

Les figures protéiformes de l'inceste dans l'œuvre de Sarah Kane

Eléonore Obis, ATER doctorante à l'Université Paris IV-Sorbonne

Claude Lévi-Strauss, dans sa thèse séminale *Structures élémentaires de la parenté* (1949), avance que la prohibition de l'inceste « constitue la démarche fondamentale grâce à laquelle, par laquelle, mais surtout en laquelle, s'accomplit le passage de la Nature à la Culture » (LEVI-STRAUSS, 29). Les réflexions de l'anthropologue le mènent à la conclusion suivante : la prohibition de l'inceste est de l'ordre de la règle du don, puisqu'elle n'est pas tant une règle qui interdit d'épouser la mère, la sœur ou la fille qu'une règle qui oblige à donner mère, sœur et fille à autrui. La prohibition de l'inceste est l'envers de l'obligation de l'échange. Elle permet de structurer et de perpétuer les sociétés humaines depuis la nuit des temps. Le philosophe Michel Foucault reprend quelques années plus tard les analyses de Lévi-Strauss et approfondit la notion d'inceste dans le second volet de son *Histoire de la sexualité, L'Usage des plaisirs* (1984) : « Si on admet que le seuil de toute culture c'est l'inceste interdit, alors la sexualité se trouve depuis le fond des temps sous le signe de la loi et du droit » (Foucault, 145).

Ces remarques liminaires permettent de mettre en perspective la façon dont le théâtre contemporain, et plus particulièrement Sarah Kane, traite du thème de l'inceste. Les cinq pièces de l'auteur, composées à la fin des années 90, n'hésitent pas à mettre sur le devant de la scène des relations incestueuses et surexposent ce tabou habituellement caché. En ce sens, elles prennent totalement à contre-pied les deux constats que nous venons d'évoquer. L'approche de Claude Lévi-Strauss ainsi que celle de Michel Foucault font de l'inceste un principe structurant pour chaque société, au sein de laquelle toute organisation familiale est frappée du sceau de l'interdit : la prohibition de l'inceste est signe du passage de la Nature à la Culture pour Lévi-Strauss, signe de l'emprise de la loi sur la sexualité pour Foucault. Chez Kane, aborder l'inceste est une manière de dénoncer une société déstructurée, en perte de repères, et qui a levé tous les interdits. Son théâtre présente à cet égard une filiation évidente avec la tragédie anglaise jacobéenne et caroléenne, qui n'hésite pas à dissoudre tout cadre moral, et revendique une

esthétique de l'horreur (je pense notamment, en rapport avec notre sujet, à *Women Beware Women* de Thomas Middleton, *The Duchess of Malfi* de John Webster ou encore *'Tis Pity She's a Whore* de John Ford)¹. A cet héritage s'ajoute celui du tournant du millénaire qui fait de tout un pan du théâtre contemporain, depuis les traumatismes d'Auschwitz et de Hiroshima, un territoire ouvertement post-éthique, où les notions de valeur morale et de tabou n'ont plus aucun sens². La scène et le texte sont délivrés de toutes les lois, dans un monde revenu à l'état de Nature décrit par Hobbes dans son *Leviathan* (Part I, Chapter XIII). De façon révélatrice, l'interdit de l'inceste intervient dans la poétique de l'œuvre de Kane de façon transversale. Il parcourt tous ses textes, et pas uniquement, comme l'on pourrait s'y attendre, la réécriture de la tragédie de Sénèque *Phèdre* - aussi appelée *Hippolyte* - que Kane a renommée *Phaedra's Love* (1996).

Le terme « inceste » vient du latin *incestum*, que l'on pourrait traduire par « sacrilège », et signifie, littéralement, « qui n'est pas chaste, pur ou religieux ». Le thème de l'inceste est donc étymologiquement lié à l'impur et au mélange impropre des flux et des identités, motifs que Kane explore pour définir l'identité du sujet, ses limites et ses frontières non seulement dans ses relations à l'autre mais aussi dans son rapport au monde. Symptôme d'un malaise profond chez un individu en perte de repères, l'inceste et sa prolifération révèlent un sujet qui survit en vase clos, dans la solitude, ressassant constamment des histoires et des textes (*Crave* et *4.48 Psychosis* en sont les illustrations). Afin d'étudier les figures protéiformes de l'inceste, nous dégagerons tout d'abord les moments les plus significatifs de l'œuvre développant cette thématique dans le cadre des stratégies de choc propre au caractère « In-Yer-Face »³ du théâtre de Kane, afin d'analyser dans un second temps la thématisation de l'inceste d'un point de vue structurel, sous la forme du repli sur le même. Enfin, nous aborderons la problématique de la filiation de ces textes à travers l'analyse des relations « palimpsestueuses » entre hypotextes et hypertextes. Ce néologisme de Philippe Lejeune nous permet de mettre en avant la cohérence poétique de Kane : faisant référence au palimpseste - texte se superposant à un autre qu'il ne dissimule pas entièrement, mais qu'il laisse paraître par transparence - le texte « palimpsestueux » confronte hypotexte et hypertexte. C'est dans la friction de ces deux éléments que se crée la langue poétique et incantatoire de Sarah Kane.

