

Université de Montréal

Postdramatisme et esthétique de l'indécidabilité
dans *Cleansed* et *Phaedra's Love* de Sarah Kane

par

Mélanie Carpentier

Département de Littérature Comparée

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et des Sciences en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès

Arts (M.A.) en Littérature Comparée

Août 2014

© Mélanie Carpentier, 2014

Résumé

Face à l'opacité interprétative et la faillite du langage auxquelles nous nous heurtons dans l'analyse des œuvres-chocs de Sarah Kane, quelle approche nous permettrait de commenter exhaustivement les formes et les moyens mis en œuvre par la dramaturge pour imprimer sa marque dans l'esprit du spectateur contemporain? Le théâtre postdramatique, paradigme élaboré par Hans-Thies Lehmann, présenterait a priori un dispositif pertinent pour faire lumière sur des problématiques contemporaines cruciales en jeu dans l'œuvre de Kane. Aucunement univoque, car soumis à l'interprétation et à l'engagement du spectateur, le caractère politique des pièces, pourtant spectral, s'avère ici essentiel. Ce spectre politique se laisse percevoir à travers le prisme de la violence et la nécessité du choc semble être son parti pris pour redéfinir le rôle du théâtre dans nos sociétés modernes caractérisées par la circulation massive des images à travers les nouveaux médias. Un lien de coresponsabilité de l'artiste et du spectateur se crée: l'œuvre nous interroge, spectateur/lecteur, sur la part mystérieuse de ce fond de cruauté humaine et sur notre complicité dans l'omniprésence de la violence à travers la consommation de ses produits. Mettant en relief les caractères transgressifs venant bousculer nos affects à travers des références à la « culture d'en bas » et un exercice des limites du spectaculaire centré sur l'obscène et le détournement des codes de la pornographie, cette lecture postdramatique de *Cleansed* et de *Phaedra's love* entend restituer à l'œuvre de Kane son énergie pour un changement qui passe par un éveil des sens.

Mots clés : Sarah Kane, « In-Yer-Face theatre », violence, théâtre postdramatique, spectre politique, imagination pornographique, obscène, culture d'en bas, esthétique de l'indécidabilité, « *Nasty nineties* ».

Abstract

Faced with the interpretive opacity and failure of language in the analysis of Sarah Kane's violent plays, what approach could allow us to review the forms and means used by the playwright in order to leave her mark in the mind of the contemporary viewer? The paradigm of the post-dramatic theater, proposed by Hans-Thies Lehmann, constitutes an appropriate device for highlighting the contemporary issues at stake in the work of Kane. Since it strongly depends on the interpretation and the engagement of the viewer, the meaning of the plays are not univocal. Their spectral political nature proves essential here. This political spectrum reveals itself through the prism of violence. The necessity of shock appears to be its bias to redefine the role of theater in modern societies characterized by the flow of images through mass media. A link of co-responsibility between artist and viewer is created. Indeed as viewers/readers, Kane's plays lead us to question ourselves on the mysterious and intimate depths of human cruelty and our complicity with the omnipresence of violence through consumption of its products. By focusing on the transgressive characteristics of Kane's dramatic art that shake viewers out of their affective complacency through the references to "culture from below" and through the use of an obscene language and imagery, and through the diversion of pornography's codes, this postdramatic reading of *Cleansed* and *Phaedra's love* intends to restore the energy inherent in Kane's work. It is an energy that aims for radical change by awakening our senses.

Key words: Sarah Kane, In-Yer-Face theatre, violence, postdramatic theatre, political spectrum, pornographic imagination, obscene, Culture from below, aesthetics of *undecidability*, *Nasty Nineties*.

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| Résumé..... | i |
| Abstract..... | ii |
| Table des matières..... | iii |
| Dédicace..... | v |
| Remerciements..... | vi |
| | |
| Avant-propos : La fascination et le fantasme de la reconstitution d'une œuvre théâtrale..... | 1 |
| Comment « domestiquer » l'œuvre : à la recherche d'une nouvelle perspective critique..... | 5 |
| 1. Face à la violence : l'intention de l'auteur et la catégorisation des œuvres..... | 6 |
| 2. Contre une herméneutique déréalisant l'œuvre : critique de la violence et violence de la critique... | 10 |
| 3. Le « paradoxe du spectateur » : la prétendue passivité et la part d'indécidable..... | 16 |
| Sarah Kane et le théâtre postdramatique..... | 21 |
| 1. Fusion de la forme et du fond..... | 23 |
| 2. Une esthétique brutale : le corps violenté comme motif postdramatique..... | 32 |
| 2.1. Entre discours et corporalité..... | 32 |
| 3. Le spectaculaire de la violence : Affect et performance..... | 35 |
| 3.1 Réenvisageons le « mauvais rôle » donné au spectaculaire..... | 35 |
| 3.2. La « coresponsabilité » face au spectacle : un spectateur modèle pour le théâtre de Kane?. | 38 |
| 4. Retour sur les critères du postdramatisme : origines et limites du paradigme..... | 41 |
| 4.1. Des « critères discriminants » pour valider le paradigme postdramatique..... | 42 |
| 4.2. Les signes opaques et leur fonction dans <i>Cleansed</i> | 44 |
| 4.3. La réactualisation de la tragédie à travers la parodie dans <i>Phaedra's Love</i> | 47 |

| | |
|--|------------|
| 4.3.1. Le corps déviant du « monstre humain » et le traitement hyperbolique de la violence. | 49 |
| 4.3.2. Le déplacement des caractères de la tragédie : Fonctions rituelles et thérapeutiques.. | 51 |
| Conclusion intermédiaire..... | 53 |
| Le spectre politique dans <i>Cleansed</i> et <i>Phaedra's Love</i> : transgression et esthétique de l'indécidabilité..... | 56 |
| 1. Dans les interstices de la « culture d'en haut » et le « culture d'en bas »..... | 65 |
| 1.1 La marque des « <i>Nasty Nineties</i> » : Registre de discours et « <i>politically correct</i> »..... | 72 |
| 1.2. Précarité et hostilité des lieux dans <i>Cleansed</i> : le traitement de l'amour..... | 76 |
| 1.3. Portrait d'Hippolyte en « branleur » nihiliste : banalité de la violence et intimité..... | 81 |
| 2. L'imagination pornographique à l'œuvre | 87 |
| 2.1. Appropriation d'espaces marginaux et détournements des codes pornographiques..... | 93 |
| 2.1.1. Dans le <i>peep-show</i> : Voyeurisme, banalité et mécanique de la jouissance..... | 94 |
| 2.1.2. L'humiliation sexuelle de Phèdre..... | 97 |
| 2.2. L'amour comme facteur de métamorphose : morbidité érotique et effacement du sujet..... | 99 |
| 2.3. L'amour comme présence sexuelle et représentation positive de la sexualité..... | 102 |
| 2.3.1. Grace et Graham : la fusion des corps..... | 102 |
| 2.3.2. Rod et Carl : la représentation de la sexualité homosexuelle..... | 103 |
| 3. L'indécidabilité propre à l'art politique dans un dispositif postdramatique..... | 105 |
| 3.1. Regard collectif sur l'obscène..... | 105 |
| 3.1.1. Au seuil du féminin et du masculin..... | 105 |
| 3.1.2. La réponse-responsabilité du spectateur..... | 107 |
| 3.2. Déplacement du caractère transgressif : Obscénité et dépassement du postdramatisme?... | 109 |
| Conclusion : De l'intime au politique. L'exploration des mécanismes de la violence et « la marque du sujet »..... | 114 |
| Bibliographie..... | 119 |

À la violence mystérieuse, intime et dévastatrice qui souvent t'anime.

Remerciements

Je tiens à remercier mes proches qui m'ont soutenue et supportée au long de la rédaction de ce mémoire : ma mère qui a su écouter mes besoins et mes craintes ainsi que ses encouragements inconditionnels; Pablo Toledo Gouin, pour l'unicité et la fantaisie inspirante de sa pensée, et sans qui j'aurais très certainement perdu pied à diverses reprises, étouffée sous des amonts de poussière de livres; Eva Brunelle, pour le partage de ses connaissances théâtrales et grâce à qui j'ai pu être introduite à l'œuvre de Sarah Kane. Et enfin, un grand merci à mon directeur de recherche, Simon Harel, pour sa disponibilité et ses précieux conseils qui ont su orienter, donner force et apporter rigueur à ce mémoire.

Avant-propos : La fascination et le fantasme de la reconstitution d'une œuvre théâtrale

« [...] je n'ai pas pu toucher une plume de tout ce temps, car à embrasser du regard une telle vie, qui s'élève continuellement sans faille, si haut qu'on peut à peine la suivre avec sa longue-vue, on ne peut pas garder la conscience en paix. Mais il est bon que la conscience porte de larges plaies, elle n'en est que plus sensible aux morsures. Il me semble d'ailleurs qu'on ne devrait lire que les livres qui vous mordent et vous piquent. Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? Pour qu'il nous rende heureux, comme tu l'écris ? Mon Dieu, nous serions tout aussi heureux si nous n'avions pas de livres, et des livres qui nous rendent heureux, nous pourrions à la rigueur en écrire nous-mêmes. En revanche, nous avons besoin de livres qui agissent sur nous comme un malheur dont nous souffririons beaucoup, comme la mort de quelqu'un que nous aimerions plus que nous-mêmes, comme si nous étions proscrits, condamnés à vivre dans des forêts loin de tous les hommes, comme un suicide — un livre doit être la hache pour la mer gelée en nous. Voilà ce que je crois. »

Lettre de Kafka à Oskar Pollack.

« [...] sometimes we have to descend into hell imaginatively in order to avoid going there in reality. If we can experience something through art, then we might be able to change our future, because experience engraves lessons on our heart through suffering, whereas speculation leaves us untouched. [...] It's crucial to chronicle and commit to memory events never experienced – in order to avoid them happening. I'd rather risk overdose in the theatre than in life. And I'd rather risk defensive screams than passively become part of a civilisation that has committed suicide. »

Sarah Kane dans une entrevue avec Nil Talbert.

Certaines œuvres se dévorent et se digèrent difficilement. Les images intolérables et cauchemardesques qu'elles vous donnent à voir resurgissent du fond de vos pensées de façon inopinée : l'œuvre marquante, l'œuvre cinglante, celle qui rouvre les plaies des cicatrices, celle qui vous laisse l'estomac noué, celle qui vous coupe le souffle, pareille à l'effet d'un coup de poing reçu en plein ventre, celle qui vous place devant un trou béant tout en vous arrachant un cri du cœur étouffé et ne vous laisse qu'avec seule question articulée à l'esprit : « Pourquoi? ». L'œuvre de Kane est une de ses

œuvres qui, pour reprendre la métaphore de Kafka, agit comme une hache qui brise la mer gelée en nous, fait voler en éclat l'indifférence, le cynisme ambiant et la fausse outrance éphémère face à la violence dont l'être humain peut s'avérer capable.

Ce mémoire est le résultat de longues heures d'introspection et de réflexion, cherchant à répondre à la fois à la multitude de questions auxquelles j'ai été confronté à la lecture des pièces choquantes de Sarah Kane, mais aussi à comprendre cette inquiétante fascination qui m'a menée à emprunter ce sentier obscur et sinueux de l'analyse de deux œuvres où prédominent autant d'images étourdissantes de violence. Cette recherche exigeait de moi de marcher sur les traces laissées par une jeune femme qui a décidé de mettre fin à sa vie de manière particulièrement lucide et décidée, alors qu'elle avait exactement mon âge. Plongée dans ses textes avec toute l'ambiguïté psychique que l'auteure y a investie, l'accompagnant dans l'oscillation de ses personnages entre malaise profond de la vie, résistance et euphorie de vivre malgré la souffrance, j'étais sans cesse dans un brouillard de sensations et d'impressions contradictoires. En lisant ses textes et autour de ses pièces (les notes des différentes mises en scène et entrevues diverses de la dramaturge et de ses proches), les points communs entre ce que je pouvais percevoir et comprendre de la personnalité de Kane et ma propre personnalité se dessinaient peu à peu. La tentation ou le piège de m'identifier à l'auteure, de voir en elle une sorte d'alter ego (plus négative) me cernait. Je n'échappais pas au fantasme de l'auteure qui exerçait un certain charme sur moi; j'étais séduite par son exécration de l'hypocrisie et des faux-semblants, sa colère contre les monstres créés et générés à partir des « inhibitions répressives »¹ de nos sociétés, son irrévérence pour les normes et les cadres rigides qui, en censurant ou disqualifiant superficiellement nos discours et nos modes d'expression, avortent nos idées, domestiquent la pensée. Un seul mot d'ordre alors pour aborder l'écriture de ce mémoire : Rendre justice à l'œuvre. C'est-à-

¹ Voir Susan Sontag, *L'œuvre parle*, Éditions Christian Bourgeois, 2010.

dire, essayer le plus possible de ne pas l'altérer dans l'exercice d'une interprétation, ne pas lui prêter des intentions qu'elle n'aurait jamais eues, par-dessus tout rester fidèle à sa forme et être attentive à la corporéité qu'elle mettait en jeu, sans trop l'intellectualiser, toutefois. Étant donné la fascination qu'exerçait l'œuvre dans le champ de la recherche universitaire et sur les médias britanniques de l'époque, ainsi que la diversité de ces approches critiques, il me fallait risquer d'aborder son théâtre sous une perspective nouvelle, moins populaire, sinon moins répandue. Pour ce faire, j'ai choisi de l'aborder sous la perspective d'un dispositif qui mettait en avant la réception du spectateur. Au fil de l'élaboration de cette critique, il s'est avéré que chaque notion sur laquelle je m'arrêtais avait pour particularité d'avoir mauvaise réputation : le théâtre postdramatique, le spectacle, la culture « d'en bas », la pornographie. Ce sont ces caractères relativement subversifs qui ont spécifiquement retenu mon attention et que j'ai choisi de sonder dans l'œuvre pour montrer ce que les pièces de Kane pouvaient et peuvent encore nous apprendre sur la contemporanéité, sur le pouvoir de l'art dans et sur notre société, sur notre rapport problématique aux images et aux spectacles. Ainsi ma recherche essaie le plus possible de lier analyse des formes et commentaire des effets de l'œuvre; une œuvre qui a pour objet l'intimité et qui s'avère engageante pour le spectateur, une œuvre politique en soi.

Commenter une œuvre théâtrale représente un véritable défi : c'est se confronter à une matière volatile. « Le drame du théâtre c'est qu'il ne se conserve pas »², disait d'ailleurs Guy Scarpetta à propos du théâtre de Tadeuzs Kantor. Des pièces de Kane, je n'avais pour support que les textes. Je ne pouvais alors ressentir qu'une certaine frustration, car bien évidemment il existe tout un au-delà du texte, tout un champ de dispositifs scéniques possibles. Écrire sur le théâtre revient à amasser par-ci par-là des morceaux, des archives de sensations, une diversité d'images qui se superposent les unes sur les autres. Cela m'a conduit à me projeter et fantasmer sur une représentation de ces deux pièces

² Guy Scarpetta, *Kantor au présent*, Acte Sud, 2000.

auxquelles j'aurais assisté et m'a amenée à imaginer ce que pouvaient être les émotions et les sensations générées sur le vif. Là était mon grand défi : reconstituer deux corps à partir d'un réseau de textes et d'impressions sensibles qui ne m'appartenaient pas. J'ai alors décidé de faire des lectures croisées, en partant de ce tout premier problème auquel je m'étais déjà retrouvée confronté auparavant dans l'écriture d'un essai consacré à *La Classe morte* de Tadeuzs Kantor, où je notais déjà : « Dans le cadre de ce présent essai, la seule possibilité de produire un discours institutionnalisé qui ne sera que le reflet laborieux des traces laissées d'une série d'évènements lointains (*la Classe morte* en soi) se laisse entrevoir comme une énième variation autour d'un mythe. Un discours à l'image d'un rassemblement de membres éparpillés (re)cousus ensemble formant un corps à l'apparence inerte auquel on aimerait donner vie de façon illusoire dans cet espace restreint et scrupuleusement délimité de l'écriture académique »³. Pour commenter une œuvre aussi transgressive que celle de Kane, il m'a fallu à ma façon exhumer les œuvres, en recoudre les morceaux, et il me paraissait nécessaire de subvertir dans une moindre mesure l'approche académique, de déborder tant soit peu de ses cadres, tout en respectant la rigueur, cependant.

³ Mélanie Carpentier, « Les enjeux de l'interprétation autour d'un mythe : La théâtralisation de la mort dans la Classe morte de Tadeusz Kantor », essai présenté dans le cadre du séminaire LCO6350 Littératures européennes comparées (V. Kryszinski), Université de Montréal, 2013.

Comment « domestiquer » l'œuvre? : À la recherche d'une nouvelle perspective critique pour les pièces de Sarah Kane.

L'objet de cette première partie du mémoire s'inscrit dans la démarche de recherche d'un paradigme critique adéquat pour commenter deux œuvres-chocs de la dramaturge britannique Sarah Kane : *Phaedra's love* (1996) et *Cleansed* (1998). Idéalement, ce paradigme nous permettrait de développer une réflexion critique autour des problèmes de réception et d'interprétation liés à la violence spectaculaire nécessairement impliquée dans les mises en scène de ces deux pièces. Avant de nous concentrer plus spécifiquement sur le paradigme du théâtre postdramatique – qui récemment, bien que très discuté, semble gagner en popularité parmi les études consacrées à l'œuvre de Kane – il nous faut d'emblée aborder le problème critique posé par l'œuvre de la dramaturge, et plus largement, par les œuvres contemporaines ayant pour caractéristique la représentation explicite d'actes violents. L'œuvre théâtrale s'adresse aux sens, cela implique que nous nous intéressions plus particulièrement à deux notions impliquées au premier degré d'une réception du spectateur: l'image et le spectacle. Sans perdre de vue les deux œuvres de Kane faisant l'objet de cette recherche, on peut se demander d'emblée comment appréhender une œuvre lorsqu'elle nous pose, en tant que spectateur, nez à nez avec les images précises et crues d'une violence démesurée, souvent réaliste, voire hyperréaliste, qui n'est justifiée par aucun manifeste d'artiste et qui est directement soumise à notre libre interprétation. Qu'arrive-t-il à notre sens critique lorsque nos sens et, implicitement, notre sensibilité se retrouvent volontairement bousculés? Comment sortir de l'impasse critique face à l'œuvre violente présentant des images intolérables?

Afin d'envisager une nouvelle approche critique pour commenter l'œuvre de Kane, je propose ici - pour apporter une base à ma réflexion - de m'appuyer sur deux ouvrages majeurs en théorie de la réception

qui se focalisent sur le commentaire critique: *Against Interpretation* de Susan Sontag, ouvrage rassemblant des articles publiés par l'auteure au long des années soixante, et *Le spectateur émancipé* de Jacques Rancière, ouvrage plus récent publié quant à lui en 2008. Ces deux ouvrages s'intéressent aux œuvres contemporaines et ont pour point commun leur démarche : proposer une critique de la critique, cet « art d'interpréter », dont ils cherchent à détruire certains présupposés courants. Au-delà de leur démarche similaire, la mise en rapport des propos des deux penseurs se justifie par le fait que certaines questions initiées par Sontag sont abordées et réactualisées par Rancière dans un cadre plus récent et actuel.

En continuité, une réflexion autour des notions d' « image » et de « spectacle » nous amènera à examiner le rapport au réel dans les arts vivants et, plus spécifiquement, au théâtre. Cela nous permettra d'évaluer les différentes approches critiques concevables pour analyser les pièces de Kane : je mentionnerai alors les possibilités d'une approche herméneutique qui aurait pour fonction d'interpréter le texte à partir de traces plus ou moins cachées – parfois avouées par son auteure – d'un certain intertexte. J'opposerai cette première méthode à une interprétation qui prendrait la précaution de s'intéresser avant tout aux formes exigées par l'œuvre et aux possibilités d'un engagement du spectateur dans la fiction, qui serait un engagement à la fois interprétatif, personnel et politique.

