

Sarah Kane, la dernière romantique ?

Agathe Torti-Alcayaga, MCF Université Paris13

En 1995, le Gate Theatre de Londres offrit à Sarah Kane d'écrire sa propre version d'une pièce classique. Son choix se porta sur la *Phèdre* de Sénèque. Trois ans plus tard (alors qu'elle avait progressé dans son art, puisqu'elle avait écrit encore deux pièces, et était en train d'en écrire une troisième) elle expliquait au metteur en scène et traducteur Nils Tabert que le personnage d'Hippolyte avait été crucial dans sa décision, car :

Je voulais écrire sur une attitude dans la vie ... Hippolyte m'a été sympathique dès le début parce qu'il est absolu et qu'il est impitoyablement direct, à chaque seconde, peu importe face à qui il est placé, et peu importe les conséquences que cela entraîne pour lui et pour les autres. Dans tout ce qu'il dit, il s'exprime de façon claire, et l'on ne peut pas se méprendre sur ce qu'il dit. Et je crois que je poursuis le même but - je voudrais m'exprimer de manière claire et qu'on ne se méprenne pas sur ce que je dis ... Dans *Blasted*, Cate est honnête de la même façon. ... Et c'est exactement la même chose avec *Phèdre*. ... L'honnêteté prend chez elle le pas sur tout le reste et elle serait prête à mourir pour ça. Il est probable que d'une manière ou d'une autre tous mes personnages soient romantiques, et cela sans retenue. Je crois que le nihilisme est la forme extrême du romantisme. ... J'ai bien peur d'être une romantique sans espoir dans la tradition de Keats et de Wilfred Owen.¹

"L'honnêteté" sans compromis constituerait donc pour Sarah Kane un trait "romantique", dont l'aboutissement serait "le nihilisme". Cette affirmation inattendue est susceptible d'apporter un éclairage intéressant sur le développement de cette œuvre frappée du sceau du paradoxe, œuvre d'une brièveté et d'une fulgurance météoriques, faisant montre à la fois d'un foisonnement baroque et d'une épure classique, œuvre intensément personnelle et cependant absolument enracinée dans le monde contemporain.

On a commencé par exécrer les pièces de Sarah Kane - de la même manière qu'on a exécré celles de Victor Hugo, et la violence de la polémique autour de *Blasted* a quelque chose de comparable avec celle déclenchée par la première d'*Hernani* en 1830. Comme à Victor Hugo, ce que l'on a reproché à Sarah Kane est la liberté formelle de ses créations - et en particulier leur crudité dans la représentation de la violence et de la destruction. Ses deux dernières pièces, *Crave* et *4.48 Psychosis*, ainsi que sa propre fin tragique, ont retourné

l'opinion critique et rendue son œuvre acceptable comme l'expression extrêmement touchante d'une névrose personnelle caractérisée par l'hypersensibilité, la perte de l'envie de vivre, et la dislocation du sentiment de l'existence. A cette lumière, on pourrait donc conclure que le "romantisme" dont Sarah Kane se targue se tiendrait dans "l'honnêteté", dans la précision, avec laquelle elle décrit cette expérience psychologique intime. C'est en partie vrai - et l'on sait que le mouvement romantique, en Grande-Bretagne comme en France, tant dans le domaine du théâtre que dans celui de la poésie, a fait valoir la légitimité de la sensibilité, de la subjectivité, et de l'observation du sentiment intérieur. Il peut donc être tentant de réduire l'œuvre qui nous intéresse à l'expression d'une lucidité tournée sur soi.²

Il ne semble toutefois pas possible de valider entièrement cette proposition. L'œuvre de Sarah Kane ne se résume pas plus à l'expression d'une condition névrotique étroitement personnelle que l'œuvre des romantiques ne fut hermétiquement refermée sur les mouvements intestins de leur âme. "L'honnêteté" du discours de Sarah Kane, transcende la dimension individuelle pour toucher le spectateur sur un plan plus profond que celui de la simple compassion. Ces pièces nous émeuvent et nous concernent avec autant d'urgence parce que l'expérience privée que leur auteur y donne à voir constitue simultanément un miroir présentant sans fard le reflet du monde qui est le nôtre. Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans la première mise en scène de *4.48 Psychosis*, en 2000, au Royal Court de Londres, le fond du plateau était occupé par un miroir placé en biais, et permettant aux spectateurs non seulement de voir l'arrière de la scène, mais également d'y apercevoir en partie leur propre reflet. Devant nous Sarah Kane laisse affluer la brutalité de notre époque, qu'elle décrit jusqu'à son terme, sur la scène de son théâtre intime. Son œuvre, en un mot, présente une perméabilité entre l'intérieur et l'extérieur hors du commun.