Avant d'entrer dans le vif du sujet avec l'étude de *Phuedra's Love*, on peut faire remarquer que le motif de l'inceste en tant que tel apparaît de façon sporadique dans d'autres pièces de Kane, notamment *Blasted* (1995), *Cleansed* et *Crave* (1998). Ainsi dans *Cleansed*, deux personnages, Graham et Grace, sont frère et sœur, et représentent un couple amoureux incestueux (la pièce peut d'ailleurs se lire comme une variation sur *Tis Pity She's a Whore* de John Ford). Dans l'enceinte d'une université qui ressemble aussi à une institution pour jeunes gens, Grace se présente à Tinker, le « directeur » de l'institution, pour avoir des informations sur son frère Graham mort par overdose. Elle prend ensuite la place de son frère dans cet univers carcéral et entretient avec le mort une relation incestueuse. En effet, Graham meurt dès le début de la pièce mais il hante chaque scène en revenant à plusieurs reprises. L'inceste ne doit donc pas être seulement compris comme un choc dont l'effet principal est de heurter la sensibilité du spectateur mais plutôt comme une façon de figurer sur scène l'amour impossible, tant il semble être pur fantasme pour Grace qui tente à tout prix de fusionner avec son frère disparu. Après avoir tout d'abord revêtu les vêtements de son frère à la scène 3, Grace retrouve Graham à la scène 5 qui décrit la fusion entre les deux personnages. Grace devient Graham en dansant avec son frère, en mimant ses mouvements et sa voix :

Graham dances- a dance of love for Grace. Grace dances opposite him, copying his movements. Gradually, she takes on the masculinity of his movement, his facial expression. Finally, she no longer has to watch him – she mirrors him perfectly as they dance exactly in time. When she speaks, her voice is more like his. (Kane, 119).

Cette danse d'amour, « a dance of love », est suivie de l'acte sexuel où les deux corps fusionnent totalement. Cet amour impossible est décrit par Grace comme le désir de réconcilier son corps et son esprit : «What would you change?» lui demande un personnage de la pièce. «My body. So it looked like it feels. Graham outside like Graham inside» (Kane, 126). Ce vœu est réalisé par le personnage tortionnaire de la pièce, Tinker, qui fait subir plusieurs opérations à Grace : son corps est progressivement transformé pour ressembler à celui de Graham, forme ultime d'appropriation de l'Autre par le sujet et incarnation symbolique de l'inceste. Dans le texte, cette transformation de Grace en Graham est représentée visuellement par un double nom, séparé par une barre

oblique : Graham/Grace. L'impossibilité pour le sujet de vivre cet amour absolu aboutit à un personnage scindé en deux, à une reconstitution monstrueuse et artificielle de l'androgyn.

Dès *Blasted* cependant, l'inceste est présent à travers la relation ambiguë qui lie Ian, journaliste de 45 ans, à Cate, jeune femme de 21 ans, qui se comporte comme une enfant au début de la pièce (elle suce son pouce et elle bégaye). Son viol, par un homme qui pourrait être son père, est la catastrophe de *Blasted* puisqu'il semble faire basculer la pièce dans un monde détruit par la guerre. Dans *Crave* l'inceste apparaît à nouveau, mais sous la forme de motif clandestin et par le biais de la pédophilie : « [...] a small girl sits in the passenger seat of a parked car. Her elderly grandfather undoes his trousers and it pops out of his pants, big and purple[...] And when she cries, her father in the back seat says I'm sorry, she's not normally like this » (Kane, 158). La situation décrite place le sujet dans une spirale de l'inceste qui implique à la fois le père et le grand-père. Cette figure de la spirale, déjà à l'œuvre dans *Phaedra's Love*, fait du microcosme qu'est le milieu familial la scène malsaine de toutes les violences visant à déconstruire le sujet ainsi que le miroir implacable des violences du macrocosme, reprenant ainsi l'un des traits structurels de la tragédie grecque.