1. Face à la violence : l'intention de l'auteur et la catégorisation des œuvres.

Depuis « la mort de l'auteur » déclarée par Roland Barthes en 1968, il paraît complètement désuet de s'attacher à chercher l'intention et la chronologie personnelle d'un auteur qui se trouveraient disséminées à travers ses œuvres. De nombreux exemples nous démontrent pourtant que lorsqu'on touche à la question de la violence, il est difficile de ne pas en revenir à cette fameuse

intention de l'artiste. La condamnation d'une œuvre repose bien souvent sur les mauvaises intentions qui sont prêtées à son auteur, artiste irresponsable qui instillerait de mauvaises idées dans la tête de ses lecteurs/spectateurs. L'œuvre violente aurait alors prétendument des effets néfastes sur son public. Se trouve impliqué ici, non seulement, le rôle et la responsabilité que l'on confie à l'artiste au sein de la société vis-à-vis d'un certain pouvoir hypnotique de la fiction, mais par-dessus tout le problème d'une interprétation herméneutique de l'œuvre qui chercherait à dévoiler une face cachée de son auteur (dans le cas de l'œuvre violente, une méchanceté de l'individu⁴ voire un déséquilibre mental). Le problème se pose particulièrement pour l'analyse des œuvres de Sarah Kane et selon deux perspectives : d'une part, Kane, parce qu'elle faisait face à des critiques acerbes a pu, à travers de nombreuses entrevues, défendre son travail, exprimer ses intentions de dénoncer la violence et ainsi livrer des pistes d'interprétation précieuses de ses pièces; d'autre part, sa santé mentale fragile et son suicide précoce font de sa vie personnelle un objet de fascination. Certains peuvent donc voir/lire l'œuvre de Kane comme si elle n'était ni plus ni moins que la représentation du monde d'un esprit déprimé, torturé et tourmenté, désirant en finir avec la vie, tout en essayant de rapprocher et d'expliquer les œuvres en se focalisant sur les différentes anecdotes qu'a pu confier l'auteure sur sa vie personnelle et son état émotif très souvent instable lors de la création/écriture de ses pièces. Bien que le contexte de création d'une œuvre puisse paraître à certains égards intéressant, nous écarterons d'emblée cette approche et au long de cette recherche nous ne nous référerons que très peu à la vie de Kane et aux intentions que l'artiste a pu exprimer autour de la violence de ses œuvres. Comme il y a fréquemment un fossé entre ce que veut dire l'artiste et ce que peut vouloir dire l'objet créé pour celui qui le contemple, c'est donc du point de vue de la réception que nous tenterons de centrer notre commentaire des œuvres en gardant en tête que le message perçu par le contemplateur d'une œuvre

⁴ Voir à ce sujet Simon Harel, *Attention écrivains méchants*, Presses de l'Université Laval, 2011.

est, ou du moins devrait être, soumis au propre entendement et aux facultés interprétatives de celui-ci indépendamment de l'intention de l'artiste. Par ailleurs, il n'existe pas de manifeste ni d'écrits théoriques de la dramaturge qui pourraient nous aiguiller dans l'appréhension de ses pièces, bien que l'œuvre de Kane soit pourtant assimilée au mouvement théâtral « In-Yer-Face », dont elle est même une figure centrale. Ce mouvement a été forgé à l'origine par des critiques et journalistes pour décrire cette tendance d'un théâtre hyper-violent, donnant à voir des images choquantes⁵, créé par de jeunes dramaturges britanniques au long des années quatre-vingt-dix. Les artistes eux-mêmes de ce mouvement n'ont pas choisi cette appellation, et il n'existe aucun mot d'ordre, aucun manifeste, ni de revendication d'appartenance à un tel mouvement. Pour cette raison, mais aussi parce que mon objectif est de mettre en valeur l'unicité de l'œuvre de Kane, j'écarterai ici une étude qui détaillerait la genèse et le développement du mouvement « In-Yer-Face », ainsi que les mises en parallèle des œuvres de la dramaturge avec d'autres pièces qui seraient identifiées comme appartenant à ce mouvement. Dans un même ordre d'idée, Susan Sontag dans *Against Interpretation* se positionne contre le réflexe des critiques d'apposer une étiquette sur l'œuvre, ce qui serait une façon de l'altérer, de la dénaturer⁶. En effet, la classification ou l'enfermement de l'œuvre dans un style ou un mouvement prédéfini impose une vision ou un calque rigide sur celle-ci, nous impose de réfléchir dans des bornes parfois inadéquates, limitant notre réflexion plus qu'elle ne l'enrichit. Dans le même ordre d'idée (et je dérogerai ici consciemment à ma prise de distance de l'intention de l'auteur), Sarah Kane, sur la question de l'appartenance à un genre bien défini, dans une entrevue déclarait :

I do not believe in movements. Movements define retrospectively and always on ground of imitation. If you have three or four writers who do something interesting there will be ten others who are just copying

⁵ Parmi ces images les plus dérangeantes nous pouvons citer à titre d'exemple la lapidation d'un nouveau-né dans la pièce *Saved* d'Edward Bond (1964) dont Kane s'inspira pour la scène de *Blasted* où son personnage principal mange le cadavre d'un bébé.

⁶ « L'interprétation, fondée, sur la théorie hautement contestable que l'œuvre est un composé de divers éléments, attente à la qualité de l'œuvre d'art. Elle en fait un objet usuel, à classer dans telle ou telle catégorie d'une collection schématisée. » Susan Sontag, *L'Œuvre parle*, Christian Bourgeois éditeur, 2010, p.23.

it. At that moment you've got a movement. The media look for movements, even invent them. The writers themselves are not interested in it.⁷

Il ne s'agit donc pas pour Kane de s'inscrire en continuité dans un mouvement, ni d'en créer un, mais plutôt de rendre son œuvre distincte, de brouiller les frontières des styles imposées par la critique et les médias, d'échapper à des critères parfois trop stricts. Si l'on retrouve dans le style, l'imagerie et les thèmes abordés une proximité avec le théâtre d'Edward Bond (qui influence et inspire fortement les artistes du mouvement « In-Yer-Face »), Kane ne se limite pourtant pas qu'à ce modèle, elle développe sa propre stylistique, faisant appel à une multitude de références intertextuelles. Ainsi on notera les multiples allusions aux pièces de Shakespeare, de Brecht et encore de Beckett. Pour autant, il nous faudra rester vigilants à ne pas laisser trop de place à cet intertexte qui alimenterait une tentation de se lancer dans un jeu de correspondance et de comparaison infertile. Cela représenterait plutôt un obstacle à notre ambition de faire lumière sur des problématiques soulevées dans l'œuvre de la dramaturge que je pense beaucoup plus cruciales: notre rapport ou implication politique, esthétique, voire psychologique en tant que spectateur contemporain avec l'œuvre violente, nos modes d'interprétation de celle-ci et l'ambivalence nécessaire des effets qu'elle produit sur nous, selon les formes qu'elle adopte.

Concernant les approches d'interprétation de l'œuvre contemporaine, Susan Sontag critique la tendance générale des commentateurs d'art contemporain et des intellectuels à un débordement d'interprétation vis-à-vis des objets d'art. Les œuvres se voient altérées ou déformées par un discours intellectuel qui tente de se substituer à elles. Elle dénonce l'effet pervers des spéculations herméneutiques (lecture freudienne ou marxiste, par exemple) appliquées sans retenue aux objets d'art, qu'importent leurs formes (de l'art visuel à la littérature). L'œuvre, pour Sontag, parle d'elle-même et ne devrait pas être entrevue comme quelque chose de soumis nécessairement au discours

⁷ Graham Saunders citant Sarah Kane dans *"Love me or kill me", Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester University Press, 2002, p.7.

intellectuel. Autrement dit, l'œuvre est porteuse de son propre langage, un langage fondé sur le sensible. Pour Sontag, tout discours sur une œuvre est une tentative de « domestiquer » celle-ci, parfois au risque de la mépriser en lui imposant une signification aliénante :

Dans sa perspective la plus moderne, l'interprétation devient un parti pris qui affecte d'ignorer l'œuvre d'art en tant que telle. Devant l'art authentique, nous nous sentons nerveux et mal à l'aise. En réduisant l'œuvre à son contenu et en interprétant cela, on arrive à la domestiquer. Grâce à l'interprétation, l'art est devenu maniable, adaptable.⁸

Dans le théâtre de Kane, face à la simulation et/ou la performance d'actes brutaux, on remarquera que cette nervosité et ce malaise sont poussés à leurs paroxysmes et qu'il est donc facile de la réduire uniquement à son contenu. Dans le cas des pièces de Kane, comme pour toute œuvre théâtrale d'ailleurs, forme et contenu sont difficilement séparables. Il est alors difficile de trouver un discours adéquat permettant de commenter l'œuvre. Si bien que notre premier réflexe serait de nous empresser de trouver une étiquette à apposer sur l'œuvre pour la classer dans un mouvement, dans le but de se sentir rassuré d'avoir identifié l'objet, qui paraît dès lors moins inquiétant ou plus inoffensif - cela au risque qu'il sombre dans l'oubli pour, un jour peut-être, être fortuitement déterré et générer de nouveaux discours. Comment alors doit-on « domestiquer » les composés de brutalités et de sauvageries caractéristiques de l'œuvre de Kane tout en ne la dénaturant pas ? Quel discours nouveau pourrait être à la hauteur pour justifier que l'on exhume ces deux œuvres ?

2. Contre une herméneutique déréalisant l'œuvre : critique de la violence et violence de la critique.

L'approche herméneutique, prêtant trop d'importance à la signification du contenu de l'œuvre au détriment de sa forme et de l'expérience qu'elle suscite, est disqualifiée par Sontag. C'est alors avec prudence que le spectateur ou lecteur doit se lancer dans l'interprétation. Selon elle, l'œuvre est plus

⁸ Susan Sontag, *op.cit.*, p.19

qu'une déclaration d'opinion, plus qu'un « commentaire sur le monde », nous ne devons pas l'envisager comme un simple texte. Notons ici que l'hégémonie du « textuel » est un problème concernant directement le théâtre, où pendant longtemps, avant d'être à nouveau considéré comme un champ autonome, celui-ci était soumis à la littérature : le texte soutenant la pièce prenait alors beaucoup de place au détriment des formes, alors même que le théâtre est un art beaucoup plus ancien que la littérature, concept relativement récent comparé au théâtre. Concernant le rapport de l'œuvre au réel qu'elle ferait plus que commenter, Sontag nuance son propos:

Le but de tout commentaire artistique devrait être désormais de rendre l'œuvre d'art - et par analogie, notre propre expérience - plus réelle à nos yeux, non pas de la déréaliser. [...] Nous n'avons pas besoin en art d'une herméneutique, mais d'un éveil des sens. [...] Cela ne veut pas dire que l'œuvre d'art représente un monde clos, refermé sur lui-même. Les œuvres d'art (à l'exception, très importante, de la musique) se réfèrent au monde réel - à nos connaissances, notre expérience, nos valeurs. Elles nous offrent des témoignages, des appréciations. Mais ce qui la caractérise (ce qui la distingue de la connaissance scientifique, ou discursive, de la philosophie, la sociologie, la psychologie, l'histoire, par exemple) c'est qu'au lieu de nous transmettre un savoir conceptuel, elles provoquent une sorte d'excitation, un phénomène de participation, où le jugement se trouve enchaîné, captivé. On peut donc dire que la connaissance qui nous vient des œuvres d'art, plutôt qu'une connaissance directe (celle d'un fait ou d'un jugement de valeur) est une connaissance qui nous touche à travers l'impression sensible d'une forme ou d'un style.⁹

Un commentaire artistique adéquat ne devrait donc pas délaisser la forme pour ne se concentrer que sur le contenu. Ce contenu (discours bien élaboré ou message caché) est ce que la méthode herméneutique cherche par-dessus tout à dévoiler quitte parfois à mépriser les moyens utilisés par l'artiste pour communiquer des sensations. Ces moyens sont pourtant l'essence de l'œuvre d'art qui propose une forme de connaissance passant par le sensible. Dans le cas de Kane, il s'agit de la proposition d'une expérience déroutante qui pose le spectateur face à son paradoxe. L'œuvre parle de la violence sans avoir recours au discours sur la violence, sans que la violence ait besoin d'être commentée, sans qu'elle ne soit justifiée, de façon détachée de tout concept et en mobilisant chez le spectateur des sensations liées directement aux manifestations de la violence: l'excitation ambivalente

⁹ *Ibid.* pp.42-43

traduite par un sentiment de révolte ou bien un sentiment de plaisir difficilement avouable; le phénomène de participation relatif à la position de témoin; le jugement captivé notamment à travers l'illusion référentielle et l'identification aux personnages. Comme nous le rappelle Sontag, « L'art ne vient pas nous parler de quelque chose : il est lui-même ce quelque chose »¹⁰.

Or, cette référence de l'art au monde réel est souvent l'occasion de faire un amalgame à divers degrés dangereux entre ce qui relève respectivement de l'éthique et de l'esthétique, entre ce qui relève du réel et de la fiction. Lautréamont, à la fin du XIX^e siècle, mentionnait déjà le danger d'une lecture au pied de la lettre de son œuvre, dès l'incipit des *Chants de Maldoror*, récit poétique des mésaventures d'un être abject et cruel :

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison; car à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre.¹¹

Ce problème évoqué par Lautréamont persiste à travers le temps. L'auteur signalait déjà le lien qui existe entre lecture et folie, conscient des dangers qu'une projection de son lecteur dans la fiction représente, si celui-ci n'y apporte aucune mesure ou « logique rigoureuse ». Il laisse sous-entendre que le lecteur doit endosser un rôle actif et non passif à travers la lecture. Ce conseil pourrait tout aussi bien s'appliquer au théâtre de Kane, et plus généralement à tout type d'œuvre violente (je pense notamment aux œuvres filmiques). C'est avec un recul et une distance nécessaire que le lecteur ou spectateur des pièces de Kane devrait aborder la fiction ou le spectacle. L'illusion référentielle suppose ici une dynamique qui nous tiraillerait entre un sentiment d'empathie pour la victime et un sentiment de complicité pour l'enthousiasme du criminel. En général, cette identification aux personnages donne

¹⁰ *Ibid.*, p.42

¹¹ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* in *Œuvres complètes*.

à la fiction son pouvoir hypnotique. De là naissent l'inconfort, la confusion et le trouble du spectateur des pièces de Kane.

Dans ce contexte, ce qu'il y a de dérangeant est cette possible excitation du spectateur face aux actes immoraux et criminels présentés sur scène, une représentation d'une violence qui se réfère à des cadres précaires ou des situations de guerre, qui eux, par contre, sont bien réels. En donnant voix aux criminels et tortionnaires, en présentant leur enthousiasme et leur plaisir à infliger des douleurs à un autre être humain, un sentiment de complicité du spectateur avec ce type de personnage peut éventuellement se produire¹². Chez Kane, cette logique avec laquelle le spectateur doit se projeter dans la fiction se voudrait d'autant plus forte face au spectacle des images représentées : le théâtre présente des corps palpables en mouvement qui simulent des actions et pose donc le spectateur dans une proximité d'autant plus intense avec l'action qui se déroule ici et maintenant sous ses yeux.

L'éveil des sens préconisé auparavant par Sontag se fait donc de façon brutale dans les pièces de Kane. Ce « bousculement du repos des sens »¹³ sous-entend la mise à mal de l'état passif du spectateur qui viendrait chercher au théâtre du divertissement. C'est une idée que nous retrouvons déjà chez Antonin Artaud (à qui Sontag consacre d'ailleurs un essai) qui dénonçait avec virulence, dans ses écrits théoriques, l'ataraxie de la scène théâtrale de son temps, et aussi l'assujettissement de l'œuvre théâtrale à la littérature et au discours. Artaud rêve d'un théâtre où serait exclue la passivité du spectateur et qui proscrie l'idée d'un simple divertissement. Son théâtre idéal est un théâtre pour les sens qui impliquerait nécessairement l'autonomisation de la scène. Par autonomisation scénique, on entend ici une scène théâtrale émancipée de la littérature, mais aussi libérée du poids de certaines

¹² Des films comme *Orange Mécanique*, *C'est arrivé près de chez vous* et le plus récent et troublant *the Act of Killing* jouent sur des procédés similaires, en présentant des personnages tortionnaires sous un jour sympathique de sorte à éveiller un certain sentiment de complicité inconfortable chez le spectateur et lui faire goûter l'enthousiasme du bourreau.

¹³ Formule que j'emprunte à Antonin Artaud dans « Le théâtre et la peste », *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p.40

institutions véhiculant des mœurs bourgeoises. Ce théâtre rêvé, Artaud le nomme « Théâtre de la cruauté »¹⁴.

Sontag, sur cette question de l'état passif du spectateur, affirme :

Quelle que soit sa qualité expressive, [l'œuvre] exige la coopération de celui qui la reçoit, qui participe à l'expérience, car nous pouvons percevoir ce qui nous « est dit » sans en être touché, soit par manque de sensibilité, soit par distraction. L'art n'est pas un viol, mais une séduction. Une œuvre nous convie avec force à participer à une certaine forme d'expérience. Mais l'art ne saurait séduire s'il n'y a pas complicité de celui qu'il invite à cette expérience.¹⁵

Bien que nous l'ayons déjà mentionné, on insistera alors sur l'aspect problématique de cette complicité qui, surtout dans le cas de Kane, est tout à fait subjective. L'œuvre nous renvoie de diverses manières à notre propre voyeurisme. Nous pouvons dès lors nous demander ce qu'il y a de séduisant à cela. Plus généralement, comment l'œuvre présentant l'être humain sous ses aspects les plus vils et cruels, torturant et violant librement dans un monde où il ne semble régner aucune justice, peut-elle effectivement séduire? La complicité du spectateur n'est-elle pas ici forcément mise à mal?

Peter Szondi dans *Théorie du drame moderne* relevait déjà que « dans les époques hostiles au drame, le dramaturge est le meurtrier de ses propres créatures »¹⁶. Pour Kane, il ne s'agit pas simplement d'assassiner ses créatures, mais de les faire agoniser, de les meurtrir et de les démembrer; une telle violence prétendue nécessaire pour redonner au théâtre son rôle initial au sein de la société, pour remonter aux sources des fonctions du théâtre en générant la crainte et l'effroi. La passivité du spectateur se trouve alors proscrite par la violence : en effet, face à la violence telle que représentée par Kane, nous n'avons pas le choix de prendre position : que cela soit une désapprobation, un outrage

¹⁴ Le théâtre de la Cruauté d'Artaud est à l'image d'un « théâtre comme la peste », un délire communicatif où le chaos généré par l'épidémie est l'occasion de pouvoir céder aux pulsions habituellement proscrites par les normes sociales et de réaliser sur scène un renversement des valeurs : « Les derniers vivants s'exaspèrent, le fils, jusque-là soumis et vertueux, tue son père ; le continent sodomise ses proches. Le luxurieux devient pur. L'avare jette son or à poignées par les fenêtres. Le héros guerrier incendie la ville qu'il s'est autrefois sacrifié pour sauver. L'épidémie est l'occasion précisément de réalisation de pulsions habituellement comprimées par les normes. » Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, pp.34-35.

¹⁵ Sontag, *Ibid.* p.43

¹⁶ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Éditions L'Âge d'Homme, 1983, p.28.

ou au contraire un enthousiasme vis-à-vis de l'expérience proposée¹⁷. Dans un même ordre d'idée que la pensée d'Artaud, qui blâme le rôle de divertissement alloué au drame, le théâtre violent de Kane apparaît comme une sorte de révolte contre la culture du divertissement propre à une société valorisant des idées bien-pensantes et la bienséance tout en étant hypocritement une société de voyeurs.