Cette perméabilité est manifeste à un niveau de plus en plus profond dans chacune des pièces. On la trouve déjà sur le plan structurel dans la première de celles-ci : *Blasted*. En effet, le caractère intime du thème évoqué - le déséquilibre de la relation amoureuse entre homme et une femme, s'achevant sur le viol et "l'anéantissement" de cette dernière - trouve son relais et son aboutissement dans la deuxième partie de la pièce, lorsque la guerre non plus amoureuse, mais civile s'y introduit sous la forme du Soldat, d'abord, puis sous celle de l'obus qui "anéantit" la chambre d'hôtel. Pour Sarah Kane, la violence privée est le germe de la violence collective : *One is the seed and the other is the tree. I do think that the seeds of full-scale war can always be found in peacetime civilisation.*³

Une telle fluidité entre sphère privée et sphère publique, structurelle dans *Blasted* infiltre encore davantage la texture de l'œuvre dans les deux pièces

suivantes, puisqu'elle s'y exprime sous la forme d'un personnage placé en fonction d'interface entre les deux. Dans *Phaedra's Love*, Hippolyte, passant son temps à engloutir mécaniquement des aliments industriels devant la télévision allumée en permanence, à faire joujou avec des gadgets électroniques, et à se vider de ses pulsions sexuelles sans plaisir, avec n'importe qui et n'importe comment, est l'incarnation de notre culture d'affluence, de consommation et de passivité ; dans *Cleansed*, Tinker fait un avec la face institutionnelle - à la fois utilitaire, impitoyable et cynique - du monde : l'institution dont il est le gardien tient à la fois du camp de concentration, de l'université et de l'hôpital psychiatrique - lieux socialement identifiables.

Dans les deux dernières pièces, enfin, on ne trouve plus trace de structure, d'interface, de frontières, de limites, de bornes qui permettraient de parler de "fluidité entre", de "porosité entre", de "va et vient entre" deux plans en correspondance, mais qui seraient encore quelque peu distincts. L'espace, le temps, la corporalité, les repères entre activité psychique et réalité événementielle s'effacent inéluctablement. Le monde n'existe plus que par sa résonance à l'intérieur d'une subjectivité. C'est ce qu'évoque, par exemple, dans *Crave*, l'image de la route qui à la fois "entre et sort de la ville". Sur cet axe d'interpénétration symbolique se trouve immobilisée une automobile - premier cercle de l'espace intime - dans laquelle se déroule l'acte d'investissement total d'une petite fille par son grand-père lorsqu'elle se fait violer par lui.⁴ L'immobilisation sur la voie ouverte entre intérieur et extérieur est reprise et poussée jusqu'à sa conclusion dans 4.48 *Psychosis*, quand le personnage évoque la douleur du manque de réciprocité de ses sentiments vis à vis du médecin, et déclare : *To my mind that's betrayal. And my mind is the subject of these bewildered fragments. / Nothing can extinguish my anger. / And nothing can restore my faith. / This is not a world in which I wish to live.*⁵

Cette translation, cette équivalence, cette interpénétration entre l'intime et le public, cette imprégnation du privé par le public, est le fil rouge qui court à travers les cinq pièces de Sarah Kane, et c'est bien là que réside son véritable "romantisme" : dans l'empathie presque absolue entre l'artiste et ce qu'il contemple, c'est à dire son milieu, son époque ; dans ce mouvement particulier où le sentiment de sa propre existence disparaît ; non pas dans l'adhésion, mais proprement dans l'adhérence entre Sarah Kane et son siècle. S'il existait encore une nature avec des lacs, des montagnes et des rossignols capable d'offrir un contrepoint crédible à ce siècle, ou si celui-ci était encore traversé des frémissements du vivant - comme ce fut le cas pour les romantiques auxquels Sarah Kane fait référence - leur afflux au cœur du siège de sa conscience aurait peut-être eu des effets différents. Mais le XXe siècle a essentiellement produit cette violence extrême si bien intériorisée par la jeune dramaturge : la guerre, la

torture, les instruments d'hypnose collective comme la presse à scandale, évoqués dans *Blasted* et dans *Phaedra's Love* ; le consumérisme mécanique, évoqué dans *Phaedra's Love* ; l'univers concentrationnaire, évoqué dans *Cleansed* ; la brutalité inhérente au déséquilibre dans les relations entre les sexes, dans les relations entre les générations, dans les relations familiales, évoquée dans les cinq pièces ; la déshumanisation générale des relations entre les Hommes, particulièrement bien évoquée à travers l'exemple de la médecine psychiatrique en Grande Bretagne dans *4.48 Psychosis*.

