisode où Cate donne le revolver à Ian après en

avoir enlevé les balles est-elle une réécriture ironique de la scène 6 de l'acte iv du *Roi Lear* de Shakespeare, où Edgar laisse croire à son père qu'il a survécu à sa chute suicidaire du haut d'une falaise pour lui faire apprécier la valeur de la vie. De même, le titre anglais de cette pièce ("*Blasted*") fait-il une allusion délibérée à une expression devenue commune dans la culture britannique : celle de la "*blasted heath*", la "lande ravagée" où erre le roi Lear déchu, symbole du total bouleversement des comportements et des valeurs.

Au-delà des exemples précis de citations jacobéennes que l'on peut trouver dans les pièces de Kane, il est intéressant de voir que la raison pour laquelle ce théâtre l'influence est qu'il fut historiquement le premier, en Grande-Bretagne, à se constituer en moyen de penser le monde. En effet, comme le sera l'après Seconde Guerre mondiale, l'avènement de l'humanisme à la Renaissance est un moment de transition culturelle majeure qui se met en mouvement à partir de la mise à jour d'un impensable : celui de l'éventualité d'un divorce radical entre Dieu et le monde des hommes. C'est cet impensable que le théâtre se constitue alors en tant qu'outil pour explorer, le nouveau foisonnement de son langage et de ses formes permettant au spectateur de se forger des images mentales nouvelles, littéralement inconcevables auparavant.

Ainsi apparaît le personnage psychologique en opposition au type allégorique du théâtre religieux didactique prévalant jusque-là. Celui-ci influence inévitablement la structure narrative, dont les actes divisés en scènes reflètent désormais une structure de raisonnement. Le langage élargit son pouvoir expressif grâce à l'artificialité d'un style précieux soutenu par l'avènement du très souple vers blanc ("*blank verse*") permettant une polysémie accrue donnant naissance à des intuitions de concepts et d'idées inédites. La configuration spatiale des théâtres en fait également un espace où le monde s' imagine dans une participation cérémonielle *active* : la scène devient un creuset bouillonnant où se forge et se diffuse une nouvelle conception de l'Homme et de son milieu. Cette utilisation de son art pour déployer et donner vie à sa pensée caractérise la démarche de Kane qui, elle aussi, matérialisera l'impensable fondateur du xxi<sup>e</sup> siècle à travers une forme renouvelée.

Plus encore que les images d'*Anéantis* elles-mêmes, c'est, pour le dire avec Edward Bond, l'étrange "autorité hallucinatoire" [2003b, p. 63] avec laquelle elles sont assénées au spectateur qui trouble ces derniers. Là encore, Kane se montre lucide : "L'indignation soulevée par les images présentées ne provenait pas de l'idée que de telles choses aient réellement lieu, mais du fait d'être amené à considérer l'idée tout en regardant ces images." [1999a, p. 198] Dans *Anéantis*, aucune chaîne causale n'est détaillée. Il appartient au spectateur de construire activement les rapports entre les images. L'anéantissement de la cloison entre la chambre d'hôtel et l'extérieur, que l'auteur veut semblable à "une cloison de papier ... Un mur qui pourrait être déchiré, sans prévenir, à tout moment" [1999a, p. 198], lorsqu'elle est "éventrée par un mortier" (Sc.3, p. 61), supprime une barrière entre le métaphorique et le littéral, suppression plus que déstabilisante pour le spectateur habitué à l'exercice intellectuel balisé de la comparaison. Construire, par l'imagination, le rapport entre la sécurité du connu : une chambre d'hôtel dans une ville de province, une relation de couple, même abusive, un viol "ordinaire", et son équivalent métaphorique, non-littéral et menaçant : un champ de ruines, la corruption de l'innocence, la guerre, oblige à prendre part à ce processus défamiliarisant en cherchant dans les profondeurs de sa psyché des équivalents émotionnels aux situations proposées ... ce qui oblige à les reconnaître en soi. Pour le dire avec Artaud : "L'image d'un crime présenté dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime réalisé." [1964, p. 133] Ici encore, Cette faculté de faire ressentir le lien entre une image et l'objet ou le processus qu'elle métaphorise est enracinée dans la sensibilité jacobéenne de Kane. En effet, la pensée analogique des jacobéens faisait percevoir l'ordre cosmique comme manifesté dans toutes les sphères du monde temporel par un réseau de correspondances concrètes. Un bouleversement dans l'ordre naturel des choses était perçu comme un le signe matériel d'un bouleversement de l'ordre divin, les deux se répercutant l'un sur l'autre. Chez Kane, la superstructure n'est plus cosmique mais culturelle, c'est-à-dire politique. Pour autant, l'absolu qu'elle constitue est équivalent.

Les mêmes images totales parcourent donc ses pièces à quatre siècles d'intervalle. Posséder un individu ne s'entend jamais qu'en termes physiques : c'est le corrompre, c'est le violer ; se positionner en rival, c'est chercher à le tuer ; se servir de lui, c'est le manger ; l'aimer, c'est fusionner par le partage des vêtements, des organes, de la force vitale, etc., en vertu de ce que : "le propre d'une métaphore, c'est d'être réelle." (4.48 *Psychose*, p.17)

Cette hypersensibilité étayée par une faculté d'empathie hors du commun métaphorise toujours au plus près du corps, au plus près de soi. Dans la deuxième partie de l'œuvre, un pallier sera passé, ou plus exactement, un miroir sera traversé. En effet, si les trois premières pièces mettent en scène un monde en déliquescence qui est le portrait d'un paysage intérieur ravagé, les deux dernières mettront en scène l'effondrement intérieur résultant de l'effondrement du monde. Le changement n'est, toutefois, qu'un changement de point de vue : dimension publique et dimension privée sont organiquement liées.

### **ANÉANTIS : UN DÉBUT ? UNE FIN ?**

Du point de vue biographique, la violence d'*Anéantis* est liminaire. Elle annonce toutes les dislocations à venir dans les autres œuvres : dislocation de la forme dramatique, des repères spatio-temporels, du personnage, du langage. Elle résume, somme toute, le thème central de l'œuvre météorique de Sarah Kane : l'autodestruction du monde perçue en termes intimes, la puissance destructrice qu'apporte le contraire de l'amour à l'humanité. De même, cette pièce pose en corollaire la souffrance qu'engendre cette dislocation comme le seul moyen suffisamment puissant pour accéder à la conscience - conscience de soi mais également conscience morale, conscience de l'Autre. La fin d'Ian (ou même celle du Soldat) n'est pas sans rappeler celle de l'Hyppolite de *L'Amour de Phèdre* qui ne se sent vivre que dans le moment où son corps démembré glisse vers la mort. Ainsi en va-t-il de l'œuvre entière.

Mais du point de vue de l'histoire du théâtre en Grande-Bretagne, la violence d'*Anéantis* est conclusive. Cette pièce amorce une œuvre qui reprend et mène à bout les réflexions de Beckett sur la solitude ontologique de l'Homme, le mal qui loge en son centre et l'abjection de cette créature qui, seule dans l'univers, ne peut s'empêcher de se détruire. Toutefois c'est dans sa vie que Kane mènera cette réflexion à son aboutissement, le 20 février 1999. Son théâtre, lui, prendra la forme d'un cri d'alarme dont l'intensité sera construite par les techniques performatives avant-gardistes d'Artaud, de Bond et de Barker. [v. Théâtre de la cruauté ; Violence et catharsis] Opérant une synthèse entre le théâtre de l'absurde et le théâtre politique qui s'y est opposé, l'œuvre de Kane actualise la violence sur la scène pour, en même temps qu'elle l'inflige au spectateur, créer en lui un appel (au sens d'un "appel d'air"), une réaction dynamique susceptible d'y porter un coup d'arrêt.

Force est de constater qu'à part Bond et Barker, qui continuent à travailler dans cette direction, cette démarche performative n'a pas été reprise par la génération de dramaturges la plus récente. Sans doute faut-il du temps à la scène britannique pour digérer les apports de Sarah Kane. Elle l'a, après tout, violemment mise à mal.

### **VIOLENCE ET POLITIQUE**

"On dirait qu'il y a une guerre." (*Anéantis*, Sc.2, p. 54)

Proche ici d'Howard Barker, [v. Edward Bond et Howard Barker : troisième voix / troisième voie ?] Sarah Kane, dans *Anéantis* montre la structure politique du monde comme forgée non par le volet solaire de la raison humaine, mais par celui, ténébreux, de sa barbarie. N'affichant aucun égard pour les règles de comportement social minimum, la plupart de ses personnages sont dépeints comme intrinsèquement mus par le besoin de satisfaire leurs désirs au mépris de toute autre considération. Ian en est le premier exemple, mais il sera suivi de beaucoup d'autres, le plus terrifiant d'entre eux étant peut-être A, le pédophile de *Manque* (voir p. 10, 12 et 25-28). On ne trouve dans l'œuvre aucun exemple de résistance aux noirs élans des profondeurs de l'être, pas plus que de transformation de ces courants en énergie positive. Ainsi, l'incapacité à prendre en compte les conséquences de ses actes pour autrui est à l'origine de la vision très sombre que Kane offre des relations interpersonnelles sur lesquelles se construit la société des Hommes.

Fruit d'une dynamique de prédation égoïste aveugle qui loge au cœur de l'espèce et anéantit sa capacité à se reconnaître en son semblable, la violence est structurelle. En conséquence, elle se répercute telle une onde sur les deux plans qui constituent les bornes du réel.

Le premier, paradigmatique, vertical et circulaire à la fois, est celui de la corruption faisant éternellement retour sur elle-même. Pour Kane, les victimes, corrompues par leurs corrupteurs, promettent de devenir à leur tour corruptrices d'autres victimes en une chaîne infernale, en vertu du fait que : "les hommes qui engendrent une violence extrême sont capables d'amener leurs victimes à se sentir coupables" (1999b, p. 208). [v. Anéantir le naturalisme pour atteindre l'essentiel] Le second, syntagmatique, s'étend télescopiquement sur toute l'arborescence de structures procédant les unes des autres. Ainsi, la société, la famille, la sexualité, reproduisent-elles les mêmes schèmes de violence à des échelles différentes. [v. Histoires de famille ; violence et sexualité]

Cardinalement, le paradigme de la circularité de la violence s'exprime au sein de la superstructure sociale. Cette dernière s'envisage toujours comme un espace de conquête. "C'est notre ville, maintenant", dit Le Soldat, urinant sur le lit comme une bête marque son territoire (Sc.2, p. 60).

Le plus fort d'un jour, toutefois, est constamment sous la menace de se voir défait par un plus fort que lui. La vision de Kane n'est pas celle d'un système pyramidal immobile, coiffé par une figure suprême que l'on pourrait faire tomber une fois pour toutes. Si les figures de l'autocratie se stabilisent parfois sous la forme d'un Thésée (*L'Amour de Phèdre*) ou d'un Tinker (*Purifiés*), leur dimension métaphorique fait peu de doute : la société telle que Kane la conçoit est une structure de manipulation anonyme, une mécanique perpétuellement dévorante, un champ de forces dont il est impossible de s'extraire, où proie et prédateur se muent indéfiniment l'un en l'autre.