Tout en ne quittant pas de vue l'argument de Sontag, nous remarquons que dans la tentative de prêter un sens à l'œuvre, nous pouvons aisément basculer d'une critique de la violence à une violence de la critique. Cette violence inhérente à la critique repose sur l'attribution d'un sens figé à une œuvre en méprisant sa forme, notamment à travers le recours à des raccourcis de pensée et une approche herméneutique qui, si nous la retenons pour analyser les pièces de Kane, chercheraient à lire un message caché dans les écrits, au risque de dévaloriser l'aspect sensible de celles-ci. En voulant à tout prix accéder à un sens figé de l'œuvre, c'est-à-dire à un message univoque qu'elle véhiculerait, on fait violence à l'œuvre. Sontag propose alors un commentaire artistique qui impliquerait que la forme ne soit pas séparée du contenu :

Quelle serait donc la critique qui se montrerait capable de servir l'œuvre d'art, au lieu de prétendre se substituer à elle?
En premier lieu, il faudrait que l'on accorde une plus grande attention à la forme artistique. Si une insistance excessive sur le contenu de l'œuvre provoque tous les excès de l'interprétation, des descriptions plus complètes et plus approfondies de la forme peuvent permettre de les éviter. Nous aurions besoin d'un vocabulaire – un vocabulaire descriptif plutôt qu'un recueil de préceptes – qui soit un vocabulaire des formes. La meilleure critique est celle qui parvient à inclure dans l'examen de la forme tout ce qui peut toucher au fond même de l'œuvre.¹⁸

Dans ce cas de figure, le recours au paradigme postdramatique, qui, nous le verrons, se concentre exhaustivement sur les formes que revêt l'œuvre théâtrale, nous semblerait a priori idéal pour commenter les pièces de Kane. Le recours à un tel paradigme concentré sur les formes est nécessaire

¹⁷ Il est important de mentionner que la mise en scène, déjà une interprétation en elle-même, joue un rôle primordial quant aux modalités de réception.

¹⁸ Sontag, *Ibid.*, p.27

dans l'appréhension des pièces dans la mesure où il y a absence de commentaires intégrés dans les pièces elles-mêmes, qui marqueraient clairement la condamnation des actes violents représentés et qui nous permettraient d'avancer que les œuvres n'ont pas pour but l'apologie de la violence, mais seraient bien plutôt une tentative d'illustrer ses mécanismes.

3. Le « paradoxe du spectateur » : la prétendue passivité et la part d'indécidable face à l'œuvre critique.

J'ai mentionné plus tôt la prohibition de la passivité du spectateur dans le théâtre de Kane. Ça ne signifie pas que le spectateur est invité à intervenir physiquement dans l'action de la pièce (comme c'est le cas pour certains spectacles théâtraux ou performances postdramatiques). On sous-entend alors ici que l'acte de regarder, l'acte de contempler, contrairement aux idées reçues, implique un rôle actif du spectateur. Ce postulat peut paraître surprenant, car notre tradition critique se fonde en grande partie sur le présupposé qu'être spectateur c'est être passif face aux images et au spectacle. Un des arguments courants pour condamner la violence dans l'œuvre est justement basé sur la supposition que les images spectaculaires sont là pour divertir sans rien nous apprendre, car le spectateur, hypnotisé et/ou ignorant, ne serait pas apte à voir au-delà des apparences.

Jacques Rancière, dans *Le Spectateur émancipé*, fait la généalogie de ce présupposé en se focalisant sur le cas du théâtre, premier média spectaculaire déprécié, on le sait, par Platon. Rancière réfute cette idée en déconstruisant la prétendue logique des couples d'opposition qui la sous-tendent, constituant un véritable réseau de présupposé qu'il nous faut, dit-il, réexaminer:

Ces oppositions – regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité - sont tout autre que des oppositions logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des allégories incarnées de l'inégalité. [...] Ainsi on disqualifie le spectateur

parce qu'il ne fait rien alors que les acteurs sur la scène ou les travailleurs à l'extérieur mettent leur corps en action.¹⁹

Bien que l'on puisse, grâce à l'illusion référentielle, être happé par les actions qui nous sont montrées au point de pouvoir éprouver les sentiments conviés par les personnages d'une fiction (par exemple crainte et pitié dans le cas de la catharsis), le spectacle ne s'apparente pas pour autant à une lobotomie. Rancière, sur ce point, décrit l'activité du spectateur et la démarche émancipatrice avec laquelle il approche le spectacle:

Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème en face de lui. [L'émancipation] participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérochant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé.²⁰

Il compare alors la relation entre spectateur et artiste à la relation entre élève et maître. Dans ce qu'il identifie comme un gouffre entre l'artiste et le spectateur, comparable au gouffre séparant maître et élève, il relève la possibilité d'une émancipation du spectateur qui se tient dans la distance entre lui et le spectacle. L'artiste ou dramaturge bien souvent ne revendique pourtant pas le rôle d'instructeur qui, à travers l'œuvre, transmettrait un message ou une vérité sur la vie à décoder (nous avons d'ailleurs rejeté plus tôt l'idée d'une approche herméneutique en nous appuyant sur Sontag). Le contraire serait prétention. Il s'agit pour l'artiste comme l'énonce Rancière de « produire une forme de conscience, une intensité du sentiment, une énergie pour l'action »²¹. Dans la relation entre maître et élève, il arrive que l'élève apprenne du maître quelque chose que celui-ci ignore²². Ce paradoxe concerne d'une façon similaire la relation de l'artiste au spectateur. Le spectacle ou la performance comme médiation entre

¹⁹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008, p.19

²⁰ *Ibid.*, p.19.

²¹ *Ibid.*, p.20

²² « C'est le sens du paradoxe du maître ignorant : l'élève apprend du maître quelque chose que le maître ne sait pas lui-même », *Ibid.* p. 20

l'artiste et le spectateur est à envisager comme une chose autonome : « Elle n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est une troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause à l'effet. » Ce postulat démontre à nouveau pourquoi nous ne pouvons pas nous fier à l'intention de l'artiste, ni envisager une interprétation de l'œuvre qui serait figée et valable pour tout le monde. Il nous permet, de plus, d'envisager sous un angle encore différent l'idée d'une autonomie scénique : une autonomie de l'œuvre scénique impliquant nécessairement dans son appréhension, pour reprendre les termes utilisés par Rancière, une émancipation du spectateur, qui assumerait un rôle d'interprète actif et de traducteur de ce qui est représenté sur scène²³. Il s'agit alors de tenir compte dans le paradigme critique que nous retiendrons pour commenter l'œuvre de Kane, l'idée d'une appropriation de la fiction par l'interprétation et, plus largement, l'examen des multiples possibilités d'interprétation. En somme, il nous faut défendre une approche qui valoriserait l'idée d'une « domestication » personnelle de l'œuvre d'art.

Une approche critique adéquate se chargerait, donc, de prendre en compte cette activité du spectateur²⁴. Dans le cas de figure qui nous intéresse, l'œuvre se veut choquante en montrant des images intolérables. Ici se joue l'implication politique du spectateur. À partir du nouveau présupposé d'une émancipation du spectateur, Jacques Rancière consacre deux autres essais à l'art politique (l'art qui se veut une critique de la société), ainsi qu'à l'image intolérable, moyen par lequel l'artiste passerait pour effectuer cette critique. Ce qu'il met en relief en particulier dans ces deux essais ce sont les paradoxes de l'art politique : dénoncer les travers de notre société, précisément dénoncer les

²³ « L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l' « histoire » et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs.» *Ibid.* p.29

²⁴ En ce sens Rancière affirme : « Les incapables sont capables. [...] Ce qu'il y a c'est simplement des scènes de dissensus susceptibles de survenir n'importe où, n'importe quand. Ce que dissensus veut dire, c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence. » *Ibid.* p.55.

mécanismes de « la machine de l'*entertainment* » tout en ne pouvant se détacher de cette même machine²⁵.

Bien que les aspects politiques et la dimension critique de l'œuvre de Kane restent particulièrement opaques, les réflexions de Rancière au sujet de l'art politique et de l'image intolérable nous permettent d'affiner notre regard critique sur les deux œuvres choisies. Ce qu'il relève c'est qu'« un art critique est un art qui sait que son effet politique passe par la distance esthétique. Il sait que cet effet ne peut être garanti, qu'il comporte toujours une part d'indécidable²⁶». Face aux images intolérables se crée une *esthétique de l'indécidabilité*²⁷ propre à la réception du spectateur. La distance esthétique implique alors la conscience d'un dissensus, que Rancière définit comme le « conflit de plusieurs régimes de sensorialité »²⁸. On en revient au rapport de la représentation au réel que nous avons déjà présenté en abordant l'intention de l'auteur et l'illusion référentielle. Sontag abordait la façon dont l'œuvre se référerait au monde réel à travers la proposition d'une expérience sensorielle et en établissant un langage détaché des concepts qui valoriserait par-dessus tout la forme. Sur cette question et de façon similaire, Rancière mentionne :

La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des dissensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et la signification.²⁹

D'où une politique de l'art dont il pense que l'effet ne peut être calculable. Il serait donc inutile pour l'artiste d'anticiper les effets produits par ses œuvres, notamment ici la prétention d'un appel à la

²⁵ Voir le commentaire de Rancière sur l'œuvre « *Révolution. Contre révolution* » de Charles Ray, *Ibid.* p.71

²⁶ *Ibid.* p.91

²⁷ Voir Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.

²⁸ Rancière, *op.cit.*, p.66

²⁹ *Ibid.* p.72

révolution. Cette part d'indécidable propre à la réception du spectateur prend donc une ampleur conséquente que nous ne pouvons pas feindre d'ignorer pour l'analyse des pièces de Kane.

Le choc esthétique supposé par les pièces de Kane est donc empreint de cette part d'indécidable, nous amenant à considérer et relever l'importance de l'existence d'un tel dissensus. Les cadres d'énonciation qu'elle donne à voir dans l'espace du théâtre - qui est devenu, ne l'oublions pas, un espace souvent « mondain » ou pour personne aisée - sont des cadres qui semblent se vouloir défamiliarisant pour le public. Les modes de présentation du sensible reposent sur la démesure de la violence, supposant un changement d'échelle, et sur l'enchaînement éprouvant des multiples actes cruels se succédant sur scène, supposant un changement de rythme. Cette somme d'éléments présents dans le théâtre de Kane entre dans la composition d'un dissensus tel que présenté par Rancière. Sur ce point, il ajoute :

[Il n'y a donc] pas d'effet calculable entre choc artistique sensible, prise de conscience intellectuelle et mobilisation politique. On ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde et d'une compréhension intellectuelle à une décision d'action. On passe d'un monde sensible à un autre monde sensible qui définit d'autres tolérances et intolérances, d'autres capacités et incapacités.³⁰

Enfin, Rancière préconise pour l'œuvre d'art qui se veut critique et politique « un travail critique qui, au lieu de vouloir supprimer la passivité du spectateur, en réexamine l'activité »³¹. Tout en restant fidèle à cette idée, il nous faudra alors retrouver, à travers les deux pièces de Kane que nous proposons d'analyser au long de ce mémoire, les traces et indices d'un tel travail critique. Le paradigme critique que nous recherchons ici devrait nous permettre de mettre en relief cette part d'indécidable dans la réception de l'œuvre, tout en nous permettant d'examiner la part active du spectateur.

³⁰ *Ibid.* p.74

³¹ *Ibid.* p.85

Sarah Kane et le théâtre postdramatique

Parmi les nombreuses études consacrées à Sarah Kane, on retrouve récemment quelques rapprochements timides faits entre l'œuvre de la dramaturge et le dispositif postdramatique³², notion théorisée par Hans-Thies Lehmann en 1999 pour nommer le ou les théâtres dits « contemporains ». La popularité de Sarah Kane en Allemagne, où le théâtre postdramatique se trouve le plus prospère (avec de nombreuses mises en scène de ses pièces qui répondent aux critères posés par la théorie) a sans doute influencé ce type d'approche³³. Souvent ce sont les deux dernières pièces de l'auteure, *Crave* et *4.48 Psychosis*, qui se trouvent analysées à l'aide du dispositif postdramatique. En ce qui concerne ses premières pièces, *Blasted*, *Phaedra's love* et *Cleansed*, les chercheurs restent généralement divisés ou bien dubitatifs quant à faire un rapprochement clair des pièces à ce même dispositif. Cette division et ces doutes sont révélateurs de la difficulté théorique à laquelle nous nous confrontons lorsque nous abordons le concept de postdramatisme. Nous tenterons ici de dépasser cette difficulté théorique en démystifiant le paradigme encore discuté de Lehmann³⁴.

Une première approche de *Cleansed* et *Phaedra's Love*, nous permet de détacher deux critères sur lesquels nous appuyer pour rattacher les deux pièces au dispositif postdramatique. Le premier est la fusion entre forme et fond, une des caractéristiques principales des deux pièces. Nous pouvons identifier cette fusion grâce à l'analyse du dispositif interartistique exigé par les mises en scène des

³²Voir par exemple l'étude de David Barnett (2008). *When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts*. *New Theatre Quarterly*, 24,(pp 14-23) qui analyse la pièce *4.48 Psychose*; ainsi que l'étude d'Eckart Voigts-Virchow « 'We are anathema' Sarah Kane plays as postdramatic theatre versus 'the dreary and repugnant tale of sense' » in *Sarah Kane in Context*, Manchester University Press, 2010.

³³ Voir E. Voigts-Virchow, *op.cit.*

³⁴ Voir, par exemple, Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris : Les Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 2012.

œuvres de Kane, dont nous relèverons les traces dans le texte, et en particulier dans les didascalies. La mobilisation de diverses disciplines artistiques pour la mise en scène a des répercussions sur notre manière d'approcher les œuvres, et nécessite un commentaire particulièrement axé sur les formes comme préconisé par Sontag. Les textes de Kane étant minimalistes, il nous faudra mettre en relief le recours à un dispositif scénique privilégiant l'aspect visuel de la pièce : ici le visible prend donc le dessus sur le lisible. Dans un même ordre d'idée, nous verrons comment ce dispositif intermédial se rattache à l'autonomisation scénique propre à un théâtre contemporain qui se veut détaché de la littérature. À partir de ces observations, nous verrons comment Kane, en utilisant notamment le média de la danse dans *Cleansed*, fait se relayer langage discursif et langage « du corps ». Cette recherche d'un autre langage se substituant au discours des dialogues constitue, a priori, un critère postdramatique.

Depuis ce constat, nous orienterons notre commentaire sur un deuxième critère postdramatique se manifestant dans les pièces : soit le traitement du corps, comme élément transgressant la norme dramatique. Nous ferons ici un lien avec l'esthétique brutale spectaculaire centrée sur le corps à l'œuvre dans les deux pièces. Au cœur de cette analyse, la notion de « spectaculaire » attirera particulièrement notre attention; plus spécifiquement, le spectaculaire de la violence qui est véhiculé à travers une performance provoquant et bousculant les affects du spectateur. Cela nous amènera à nous questionner sur la place, le rôle voire les responsabilités projetées sur le spectateur postdramatique.

Dans une deuxième approche, il nous faudra approfondir l'analyse des critères que nous avons avancés pour assimiler les deux œuvres de Kane au théâtre postdramatique, afin de voir s'ils suffisent bien à une telle catégorisation. Cela nous amènera à un retour sur les origines du concept de théâtre postdramatique et de la polémique dont il fait objet.

En orientant notre recherche sur les signes postdramatiques dans les deux pièces, nous tenterons alors de répondre aux questions suivantes : qu'est-ce que le paradigme postdramatique peut apporter à notre commentaire des pièces de Kane? Qu'a-t-il de plus que les autres paradigmes que nous avons d'emblée écartés dans la première partie du mémoire? Que devons-nous disqualifier et retenir de lui? Est-il suffisant pour aborder les deux œuvres? Dans le cas contraire, qu'omet-il?

1. Fusion de la forme et du fond : l'autonomie scénique et l'intermédialité dans le théâtre de Kane

La crise de la représentation (post-)moderne, touchant l'ensemble des disciplines artistiques au tournant du XXe siècle, se manifeste au théâtre par un bouleversement des codes et des normes dramatiques. Peter Szondi affirme dans *Théorie du drame moderne* qu'au théâtre cette crise s'amorce dès la fin du XIXe siècle, avec la remise en question de la logique dramatique et de ses formes (intrigue, fable, dialogue, "psychologie" du personnage). Il relève que les premières traces d'une crise du drame apparaissent de manière précoce chez des auteurs tels qu'Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Maeterlinck et Hauptmann. En restant dans le cadre de référence du théâtre occidental, l'ouvrage de Szondi a pour objectif de « tente[r] d'expliquer les diverses formes de l'art dramatique moderne par la résolution de ces contradictions »³⁵. Au cœur de ces contradictions, le couple forme-contenu se trouve directement concerné. En effet, ses rapports fondent différentes définitions du drame : rapport les opposant, rapport les fusionnant et rapport dialectique (aristotélien et hégélien). « La « crise du drame » remet en question l'absolu du drame qui voit sa temporalité fragmentée, ses dialogues distordus, les rapports binaires entre personnages parasités, un souffle épique et une distanciation émerger »³⁶. Le théâtre

³⁵ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains*, Presses Universitaires de France, 2010. p.91

³⁶Flore Garcin-Marrou présentant les travaux de Jean-Pierre Sarrazac: <http://labo-laps.com/presentation-des-travaux-de-jean-pierre-sarrazac/> [Consulté en mars 2014]

dramatique accordait jusqu'alors au texte une grande priorité, si bien qu'il était difficile de faire une distinction nette entre ce qui relevait de la littérature et du théâtre, celui-ci étant perçu généralement comme une sous-catégorie de la littérature. Le texte étant ainsi considéré comme l'essence du drame, le contenu était mis en priorité sur le traitement de la forme. Parmi les grandes figures avant-gardistes les plus marquantes qui ont participé à la déconstruction des normes dramatiques, on compte Samuel Beckett. L'auteur est élevé au rang de référence : Beckett décompose ses personnages, privilégie le non-sens ou détourne le sens, il instaure une esthétique de l'absurde, élabore des dialogues qui échouent à faire sens. Après la déconstruction des normes dramatiques par Beckett, le caractère expérimental de la scène se renforce progressivement. Parallèlement à cela, il nous faut aussi prendre en considération l'évolution technique et rapide du cinéma, médium populaire, capable de produire des représentations du réel difficilement égalables. Au théâtre, on cherche alors de nouveaux codes de représentation en ayant recours à diverses disciplines artistiques. La scène théâtrale devient alors un lieu de dialogue entre différents médias : danse, vidéo, arts visuels, arts plastiques, musique et architecture. La scène se conçoit comme le lieu par excellence de la multimédialité ou de l'intermédialité; c'est-à-dire un lieu où divers médias mobilisés se complètent, se relaient et se répondent dans la même finalité de véhiculer un ensemble de sensations. L'aspect visuel (re)gagne donc de l'importance sur un théâtre à texte (un théâtre littéraire), si bien qu'on parle même d'un « théâtre d'images ». La composition de la scène devient de moins en moins dépendante du texte, même si celui-ci n'en disparaît pas pour autant et reste parfois un allié important. C'est ce qu'on appelle l'autonomie scénique, qui permet au théâtre d'émerger comme un champ à part en se distinguant plus nettement de la littérature. Avec l'insertion de diverses pratiques artistiques et divers médias sur scène, le théâtre se distancie du drame, tel que conçu traditionnellement. On y voit proliférer de nouvelles formes jusqu'alors inédites, car interdites ou du moins restreintes par des codes dramatiques rigides (pensons à titre d'exemple aux unités de lieu et de temps, héritages du classicisme ou encore la

« psychologie » des personnages et bienséances, héritages d'un théâtre bourgeois). De ces nouvelles formes découle une redéfinition du théâtre et de ses fonctions, ainsi qu'une nouvelle pensée de la théâtralité. Face à l'hybridité des spectacles théâtraux, on cherche alors à nommer le théâtre nouveau, en se basant notamment sur son détachement du drame tel que conçu et défini auparavant.

