

Sarah Kane et le scandale du corps parlant

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

Les cinq pièces de Sarah Kane, *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998) et *4.48 Psychosis* (2000) furent écrites dans les années 90, période de renouveau du théâtre britannique avec, notamment, le mouvement « In-Yer-Face »¹. L'étiquette « In-Yer-Face », souvent associée à l'auteur, masque la complexité et la richesse d'une œuvre protéiforme. Les pièces de Kane s'inscrivent dans la lignée des théories d'Antonin Artaud² développées dans *Le Théâtre et son double* (1938), tant par la volonté affirmée de rejeter toute représentation naturaliste dès la première pièce *Blasted* que par le refus d'un théâtre psychologique et logo-centré. Le théâtre de Sarah Kane peut se concevoir comme un théâtre de la cruauté, dans la mesure où celle-ci est thématisée en tant que cruauté de la coupure : cette coupure est à la fois une blessure infligée au corps, un motif récurrent du texte, et un mode opératoire de l'écriture. Aussi ce concept de coupure est-il emblématique de la Cruauté pour Antonin Artaud :

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)

Selon Artaud, la Cruauté au théâtre apparaît comme cruauté du réel, « où la vie est tranchée à chaque minute » et tout « s'exerce contre notre état d'êtres constitués ». Dans ce sens, la Cruauté artaudienne trouve un écho singulier dans le théâtre de Sarah Kane qui représente cette cruauté de la coupure sous la forme de l'agression et du viol de l'intégrité du sujet. De cette thématisation découlent le sentiment d'une instabilité permanente et menaçante pour le spectateur ainsi que le fondement de l'écriture de la dramaturge.

Le choc de la violence physique de ce théâtre, qui a propulsé Sarah Kane sur le devant de la scène « In-Yer-Face » avec Mark Ravenhill ou Joe Penhall, a été amplement analysé dans d'autres articles. Rappelons cependant que de *Blasted* à *Cleansed*, la mutilation du corps sous forme de coupure est omniprésente sur scène. Dans *Cleansed*, les personnages, enfermés dans une université/institution, subissent des mutilations dès qu'ils expriment leur amour : le corps est découpé, mutilé, torturé. Dans les deux dernières pièces, la corporalité disparaît de la scène mais investit la langue, qui devient le vecteur de cette thématique de la cruauté de la coupure. Cet article entend investiguer non pas

le scandale provoqué par ces corps découpés mais plutôt le scandale du corps parlant, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Shoshana Felman, c'est-à-dire « le scandale [...] du rapport incongru mais indissociable, entre le langage et le corps » (Felman, 13). Nous mettrons ici l'accent sur le scandale du corps parlant en tant qu'il représente, chez Kane, des modalités originales et subversives de représentation des rapports entre langage et corps. Nous nous distancierons donc de l'objet d'étude initial de Shoshana Felman qui est, plus spécifiquement, le scandale de la promesse d'amour chez Don Juan.

Le théâtre de Kane permet, d'une part, d'explorer le scandale sous un jour différent de celui du Don Juan de Molière, puisqu'il rend compte des ruptures qui ont affecté les rapports entre corps et langage au vingtième siècle. Les catastrophes qui ont rythmé tout le siècle ont modifié notre vision du corps³ et altéré la langue. D'autre part, chez Kane, le corps est d'abord surexposé et le langage tend à disparaître, comme c'est le cas dans *Blasted*, *Phaedra's Love* et *Cleansed*. Puis, dans les dernières pièces, la corporalité des personnages est évacuée de la scène, se fait plus fantomatique, et les voix sont hantées par une langue fragmentée, miroir d'un sujet divisé et étranger à lui-même. L'œuvre de Kane aborde le scandale du corps parlant en éliminant soit le corps, soit le langage, afin de sonder les tréfonds de l'être.

A propos de son style, Sarah Kane expliquait : « I don't like writing things you really don't need, and my favourite exercise is cutting – cut, cut, cut ! » (Saunders, 44). Cette formule est particulièrement éclairante tant elle souligne la tendance de Sarah Kane à aller de plus en plus à l'essentiel en ce qui concerne le langage, en le découpant comme le corps. La « dé-faite »⁴ du corps semble entraîner la défaite du langage qui investit la place du corps dans *Crave* et *4.48 Psychosis*. La tension qui sous-tend l'œuvre, entre violence physique et silence⁵, est un symptôme de la violence qui sape toute tentative de communiquer. On verra par ailleurs que le scandale du corps parlant chez Kane achoppe sur le scandale d'une corporalité qu'il est difficile de supprimer totalement de la scène. Affronter ce scandale est une tentative d'exploration de l'homme à jamais divisé entre corps et âme, entre les mots et le silence. Avant d'analyser les défaïtes parallèles du corps et du langage, il est important de replacer dans un contexte historique l'œuvre de Kane afin de définir les nouveaux enjeux du scandale du corps parlant. Ce dernier évolue désormais dans un univers post-catastrophique qui est aussi celui de « la retraite du mot » (Steiner, 30).