D'où l'obsession d'images militaires contextualisantes : dans *Anéantis*, Ian n'est pas libre de quitter son organisation paramilitaire ; dans la deuxième partie de la pièce, la chambre se fait littéralement prendre par une force armée ; dans *L'Amour de Phèdre*, le royaume du tyran Thésée est tenu en main par une force publique brutale qui va jusqu'à tuer ; pareillement, *Cleansed* résume ses différents espaces sociaux (université, l'hôpital, clinique psychiatrique, sex-shop), dans le périmètre barbelé d'un camp de concentration ; Même *Manque* et *4.48 Psychose*, pourtant moins littérales, évoquent le filigrane de "le tourbillon des glaives" (*Manque*, p.21) ; "le glaive dans mes rêves" (*4.48 Psychose*, p.18). En effet, la fonction de l'institution militaire, encapsulée par le personnage du Soldat, est bien de tuer pour défendre ou élargir son territoire : "Vermine étrangère" (Sc.3, p. 69). Elle s'impose alors comme un apte symbole de la société toute entière. (Son utilisation place également Kane en héritière directe de Bond qui développe, dans son œuvre, une "rhétorique de l'armée" particulièrement terrifiante.) C'est donc tout naturellement qu'Ian se référera à Adolf Hitler pour résumer sa philosophie sociale : "Hitler avait tort pour les juifs ils ont fait du

mal à qui plutôt s'attaquer aux pédés les liquider, eux et les bronzés et ces enfoirés de supporters de foot expédier un bombardier sur Elland Road et les achever" (Sc.1, p. 34). Si la société est perçue comme un terrain de guerre, on comprend alors que la topicalité du conflit en ex-Yougoslavie, qui battait son plein à l'époque de la composition d'*Anéantis* ait joué le rôle de ... détonateur.

Pareil système se résume à un agglomérat de replis sur soi individuels, afin de défendre ses possessions – ou ce dont on fantasme la possession -, une identité nationale, par exemple : "Ils débarquent de Dieu sait où ont leurs gosses qu'ils appellent des anglais ils sont pas anglais c'est pas parce que tu nais en Angleterre que t'es anglais." (Ian, Sc.2, p. 63) La possession détermine (c'est-à-dire corrompt) jusqu'à la valeur de l'amour : "Cate. Non, tu es un tendre. / Ian. Avec ceux que j'aime. / Il la fixe, comme s'il voulait lui rouler une pelle. Elle lui répond par un gentil sourire." (Sc.1, p. 36) Ainsi, le sentiment sur lequel se fonde l'empathie à la racine de la sociabilisation se trouve t-il transformé en son contraire. Monstrueusement, au lieu d'engendrer une fraternité humaine, la société fabrique des armées de tueurs. Ian se rapproche d'ailleurs du Soldat par son deuxième "métier" : celui d'épurateur. "C'est mon boulot. J'aime ce pays. J'accepte pas de le voir détruit par la vermine." (Sc.2, p. 52)

Dans un tel contexte, reconnaître l'Autre comme son semblable est pratiquement impossible. En dehors et à partir de soi, "les autres" sont vus comme une masse non-individuée, à peine humaine, méprisable. Jamais considérés comme des individus autonomes respectables, les gens ordinaires forment un troupeau que la presse à scandale - la "*gutter press*" pour laquelle travaille Ian - fait profession de manipuler, d'exploiter. (On mesure l'ironie prophétique du comportement de ce personnage en regard de la façon dont cette même presse allait utiliser *Anéantis* à ses propres fins commerciales lors de sa sortie.) Le versant métaphorique de cette exploitation se trouve dans le récit que Le Soldat fait du traitement qu'il réserve à ses victimes. Les symboles institutionnels, surtout lorsqu'ils sont incarnés, telle la famille royale de *L'Amour de Phèdre*, sont utilisés comme des écrans fantasmagoriques dérisoires destinés à faire oublier la terrible réalité de la vie quotidienne. " Hippolyte. Les infos. Encore un viol. Gamin assassiné. Guerre quelque part. Quelques milliers de boulots liquidés. Mais rien de tout ça n'a d'importance vu que c'est aujourd'hui l'anniversaire du prince héritier." (Sc.4, p. 83) Demander à ces symboles d'exemplifier par leur comportement une moralité qui n'existe pas dans les faits, ainsi que le Prêtre le demande scène 6, ne peut que sonner comme une cynique hypocrisie. La réalité sociale des choses est que les petites gens ne méritent rien de mieux, comme le dit d'Ian, que de se faire bombarder lorsqu'ils sortent assister aux matches de football (Sc.1, p. 34).

Au sein de pareille culture, l'idée même d'une société bienveillante qui prendrait soin de chaque individu et souderait une communauté paraît une incongruité. Une "sécurité sociale" au sens propre est inconcevable. Elle ne peut servir qu'aux voleurs qui en abusent : "Ian. Tu as trouvé du boulot ? / Cate. Non / Ian. Toujours à baiser le contribuable." (Sc.1, p. 19) Ce n'est d'ailleurs que dans la bouche de Cate, la femme qui suce son pouce, que pareil rêve d'enfant se rencontre. Elle évoque une société au cercle restreint, refusant de se marier pour "ne pas laisser m'man" (Sc.1, p. 17), une institution où des infirmiers "vraiment polis" s'occupent bien de son petit frère fragile (Sc.1, p. 15), où aveugles et voyants sont amis (Sc.4, p.82) une communauté capable de communier comme des spectateurs vibrant dans un stade (Sc.1, p. 34).

Mais les chances d'une telle culture à s'instaurer semblent dérisoires en regard des forces destructrices auxquelles elles sont confrontées. Elles volent d'ailleurs en éclat sous les cruelles railleries d'Ian. (Sc.1, p. 35) Comment celui-ci se montrerait-il bienveillant envers un tiers qui ne lui est proche que par l'espèce, alors qu'au bord de la mort, il continue et même accélère ce qui a détérioré sa propre santé ? Réduite à sa plus simple expression, sa raison de vivre se résume à : "J'me fais plaisir tant que j'suis là." (Sc.1, p. 24) Au bout du compte, cette dynamique de prédation égoïste dans son expression sociale comme dans son expression personnelle ne s'exerce jamais qu'à sa propre encontre, ainsi que le montre Le Soldat suicidé qui ouvre la scène quatre.

## VIOLENCE ET SEXUALITÉ

"T'es pas obligée de baiser avec moi parce que je suis en train de mourir, mais ne me fous pas ton con sous le nez pour le retirer quand je commence à saliver." (Ian, Sc.1, p. 28)

Le paradigme de la circularité de la violence se répétant en écho sur tout le spectre structural des relations humaines, du politique au privé, s'exprime, dans le domaine des relations intimes, par une abondance d'images de sexualité "sociale" – dans leur forme la plus horrible, on l'aura compris. Tout se passe comme si la sexualité était, en premier lieu, une arme de guerre. On se rappellera que c'est particulièrement son utilisation extensive dans le conflit en ex-Yougoslavie qui est à l'origine d'*Anéantis*. Ainsi que le montrent les récits du Soldat, la sexualité sert à marquer la possession du territoire conquis. Il s'agit là d'une telle évidence que l'aveu d'Ian de n'avoir jamais commis ce genre d'actes sonne à ses oreilles comme la preuve qu'il n'est pas un vrai soldat. "Le Soldat. T'as jamais fait ça ? / Ian. Non. / Le Soldat. Sûr ? / Ian. J'aurais pas oublié. / Le Soldat. Mais si." (Sc.3, p. 66) La sexualité "socialisée" apparaît comme un leitmotiv au moins dans les trois premières pièces, qui recréent des univers sociaux en termes moins intérieurs que les deux dernières. Ainsi, c'est par le viol que Thésée, dans *L'Amour de Phèdre*, punit Strophe d'avoir voulu aider Hyppolite (Sc. 8) ou que Tinker, dans *Purifiés*, punit Carl d'aimer Rod (Sc. 4).

Procédant de l'image liminaire du mur qui cède sous la pression, le viol se décline à de multiples niveaux, à travers des équivalents dont tous ne sont pas nécessairement d'ordre sexuel. La castration, cependant, en constitue un relais qui se retrouve, lui aussi, régulièrement associé au contexte social. L'énucléation d'Ian par Le Soldat est une forme moins littérale mais équivalente de ce que celui-ci fait subir aux prisonniers "pendus au plafond accrochés par les couilles." (Sc.3, p.66) Dans *L'Amour de Phèdre* (Sc. 8), la populace se fait justice – ou exprime collectivement ce qu'elle entend par "justice" - en terminant le lynchage d'Hyppolite par sa castration.

Même au sein des couples, où elle devrait normalement s'exercer de manière harmonieuse, la sexualité constitue une arme de guerre intime, établissant la loi du plus fort. La possession sexuelle s'entend, chez Sarah Kane, au sens plein. Ian, homme adulte, domine Cate, femme-enfant en une configuration qui n'est pas sans évoquer celle du pédophile de *Manque* vis-à-vis de C. Son : "On a fait l'amour et après elle a vomi" (p. 37), par exemple, reprend toutes les images d'expectoration accompagnée de haut-le-cœur d'*Anéantis* dans lesquelles Cate essaye oralement de se débarrasser de l'emprise d'Ian (p. 19, 25, 32, 50 et 54). Ce que l'on appelle "amour" est une histoire que l'on se raconte mais qui finalement part toujours de soi pour arriver à soi. Ian aime Cate comme Phèdre aime Hippolyte, comme Tucker aime the Woman, ou comme A aime C : avec une avidité dévorante qui nie son objet, un appétit sans fin ni faim. L'amour n'est jamais rencontré. Il est toujours projection univoque. En cela, il est toujours perçu comme une brutalité assimilable au viol – viol émotionnel débouchant bien souvent sur le viol physique.

Chez Kane, les couples à la sexualité épanouie n'existent pas. Non qu'elle ne soit envisageable, mais parce que la culture de prédation, c'est-à-dire le contraire de l'amour, vient systématiquement l'empêcher d'éclore, ainsi que le montrent Carl et Rod, le couple martyre de *Purifiés* que Tinker empêche d'être ensemble par des tortures atroces. Pour le dire avec Graham Saunders : "Pour Kane, ces relations basées sur la manipulation, l'agression ou la violence entre les hommes et les femmes paraissent fonctionner comme des métaphores et 'sont les symptômes, non les causes, de sociétés fondées sur la violence ou la menace de la violence.'" [2004, p.60]

Car ce n'est pas la sexualité en soi qui pose problème : elle possède bien le pouvoir de procurer un sentiment d'unité (à soi, à l'Autre) et, ainsi, d'intensifier le sentiment de la vie. Mêmes sordides, la

masturbation, la fornication sont les seules activités qui offrent, malgré tout, à Ian ou à Hyppolite un certain sentiment de la réalité. Sur un mode beaucoup plus épanoui, elle procure à Cate une jouissance d'ordre existentiel, transformant son "ici et maintenant" en un espace de bonheur. "Juste avant je me demande comment ça va être, et juste après je pense à la prochaine fois, mais pendant c'est merveilleux et je ne pense à rien d'autre" (Sc.1, p. 39). Le désir de ce sentiment d'unité ineffable s'exprimera pleinement dans les pièces à partir de *Manque* (dont le titre s'applique probablement ce sentiment), à travers le motif platonicien de l'hermaphrodite – figure impossible, puisqu'il se révèle toujours "brisé" (4.48 *Psychose*, p.10). *Anéantis* en montre toutefois les prémices, si l'on considère que les trois seules personnes que Cate dit aimer sont : sa mère (l'impossible "M-Other" brillamment identifié par Elisabeth Angel-Perez [2006a, p.164] ; son frère – qui annonce l'histoire entre Grace et Graham dans *Purifiés* ; et Shaun, qui est chaste. La plupart des moments où l'activité sexuelle procure un sentiment d'unité sont des moments rêvés, évoqués sur scène comme ayant eu lieu dans un ailleurs spatial et / ou temporel qui les virtualise. Ainsi, Cate compare t-elle sa masturbation à ses moments d'absence cataleptique (Sc.1, p. 39), c'est en revivant le souvenir de ses moments avec Col que Le Soldat viole Ian, pleurant le nez dans ses cheveux, car : "Tu sens comme elle. Les mêmes cigarettes." (Sc.3, p. 74) À mesure de l'œuvre, cette virtualité deviendra telle qu'elle finira par se donner comme un impossible : "Un Japonais amoureux de sa petite amie virtuelle." (*Manque*, p.21) ; "Dieu, va te faire foutre puisque tu me fais aimer quelqu'un qui n'existe pas". (4.48 *Psychose*, p22) Chez Kane, la sexualité en tant qu'incarnation du bonheur est condamnée à rester un appel sans réponse.

