



**HAL**  
open science

## La scène traumatique de Sarah Kane

Élisabeth Angel-Perez

► **To cite this version:**

| Élisabeth Angel-Perez. La scène traumatique de Sarah Kane. Sillages Critiques, 2015. hal-02006474

**HAL Id: hal-02006474**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02006474>**

Submitted on 4 Feb 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La scène traumatique de Sarah Kane

Élisabeth Angel-Perez

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4328>  
ISSN : 1969-6302

### Éditeur

Centre de recherche VALE

Ce document vous est offert par Sorbonne Université



### Référence électronique

Élisabeth Angel-Perez, « La scène traumatique de Sarah Kane », *Sillages critiques* [En ligne], 19 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 04 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4328>

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 février 2019.



Sillages critiques est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# La scène traumatique de Sarah Kane

Élisabeth Angel-Perez

---

## NOTE DE L'AUTEUR

Cet article est une version remaniée d'un texte paru dans Alain Kleinberger et Philippe Mesnard, dir. *La Shoah - Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*. Paris : Kimé, 2013.

- 1 « Il pleure./ Donc il vit. » : on se souvient du cogito beckettien qui s'énonce entre Clov et Hamm dans *Fin de Partie* et qui inaugure une dramaturgie de la douleur, « la douleur comme lieu du sujet, là où il advient », écrit Julia Kristeva (Kristeva 1980, 165)<sup>1</sup>. « You are the place of your wound », déclare Edward Bond dans *The Hidden Plot*<sup>2</sup>. On est bien en présence d'écritures du traumatisme, c'est-à-dire d'écritures qui s'efforcent de mettre en mots, en corps, en espace et en voix, la blessure. Non pas une blessure physique, dont on pourrait envisager la cicatrisation, mais la plaie béante que creuse l'événement traumatique responsable d'un effondrement du sens, qui, parce qu'il ne s'appréhende pas, parce qu'il ne s'assimile pas, toujours, fait retour.
- 2 Théâtre et traumatisme partagent un certain nombre de points communs. Le théâtre est, lui aussi, le lieu de la répétition compulsive et, d'une certaine manière, il a ontologiquement partie liée avec la hantise. Le théâtre (du grec *thea*), c'est aussi la vue et pour le dire avec Peter Brook, il ne fait sens que s'il s'attache à « rendre visible l'invisible »<sup>3</sup> : concours des forces dionysiaques et apolliniennes, il s'emploie à dévoiler ce qui a vocation à rester caché. Par nature, donc, le théâtre révèle un ineffable. La scène anglaise contemporaine qui nous intéresse ici s'inscrit dans le sillage d'Edward Gordon Craig et d'Artaud, et peut-être plus qu'une autre, pense le plateau comme le lieu où advient un enfoui qui ne peut advenir que là. Le théâtre n'est pas le lieu d'une imitation : « Is it not a poor art and a poor cleverness, which cannot convey the spirit and essence of an idea to an audience, but can only show an artless copy, a facsimile of the thing itself ? This is to be an imitator not an artist. This is to claim kinship with the ventriloquist », déclare Edward Gordon Craig dans *On the Art of Theatre* (1911)<sup>4</sup>, tandis

qu'Howard Barker oppose « théâtre » et « art du théâtre » précisément sur la question de l'imitation : « *The theatre reproduces life. The art of theatre invents life.* »<sup>5</sup>, écrit-il dans *Death, The One and the Art of Theatre*. Le refus de la représentation au profit de la « présentification » amène Sarah Kane à élaborer le concept de théâtre « expérientiel » (« *experiential theatre* »), un théâtre qui refuserait la littérature monument (celle qui encrypte) au profit de la littérature événement (qui fait advenir). Comme chez Artaud, la scène y est donc pensée comme lieu d'une expérience plus pleine que la vie. Enfin, ce qui caractérise le théâtre c'est que l'expérience – et dans le théâtre qui nous concerne, le trauma – y existe sur le mode collectif. C'est ce que résume efficacement Valère Novarina lorsqu'il affirme que « le théâtre est un lieu de perdition où nous refaisons l'expérience effrayante du chaos, où nous sommes décomposés : le lieu de la défaite humaine, le lieu où nous venons ensemble nous déconstruire : c'est un lieu commun où nous nous rassemblons pour qu'éclatent tous les lieux communs »<sup>6</sup>.

