« Last in a Long Line of Literary Kleptomaniacs » : quand Chris Lee parodie Sarah Kane.

Samuel CUISINIER-DELORME
(Docteur, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2,
CERHAC, UMR 5037)

Chris Lee mène de front une double carrière professionnelle : cet Irlandais, qui vit à Londres, est dramaturge et travaille dans le domaine social. Si son métier lui offre de nombreuses sources d'inspiration, il tient toutefois à rappeler que ses textes ne sont pas uniquement basés sur les gens qu'ils rencontrent et les situations auxquelles il doit faire face dans sa vie professionnelle[1].

Il commence à écrire alors qu'il est encore étudiant à *University College Dublin* au début des années 1980. Il est à ce jour l'auteur d'une trentaine de pièces, parmi lesquelles *Hummingbird* (1996), *The Electrocution of Children* (1998), pour laquelle il obtient le Stewart Parker Award, ou encore *The Ash Boy* (2006) et *Shallow Slumber* (2011). Son théâtre « déconstruit adroitement des sujets sociaux difficiles, de la dépendance au handicap et la maladie mentale[2] ». Il s'inscrit dans la lignée de dramaturges tel que Howard Barker, qui écrit « un théâtre dont le centre de préoccupation est l'humain et sa complexité » (Angel-Perez : 125), et que Chris Lee cite en exemple :

> [My playwright idols are] Howard Barker for his absolute refusal of compromise and his acid demolitions of conventional wisdom. Edward Bond for his adherence to revolutionary ideals when all the light in the world has gone out. And Caryl Churchill for her restless investigation of the nature of a play, pushing back the limits, opening the spaces of narrative no one had noticed before.
> (Soho Theatre)

Dans cette interview de 2012 pour le Soho Theatre où se jouait sa pièce *Shallow Slumber*, Chris Lee dévoile les auteurs dramatiques qu'il prend comme modèles. Si Sarah Kane n'est pas invoquée, les amateurs de l'*enfant terrible* du théâtre britannique reconnaîtront, à la

lecture de *Crushed*, les thèmes et images qui traversent l'œuvre de celle qui, décédée prématurément en 1999, laissa derrière elle une œuvre composée de cinq pièces et d'un court-métrage pour la télévision.

Dans ce très court texte d'une demi-page, écrit au début des années 2000, Chris Lee s'adonne à un exercice littéraire qui prête à sourire, voire rire, si tant est que le lecteur repère les références hypotextuelles qui composent cette parodie. *Crushed* est en effet « un texte qui, à des fins satiriques ou comiques, imite en la tournant en ridicule, une partie ou la totalité d'une œuvre sérieuse connue » (CNRTL). Ainsi, Chris Lee saisit de manière concise l'essence – linguistique et thématique – du théâtre de l'auteur de *Blasted*, *Phaedra's Love* et *Cleansed,* pièces auxquelles les références sont les plus évidentes et qui « s'inscrivent dans le sillage le plus extrémiste d'un théâtre de l'abjection et de l'apocalypse » (Angel-Perez : 153).

Ainsi, dans *Crushed*, l'auteur croise les allusions aux trois textes susmentionnés. Par exemple, l'indication « A tree immediately appears where the head had been » est une référence explicite à la fin de la scène 5 de *Cleansed*, lorsqu'un tournesol éclot sur scène après que Grace et Graham ont fait l'amour : « A sunflower burst through the floor and grows above their heads » (Kane : 120). La réflexion de l'Arbre (« At last I have truly known love. ») évoque le dénouement de *Phaedra's Love*, lorsque Hyppolytus, une fois mort, savoure le bonheur d'être mutilé et dévoré par des vautours : « If there could have been more moments like this » (Kane : 103).

À première vue, dans le sillon du *In-Yer-Face*, l'abject est au cœur du texte de Chris Lee : on y voit un homme frapper une tête sur laquelle il urine puis défèque, avant de lui éjaculer dessus. Toutefois, la didascalie n'inspire pas le dégoût à celui qui la découvre, car l'extrême violence n'est pas vecteur de traumatisme et/ou déclencheur de rejet. En effet, le recyclage et l'accumulation d'images déjà utilisées par Sarah Kane en atténue la charge symbolique, voire la vide de sens.

D'un point de vue extracontextuel, il s'agit peut-être de la part de Chris Lee d'un pied de nez aux critiques qui, lors de la création de *Blasted* en 1995, listaient tel un inventaire à la Prévert les actes violents et sexuels que contenait la pièce, ce qui irritait passablement Sarah Kane :

> My first play at the Theatre Upstairs got extremely negative press reactions, because of the content of the play. I am not really happy to list that content because that is what the press did. Actually taking events out of their context does not do justice to the play. (Sarah Kane, citée dans Saunders : 9)

Les actes sexuels mentionnés par Chris Lee ne sont par ailleurs nullement politiques, puisque l'inscription de *Crushed* dans un cadre parodique tourne en dérision la série d'actions. *A contrario*, par exemple, l'éjaculation d'Hippolytus dans la bouche du prêtre dans *Phaedra's Love* (Kane : 97) apparaît comme un signe de condamnation d'une institution religieuse corrompue :

> PRIEST (*Performs oral sex on* HIPPOLYTUS)
> HIPPOLYTUS Leave that to you.
> (*He comes.*
> *He rests his hand on top of the* PRIEST*'s head.*)
> Go.
> Confess.
> Before you burn.