Phaedra's Love, réécriture de la tragédie de Sénèque, est la pièce qui prend le sujet de l'inceste à bras-le-corps. Il s'agit d'un véritable pied de nez à toutes les règles aristotéliennes, en particulier dans la représentation sur scène de ce qui appartient traditionnellement au hors-scène. L'hypotypose n'a plus sa place dans ce théâtre où tout est exposé. C'est dans ce renversement que l'inceste occupe une place de choix, tant par le rôle amplifié qui lui est accordé que par sa saturation du réseau souterrain de significations. La famille royale contemporaine décrite par Kane est pourrie de l'intérieur : le roi, Thésée, a couché avec la fille de sa femme, Strophe, lors de sa nuit de noces, et le prince Hippolyte n'hésite pas à consommer l'inceste avec sa belle-mère, Phèdre, et à coucher avec sa demi-sœur Strophe. On prend ici la mesure des libertés prises par Kane par rapport à l'hypotexte. « La sujétion de Phèdre à la tyrannie animale » pour reprendre les termes de George Steiner à propos de la pièce de Racine (Steiner, 90), est ici entièrement assumée et même incarnée par l'ensemble des personnages. D'ailleurs, la pièce n'est pas tant focalisée sur l'amour de Phèdre, annoncé par le titre, que sur la chute inéluctable du personnage

d'Hippolyte, condamné au lynchage pour le viol de Phèdre (viol qu'il n'a d'ailleurs probablement pas commis) à la fin de la pièce.

La notion d'inceste est, de plus, remise en question par les personnages. Strophe est la fille de Phèdre mais pas de Thésée, et Hippolyte est le fils de Thésée mais pas de Phèdre. C'est le docteur d'Hippolyte qui soumet ce problème des liens du sang à Phèdre dans le premier tableau: « There is, after all, no blood between you » dit-il (Kane, 68). Hippolyte, en écho au docteur, révoque lui aussi les liens familiaux existants entre les différents membres de la famille royale et déclare « None of us is related to each other » (Kane, 93). L'inceste est donc presque légitimé : dans un monde dénué de sens et de valeur, les liens du sang ou les liens familiaux ne sont plus une barrière suffisante pour empêcher la réalisation de tous les fantasmes car ces liens ont été détruits. La famille recomposée, présentée comme vouée à l'échec, n'est qu'un exemple presque caricatural de l'impossibilité de liens purement familiaux. C'est le concept même de famille qui est ici remis en question à travers cette famille royale décadente et « décomposée ». De plus, la pièce met en scène ce que l'on pourrait appeler une « acculturation », par laquelle la société perd définitivement tous ses repères et revient à une forme d'état de nature. La structure même de *Phaedra's Love* illustre cette régression. La scène d'exposition nous montre un Hippolyte « adulescent » : les yeux rivés sur un écran montrant un film violent et passant alternativement de l'ingestion d'hamburgers à la masturbation, il incarne un corps passif qui n'est plus qu'un simple lieu d'ingestion et d'excrétion, associé à un esprit en voie d'acculturation (Kane choisit avec humour de lui faire regarder un film hollywoodien tout en lui faisant ingurgiter les hamburgers). Son corps est poreux, caractérisé par le mélange indistinct du propre et du sale et par l'invasion de l'impur et de la souillure, à l'image des chaussettes pleines de morve et de sperme qui jonchent le sol de sa chambre. Le corps expose dès la première scène l'impossibilité pour Hippolyte d'être propre et chaste – il est, littéralement, « incestueux ».

Le processus d'acculturation ne fait que s'accélérer pendant la suite de la pièce car la famille est, depuis toujours, gangrenée de l'intérieur : après que l'inceste a été consommé par Phèdre et Hippolyte, ce sont tous les autres incestes commis qui rejaillissent à la surface du texte pour révéler un milieu corrompu et refermé sur lui-même. Ainsi, le corps poreux

d'Hippolyte en exposition est à la fois emblématique et annonciateur de la circulation des flux entre ces corps d'une même famille à l'identité impure et dissolue. Les corps en putréfaction des personnages sont aussi là pour nous le rappeler, telle la langue verte d'Hippolyte, symptôme d'une blennorragie hautement contagieuse, recouverte de ce qui ressemble à de la mousse ou du lichen (moss). Le mouvement de retour à l'état de nature se poursuit ensuite par une scène de confession entre Hippolyte, enfermé dans une cellule pour le crime dont il est accusé (le viol de Phèdre), et un prêtre. Une fois encore, suivant la logique du renversement, cette scène de confession se transforme en un déni de l'existence de Dieu, dans les paroles d'Hippolyte d'une part « *There is no God. There is. No God.* » (Kane, 94) et dans l'abaissement et la corruption du prêtre venu le faire confesser d'autre part : « *Hippolytus : and I have no intention of behaving like a fucking animal. Priest : performs oral sex on Hippolytus) Hippolytus : Leave that to you. (He comes)* » (Kane, 97). Le prêtre se laisse tenter et envahir par ses désirs : sa corruption est l'illustration d'un monde sans transcendance ni loi, d'un monde caractérisé par l'impur.