- 3 « We come after », déclare George Steiner dans *Langage and Silence*<sup>7</sup>. Le théâtre anglais contemporain ne cesse d'interroger la relation entre l'art et la barbarie, l'art et l'horreur ou l'abjection (qui en est, selon Kristeva, la face intime) et fait émerger une poétique de la cendre que l'on peut lire à la lumière des théories du trauma et de la représentation développées par Shoshana Felman, Saul Friedlander, Dominick LaCapra, Cathy Caruth, Vivian Patraka, ou encore Michael Rothberg. Le lieu d'où écrivent ces dramaturges post-brechtien est résolument post-traumatique : « I am a citizen of Auschwitz and a citizen of Hiroshima » , déclare Edward Bond dans *The Hidden Plot*<sup>8</sup>. Porté par des personnages métonymiques, leur théâtre travaille Auschwitz comme paradigme de tous les épisodes génocidaires plus récents voire – et c'est à la fois éthiquement et esthétiquement problématique – de tous les traumatismes. Les théâtres de Bond, Barker, ou Kane sont donc des théâtres de l'après-effondrement du sens (Auschwitz, mais aussi le Rwanda ou la Bosnie), autant d'abominations historiques, collectives, publiques, qui ricochent sans cesse dans l'intime.
- 4 Le « monde moderne » dont parle Hannah Arendt dès l'aube des années 1950, ce monde qui s'origine dans la véritable « image de l'enfer » construite par les Nazis, se reconstruit sur la scène de nos dramaturges. On a besoin de cette image, dit Hannah Arendt, pour prendre la mesure de l'humanité. La question de la représentation, au cœur de l'esthétique contemporaine, se pose avec une acuité inégalée. Lorsque, en 1955 dans *Prismes*, Theodor Adorno déclare le Poème « barbare », et consacre ainsi la faillite du projet humaniste du langage, il inaugure la réflexion sur la forme qui occupera tout le siècle et au-delà. George Steiner résume la question de l'aporie linguistique et poétique à la faveur de quelques images et formules choc : « We know that a man can read Goethe or Rilke in the evening, that he can play Bach and Schubert, and go to his day's work at Auschwitz in the morning. »<sup>9</sup>.
- 5 Le langage ne peut plus dire. Ce constat du dépérissement du langage et d'un verbe qui ne serait plus que le fantôme de lui-même, Beckett l'affirme déjà, en 1962, dans *Oh les Beaux jours* :
 

Winnie. Les mots vous lâchent, il est des moments où même eux vous lâchent. (Se tournant un peu vers Willie.) Pas vrai, Willie ? Pas vrai, Willie, que même les mots vous lâchent, par moment ? (Un temps. Elle revient de face.) Qu'est-ce qu'on peut bien faire alors, jusqu'à ce qu'ils reviennent ? Se coiffer, si on ne l'a pas fait, ou s'il y a doute, se curer les ongles s'ils ont besoin d'être curés, avec ça on peut voir venir. (Un temps). C'est ça que je veux dire. (Un temps). C'est tout ce que je veux dire.<sup>10</sup>

- 6 Cette fantomisation de la langue hante la littérature dite de l'Absurde : Adamov évoque des mots « usés jusqu'à la corde, réduits à rien », des mots qui sont devenus « des squelettes, des fantômes » ; Ionesco, rappelle encore Steiner, confie à son journal que « (les mots) ne parlent pas »<sup>11</sup>. La disqualification du langage, qu'Adorno déclare clairement, constitue la clef de voûte du système linguistique beckettien et post-beckettien. Il faut donc inventer un nouveau langage scénique qui soit davantage apte à dire le mal : « Theatre is dead », le théâtre n'est plus, assène Martin Crimp dans *Attempts on Her Life*, et il faut donc, comme le propose Galactia dans *Tableau d'une execution de Barker*, « inventer un nouveau rouge pour tout ce sang. Un rouge qui pue. »<sup>12</sup>
- 7 Toutefois, ce nouveau langage tragique doit se penser en dehors de la forme de la tragédie : le nouveau théâtre tragique n'a plus rien à voir avec le « bel animal » et ne s'inspire plus d'un modèle organiciste du théâtre, imité de la vie. Structurellement, le théâtre ne progresse plus de manière téléologique : la structure linéaire de la pièce-bien-faite – exposition, complication, résolution – devient caduque. Dans ce nouveau théâtre tragique, pas de révélation d'un sens, pas de catastrophe au sens hégélien. La structure épouse non pas la dynamique du bel animal mais celle du corps traumatique, hoquetant et bégayant, comme le personnage de Cate dans *Blasted*, signe de l'indépassable traumatisme : pour le dire avec Jan Kott, non plus « le théâtre des prêtres » mais bien plutôt « le théâtre des pitres » auquel Beckett et sa dramaturgie du « moindre » ouvrent la voie, et aussi l'Événement de Théâtre d'Edward Bond, le théâtre de la Catastrophe de Barker sont autant de modalités de ce théâtre néo-tragique qui se partage entre les partisans du tout/trop montrer (*opsis*) et les spectralisateurs qui absentent l'image et ne donnent plus à voir que le verbe.
- 8 L'œuvre de Sarah Kane, tout entière informée par la blessure, peut se lire comme le parangon de ces dramaturgies du traumatisme. La regarder fonctionner permet de cerner synthétiquement les grandes lignes de l'esthétique scénique de la scène traumatique et de ses enjeux. Dans ses premières pièces, Kane choisit l'agression frontale et le In-Yer-Face<sup>13</sup> et fait du théâtre un lieu d'authentification du trauma. Parce qu'à travers ses personnages, elle construit un sujet-monde, Kane donne également à penser la scène comme le lieu où le politique et le public ricochent dans l'intime. Enfin, les œuvres de la fin donnent à voir l'oblitération : le trauma troue.