Une première approche des textes de Sarah Kane nous permet de constater les marques de l'autonomie scénique : le texte, bien qu'étant élémentaire, ne s'inscrit pas au premier plan des pièces et une large place est accordée aux didascalies, avec des indications scéniques très précises, quasi chirurgicales. Dans *Cleansed* et *Phaedra's love*, les répliques des personnages sont lapidaires et précises. Les tirades et les monologues sont quasiment absents des textes. Ce sont des textes qui se veulent donc très visuels et dont la seule lecture peut conduire à une certaine frustration. Les didascalies sont riches et présentent les descriptions détaillées et explicites d'actes de violence et de relations sexuelles entre les personnages, actes explicites qui défient la mise en scène³⁷. Les metteurs en scène se trouvent alors confrontés à mobiliser une diversité de médias qui permettraient de représenter de façon symbolique ou de truquer certaines scènes explicites exigées par le texte (recours à des effets spéciaux et symboles, ou bien parfois recours à une lecture des didascalies sur scène, quitte à briser l'illusion et faire apparaître les coulisses sur scène³⁸). Une des options de mise en scène est de faire appel à l'art de la performance, ce qui implique d'éprouver les limites tant physiques que psychologiques des acteurs/performeurs et indirectement celles du public dans leur réception du spectacle³⁹. Le théâtre de Kane présente ainsi le potentiel de mettre en dialogue différentes disciplines

³⁷ En effet, comment doit-on représenter la violence des tortures et des mutilations, ainsi que des rapports sexuels sur scène? Dans un espace public et institutionnel, qu'est-il possible de montrer? Jusqu'où peut-on aller dans la représentation lorsqu'on a affaire à des actes extrêmes?

³⁸ Voir par exemple la mise en scène de *4.48 Psychosis* par Thierry Escarmant en 2005.

³⁹ Une des mises en scène de *Purifiés* avait même choqué l'auteure : « La création allemande de *Purifiés* dans la mise en scène de Peter Zadek eut lieu au Kammerspiele de Hambourg en décembre 1998, peu avant la mort de Sarah Kane, qui n'apprécia guère le réalisme provocateur de certains jeux de scène. [...] A-t-on le droit de faire du théâtre avec une telle histoire? Par la suite Sarah Kane s'est dite horrifiée de voir que nous faisons et montrions vraiment tout ce qu'elle n'avait fait qu'imaginer dans sa pièce. » Entrevue de Knut Koch acteur de la mise en scène de Zadek, « *You are my sunshine...* » dans la revue *Outre scène*, n°1, février 2003.

et ainsi d'expérimenter les dimensions du spectaculaire, notamment à travers l'art de la performance. Le texte, bien qu'important, n'est donc pas conçu comme un élément essentiel, il est un accessoire à la composition scénique au même titre que les autres éléments constituant la représentation.

Dans la préface du *Théâtre postdramatique*, Lehmann attire notre attention sur la rupture des couples « théâtre et texte » et « théâtre et drame », en mettant à l'écart du postdramatisme ce qu'on pourrait appeler un *théâtre littéraire* :

L'analyse des dispositifs théâtraux postdramatiques exige de tirer les conséquences de la transgression des catégories, devenue la règle d'un théâtre à l'intérêt plus évident et dans lequel le théâtre, la performance, les arts plastiques, la danse et la musique se répondent. En dépit de son caractère éphémère, la « mise en scène » doit être considérée comme une pratique artistique spécifique, comme une écriture scénique qui n'a point à être commandée par la logique du texte écrit.⁴⁰

A priori, ce caractère multimédial ou intermédial à la base du théâtre postdramatique n'est pas nouveau. Il renvoie, dans une certaine mesure, au théâtre antique, voire à certaines formes de théâtres orientaux, qui, ne l'oublions pas, ont la particularité de se construire sur la base d'une fonction rituelle. Sur ce point, les spectacles postdramatiques semblent donc enclins à un retour aux sources du théâtre. Rappelons ici que le dispositif du théâtre grec antique comprenait une multitude de médias tels que la musique, la danse, l'architecture (l'amphithéâtre), l'art visuel (avec les machineries, les costumes) et la sculpture (avec les masques). Ces divers éléments nous permettent de mesurer l'importance cruciale de la mise en scène, au-delà de l'écriture qui consignait les différentes étapes de l'intrigue. À l'origine, ce dispositif scénique colossal pour l'époque avait pour fonction d'honorer le dieu Dionysos. Les spectacles tragiques rassemblaient donc l'ensemble de la cité (citoyens et esclaves confondus) autour de l'amphithéâtre sur la base d'une cérémonie, d'un rituel. Une fois cet aspect multimédial originaire retrouvé, on peut d'ailleurs se demander ce qu'il advient de l'aspect rituel dans le théâtre contemporain ou postdramatique.

⁴⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002. p.9

La réconciliation entre théâtre et rituel se retrouve au cœur des théories du théâtre précurseurs du postdramatisme. On citera ici notamment les théories d'Antonin Artaud, figure de référence dans l'instauration de l'autonomisation scénique et pour qui, dans *Le Théâtre et son double*, il était nécessaire que le théâtre retrouve son « rôle métaphysique ». Artaud s'attaquait alors vivement au drame bourgeois, qui priorisait le texte sur la mise en scène, et avait principalement pour fonction le divertissement. Il insistait sur l'importance de la mise en scène : le dramaturge, à l'image d'un demiurge, devait reconstituer un monde sur scène sans rechercher à représenter forcément le réel. Il devait privilégier ainsi le visible sur le lisible en relayant le texte à un rôle secondaire et en s'écartant au maximum de la légèreté d'un théâtre centré sur la psychologie des personnages. Le théâtre postdramatique s'inscrit en continuité de cette démarche et la pousse encore plus loin : il s'agit de concevoir la scène à l'aide d'un dispositif interartistique impliquant la transgression des frontières marquées entre les disciplines artistiques. Quant à l'aspect rituel, dans le théâtre postdramatique, il se conçoit aussi de manière antagoniste face au divertissement. Isabelle Barbéris dans son ouvrage analysant les mythes et idéologies des théâtres contemporains note que pour Lehmann « Le théâtre se donnerait à penser sous l'angle d'un « contre-rite », opposé aux ritualisations de la société de consommation et de la société du spectacle dont les mots d'ordre seraient la rentabilité, la reproductibilité, la virtualité du médium. Cette fonction contrapunctique fait sortir le théâtre du rituel dominant, mais il va sans dire qu'elle ne lui ôte rien sa fonction rituelle compensatoire »⁴¹.

Bien qu'il tente de renouer avec certains aspects du théâtre antique - la représentation du monde que se faisaient les Grecs à l'Antiquité étant à mille lieues de celle de nos sociétés contemporaines - le théâtre postdramatique ne pourrait être entrevu à l'aide des mêmes concepts. Le contexte de l'émergence du genre tragique est pourtant important à prendre en compte afin d'avoir une idée

⁴¹ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains : Mythes et idéologies*. Presses Universitaires de France, 2010. p.4

précise du rôle et des fonctions du théâtre dans l'Antiquité⁴². Cette comparaison entre le théâtre antique (*prédramatique*) et *post-dramatique* se fait donc en tenant compte des limites conséquentes de deux contextes historiques singuliers. Cependant, il est intéressant de comparer les manières de représenter la violence et l'évolution de ses formes : le sang étant prohibé sur scène, les actes les plus violents dans la tragédie grecque avaient lieu le plus souvent hors scène. Le spectateur devait imaginer les actes atroces, à travers le discours rapporté par le personnage témoin. Il fallait donc passer par le discours (*logos*) pour accéder au fond violent, une violence démesurée qui était, hormis de rares exceptions, bannie de la scène. Dans le théâtre de Kane, où on dissocie avec difficulté forme et fond, ce que la tragédie antique ne laissait entendre qu'à travers le récit d'un témoignage, la dramaturge choisit de le placer au-devant de la scène, de manière brutale et frontale, *en pleine face* du spectateur. La violence est alors traitée de façon spectaculaire. Par conséquent, un commentaire qui opposerait et hiérarchiserait forme et fond - (auquel Sontag s'attaque d'ailleurs avec virulence⁴³) - ne peut qu'être largement insuffisant dans l'appréhension du théâtre de Kane.

Dans son étude analysant les liens des pièces de Kane avec le théâtre postdramatique, Eckart Voigts-Virchow, fait part de son hésitation quant à une totale correspondance de l'esthétique de Kane au paradigme postdramatique : « I remain rather hesitant, however, about asserting that Kane's theatre fully embraces the forms and theories of post-dramatic theatre »⁴⁴. Son principal argument est basé sur le rapport de Kane à l'écriture, propre à la tradition théâtrale dans laquelle elle a été formée et le contexte de création des pièces⁴⁵. Il se base notamment sur la forte implication de la dramaturge dans

⁴² Voir les travaux de Jean-Pierre Vernant à ce sujet.

⁴³ « C'est dans la perspective d'une défense de l'art qu'a pris naissance cette bizarre conception qu'il existe quelque chose auquel on a donné le nom de « forme » et qui se distingue d'un autre élément, que nous apprenons à nommer « fond » ou « contenu », et que celui-ci représente l'élément essentiel auquel la « forme » doit être subordonnée. » Susan Sontag, *L'Œuvre parle*, Christian Bourgeois éditeur, 2010. (p.12)

⁴⁴ E. Voigts-Virchow, *op.cit.* p.199

⁴⁵ « One of the most obvious areas in which Kane and post-dramatic theater seem incompatible, however, is the notion of writing. » *Ibid.*, p.199.

son écriture. Il reste cependant conscient que cette assertion reste discutable⁴⁶. Pour lui c'est dans l'adaptation scénique qu'entrent en jeu les critères du postdramatique et non dans le texte. Il semble pourtant que le texte des pièces porte les marques d'une écriture qui se voudrait plutôt scénique que littéraire, et qu'il soit conçu pour servir et accompagner les actions violentes visibles sur scène, souvent avec un registre de langue aussi violent que les actes qu'il accompagne. C'est en se basant sur cette observation qu'il nous est possible d'avancer l'idée que le rapport de Kane au texte, plutôt minimaliste, répond à un des critères du théâtre postdramatique, un paradigme qui se présente comme « opposé à tout textocentrisme »⁴⁷.

Dans son ouvrage qui critique et analyse en détail le dispositif postdramatique, Catherine Bouko aborde cette distance avec l'écriture: « Les créations postdramatiques conservent le principe de représentation, mais se dégagent de la référence à un univers extrascénique au moyen du texte comme principe fondateur. »⁴⁸ C'est en partie pour cette raison que le spectacle postdramatique se distingue de la logique dramatique. Le texte n'y est pas toujours abandonné, mais dans son principe « Le cœur du théâtre postdramatique ne réside pas strictement dans le texte-matériau, mais dans la recherche d'un langage indépendant de l'autorité du texte au moyen d'un dispositif scénique interartistique.»⁴⁹ Il est important de noter que l'utilisation du texte et le principe de représentation ne se font pourtant pas de manière univoque et il ne suffit pas qu'une pièce fasse intervenir sur scène diverses disciplines artistiques pour que celle-ci entre nécessairement dans la logique postdramatique.

Dans *Cleansed* et *Phaedra's love*, si le texte reste bien présent (Kane y étant effectivement particulièrement attachée), on remarque clairement qu'il y a une recherche d'un langage indépendant de celui-ci. Cela s'illustre notamment dans *Cleansed*, où dans deux scènes le discours côtoie notamment

⁴⁶ « Arguably, the words and text of her plays were of supreme importance to Sarah Kane. » *Ibid.* p.199

⁴⁷ Voir Catherine Bouko, *Le Spectateur postdramatique*, « Un dispositif opposé à tout textocentrisme », éditions Peter Lang, 2010. (p.30)

⁴⁸ *Ibid.*, p.11

⁴⁹ *Ibid.* p.45

la danse. La danse se conçoit alors comme un langage autre, dirigé dans une moindre mesure par le texte :

***Graham** dances – a dance of love for **Grace**. **Grace** dances opposite him, copying his movements. Gradually, she takes on the masculinity of his movement, his facial expression. Finally, she no longer has to watch him – she mirrors him perfectly as they dance exactly in time. When she speaks, her voice is more like his.⁵⁰*

En tant que lecteur, il nous revient d'imaginer cette chorégraphie. Kane ici laisse cette chorégraphie entre les mains du metteur en scène. Ce moment de danse est crucial dans la pièce, il est une matérialisation de la complexité du sentiment d'amour fusionnel entre Graham et Grace, qui mènera d'ailleurs celle-ci à se métamorphoser en Graham. Cette « danse d'amour », qui prend acte suite à la première apparition du spectre du frère, préfigure la métamorphose corporelle et fusion des deux personnages : les personnages commencent dès lors à s'aliéner, l'un commence à devenir l'autre à travers l'imitation dansée. Ici la danse et le discours des dialogues entrent dans un relais. Ce recours au langage « du corps » requiert du spectateur une interprétation qui se passe au-delà du discours, qui se lit à partir du corps des performeurs. En ce sens, cette danse est porteuse du défaut ou de la déviance du sentiment amoureux conçu comme force aliénante. Un amour qui est doublement déviant, car incestueux. L'aliénation du personnage de Grace se laisse deviner à travers l'idée d'une fusion avec l'être aimé, Graham, pour qui elle renoncera à une part d'elle-même, son identité féminine, afin de le faire ressusciter. L'idée d'un sacrifice de soi est donc soutenue par cette danse, où Grace, après avoir revêtu les vêtements d'homme de Graham, imite et adopte le mouvement masculin de son frère. Cet exemple illustre comment dans la pièce, les deux formes de communication - soit discours et danse - se complètent, s'entrechoquent et parfois, de façon similaire, balbutient (voir la « danse d'amour » de Carl que je commente à la p.35).

⁵⁰ Sarah Kane, "Cleansed" dans *Complete plays*, Methuen drama, 2001, p.39

Cette scène représente aussi un autre aspect de l'autonomie scénique, qui au-delà de son affranchissement du texte et du littéraire, implique aussi une émancipation face aux critères de « bienséance », c'est-à-dire de ce qui est convenu et acceptable de montrer sur scène. Dans le contexte de Kane, soit les années quatre-vingt-dix en Angleterre, il s'agit plutôt de s'écarter du caractère politiquement correct d'œuvres dramatiques qui véhiculeraient des idées donnant bonne conscience sans trop bousculer les normes. À l'inverse, les œuvres assimilés au théâtre postdramatique assumerait bien souvent un rejet des normes dramatiques prédominantes, en jouant avec les limites de ce qui est socialement accepté et en transgressant les limites du « bon goût ». Elles prennent ainsi des risques considérables selon les publics auxquels elles s'adressent. Ces transgressions impliquent principalement le traitement du corps, mais aussi implicitement la transgression des identités normées ou normales.

Au-delà des normes relatives aux identités, la norme dramatique reste généralement aussi très présente dans l'horizon d'attente du public. Les réactions vives et le dégoût des critiques ayant constitué la controverse autour de *Blasted*, la première pièce de Kane, en sont un bon exemple. L'hypothèse de Voights-Virchow sur ce point est que ce serait la transgression de la norme dramatique qui aurait véritablement généré la controverse : « It is clear from the reaction to *Blasted* that the major complaint of the critics was directed not against the play's violence – after all, audiences have become used to that – but against the fact that the contingent lack of structure of a violent world spills over into the dramatic form. »⁵¹

⁵¹ E. Voights-Virchow, *op.cit.* p.200

2. Une esthétique brutale : le corps violenté comme motif postdramatique

2.1. Entre discours et corporalité : le théâtre comme écriture du corps

Le corps, son approche et ses représentations sont des éléments de premier ordre dans le théâtre postdramatique. Lehmann conçoit le traitement du corps comme un des critères fondamentaux du théâtre postdramatique :

Le processus dramatique se déroulait *entre* les corps, le processus postdramatique se joue *sur* le corps. La motorique corporelle ou son handicap, forme ou non-forme, totalité ou parcellisation, se substituent au duel mental que le meurtre physique, le duel sur scène ne faisaient que mettre en évidence. Si le corps dramatique était bel et bien le porteur de l'*agon*, le corps postdramatique élabore l'image de son *agonie*. Ceci interdit toute représentation, toute illustration et toute interprétation trop tranquilles à l'aide du corps en tant que simple moyen. Valère Novarina affirme : « L'acteur n'est pas un interprète parce que le corps n'est pas un instrument. » Il réfute l'idée de « composition » d'un personnage dramatique par le comédien et lui oppose la formule selon laquelle sur la scène s'opérerait plutôt une *décomposition de l'homme*.⁵²

Cette « *décomposition de l'homme* » serait à prendre au pied de la lettre dans les œuvres de Kane. Dans *Cleansed*, elle s'illustre notamment à travers la mutilation progressive du personnage de Carl, qui finira à la fin de la pièce sans membres, ni langue, ni sexe. Dans *Phaedra's love*, on la retrouvera sous la forme du démembrement des personnages d'Hippolyte et de Strophe par le peuple en colère, dans la scène finale de la pièce. Le corps y est le réceptacle par excellence de toute violence; des violences les plus évidentes, soit physiques (coups, tortures, mutilations, viols) à des formes de violence plus subtiles : la violence d'une identité prétendue naturelle et assignée à Grace qui rejette une part de son identité féminine et son corps de femme; la violence de la dépendance avec Graham et les drogues qui le mèneront au suicide; la violence de la dépression, de la compulsion consummatrice, du laisser-aller avec Hippolyte comme personnage apathique, indifférent, nihiliste et méprisant; la violence du désir amoureux et sexuel, de ses réfrènements avec le caractère imposant de Phèdre face à Hippolyte. Le corps semble être l'objet où s'inscrivent les événements, où s'inscrit la fiction. On entre dans un

⁵² Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p.264

dialogue entre différents types de violence impliquant principalement le corps, comme si le corps prenait en fait le relais du texte et soutenait alors la logique de la pièce. On oscille alors du textuel au corporel, d'un langage discursif à un langage corporel. Le processus des pièces se joue donc bien *sur* le corps. Kane, dans la lignée d'Artaud, au-delà d'une similitude avec le « théâtre de la cruauté », semble concevoir le théâtre comme une écriture du corps.

Dans un chapitre consacré au traitement postdramatique du corps, Catherine Bouko pense qu'« explorer les possibilités spectaculaires du corps constitue un enjeu central de l'esthétique postdramatique : le travail corporel du performeur n'est plus au service de la construction d'un personnage. [...] L'approche du corps [se fait] en tant que matériau autonome et non plus en tant que relais de la représentation du monde.»⁵³ Cette dimension spectaculaire du corps, devenu matériau autonome, se traduit par la violence démesurée encaissée par les corps des personnages avec leur destruction progressive jusqu'à la mort ou à deux doigts de la mort. On entre dans un paradoxe : les personnages se construisent tout en se décomposant physiquement ou en se métamorphosant, la mort représentant aussi une forme de métamorphose ultime⁵⁴.

Pour Lehmann, « [le corps] englobe la signification de tous les autres discours »⁵⁵, les problématiques sociales sont abordées à travers le traitement du corps. Il relève aussi la présence de « *corps déviants* » comme motif récurrent dans le théâtre postdramatique, avec notamment la représentation de corps malades ou handicapés⁵⁶. On pensera ici en particulier au corps apathique du personnage d'Hippolyte

⁵³ Catherine Bouko, *op.cit.* p.91

⁵⁴ « La mort serait l'ultime métamorphose et, dans le théâtre, il serait toujours question d'une mort symbolique. » H.T. Lehmann, *op.cit.*, p.68

⁵⁵ *Ibid.* p.152

⁵⁶ « Le théâtre postdramatique se présente comme un théâtre de la *corporalité autosuffisante*, exposé dans ses intensités, dans sa « présence » auratique et ses tensions internes ou transmises vers l'extérieur. S'ajoute la présence du *corps déviant* qui, par la maladie, le handicap, l'altération, s'écarte de la norme et provoque une fascination « non-morale », malaise ou angoisse. » *Ibid.*, p.151

dans *Phaedra's love* qui exhibe ses symptômes de gonorrhée face à Strophe dans la scène 5⁵⁷; ou bien encore et, de façon plus marquante, le corps mutilé de Carl qui, dans la scène 13 de *Cleansed*, danse pour Rod (sa langue et ses mains viennent de lui être sauvagement coupées) :

*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. The dance loses rhythm – Carl jerks and lurches out of time, his feet sticking in the mud, a spasmodic dance of desperate regret.*⁵⁸

Ce dernier exemple illustre encore comment le corps mis à nu, exposé ou exhibé prend le relais de la parole en englobant effectivement la signification des autres discours. Dans cette scène, on assiste à la recherche d'un langage du corps qui autant que la parole balbutie et est ainsi exposé dans ses limites. Le texte de Kane indique des affects de regret et de désespoir que le performeur devra chercher à véhiculer à travers le corps, à partir d'une danse faite de mouvements spasmodiques. L'amour, dans sa mise à l'épreuve, peine à trouver un langage adéquat dans un monde où le langage échoue lamentablement. Le corps déviant mis en scène, mis en mouvement, a ainsi pour fonction de générer « une fascination « non-morale », un malaise, une angoisse »⁵⁹.