Enfin, c'est par le déchaînement des pulsions et des instincts de la foule lors du lynchage d'Hippolyte que peut s'opérer l'ultime phase de retour à l'état de nature dans le dernier tableau. L'inceste s'incarne dans la représentation par l'abolition totale des frontières identitaires entre les individus : les membres de la famille royale, Thésée et Strophe, sont confondus avec la foule et déguisés. Le lynchage d'Hippolyte libère les pulsions animales, et la foule devient un seul et même corps déchirant tout ce qui lui est étranger et ne fait pas corps avec elle. Thésée, membre de ce corps libéré de tout interdit, viole sa fille sans la reconnaître et éventre son fils Hippolyte après que la foule déchaînée l'a préalablement émasculé. Les morceaux arrachés de son corps seront donnés en pâture à un chien. Même si, dans un brusque sursaut de conscience, Thésée se donne la mort en reconnaissant dans la femme qu'il vient de violer sa propre fille, le sujet en tant qu'individu intègre s'est désagrégé dans la masse. Il est devenu la proie d'un mouvement collectif et d'une violence que l'on pourrait qualifier de chorale, redoublée par la nature confuse et multiple des différents locuteurs de cette scène. La plèbe est parvenue à détruire ce corps politique qui la tenait autrefois en son pouvoir. Cette incroyable révolution instaure l'état de nature comme stade ultime de cette société. Elle apparaît une dernière fois dans l'image finale de la pièce : un vautour vient

dévorer les entrailles d'Hippolyte, l'oiseau de proie marquant la victoire des instincts de l'animal sur l'humain.

L'isotopie de l'inceste se ramifie dans d'autres lieux de la représentation. Elle apparaît sous d'autres formes car elle peut être subsumée sous la représentation d'un monde, et par contamination, d'un sujet tragique car replié sur lui-même, engendrant à sa suite des figures protéiformes. A la figure de l'inceste viennent donc se greffer d'autres figures qui participent de la représentation de la condition tragique du sujet. Afin de préciser cette articulation, je reprends ici les propos d'Elisabeth Angel-Perez dans son article sur le théâtre de la barbarie, théâtre dans lequel elle inclut le théâtre de Sarah Kane :

Le théâtre de la barbarie est tragique car il tourne en vase clos. Les figures d'enfermement y prolifèrent sous les formes récurrentes de l'inceste et de l'anthropophagie. L'inceste comme le cannibalisme (parfois au sens psychanalytique de volonté de s'incorporer à l'objet du désir en le mangeant) participe d'une problématique du repli sur le même. (Angel-Perez 1999, 201)

Tout d'abord, afin d'éclairer cette citation, on peut rappeler ici que le lien entre inceste et anthropophagie est suggéré par Freud dans son ouvrage *Totem et Tabou* (1913). Dans le premier chapitre, intitulé « La Peur de l'Inceste », il définit les liens qui unissent les membres d'un groupe ayant le même totem par l'obligation sacrée, « dont la violation entraîne un châtiment automatique, de ne pas tuer (ou détruire) leur totem, de s'abstenir de manger de sa chair ou d'en jouir autrement » (Freud, 11).

A l'inceste, qui est une forme d'appropriation de l'autre par le sujet dans un mouvement de repli sur le même, viennent se mêler les thèmes de l'anthropophagie, mais aussi de l'homosexualité dans une œuvre parcourue par l'isotopie de l'enfermement. Ces thèmes vont de pair avec l'inceste pour le choc potentiel qu'ils véhiculent aux yeux d'un public occidental encore sous l'influence des interdits du Lévitique. Ces règles touchant à l'identité sexuelle, dans le chapitre 18 du Lévitique, interdisent tous les « rapports du même avec le même » pour reprendre les termes de Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur* (Kristeva, 122), qu'il s'agisse de l'homosexualité « Tu ne coucheras pas avec un homme comme on couche avec une femme » (Lv, 18, 21) ou de l'inceste « Aucun de vous ne s'approchera de sa proche parente pour en découvrir la nudité » (Lv, 18, 6). Dans ce sens, en faisant de son théâtre un théâtre de la

transgression quasi-systématique, Kane rejoint Artaud et son théâtre de la cruauté qui malmène le spectateur :

Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est [...] pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée d'un conflit perpétuel et d'un spasme où la vie est tranchée à chaque minute, où tout dans la création s'élève et s'exerce contre notre état d'êtres constitués [...] (Artaud, 142)

L'isotopie du repli sur le même participe donc d'un théâtre du choc qui ne cesse de remettre en jeu des valeurs incbranlables et intouchables pour le spectateur.