## HISTOIRES DE FAMILLE

"Je hais l'odeur de ma propre famille." (*Manque*, p. 15)

Par son statut à mi-chemin entre l'individu et la Cité, la cellule familiale, chez Sarah Kane, constitue le premier échelon de l'expression sociale de la bestialité des relations privées. Dans *Anéantis* comme dans le reste de l'œuvre, elle est dépeinte comme un espace acquis par force, structuré autour des désirs du conquérant, et verrouillé par l'ensemble culturel dans lequel il s'inscrit.

Ainsi conçue, il est naturel que la famille se perçoive en termes animaux. Pour Ian, par exemple, il est évident que la seule expression du lien familial est celle qui, comme chez eux, lie le plus faible au plus fort tant qu'il en est encore dépendant – lien qui doit nécessairement s'inverser lorsque le rapport de force aura changé. "Ian. ... Tu as des gosses, ils grandissent, ils te haïssent et tu meurs. / Cate. J'ai pas de haine pour m'man. / Ian. Tu as encore besoin d'elle." (Sc.1, p. 37) Il ne peut pas envisager de rapport mutuellement enrichissant avec un enfant – bien qu'il en ait eu un par le passé. "Cate. Tu sais faire avec les bébés ? ... / Ian. Ils chient et ils pleurent. Y'a rien à faire." (Sc.4, p. 78)

La famille est utilitaire. Elle recrée autour de soi une société en miniature répondant à ses seuls besoins. Elle ancre un double de soi-même dans l'existence et permet de se dupliquer dans la réalité sociale : "Je ne veux pas mourir seule et qu'on ne me découvre qu'une fois mes os blanchis et mon loyer en retard" (*Manque*, p. 22). Un enfant ne vient jamais mettre un point d'orgue à une relation d'amour équilibrée entre deux personnes : "Toi, j'en ai absolument rien à foutre" (*Manque*, p. 17) ; désirer en avoir un est une pure pulsion de l'ego : "Il faut que j'aie un enfant." (*Manque*, p. 23)

La nature de cette pulsion inscrit, à l'intérieur de la famille, la reproduction des comportements socialement acquis dans notre culture de possession. Si le viol s'y perpétue avec impunité (Ian, Thésée, Tinker, A), c'est plutôt l'inceste en est la figure cardinale dans l'œuvre entière, car il conjugue à la fois l'idée de prédation et celle de circuit fermé. Ian est le premier à être doté d'un profil incestueux : deux fois plus

âgé que Cate, il est construit pour évoquer une figure paternelle à son côté. Mais l'illustration la plus claire du motif de l'inceste se tient sans doute dans la famille de Thésée, emblématique de la société toute entière, tenue par la main de fer du guerrier mythique qui prend les femmes et abandonne les fils comme il prend ou abandonne les citées ennemies. L'interdit de l'inceste est tenu pour valeur nulle dans cette institution familialement incarnée : Phèdre et son beau-fils Hyppolite, Hyppolite et Strophe, fille de Phèdre, Strophe et Thésée – ces configurations charnelles sont le signe d'un système malade. C'est cette maladie, cette pourriture semblable à celle qui verdit la langue du prince qui est intégrée par les sujets, et réapparaît régulièrement dans les personnages kaniens jusqu'à la dernière pièce : "... que mon père aille se faire foutre puisqu'il a foutu ma vie en l'air pour de bon et que ma mère aille se faire foutre puisqu'elle ne l'a pas quitté ..." (4.48 *Psychose*, p. 21)

A l'instar des relations amoureuses épanouissantes (v. Violence et sexualité), les exemples de réelle unité familiale ne sont jamais mis en scène. Ils ne sont pas un leurre, cependant, mais leur évocation hante l'œuvre de Kane sans jamais s'actualiser. Ainsi, la mère et le frère de Cate forment-ils un trio bienveillant ("M'man me donne de l'argent", p. 19) entouré du personnel de soin de l'hôpital de jour, mais il est déjà, avant le début de la pièce, sous la menace de l'annihilation à cause du retour du père (retour de prison ? de guerre ?), dont la présence fait revenir les crises de catalepsie de la jeune femme semblables à – le terme n'est pas choisi par hasard – une petite mort. Le couple heureux qu'Ian forma avec Stella est bien loin dans le temps ("J'ai aimé Stella jusqu'à ce qu'elle devienne une sorcière et aille se faire baiser par une gousse", p. 34), pour ne pas parler de celui du Soldat et de Col. Au fil de l'œuvre, les exemples de familles harmonieuses – fort peu nombreuses, au demeurant - s'inscriront, de plus en plus dans une virtualité qui finira par les effacer du champ du possible. Dans *Purifiés*, Grace, venue récupérer le corps de son frère Graham décédé dans l'institution dirigée par Tinker, commence par revêtir ses vêtements (Sc.3), puis s'imprègne de sa gestuelle lors d'une danse avec son fantôme avant de s'unir charnellement à lui (Sc.5). Mais l'amour fusionnel porté par cette figure positive de l'inceste – derrière laquelle se profile celle de l'idéal hermaphrodite platonicien - s'avère un fantasme dont la poursuite la laissera mutilée – mutilée par Tinker, notamment. Dans *Manque*, l'image des grands-parents tendrement – et charnellement – enlacés n'est pas même un "vrai" souvenir de M, mais un souvenir de sa propre mère qui lui a génétiquement été passé comme un "message". (p. 13-14)

La barbarie, ce qui transforme l'amour en son contraire, sape la possibilité de construire une famille aimante, à la base d'une société bienveillante. L'atroce récit du Soldat qui a vu "Des femmes [qui] jetaient leurs enfants sur la plate-forme en espérant que quelqu'un s'en occuperait" (p.74) s'actualise à la dernière scène, où le seul geste d'amour possible envers son enfant pour la femme que Cate rencontre dans les ruines est de s'en séparer et de le lui confier. Si Cate n'hésite pas à accepter malgré son dénuement, les chances qu'a un bébé de survivre dans les ruines donne la mesure de celles que son instinct maternel a de s'y épanouir.

## VISAGES DE NÉMÉSIS

"Pas de Dieu. Pas de Père Noël. Pas de fées. Pas de forêt enchantée. Rien, putain de rien." (*Anéantis*, Sc.4, p. 82)

Si on date sa naissance aux débuts de Samuel Beckett, le théâtre contemporain britannique s'est précisément constitué sur la réfutation d'une justice supérieure dont Némésis est le symbole, et qui viendrait punir les "méchants" (ce qui supposerait qu'il y existe des "gentils") de leur arrogance démesurée à la fin d'une aventure ou d'une pièce qui se terminerai bien. Le xx<sup>e</sup> siècle ne s'est pas terminé comme une comédie morale, mais comme une tragédie d'autant plus effroyable qu'elle ne s'est révélée sous le regard

d'aucun dieu. Les deux guerres mondiales et leur mort à rendement industriel, vécues comme l'image et la conséquence de la société qui les a provoquées, ont joué le rôle d'une pierre de touche au frottement de laquelle tous les arts, et parmi eux, le théâtre, ont redéfini leur nature et leur finalité.

L'œuvre de Beckett s'ouvre, on le sait, par l'attente d'un "Godot" qui ne vient jamais. Kane, à son tour, reprend dans sa première pièce une réplique de *Fin de partie* donnant le point de départ d'une culture qu'il faut bien désormais penser sous la responsabilité unique de l'Homme. L'exclamation d'Ian : "Dieu. Le con", (Sc.4, p. 84) fait un écho explicite au "Le salaud ! Il n'existe pas !" de Ham (p. 74). Le constat est amer, mais lucide : "Aucune raison qu'il y ait un Dieu uniquement parce que ce serait mieux s'il y en avait un." (Ian, Sc.4, p. 82). Aucune rédemption débouchant sur un ailleurs meilleur n'est à espérer. Les moments de vie après la vie existent pourtant chez Kane. Mais, rappelant en cela *Au petit matin* d'Edward Bond, elles ne sont qu'une image exacerbée dénuée de fard, de la réalité ici-bas. "Ian découvre que cette chose qu'il a ridiculisée – la vie après la mort – existe véritablement. Et cette vie-là est pire que le lieu où il était avant. Elle est vraiment l'enfer." [Saunders, 2004, p. 44] Kane déclare qu'à ses yeux, *Anéantis* est divisée en trois parties plutôt que deux. Cette division peut se voir comme une progression dans les degrés métaphoriques de l'enfer, de sa forme la plus superficielle et sociale à sa forme la plus essentielle. Ainsi, la première partie s'arrêterait au viol de Cate et la deuxième à la fin de la scène 3, lorsqu'après le départ de la jeune femme et le suicide du Soldat, Ian se retrouve absolument, essentiellement seul. Il est significatif qu'à chacune de ces étapes, Cate qualifie ce dernier de "cauchemar" : "Ian. Qu'est-ce qui a changé ? / Cate. Toi. / Ian. Non. Maintenant tu me vois, c'est tout. / Cate. Tu es un cauchemar." (Sc.2, p. 53) ; puis tout au début de la scène 4 : "Tu es un cauchemar." (p. 76).

Le seul sens dans lequel la notion de rétribution puisse se concevoir dans un univers dont l'Homme est le seul gardien est celui de la logique. Encore ne s'agit-il pas simplement de la logique en tant que science – Bond souligne bien qu'un camp de concentration est une conséquence logique de la société qui l'a fabriqué [Bond, 2000, p. 12] – mais de la logique en tant que faculté émotionnellement – c'est-à-dire humainement – investie par chaque individu à travers son imagination [Bond 1999, p. 217]. C'est ici que l'art – et particulièrement l'art dramatique – a un rôle à jouer. Celui-ci, en effet, se doit "d'imaginer le réel" [Bond, 2000, p. 26] et de faire partager cet investissement imaginatif au spectateur. "[La] logique [du théâtre contemporain] est absolue : Faites *ceci* et il s'en suivra *cela*." [Bond 1999, p. 203]

Dans ce sens seulement peut-on parler de Némésis chez Sarah Kane. En effet, toutes ses pièces ont pour thème la répétition rayonnante de la violence à partir d'un moment traumatique inaugural. Celui-ci met en mouvement une inéluctable logique de destruction en chaîne qui ne prend fin que faute d'éléments à détruire. Dans *Anéantis*, cette destruction apparaît au niveau de la fable\*, à travers la corruption de Cate résultant du comportement privé d'Ian dont l'image est relayée sur le plan public par Le Soldat, maillon d'une chaîne liant bourreaux et victimes. Il en ira de même dans les autres pièces de Kane. Ce qui arrive aux actants de la fable se reproduit aussi sur les autres constituants sémiologiques du spectacle, puis va s'amplifiant au fil des pièces. L'espace détruit d'*Anéantis*, sa temporalité circulaire, ses personnages mutilés finissent, au bout de l'œuvre, par devenir des fragments s'effondrant de plus en plus dans le néant.