Le caractère spectaculaire dans le théâtre de Kane a pour objet le corps et est à prédominance morbide. En cela le spectaculaire est porteur d'un certain malaise, parfois allant jusqu'à inspirer le dégoût. Il nous mène à nous interroger sur nos attitudes spectatoriennes, et ce faisant nous pousse à réfléchir sur la notion de « spectaculaire ».

⁵⁷ "**Hippolytus** Green tongue. [...] **Hippolytus** turns to [Strophe] and shows her his tongue. **Hippolytus** Fucking moss. Inch of pleurococcus on my tongue. Looks like the top of a wall." Sarah Kane, "*Phaedra's Love*" dans *Complete plays*, Methuen drama, 2001. p.85

⁵⁸ Sarah Kane, "*Cleansed*" dans *op.cit.*, p.136

⁵⁹ Lehmann, *op.cit.* p.151

3. Le spectaculaire de la violence : Affect et performance

3.1. Réenvisageons le « mauvais rôle » donné au spectaculaire

La notion de « spectaculaire » dans l'approche des œuvres de Kane est cruciale dans la mesure où elle y explore les dimensions spectaculaires du corps et de la violence. À travers le spectaculaire mis en scène s'établissent les enjeux de l'interprétation, de la réception et du jugement du public.

Il est difficile de donner une définition statique de la notion de « spectaculaire » qui a toujours été assez versatile. La forme substantivée « spectaculaire », dérivée du mot « spectacle », est relativement récente⁶⁰. Avant de le trouver sous sa forme adjectivale, on note l'apparition d'un premier adjectif se formant à partir de « spectacle » au XVIIIe siècle dans le registre théâtral sous la forme de « *spectaculeux* » dans les écrits de Restif de la Bretonne⁶¹. Le suffixe *-eux* renvoie à l'excès, la démesure, et colore le terme d'un certain aspect péjoratif, évoquant « le signe ostentatoire du spectacle en tant que machine, pompe, appareil »⁶². L'adjectif « spectaculaire » quant à lui apparaît plus tard, au début du XXe siècle et désigne « ce qui a rapport au spectacle », il est aussi particulièrement utilisé dans le registre médical, où il réfère à ce qui est « apparent ». Le mot « spectacle » recélait alors deux sens : « ce qui s'offre aux yeux » et « ce qui est représenté (au théâtre ou ailleurs) »⁶³. Il revêtra ensuite différentes définitions et sortira amplement du registre théâtral (où il trouve son origine) pour s'appliquer à tout ce qui peut être du domaine du sensationnel, tout ce qui frappe la vue et l'imagination. La forme substantivée apparaît seulement au début des années quarante, et on forme à partir de celle-ci les termes *spectaculièrement* (« de manière spectaculaire, de manière à produire beaucoup d'effet »), *spectacularisation* (« fait de transformer un évènement, une action en spectacle,

⁶⁰ Voir Philippe Roger « *Spectaculaire*, histoire d'un mot » dans *Le Spectaculaire* sous la direction de Christine Hamon-Sirejols et André Gardies, Cahier du GRITEC, Aléas éditeur, 1997.

⁶¹ *Ibid.* p.9

⁶² *Ibid.* p.10

⁶³ *Ibid.* p.11

de le rendre spectaculaire ») et *spectacularité* (« fait de se présenter comme un spectacle, d'être ressenti comme un spectacle »)⁶⁴. Le spectaculaire est donc lié aux sens, en premier lieu « la vue [...], mais plus avant l'excitation générale des sens »⁶⁵. Avec les avancées techniques et avec l'expansion de nouveaux médias (cinéma et internet), le « spectaculaire » aujourd'hui recouvre une myriade de formes.

Renvoyant à l'excès et la démesure, à l'origine le terme prend une résonance péjorative, une mauvaise réputation qui restera et reste encore collée au mot jusqu'à ce jour. La critique debordienne qui dénonce une « société du spectacle » prédominante dans le monde post-industriel y est pour beaucoup. Guy Debord, dans son essai politique, *La Société du spectacle*, présente les méfaits du « spectaculaire » à travers l'idée que « nos sociétés contemporaines seraient toutes entières prises dans le jeu des apparences, de la vitesse, et de la consommation, irrémédiablement soumises à la tyrannie des regards, confrontés à l'affadissement des messages, menacées de délitement par la toute-puissance du virtuel au détriment du réel. »⁶⁶ Le spectaculaire affecterait - si ce n'est même déterminerait - notre rapport au monde. Il est directement lié au divertissement, élément perçu comme un instrument servant à la domination des masses par la société de consommation. Le divertissement prendrait la forme d'un rituel de consommation propre à la société du spectacle. D'où cette méfiance généralisée vis-à-vis de ce qui est spectaculaire. Nous avons vu d'ailleurs avec Jacques Rancière comment ce point de vue négatif sur le spectaculaire se propage jusqu'à la position de spectateur, auquel on a longtemps attribué et on attribue parfois encore une attitude passive; un présupposé que Rancière tentait alors de déjouer.

⁶⁴ *Ibid.* p.14

⁶⁵ Pascale Goetschel, « Présentation. Le spectaculaire contemporain » dans la revue *Sociétés et Représentations*, 2011/1 n°31, p. 9-15.

⁶⁶ P. Goetschel citant Jean Baudrillard dans *op.cit.*

Contre l'assertion communément négative faite à la notion de « spectaculaire » et, indirectement, au rôle de spectateur, je me positionnerais ici du côté des défenseurs du « spectaculaire », notion à entrevoir, je pense, sous un jour plus positif. C'est par ailleurs le contre-pied choisi par les auteurs d'une récente série d'études consacrées au « spectaculaire contemporain », publiées dans la revue *Sociétés et Représentations*, où la notion se trouve revalorisée en ces termes :

Le spectaculaire constitue un outil précieux pour penser, comprendre, étudier autrement les mondes contemporains et les agencements que les hommes leur donnent sans cesse. Il nourrit la réflexion sur la fabrique des phénomènes culturels, il impose d'en traquer le surgissement au confluent de la production d'objets matériels et de mises en scène imaginatives. Il renseigne ainsi sur la modification des régimes de sensibilité, l'ascension du goût pour le spectacle de la virtuosité, l'extrême attention portée aux gestes, y compris ceux en apparence les plus dérisoires. Il suggère moins le caractère novateur du saisissement collectif au XXe siècle que son élargissement médiatique. Il permet à sa façon de parler du partage accru des « émotions collectives », dont il est le véhicule et le produit, de saisir les modalités contemporaines de l'admiration et de l'exécration, de la fièvre et de l'effroi.⁶⁷

On aura compris que chez Kane le spectaculaire se manifeste à travers une démesure de la violence qui se présente de façon sensationnelle au spectateur. Le spectaculaire s'exerce sur les corps à l'aide d'images hyperboliques du corps souffrant, se décomposant et mourant violemment. Cette démesure dans la représentation participe à la dimension expérimentale du spectaculaire en touchant en tout premier lieu la réception du spectateur : face à l'agressivité frappante et saisissante comment les spectateurs réagissent-ils et interprètent-ils? Est-on en tant spectateur nécessairement réduit à une position de voyeur? Si c'est le cas peut-on résister à cette position et de quelle manière?

Bien sûr, ici nous ne pouvons établir ni de réaction type, ni d'interprétation qui ferait nécessairement consensus. Dans ce contexte, ce qui nous intéresse c'est plutôt ce qu'il advient des « régimes de sensibilité » et des « modalités contemporaines » propres au spectaculaire de la violence. À partir de ces derniers questionnements, nous pouvons nous demander sous quelle perspective le spectaculaire

⁶⁷ *Ibid.*, p. 9-15.

est entrevu dans le dispositif postdramatique. Cette perspective entrerait-elle en adéquation avec les effets du spectaculaire à l'œuvre dans le théâtre de Kane?

3.2. La « coresponsabilité » face au spectacle : un spectateur modèle pour le théâtre de Kane?

Le traitement du corps dans les pièces de Kane suppose que le jeu d'acteur se rapproche de l'art de la performance. La dramaturge elle-même avouait cet engouement pour la performance⁶⁸. L'art de la performance se rapprocherait de l'idée d'un rituel à travers son caractère sacrificiel. Lehmann dissocie bien sûr les caractéristiques rituelles propres à la performance de celles du rituel de consommation relatif au divertissement et qu'on associe à la société du spectacle. Les pièces postdramatiques, de façon similaire à l'exemple de « la machine de l'*entertainment* » donné par Rancière, se détacheraient du rituel de la consommation, en le dénonçant, mais tout en en faisant paradoxalement partie⁶⁹. Dans l'œuvre de Kane cela transparaît d'une façon évidente à travers sa première pièce, *Blasted*, qui semble dénoncer, à travers l'attitude du personnage de Ian, le voyeurisme et le divertissement propre à la presse à sensation faisant de faits divers sordides l'objet d'un spectacle, d'un divertissement morbide. En plaçant le spectateur face aux actes ignobles, Kane les renvoie à une position de voyeur, parfois inconfortable, comparable à la position des lecteurs de presse à sensation. En contrepoint, Lehmann décrit la position du performeur dans le théâtre postdramatique qui correspondrait assez bien à ce qui est exigé des acteurs dans le théâtre de Kane:

Sur le fil du rasoir, le performeur évolue entre une métamorphose en objet « de monstration » inanimée et l'affirmation de soi comme personne. D'une certaine manière, il se présente et se pose *en victime* : sans la protection du rôle, sans la force donnée par la sérénité idéalisatrice de l'idéal, le corps, dans sa fragilité et l'affliction qu'il inspire, et aussi comme source de stimuli érotiques et

⁶⁸ « Increasingly, I'm finding performance much more interesting than acting, theatre more compelling than plays, Unusually for me, I'm encouraging my friends to see my play *Crave* before reading it, because I think of it more as text for performance than as a play. » Graham Saunders citant Sarah Kane dans *"Love me or Kill me": Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester University Press, 2002, p.17

⁶⁹ Voir l'exemple de la machine de l'*entertainment* donné par Rancière dans *Le Spectateur émancipé*.

de provocation, est livré tout entier à l'évaluation des regards de jurés. Mais à partir de sa position de victime justement, l'image sculpturale du corps bascule en un acte d'agression et de remise en cause du public.⁷⁰

Dans ce cas de figure, parler d' « émotions » (collectives) serait donc un euphémisme. On préférera ici utiliser le terme « affect ». L'affect se détache du discours sur soi et trouve place dans le corps. Le discours dans une certaine mesure rationalise, contrôle et limite les affects. Le théâtre de Kane, laissant supposément son spectateur sans voix sur le coup, montre que les affects deviennent à leur tour un moyen de communication. Un autre facteur important pour réfléchir sur le spectaculaire de la violence chez Kane est le fait qu'au théâtre nous regardons ensemble. L'acte collectif de regarder un spectacle implique un détachement de la réception individuelle (propre à la lecture par exemple) et influence notre manière d'interpréter. Cette caractéristique a des enjeux conséquents. Nous ne sommes pas dans le plaisir coupable de l'individu qui va se délecter en secret d'images de sévices infligés aux autres en les rabaissant au statut d'objet, mais dans un acte collectif de partage d'une expérience qui engage une certaine responsabilité du spectateur.

Cela veut-il dire que le théâtre de Kane nécessite un spectateur modèle? Un spectateur qui serait capable de sortir de sa position de voyeur, qui se remettrait en question et réfléchirait sur son rôle de consommateur d'images violentes?

Comme le montrait Rancière, « ce qu'il y a c'est simplement des scènes de dissensus susceptibles de survenir n'importe où, n'importe quand. Ce que dissensus veut dire, c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence »⁷¹. Le spectaculaire chez Kane nous pousse à réenvisager les régimes de sensibilité : face au caractère opaque du sens, elle renvoie à une implication des affects dont on ne peut déduire une interprétation univoque, valable pour tout le monde. Catherine Bouko

⁷⁰ Lehmann, *op.cit.*, p.268.

⁷¹ Jacques Rancière *Le spectateur émancipé*, *op.cit.*, p.55

conçoit la position de spectateur d'une manière similaire : le spectateur est un traducteur ayant une « encyclopédie » unique⁷². Elle note que face au théâtre postdramatique « l'ensemble des spectateurs ne partage pas le sens, mais plutôt les modalités qui conditionnent la création de celui-ci »⁷³. Dans les deux pièces de Kane à l'étude, les différents régimes de sensibilité possibles les rendent toutes deux comparables à un laboratoire des affects. Cela implique que le spectateur est responsable lui aussi dans la création du sens et non pas seulement l'artiste⁷⁴. Plus qu'« un spectateur modèle », c'est l'idée d'un « spectateur empirique » dont il est question : « les spectateurs sont entendus en tant que membres d'une *communauté* culturelle, qui implique le respect d'un certain nombre de *règles*. Par cette approche, la recherche à l'ambition de passer de la dimension individuelle du spectateur modèle à la dimension collective de l'activité spectatorielle »⁷⁵.

Au cœur de ces formes spectaculaires, on retrouve une « *esthétique du risque* » jouant avec « les extrêmes de l'affect qui détiennent toujours aussi la possibilité de la rupture blessante du tabou. »⁷⁶ L'implication politique du spectateur est alors convoquée, non pas à travers un décodage d'éventuels messages politiques limpides communiqués par les pièces (un contenu), mais par des mises en position défamiliarisantes. Cette esthétique du risque – comprenant « la peur, la violation des sentiments et la désorientation » relatives aux scènes de violence – semble bien être au cœur des pièces de Kane, qui, par conséquent, présentent une dimension politique indécidable, sinon spectrale.

L'aspect interartistique et le traitement du corps dans les deux pièces de Kane rapprochent manifestement celles-ci du paradigme postdramatique. Nous avons vu que ces deux critères impliquent

⁷² « Face à un dispositif scénique composé de signes opaques et dépourvu d'organisation dramatique, le spectateur crée du sens en repérant des isotopies. La nature de ces dernières diffère assurément pour chaque spectateur, en fonction de son encyclopédie. » C. Bouko, *op.cit.* p.194

⁷³ *Ibid.* p.194.

⁷⁴ « Loin d'être réduit à une fonction passive, le spectateur apparaît comme *doublement coresponsable* de l'énonciation. La qualité de l'attention est cruciale pour que la relation théâtrale se réalise. Dans ce cas le public assiste véritablement la scène et le spectacle devient vivant. » *Ibid.* p.240

⁷⁵ *Ibid.* p.194

⁷⁶ Lehmann, *op.cit.* p.294

que le jeu d'acteur glisse vers l'art de la performance; une performance soutenant une esthétique du risque (passant par la rupture des tabous) propre à un spectaculaire basé sur la démesure de la violence et portée par des images hyperboliques. Les affects étant directement et frontalement visés à travers le spectaculaire de la violence, toute transmission d'un message ou contenu limpide y est interdite. C'est à travers les dimensions expérimentales du spectaculaire et à travers la responsabilité qui incombe au spectateur dans la réception du spectacle qu'apparaît ce que nous appelons « le spectre politique ». Le spectre politique est le caractère insaisissable ou du moins indécidable d'un message ou contenu véhiculé par les images intolérables.

Bien qu'on puisse établir des liens entre le paradigme proposé par Lehmann et les deux pièces de Kane, les deux critères que nous avons détachés et analysés sont-ils à eux seuls suffisants pour postuler que *Cleansed* et *Phaedra's love* sont effectivement des pièces postdramatiques? Si oui, de quelle manière le paradigme postdramatique et son dispositif viendraient enrichir notre commentaire des œuvres de Kane, et non pas le réduire à une énième catégorisation dans une simple mode ou tendance⁷⁷?

4. Retour sur les critères du postdramatisme : origines et limites du paradigme

Introduit par le théoricien Hans-Thies Lehmann en 1999, le paradigme du théâtre postdramatique est loin de faire consensus. Lehmann, après avoir retracé, dans les premiers chapitres, la généalogie du drame, ses fonctions et ses formes, fait une description détaillée de ce théâtre nouveau qu'il nomme « postdramatique » en se basant sur une liste exhaustive d'exemples de spectacles contemporains parmi lesquels on retrouve notamment les œuvres de Jan Fabre, Robert

⁷⁷ Dans son analyse de *Purifiés (Cleansed)*, Muriel Plana rejette d'emblée le paradigme postdramatique : « Une œuvre qui pourrait au pire, être réduite à une mode « postdramatique » Muriel Plana, « Sarah Kane à travers les sexes : *Purifiés* » dans *Théâtre et Féminin : identité, sexualité, politique*. Ed. du Hublot, 2000.

Wilson, Tadeusz Kantor, Romeo Castelluci, Pina Bausch. Il en détache une série de critères - dont, comme nous l'avons vu, le dispositif scénique interartistique et le traitement du corps - et de signes caractéristiques qui au-delà du texte et du corps portent sur les rapports au temps et à l'espace (la présence scénique).

4.1. Des « critères discriminants » pour valider le paradigme postdramatique

Le postdramatisme reste une notion controversée et est vue par certains comme un concept « fourre-tout »⁷⁸; d'autres critiques y voient un système qui méprise le drame au profit d'un théâtre autistique porteur de nouvelles normes qu'il faudrait suivre à tout prix pour que l'œuvre puisse revêtir l'étiquette d'« art contemporain ». Ceux-ci dénoncent en particulier l'hégémonie des normes postdramatiques à l'heure d'aujourd'hui, normes à la mode qui porteraient préjudice à certaines œuvres dramatiques qui se trouveraient alors éclipsées des théâtres faute de subventions et conditionneraient ainsi la création des artistes. Dans ce cas de figure, ces normes enchaîneraient les œuvres, les desserviraient bien plus qu'elles ne leur profitent. En somme, le postdramatisme, essayant à l'origine de s'écarter des normes dramatiques tout en se voulant anti-institutionnel, se verrait finalement rattraper par l'institution de nouvelles normes figées⁷⁹.

Catherine Bouko - à qui j'ai souvent fait référence jusqu'ici - quant à elle fait la critique du paradigme non pas en vue de le disqualifier, mais en vue d'en préciser les critères pour mieux le valider. Elle critique en particulier le manque de critère discriminant dans l'ouvrage de Lehmann, qui prête

⁷⁸ Isabelle Barbéris, bien qu'elle ne le disqualifie pas totalement, décrit l'ouvrage de Lehmann comme pouvant être lu, à tort, comme « une fatrasie d'exemples qui incitent à considérer l'ouvrage comme un catalogue de chevilles esthétiques, une boîte à outils remplie d'exemples hétéroclites uniformisés sous un même concept. » Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains*, Presses Universitaires de France, 2010. p.7

⁷⁹ Voir à ce sujet l'essai de Muriel Plana « Mises en scène au féminin ou l'obscène au présent » in *op.cit.* Elle y aborde « le dépassement de la norme postdramatique » p.238

facilement à des spectacles obéissant toujours à la logique dramatique des ambitions essentiellement postdramatiques. Pour Bouko, le défaut de l'ouvrage de Lehmann est qu'il généralise et assimile trop facilement des artistes à son paradigme, au lieu d'y assimiler plutôt des œuvres ou des spectacles. En ce sens, elle montre que la frontière entre théâtre dramatique et postdramatique n'est pas aussi stricte qu'elle en a l'air. Dans ce sens, elle évoque l'image d'un « balancier » : les œuvres oscilleraient souvent entre une logique de représentation dramatique et postdramatique. Ainsi, le théâtre postdramatique ne se conçoit pas en complète antithèse avec le théâtre dramatique et un spectacle peut rarement être qualifié *stricto sensu* de postdramatique. Un spectacle peut très bien présenter des traits dramatiques et basculer dans le postdramatisme en ayant recours aux signes et critères décrits par Lehmann. Bouko dans son ouvrage dissèque le paradigme en se concentrant notamment sur la part que joue la réception du spectateur. Elle développe et renforce certains critères avancés dans l'ouvrage de Lehmann, mais abordés peut être trop évasivement par celui-ci. Comme elle le postule fort justement : « Le caractère hybride de nombreuses créations requiert un modèle souple, qui ne les enferme pas fermement dans une catégorie. Cette souplesse paraît toutefois excessive chez Lehmann : il y a en effet lieu de se demander si l'apparition de quelques traits postdramatiques suffit à qualifier le spectacle, voire l'artiste, de postdramatique. »⁸⁰ Ayant relevé quelques traits postdramatiques dans les pièces *Cleansed* et *Phaedra's Love*, nous voyons en effet comment ce problème désormais se présente à nous.