L'homosexualité concerne certains personnages mais elle apparaît aussi dans la représentation de scènes de sodomie, comme dans *Blasted* par exemple. L'homosexualité est un sujet sensible pour Ian, journaliste de 45 ans : les lesbiennes et les homosexuels doivent, selon lui, être traités comme des étrangers indésirables. « You look like a lesbos [...] Don't look very sexy, that's all » (Kane, 7) dit-il à Cate, la jeune fille qu'il a invitée dans une chambre d'hôtel. La récurrence de ces répliques homophobes et xénophobes est signifiante car Ian incarne à lui seul toute une partie de la société visée par Kane pour ces préjugés, préjugés qui ne manqueront pas de se retourner contre le personnage qui sera sodomisé par un soldat (un « étranger ») dans la suite de la pièce et dont les yeux seront dévorés.

Des personnages ont indistinctement des relations sexuelles avec les hommes et les femmes, comme Hippolyte par exemple. Ces relations sont le reflet des errances identitaires du sujet qui ne trouve jamais satisfaction chez l'autre. Dans *Cleansed*, le seul couple homosexuel emblématique de l'œuvre, formé par Rod et Carl, est puni, comme Hippolyte, pour avoir transgressé les tabous, par une référence à peine voilée à la Bible : Carl aura la langue et les mains coupées. Les allusions à la destruction de Sodome et Gomorre par le feu et le soufre (Gn, 19, 23-25) sont tout aussi flagrantes et parcourent toute l'œuvre : la purification par le feu est un motif récurrent de *Phaedra's Love*, au même titre que *Cleansed*. La structure circulaire de cette pièce fait du dernier tableau un écho à la scène d'exposition : la dernière image est celle de deux êtres détruits et mutilés par Tinker, sous une lumière aveuglante et brûlante, allusion à la première victime de la pièce, le drogué Graham, qui a été incinérée. Cette isotopie du feu destructeur fait d'autant plus sens dans cette université/institution qui rappelle très fortement l'univers concentrationnaire⁴.

Les deux dernières pièces écrites par Kane, *Crave* et *4.48 Psychosis*, articulent un nouveau mouvement de repli, en déplaçant la question de l'amour du même à celle de l'amour de soi, dans un repli narcissique où le sujet est divisé et pourrait être à la fois homme et/ou femme, comme le suggère la mention de l'hermaphrodite dès les premières lignes de *4.48 Psychosis*, « the broken hermaphrodite who trusted herself alone ».(KANE, 2005). L'absence d'indications scéniques et l'absence de personnages caractérisés, puisque dans *Crave* ils ne sont plus désignés que par des lettres (A, B, C, et M), puis plus du tout caractérisés dans *4.48 Psychosis*, sont autant de signes de l'écriture de la déconstruction du sujet. Cette écriture favorise l'indifférenciation des sexes et des limites, qu'elles soient corporelles ou ancrées dans le discours des protagonistes. L'homosexualité permet ici de mettre en relief une fois encore le brouillage des limites et des frontières du sujet, et de confronter sujet et altérité. On pourrait aussi avancer, avec Julia Kristeva, que le repli sur le même illustre une réflexion sur soi et l'autre qui fait de l'autre un double, car il est une projection de soi, mais aussi une altérité impossible à circonscrire. Son analyse sur la question est particulièrement éclairante :

Proust écrit que, si l'objet du désir est réel, il ne peut s'étayer sur l'abject impossible à combler. L'objet d'amour devient alors inavouable, *sosie du sujet, semblable à lui, mais impropre, car inséparable d'une identité impossible*. Le désir amoureux s'éprouve donc comme *un pli interne à cette identité impossible*, comme *un accident du narcissisme*, ob-jet, altération douloureuse, délicieusement et dramatiquement condamnée à ne trouver l'autre que dans le même sexe. Comme si on n'accédait à la vérité, abjecte, de la sexualité, que par l'homosexualité. (Kristeva, 28)