Pour Sarah Kane, ici encore en accord avec Edward Bond, la nature logique du théâtre en fait un instrument de prophétie. "Les images sont des présages et il nous faut apprendre à les lire" [Bond, 2003, p. 62]. La démonstration de l'implacable logique destructrice de la violence doit donc s'entendre comme un cri d'alarme. Kane le déclare sans ambages : "La plupart des gens font l'expérience d'un désespoir et d'une brutalité plus grands encore [que celle de mes pièces]. ... J'ai choisi de le représenter parce que nous devons parfois descendre en enfer par l'imagination pour éviter d'y aller dans la réalité. ... Il me paraît crucial d'établir la chronique et d'enregistrer la mémoire d'événements jamais encore expérimentés – pour éviter qu'ils aient lieu. ... Je préfère prendre le risque de susciter des réactions de défense violentes plutôt que d'appartenir passivement à une civilisation qui s'est suicidée" [Kane, 1999a, p.199]. Chez Kane, le

visage de Némésis se superpose souvent à celui de Cassandre. La force d'espoir qui sous-tend cette fatalité prophétique (et qui peut se lire comme une métaphore de toute la démarche dramaturgique de Kane) se laisse entendre dans la forme étonnante que prend l'émouvante prière à l'innocence morte en bas âge : celle d'une injonction. "Ne sens pas la douleur, n'apprends rien de ce que tu ne dois pas ... [...] Ne vois rien de mauvais, ne vas pas dans les mauvais endroits. [...] Ne rencontre pas ceux qui font ce qu'il ne faut pas." (Sc.5, p.86)

## FESTINS CANNIBALES

"Cervelle et tripe, boyau et paupière, ongle d'orteil et dent, tout empaqueté dans un prépuce de porc."

(Description d'une saucisse dans *Peau*, court métrage de Sarah Kane inédit en France.)

Depuis *Early Morning*, d'Edward Bond (1968), dont l'incipit indique que "Les événements de cette pièce sont véridiques", montrant l'emblème institutionnel incarné par la reine Victoria (suivie des ministres Gladstone et Disraeli et de la population presque toute entière) poursuivre ses sujets pour les dévorer dans un infernal paradis où les chairs repoussent de façon à ce que la fête ne s'arrête jamais, le cannibalisme s'est établi sur la cène britannique comme la métaphore par excellence du moderne où chacun vit par l'exploitation de son semblable.

Cette métaphore est elle-même enracinée dans la mémoire du théâtre insulaire, puisqu'elle provient du *Marchand de Venise*, de Shakespeare (1598). Dans celle-ci, l'usurier Juif Shylock demande à Antonio, bourgeois Gentil une livre de sa propre chair comme paiement de sa créance. Ce que paie cette chair humaine est en fait le prix de l'injustice sociale qui fait du juif un sous-homme en regard du chrétien, alors qu'ils appartiennent tous deux à la même espèce. "Si vous nous piquez, est-ce que nous ne saignons pas ?", se lamente Shylock. (iii, Sc.1, p. 64)

Cette image fondatrice du théâtre britannique pose donc, depuis l'époque jacobéenne, une équivalence entre le corps humain et le corps social. En termes symboliques, le second informe le premier : il le socialise. Si le corps social est cannibale, les individus qui le constituent le seront également. On voit ici sa filiation avec l'inceste [v. Histoires de famille] dont il est une des isotopies. Comme lui, le cannibalisme est une prédation en circuit fermé. Il traduit avec justesse la pulsion égoïste au cœur de l'Homme de même que son expression dans le champ social, puisqu'il est à la fois ingestion du même et assimilation des forces du rival potentiel que constitue tout autre représentant de son espèce. L'équivalence entre cannibalisme et sexualité se fonde au niveau sémantique par la polysémie du mot "viande" en anglais. En effet, le mot "*meat*" – la chose est longuement développée dans la scène 2 de *Peau*, court-métrage de Sarah Kane inédit en France – dans une acception argotique particulièrement abjecte, désigne également le sexe, et plus particulièrement le sexe masculin. Cet angle de vue accentué encore (s'il en était besoin) la violence cannibale qu'Ian exerce sur Cate, puisque c'est à un viol "cunnilingaire" qu'il la soumet : "Tu m'as mordue. Ça saigne encore." (Sc.2, p. 51)

Sarah Kane, comme Edward Bond, était végétarienne. Pour leur hypersensibilité empathique à tous deux, peu importe finalement que la chair soit humaine ou animale : elle est le constituant physique le plus manifestement commun à tout ce qui vit. L'ingérer a quelque chose d'indépassablement monstrueux, car c'est la matière du semblable. Cate, à l'instar d'Arthur dans *Au petit matin*, y réagit viscéralement : "Viande morte. Sang. Je ne peux pas manger un animal. ... JE PEUX PAS" (Sc.1, p. 18).

Ian et à sa suite Le Soldat, êtres socialement adaptés au monde contemporain, mangent de la viande sans aucun état d'âme. L'alcool dont ils l'accompagnent se laisse également entendre comme un

avatar de sa valeur métaphorique (Cate n'en boit pas), de même que le tabac (Cate ne fume pas). Manger de la viande est une seconde nature au point qu'Ian néglige le végétarisme de Cate lorsqu'il commande le petit déjeuner, traditionnellement servi, en Grande-Bretagne, avec "Des saucisses. Du bacon." (Sc.2, p. 55). Il ne s'agit pas d'un simple oubli : le manque de considération pour l'autre est un comportement socialement acquis. Il est nécessaire à la survie, comme le dira, dans des circonstances différentes mais équivalentes, Le Soldat, juste après avoir violé Ian, juste avant de dévorer ses yeux : "Le fusil est né ici-bas et ne mourra pas. Je peux pas faire un drame de ton cul." (Sc.3, p. 75)

La reprise du motif cannibale dans *L'Amour de Phèdre* confirme sa résonance politique. La punition qu'inflige la foule à Hyppolite – le lynchage – se termine en une horrible liesse populaire : son cadavre est castré, vidé de ses boyaux, ses organes sont jetés sur un barbecue pour être grillés puis dévorés par les chiens et les bons citoyens. Dans *Purifiés*, ce sont des rats qui, reprenant le travail de Tinker, terminent la pièce en rongant les moignons des êtres mutilés qui tentent de s'aimer. Dans *Manque*, l'évocation du tabac et de l'alcool ramène encore à *Anéantis*. "Tout de l'Espagnol côté débit / Tout du Serbe côté clopes." (p. 11) Mais l'horreur du caractère corrupteur d'un monde de prédation se manifeste par-dessus tout de manière antiphrastique à travers la déclaration de A dans *Manque* qu'il "ne boit pas. [Il] déteste le tabac. [Il est] végétarien. [Il n'a] jamais visité une prostituée et [n'a] jamais eu de maladie vénérienne" (p. 17) ... alors que son comportement pédophile fait de lui un monstre qui se repaît d'une victime innocente. Kane se montre pour le moins pessimiste quant aux chances de l'innocence – ou d'une forme de sociabilité fondée sur le respect du semblable – à s'établir un jour de façon pérenne. Ian assouvissant sa faim de la chair du bébé, scène 5, ne fait finalement rien d'autre que de résumer, de concentrer, l'image de Cate, corrompue par lui, revenant sur scène tenant une "grande saucisse" (Sc.5, p. 89) – grande saucisse dont elle se repaît la première, selon l'ordonnancement légendaire de la charité dans notre culture.

## VIOLENCE ET LOGOS

"Ou le silence, ou la violence." (*Manque*, p. 47)

On pourrait penser que le logos en tant que faculté humaine d'appréhender le monde à travers la raison manifestée par le langage n'a pas de place paysage théâtral kaniien, tant il est vrai que ce dernier ne cesse de dépendre la dynamique d'auto-destruction monstrueuse qui fait tourner le monde et le mène à sa perte. L'erreur est d'autant plus facile à commettre que le langage de Sarah Kane, extrêmement minimaliste est de facture très beckettienne, non seulement au niveau des échanges entre les personnages (certaines répliques sont d'ailleurs des citations de Beckett [v. Visages de Némésis], mais également au niveau de l'œuvre entière qui, comme celle de son aîné, se réduit peu à peu à un souffle.

Pourtant, Kane n'utilise pas la même langue aporétique que Beckett, dont le propre est de se disqualifier – et derrière elle, la raison humaine - en se confrontant à l'action scénique. Chez Kane, les mots disent bel et bien le réel - c'est d'ailleurs là leur tragédie. Ils disent avec précision "l'insanité chronique des sains d'esprit" (*4.48 Psychose*, p. 37) et ses effets destructeurs. L'exemple cardinal d'une utilisation du langage à rebours, c'est-à-dire dans le but démagogique de l'utiliser à ses propres fins, sans considération pour l'objet qu'il dénote, se trouve dans *Anéantis*, à travers les articles rédigés pour le journal d'Ian (p. 25-26 et 72). Cette utilisation est corruptrice. Cate le traitera d'ailleurs de "menteur". (Sc.2, p. 46) La violence ainsi faite au logos – son "viol", pour parler en termes kaniens – met en marche la défaite des mots. Les personnages innocents des pièces utilisent d'ailleurs ce langage corrompu avec difficulté : Cate bégaye ou tombe dans l'aphasie cataleptique dès qu'elle est mise en situation de s'accommoder avec des mots qui la nient, qui, littéralement, lui font violence (p. 16, 27-28, 45 et 50), Robin, dans *Purifiés*, parle peu et ne sait pas écrire. Kane a souligné l'importance qu'elle attachait à l'absence de mensonge pour elle-même et pour

ses personnages ... ainsi que le résultat souvent décevant auquel la pratique de la vérité aboutissait :  
"J'essaye tout le temps [d'être absolument honnête]. Avec pour résultat qu'on me comprend de travers."  
[Kane, 2003c, p. 70] [Torti-Alcayaga, 2008]

Quoi qu'il en soit, l'entreprise théâtrale de Kane est de nature résolument logorrhéique :  
"comprise de travers" ou non, il s'agit de dire la dynamique autodestructrice du monde concrètement  
perçue en termes de perte de soi pour tenter de l'enrayer. [Torti-Alcayaga, 2001] Or, cette dynamique se  
dit largement à travers la matière du langage. Kane nous montre cette matière s'effriter en une accélération  
exponentielle tout au long de ses pièces. Si *Anéantis* et *L'Amour de Phèdre* fonctionnent sur le principe d'une  
réplique par personnage, *Purifiés* et *Manque* indiquent que certaines répliques se superposent les unes aux  
autres à un point d'insertion noté "</>", afin que des personnages corporellement différents partagent la  
parole un instant. Peu à peu, cette stratification laisse place à une réplique unique, simultanément énoncée  
par deux personnages "différents", dont elle marque la fusion. L'organisation catégorielle du texte  
dramatique se défait ensuite, puisqu'à partir de *Purifiés*, il est spécifié que les didascalies entre parenthèses  
"fonctionnent comme des répliques" - ce qui sera repris rétrospectivement par les rééditions ou les  
traductions (voir la page de garde d'*Anéantis*), selon la volonté de Kane qui révisera tous ses textes avant de  
mourir. Cette spécification n'existait donc pas dans la première édition de la pièce, mais on remarque que  
l'épaisseur sémique du silence y est déjà à l'œuvre.

"Le Soldat.

Je ferme les yeux et je pense à elle.