## 1. Portée ontologique de la scène

- 9 Dès sa toute première œuvre, il apparaît clairement que pour Kane la scène à une portée non pas seulement performative mais authentifiante, voire ontologique : montrer la barbarie, c'est faire acte de reconnaissance de la barbarie elle-même. Sarah Kane déclare : « When I read *Saved*, I was deeply shocked by the baby being stoned. But then I thought ... if you are saying you can't represent something, then... you are denying its existence, and that's an extraordinarily ignorant thing to do »<sup>14</sup>. Il faut donc mettre en scène le martyr parce que le martyr, comme l'indique l'étymologie, c'est le témoin, le seul. Edward Bond, avant Kane, avait radicalisé l'expérience en nous entraînant dans la chambre à gaz avec la mère et l'enfant dans *At the Inland Sea*. La scène, prodigieusement problématique pour toutes les raisons que l'on sait et dont Claude Lanzman se fait l'écho, aborde frontalement la question de l'esthétisation de l'horreur. C'est précisément cette transgression-là qui intéresse les partisans du choc au théâtre. Kane, à propos de ses propres mises en scène de la barbarie (et notamment de la scène du soldat dans *Anéantis*) déclarera : « Pour moi, il

s'agit d'une représentation amorale de la violence ... pas un commentaire »<sup>15</sup>. Comme pour Bond avant elle, Kane défie la morale pour fonder l'éthique.

- 10 C'est donc pour cela qu'il faut avant tout montrer ce dont on ne peut se relever, c'est-à-dire l'humanité morte. Tout commence, pour les anglophones, avec Beckett et son cri « Tout l'univers pue le cadavre » (*Fin de partie*), ce que *La Classe morte* de Tadeusz Kantor littéralise de manière bouleversante au milieu des années 1970, pour se poursuivre avec les images scéniques inouïes de Bond : alors que, dans *The Tin Can People*, l'un des personnages affirme : « I know you're people because you're corpse-shaped », dans *Born*, la Mère nourrit les morts comme s'ils étaient ses enfants<sup>16</sup>. Si la mission du théâtre a toujours été de faire entendre la voix des morts (prosopopée), il s'agit dans les textes qui nous occupent ici non pas de faire parler les morts mais de les écouter se taire.
- 11 Lorsqu'elle écrit *Blasted*, Kane est résolument tournée vers une dramaturgie outrancièrement visuelle qui relève du In-Yer-Face : le verbal n'est utile que s'il choque (c'est le cas de la réplique inaugurale de la pièce : « I've shat in better places than this ») ; lorsqu'il n'est pas indispensable, on s'en passe : « pour moi le langage du théâtre, c'est l'image scénique »<sup>17</sup>. La juxtaposition paratactique d'images scéniques dans la scène 5 en témoigne : *Ian strangling himself. / Darkness. Light/ Ian shitting. And then trying to clean it up with newspaper. / Darkness. Light/ Ian laughing hysterically. / Darkness. Light/ Ian having a nightmare. / Darkness. Light/ Ian crying huge bloody tears.* »<sup>18</sup>. On le voit, avec *Blasted*, Kane reprend à son compte la technique de « l'aggro-effect » bondien<sup>19</sup> et construit une dramaturgie du choc. Mais l'agression n'est plus, comme chez Bond, un décrochement qui prend par surprise mais un régime de croisière. L'horreur qui passe par le brusque surgissement et par le soudain changement de registre, devient un *modus vivendi*. Ce n'est plus seulement en tant qu'outil post-marxiste de transformation du monde que l'aggro-effect est sollicité, mais en tant que nouvelle modalité du réalisme.
- 12 Montrer, pour Kane, c'est créer un théâtre « expérientiel » (« *experiential* » et non *experimental*), à la fois pour celui qui est sur scène et pour le spectateur. Le théâtre – et la scène traumatique en particulier – engage le spectateur au moins au niveau de sa responsabilité éthique et la plupart du temps, en tant qu'héritier d'un vécu collectif. C'est en partie ce que Michael Rothberg appelle « réalisme traumatique » :
- Traumatic realism is an attempt to produce the traumatic event as an object of knowledge and to program and thus transform its readers so that they are forced to acknowledge their relationship to posttraumatic culture.<sup>20</sup>
- 13 Je parlerai, pour ma part, de pacte traumatique qui s'établit parce que le traumatisme historique trouve à s'articuler au traumatisme intime. L'œuvre de Kane donne, là encore, matière à comprendre le fonctionnement de ce pacte.