1- La retraite du mot

Pour le dire avec George Steiner, « Nous sommes ceux qui viennent après » (Steiner, 11). Les démocraties occidentales contemporaines sont celles qui viennent après les catastrophes que sont Auschwitz, Hiroshima et Nagasaki.

Dans la lignée d'Adorno, qui fait d'Auschwitz une ligne de partage des eaux historiques⁶, il est remarquable d'observer, dès les années 50, une rupture importante dans la représentation du corps et dans l'écriture avec le Théâtre de l'Absurde. Celui-ci représente une humanité perdue dans un univers que l'on pourrait qualifier de post-catastrophique, où toute transcendance a disparu. Avec la disparition de Dieu, la validité des mots est remise en question. Dans *L'Évangile* selon Saint Jean, Dieu n'est-il pas présenté comme le garant du sens : « Au commencement était le verbe et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu. Il était au commencement avec Dieu » (I, 1) ? Au problème de la validité du sens s'ajoute celui de l'usure des mots : « Ce que l'homme a fait subir à l'homme, il y a si peu de temps, a altéré les matériaux mêmes dont use l'écrivain, la réserve inépuisable des comportements, inflige à l'intelligence un nouveau fardeau d'obscurité » (Steiner, 19). Cette remise en question des liens entre transcendance et logos se traduit au théâtre par la représentation d'un univers où les mots et le monde sont irrémédiablement séparés, où le gouffre entre signifiant et signifié s'est creusé. L'existence d'un langage pouvant dire le monde est remise en cause. *En Attendant Godot* de Samuel Beckett mais aussi *Fin de Partie* ne cessent de traiter ce thème. Rappelons la réplique de Hamm : « The bastard, he doesn't exist ! » (1986, 119). Ces deux pièces ont fortement influencé Kane. La réplique est d'ailleurs détournée dans *Blasted* : « Cate : /.../ God- Ian : The cunt » (Bl, 57).

Dans *Langage et Silence*, Steiner met en avant l'idée d'une « retraite du mot », conséquence directe du développement de nouveaux langages, tels les langages scientifiques. « le monde des mots s'est rétréci » (Steiner, 48), et l'écrivain, ou le dramaturge, tel Samuel Beckett, utilise de moins en moins de mots et semble tenté par le silence. Sarah Kane est l'héritière de Beckett, comme Edward Bond et Howard Barker avant elle. Tous deux dépeignent, avec une approche différente, une humanité en perte de repère dans un monde post-catastrophique, hanté par l'Holocauste et le silence. Le théâtre de Kane revisite ces thématiques⁷ afin de dénoncer la passivité des sociétés occidentales devant les horreurs de la guerre. La répétition de ces actes de barbarie est d'autant plus insoutenable qu'ils semblent rejouer à l'infini des scènes qu'on ne pensait plus possible après l'horreur ultime de l'Holocauste. Sarah Kane est elle aussi tentée par le silence comme nous le démontrerons plus loin. Harold Pinter, autre référence pour Kane, décrit cette notion d'usure des mots lors d'une conférence en 1964 en évoquant une nausée :

I have another strong feeling about words which amounts to nothing less than nausea. Such a weight of words confronts us day in, day out, words spoken in a context such as this, words written by me and by others, the bulk of it a stale dead terminology; ideas endlessly repeated and permuted become platitudinous, trite, meaningless. (Pinter, 13)

Kane s'est débattue avec les mots et avec cette nausée qu'évoque Harold Pinter, comme on peut le lire dans *Crave* : « I don't have music Christ I wish I had music but all I have is words » (Cr, 172). Les mots ne sont pas suffisants pour exprimer ou s'avèrent le plus souvent inadéquats. Mais il ne reste qu'eux, et dans *Crave*, ils sont ce qui rattache un des personnages à la vie : « I hate these words that keep me alive I hate these words that won't let me die » (Cr, 184). La haine des mots n'existe que pour la voix suicidaire car les mots maintiennent en vie, donnent encore et toujours du sens et de la substance au sujet.

La thématique de la défaite du langage est souvent abordée dans les pièces, dans une réflexion métathéâtrale. Ainsi dans une scène de *Cleansed*, Grace donne une leçon à Robin pour lui apprendre à lire et à écrire au sein d'une université / institution qui n'est pas sans rappeler, par bien des aspects, un camp de concentration :

Robin: That letter don't look like it sounds

Grace: R

Robin: that one does / but that one don't.