Elle est –

C'était quand la dernière fois que tu - ?" (p.65)

Enfin, le "très long silence" qui ouvre *4.48 Psychose* vient s'inviter de manière permanente dans le texte  
kanien. C'est au sens propre que Kane affirme : "J'écris la vérité et elle me tue" (*Manque*, p. 44). Les mots  
sont le signe (on pourrait dire "la morsure") d'un réel qui se replie sur lui-même, se dévore, comme la  
psyché lorsqu'elle les appréhende. Les plages de silence qui s'étendent comme de la "neige noire" (*4.48  
Psychose*, p.51) entre les mots à mesure des œuvres sont la tangible manifestation de la défaite du logos sous  
la pression de la folie sociale envahissante. [v. Anéantir le naturalisme pour évoquer l'essentiel]

Mais matérialiser ainsi la défaite du langage, c'est encore faire une tentative pour le refonder. [Angel-Perez,  
2006a] "Rien qu'un mot sur une page et le théâtre est là." (*4.48 Psychose*, p. 19) Là où les personnages ne  
peuvent plus parler, le corps, ou toute autre matière pouvant faire langage, vient à la rescousse. Ainsi, dans  
*Purifiés*, Carl danse-t-il son amour pour Rod lorsqu'on lui a coupé la langue et qu'il ne peut plus se servir  
des mots pour le lui dire. L'accroissement du défaut de ponctuation, de bruits (explosion, robinets, pluie

dans *Anéantis*, vol de vautour dans *L'Amour de Phèdre*, grignotement des rats dans *Purifiés*, etc.), l'apparition d'acronymes, de chiffres, l'accumulation sérielle de répétitions, la topographisation de celles-ci sur la page imprimée, tous ces éléments à la limite de la sémie, proliférant de manière accrue dans la deuxième partie de l'œuvre après que la dimension visuelle a disparu, luttent contre la corruption de la langue ordinaire. L'utilisation de tels signes, inédite au théâtre jusque-là, poétise le langage. En cette poétisation, Kane place son espoir de régénération. "Et n'oubliez pas que la poésie est pour son propre bien langage. N'oubliez pas que si on valide des mots différents, cela requiert alors d'autres attitudes" (*Manque*, p. 61). C'est la qualité musicale du langage qui lui fait porter, au-delà du signifié, l'appel à la vie qui fonde toute l'œuvre de Kane, ainsi que l'indiquent ses dernières ... notes :

"regardez-moi disparaître

regardez-moi

disparaître

regardez-moi

regardez-moi

regardez" (*4.48 Psychose*, p. 55)

Celles-ci se laissent déjà voir sous une forme pratiquement identique à la fin d'*Anéantis*. Le très long moment de silence qui clôt la pièce est d'abord habité par le mouvement (mouvements de Cate qui se nourrit, puis qui nourrit Ian). Puis le mouvement se calme, cesse, et ne demeure plus qu'un silence pour ainsi dire matérialisé par le bruit de la pluie, qui sertit le dernier mot d'Ian, parole purifiée, indiquant qu'il est peut-être enfin devenu humain : "Merci." (Sc.5, p.90)

## SCÉNOGRAPHIE DE LA VIOLENCE

Le cercle est la seule figure géométrique définie par son centre. ... Mais quand votre perception du centre bouge, et ricoche sur la surface, alors c'en est fini de l'équilibre. C'en est fini de l'équilibre. Fini l'équilibre parti mon petit." (*Manque*, p. 54)

Au cours de sa vie, Sarah Kane a mis en scène deux de ses pièces : *Anéantis* à l'université de Birmingham, en 1993, et *L'Amour de Phèdre* au Gate Theatre, en 1996. Elle s'est également montrée très impliquée dans les productions des autres metteurs en scène, en Grande-Bretagne comme à l'étranger, dispensant volontiers ses commentaires sur leur travail et des explications sur le sien. Elle a, par ailleurs, laissé des indications très précises sur la façon dont ses pièces doivent être montées après sa mort.

Interdiction d'en faire des films, d'en utiliser des parties pour d'autres spectacles, d'y inclure des extraits d'autres œuvres : la fidélité à l'intégrité du texte doit être totale. Pareille implication est sans doute une bonne chose en regard du défi que représente la scénographie – la traduction sous forme spatiale - de la violence et de ses conséquences, que proposent ces pièces à l'imagerie sans retenue. [Obis, 2007] D'autant que pour elle, précisément, la théâtralité même doit être le véhicule du sens. Elle doit être pensée en vue d'un éclaircissement, non en vue d'un effet. Kane s'est d'ailleurs toujours montrée très réticente vis-à-vis des mises en scène naturalistes de ses pièces. Ce dernier ne va pas de pair avec la réalité qu'elle entend exprimer : "Je crois que moins on montre ces choses-là [tortures, etc.] de façon naturaliste, plus il y a de chances que les gens pensent à ce que signifie cet acte au lieu de se dire : 'Putain de Dieu, mais comment est-ce qu'ils font ça ?'." [Saunders, 2004, p.145]

La question de la spatialisation de la violence à travers l'ensemble de l'œuvre se tient toute entière dans l'image centrale du mur "éventré" (p. 61) entre la scène 2 et la scène 3 d'*Anéantis*. En effet, anéantir la différence entre les espaces réussit le tour de force d'offrir en même temps une définition de la violence en termes spatiaux, une image de ses conséquences - qui seront déclinées jusqu'au bout dans le cours de l'œuvre -, et l'illustration d'une poétique que Kane n'a pas eu le temps de théoriser, mais qui constitue bien une approche du théâtre nouvelle, plus performative, au-delà de la mimesis aristotélicienne et de la distanciation brechtienne\*.

L'anéantissement de la cloison qui sépare l'hôtel douillet du monde en guerre, ou qui, plus justement, masque ces deux espaces l'un à l'autre, constitue une définition scénographique de la violence. En effet, cet anéantissement procède de la pénétration par effraction d'une force supérieure (la guerre) dans un espace énergétique moindre (le quotidien). Or, la violence se définit précisément par l'usage d'un pouvoir supérieur sur un objet plus faible. Incarner cette définition dans un élément du décor si associé à l'idée de solidité, de repère, indique à quel point Kane pense en termes d'images énergétiques, en termes d'images théâtrales.

Cette définition scénographique initiale est remarquable en ce qu'elle constitue également une représentation des conséquences de la violence, conséquences que Kane passera le reste de son œuvre à développer : la dynamique de retour sur soi de la destruction, l'effondrement. Il est peu de dire que la scénographie kanienne se virtualise au fil des œuvres. Tout se passe comme si elle évoluait du sens premier au sens argotique du mot anglais "*blasted*", à savoir : en premier lieu "anéanti" de l'extérieur par un facteur plus fort que soi – le souffle d'une bombe, par exemple -, puis "anéanti" de l'intérieur – on pourrait dire "implosé" - par un agent malveillant effectuant un travail de sape, tel l'alcool ou la dépression. Sa seconde pièce, *L'Amour de Phèdre*, ne se contente encore que d'essentialiser les espaces, ne suggérant leur équivalence que par la contiguïté de définitions minimales : "un palais royal" (p. 69), "une cellule de prison" (p. 105), "Aux portes de la Cour" (p. 113). *Purifiés*, elle, propose un espace assoupli, "l'enceinte [d'une] université" (p. 11) dont les différents locaux deviennent tour à tour une salle d'opération, une salle de torture, des cabines de *peep-show*, fortement réminiscentes de lieux concentrationnaires et psychiatriques. Le mouvement de résorption dans un espace unique est porté à son terme dans *Manque* et *4.48 Psychose*, dénuées d'indication spatiales. L'espace n'y est présent qu'à travers les mots des protagonistes (du protagoniste ?), et ceux-ci le posent non comme un paradigme perceptif solide, mais comme une dynamique d'effondrement : la "chute-libre" [du] "Monde qui n'a pas de fin" (*Manque*, p. 62). Si le décor, une fois détruit, n'évolue pas dans *Anéantis*, Kane trouve tout de même le moyen de hacher menu ce qu'il en reste dans la dernière partie de la scène 5, lorsqu'elle montre différents tableaux d'Ian, humainement réduit à sa plus simple expression, séparés par des "noirs" occultants, annonçant ainsi l'anéantissement plus global de l'espace à venir.

Enfin, cette image fondatrice de l'œuvre présente un intérêt en termes de stratégie dramatique, En "éventrant" littéralement le mur qui sépare l'espace privé de l'espace public, Kane morcelle le paradigme spatial, qui constitue un des axes de la perception. Faire voler en éclat l'espace physique (celui représenté

sur scène), l'espace géographique (concaténant la Grande-Bretagne et la Yougoslavie – ou n'importe quel autre lieu de guerre génocidaire), et l'espace symbolique (en dépassant le mode de la comparaison par littéralisation de la métaphore), participe de la mise en place d'un système dramaturgique qui force l'imagination du spectateur à affluer sur scène pour participer à la construction des images représentées – ou à s'en détourner radicalement en quittant le théâtre. Captant, qu'il le veuille ou non, son énergie mentale créatrice – son imagination –, Kane l'implique dans un processus dynamique de reconnaissance de ce qui est donné à voir. Il cesse d'être un observateur extérieur pour devenir un participant. La démarche de Kane se situe ainsi dans la lignée d'Edward Bond et d'Antonin Artaud, et produit un théâtre performatif, un théâtre dont on fait l'expérience – cruelle, mais sans doute salutaire. [v. Théâtre de la cruauté ; Anéantir le naturalisme pour évoquer l'essentiel]

## TEMPORALITÉ DE LA VIOLENCE

"Ça s'arrêtera pas." (Cate, Sc.4, p. 76)

La mise en scène de la temporalité de la violence elle-même pose problème dans la mesure où celle-ci se définit en premier lieu par un moment de rupture lors duquel s'actualise la prise de possession de l'élément le plus faible par l'élément le plus fort. Par définition, cet instant de basculement dans la néantisation n'est pas de l'ordre du figurable, puisqu'il est celui où l'on cesse de percevoir et de se percevoir. Sarah Kane le sait bien, et situe toujours ces moments inauguraux hors de perception du spectateur. Ainsi, de façon fort parlante, l'"explosion" qui rompt tous les équilibres dans *Anéantis* se situe entre la "lumière aveuglante" et la lisière du "noir" (p. 60), c'est-à-dire sur l'interface qui sépare / unit les scènes 2 et 3, dans un temps de la représentation qui, littéralement, n'existe pas. Ce schéma, dans une allusion au temps plus précise encore, se répétera dans *Manque*, lorsque A évoquant un viol incestueux (de sa part ?), dit de la petite fille victime que "si elle est incapable de s'en souvenir elle est aussi incapable d'oublier." (p. 12)

S'il est, par nature, impossible à représenter, l'événement violent inaugural n'en est pas moins réel. Sa réalité se fait sentir, précisément, en ce qu'elle détermine le point de départ d'une chronologie particulière qui n'est plus en phase avec la partie du monde qui n'a pas été frappée, un espace temporel qui lui est exclusivement dédié, dans lequel la violence – et elle seule – peut se développer. Cette chronologie, cyclique comme la dépression ou les guerres qui éclatent depuis la nuit des temps, est celle de la répétition. Dans un auto-engendrement infini, l'événement traumatique premier devient alors sa propre origine et sa propre conséquence, verrouillant ainsi toute possibilité d'évolution, de sortie. Les conséquences de la violence, en revanche, puisqu'elles s'expriment sous de multiples formes (on serait tenté de dire sous *toutes* les formes) sont pour leur part, en revanche, du domaine du représentable.