## 2. le moi-monde : compulsions de répétition dans la chair

- 14 La première pièce de Kane, *Anéantis*, adopte une structure binaire, parabolique, brechtienne : le viol d'une jeune fille épileptique, anorexique et bègue par un quinquagénaire cancéreux dans une chambre d'hôtel à Leeds préfigure la guerre. Le viol inscrit dans la sphère domestique et intime un traumatisme et annonce la bombe qui fait exploser le décor et plonge la chambre d'hôtel dans la guerre et ses abominations (notamment le viol du violeur par un soldat lui-même martyr). La critique, et Kane elle-

même, ont largement commenté la structure en deux temps de la pièce qui, à mi-chemin et par surprise, fait exploser la pièce-bien-faite, voler en éclats les trois actes et pulvériser le petit décor et la boîte à l'Italienne :

A l'origine j'écrivais une pièce sur deux personnes dans une chambre d'hôtel, entre lesquelles il y avait un rapport de pouvoir complètement déséquilibré qui conduisait l'homme plus âgé à violer la jeune femme (...) A un certain moment dans les deux premières semaines de rédaction [en mars 1993], j'ai allumé la télévision. Srebrenica était en état de siège. Une vieille femme regardait la caméra en pleurant. Elle disait 'S'il vous plaît, s'il vous plaît, quelqu'un doit nous aider. Quelqu'un doit faire quelque chose.' Je savais que personne ne ferait quoi que ce soit. Tout d'un coup, je n'étais plus du tout intéressée par la pièce que j'écrivais. Je voulais écrire à propos de ce que je venais de voir à la télévision. Alors mon dilemme était le suivant : est-ce que je devais abandonner ma pièce (même si j'avais déjà écrit une scène que je trouvais très bonne) pour passer à un sujet que je trouvais plus urgent ? Lentement, je me suis rendu compte que la pièce que j'étais en train d'écrire parlait déjà de ce sujet. (...) Je me demandais : 'Quelle connexion pourrait-il bien y avoir entre un viol banal dans une chambre d'hôtel à Leeds et ce qui se passe en Bosnie ?' Et puis soudain j'ai compris, j'ai pensé : 'Bien sûr, c'est évident. L'un est la graine et l'autre est l'arbre.'

Et plus loin :

La tension de la première partie, cette épouvantable tension sociale, psychologique et sexuelle, est presque une prémonition du désastre à venir. Et quand il arrive, la structure se disloque pour lui donner accès ....<sup>21</sup>

- 15 L'explosion de la bombe, dans laquelle on peut voir, au niveau métatextuel, une véritable métaphore du théâtre et de sa fonction révélatrice, invite le lecteur-spectateur à faire d'*Anéantis* un manifeste du théâtre : pour Kane, le théâtre est une bombe. Il devient donc le lieu d'une révélation traumatique qui établit des liens indissociables entre le trauma personnel et le trauma collectif ou historique : l'un porte l'autre, l'un foment l'autre.
- 16 Le fonctionnement parabolique qui met en regard le sujet intime (lyrique presque dans ces « playpoems » que sont les pièces de Kane) et le sujet collectif est au cœur des théâtres de dramaturges comme Edward Bond, Howard Barker, Martin Crimp ou Sarah Kane. La répliquabilité entre événement intime et événement politique est la marque de fabrique de l'espace théâtral traumatique. Si, dès *Anéantis*, la correspondance entre l'intime et le politique est on ne peut plus claire, c'est au moment où Kane écrit sa troisième pièce, *Cleansed* (une pièce qui se passe dans les ruines d'un camp de concentration), qu'elle découvre les *Fragments d'un discours amoureux*. Barthes y tisse une comparaison percutante entre l'amoureux malade d'amour et le prisonnier de Dachau :

La catastrophe amoureuse est peut-être proche de ce qu'on a appelé, dans le champ psychotique, une *situation extrême*, qui est « une situation vécue par le sujet comme devant irrémédiablement le détruire » ; l'image en est tirée de ce qui s'est passé à Dachau. N'est-il pas indécent de comparer la situation d'un sujet en mal d'amour à celle d'un concentrationnaire de Dachau ? L'une des injures les plus inimaginables de l'Histoire peut-elle se retrouver dans un incident futile, enfantin, sophistiqué, obscur, advenu à un sujet confortable, qui est seulement la proie de son Imaginaire ?

Ces deux situations ont néanmoins ceci de commun : elles sont, à la lettre, paniques : ce sont des situations sans reste, sans retour : je me suis projeté dans l'autre avec une telle force que, lorsqu'il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais.<sup>22</sup>

- 17 Kane écrit qu'après avoir trouvé cette comparaison très déplacée, elle a compris que les deux situations ont avoir avec la perte de soi :