Ainsi l'abjection du repli sur soi fait de l'homosexualité une forme d'accident du narcissisme : l'Autre est projection de soi impossible, en partie réalisée dans l'homosexualité. Si l'autre est irrémédiablement inaccessible, un dernier moyen de se l'approprier est de l'ingérer. Dans un monde en vase clos, l'illustration ultime du sujet désincarné se fait par la représentation d'un corps-viande comme l'a fait remarquer Danièle Berton : « Si l'enveloppe terrestre n'est plus qu'un bout de chair dépourvu d'humanité, les carnassiers que nous sommes peuvent alors le consommer » (Berton, 78). L'anthropophagie, dans le prolongement de la figure de l'inceste, explore les limites de ce qui est représentable sur scène et par extension de ce qui fait le lieu du sujet. Le dernier tableau de *Phaedra's Love* place la scène sous le signe d'un retour à l'état de nature en tant qu'il s'agit d'exposer l'inceste mais aussi

parce que le spectateur est convié à un festin anthropophage : la foule réduite à un état animal, en jetant les testicules et les intestins d'Hippolyte sur un barbecue, s'apprête bien à le dévorer, à la suite du chien, de même que les corps sans vie de Thésée et Strophe. Ce festin de chair s'inscrit dans le prolongement des actes inhumains perpétrés par une famille royale en privé : il ne fait que l'exposer en public dans une mise en abîme de la vocation théâtrale à révéler ce qui est habituellement caché⁵.

La plongée dans l'inhumain et l'univers de post-catastrophe de *Blasted*, après que la chambre d'hôtel bourgeoise où se trouvait Ian et Cate a été anéantie par une bombe, mène elle aussi, par une logique presque implacable, à des scènes anthropophages : le personnage affamé du soldat dévore les yeux de Ian et raconte qu'il a vu un homme manger la jambe de sa femme morte (Kane, 50). À la fin, Ian, affamé lui aussi, déterre un bébé pour le manger (Kane, 60) : partout le reflet d'une société où les individus s'entredévorent, la métaphore d'un monde qui a atteint les limites de l'humain.

C'est dans le corps du texte que les figures protéiformes de l'inceste, du repli sur le même prennent tout leur sens. L'écriture de Sarah Kane semble engendrer un théâtre « palimpsestueux », dans lequel les mots et les textes circulent eux aussi en circuit fermé⁶. Car l'œuvre forme une chambre d'écho fondée sur des fragments de textes appartenant à un corpus littéraire vaste, corpus à la fois extérieur à l'œuvre donc mais de façon plus palimpsestueuse encore, propre à l'œuvre, puisque l'œuvre ne cesse de s'auto-citer. En faisant appel à de nombreux hypotextes, la voix de l'auteur semble chercher son propre corpus dans une quête identitaire littéraire, relayée par la quête identitaire du sujet dans les deux dernières pièces notamment. On peut sans doute lire ces textes à la lumière du modèle rhizomatique tel qu'il est défini par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. Il s'incarne chez Kane dans la dissolution du sens, la déconstruction du personnage et la dissémination de la voix de l'auteur parmi une multitude de voix autres. L'originalité de Kane est de montrer du doigt cette mécanique palimp-sestueuse dans sa mise en œuvre au cœur du texte. « last in a long line of kleptomaniacs/ (a time honoured tradition)/ Theft is the holy act/ On a twisted path to expression » (Kane, 213). Véritable kleptomane qui se désigne comme telle, Kane joue avec la figure stylistique du court-circuit pour souligner le vase clos que forme le discours. Le langage se désigne lui-même comme tel, et avec lui la scène comme lieu d'exposition du sujet.