On mesure ici encore la liminarité d'*Anéantis* par rapport à l'œuvre entière. En effet, le seul mouvement à l'ouverture de la scène 3 est celui de la "poussière qui continue à flotter dans l'air" (p. 61), retombée de l'explosion venant d'avoir lieu. Cette figuration éminemment poétique du temps "dynamiquement arrêté" à travers la façon particulière qu'à la poussière de retomber, à la fois inéluctable et éternellement recommencée, sera reprise dans les autres pièces, où le retour sans fin du traumatisme, dans un temps achronique se liant à un espace déstructuré, se perçoit en termes de chute a-gravitationnelle. L'expression la plus éloquente s'en trouve encore dans *Manque*. Décrivant les suites de l'acte indicible évoqué ci-dessus, C dit de la petite fille qu'elle "tombe en chute libre depuis ce moment-là." (p. 12) Dans *Anéantis*, d'ailleurs, le nuage de poussière ne fait que prendre le relais du viol de Cate (dont il est à noter qu'il a lieu entre les scènes 1 et 2, c'est-à-dire, encore, hors de perception du spectateur). La cyclicité de la violence a commencé en amont. Il est même suggéré qu'elle était déjà en place avant le début de la pièce, puisque la jeune femme a déjà été la "petite amie" d'Ian auparavant. (p. 27 et 30) L'irruption du soldat dans la

chambre, l'irruption de la guerre dans le quotidien, le viol de Col ou des autres femmes rapporté par Le Soldat, celui d'Ian, ne sont que les maillons identiques qui lient la violence du "Monde qui n'a pas de fin" évoqué dans *Manque* (p. 62). Cate est la messagère prophétique de cette réalité : "Ça s'arrêtera pas." (Sc.4, p. 76)

Kane va plus loin : elle inscrit cette monstrueuse chronologie de la répétition traumatique dans le temps historique qui unit tous les êtres humains (et notamment les acteurs et les spectateurs). Ce faisant, elle politise le temps du traumatisme et construit son théâtre comme un instrument de résistance. En effet, par superposition des événements publics et privés, *Anéantis* aligne la violence individuelle première sur une dimension plus vaste, la montrant comme la résultante d'un comportement globalement induit par une culture, c'est-à-dire par une société. [v. Violence et politique] Cet alignement se laisse particulièrement voir à travers la mise en parallèle des métiers d'Ian et du Soldat. Les récits par lesquels le premier gagne sa vie sont délibérément donnés comme un écho à moindre échelle de ceux par lesquels le Soldat explique comment il maintient la sienne. Le Soldat incarne la violence à l'échelle politique. Il constitue un motif de la guerre, de toutes les guerres, mais également des deux conflits mondiaux qui ont signé la mort de l'humanisme et à partir desquels l'art occidental s'est redéfini. *Anéantis* crie que notre quotidien ne fait que rejouer, de mille façons perçues comme "normales", anodines, la libération de la barbarie que ces deux événements ont révélée. Ici, Kane se pose en héritière des grands dramaturges de l'après-guerre : son théâtre n'a pour thème rien de moins que le nœud culturel qui fonde le xxi siècle. Pour le dire avec Edward Bond, son oeuvre "se confronte aux limites de l'expérience humaine pour que nous puissions chercher à comprendre ce que sont les êtres humains et comment ils créent leur humanité." [Bond, 1999, p. 203]

Étymologiquement, "représenter", c'est "rendre présent". Au contraire de l'espace, qui pose de prime abord une différence entre ce qui est perçu et le sujet qui le perçoit – et demande donc des dispositifs dramaturgiques assez construits pour abolir cette différence –, le temps du spectacle, puisqu'il est partagé par le spectateur, pose tout de go une identité entre les deux. Kane utilise cette communion dans le temps de l'expérience spectaculaire – qui rapproche le théâtre du rituel – pour en accroître la performativité. [Cuisinier-Delorme, 2007] Dépossédé de repères temporel diégétiques reconnaissables auxquels il pourrait rapporter sa propre expérience et s'extraire ainsi du spectacle, le spectateur est bien obligé d'intégrer la dimension a-chronique, itérative et angoissante du temps traumatique dans sa perception de ce qui se joue sur scène, ou de quitter le théâtre. Cette utilisation performative illustre bien le concept bondien de Temps-Accident\* : une temporalité construite par le spectacle qui fasse éprouver la dimension publique et privée de l'événement-limite représenté. Prenant possession du spectateur, le temps ainsi utilisé constitue une arme politique pour éveiller sa conscience.

## THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ

"Cate. Tuer j'y crois pas. / Ian. Tu apprendras." (*Anéantis*, Sc.2, p. 52)

La cruauté et la souffrance qu'elle engendre informent *Anéantis* comme elles informent tous les autres opus de l'œuvre de Sarah Kane. Ce que montrent ces pièces, c'est que la nature même de la cruauté est de se répéter sous toutes les formes possibles à l'intérieur d'un temps qu'elle s'approprie, dès le moment où elle a été engendrée. Dans *Anéantis*, elle rayonne donc sur le plan politique à travers l'évocation de la guerre, sur le plan culturel à travers celle de la presse à scandale, sur le plan individuel à travers celle du viol de Cate, sature la scène de situations à la limite du supportable, et porte le premier coup à la défaite de la dramaturgie et du langage.

Cependant, s'il est hors de doute que de telles images sont difficile à supporter pour le spectateur, la pièce ne constitue pas pour autant un acte de cruauté à son encontre. Il s'agit bien plutôt d'un signal d'alarme, d'un contre-feu, d'une cruauté qui tente de s'opposer à la cruauté. [v. Anéantir le naturalisme pour évoquer l'essentiel]

Les dramaturges ayant exercé une influence sur Kane : Beckett, Bond, Barker, font tous de la cruauté le point de départ de leur recherche et de leur œuvre. Témoins d'événements historiques révélant la terrible capacité d'autodestruction de l'espèce humaine, tous sont habités de l'impérieuse nécessité d'en témoigner. La finalité de ce témoignage diverge, toutefois. Chez Beckett, c'est l'acte de témoigner en soi – comme une bouteille jetée malgré tout dans une mer à laquelle on ne croit pas –, qui constitue l'impératif moral. Pour Bond, plus pragmatique sans doute, l'urgence est d'éveiller les consciences avant qu'il ne soit trop tard, afin de prévenir la catastrophe définitive qui ne pourra manquer d'arriver si chacun d'entre nous ne réinvente pas "ce que signifie être humain." [Bond, 2003, p. 307] Pour Barker, il s'agit de renvoyer l'Homme à sa liberté de faire le bien comme le mal, mais au moins, de le faire les yeux ouverts.

Comme Bond, qui déclare que le seul événement qui lui ait jamais enseigné quoi que ce soit fut une représentation de *Macbeth* quand il était petit, Kane croit au théâtre. "J'ai vu une pièce de théâtre qui a changé ma vie... [Mad, de Jeremy Weller, interprétée par des malades mentaux, en 1992]. Elle a changé ma vie parce qu'elle m'a changée – ma façon de penser, ma façon de me comporter... Si le théâtre peut changer la vie de quelqu'un, par voie de conséquence, il peut certainement changer la société, puisque nous en faisons tous partie." [Kane, 1999a, p. 199]

Elle travaille donc la forme de ses pièces afin que celles-ci laissent une empreinte aussi profonde que possible sur le spectateur. Cette empreinte, toutefois, ne se conçoit que comme une blessure douloureuse – d'où le malentendu au sujet de leur supposée cruauté à son égard. [Obis, 2008a] Comme Barker, Kane revendique l'expérience de la douleur pour sa vertu épiphannique : "cette souffrance est nécessaire." [Barker, 1997, p. 172] Elle l'utilise donc comme un constituant dramaturgique à part entière. "L'expérience de la souffrance imprime en nous les marques de ses leçons, tandis que la spéculation nous laisse intacts." [Kane, 1999a, p. 198]

Cette approche fait du théâtre de Kane un lieu d'expérience (expériences ressenties, expérience acquise) qui emprunte beaucoup au théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud (1896-1948). Il est bien stupéfiant de constater que la veine artaudienne de Kane procède d'une intuition et non de la volonté de suivre un modèle. En effet, de son propre aveu, elle n'a lu les travaux d'Artaud qu'après avoir écrit ses trois premières pièces ! [Kane, 2003c, p. 74] Quoi qu'il en soit, dans l'ensemble d'articles publiés sous le titre *Le Théâtre et son double* (1938), celui-ci appelle de ses vœux le rejet du psychologisme, du réalisme, de la littéralité des situations scéniques, afin de proposer un théâtre aux effets sociaux, moraux et spirituels revivifiants. Il conçoit un "théâtre total" [Artaud, 1964, p. 190], mettant sur un pied d'égalité tous les systèmes sémiologiques du spectacle (décor, lumière, musique, gestuelle, texte, etc.), afin que leur "condensation extrême" (p. 189) compose une partition unique qui engagera "le recto et le verso de l'esprit" du spectateur (p. 190) dans une expérience de nature rituelle partagée avec les acteurs.

Le théâtre de Kane rejette pareillement psychologie et réalisme. Le passé des trois personnages d'*Anéantis* n'explique pas leur comportement au sens freudien, il marque allégoriquement l'enfer de répétition violente dont ils sont prisonniers. De même, ni le temps ni l'espace de la pièce ne reflètent un équivalent dans le monde réel. Le personnage aussi est mis à mal : comment Le Soldat ou le bébé, par exemple, doivent-ils se lire ? Enfin, la lumière, les bruitages, le décor sont également déréalisés pour être chargés d'un pouvoir sémiotique accru. [v. Anéantir le naturalisme pour atteindre l'essentiel] Artaud est "Pénétré de cette idée que la foule pense d'abord avec ses sens, et qu'il est absurde, comme dans le théâtre psychologique, de s'adresser d'abord à son entendement." (p. 132) La primauté de la dimension spectaculaire sur le texte écrit (donc susceptible d'être intellectualisé) est fondamentale. "C'est autour de la

mise en scène, considérée non comme le simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme le point de départ de toute création théâtrale, que se constituera le langage type du théâtre." (p. 144) Kane suit Artaud sur ce terrain : "De plus en plus, je trouve la performance bien plus intéressante que le fait de jouer, le théâtre plus irrésistible que les textes. De façon inhabituelle pour moi, j'encourage en ce moment mes amis à aller voir ma pièce, *Manque*, avant de la lire, car j'y pense plus à un texte destiné à la représentation que comme à une pièce." [Saunders, 2004, p. 39] De plus en plus, ses pièces formeront un tout organique qui demandera à être reçu dans sa totalité. Ainsi, les deux dernières prendront la forme d'une partition musicale concentrant, dans leur poésie, tous les autres constituants du spectacle.

Privée de signifiant stable, univoque, ou de référent naturaliste auquel elle pourrait se raccrocher, l'imagination du spectateur n'a d'autre choix que de s'impliquer dans les images des situations atroces qui lui sont proposées, de participer à la dynamique scénique de leur création. On a là un bel exemple d'utilisation des *aggro-effects\** bondiens. Pris en otage, constitué, malgré lui, en voyeur de l'horreur – mais en voyeur libre de la renier comme de s'en délecter –, il n'est pas donné au spectateur les moyens de détourner le regard. Cette expérience lui fait forcément violence. Le critique Paul Taylor en témoigne comme d'avoir eu, lors de la première d'*Anéantis*, "la tête entière maintenue dans un seau plein d'immondices." [Saunders, 2004, p. 36]

La différence entre Artaud et Bond tient en l'absence de dimension mystique chez ce dernier, alors que le premier lie mysticisme et politique. En effet, si son théâtre de la Cruauté doit bien "traiter des thèmes de notre époque", il a néanmoins pour but de régénérer l'Homme social, car : "c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits." [Artaud, 1964, p.153]. Kane choisit de suivre Bond et ne s'aventure pas sur le terrain de la transcendance. Leur propos à tous deux est bien plutôt le *hic et nunc* de l'humanité.