La psyché de Sarah Kane se décompose, certes. Mais elle se décompose dans l'exacte mesure où la faculté d'empathie disproportionnée qui la caractérise fait qu'elle laisse pénétrer dans son théâtre intime son siècle, qui est un siècle en décomposition. On comprend mieux alors que le "nihilisme" constitue, pour Sarah Kane, "la forme extrême du romantisme". Adhérant à un objet qui se détruit, son être profond, sans protection, se détruit avec lui. Elle l'indique avec sa lucidité habituelle lorsqu'elle déclare : *I write the truth an dit kills me*.⁶ Elle assumera jusqu'au bout les conséquences de cette vérité. En effet, on assistera, au fil de l'oeuvre, à une désagrégation totale de tous les éléments qui constituent son moyen d'expression : le théâtre. Du point de vue structurel, les pièces de Sarah Kane passent d'un ensemble de scènes présentées en succession diachronique dans *Blasted* et *Phaedra's Love*, à une accumulation de scènes qui se superposent les unes aux autres dans *Cleansed*, pour s'achever, dans *Crave* et *4.48 Psychosis*, par le fragment final d'une scène unique qui s'enroule sur elle-même pour retarder l'épilogue vers lequel elle se dirige inexorablement. Cette "mise en roue libre" structurelle n'est évidemment pas dépourvue d'effets sur les unités de temps et de lieu, qui, elles aussi, se disloquent pour passer sur un autre plan : peut-on encore parler de temporalité dans *Blasted*, dans laquelle l'espace se télescope pour passer de Leeds à un endroit qui ressemble à la Bosnie ? Dans *Cleansed*, dont l'espace, toujours le même, est sans arrêt recyclé ? Dans *Crave* ou *4.48 Psychosis*, dans lesquelles l'espace a totalement disparu ?

Puis c'est le tour du personnage - unité sémiotique de base du théâtre rarement remise en question - de perdre sa stabilité, pour finir par s'effranger totalement. Dans *Blasted*, l'apparition du Soldat relayée par le Bébé comme incarnation des situations représentées au moment où elles culminent, indique déjà une conception du personnage assez fluide. Dans *Cleansed*, les personnages se coulent les uns dans les autres en échangeant leurs vêtements, ou des organes qu'ils se greffent. De même, ainsi que dans la pièce suivante, *Crave*, ils superposent parfois leurs répliques respectives, ou donnent une même réplique simultanément, et se trouvent ainsi placés au même niveau dans l'économie sémiotique. Dans *Crave*, les personnages perdent non seulement leur corporalité,

mais également la caractéristique individualisante de leur nom, n'étant plus désignés que par des lettres suivant une séquence logique, symbolique, certes, mais par ailleurs dépersonnalisée : A, B, C, M. De plus, l'évocation des thèmes centraux, comme le dégoût de soi, la douleur de l'acte d'expression par le langage conceptuel, l'amour, la passation des fantômes à travers les générations est répartie sur les quatre voix, ce qui les unifie encore un peu plus. Dans *4.48 Psychosis*, enfin, il ne reste plus qu'un seul personnage, dont ni le nom ni la corporalité ne sont indiqués, les autres voix du texte semblant être des résonances à l'intérieur de sa conscience, de son imagination ou de sa mémoire. On trouve rarement "moins" de personnage que cela au théâtre.

Pour finir, la décomposition atteint, chez Sarah Kane, la couche la plus profonde du théâtre, celle du texte dramatique lui-même, qui se compacte jusqu'à l'effritement pour finir par n'être plus que l'essence de cet art, c'est-à-dire un verbe parlé, presque chanté, qui convoque ce qu'il invoque - en d'autres termes : de la poésie. Si les deux premières pièces de Sarah Kane sont plus expérimentales du point de vue de la dramaturgie que de celui du texte dramatique proprement dit, un pas dans la radicalité est franchi avec *Cleansed* et *Crave*, qui commencent à répartir leurs répliques sur plusieurs personnages. *Cleansed*, encore, élève les didascalies au niveau du texte parlé, puisqu'il y est indiqué qu'elles "fonctionnent comme des répliques"⁷. Elles s'y dissoudront complètement dans les deux pièces suivantes qui n'en montrent plus trace. Plus encore, dans *Cleansed* et dans *Crave*, (et l'on peut supposer qu'il en est de même pour *4.48 Psychosis*, bien que cela ne soit pas précisé) la ponctuation fait parfois défaut "pour indiquer une scansion"⁸, un débit. Un des éléments structurant du langage disparaît au profit d'un rythme, d'une musicalité, significatifs, certes, mais peu communs, et en tout cas plus subtils et plus fluides que le langage conceptuel. La transmutation du texte dramatique se trouve portée à son apogée dans *4.48 Psychosis*, dans laquelle texte et méta texte se rejoignent. Sarah Kane y pallie à la défaillance du pouvoir expressif de la langue pour évoquer la décomposition en y introduisant des éléments limite, comme les séries de chiffres, les répétitions, ou l'organisation typographique du texte imprimé elle-même (*4.48 Psychosis* foisonne de décrochements, d'alinéas, de disposition des répliques en escalier, etc.). Pour finir, ultime étape, c'est le silence - contre lequel, par nature, la parole se définit - qui vient envahir celle-ci de l'intérieur.