Nous ne citerons que quelques exemples de cette écriture palimpsestueuse, notre but n'étant pas d'établir une liste exhaustive des références utilisées par Sarah Kane (travail déjà effectué ailleurs par Graham Saunders dans l'ouvrage qu'il lui a consacré)⁷. Les textes bibliques mais aussi Shakespeare occupent une place de choix dans les pièces de Kane. Le lecteur est vite pris dans une spirale de références. Ainsi, le motif de l'énucléation, qui apparaît dans *Blasted* mais aussi dans *4.48 Psychosis* s'inscrit dans une longue lignée de citations littéraires : la tragédie d'Œdipe, le roi Lear et par ricochet, *Endgame* avec le personnage de Hamm. Mais le fait qu'il s'agisse aussi d'un acte anthropophage dans *Blasted* surexpose encore ce signe. Celui-ci est distinctif de toute la littérature dont on peut dire qu'elle ne cesse de se nourrir et d'augmenter en recyclant la matière littéraire qui la précède. Autre source d'inspiration essentielle, l'œuvre de Samuel Beckett, qui paraît totalement incorporée : on remarque l'utilisation répétée de références beckettiennes, dans le contenu comme dans le style par la déconstruction du discours et l'usage abusif de stichomythies notamment. Certaines scènes sont construites comme de véritables hommages, dans *Blasted* et dans *Crave* en particulier. A la fin de *Blasted*, on retrouve ainsi des échos à *Waiting for Godot* et *Happy Days* : le couple errant formé par Ian et Cate, qui ne trouve rien à manger ou encore Ian dont le corps est enterré et dont on ne voit plus que la tête, sont des images qui font revenir le spectre des textes beckettien. Dans *Crave*, les échos prennent encore plus d'ampleur : « Nothing to be done » (Kane, 182) nous dit C (c'est la première réplique de *Waiting for Godot*) mais aussi « C : Out, out into what ? A : A black fucking hole of half-love » (Cr, 189), qui fait écho au début de *Not I* : « out...into this world...this world[...] out into this...before her time...godforsaken hole called [...] so no love...spared that » (Beckett, 376).

Crave, pièce construite sur le thème du fragment, s'apparente à une réécriture de *The Waste Land* de T.S. Eliot, hantée qu'elle est par tout un corpus de textes. L'intertextualité est poussée jusque dans ses derniers retranchements, avec l'inclusion de phrases en langues étrangères, traduites à la fin de la pièce. Certaines ont été écrites par Kane mais d'autres sont des traductions en langue étrangère de citations de *The Waste Land*, tel « in der Bergen, da fühlst du dich frei » (Kane, 64), qui est la traduction allemande d'un vers qui apparaît en anglais dans l'hypotexte « in the mountains there you feel free ». Cette structure comparable à l'emboîtement de poupées gigognes est reflétée à l'échelle de l'œuvre entière dans une spirale de l'auto-référence. Reprenant ici la structure

beckettienne par excellence, l'œuvre semble effectuer un retour sur elle-même par un phénomène d'auto-citation. Les derniers tableaux de *Blasted* et de *Cleansed* nous offrent par exemple la même image ou presque : un homme mutilé et une femme, tous deux à la fin d'un voyage au bout de l'horreur, sur une scène dévastée. De même, le leitmotiv de la fleur jaune (jonquille ou tournesol) hante chaque pièce : dans *Blasted* scène 1, on voit Cate entrer dans la chambre d'hôtel et l'un de ses premiers gestes est le suivant : « She smells the flowers and smiles/ Cate : Lovely ». (Kane, 4) ; dans *Cleansed*, après la scène d'amour entre Graham et Grace, scène 5, on peut lire : « When it [a sunflower] is fully grown, Graham pulls it towards him and smells it. He smiles. Graham: Lovely » (Kane, 120-121) scène qui est répétée à l'identique avec des jonquilles scène 10 (Kane, 133). Enfin, à la scène 7, Robin fait un dessin de Grace en la représentant par une fleur parce qu'elle en a le parfum (Kane, 128).

On observe d'autres phénomènes d'auto-références dans les répliques des personnages, le texte mimant alors le repli sur le même thématique de l'inceste. Dans *Crave*, ce passage : « M : Why do you drink so much ? B : the fags aren't killing me fast enough ». (Kane, 181), rappelle les premières répliques entre Ian, qui fume et boit à l'excès, et Cate dans *Blasted*. De même, la réplique de M dans *Crave* « Impaired judgement, sexual dysfunction anxiety, headaches, nervousness [...] ». (Kane, 187), reprend les symptômes d'Hippolyte dans *Phuedra's Love* et anticipe la liste des symptômes que l'on peut lire dans *4.48 Psychosis*. Mais la logique est ici encore, comme avec le texte de T.S.Eliot, poussée à l'extrême, puisque ces mêmes listes, ainsi que les listes de médicaments que l'on trouve dans *4.48 Psychosis* sont des citations elles-mêmes d'ouvrages sur la dépression et le suicide, notamment *The Suicidal Mind* de Edwin S. Shneidman et *Malignant Sadness : The Anatomy of Depression* de Lewis Wolpert⁸. Les pièces *Crave* et *4.48 Psychosis* se font de surcroît sans cesse écho : la réplique « Do you feel nothing ? » (Kane, 214) dans *4.48 Psychosis* est emblématique car elle reprend la formule qui ponctue le texte de *Crave* : « I feel nothing, nothing. I feel nothing » (Kane, 158).