Grace: O. you know what this word / says ?

Robin: Robin, I know it's my name because you told / me.

Grace: All right. I want you to write a word – (Cl, 123)

La leçon est ponctuée par le chevauchement des répliques : chaque personnage empiète sur la réplique de l'autre, ce qui est marqué par des barres obliques. Au début de chaque pièce, à l'exception de 4.48 *Psychosis*, l'usage du signe (/) est toujours indiqué : « A stroke indicates the point of interruption in overlapping dialogue ». Ces chevauchements contribuent à créer un sens clandestin, puisque la fin et le début de chaque réplique sont brouillés. L'utilisation de ce brouillage est révélateur dans cette scène puisqu'il s'agit d'une leçon de lecture et d'écriture au cours de laquelle la structure et le sens du langage sont remis en question. Robin pose ici la question de l'arbitraire du signe et semble appeler de ses vœux un langage qui s'apparente à celui du *Cratyle* de Platon, c'est-à-dire un langage qui fait de la relation entre signe et référent une relation non-arbitraire, naturelle, dans laquelle le nom serait une icône de la chose. Plus tard, Tinker fait comprendre son erreur à Robin par la manière forte : en voulant écrire « Grace », Robin a dessiné une fleur car Grace lui rappelle le parfum d'une fleur. Tinker va brûler son dessin (Cl, 128-129), affirmation brutale de l'impossible relation entre le signifiant et le signifié mais aussi de tout fonctionnement poétique. Son acte souligne la crise qui touche le langage.

La surexposition du corps et de la violence dans les premières pièces participe des modalités de dénonciation d'un langage défaillant. On peut convoquer ici les propos d'Aleks Sierz à propos de *Saved* (1965) d'Edward Bond, pièce à

laquelle *Blasted* fut souvent comparée, notamment pour ses scènes de violence : « [it] showed how people who cannot express themselves resort to the physical » (Sierz, 19). La violence physique qui contamine les relations entre les personnages semble se substituer à l'*agon* qui « marque la relation conflictuelle entre les protagonistes. Ceux-ci s'opposent dans une dialectique de discours/réponse » (Pavis, 13). Cette substitution est le symptôme d'une humanité qui ne peut plus communiquer par les mots et qui ne s'exprime que par la violence physique.

Pourtant, il paraît nécessaire pour Kane de continuer à « user » le langage afin de le déconstruire. Dans la défaite peut jaillir un sens nouveau même si le langage a ses faiblesses. Une part importante du dynamisme littéraire de l'œuvre réside dans cette tension entre haine et amour des mots. Ce « modus operandi » est d'ailleurs quasiment explicité dans 4.48 *Psychosis* : « I gnaw my tongue with which to hear I can never speak » (4.48, 218). Cette image de la langue qui peut se ronger souligne la problématique de la faillite du langage. Dans un mouvement parallèle à l'exploration de l'humanité par la défaite puis par l'effacement du corps, Sarah Kane tente, au moyen de l'écriture de la perte du sens, de produire un sens nouveau, rendu ici par « to hear I can never speak ». Elle est, en ce sens, plus optimiste que Beckett. C'est dans le cadre de cette démarche aporétique, qui utilise le langage pour mieux le déconstruire, que Kane aborde le scandale du corps parlant.

2- Du corps aux mots : « put words in my mouth » (Cr, 209)

La défaite du corps est indissociable de la défaite de la langue chez Kane. Attaquer le corps est souvent lié de façon contextuelle au problème du langage. On peut mieux comprendre ce fonctionnement grâce à une remarque d'Anne Ubersfeld : « un geste au théâtre, du fait qu'il est sur scène, est toujours un fait de communication ; il est à la fois et inséparablement un *faire* et un *dire* » (Ubersfeld II, 167). Ainsi, la déconstruction du corps est intrinsèquement le signe de la déconstruction du langage : elle dit la déconstruction du langage tout en y participant. Elle est, en un sens, performative.