Il y a un moment dans *Fragments d'un discours amoureux* où il dit que la situation d'un amoureux en mal d'amour n'est pas sans rappeler celle d'un prisonnier à Dachau. Et quand j'ai lu ça, j'étais stupéfaite ; je me suis dit comment peut-on oser dire que la douleur amoureuse est aussi forte que ça. Mais ensuite, plus j'y pensais, plus je comprenais ce qu'il voulait dire. Il s'agit de perte de soi. Et quand on se perd soi-même, on va où ? Il n'y a nulle part où aller, c'est une sorte de folie en fait. Et en pensant à ça, je faisais le lien avec *Purifiés*. Si on met des gens dans une situation où ils se perdent eux-mêmes et si on écrit sur l'émotion de ceux qui se perdent alors on peut faire le lien entre les deux. Tant qu'on n'écrit pas quelque chose comme « Auschwitz 1944 », qui bien sûr serait trop réducteur.<sup>23</sup>

- 18 L'écriture du trauma devient véritablement écriture du traumatisme : la blessure historique s'ancre dans la chair, tout comme la blessure intime trouve des ricochets multiples dans le monde. Kane construit donc le deuil de soi comme deuil de l'humain, ce qui se met en place, c'est une écriture de soi comme sujet historique traumatique, comme humanité en crise : le sujet lyrique devient un sujet-chorique, un sujet-monde, un sujet qui ne fait plus la différence entre ses propres frontières et le monde. « And also you no longer know where you stop, and the world starts », déclare Sarah Kane<sup>24</sup>.
- 19 Le sujet chorique se manifeste partout dans l'œuvre : dans l'ubiquité dont il est fait état, bien sûr – « – I gassed the Jews, I killed the Kurds, I bombed the Arabs, I fucked small children while they begged for mercy ... »<sup>25</sup> – mais aussi, de manière plus explicite, dans la confusion intersubjective comme lorsque le personnage retrace un épisode qui ne lui est pas arrivé à elle, mais à sa propre mère : « That didn't happen to you. It happened to me. My father died before you were born. »<sup>26</sup>. Le sujet individuel n'existe donc que dans le collectif, sur le mode du chœur : « we are anathema, the pariahs of reason »<sup>27</sup>.
- 20 Il s'agit là d'une femme en éclats dont le sujet est envahi par le monde : dibboukisé en quelque sorte, le sujet fait entendre des voix qui sont à la fois siennes et autres, et ramène au premier plan la hantise, le retour, la compulsion de répétition propre au fonctionnement traumatique<sup>28</sup>. La choralité du sujet nous invite également à lire les dernières pièces de Kane non pas de manière autobiographique mais comme de véritables pièces politiques.
- 21 Le théâtre de Sarah Kane propose donc une scène optique qui s'articule autour d'un sujet-monde où l'intime et le politique se répondent. Cependant, le trauma, qui cherche à se dire et pratique une rhétorique de l'excès comme pour gagner un surcroît d'être, inscrit dans le même temps une esthétique contraire, fondée sur le deuil du regard, mais qui sert néanmoins le même enjeu. Alors que la très jeune Sarah Kane exhibe et expose, la Sarah Kane des œuvres de la fin efface tout : le trauma absente ; le trauma trouve.

### 3. trouées

- 22 Le mot « trauma », qui a une origine étymologique commune avec le mot « trou », veut dire blessure. La racine indoeuropéenne renvoie à l'idée de « trouée » et ce qui m'intéresse dans le théâtre de Kane et de quelques autres dramaturges au rang desquels Martin Crimp, Caryl Churchill ou plus récemment de Debbie Tucker Green<sup>29</sup> (sic), c'est de voir comment le trauma trouve le texte et le visible somme toute, imposant ainsi de renégocier le pacte de spectacle.
- 23 Le théâtre de Kane, comme l'œuvre dramatique de Beckett, met le cap au pire et suit une évolution en entonnoir : de même que Beckett compose d'abord des pièces étoffées où



figurent des vestiges de personnages, de fable et de dialogue (*Godot, Fin de Partie*) pour progresser inexorablement vers le moindre et ne plus donner à (ne pas) voir que des personnages muets dont seules les voix enregistrées révèlent la présence, Kane met d'abord en scène des personnages nommés, ancrés dans une corporéité exacerbée, In-Yer-Face – Ian a un cancer, il sent déjà le cadavre ; Cate est anorexique et épileptique, Hyppolyte se masturbe avant d'être castré, Grace se fait greffer un phallus, etc.— pour n'en plus donner que des ombres presque anonymes dans les deux dernières pièces : dans *Crave*, A, B, C et M, personnages dont on ignore le genre, l'âge, ou l'appartenance sociale, font sonner leur voix « dépayées » pour le dire avec Roland Barthes, des voix qui ne sont plus que l'antimatière du corps au lieu d'en figurer, comme par synecdoque, le métacorps. Pire encore, dans *4:48 Psychose*, les lettres font place à l'anonymat complet des tirets qui seuls signalent la prise de parole : dans le pire des cas, le tiret lui-même disparaît si bien qu'on ne sait même plus si la parole est prise. Le texte est là, sur la page – « Just a word on a page and there is the drama »<sup>30</sup> – sans voix pour le prophétiser : le corps entre dans l'ombre, le seul corps qui demeure est celui du texte. Kane s'érige en Per-se-phone et livre un théâtre à la frontière avec le poème, un théâtre qui met en scène l'effacement de la présence de soi à soi.