Cette circularité du texte, cette circulation en vase clos à la fois thématique et formelle, activées par les figures protéiformes de l'inceste que nous avons décrites dans cet article redonnent, par la répétition, une forme incantatoire à la langue et font de la représentation de la barbarie

une forme de rituel : festin anthropophage ou actes incestueux, ces gestes qui ne cessent de faire retour dans le texte sont autant de rituels à rebours qui tentent d'explorer les limites de la représentation et de notre humanité. En revenant à une forme tendant au rituel, Sarah Kane redonne un pouvoir de fascination au théâtre et à ses mots, dans le sillage d'Artaud, comme le suggère *Crue* : « A : A horror so deep only ritual can contain it,/ M : Express it,/ B : Explain it/ A : Maintain it. ». (Kane, 176).

BIBLIOGRAPHIE :

Sources primaires :

KANE Sarah, (2001), *Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crue, 4.48 Psychosis, Skin*, London, Methuen.

Autres pièces de théâtre citées et œuvre littéraires :

BECKETT Samuel (1986), *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber.

HOBBES Thomas, (2009), *Leviathan*, Oxford, OUP.

ELIOT T.S., (1974), *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber and Faber

Ouvrages référentiels :

ANGEL-PEREZ, Elisabeth, (2006), *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck.

ARTAUD, Antonin, (1964), *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

BROOK, Peter, (1990), *The Empty Space*, London, Penguin.

BATAILLE, Georges, (1965), *L'Erotisme*, Paris, Editions de Minuit.

CUISENIER, Jean, (2006), Article « Inceste », *Encyclopedia Universalis*.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, (1980) *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit.

FOUCAULT Michel, (1984), *Histoire de la sexualité II L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.

FREUD, Sigmund, (1973) *Totem et Tabou*, Réed, Trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot.

GENETTE, Gérard, (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

KRISTEVA, Julia, (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil.

LEVI-STRAUSS, Claude, (1967) *Les Structures élémentaires de la parenté*, 2e éd., Paris-La Haye Mouton.

SAUNDERS, Graham, (2002), *I love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, University Press.

SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face Theatre*, (2001), London, Faber.

STEINER, George, (1993), *La Mort de la tragédie*, Paris, Gallimard.

Articles dans un ouvrage :

Angel-Perez Elisabeth. « Pour un théâtre de la barbarie : Peter Barnes et Howard Barker », p.198-210, in *Etudes Anglaises* 52-2 (1999).

Berton-Charnière Danièle. « Combien pour ce chien dans la vitrine ? Mens insana in corpore insano », p.71-82, *Coup de Théâtre*, n° 18, (2002), *In-yer-face* : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique, S. Blattes et J-P Simard (eds).

Séguin Sarah-Jeanne. « Autodissection d'un esprit malade, 4 : 48 *Psychose* de Sarah Kane », *Epistémocritique*, vol.III, Automne 2008, visité le 23/07/09 <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article77>.

Revues :

Coup de Théâtre, n° 18, (2002), *In-yer-face* : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique, Université Stendhal Grenoble 3, S. Blattes et J-P. Simard (eds).

Outre Scène, n°1, (2003) *Sarah Kane*, Strasbourg, Editions du Théâtre national de Strasbourg, Stéphane Braunschweig (ed).

Notes :

¹ Graham Saunders a clairement étudié cette filiation dans l'introduction de son ouvrage *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, University Press.

² Voir sur cette problématique l'ouvrage d'Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, (2006), Paris, Klincksieck.

³ Terme inventé par Aleks Sierz pour définir toute une tendance du théâtre britannique des années 90. Voir la définition précise dans son ouvrage *In-Yer-Face Theatre*, 2001, London, Faber (4).

⁴ Voir à ce sujet le chapitre sur Sarah Kane dans l'ouvrage d'Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible*.

⁵ Je renvoie ici à la formule de Peter Brook dans *The Empty Space* « the theatre of the Invisible-Made-Visible » (45).

⁶ Voir Gérard Genette citant le néologisme de Philippe Lejeune, "lecture palimpsestueuse", dans *Palimpsestes* (452).

⁷ Voir aussi le site de Iain Fisher consacré à Sarah Kane qui recense toutes les références et citations de ses textes. Iain Fisher, Sarah Kane: <http://www.iainfisher.com/Kane.html> visité le 10/07/2009

⁸ Voir le relevé précis de ces passages établi par Sarah-Jeanne Séguin dans « Autodissection d'un esprit malade, 4:48 *Psychose* de Sarah Kane », *Epistémocritique*, vol.III, Automne 2008, <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article77>, visité le 23/07/09.