Le parallèle entre déconstruction du corps et déconstruction du langage est évident si l'on se penche sur le traitement de la bouche, lieu stratégique au carrefour de l'ingestion et de l'expression. Ce lieu médiateur entre le langage et le corps est à la fois organe de jouissance et d'appropriation, organe de la parole et de la séduction. Or la bouche est stigmatisée par des agressions nombreuses, comme dans *Cleansed* par exemple. Carl se fait couper la langue (Cl, 118) parce qu'il aime Rod. L'« animal prometteur » (Felman, 13) et séducteur est systématiquement puni, peut-être pour avoir la prétention de vouloir encore et toujours promettre « l'*intenable* », c'est-à-dire l'amour, avec un

langage qui ne fait plus sens. Robin est un garçon isolé car il ne sait ni lire, ni écrire, ni compter. Il est puni par Tinker, le bourreau de la pièce, qui le force à manger une boîte entière de chocolats destinée à Grace. Le personnage est incapable de s'ex-primer et il est obligé d'in-gérer dans une scène longue et insoutenable (Cl, 139-140). Dans *Blasted*, il est significatif qu'Ian agresse systématiquement sa petite amie Cate par l'intermédiaire de la bouche. Par la fellation : « Put your mouth on me » (Bl, 7) et, à la fin de l'acte, « She spits frantically trying to get every trace of him out of her mouth » (Bl, 31); par ses baisers : « He kisses her. She pulls away and wipes her mouth. Cate : Don't put your tongue in, I don't like it » (Bl, 12- 17). Ces exemples sont caractéristiques car Cate a des difficultés à s'exprimer, tout comme Robin : elle bégaye et fait parfois des crises durant lesquelles elle parle de façon incohérente. Ian, par la fellation et le baiser, contribue à parasiter sa bouche et à l'empêcher de parler.

Dans *Phaedra's Love*, réécriture de la tragédie de Sénèque, le personnage de Phèdre, qui ne peut dire l'amour tabou qu'elle éprouve pour son beau-fils Hippolytus, est frappé d'une forme d'aphasie après avoir consommé l'inceste par une fellation. Face à l'apathie d'Hippolytus, elle ouvre la bouche sans émettre aucun son :

Phaedra: (Opens her mouth to speak. She can't.) [...] (Opens her mouth but is momentarily lost for words. Then) You're a heartless bastard. [...]

Hippolytus: See a doctor. I've got gonorrhoea.

Phaedra: (Opens her mouth. No sound comes out.)

Hippolytus: Hate me now?

Phaedra: (Tries to speak. A long silence. Eventually.) No. Why do you hate me? (Ph, 84-85)

Cette image de la bouche béante de Phèdre qui s'ouvre pour ne rien dire montre que la fellation a « vidé » le personnage de sa substance et qu'il ne peut plus s'exprimer. La scène souligne l'indicible du tabou de l'inceste et celui de l'inhumanité d'Hippolytus dans sa volonté délibérée de destruction de l'autre.

La bouche est souvent parasitée et ne peut remplir sa fonction d'organe du langage. Elle est encombrée de sang « Carl waves his arms, his mouth open, full of blood, no sound emerging » (Cl, 118) ; de larves, qui soulignent l'idée de putréfaction, de pourriture de la langue dans *Crave* « I open my mouth and I too am full of them, crawling down my throat » (Cr,175). Carl doit avaler la bague de Rod dans *Cleansed*. La langue d'Hippolytus est contaminée : « Green tongue. Fucking moss. Inch of pleurococcus on my tongue. Major halitosis » (Ph, 85). La bouche est pourrie, malade, abjecte. Autre image récurrente pertinente, celle de la langue sortie, avec la répétition de l'expression « tongue out ». Les personnages ne peuvent pas parler, leur langue se trouvant à l'extérieur de la bouche au lieu

d'être à l'intérieur dans une inversion signifiante. « Tongue out thought stalled » (4.48, 225) peut-on lire dans *4.48 Psychosis* : la langue sortie est associée à une sorte de point mort de la pensée, donc à l'impossibilité de communiquer. Cette image suggère aussi en filigrane le thème du suicide par pendaison, auquel il est souvent fait allusion. A la fin de *Blasted*, Ian tente de s'étrangler (Bl, 59), Phèdre se pend (Ph, 90) ainsi que Robin (Cl, 144)⁸.

Malgré ces attaques répétées de la bouche comme lieu où s'origine le discours, les personnages continuent à s'efforcer de s'exprimer envers et contre tout, comme le montre le personnage de Carl dans *Cleansed* : il ne peut plus parler mais il danse pour Rod « Carl stands, wobbly. He begins to dance – a dance of love for Rod. The dance becomes frenzied, frantic, and Carl makes grunting noises, mingling with the child's singing » (Cl, 136). Il accompagne sa danse de grognements, derniers vestiges d'un langage qu'il ne peut plus utiliser. De même, après la phalloplastie opérée sur Grace, les didascalies indiquent que Carl pousse un cri d'horreur silencieux : « Grace stares at the mirror. Carl sits up in bed and opens his mouth. He looks at Grace. She looks at him. Carl lets out a silent scream » (Cl, 146). Carl incarne ici la réécriture du scandale du corps parlant par Kane. Malgré des agressions répétées, Carl parvient à exprimer l'inexprimable. Il ne peut pas être réduit au silence et son cri silencieux, qui fait écho au tableau de Munch, thématise l'inhumanité des tortures qui lui ont été infligées et que Grace a dû subir.