Afin de remédier à cette trop large souplesse du paradigme, Bouko établit trois critères discriminants qui peuvent nous aider à résoudre cette difficulté :

- le traitement du texte en tant que matériau non prescriptif (dépourvu de son autorité sur les autres signes scéniques), qui implique un glissement du travail de l'acteur vers celui de performeur;
- l'élaboration d'une « dramaturgie visuelle » autonome, qui perd sa fonction de support dramatique pour inviter le spectateur à réfléchir sur ses habitudes de perception;
- la *mise-en-chair* postdramatique, c'est-à-dire l'approche du corps en tant que matériau autonome et non plus en tant que relais de la représentation du monde.⁸¹

⁸⁰ Bouko, *op.cit.*, p.19

⁸¹ *Ibid.* p.44.

4.2. Les signes opaques et leur fonction dans *Cleansed*

Même si les œuvres de Kane peuvent renvoyer aisément au réel extrascénique (les exactions, tortures, crimes contre l'Humanité et autres atrocités survenus au cours de l'Histoire et continuant de sévir à ce jour dans des sociétés où les liens sociaux sont fragilisés), les contextes et actes violents représentés restent cependant marqués d'une certaine opacité. Les metteurs en scène et commentateurs de Kane se basent souvent sur les sources d'inspiration que l'auteure a pu révéler dans ses entrevues; notamment pour *Cleansed* une citation de Roland Barthes qui aurait marqué l'auteure : « Dans un passage des *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes dit que la situation d'un amoureux malheureux est comparable à celle d'un prisonnier à Dachau. »⁸² On perçoit souvent le lieu où se déroule la pièce comme étant un camp de concentration, un lieu qu'on assimile notamment Auschwitz⁸³. Même si c'est une interprétation intéressante, il me semble que ce rapprochement ne s'impose pas de manière aussi évidente pour tout le monde et ne devrait pas être considéré comme systématique.

Bouko mentionne au sein des critères discriminants qu'elle établit, le caractère opaque des signes postdramatiques qui ne permettrait pas une interprétation et une référence évidente au réel extrascénique⁸⁴. Ainsi, nous pouvons considérer le lieu où évolue l'action de *Cleansed* comme un signe opaque. Il s'agit, nous dit-on, d'une université, mais qui semble ne plus en avoir les fonctions, si ce n'est à travers le rôle d'éducateur sadique qu'endosse Tinker (directeur de ce lieu) ou par le fait que Grace

⁸² Entretien de Sarah Kane avec Nils Talbert dans la revue *Outre Scène* n°1, 2003. p.71

⁸³ C'est le cas d'Elisabeth Angel-Perez qui consacre une étude à la transposition et la décontextualisation d'Auschwitz dans *Cleansed*. Voir *Voyages au bout du possible: les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. Angle ouvert, 2006.

⁸⁴ « Tous les spectacles théâtraux comprennent une référence au monde. C'est la nature de cette prétention référentielle qui peut varier : la scène fait référence à l'univers extrascénique par un dispositif dramatique porté par le texte mais elle peut également comprendre des signes opaques, auxquels il est plus difficile de conférer une signification. La référence au monde ne se construit pas par l'intermédiaire de signes facilement décodables; elle n'est pas transparente. » Bouko, *op.cit.*, p.41

apprenne à lire à Robin, un jeune attardé. Les lieux sont hybrides : on se trouve dans les murs d'une université qui rappelle à la fois le centre de désintoxication - où en l'occurrence on s'enferme pour mieux s'intoxiquer et mourir -, le squat, la clinique chirurgicale, l'asile ou encore le *sex-shop*. Un lieu improbable, multifonction, une concentration de lieux « pauvres » généralement perçus comme hostiles en une seule unité.

Cette confusion des lieux entre en correspondance avec la caractérisation des personnages dont les fonctions sont elles aussi troubles. Tinker ainsi illustre parfaitement cette confusion : il est à la fois dealleur, docteur, directeur, bourreau, ami, ennemi, amoureux, amant. À cela s'ajoute, la confusion des rôles et des corps, car les identités se détachent parfois des corps : Grace et Graham qui petit à petit deviennent une seule personne; la femme du *peep-show* qui se substituera à Grace; Graham sous une forme spectrale, qui se dédouble avec certains personnages, à travers la juxtaposition de sa voix avec celle de Robin (scène 7) et de Tinker (scène 18). Cet ensemble d'éléments laisse supposer que l'identité des personnages est donc flottante, en métamorphose et multiforme.

Un autre signe opaque particulier se manifeste dans la scène 11, qui figure l'agression de Grace par des voix et son viol par une de ces voix⁸⁵. Les corps des agresseurs ne sont donc pas supposés être visibles sur scène. La représentation de l'agression par les voix devrait donc se faire de manière expérimentale. Ici le traitement des voix retiendra particulièrement notre attention. Comme le mentionne Lehmann, cette séparation des voix et des corps est fréquente dans le théâtre postdramatique :

Souvent, le théâtre postdramatique ne veut pas tant faire entendre la voix d'un sujet particulier, que réaliser une *dissémination* des voix, mais qui n'est pas liée exclusivement à des fragmentations opérées par l'électronique ou par d'autres procédés « techniques ». [...] La réalité de la voix même se fait thématique. Elle se trouve agencée et rythmée sur des modèles formels musicaux ou architecturaux : par la répétition, la dislocation électronique, le travestissement jusqu'à l'insaisissabilité; la voix qui s'expose comme bruit et comme cri, épuisée par les mixages, séparée des personnages en tant que voix a-corporelle et *déplacée*.⁸⁶

⁸⁵ « *Grace is raped by one the Voices* » Sarah Kane, *Cleansed* dans *op.cit.* p.132.

⁸⁶ Lehmann, *op.cit.* p.240-241

Dans cette scène, la violence est portée par le traitement des voix : seules les voix des agresseurs raillant Grace alors qu'ils la passent à tabac avec une batte de baseball sont perceptibles. L'agression est représentée grâce à la médiation du son, le corps de Grace étant le seul élément visible sur scène. Ces divers exemples de signes opaques traversant *Cleansed* illustrent comment la pièce rompt avec une logique purement dramatique et par conséquent nécessite du spectateur une approche spectatorielle qui n'est pas classique. Comme le rappelle Bouko : « L'horizon d'attente dramatique est déjoué : le spectateur ne peut raccrocher la plupart des signes scéniques à un univers dramatique, qui représente le monde extérieur [...]. Les signes théâtraux postdramatiques n'appellent pas prioritairement une traduction en signification. Celle-ci doit pouvoir demeurer « en suspension ». »⁸⁷ Cela montre que le sens ne peut pas être figé. Les signes opaques impliquent diverses interprétations à partir de l'observation des formes. On glisse « du sens à la sensualité »⁸⁸, ce qui a pour effet d'introduire le spectateur dans une logique d'émancipation telle que la présente Rancière. Pour *Cleansed*, on retiendra alors l'idée du balancier postdramatique proposé par Bouko. Le texte reste présent, mais son autorité sur les autres signes scéniques est amoindrie. On se retrouve alors dans l'entre-deux d'une logique dramatique et d'une logique postdramatique. L'intervention de la danse, l'exhibition, le traitement des corps et des voix montrent que le jeu d'acteur tend vers la performance. Les images hyperboliques du corps souffrant (par exemple, Carl mutilé qui exécute une danse d'amour) illustrent une approche du corps comme matériau autonome face au réel extrascénique, correspondant à la « *mise en chair* » postdramatique.

Cette oscillation entre les deux logiques propres au balancier postdramatique se retrouve aussi dans la deuxième pièce de l'auteure, *Phaedra's love*, où on peut observer un glissement vers une logique postdramatique se faisant de façon moins évidente, passant à travers la réinvention ou réactualisation

⁸⁷ Bouko, *op.cit.*, p.42

⁸⁸ Lehman, *op.cit.* p.240

de la tragédie, favorisant implicitement un retour aux sources du théâtre avec un déplacement des codes qui lui sont propres.

4.3. La réactualisation de la tragédie à travers la parodie dans *Phaedra's love*.

Phaedra's love est une réécriture du *Phèdre* de Sénèque, une tragédie romaine qui a la particularité d'être elle-même une réécriture de la pièce *Hippolyte* d'Euripide. Cette pièce a traversé les temps notamment grâce à la réécriture classique qu'en a faite Racine.

Phaedra's love est sans doute la pièce de Kane qui reste le plus attachée à une logique dramatique avec des personnages évoluant autour d'une seule action déterminante (le suicide de Phèdre) et ses conséquences tragiques. Cependant, il serait biaisé de dire que la pièce est « purement » dramatique. Kane fait une adaptation libre de la pièce de Sénèque, n'hésitant pas à *défigurer* la pièce : elle en réimagine la caractérisation des personnages, les lieux et les actions. La pièce prend alors les aspects d'une parodie du mythe de Phèdre, c'est-à-dire de la figure de Phèdre et de l'ensemble de ses variations à travers la littérature et le théâtre. Cette approche de la réécriture coïncide avec l'« appropriation sobre et même triviale des récits anciens »⁸⁹ comme principe récurrent dans le théâtre postdramatique que remarque Lehmann dans son ouvrage. Si Kane déconstruit les codes et normes de la tragédie, par-dessus tout, ce sont ceux instaurés par les Classiques (dont Racine faisait partie d'ailleurs) avec les règles de bienséance : la mort violente et sanglante des personnages, se produisant le plus souvent hors scène dans la tragédie classique, est montrée de manière frontale dans cette adaptation de la pièce. Paradoxalement, malgré les libertés prises par Kane, sa pièce se rapproche plus certainement du *Phèdre* de Sénèque, tragédie romaine qui est caractérisée par une violence

⁸⁹ *Ibid.* p.234.

exubérante et aberrante. Marie-Christine Lesage dans sa remarquable analyse intertextuelle de la pièce, « *De Sénèque à Kane* », mentionne que le théâtre de Sénèque est « souvent considéré comme injouable en raison de son caractère sanglant, spectaculaire, violent, qui exhibe figures monstrueuses et viscères sur scène. »⁹⁰ Selon elle, dans sa réactualisation de la tragédie, Kane restaure la violence de la tragédie romaine centrée sur la figure du « monstre humain »⁹¹.

Souvent considérée comme la pièce la moins bonne de l'auteure, *Phaedra's love* se démarque, car elle illustre le rapport d'une pièce contemporaine à la tradition et au genre tragique qu'elle tente de réinventer ou de réactualiser. Curieusement, malgré un rapport au texte original qui se trouve désacralisé, la réadaptation de Kane - qui présente une Phèdre et un Hippolyte des temps modernes - restitue à la tragédie certaines de ses caractéristiques d'origine enfuies derrière les nombreuses métamorphoses qu'a pu subir la forme tragique au fil des temps. Par ailleurs, elle nous permet aussi de comparer les dispositifs de représentation de la violence de l'original antique au théâtre contemporain, et ainsi de poser en parallèle le paradigme qu'on pourrait appeler ici « pré-dramatique » au paradigme postdramatique.

Hippolyte, sous la plume et la direction de Kane⁹², devient un adolescent apathique et dépressif, inspirant le dégoût, dont on aurait a priori du mal à saisir le charme et l'attraction qu'il exerce sur les autres personnages. Phèdre lui voue un amour inconditionnel et devient esclave de sa passion. Dans cette nouvelle version, elle va jusque se soumettre sexuellement à lui, de façon humiliante, espérant ainsi obtenir son amour; une humiliation sexuelle qui ne se passe pas en coulisse, mais qui est jouée sur scène. Cette tentative de gagner l'amour d'Hippolyte échoue lamentablement face au scepticisme

⁹⁰ Marie-Christine Lesage, « De Sénèque à Kane : Monstres et cruauté symbolique » publié dans la revue *Registre 9/10 Le Théâtre et le Mal*, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2005. p.42.

⁹¹ *Ibid.* p.42

⁹² Kane dirigea elle-même la première mise-en-scène de *Phaedra's love*.

radical du jeune homme. Phèdre, suite à ce rejet, comme un ultime signe d'amour ou de revanche, se suicide après avoir affirmé qu'Hippolyte l'a violée.

4.3.1. Le corps déviant du « monstre humain » et le traitement hyperbolique de la violence

Comme nous l'avions mentionné, contrairement à *Cleansed*, la construction des personnages dans *Phaedra's love* semble respecter la logique dramatique. Dans le texte, on ne trouve pas clairement de marques d'intermédialité (par exemple, langage du corps à travers la danse ou l'art de la performance). Néanmoins, l'imagerie scénique prédomine dans le dispositif que la pièce suppose. Sous le modèle du balancier, la pièce glisse par moments dans le postdramatisme, encore une fois grâce au traitement du corps : nous reprendrons ici l'exemple de l'exposition du *corps déviant* d'Hippolyte, ainsi que le démembrement et la décomposition de celui-ci et de celui de Strophe, tous deux réduits en pièces dans la scène finale. Ce traitement hyperbolique de l'image violente permet d'instaurer une « dramaturgie visuelle » perdant sa fonction de support dramatique et invitant le spectateur à remettre en question ces habitudes de perception⁹³. Le caractère hyperbolique de la pièce s'effectue à travers l'escalade de violence relative à une crise qui atteint son paroxysme dans la scène finale où Hippolyte est démembré par la foule en colère encouragée par son propre père Thésée :

Man 1 pulls down **Hippolytus's** trousers. **Woman 2** cuts off his genitals. They are thrown onto the barbecue. The children cheer. A child takes them off the barbecue and throws them at another child, who screams and runs away. Much laughter. Someone retrieves them and they are thrown to a dog. **Theseus** takes a knife. He cuts **Hippolytus** from groin to chest. **Hippolytus** bowels are torn out and thrown onto the barbecue. He is kicked and stoned and spat on.⁹⁴

Cette scène illustre la *mise en chair* postdramatique à l'œuvre dans la pièce, qui s'établit à travers une mise en pièces des corps d'une façon hyperbolique, jusqu'à glisser dans le grotesque, sinon le gore. À

⁹³ Je reprends ici l'un des critères discriminants de Catherine Bouko présenté plus tôt.

⁹⁴ Kane, *Phaedra's love*, dans *op.cit.* p.101

travers l'utilisation de l'hyperbole, on se rapproche du critère postdramatique qui conçoit le corps comme un matériau autonome et non pas comme un relais de la représentation au monde. On qualifie d'ailleurs souvent les premières pièces de Kane d'« hyperréalistes », car elles sont truffées de ce genre de figures d'exagération et frôlent même la représentation kitsch. L'image du vautour dévorant ce qui reste du corps d'Hippolyte venant clore la pièce en est une parfaite illustration. La pièce prend à travers ces divers éléments des allures de parodie et détourne le caractère tragique en le faisant dévier vers la comédie noire.

Sous un ton quasi parodique, Kane dessine un portrait caricatural de l'Hippolyte de Sénèque, figure du sauvage et figure monstrueuse; comme le mentionne Lesage :

[La réinterprétation de Kane] radicalise, dans son mode de représentation, la caractéristique majeure du théâtre romain : privilégier le voir sur le dire, car c'est avant tout un portrait physique visuel qui est dressé de lui. Et ce qui est mis en image, ce n'est pas simplement un individu repoussant, mais cette part monstrueuse engendrée par une culture de masse hypersophistiquée qui, paradoxalement, fait régresser l'être humain en deçà de la civilisation, l'expulsant pratiquement vers l'inhumain. [...] L'Image composée ici est celle d'un être humanoïde évidé de son humanité, qui est condensé par la communauté dans laquelle il vit, soit la société contemporaine. Cet humanoïde ne ressent plus rien; entouré d'objets high-tech qui contribuent à le stimuler, il vit en fait tout à distance, jusqu'aux relations intimes qu'il subit sous perfusion télévisuelle, dans une absence à lui-même, signe évident de sa monstruosité au sens où on l'entend à propos du théâtre romain.⁹⁵

Le sens de la figure du monstre, motif du théâtre romain, se trouve réadapté de manière contemporaine. Même si la caractérisation des personnages est différente de la pièce de Sénèque, des correspondances peuvent être établies entre l'Hippolyte et la Phèdre pré-dramatique et post-dramatique, cela grâce au déplacement et glissement des formes et des figures opérés dans l'œuvre. Hippolyte et Phèdre sont donc des équivalents contemporains des personnages canoniques de Sénèque, et subissent les travers propres à la société et au monde contemporain.

⁹⁵ Lesage, *op.cit.*, p.45

4.3.2. Le déplacement des caractères de la tragédie : Fonctions rituelles et thérapeutiques

À l'origine, la tragédie en Grèce antique fait partie intégrante du rituel religieux des Dionysiaques (Dionysos bien connu comme dieu du théâtre et des masques, mais aussi du renversement des valeurs). Le genre tragique apparaît dans un contexte particulier et se conçoit comme le miroir des angoisses d'une société toujours régie par des superstitions, où la justice pénale fait son apparition et progressivement se pose en concurrence avec une justice divine sur laquelle on s'était toujours reposé jusqu'alors⁹⁶. Cette angoisse s'illustre notamment à travers la punition des héros tragiques pour leur hybris (démensure et défiance des dieux). Le théâtre, plus généralement, présentait des effets thérapeutiques et était conçu comme un exutoire des passions et des angoisses (principe de la catharsis tel qu'Aristote la conçoit). En rassemblant la Cité entière autour des spectacles et à travers un renversement des valeurs, le but des Dionysiaques était de rétablir un lien de cohésion entre les individus la composant, esclaves et citoyens confondus. Le terme tragique, détaché de son contexte d'origine, au fil des siècles, aurait perdu son sens initial et sa dimension rituelle thérapeutique en a été quelque peu oubliée.

Ceci dit, dans la réadaptation de la tragédie telle que Kane la conçoit, on peut se demander sous quelles formes l'aspect rituel peut se retrouver? Souvent critiquée pour provoquer plus certainement une sorte de trauma, peut-on parler d'une fonction thérapeutique dans le théâtre de Kane? Cet aspect thérapeutique prendrait-il alors les aspects d'un exutoire des passions ou des pulsions dans l'espace fictif?

Lehmann dans son ouvrage aborde la conception du théâtre comme une cérémonie détachée de sentiments religieux, mais dont les formes sont devenues inconscientes :

⁹⁶ Voir à ce propos les travaux de Jean-Pierre Vernant.