"Tu es cruel", lance Cate à Ian deux fois en l'espace de cinq répliques. (Sc.2, p. 51-52) Ce reproche, appliqué consécutivement à son propre viol et aux assassinats des "envahisseurs" étrangers, rapproche, telles deux pierres formant un gué, le comportement privé et le comportement public du journaliste-tueur. La brièveté de cette interjection - phonologiquement encore plus courte en anglais qu'en français, car elle ne comporte qu'une syllabe –, la dureté de son assonance, évoque, avec une économie sémantique remarquable, le ressenti de l'effraction d'un élément corrupteur au sein d'un être ou d'un système intègre. Sur un autre plan, cette interjection illustre aussi la démarche dramaturgique de Kane, qui est de lancer un pavé dans le confort moral du spectateur.

## VIOLENCE ET CATHARSIS

"Silence. / Il pleut. / Ian. Merci. / Noir." (*Anéantis*, p.90)

Le concept de catharsis\* qu'Aristote développe dans sa *Poétique* est un moyen de couper court à la violence sociale. En effet, par l'identification mimétique avec le héros tragique dont l'histoire est présentée sur scène, le spectateur est sensé éprouver pitié et terreur dans l'enceinte du théâtre afin de se purger de ces émotions extrêmes dans sa vie, et ainsi retourner apaisé participer au fonctionnement de la Cité. On pourrait donc s'attendre à trouver un but cathartique dans le théâtre de Sarah Kane, dont l'œuvre entière est une dénonciation de la violence et une réaction à ses effets mortifères. Cependant, le rêve Grec d'harmonie incarnée par le corps de la Cité ne tient plus après les cataclysmes du xxe siècle. Comme s'attache à le montrer, entre autres, l'œuvre monumentale du philosophe Théodor Adorno, il n'est plus possible de revenir pacifié dans un monde qui s'est monstrueusement retourné contre lui-même sans s'en

faire le complice, participer à sa dynamique de prédation, devenir soi-même un monstre. Il est tout aussi moralement impensable que l'art participe à une réconciliation avec pareille réalité. [Adorno, 1966]

Cette conviction habite les artistes dès l'immédiate après-guerre. Aussi, Bertold Brecht (1898-1956), dès 1948 dans son *Petit Organon pour le théâtre* récuse-t-il la catharsis\* comme un instrument d'aliénation idéologique ayant pour effet de tuer dans l'œuf toute attitude critique vis-à-vis de l'ordre social, voire toute possibilité de penser que le monde est transformable et qu'il peut être transformé. A sa suite, Edward Bond, envisageant le théâtre comme un outil d'intervention dans le champ culturel et social, récusera l'idée que l'art, par nature "rationnel", puisse collaborer avec une société que sa monstruosité rend "irrationnelle." [Bond, 2003, p.26-40] La catharsis\* est donc encore en ligne de mire. Enfin, Kane, à son tour, refusera de se réconcilier avec le monde tel qu'il est aujourd'hui, dont Ian donne une image abjecte à travers ses articles de presse, relayée par la métaphore effrayante de la guerre et du Soldat. Son nom même peut se lire comme un "I am" mutilé, marque d'une humanité incomplète. Pour Kane, notre culture présente doit changer et le théâtre doit l'y aider.

Le pilier de la catharsis\*, c'est l'identification mimétique qui se fonde sur la reconnaissance des éléments présentés. C'est pourquoi Brecht, pour s'y opposer, met en place une dramaturgie "épique", posant entre la scène et la salle une distance, ayant pour but de faire considérer les choses représentées sous un angle inattendu : ses fameux "effets d'étrangeté\*". Les moyens dont il se dote sont, en premier lieu, destinés à rendre impossible l'identification, notamment par l'artificialisation des personnages et du décor, et par la rupture de la linéarité narrative.

La critique que Bond, Barker et Kane font de la distanciation brechtienne est qu'elle se pense dans le cadre d'un absolu moral qui n'existe pas. Ainsi, voir un mauvais modèle représenté sur scène n'empêchera pas de le répéter dans la vie, car l'organisation du monde réel est telle qu'elle anesthésie (déracine ?) la faculté empathique à la base de notre imagination créatrice et socialisante. "Dire que tout est dans l'empathie est absurde, mais il est tout aussi absurde de dire que nous pouvons nous passer de l'empathie. [...] les nazis ont exécuté les Juifs à Auschwitz parce qu'ils n'éprouvaient pour eux aucune empathie." [Bond, 2003, p. 258] Comment croire un seul instant qu'un individu se sentira concerné par l'histoire d'un personnage de théâtre au point de changer sa vie, alors qu'il est quotidiennement forcé de se rendre complice de l'injustice sociale structurelle ? Le théâtre doit donc revitaliser la morale individuelle en impliquant émotionnellement le spectateur, afin de laisser en lui une marque si cruelle qu'il ne pourra l'oublier une fois sorti de la salle. En quelque sorte, le "message" d'une pièce doit se construire individuellement par chaque spectateur dans son expérience unique du spectacle. Kane écrit donc un théâtre "total" dans le sens artaudien du terme (v. Théâtre de la cruauté), un théâtre qui ne se raconte pas, un théâtre dont le spectateur doit tout simplement faire l'expérience.

*Anéantis*, au même titre que les autres pièces de Kane, emmène le spectateur, pour le dire avec Elisabeth Angel-Perez, dans un voyage "au bout du possible". [Angel-Perez, 2006a] Elle lui fait éprouver, porté par sa partition générale, l'impulsion égoïste au cœur de l'être, au même titre que ses conséquences destructrices et leurs répercussions en écho. Ce paradoxe – qui n'est pas sans rappeler certains passages des théories de Bond (notamment *Le Paradoxe de Palerme* du *Commentaire sur les pièces de guerre*) [Bond, 1994, p. 47] - inscrit en lui une expérience que seul le théâtre peut lui donner : celle d'éprouver la totalité de son humanité. Les pièces de Kane se rapprochent en cela d'un rituel de reconnaissance d'espèce. En s'y soumettant, cette dernière aura peut-être une chance d'infléchir son destin collectif une fois que ses représentants seront sortis du théâtre pour retourner dans le Cité.

C'est ainsi qu'il faut entendre le remerciement final d'Ian suivant le "silence" qui permet de rassembler l'expérience éprouvée au cours de la représentation. Après avoir vécu les conséquences inéluctables de l'horreur dans le monde de ruines qu'Ian a créé par son comportement quotidien, Cate réussit, malgré tout, par-delà la corruption qui la détruit, à faire envers lui le geste humain par excellence –

celui qu'elle n'a pu faire pour le bébé : le nourrir. Ce geste, résumant l'essence de la sociabilité, amène en retour une parole régénérée, une parole vraiment humaine : "Merci." (Sc.5 p. 90) L'utilisation que Kane fait de la catharsis n'est pas un appel à un retour apaisé dans la Cité : il est un appel à la créer.

## GLOSSAIRE

Aggro-effects. Concept bondien prenant le contre-pied de "l'effet d'étrangeté" brechtien. Celui-ci tend à proposer sur la scène des images reconnaissables mais rendues insolites, de façon à ce que le spectateur puisse exercer une réflexion décomplexée à leur égard. Bond argue que telle démarche flirte de trop près avec l'esthétisation pure et simple, et choisit d'impliquer émotionnellement les spectateurs en les soumettant à des images-choc qui l'agressent, de façon à ce que, directement concerné, il exerce ensuite sa sagacité sur leur signification.

Brechtisme. Ensemble des procédés théâtraux théorisés et mis en pratique par Bertold Brecht (1898-1956), notamment l'"effet d'étrangeté" (v. "aggro-effect"), le "gestus" (façon de bouger de l'acteur laissant transparaître l'attitude sociale sous-jacente au comportement du personnage) et l'épiscisation de la fable\* (intégration d'éléments narratifs comme des panneaux, des interludes suspensifs, des matériaux authentiques, etc.) de façon à en briser la linéarité, source d'illusion mimétique. Ce théâtre insiste sur la dimension historique et donc "transformable" de la réalité représentée. Son groupe, le Berliner Ensemble, vint en tournée à Londres en 1956, et fit connaître son travail au Royal Court Theatre (entre autres), qui monta ensuite régulièrement ses pièces.

Effet de distanciation. Concept brechtien appelé aussi "effet d'étrangeté". Voir "aggro-effects".

Événements de Théâtre (*Theatre-Events*, ou *TEs*). Concept Bondien. Dans une pièce, épisode de crise destiné à être appréhendé dans ses dimensions à la fois intime et politique.

Fable. La fable est le niveau narratif de l'histoire racontée par une pièce, son intrigue. Elle ne doit pas se confondre avec son thème.

Site. Concept bondien. Espace de la scène, mais également de la scène intérieure que constitue la perception du spectateur. Point de rencontre créatif entre les deux.

Temps-Accident (*Accident-Time*). Concept Bondien. Façon de présenter les épisodes d'une pièce qui en fasse apparaître la dimension à la fois personnelle et collective, à la façon dont se déroule un accident : à la fois très rapidement, mais en même temps perçu comme au ralenti par l'accidenté.

Théâtre Rationnel. Nom qu'Edward Bond donne à son projet théâtral.

Théorie bourdivine le l'auteur. Théorie développée par Pierre Bourdieu selon laquelle 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, 1992]

Welfare State. Série de mesures sociales prises par les gouvernements socialistes (*Labour*) de 1945 à 1951. Deux d'entre elles parmi beaucoup d'autres influencèrent directement le développement du théâtre du "deuxième âge d'or" : l'allongement de l'âge de la scolarité gratuite obligatoire (qui, élevant le niveau d'éducation, fit sortir de nouveaux dramaturges des classes populaires) et la création du Arts Council – l'équivalent d'un Ministère de la culture français beaucoup plus indépendant et beaucoup plus décentralisé (qui, subventionnant sur tout le territoire les compagnies et les théâtres en fonction de la qualité et non de la rentabilité de leurs projets, a permis le développement d'écritures dramatiques expérimentales, celui de fortes voix régionales, et a amené un public plus vastes dans les théâtres).

#### TITRES ANGLAIS DES PIÈCES CITÉES EN FRANÇAIS

*4.48 Psychose : 4.48 Psychosis*

*Anéantis : Blasted*

*Au petit matin : Early Morning*

*Berceuse : Rockaby*

*Comme il vous plaira : As You Like It*

*En attendant Godot : Waiting for Godot*

*Fin de partie : Endgame*

*La Paix du dimanche : Look Back in Anger*

*L'Amour de Phèdre : Phaedra's Love*

*Le Fou : The Fool*

*Le Marchand de Venise : The Merchant of Venice*

*Macbeth : Macbeth*

*Manque : Crave*

*Peau : Skin*

*Purifiés : Cleansed*

*Sauvés : Saved*

*Souffle : Breath*

*Top Girls : Top Girls*

*Woyzeck : Woyzeck*

## SARAH KANE – ANÉANTIS - BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

### EN FRANÇAIS

#### ŒUVRES DE SARAH KANE

*Anéantis*, Traduction de Lucien Marchal, Paris, L'Arche, 1998.

Attention : les citations sont tirées de l'impression de février 2010. L'impression de 1998 présente un décalage d'environ – 4 pages.

*Manque*, Traduction de Séverine Magois, avec *L'Amour de Phèdre*, Traduction d'Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 1999.

*Purifiés*, Traduction d'Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 1999.

*4.48 Psychose*, Traduction d'Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2001.

#### OUVRAGES COMPLETS OU NUMÉROS DE REVUE CONSACRÉS À SARAH KANE

Blattes, S., et Simard, J-P., eds., *"In-Yer-Face" : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique, Coup de Théâtre N°18*, 2002.

Articles détaillés ci-dessous.

Braunschweig S., dir., *Sarah Kane, Outre Scène N°1*, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003.