Dans son effort d'authenticité entre ce qu'elle voit et ce qu'elle exprime, et entre ce qu'elle exprime et la façon dont elle l'exprime, Sarah Kane a tiré son théâtre du côté de la poésie - voire du chant. Par là également se scelle sa filiation avec les romantiques. Percy Shelley, George Byron, Victor Hugo, Alexandre Dumas⁹ ont tous éprouvé le besoin d'exprimer la vérité de ce qu'ils voyaient sous une forme dramatique dont la radicalité formelle les a plus

rapprochés du chant que du théâtre. Là où ils furent en symbiose avec les aspirations les plus nobles, Sarah Kane ne trouva à s'attacher qu'à la violence prédatrice institutionnalisée qui l'entoura, mais la démarche est identique.

*The poet is physician to all men*¹⁰, écrivait John Keats. Quel regard choisirons-nous de porter sur les pièces de Sarah Kane ? Celui de l'admiration teintée de condescendance navrée qui les maintient à distance ? Ou accepterons-nous de nous y reconnaître à travers le portrait sans concession qu'elle y offre du monde qui est le nôtre ? Sommes nous encore capable d'entendre la lucidité poètes et des fous ?

Références :

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

— *Cleansed* (London, Methuen, 1998)

— *Crave* (London, Methuen, 1998)

— *4.48 Psychosis* (London, Methuen, 2000)

Richard, Jean-Pierre : *Études sur le romantisme*, (Paris, Seuil 1999)

Saunders, Graham : *Love me or Kill me* (Manchester, Manchester University Press, 2002)

Hémain, Laure ed. : *LEXI/textes3*, (Paris, L'Arche, 1999)

Notes :

¹ Sarah Kane, citée dans : S'en tenir à la vérité : entretien entre Sarah Kane et Nils Tabert, *LEXI/textes3*, (Paris, L'Arche, 1999) p.206

La citation originale est : "... Probably all my characters are in some way completely Romantic. I think nihilism is the most extreme form of Romanticism. ... I think I'm a complete and utter romantic, in the tradition of Keats and Wilfred Owen." *Playspotting: Die Londoner Theaterszene der 90er* (Reinbeck, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998)

² Sur ce danger, voir l'entretien entre Graham Saunders et Mel Kenyon dans Saunders, Graham, *Love me or Kill me* (Manchester, Manchester University Press, 2002) pp143-153

³ Kane, Sarah, interview with Dan Rebellato, citée dans Saunders, Graham, *Love me or kill me*, (Manchester, Manchester University Press, 2002) p39

⁴ "In a lay-by on the motorway going out of the city, or maybe in, depending on which way you look, a small dark 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 though she cannot remember she cannot forget. / And has been hurtling away from that moment ever since." *Crave* (London, Methuen, 1998) pp5-6

Les citations en français sont extraites de l'édition française des pièces de Sarah Kane (Paris, L'Arche Éditeur), traduites par Evelyne Pieiler.

⁵ 4.48 *Psychosis* (London, Methuen, 2000) p.8. "Dans mon esprit, c'est là trahison. Et c'est mon esprit le sujet de ces fragments troublés. Rien ne peut éteindre ma colère. Et rien ne peut restaurer ma foi. Ce n'est pas là un monde où je souhaite vivre."

⁶ *Crave* (London, Methuen, 1998), p32. "J'écris la vérité et elle me tue."

⁷ "Stage directions in brackets function as lines." *Author's note, Cleansed* (London, Methuen, 1998)

⁸ "Where punctuation is missing, it is to indicate delivery." *Author's note* des deux pièces indiquées.

⁹ Percy Shelley : *Prometheus Unbound, The Cenci* (reprise par Antonin Artaud, dont Sarah Kane a toujours souligné l'importance dans son développement artistique), *Oedipus Tyrannus* ; George Byron : *Cain* ; Victor Hugo : *Cromwell* ; Alexander Dumas : Christine. Pour ce qui est de John Keats, son intérêt pour le théâtre est documenté dans sa correspondance, bien qu'il n'ait pas eu le temps de pousser loin ses recherches dans ce domaine. Il est tout de même l'auteur de fragments d'opéra et d'un début de pièce : *Griphus*.

¹⁰ *John Keats, Complete works*, (London, Penguin classics, 1988) p.545