Il est alors évident que la dimension de la cérémonie faisait de tout temps partie de la pratique du théâtre. Elle adhère au théâtre comme évènement social – par ses racines religieuses et culturelles, devenues entre-temps le plus souvent inconscientes. Le théâtre postdramatique libère le moment formel et ostentatoire de la cérémonie de sa seule fonction consistant à accroître l'attention et le valorise *en tant que tel*, en tant que qualité esthétique, détachée de toute référence religieuse et culturelle.⁹⁷

L'aspect cérémoniel dans le théâtre de Kane serait peut-être alors inconscient. Le détachement du religieux chez Kane se veut même criant et s'établit à travers les blasphèmes répétitifs. Par exemple, dans la scène 6, l'auteure fait une parodie de la figure du martyr : un prêtre vient rendre visite à Hippolyte en prison pour obtenir de lui une confession avant son exécution publique et ainsi sauver son âme. Après un dialogue où les deux s'obstinent, Hippolyte relèvera l'absurdité et l'hypocrisie de la confession pour l'athée et le nihiliste qu'il est. Après avoir renié répétitivement l'existence de Dieu, il réussira à séduire et corrompre le prêtre qui finira par lui faire une fellation. Cette scène relativement provocante démontre à nouveau que nous sommes dans une conception du théâtre comme lieu de renversement des valeurs, tel qu'Artaud le concevait dans « *Le théâtre et la peste* »⁹⁸. Mais, Kane, loin d'établir un rituel s'apparentant à une messe noire, reprend certains motifs tragiques pour mieux les détourner. Elle joue avec les codes de la tragédie, les réadapte, les déplace et les réactualise. Le rapport à la catharsis dans le cas de Kane doit être alors réélaboré, repensé. À travers *Phaedra's love*, elle nous renvoie à une forme de catharsis populaire dans nos sociétés contemporaines et en fait la critique à travers la figure d'Hippolyte : le goût pour les spectacles ou les films violents et le voyeurisme des médias. Dans sa réappropriation du tragique, les fonctions thérapeutiques et cathartiques se trouvent alors perverties. Le regard collectif sur le spectacle de la violence suppose une invitation à réfléchir sur notre rapport avec de tels divertissements et à notre position de spectateur-voyeur. La tragédie sous

⁹⁷ Lehmann, *op.cit.*, p.106

⁹⁸ « Les derniers vivants s'exaspèrent, le fils, jusque-là soumis et vertueux, tue son père ; le continent sodomise ses proches. Le luxurieux devient pur. L'avare jette son or à poignées par les fenêtres. Le héros guerrier incendie la ville qu'il s'est autrefois sacrifié pour sauver. L'épidémie est l'occasion précisément de réalisation de pulsions habituellement comprimées par les normes. » Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, collection Folio/essais, Gallimard, 1964. pp.34-35.

la direction de Kane devient le miroir des symptômes d'une société du « tout spectacle », où la catharsis s'apparente à un défouloir dans des espaces fictifs. Ces défoulements, ayant le plus souvent lieu dans des espaces intimes, sont déplacés dans l'espace collectif du théâtre. Loin du principe d'origine de la tragédie, il ne s'agit pas de rétablir un lien de cohésion entre spectateurs, mais bien de provoquer un malaise. Le caractère tragique se trouve alors subverti, déplacé. À ce sujet Lehmann dit : « L'éthique de la catharsis – l'agressivité refoulée par la civilisation est réintroduite dans l'espace de la conscience et de l'expérimentable – exige la participation, déborde la splendide isolation du spectateur par l'éveil de réactions affectives non contrôlées. »⁹⁹

Conclusion intermédiaire

De nos observations, il ressort que le théâtre postdramatique, malgré une souplesse a priori excessive, s'avère un paradigme particulièrement pertinent pour aborder les pièces de Kane, à condition que l'on amène dans notre commentaire des pièces quelques précisions sur les marques de critères discriminants pour les différencier de la logique dramatique : signes opaques, dramaturgie visuelle et *mise en chair*. Ce sont des clés de lecture cruciales, car elles impliquent le rapport au réel extra-scénique.

Le paradigme postdramatique permet de mettre en relief l'aspect visuel riche des œuvres de Kane en se concentrant sur les possibilités d'inclure dans leurs mises en scène différents médias ou disciplines artistiques. De plus, il nous permet de nous placer au-delà d'une lecture du texte qui serait propre à un théâtre *littéraire* ne correspondant pas aux caractéristiques contemporaines de l'autonomisation scénique. Lehmann propose un vocabulaire des formes subtil et détaillé qui nous permet de substituer

⁹⁹ Lehmann, *op.cit.*, pp.223-224

aux œuvres un commentaire loin des spéculations herméneutiques, mais favorisant à l'inverse « un éveil des sens »¹⁰⁰. Grâce au principe du « balancier postdramatique » introduit par Catherine Bouko, nous avons montré qu'on se retrouve souvent dans l'entre-deux d'une logique dramatique (avec un attachement au texte) et d'une logique postdramatique (avec la recherche de langages autre que le discours). Le théâtre, loin de se noyer sous le poids d'autres disciplines artistiques et de la dictature de l'image, ne perd donc pas strictement sa spécificité textuelle¹⁰¹. Cependant, le texte n'étant plus hégémonique, le champ des possibles s'ouvre à une multitude de formes pour les mises en scène. Le paradigme nous permet de cerner et d'imaginer ces formes ou signes opaques propres à une esthétique de la violence qui désoriente le spectateur. De plus, il nous permet d'aborder plus en profondeur le traitement choquant du corps, de poser des mots sur celui-ci. Par-dessus tout, le rapprochement des deux pièces au théâtre postdramatique nous a permis de réfléchir sur le rôle du spectateur face à la démesure impliquée au sein même de la notion de « spectaculaire ». Précisément, cette démesure propre au spectaculaire nous amène à saisir les implications d'ordre à la fois affectif et politique dans les œuvres présentant des images intolérables. Ici un accent était mis sur le partage des responsabilités entre artiste et spectateur. Le paradigme postdramatique a donc le mérite de s'intéresser au spectateur et aux modalités d'une réception engageante. Comme le souligne Isabelle Barbéris dans son ouvrage qui évalue les différents paradigmes critiques du théâtre contemporain, il apparaît que « le politique se [soit] déplacé du côté de l'expérience subjective et de l'affect : une « politique de la perception », passant par le « training émotionnel », la « désorientation » - l'« expérience » ayant pris la place du grand récit politique. »¹⁰²

¹⁰⁰ Voir Sontag.

¹⁰¹ « [...] envisager le théâtre comme un art du visible et de l'image, par opposition à la lisibilité, voire à la linéarité du « poème dramatique », ne semble pas plus satisfaisant : réduire la scène à un art de l'image, un espace de production iconique, bannir la position du « lecteur », c'est non seulement effacer la spécificité du théâtre par rapport aux autres arts visuels, mais aussi le dissoudre dans le *continuum* de la société du tout-spectacle et du tout-image » Barbéris, *op.cit.* p.12.

¹⁰² *Ibid.*, p.8

Une fois le rôle du spectateur réévalué et revalorisé, il nous faut remarquer que s'il est vrai que la démarche de Kane s'inscrit dans la continuité de grandes références ayant contribué à l'avènement du théâtre postdramatique (telles que Brecht, Beckett, Artaud, ou encore, plus proche de sa tradition nationale, Shakespeare, Craig et Bond), toute la part que Kane puise dans la culture populaire, la culture « jeune » des années quatre-vingt-dix (période nommée *Nasty Nineties*), le prosaïque et les marges de la culture est souvent mise de côté dans les discours académiques. Cette part « *trash* » chez Kane occupe pourtant une place de choix dans son théâtre : elle se manifeste notamment à travers une certaine imagination pornographique, ainsi qu'à travers la représentation d'« espaces pauvres ». La démarche de Kane semble concentrée sur la représentation d'espaces sur lesquels nous nous complaisons à fermer les yeux, que nous regardons souvent de haut et/ou avec une curiosité parfois malsaine. Une mise en relief de cette part obscure, où l'obscène et l'abjection se déploient, implique de tourner notre regard sur une « politique de la perception » ou ce que j'ai appelé le « spectre politique » des œuvres.

Le spectre politique dans *Cleansed* et *Phaedra's love*: Transgression et esthétique de l'indécidabilité.

Dans un essai consacré au théâtre de Kane et Müller, Lehmann parle d'une re-politisation originaire du théâtre grâce à une « transgression des limites esthétiques »¹⁰³: « [le théâtre] assumerait sa responsabilité politique en intégrant des voix étrangères qui ne sont ni écoutées ni représentées dans l'ordre politique et ouvrirait ainsi l'espace théâtral à ce qui se trouve politiquement en dehors. »¹⁰⁴ Cette perspective s'avère particulièrement pertinente pour aborder un commentaire de *Cleansed* et de *Phaedra's love*, car nous pouvons retrouver au fil des pièces de multiples « voix étrangères », celles d'individus habituellement repoussés dans les marges de la société, généralement en manque de représentation, exclus ou stigmatisés dans l'ordre politique : celle du transsexuel (Grace), de l'adolescent en crise (Hippolyte), de la femme-objet (danseuse érotique), de la femme soumise (Phèdre), du *junkie* (Graham), ou bien encore la voix déviante de ceux qui perpétuent la violence cruelle et gratuite (Tinker et ses sbires). Bien que dépourvu de message politique transparent, le théâtre de Kane semble pourtant pousser le spectateur à se positionner socialement et politiquement, car il intègre de façon provocante la représentation de personnalités marginales et de caractères perçus comme déviants, ainsi que des figures qui composent une misère urbaine environnante relativement familière au spectateur. Dans ce même essai, Lehmann insiste sur la manière oblique d'aborder le politique dans le dispositif postdramatique : « Le politique ne peut apparaître au théâtre que de façon indirecte, sous un angle oblique. Le politique acquiert de l'importance au théâtre uniquement à cette condition précise, que l'on ne peut en aucun cas le traduire ou le retraduire dans la logique, la syntaxe

¹⁰³ Hans-Thies Lehmann, « Sarah Kane, Heiner Müller : approche d'un théâtre politique » dans *Études théâtrales* n°24-25, p.161

¹⁰⁴ *Ibid.* p.161

et la terminologie du discours politique en usage dans la réalité sociale. »¹⁰⁵ En effet, dans le théâtre de Kane, le politique n'apparaît pas de manière transparente. Il ne se prête à aucun discours, ni aucune conception ou terminologie politique. Néanmoins, il est insinué et disséminé à travers les formes mêmes de la représentation par la présence des figures marginales précédemment évoquées, par la juxtaposition sans hiérarchie évidente d'espaces pauvres (précaires) et d'espaces institutionnels (stables), ainsi que par l'imbrication de cadres médiatiques et culturels en apparence opposés. Cette manière oblique d'aborder le politique donne lieu à ce que j'ai appelé le « spectre politique ». Cette métaphore désigne à la fois l'idée d'une figure fantomatique, insaisissable, volatile, parfois menaçante qui traverse les thèmes évoqués et le parcours des personnages, mais se réfère aussi au spectre d'une lumière qui se compose d'une variété de nuances, ayant besoin d'un prisme pour être perceptible. En l'occurrence, le spectre politique dans les pièces de Kane se perçoit alors à travers le prisme de la violence.

À l'approche de l'ensemble de la littérature critique portant sur l'œuvre de Kane, nous pouvons remarquer que la courte carrière de l'auteure semble se scinder en deux périodes. Ces deux dernières pièces, *Crave* et *4.48 Psychosis*, généralement acclamées par la critique, attirent particulièrement l'intérêt des universitaires, car elles ont pour caractéristiques une certaine complexité et une poésie rappelant fortement l'esthétique de Beckett, et coïncident sur de multiples aspects avec les critères et formes du théâtre postdramatique. En contrepoint, ses premières pièces - *Blasted*, *Phaedra's love* et *Cleansed* - sont souvent considérées comme les pièces les moins abouties de la jeune dramaturge. Les analyses consacrées à ces premières œuvres se concentrent souvent sur une mise en relief des liens intertextuels que les pièces partageraient avec des œuvres canoniques et des théories théâtrales de référence : le théâtre de l'absurde de Beckett, le théâtre épique de Brecht, le théâtre de la cruauté

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.162

d'Artaud, ou encore les plus anciens et classiques théâtres shakespearien et jacobéen. Ces approches critiques visent à inscrire Kane en continuité dans la tradition des grands textes et théories théâtraux. Même si elles ont tout à fait leur pertinence - car elles permettent une analyse du glissement des figures et des idées à travers l'histoire du théâtre jusque l'ère contemporaine -, il est pourtant surprenant que peu d'attention soit prêtée aux éléments qui inscrivent ces premières œuvres dans la contemporanéité et à contre-courant de l'hégémonie des valeurs critiques bourgeoises véhiculées par la tradition critique et la tradition dramatique. Dans cette optique, les *Cultural Studies* nous renseignent sur la polarité du système critique basé sur une dissociation entre « culture d'en haut » et « culture d'en bas », dont nos approches analytiques porteraient toujours les marques. Ce système consiste à classer les œuvres selon le type de public auquel elles s'adressent et, de fait, le terme « culture d'en bas » est utilisé pour désigner (et dénigrer) la culture populaire ou culture de masse, associée quasi systématiquement au simple divertissement sans visée intellectuelle. La culture « d'en bas » est posée en antithèse avec la culture « d'en haut », qui se réfère à une culture reconnue par l'élite, dont les objets ou produits *élèveraient l'âme*. Dans la perspective du théâtre, la culture « d'en haut » se compose des œuvres canoniques de la tradition dramatique, mais se réfère aussi à un théâtre intellectuel pour public éduqué familier avec les œuvres complexes ou l'univers de certains dramaturges.

Dans la logique de ces registres, bien qu'elles soient loin de faire l'unanimité auprès des classes populaires, les premières pièces de Kane présenteraient manifestement des caractères propres à la culture « d'en bas » qui seraient représentés de manière extrême et exagérée; si bien que l'esthétique de Kane est souvent qualifiée de *trash*, mais cela sans que la notion de *trash* soit vraiment explicitée. De façon assez évidente, les pièces n'ont pas pour visée de plaire au plus grand nombre, car elles proposent une exploration des bas-fonds de la société et de l'humain, où la violence gratuite, la vulgarité et l'obscénité abondent, mettant relativement à mal le confort du public et allant, de ce fait,

à l'encontre du pur divertissement. (Cependant, il nous faut noter que les œuvres controversées attirent aussi un public voyeur, fasciné par le sensationnel et le caractère extrême des œuvres qui généreraient une forme d'excitation.) Il semblerait que l'œuvre de Kane s'inscrive plus certainement dans une démarche contre-culturelle, en s'attaquant indirectement à l'hégémonie et l'emprise d'une critique bourgeoise et intellectuelle sur le théâtre de son temps, tout en rejetant l'idée d'une visée populaire qui miserait alors sur le pur et simple divertissement. De fait, la réception de *Phaedra's love* et *Cleansed* est donc essentiellement paradoxale. Les deux pièces s'avèreraient dès lors inclassables dans un système binaire qui oppose strictement la culture « d'en haut » à la culture « d'en bas ».

Eckert Voigts-Virchow dans son analyse étudiant les possibles points d'intersection des œuvres de Kane avec le théâtre postdramatique constate : « In a more general perspective, a verbal, Beckettian aesthetics goes down better in academia than gross mutilation, sexual aberrance, mental illness and suicidal Satanism »¹⁰⁶. Mais commenter les pièces de Kane à la seule lumière des références de la culture d' « en haut » ou d'un théâtre intellectuel post-moderne (en les comparant avec Beckett ou Brecht ou plus traditionnellement avec Shakespeare), ne serait-ce pas prendre le risque de mépriser tout un pan de l'esthétique de ses pièces, de passer à côté de ce qui fait justement leur spécificité et leur complexité? Lorsque le spectateur moyen, doté de son encyclopédie personnelle¹⁰⁷, fait face à ces deux pièces sanglantes qui figurent le démembrement et l'épilage des viscères de ses personnages sur scène (ou du moins dans ses textes¹⁰⁸), fort possiblement celui-ci est aussi amené à faire des liens avec des éléments propres à la culture dite « d'en bas », voire d'identifier la pièce au *trash*, dont le

¹⁰⁶ Eckart Voigts-Virchow « 'We are anathema' Sarah Kane plays as postdramatic theatre versus 'the dreary and repugnant tale of sense' » in *Sarah Kane in Context*, Manchester University Press, 2010. p.203

¹⁰⁷ Terme que j'emprunte à Catherine Bouko dont je commente le travail dans la partie précédente.

¹⁰⁸ Dans une entrevue avec Nils Tabert, Kane racontait à ce sujet une anecdote de mise en scène de la scène finale de *L'AP*: « We made a decision that I would try to do the violence as realistically as possible. If it didn't work then we'd try something else. But that was the starting point to see how it went. And the very first time when we did the final scene with all the blood and the false bowels by the end of it we were all severely traumatized. All the actors were standing there covered in blood having just raped and slit throats; and then one of them said "this is the most disgusting play I've ever been in", and he walked out. » Graham Saunders, *"Love me or Kill me" Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester University Press, 2002. p.80

divertissement va de pair avec une fascination pour le morbide et le spectaculaire du dégoût : pensons par exemple aux films gores particulièrement populaires chez les adolescents¹⁰⁹, aux nouvelles effroyables et abjectes colportées par la presse à sensation, aux émissions de la télépoubelle, ou encore à la pornographie (en ce qui a trait aux scènes sexuellement explicites). L'œuvre se pose en parallèle et se réfère souvent à une série de médias qui divertissent de façon morbide et/ou viennent satisfaire le voyeurisme de ses spectateurs. Si des figures shakespeariennes peuvent effectivement être décelées dans les pièces, il ne faudrait pourtant pas les dissocier du contexte dans lequel elles sont réadaptées et ainsi utiliser cet intertexte pour « tirer vers le haut » des œuvres dont la réception est si complexe qu'elles échappent bel et bien à une catégorisation dans un système hiérarchique rigide¹¹⁰.

De manière générale, les références propres à une culture dite « d'en bas » et aux éléments du *trash* prennent une place assez effacée parmi les discours académiques sur l'œuvre de Kane, alors même que ces références semblent constituer une dimension essentielle de l'œuvre. Que la dramaturge ait pu se positionner en défaveur de certaines références de la culture pop en matière de représentation de la violence (je pense notamment ici aux films de Quentin Tarantino qu'elle dépréciait), les œuvres théâtrales parlent d'elle-même, elles traversent les temps en se déformant au gré des différentes formes que leur imposent les mises en scène et les interprétations. Au-delà des références à la culture « d'en haut », il semblerait que les œuvres nous invitent plus exactement à réfléchir sur la réappropriation des figures associées habituellement à la culture « d'en haut » sous la perspective du *trash* - une « esthétique » basée sur une démesure de l'abject - qui caractérise l'œuvre de Kane et

¹⁰⁹ Graham Saunders inclut dans son étude consacrée à Kane les citations des critiques qui, suite à la première d'*Anéantis*, fustigèrent la pièce qu'ils percevaient alors comme le travail d'une adolescente en crise: « 'no more than an artful chamber of horrors designed to shock and nothing more' and 'a lazy, tawdry piece of work without idea in its head beyond an adolescent desire to shock' » *Ibid.* p.ix

¹¹⁰ Gardons en tête que certaines œuvres de Shakespeare et du théâtre jacobéen, où figuraient des représentations prosaïques, horribles et une part importante de violence explicite, présentaient aussi une portée populaire - une part dont nous oublions souvent l'héritage et qui a été longtemps mise de côté par les institutions et par certains cadres académiques. Certains doutent d'ailleurs que les pièces les plus violentes de Shakespeare aient été véritablement écrites par lui.

l'inscrit dans une démarche contre-culturelle : contre une culture hégémonique aux valeurs bourgeoises, blanches, patriarcales et hétérosexuelles.

Il me faut cependant avouer que l'élaboration de cette approche qui se concentre sur les cadres et les références prosaïques dans ces premières œuvres de Kane, est motivée initialement par l'impression que m'ont laissée les lectures de différentes entrevues accordées par l'auteure de son vivant : cette impression que le rapport de Kane à la culture était particulièrement pluraliste et oscillait entre une fascination pour les œuvres canoniques du théâtre (post)moderne et une admiration des spectacles ou événements populaires. Ainsi, paradoxalement, tout en étant une admiratrice des œuvres de Beckett et Brecht, ainsi qu'une grande lectrice de Shakespeare, elle exprimait un certain détachement avec l'intellectualisme universitaire et avec la scène théâtrale de sa génération. Dans un article publié dans *The Guardian*, elle admettait préférer le suspense spectaculaire et populaire des stades de football¹¹¹. Elle avoua aussi - non sans une pointe de provocation - que le meilleur spectacle auquel elle ait pu assister était une performance pornographique dans le Quartier Rouge à Amsterdam¹¹². Selon Kane, ce n'est d'ailleurs pas pour rien que le mot « performance » est sexuellement connoté; selon elle : « [La performance] est viscérale. Elle vous met en contact physique direct avec la pensée et les sentiments. »¹¹³ Bien que mon commentaire essaie le plus possible de s'affranchir de l'intention de l'auteure et de sa chronologie personnelle, ces petites révélations gardent une empreinte nette et bien marquée sur mon approche critique. C'est donc sur la base des propos de l'auteure quant à son rapport

¹¹¹ « Au théâtre, il m'arrive fréquemment de sortir avant la fin, sans craindre de ne rien manquer. Mais si mal que je me sente, je n'ai jamais quitté un match de football avant la fin, parce qu'on ne sait jamais à quel moment le miracle peut se produire. » Sarah Kane, *Drama with Balls* publié dans *The Guardian*, 20 août 1998, traduction de la chronique dans la revue *Outre Scène*, n°1, Théâtre nationale de Strasbourg, 2003, pp.9-11.