Articles détaillés ci-dessous.

Saunders G., *Sarah Kane et le Théâtre*, traduction française de Georges Bas, L'Arche, Paris, 2004. Ouvrage original : *Love Me or Kill Me? : Sarah Kane and the Theatre of extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

#### CHAPITRES D'OUVRAGES

Angel-Perez E., "Poème du deuil de soi : le théâtre de Sarah Kane", *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 153-177.

\_, "Spectropoétique de la scène, modalités du spectral dans quelques pièces du théâtre anglais contemporain", *La Lettre et le fantôme, le spectral dans la littérature et les arts*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 145-157.

#### ARTICLES DANS REVUES

Benhamou, A-F., "Répond au monde, il en a besoin", *Outre Scène N°1*, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 4-5.

\_, "Autour de la création de *Blasted*", *Outre Scène N°1*, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 53.

\_, "Des fulgurances de langage magnifiques, entretien avec Séverine Magois", *Outre Scène* N°1, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 87-93.

Berton-Charriere D., "'Combien pour ce chien dans la vitrine ?' Mens insana in corpore insano ; Damien Hirst, Enda Walsh et Sarah Kane", *Coup de Théâtre* N°18, 2002, p. 71-82.

\_, "De *Lear* aux *Lears* ; pot-pourri de la démultiplication des *Lear(s)*/lire [délire]", Création théâtrale. Adaptation, schèmes, traduction, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 229-239.

Blattes S., "Une société en décomposition ? La Grande-Bretagne vue par quatre dramaturges contemporains", *Cycnos* Vol. XVIII N°1, *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire*, Nice, 2001, p. 119-32.

\_, "Blasted de Sarah Kane : esthétique et politique", *Coup de Théâtre* N°18, 2002, p. 83-96.

Bond E., "Sarah Kane et le théâtre", *LEXI/textes3*, Paris, L'Arche, 1999, p. 201-204.

\_, "Anéantir notre théâtre arrogant, Lettre au *Guardian*", *Outre Scène* N°1, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 59-63.

\_, "Le Signe de Kane", *Le Théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 187-199.

Churchill C., "Lettre au *Guardian*", *Outre Scène* N°1, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 55.

Colas H., "Corps multiples", *Outre Scène* N°1, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 37-43.

Crimp M., Godfrey P., Oaks M., et Motton G., Lettre au *Guardian*, *Outre Scène* N°1, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 54.

Cuisinier-Delorme S., "L'Écriture chorégraphique chez Sarah Kane : un théâtre des corps", *Création théâtrale. Adaptation, schèmes, traduction*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 215-228.

\_, "Au-delà de la représentation, le discours autour des corps dans *Manque* de Sarah Kane", *Théâtre anglophone de Shakespeare à Sarah Kane : l'envers du décor*, L'Entretemps, Montpellier, 2008, p. 133-42.

De Laurenzis A., "Une forme de civisme, entretien avec Daniel Jannet", *Outre Scène* N°1, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 77-84.

Fosse J., "Voix sans paroles", *LEXI/textes4*, Paris, L'Arche, 2000, p.221-224.

Greig D., "Lettre au *Guardian*", *Outre Scène* N°1, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 56-57.

Hattenstone S., "Une triste ovation", *Outre Scène* N°1, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 13-28.

Jolly G., "Le Théâtre de Sarah Kane : Poétique de la violence", *Revue d'Études Théâtrales* 9-10, 2004/5, p.53-62.

Kane S., "La forme est le sens", *LEXI/textes3*, Paris, L'Arche, 1999, p.197-199.

\_, "S'en tenir à la vérité", *LEXI/textes3*, Paris, L'Arche, 1999, p.205-209.

\_, "Marie Kelvedon", *Outre Scène* N°1, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 7.

\_, Drama with Balls, *Outre Scène* N°1, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 9-11.

\_, "Une conversation avec Nils Tabert", *Outre Scène* N°1, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 65-75.

Koch K., "You are my Sunshine", *Outre Scène* N°1, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 31-34.

Lesage M-C., "De Sénèque à Kane : Monstres et cruauté symbolique", *Revue d'Études Théâtrales* 9-10, 2004/5, p.41-51.

Obis É., "Adaptations et processus de création dans l'œuvre de Sarah Kane : exploration des limites de la représentation du corps", *Création théâtrale. Adaptation, schèmes, traduction*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 203-13.

\_, "Sarah Kane et le scandale du corps parlant", *Coup de Théâtre* N°22, *Koltes et les Amériques, Keen, Kane, la résurgence*, mai 2008, p. 87-100.

\_, "Stratégies d'effacement et de déconstruction du corps sur scène dans 4.48 *Psychose* de Sarah Kane et *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp", *Théâtre anglophone de Shakespeare à Sarah Kane : l'envers du décor*, L'Entretemps, Montpellier, 2008, p 143-53.

\_, Les figures protéiformes de l'inceste dans l'œuvre de Sarah Kane, *Coup de Théâtre* N°24, *Essai(s) et l'inceste, racines et modernité sur la scène contemporaine*, 2010, p. 183-196.

Ostermeier T., et von Mayenburg M., "Clarté et acuité", *LEXI/textes4*, Paris, L'Arche, 2000, p.226-227.

Pfeiffer J-M., "Essayer de vivre ou vivre à l'essai : d'Arthur Miller à Mark Ravenhill, en passant par Samuel Beckett et Sarah Kane", *Coup de Théâtre* N°24, *Essai(s) et l'inceste, racines et modernité sur la scène contemporaine*, 2010, p.25-36.

Pieiller, E., "A vif, la réalité de l'imaginaire", *LEXI/textes4*, Paris, L'Arche, 2000, p.228-230.

Sierz A., "'On dirait qu'il y a une guerre' : *Anéantis* de Sarah Kane et le théâtre politique", *Le Théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 169-186.

Tabert, N., "*Anéantis* de Sarah Kane", *LEXI/textes3*, Paris, L'Arche, 1999, p.210-211.

Torti-Alcayaga A., "L'œuvre de Sarah Kane, le théâtre de la défaite", dans *Cycnos* Vol. XVIII N°1, *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire*, Nice, 2001, p. 51-63.

\_, "Sarah Kane, la dernière romantique ?", dans *Coup de Théâtre* N°22, *Koltes et les Amériques, Keen, Kane, la résurgence*, mai 2008, p. 79-85.

Warlikowski K., "Il y a peu de beauté nous parlons avec des ordures", *Outre Scène* N°1, Strasbourg, Éditions du Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 45-51.

## EN ANGLAIS

### ŒUVRES DE SARAH KANE

Kane S., *Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Introduction by David Greig. London, Methuen, 2001.

## OUVRAGES COMPLETS OU NUMÉROS DE REVUE CONSACRÉS À SARAH KANE

Iball H., *Sarah Kane's Blasted*, London, Continuum theatre guides, 2008.

## CHAPITRES D'OUVRAGES

Aston E., *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990-2000*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 77-97.

Buse P., *Drama + Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*, Manchester, Manchester University Press, 2001, p. 172-90.

Dromgoogle D., *The Full Room: An A-Z of Contemporary Playwriting*, London, Methuen, 2000, p. 161-165.

Emig R., "Blasting Jane: *Jane Eyre* as an Intertext of Sarah Kane's *Blasted*." dans *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre*, eds. Rubik M. and Mettinger-Schartmann, E. Amsterdam, Rodopi, 2007, p.391-404.

Houlahan M., "Postmodern Tragedy?: Returning to John Ford." dans *Tragedy in Transition*, eds. Brown S-A. and Silverstone C., eds.. Malden, MA, Blackwell, 2007, p.249-259.

Gottlieb V., "Lukewarm Britannia", dans Chambers C., et Gottlieb V., *Theatre in a Cool Climate*, Oxford, Amber Lane, 1999, p. 201-12.

Saunders G., "The Apocalyptic Theatre of Sarah Kane", dans Berninger M., et Reitz B., eds., *British Drama of the 1990s*, Heidelberg, Anglistik & Englischunterricht 64 (2002), p. 123-135.

Sierz A., "Sarah Kane, *In-Yer-Face Theatre*. *British Drama Today*, London, Faber, 2000, p. 90-121.

Soncini S., "Stage Wars: The Representation of Conflict in Contemporary British Theatre", dans Dente C. et Soncini S., eds., *Conflict Zones: Action Languages Mediations*, Pise, Edizioni ETS, 2004, p. 84-101.

## ARTICLES DANS REVUES

Cohn, R., "Sarah Kane, an Architect of Drama", dans *Cycnos* Vol. XVIII N°1, *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire*, Nice, 2001, p. 39-49.

Carney S., "The Tragedy of History in Sarah Kane's *Blasted*", dans *Theatre Survey*, 46 (2), 2005, p. 275-96.

Rebellato D., "Sarah Kane, an Appreciation", dans *New Theatre Quarterly*, août 1999, p.280-81.

Saunders G., "'Out Vile Jelly': Sarah Kane's *Blasted* and Shakespeare's *King Lear*", *New Theatre Quarterly*, 77, février 2004, p. 69-78.

Sierz A., "Sarah Kane Checklist", dans *New Theatre Quarterly*, 67, août 2001, p. 285-290.

\_, "In Yer Face?' in Bristol", dans *New Theatre Quarterly*, 73, février 2003, p. 90-91.

Urban K., "An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane", dans *A Journal Performance and Culture*, issue 69, sept. 2001, p. 36-46.

\_, "Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty and the Nineties", dans *New Theatre Quarterly*, 80, novembre 2004, p. 354-72.

SUR INTERNET (dernière visites le 25/07/2010)

Fisher I., <<http://www.iainfisher.com/kane.html>>

Kane S., *Skin*, 1995 : film visible sur Utube.

Sierz A., <<http://www.inyerface-theatre.com>>

## RÉFÉRENCES SECONDAIRES

Adorno T., *Dialectique négative*, (1966), traduction Coffin G., Masson J., Mason O., Renaut A., et Trousson D., Paris, Payot, 1978, (rééd. 2003).

Angel-Perez, E., "Pour un théâtre de la barbarie : Peter Barnes et Howard Barker" dans *Le théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 101-118.

Artaud A., *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, (rééd. 1964.)

Barker H., *Arguments for a Theatre*, Manchester, Manchester University Press, 1997 / *Arguments pour un théâtre*, traduction de Elisabeth Angel-Perez, Ivan Berthoux, Isabelle Framchon, Sarah Hirshmuller, Mike Sens, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2006.

Beckett S., *En attendant Godot*, Paris, Les éditions de minuit, 1952.

-, *Fin de partie*, Paris, Les éditions de minuit, 1957.

Bond, E., *Commentaire sur les "Pièces de guerre" et Le paradoxe de la paix* traduction de Georges Bas, Laure Hémain, Michel Vittoz, Malika B. Durif, Paris, L'Arche, 1994.

\_, *Au petit matin*, traduction Georges Bas, Paris, L'Arche, 2000.

\_, *Le Fou*, traduction de Georges Bas, Paris, L'Arche, 2000.

\_, *La trame cachée*, traduction Georges Bas, Jérôme Hankins et Séverine Magois, Paris, L'Arche, 2003.

Brecht B., *Petit Organon pour le théâtre*, (1948), dans *Écrits sur le théâtre 2*, traduction de Tailleur, J., et Winkler, E., Paris, L'Arche, 1963 (rééd. 1979).

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

Shakespeare, W., *Le Roi Lear*, Paris, Flammarion, 1995.

\_, *Le Marchand de Venise*, avec *Comme il vous plaira* et *Beaucoup de bruit pour rien*, Paris, Flammarion, 1964.