La peur du silence et, à travers elle, le spectre de la mort, touchent par moment les personnages fantômes de *Crave* : « If I lose my voice I'm through » (Cr, 194), « If I lose my voice I'm fucked » (Cr, 195). Dans *4.48*, une voix dit « put words in my mouth » (4.48, 209), comme si la langue la nourrissait et lui permettait de subsister. Les personnages de *Crave* et là/les voix de *4.48* n'existent que par le langage. Ils sont conditionnés par la formule « Je parle, donc j'existe » et par conséquent condamnés à parler, à exprimer à la manière des protagonistes des dramatiques de Samuel Beckett. Dans les dernières pièces, la corporalité du personnage disparaît de la scène pour laisser place à une invasion du langage qui ne cesse de dire cette déconstruction du corps. Kane aborde alors le thème de la division entre corps et âme. Le corps est décrit comme étranger, mais il continue à hanter le texte comme si les mots recherchaient le corps. La division entre corps et âme est un leitmotiv de *Crave* et *4.48 Psychosis* : « Cured my body can't cure my soul » (Cr, 199), « thoughts unite in an instant of accord body no longer expellent » (4.48, 205) ou encore « Body and soul can never be married » (4.48, 212). Le langage semble faire le deuil du corps, élément étranger, tout en étant hanté par lui. Dans *4.48*, le moment décrivant les diagnostics des différents traitements subis par l'une des voix est très éloquent car il tente de rendre compte des souffrances endurées par le corps (223-225) : on peut noter les termes « not

eating», «rash», «cut her arms», «tremors», «dizziness», «fainting», «head-aches», «vomits», etc. Le corps, lorsqu'il est effacé, investit la langue et la hante.

La déconstruction parallèle de la langue et du corps illustre les nouveaux enjeux du scandale du corps parlant tel qu'il apparaît chez Kane : le scandale est déplacé dans le déséquilibre introduit entre langage et corps. Il nous reste à présent à démonter les rouages de l'écriture de la défaite, celle du corps et du langage.

3- Une écriture de la défaite

Les techniques de déconstruction du langage adoptées par Sarah Kane sont à bien des égards très proches de celles de Samuel Beckett. Pour cette raison, il paraît pertinent de convoquer un texte écrit en 1937 dans lequel il développe sa vision du travail de la langue :

As we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute. To bore one hole after another in it, until what lurks behind it -be it something or nothing- begins to seep through. I cannot imagine a higher goal for a writer today.
(Beckett 1983, 172)

«To bore one hole after another in it», faire des trous dans la langue, telle est l'image employée par Beckett. Sarah Kane utilise ce principe pour écrire ses pièces, comme l'illustre une image forte de *Cleansed* :

A long stream of automatic gunfire. Graham shields Grace's body with his own, and holds her head between his hands. The gunfire goes on and on.
The wall is pitted with bullet marks, and as the gunfire continues, huge chunks of plaster and brick are blown from the wall. The wall is being shot to pieces and is splattered with blood (CI, 133)

Les murs et les corps sont criblés de balles : la violence s'opère par des trouées (qui sont aussi dans une certaine mesure des coupures). L'image du trou est particulièrement signifiante dans *Blasted*, pièce au titre programmatique : «the hotel has been blasted by a mortar bomb. There is a large hole in one of the walls [...]» : le trou béant laissé par l'explosion préfigure l'entreprise de Kane concernant le théâtre naturaliste, qu'elle rejette complètement dès *Blasted*, particulièrement dans le domaine du langage. «Dislike dislocate disembody deconstruct» (4.48, 222) peut-on lire dans *4.48 Psychosis*, juxtaposition de mots qui thématise son projet. La déconstruction est mise en œuvre par ces trouées dans le langage que sont les silences et les pauses, véritables béances du texte. Elles apparaissent dans *Blasted* avec les crises de Cate et plus clairement à la fin de la pièce (BI, 59-61), qui fait écho à Beckett et révèle la quintessence du style de Kane : le langage disparaît lorsque les derniers tableaux se succèdent et montrent Ian dans une situation extrême de solitude et de souffrance. Chaque

tableau est délimité par les indications scéniques « Darkness. Light. », le noir étant lié au silence et la lumière à un nouveau tableau. Après un long silence se joue le dernier dialogue entre Cate et Ian :

Cate : You're sitting under a hole.