- 24 Les blessures infligées au corps de chair sur la première scène de Kane – véritable passion – se reportent sur le corps du texte, sa structure, sa syntaxe, son mot, sa lettre et c'est le corps de la langue qui est torturé en lieu et place du corps de chair. Beckett parlait de la nécessité pour l'écrivain d'aujourd'hui de « percer des trous dans la langue » – ce que Jean-Michel Rabaté appelle la « percée anasémique dans la langue »<sup>31</sup>, Kane en inscrivant le trauma dans le manque à dire oblitère le sujet et refonde la dimension iconique du texte de théâtre. La torture de la langue à l'image de la torture du corps montre à quel point la *passion* du corps est relocalisée dans le poétique, dans le corps martyrisé (rendu témoin donc) du texte. Le texte prend en charge le traumatisme d'abord en le coupant – les 24 sections (sexions/coupures) qui marquent les 24 heures de *4:48* sont autant de lacérations, elles-mêmes indiquées sur la page par des lignes pointillées<sup>32</sup> –, ensuite en perçant des trous dans le tissu de la langue pour mettre en scène cette fantomisation, cette dé-faite, ce « je » envahi par le cadavre :

watch me vanish  
 watch me  
     vanish  
 watch me  
 watch me  
     watch

et au milieu de la page suivante, dévorée par le silence :

myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind<sup>33</sup>

- 25 Le texte se troue de blanc, un blanc qui gagne toujours plus de terrain à mesure que la pièce s'écrit.
- 26 Enfin, c'est la torture de la syntaxe qui parachève le martyr : paratactique mais privée de ponctuation, asyntaxique, circulaire, la langue se donne comme une suite de signifiants construite pourtant en système : elle se sérialise, soit sous une forme stichomytique (« B. The vision./ M. The loss. / C. The pain. / A. The loss. / B. The gain./ ... »<sup>34</sup> – soit sous une forme cyclique, litanique et envoûtante telle que l'aurait souhaitée Artaud :

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<sup>35</sup>

27 L'étape suivante dans le processus d'oblitération attaque l'unité sémantique elle-même : le mot est déconstruit puis remplacé. Les lettres majuscules, d'abord utilisées pour leur valeur d'acronyme ou d'abréviation (QED, RSVP ASAP, respectivement *Crave* p. 28 et 4:48, p. 12) viennent brouiller le restant de sens : MNO (*Crave*, p. 32) peut se lire comme un vestige d'alphabet, une ruine de mot, un archéovocabulaire qui laisse supposer un avant du langage. La langue se perd à mesure que le sujet se déconstruit. La langue enfin se réduit en expressions chiffrées, voire en nombres et c'est là sans doute l'état ultime de la défaite de la langue de l'après-Auschwitz. La déshumanisation mathématique fait irruption, dès *Crave*, sous forme de séries chiffrées « 1999714424 » (p. 36), tel le matricule tatoué sur le bras d'un déporté, pour culminer, dans 4:48, sous la forme de liste de chiffres chaotiques puis ordonnés, reproduisant les exercices de concentration pratiqués par les patients des hôpitaux psychiatriques :

|     |  |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|-----|--|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 100 |  |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|     |  |    |    |    |    |    |    |    | 91 |    |
| 84  |  |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|     |  |    |    |    |    |    |    | 81 |    |    |
|     |  | 72 |    |    |    |    |    |    |    |    |
|     |  |    |    |    | 69 |    |    |    |    |    |
|     |  |    |    |    |    | 58 |    |    |    |    |
|     |  | 44 |    |    |    |    |    |    |    |    |
|     |  |    |    |    |    | 37 | 38 |    |    |    |
|     |  | 42 |    |    |    |    |    |    |    |    |
|     |  |    |    | 21 |    |    |    |    |    | 28 |
|     |  |    | 12 |    |    |    |    |    |    |    |
|     |  |    |    |    |    | 7  |    |    |    |    |

(4 : 48 Psychose, p. 13)

puis :

|     |
|-----|
| 100 |
| 93  |

|    |
|----|
| 86 |
| 79 |
| 72 |
| 65 |
| 58 |
| 51 |
| 44 |
| 37 |
| 30 |
| 23 |
| 16 |
| 9  |
| 2  |

(4 : 48 Psychose, p. 41)

- 28 Le théâtre de Sarah Kane fait émerger non seulement un sujet traumatique mais aussi une langue théâtrale traumatique : outrancièrement visuelle d'abord, la scène de Kane authentifie la barbarie ; réinvestie dans ce « métacorps »<sup>36</sup> qu'est la voix ensuite, elle travaille la frontière entre théâtre et poème – le poème barbare : ce théâtre où il ne se passe rien que la parole, opère une relocalisation du *drama* (action) et de l'*agôn* (conflit) dans le sujet et dans le langage : « cease this war », écrit Kane dans *4 : 48 Psychose*. La guerre, forme radicale de l'*agôn*, n'a plus lieu entre soi et l'autre, mais entre le je et le moi, dans une lutte aux accents très dickinsoniens (« me from myself to bannish », écrit Emily Dickinson). Porté par l'énergie des contraires, par une lutte incessante entre la folie et la raison, entre l'identité assumée et le sujet réel, le texte existe aussi dans (et grâce à) la tension entre théâtre et poème et pour finir, entre langage et silence.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor. *Dialectique Négative* (1966). Trad. G. Coffin, J. Masson, O. Masson, A. Renaut et D. Trousson. Paris : Payot, 1978, 1992.

- Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Trad. Pierre Alfieri. Paris : Rivages, 1999.
- Arendt, Hannah. *Auschwitz et Jerusalem*. Paris : Deux Temps Tierce, 1991.
- Barker, Howard. *Death, the One and the Art of Theatre*. London : Routledge, 2004.
- . *Scenes from an Execution, Howard Barker Collected Plays One*, London, John Calder, 1990.
- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
- Beckett, Samuel. *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963.
- Benhamou, Anne-Françoise, dir. *OutreScène*, 1 (Fev 2003) *Sarah Kane*. Revue du Théâtre National de Strasbourg.
- Bond, Edward. *Commentary on the War Plays. The War Plays*. London : Methuen, 1991.
- . *At the Inland Sea*. London : Methuen, 1997.
- . *The Hidden Plot*. London : Methuen, 2000.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. 1968. Harmondsworth : Penguin, 1969.
- Cohen-Levinas, Danielle. *La Voix au-delà du chant - Une fenêtre aux ombres*. Paris : Vrin, 2006.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London : John Hopkins UP, 1996.
- Coult, Tony. *Notes and Commentaries on At the Inland Sea*. London : Methuen, 1997.
- Craig, Edward Gordon. *On the Art of Theatre*. (1911). London : Heinemann, 1925.
- Crimp, Martin. *Attempts on her Life*. London : Faber, 1997. / *Atteinte à sa vie*. Trad. Christophe Pellet. Paris : L'Arche, 2002.
- Graef, O. de and V. Liska, eds. *The Instance of Trauma*. *EJES*, vol. 7, 3 (Dec. 2003).
- Felman, Shoshana and Dori Laub. *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London : Routledge, 1992.
- Friedländer, Saul, ed. *Probing the Limits of Representation : Nazism and the Final Solution* Cambridge, Mass. and London : Harvard UP, 1992.
- Kane, Sarah. *Blasted*. London : Methuen, 1996.
- . *Phaedra's Love*. London : Methuen, 1996.
- . *Cleansed*. Methuen, 1998.
- . *Crave*. London : Methuen, 1998.
- . *4.48 Psychosis*. London : Methuen, 2000.
- Kleinberger, Alain et Philippe Mesnard, dir. *La Shoah - Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*. Paris : Kimé, 2013.
- Kott, Jan. « *Le Roi Lear, autrement dit Fin de Partie* ». *Shakespeare notre contemporain*. Trad. Anna Posner. 1962, Paris : Payot, 1978.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- LaCapra, Dominick. « Representing the Holocaust » in Saul Friedlander, ed. *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*. Cambridge : Harvard UP, 1992. 108-127.
- . *Representing the Holocaust*. Ithaca : Cornell UP, 1994.

- Lanzmann, Claude. « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars 1994.
- Novarina, Valère. *Lumières du corps*, Paris, POL, 2006.
- Obis, Eléonore. « Le Corps en jeu », thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, novembre 2011.
- “Le scandale du corps parlant”, *Coup de Théâtre* 22 (2008) : 87-104.
- Patraka, Vivian. « Fascist Ideology and Theatricalization ». *Critical Theory and Performance*, eds. Janelle Reinelt and Joseph R. Roach. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1992. 336-49.
- Pinter, Harold. *Ashes to Ashes*. London : Faber, 1996. / *Ashes to Ashes*. Trad. Victor Kahane. Paris : Gallimard, 1998.
- Rabaté, Jean-Michel. *La Pénultième est morte : spectrographies de la modernité*. Seyssel : Champ Vallon, 1993.
- Michael Rothberg, *Traumatic Realism*, Minneapolis, U of Minnesota Press, 2000.
- Saunders, Graham. *Love me or Kill Me. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester : Manchester UP, 2002. / *Love me or Kill me. Sarah Kane et le Théâtre*. Trad. Georges Bas. Paris : L'Arche, 2004.
- Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*. London : Faber, 2001.
- . « ‘On dirait qu’il y a une guerre’ : Anéantis de Sarah Kane et le théâtre politique », in E. Angel-Perez et N. Boireau, dir., *Le Théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 174-75.
- Steiner, George. *Language and Silence*. 1967, New Haven : Yale UP, 1999.