La dimension politique du théâtre de Sarah Kane s'exprime aussi à travers le langage qui participe à la fois à l'expression de la violence et à une affirmation idéologique, comme le remarque Aleks Sierz :

> When, in a famous scene from *Blasted*, Sarah Kane used the word "cunt" eleven times in a row (59), she was not only smashing a feminist taboo, but she was simultaneously asserting both a view of masculine psychology and a sense of the power of contemporary strong words. (Sierz)

L'utilisation d'une langue télégraphique et d'un vocabulaire cru et vulgaire souligne la volonté de s'adresser au public de manière percutante et explicite, ce que ne manque pas de rappeler Chris Lee dans la phrase : « Fuck. Cunt. Fuck. Cunting fucking cunting cunting

fuck. » Ici, le dramaturge se joue du lexique et de la grammaire en juxtaposant des termes grossiers, l'ensemble n'étant pas porteur de sens et restant hermétique à toute interprétation. *A contrario*, le vocabulaire utilisé dans les indications scéniques (« *urinate* », « *defecate* », « *ejaculate* »…) est en complet décalage à la fois avec celui utilisé précédemment et avec les actions qu'il décrit, ce qui ajoute une touche d'humour supplémentaire.

La déconstruction du sens est également renforcée par la destruction successive de l'Arbre, de l'Homme, du théâtre et du monde qui rappelle la vision nihiliste du *In-Yer-Face*, ici poussée à l'extrême :

> *Suddenly the tree explodes. The man explodes. The theatre explodes. The world explodes.*
> *Fuck you all.*
> *Goodbye.*

La didascalie rappelle les indications complexes de Sarah Kane dans ses trois premières pièces, comme par exemple « *The rat begins to eat Carl's right hand* » (Kane : 130) et « *The rats carry Carl's feet away* » (Kane : 136), dont la concrétisation scénique est réputée difficile, voire impossible. Une fois encore, l'auteur de *Crushed* recycle et intègre les critiques faites au théâtre de Kane sous la forme d'une caricature drôle mais néanmoins acerbe. Cela soulève alors la question du ou des destinataire(s) des indications « *Fuck you all* » et « *Goodbye* ». S'agit-il des lecteurs, des critiques, ou de la société dans son ensemble ? Les trois niveaux de lecture sont possibles.

La dimension humoristique de *Crushed* est évidemment centrale mais, au-delà de la parodie, le texte de Chris Lee questionne, tant sur le fond que sur la forme, les limites du théâtre *In-Yer-Face* et de la représentation. Si les pièces de Sarah Kane peuvent être parfois compliquées à mettre en scène, toute représentation réaliste de *Crushed* est écartée. Lorsque l'auteur explique ce qui fait de Caryl Churchill l'un de ses modèles, Chris Lee avance « son investigation débordante de la nature d'une pièce, repoussant les limites, ouvrant les espaces de la narration que personne n'avait auparavant remarqués[3] ». C'est ce qu'il applique dans *Crushed* : en s'appropriant à son tour les codes dramatiques du *In-Yer-Face* qu'il détourne, il

montre que Sarah Kane n'est pas « la dernière d'une longue lignée de cleptomanes littéraires[4] », comme elle se décrit dans *4.48 Psychosis*. Sous couvert d'humour, il propose une vision encore plus extrême de ce théâtre-là ; il fait montre d'une habile connaissance du genre dont il repousse à sa façon les limites, comme pour dire que l'apocalypse que cette veine d'écriture cherche sans cesse à mettre en scène n'avait pas encore été atteinte.

RÉFÉRENCES

SOURCE PRIMAIRE

KANE, Sarah. *Complete Plays*. Londres : Methuen Drama, 2001.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

ANGEL-PEREZ, Élisabeth. *Voyages au bout du possible*. Paris : Klincksieck, 2006.

SAUNDERS, Graham. *'Love me or kill me': Sarah Kane and The Theatre of Extremes*. Manchester : MUP, 2002.

ARTICLES DE PRESSE

O'HARA, Mary. « Social work's Baby Peter blame game confronted in new play ». *The Guardian* 12 décembre 2008 <http://www.theguardian.com/society/2012/jan/17/social-work-blame-game-baby-p-new-play> (vu le 18/05/2015).

DICTIONNAIRE

Centre National de Ressources Textuelles en Ligne. <http://www.cnrtl.fr> (vu le 18/05/2015).

SITES WEB

SIERZ, Aleks. « New Writing in Britain: How Do We Define the Contemporary? ». *The Sidcup Papers*. <http://theatrefutures.org.uk/sidcup_papers/2008/12/17/new-writing-in-britain-how-do-we-define-the-contemporary/> (vu le 18/05/2015).

ANON. « Getting to know Shallow Slumber Writer Chris Lee ». *Soho Theatre*. <http://www.sohotheatre.com/news/getting-to-know-shallow-slumber-writer-chris-lee/> (vu le 18/05/2015).

---

[1] Mary O'Hara écrit :

> Writing is "a vitally important way of processing" his experiences, he adds, "[but] it's not to say that there's this direct relationship – you know – that I go out and I do a Mental Health Act assessment and then I come home and write a play about it. It's not that close but, yeah, so much gets churned up. (O'Hara)

[2] « He is a prolific writer (he has over 30 plays to his name) whose work deftly deconstructs harsh social problems, from addiction to disability and mental illness » (O'Hara).

[3] « Caryl Churchill for her restless investigation of the nature of a play, pushing back the limits, opening the spaces of narrative no one had noticed before » (Soho Theatre).

[4] « Last in a Long Line of Literary Kleptomaniacs » (Kane : 213).