Ian: I know.

Cate: Get wet.

Ian: Aye.

Cate: Stupid bastard. (Bl, 60)

Dans cet échange minimaliste se joue la disparition progressive des pronoms personnels sujet « You » et « I », avec « Aye » opérant comme une dernière variation sur « I ». Les didascalies finales sont empreintes de silence et d'obscurité : « Silence. It rains. Ian : Thank you. Blackout. » (Bl, 61). Le sujet disparaît dans le silence.

La pièce *Crave* est, elle aussi, ponctuée de silences et de pauses qui apparaissent à plusieurs reprises sous la forme de « A beat ». Cette pièce musicale, qui peut se lire comme une partition, joue avec ces silences pour tromper les attentes des spectateurs. L'immobilité des personnages réduit l'action aux mots qu'ils prononcent et dans l'exemple suivant : « B : Found her / A : Loved her / C : Lost her / M : End. A silence. » (Cr, 196), le spectateur est trompé par « end » suivi d'un silence qui semblent annoncer la fin de la pièce. Mais la pièce reprend. Sarah Kane joue aussi avec les répétitions pour donner l'impression que le langage s'emballe et ne fait plus sens. Ainsi, après une série de « yes/ no, yes/ no » peut-on lire :

A : Yes.

M : Yes.

C (Emits a short one syllable scream)

A beat.

C (Emits a short one syllable scream)

B (Emits a short one syllable scream)

M (Emits a short one syllable scream) [...]

C (Emits a short one syllable scream)

A beat.

M: If you won't talk I can't help you. (Cr, 186-187)

Progressivement, le langage semble atteindre une limite, la frontière de l'exprimable : il ne peut plus exprimer car il est réduit à un son presque inarticulé « a short one syllable scream », puis M reprend la parole pour relancer le flot de langage.

4.48 *Psychosis* est la pièce où la menace du silence pèse le plus, et ce dès la scène d'ouverture :

(A very long silence) –But you have friends. (A long silence) You have a lot of friends. What do you offer your friends to make them so supportive? (A long silence) What do you offer your friends to make them so supportive? (A long silence) What do you offer ? (Silence) (4.48, 205 et 236-237)

La pièce s'ouvre sous le signe d'un très long silence. Ce passage est répété à l'identique plus loin dans le texte et ce silence du début peut alors donner à penser que la pièce se termine, puis lors de la répétition, que celle-ci recommence. Ces très longs silences donnent le sentiment qu'il n'y a plus rien à dire, que la voix se tarit pour se taire. Cette invasion du silence est accompagnée d'un tarissement du langage, qui ne cesse de se répéter avec un lexique de plus en plus réduit. La répétition des mots entraîne une forme d'usure du sens et d'épuisement des différentes connotations possibles. Elle participe ainsi d'une désintégration du sens. De plus, le phénomène de répétition est opérant à différents niveaux : des mots ou groupes de mots se font écho (par exemple, « I feel nothing » dans *Crave* et 4.48) et la pièce elle-même se répète, comme on vient de le voir pour 4.48. Ces répétitions, qui apparaissent sous la forme de combinaisons et de permutations, rappellent fortement Beckett et ses procédés d'épuisement du langage, que Deleuze décrit sous le nom de « Langue I » : « Appelons Langue I cette langue atomique, disjonctive, coupée, hachée, où l'énumération remplace les propositions, et les relations combinatoires, les relations syntaxiques: une langue des noms » (Beckett 1992, 66). La langue utilisée par Sarah Kane rappelle cette Langue I, notamment lorsque des énumérations, des listes ou des suites de mots se répètent, en particulier dans 4.48 *Psychosis* avec la séquence suivante :

Flash flicker slash burn wring press dab slash
Flash flicker punch burn float flicker dab flicker
Punch flicker flash burn dab press wring press
Punch flicker float burn flash flicker burn (4.48, 231)

Cette séquence de quatre lignes est répétée cinq fois d'affilée en permutant et en combinant chaque fois de façon nouvelle les neuf mots de la série, dans une forme très poussée et abstraite de polyptote. Il s'agit bien d'une « langue atomique, coupée, hachée » où permutations et combinaisons remplacent l'ordre du discours. Ces permutations ont pour conséquence de focaliser sur les qualités phoniques du langage plutôt que sur le sens et d'isoler le signifiant du signifié. Le langage semble bégayer, comme Cate dans *Blasted*, à la façon d'un disque rayé.