## NOTES

1. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 165.
2. Edward Bond, *The Hidden Plot*, p. 104.
3. Peter Brook, « the Invisible-Made-Visible », p. 42.
4. Edward Gordon Craig, *On the Art of Theatre*, p. 63.
5. Howard Barker, *Death, The One, and the Art of Theatre*, p. 6.
6. Valère Novarina, *Lumières du corps*, p. 67.
7. George Steiner. *Language and Silence*, p. 8.
8. Bond, *The Hidden Plot*, p. 2.
9. Steiner, *Language and Silence*, p. 13.
10. Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, p. 30.
11. Cité par Steiner, *Langage et Silence*, p. 88.
12. « Got to find a new red for all that blood. A red that smells. » Howard Barker, *Scenes from an Execution*, p. 257.
13. On doit l'expression à Aleks Sierz.
14. Sarah Kane, in *The Times*, January 1995. Cité en avant propos à *Shopping and F\*\*\*\** de Mark Ravenhill, London, Methuen, 1996.
15. Graham Saunders, *Love me or Kill me. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester : Manchester UP, 2002. *Sarah Kane et le Théâtre*, trad. Georges Bas, Paris, L'Arche, 2004, p. 54.
16. Respectivement, *The Tin Can People. The War Plays*, London, Methuen, 1985, p. 60 et *Born*, in *Collected Plays Eight*, London, Methuen, 2007, p. 52.
17. Saunders, *op. cit.* p. 90.
18. Kane, *Blasted*, p. 56-57.

19. Expression fondée sur le modèle du « Alienation Effect » brechtien et qui vise à déclencher un choc intellectuel et viscéral. Avec l'Événement de Théâtre, le concept d' « aggro-effect » est une des inventions dramaturgiques de Bond qui dépassent de loin le cadre de la dramaturgie bondienne. On les trouve dans tout le théâtre qui nous intéresse ici et en particulier chez Sarah Kane qui les porte à leur paroxysme.
20. Michael Rothberg, *Traumatic Realism*, p. 103.
21. Cité par Aleks Sierz dans « 'On dirait qu'il y a une guerre' : Anéantis de Sarah Kane et le théâtre politique », p. 174-75.
22. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 60.
23. Conversation with Nils Tabert. Cité par Saunders, *op. cit.* p. 93 et reproduit dans *OutreScène*, 1 (Fev 2003) :71..
24. Saunders, *op. cit.*, p. 111.
25. Kane, *4 : 48 Psychosis*, p. 25.
26. Kane, *Crave*, p. 7.
27. Kane, *4 :48 Psychosis*, p. 26
28. La pièce pionnière est peut-être *Ashes to Ashes* de Pinter qui met en scène Rebecca, 40 ans en 1993 portant les voix des mères à qui on a arraché les bébés sur les quais des gares.
29. debbie tucker green écrit son nom sans majuscules, par refus de la règle et de la hiérarchie.
30. Kane, *4 : 48 Psychosis*, p. 11.
31. Jean-Michel Rabaté, *La Pénultième est morte : spectrographies de la modernité*, p. 229.
32. Voir les travaux d'Eléonore Obis sur la coupure chez Kane, in « Le Corps en jeu », thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, novembre 2011. Voir également "Le scandale du corps parlant", p. 87.
33. Kane, *4 : 48 Psychosis*, p. 42.
34. *Id.*, p. 40.
35. *Id.*, p. 29.
36. Danielle Cohen-Lévinas dans *La Voix au-delà du chant*, p. 41.

## RÉSUMÉS

L'œuvre de Sarah Kane, tout entière informée par la blessure, peut se lire comme le parangon de ces dramaturgies du traumatisme. La regarder fonctionner permet de cerner synthétiquement les grandes lignes de l'esthétique scénique de la scène traumatique et de ses enjeux. Dans ses premières pièces, Kane choisit l'agression frontale et le In-Yer-Face (On doit l'expression à Aleks Sierz) et fait du théâtre un lieu d'authentification du trauma. Parce qu'à travers ses personnages, elle construit un sujet-monde, Kane donne également à penser la scène comme le lieu où le politique et le public ricochent dans l'intime. Enfin, les œuvres de la fin donnent à voir l'oblitération : le trauma troue.

Kane's dramatic work reads like the paragon of the late 20th century traumatic stage. As early as in her first plays in which she opts for frontality and In-Yer-Face aesthetics, Kane constructs the stage as performative and even ontological : the very place of authentication of trauma. Kane also proposes a vision of trauma as repeating itself at different scales and her characters collapse the private self and the political subject in an all-encompassing Me-World. Finally, her latest

plays essentialize her ash-poetry by exploring a theatre of paradox : trauma pierces holes in the fabric of life and obliteration is all there is to see onstage.

## INDEX

**Mots-clés** : Sarah Kane, théâtre, traumatisme, après, voix, metacorps, barbarie, In-Yer-Face, oblitération, trouée, poétique de la cendre

**Keywords** : trauma, post-, voice, metabody, barbarism, holes, ash-poetry