En suivant la chronologie des pièces, le langage devient plus fragmenté, de plus en plus éloigné d'un langage familier. Kane joue avec les limites du genre dans *Crave* et 4.48 *Psychosis*. Dans ce théâtre poétique, la syntaxe devient quasi inexistante. Des asyndètes sont juxtaposées, sans verbe ni sujet : les mots

s'enchaînent par parataxe et la ponctuation disparaît. Le très long discours de A dans *Crave* (169-170) est emblématique. La ponctuation absente laisse place à des fragments de phrases qui ne sont plus reliés entre eux que par « and » :

And I want to play hide-and-seek and give you my clothes and tell you I like
your shoes and sit on the steps while you take a bath and massage your neck
and kiss your feet and hold your hand and go for a meal and not mind when
you eat my food [...]

« and » permet de relancer à chaque fois le langage de façon obsessionnelle, avec la répétition d'une structure qui met invariablement en scène « I » et « You ». Ce discours se transforme en une véritable logorrhée verbale, qui reprend un peu plus loin, cette fois-ci sur le mode de la haine (178). Ces logorrhées sont aussi présentes dans 4.48 *Psychosis* (le discours sur les docteurs au début de la pièce par exemple). Elles contrastent fortement avec les moments de silence tout en révélant le caractère nauséeux de la langue, insupportable pour les autres personnages qui doivent eux aussi s'exprimer pour exister. Ainsi C nous avertit pendant le discours de A : « This has to stop », plus d'une dizaine de fois. Les personnages sont souvent amenés à dire une chose puis son contraire, comme s'il s'agissait juste de se renvoyer la balle à la manière de Vladimir et Estragon dans *En Attendant Godot*. Le sens des mots s'annule, disparaît dans la progression de la pièce. « M : Fear nothing. B : All or nothing. C : None of it, B : All of it, M : None. » (Cr, 195). Le langage oscille entre tout et rien, se réduit à un fragment verbal « Fear nothing » pour finir sur « none ». La quintessence de cette annulation du sens réside dans les séries de « yes/no » qui parcourent *Crave* en particulier. Ce phénomène d'annulation constante illustre l'aporie du langage, l'impossibilité de trouver un sens stable et cohérent : la pièce progresse par négation permanente de ce qui est dit.

L'utilisation récurrente des stichomythies est le meilleur outil de Kane pour provoquer ce sentiment d'une aporie du langage. Elles renforcent le sens de fragmentation de la langue et du sens dans un *agon* devenu minimaliste. Par exemple dans *Blasted* :

Ian : Make me happy.

Cate : I can't.

Ian : Please.

Cate: No.

Ian: Why not?

Cate : Can't.

Ian : Can.

Cate: How?

Ian: You know.

Cate : Don't.

Ian : Please.

Cate: No. » (Bl, 23).

Fragmentation et appauvrissement de la langue sont associés au phénomène de répétition dans l'enchaînement « Please/ No », qui contribue à accentuer l'impact de ces stichomythies. La fragmentation est poussée à l'extrême dans *Crave* où une réplique peut par exemple être divisée entre les personnages : « B : Let C : Me M : Go » (Cr, 189). Les propos de Gilles Deleuze à propos de Beckett sont ici encore éclairants. Mais, si l'on espère ainsi épuiser le possible avec des mots, il faut non moins avoir l'espoir d'utiliser les mots mêmes; d'où la nécessité d'un autre métalangage, d'une langue II, qui n'est plus celle des noms, mais celle des voix, qui ne procède plus avec des atomes combinables, mais avec des flux mélangeables. Les voix sont des ondes ou des flux qui pilotent et distribuent les corpuscules linguistiques. Quand on épuise le possible avec des mots, on taille et on hache des atomes, et, quand on épuise les mots mêmes, on tarit les flux. (Beckett 1992, 66)

La Langue II s'observe surtout dans *Crave* et *4.48 Psychosis* : après avoir épuisé la langue par la langue I, il faut tarir les flux par la langue II. La déconstruction du langage apparaît enfin dans sa réduction finale à des lettres dans *Crave* et *4.48 Psychosis* : « QED » (Cr, 180), qui peut encore faire sens, de même que « RSVP ASAP » (4.48, 214). Que dire cependant de « MNO » (Cr, 184) ? Le langage est réduit à la succession de 3 lettres, dans l'ordre alphabétique, comme s'il s'agissait d'une tentative de restructuration du langage par la redécouverte de l'alphabet. A cette réduction du langage s'ajoute l'invasion du texte par les nombres, symptôme de la retraite du mot évoquée par George Steiner : ce processus commence dans *Cleansed* (143-144) lorsque Robin apprend à compter, et qu'il compte de 1 à 52, puis de 1 à 30. Les nombres sont toutefois encore écrits en lettres. Dans *Crave*, les chiffres apparaissent « 199714424 » (Cr, 188) sans faire sens. Dans *4.48 Psychosis*, des séries de chiffres, qui sont tout d'abord disposés de façon chaotique sur la page (208), puis en série ordonnée (232), remplacent la langue. Enfin, ils sont encore présents dans les doses de médicaments (223-225).

Dans les dernières pièces de Sarah Kane, le texte de théâtre devient poésie, une poésie que la qualité d'artefact visuel du texte rapproche de la poésie concrète : la déconstruction de la langue apparaît graphiquement sur la page, avec l'invasion des blancs et la disposition chaotique ou verticale des mots. Cette déconstruction du corps de la langue sur la page est le symptôme de la déconstruction du sujet. Chaque mot, lui-même fragment d'une langue en déliquescence, devient le spectre du sujet décomposé qui l'énonce et les voix, hantées par le corps, sont celles de fantômes : elles sont le signe de l'absence du

corps. Avec 4.48 *Psychosis*, Sarah Kane tente d'évacuer le corps parlant du théâtre, poussant le genre dans ses derniers retranchements. Elle est celle par qui, après Beckett⁹, le scandale arrive : elle provoque, à son tour, le scandale du corps absent.

Références :

Sources primaires

KANE Sarah. Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin. London: Methuen, 2001.

Sources secondaires

ADORNO Theodor. *Dialectique négative*. Trad. Coffin G., Masson J. Masson O. et alii. Paris : Payot, 1978.

ANGEL-PEREZ Élisabeth. Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane. Paris : Klincksieck, 2006.

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

BECKETT, Samuel. "Letter to Axel Kaun?". Trad. Esslin, Martin. *Disjecta : Miscellaneous Writings and Dramatic Fragment*. Ed. Cohn, Ruby. London: Calder, 1983

_____ The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 1986

_____ Quad et autres pièces pour la télévision suivi de l'Épuisé de Gilles Deleuze. Paris : Minuit, 1992

BLATTES, Susan, et SIMARD, Jean-Pierre, eds. « In-yer-face » : *Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique*. Coup de Théâtre, n° 18. 2002

BRAUNSCHWEIG, Stéphane, dir. *Sarah Kane*. Outre Scène, n°1. Strasbourg : Editions du Théâtre national de Strasbourg, 2003

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges. *Histoire du corps* (3 volumes). Paris : Seuil, 2006.

FELMAN, Shoshana. *Le Scandale du corps parlant*. Paris: Seuil, 1980

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

PAVIS Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. 1980. Paris : Dunod, 1996.

PLATON. *Cratyle*. Paris: Garnier Flammarion, 1999

SAUNDERS Graham. Love me or Kill me. Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester: Manchester UP, 2002.

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

STEINER, George. *Langage et Silence*. 1969. Paris : Bibliothèque 10/18, 1999

TORTI-ALCAYAGA Agathe. « L'Œuvre de Sarah Kane: le théâtre de la défaite ». *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire, Cynos* 18.1 (2001) : 51-62.

UBERSFELD Anne. *Lire le théâtre (I-II-III)*. 1977. Paris : Belin, 1996.

URBAN, Kenneth. « An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane. »
PAJ: A Journal of Performance and Art 69 (September 2002): 36-46.

Notes :

¹ Voir Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*. London: Faber, 2001

² Kane admet ne l'avoir lu que tardivement. Voir Saunders, Graham. *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, 16

³ Voir Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques et Vigarello Georges. *Histoire du corps*. Vol 3 « La mutation des regards ». Paris : Seuil, 2006.

⁴ Voir à ce sujet l'article de Agathe Torti-Alcayaga, « L'Œuvre de Sarah Kane: le théâtre de la défaite ». *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire, Cynos* n° 18.1 (2001): 51-62

⁵ Cette tension est formulée de façon explicite dans *Crave* : « Silence or violence the choice is yours » (Cr, 187)

⁶ Adorno, Theodor. *Dialectique négative*. Trad. Coffin G., Masson J. Masson O. et alii. Paris : Payot, 1978

⁷ Voir Saunders, Graham. *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, 126 et l'analyse d'Elisabeth Angel-Perez dans *Voyage au bout du possible*, 153-177

⁸ Le thème de la pendaison est aussi lié chez Kane au suicide de Ian Curtis, chanteur de Joy Division. On trouve de nombreuses références aux chansons du groupe dans les pièces, en particulier dans *4.48 Psychosis*.

⁹ Beckett avait toujours affirmé vouloir écrire une pièce sans acteur et sans corps, ce qu'il fit avec *Breath* (1969).