¹¹² «Kane's choice of favouring performance over the text itself [...] is perhaps not so surprising when she recalled two other memorable 'theatrical' performances which were both (in their own very different ways) completely devised and improvised: Number one was Jeremy Weller's 1992 Edinburgh Grassmarket Project *Mad*.(Second was a live sex show in Amsterdam about a witch sucking a Grim Reaper's cock.) » Graham Saunders, *op.cit.* p.18

¹¹³ Sarah Kane, "*Drama With Balls*", dans *Outre Scène*, *op.cit.*, p.10

à la culture et la performance que l'idée d'une œuvre se positionnant dans les interstices d'une culture « d'en haut » et « d'en bas » s'est imposée à moi.

Nous avons montré en deuxième partie de ce mémoire que l'aspect postdramatique des pièces se joue en partie sur l'opacité d'une référence au réel extrascénique. Dans cette perspective, les diverses hyperboles, l'hybridité des lieux et la violence spectaculaire étourdissante constituent un réseau de signes opaques interdisant une interprétation univoque et figée. Au sujet de la violence démesurée, Marie-Christine Lesage déclarait d'ailleurs ne pas être convaincue par les excès des pièces de Kane :

Pourquoi? Parce que ces pièces présentent des signes qui imposent leur totalité signifiante et spectaculaire sous forme de coup de poing et qui, par le fait qu'ils assomment (non pas dans le sens d'ennuyer, mais d'abattre), empêchent justement de percevoir la complexité du réel représenté et conséquemment de le penser¹¹⁴.

Afin de dépasser l'effet assommant du « coup de poing », je proposerai une interprétation en prenant la précaution de rester fidèle aux formes représentées dans les pièces et je postulerais d'emblée que dans les deux pièces à l'étude, Kane sonde et investit précisément des « espaces pauvres » et marginaux, ainsi que des topoï assimilés à une culture « d'en bas » (*gore*, *trash* et pornographie); des références à des genres qu'elle n'encense pas pour autant systématiquement, mais dont elle détourne plus certainement les codes. Par « espaces pauvres », j'insinue des lieux marqués variablement par une précarité économique, une précarité de l'éducation ou une précarité de la santé (phénomènes souvent interreliés). Plus qu'une précarité des lieux, il s'agit aussi d'une corruption des espaces : l'espace - si familier aux intellectuels - de l'université dans *Cleansed*, et l'espace du pouvoir avec le palais royal dans *Phaedra's love*. La transposition d'espaces précaires dans des lieux habituellement stables et institutionnels crée un effet de surprise, projette le spectateur dans des lieux publics qui lui sont familiers et qui deviendront la scène d'un véritable théâtre de la cruauté, où la violence va se déployer.

¹¹⁴ Marie-Christine Lesage, « *Les bords extrêmes; la dramaturgie de Sarah Kane* » dans *Études théâtrales* n°24-25, pp.143-144.

Un cadre de réflexion est ainsi posé sur des espaces généralement isolés pour le spectateur habitué à fréquenter le théâtre. Les projecteurs sont donc braqués sur des espaces habituellement repoussés dans les marges de nos sociétés. Le théâtre de Kane nous invite à (re)penser ces espaces et à réfléchir sur la distribution de nos rôles de spectateurs face à la fiction au théâtre (et autres médias), certes, mais aussi face à la réalité une fois le rideau tombé, lorsque, étourdis, nous sortons peu à peu de l'obscurité de la salle et regagnons notre quotidien. C'est alors notre position de spectateur/voyeur dans la vie quotidienne, face à la précarité et à la violence qui est aussi interrogée. En somme, le théâtre de Kane, en prenant la précaution de ne pas se faire moralisateur, pousse le spectateur à réfléchir sur ce qu'il vient chercher au théâtre aujourd'hui.

J'ai mentionné auparavant le rapport paradoxal que Kane entretient avec ces espaces de la culture « d'en bas » et les espaces marginalisés, un paradoxe propre à l'auteure, mais qui, selon moi, se propage jusqu'aux modalités de réception du spectateur. En effet, on peut se demander si ce « théâtre de la cruauté » qui investit par exemple l'espace du *peep-show*, prendrait alors le risque de réduire ses effets à une « cruauté de sex-shop »¹¹⁵. Nous dirons que cela dépend, bien entendu, des choix de mises en scène qui favoriseraient ou non l'érotisation des corps, et de l'esthétique choisie pour représenter la violence. Nous savons que certains metteurs en scènes, non sans se brûler les ailes, se sont risqués à monter les pièces de Kane au moyen d'une esthétique calquée sur les films de Tarantino (elle avait d'ailleurs horreur de ce type de mises en scène¹¹⁶). Cette difficulté de l'interprétation des modalités de la violence relayée par les mises en scène révèle le caractère indécidable de l'interprétation des textes. En effet, à la lecture des textes, on hésite et chancelle entre l'interprétation d'une apologie de la violence ou bien au contraire, une dénonciation virulente de celle-ci.

¹¹⁵ Catherine Bouko citant Daniel Bournoux dans *op.cit.* p.100

¹¹⁶ « Kane herself was sceptical about the validity or moral purpose of Tarantino's films : "he doesn't write about violence and he certainly doesn't write or make films about love...His films are about film convention and they're completely self referential, they refer to other historical films – that's all they do » G. Saunders, *op.cit.*, p.25.

Lehmann parle ainsi d'une « esthétique de l'indécidabilité »¹¹⁷ et d'une « esthétique du risque » propre à un théâtre politique qui brise nécessairement les tabous¹¹⁸ :

Dans le sens d'une politique de la perception du théâtre, il est indéniable que compte ici non pas la thèse (ou l'antithèse) ou l'engagement politique (qui appartiennent au domaine de la politique réelle et non de la politique mimée), mais justement une position qui transgresse toute solidité et affirmation éthique, autrement dit : transgression aussi des tabous. Le théâtre ne cesse d'y travailler. Si l'on considère le « tabou » comme une forme de réaction socialement ancrée qui rejette, avant même toute réaction rationnelle, certaines réalités, comportements ou images comme étant « intouchables », ignobles, inacceptables, c'est-à-dire comme une émotion précédant tout jugement de la raison, alors l'observation généralement acceptée selon laquelle le tabou a disparu dans le sillage de la rationalisation, de la démystification et du désenchantement du monde, semble absolument fondée.¹¹⁹

En dépeignant les bas-fonds de la culture où se déploie la violence humaine, l'œuvre tente de briser le tabou et devient « asociale ». Les oscillations entre « culture d'en haut » et « culture d'en bas » sont à l'origine de l'effet d'indécidabilité dans la réception des deux œuvres de Kane. C'est pour cette raison qu'elles requièrent une interprétation centrée sur ces notions mieux connues sous *high culture* et *low culture* dans le champ des *Cultural studies*. Je mettrai alors de l'avant les impacts d'une telle dissociation culturelle sur nos modes de pensées et d'organisation du savoir. Dans cet ordre d'idée, il me semble que les présupposés critiques à la base d'un tel système gangrènent encore l'ensemble des discours produits autour de l'œuvre de Kane, alors même que la dramaturge déconstruit implicitement cette hiérarchie dans les deux pièces, en faisant cohabiter sur scène des références propres à la fois à la culture « d'en haut » et à la culture « d'en bas ». Kane le fait précisément en déplaçant des figures classiques dans un cadre contemporain et dans des espaces précaires. Les héros tragiques deviennent ainsi anti-héros *trash* : le « *junkie* », le sadique, la victime candide ou encore l'adolescent abject. Les œuvres échappent ainsi à une catégorisation stricte dans un système critique qui est basé sur une distinction culturelle hiérarchisante. Elles sondent plus exactement des espaces marginalisés

¹¹⁷ Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p.158

¹¹⁸ *Ibid.*, p.294.

¹¹⁹ *Ibid.* p.292-293.

représentés sous la perspective d'une démesure de l'abject propre à l'esthétique *trash*, dont il nous faudra analyser les critères au fil du commentaire des deux pièces.

1. Dans les interstices de la « culture d'en haut » et de la « culture d'en bas »

Dans son ouvrage *Highbrow/Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (1988), l'historien américain Lawrence Levine présente et analyse les contextes de l'émergence d'une hiérarchie entre culture d'élite et culture populaire aux États-Unis. Il s'intéresse notamment aux impacts et à l'héritage de cette dissociation sur nos actuels modes de pensées et sur l'organisation du savoir et de la culture en Occident. Pour ce faire, il remonte aux origines des notions de « culture d'en haut » et « culture d'en bas » (traductions des termes anglais « *Highbrow* » et « *Lowbrow* ») introduites à la fin du XIXe siècle, sur lesquelles reposaient les méthodes critiques pour établir une hiérarchie des œuvres sur un axe vertical. Ainsi, « *Highbrow* » désignait ce qui relève des arts nobles, ce qui est à visée intellectuelle, ce qui est « propre [aux] élites sociales et lettrées, lecteurs et spectateurs des œuvres canoniques », tandis que « *Lowbrow* » désignait ce qui est sans prétention intellectuelle, ce qui est voué « aux genres sans dignité »¹²⁰. Afin de défaire les présupposés d'une telle méthode critique, Levine pointe du doigt « la tendance à accepter ces catégories relativement récentes comme données et naturelles, [ce qui obscurcit] leurs véritables origines et buts »¹²¹. Pour illustrer son propos, Levine s'intéresse à l'appropriation du théâtre de Shakespeare par la classe dominante qui imposait une interprétation rigide des œuvres en les sacralisant :

Le goût qui prévalait désormais était celui d'un segment de la hiérarchie sociale et économique qui s'était convaincu lui-même, ainsi que la nation dans son ensemble, que la manière qu'il avait de voir, de comprendre et d'apprécier la musique, le théâtre et l'art était la seule légitime; que c'était de *cette* manière (et non d'une autre) qu'il fallait faire l'expérience de Shakespeare, de Beethoven

¹²⁰ Préface de Roger Chartier « La bifurcation culturelle et la sacralisation esthétique », dans « *Culture d'en haut, culture d'en bas* » : *L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis* de Lawrence Levine, Éditions La Découverte, 2010, p.V

¹²¹ *Ibid.*, p.XI

et de la sculpture grecque et que ces derniers avaient en effet toujours été ressentis ainsi par les personnes douées de culture et de discernement.¹²²

Selon Levine, ces classifications sur un axe vertical auraient eu des impacts sur la façon d'envisager la culture après le tournant du XXe siècle et gardent une forte influence sur nos approches critiques actuelles. Bien que le propos de Levine se concentre essentiellement sur l'émergence de cette approche critique hiérarchique dans le contexte américain, elle présente des points communs flagrants avec les approches critiques européennes. C'est d'ailleurs ce que Roger Chartier souligne dans la préface de l'ouvrage, en posant en parallèle les travaux de Michel De Certeau et de Pierre Bourdieu portant sur cette distinction culturelle dans un cadre européen¹²³. J'ai choisi ici de me référer à Levine, car il s'intéresse précisément à l'interprétation d'œuvres canoniques théâtrales et plus largement au commentaire critique artistique et littéraire. Il me semble que ce pouvoir hégémonique de la culture « d'en haut » est toujours à l'ordre du jour : il se manifeste souvent par la disqualification systématique des œuvres qui représentent de manière crue et frontale la violence et la sexualité. Ainsi, la critique de Levine m'a paru intéressante dans le cadre d'une étude sur Kane, car elle est basée sur la conviction que la tâche de l'historien est d' « [écouter] des voix réduites au silence et de [comprendre] des pratiques culturelles censurées, ignorées, ou méprisées par les dominants »¹²⁴; un engagement qui me rappelait l'approche artistique de Kane, qui non seulement avait été la proie de l'exagération des critiques appelant au retour de la censure, mais qui s'adonnait aussi implicitement à faire entendre des voix marginalisées dans l'ordre politique à travers ses pièces.

Dans la conclusion de son ouvrage, Levine cite un passage de l'essai *Culture et sensibilité aujourd'hui* de Susan Sontag datant de 1987 où celle-ci explique la nécessité de dépasser cette méthode critique consistant à marginaliser ou rejeter les œuvres de jeunes artistes se référant à la culture « d'en bas »,

¹²² *Ibid.* p. 240.

¹²³ *Ibid.* p.X

¹²⁴ *Ibid.* p.III

un réflexe répandu parmi les critiques et qui devient inadéquat lorsqu'il s'agit de commenter l'œuvre contemporaine :

Nous avons déjà fait mention d'une des conséquences importantes de l'éveil d'une nouvelle sensibilité [...] à savoir que la distinction entre une culture d'élite et une culture populaire paraît de plus en plus inactuelle. [...] Il faut bien saisir en effet que le goût que de jeunes artistes et intellectuels manifestent pour l'art populaire ne dénote nullement leur part d'ignorance ou tricherie (reproches qu'ils encourent souvent) ou encore la manifestation d'une sorte d'anti-intellectualisme, d'un renoncement volontaire à tout apport de la culture. [...] Il s'agit d'une façon nouvelle de regarder le monde et les choses qui s'y trouvent, de s'ouvrir plus largement à ce monde – notre monde. Il ne s'agit pas de la renonciation à l'usage de toute échelle de valeurs. [...] Ce qu'il nous faut voir, c'est que de nouvelles normes de beauté existent, de nouvelles normes de style et de goût. La sensibilité nouvelle est pluraliste à l'extrême.¹²⁵

Si des intellectuels comme Levine et Sontag aux États-Unis et, dans un contexte européen, Bourdieu, De Certeau et Foucault ont travaillé à identifier les stigmates de ces hiérarchies culturelles dont nos discours critiques sont imprégnés, l'influence de ce système de valeur reste encore souvent à l'ordre du jour et est toujours véhiculée par certaines institutions culturelles et académiques. L'intégration d'œuvres classées dans la catégorie de la culture « d'en bas » dans certains programmes universitaires n'est qu'un phénomène particulièrement récent : on accorde de plus en plus de légitimité et d'intérêt critique à des œuvres à visée populaire, qui peuvent en fait s'avérer précieuses pour comprendre les modalités et les diversités de la pensée contemporaine. On se sépare alors petit à petit d'un discours hégémonique qui est régi par une lourde tradition critique. Cependant, la réception de telles études est mitigée, laissant frileux les plus conservateurs. Les recherches qui s'adonnent à analyser les productions de la culture « d'en bas » restent, par beaucoup, assimilées à une détérioration de la culture et de la transmission des savoirs. En ce qui concerne spécifiquement le théâtre, il semble que le paradigme postdramatique inclut bien souvent des œuvres réactionnaires, difficilement conciliables avec un type de jugement critique conservateur, ou dirons-nous, traditionnel, car le propre des œuvres postdramatiques est de transgresser les codes du « bon goût », avec une mise en avant des corps

¹²⁵ Levine citant Susan Sontag dans *Ibid.*, p.257.

décadents, libidineux, obscènes et avec une emphase mise sur le kitsch et l'abject, éléments dont on retrouve le traitement caricatural dans l'esthétique *trash*.

Dans un ouvrage consacré à l'œuvre de Milan Kundera, Eva Le Grand montre comment la pensée du kitsch et ses « représentations polymorphes » traversent l'œuvre du romancier¹²⁶. Selon elle, le kitsch serait une clé de lecture des romans de Kundera. L'auteur est donc une référence incontournable dans la pensée du kitsch. Kundera ne rattache pas le kitsch uniquement à des objets, à un style particulier ou à une question de goût, c'est aussi pour lui une « catégorie existentielle »¹²⁷ :

[...] il faut le concevoir surtout comme une attitude de *Kitschmensch*, comme l'expression de cette fascinante et indéracinable faculté humaine de substituer les rêves d'un monde meilleur (paradis perdu comme avenir radieux) à notre réalité, bref de travestir le réel en une vision idyllique et extatique du monde à laquelle on sacrifie sans scrupules toute conscience éthique et critique.¹²⁸

Ainsi il nous faut considérer le kitsch au-delà de ce que nous identifions dans le langage courant comme relatif à des objets de « mauvais goût », tape à l'œil, bon marché, « dotés de décorations inutiles et superflues, évoquant un certain exotisme factice »¹²⁹. Kundera définit plutôt l'attitude kitsch comme « le besoin [...] de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue » et comme « la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion. »¹³⁰

Le kitsch est un élément que Kane intègre à ses pièces, par exemple à travers l'attitude de Phèdre face à Hippolyte dont elle sentimentalise la déchéance, la méchanceté et la solitude. Elle le perçoit comme une sorte de prince maudit. Phèdre se complait dans une illusion lorsqu'elle croit comprendre et partager quelque chose de spécial avec le jeune dépressif. Si le kitsch apparaît à travers l'attitude de ce

¹²⁶ Eva Le Grand, *La mémoire du désir*, XYZ éditeur, 1995.p.38

¹²⁷ *Ibid.* p.38

¹²⁸ *Ibid.* p.38

¹²⁹ Eva Le Grand, *Séductions du Kitsch : roman, art, culture*, XYZ Éditeur, 1996.p.14

¹³⁰ *Ibid.* p.16

personnage, cependant, il est aussi visible sur scène avec la présence d'objets détournés de leur effet de séduction habituel : je pense notamment à la présence des fleurs dans *Cleansed* avec l'apparition du tournesol au-dessus de la tête de Grace et Graham, ainsi qu'à l'apparition d'un champ de jonquilles sur scène suite à la scène de viol de Grace, ou bien encore à la boîte de chocolat, symbole d'amour, qui devient un objet de torture. L'apparition de ces objets kitsch dans des situations scabreuses et marquées d'une violence outrageante semble complètement déplacée et ironique.

Le kitsch dans l'œuvre d'art pose en général un problème d'interprétation majeur. Sur ce point, Eva Le Grand écrit :

La lecture du kitsch dans une œuvre d'art (à savoir la distinction entre son premier ou second degré), dépend donc non seulement du contexte de sa réception mais aussi de la tension structurelle interne de l'œuvre, autrement dit de la présence ou de l'absence de jeux ironiques, voire parodiques, que l'œuvre fait subir aux divers éléments du kitsch qu'elle intègre.¹³¹

Ainsi, le caractère dérisoire du kitsch chez Kane découlerait de la tension interne des œuvres, ainsi que des éléments de parodie et du recours à l'ironie : c'est surtout le cas dans une pièce comme *Phaedra's Love*, parodie de la tragédie de Sénèque avec l'insertion d'un langage et d'une imagerie crue assignés aux personnages antiques et canoniques. L'amour et la sentimentalité de Phèdre ainsi que la fausse dévotion du prêtre peuvent, dans ce cas de figure, être envisagés comme des éléments du kitsch.

Isabelle Barbéris dans un ouvrage rassemblant une série d'essais sur le kitsch et la théâtralité s'intéresse aux effets subversifs du kitsch au théâtre. Elle affirme :

L'esthétique kitsch entre facilement dans des démarches de type parodique et subversif qui contestent l'académisme et tout simplement la séparation de l'art et de la vie. L'insertion du faux-art dans le vrai-art pose de nombreux problèmes, mais disons d'emblée qu'il est un instrument pour troubler les normes de production et déstabiliser les horizons d'attente.¹³²

En effet, le kitsch chez Kane a pour effet de troubler les horizons d'attente du spectateur, effet postdramatique par excellence. Barbéris ajoute plus loin : « Le kitsch met en jeu la *manipulation*

¹³¹ *Ibid.* p.20.

¹³² Isabelle Barbéris et Marie Pecorari, *Kitsch et Théâtralité : effets et affects*. Éditions universitaires de Dijon, 2012. p.10

d'images communes, pop et de bas-rang. Il interroge donc l'ethos de ceux qui en sont les manipulateurs. »¹³³ Pour illustrer cette manipulation d'image de bas-rang, nous pouvons citer ici à titre d'exemple l'image du vautour qui dévore le corps d'Hippolyte dans la scène finale, qui souligne à la fois le caractère parodique et subversif du théâtre de Kane dans l'utilisation du kitsch, et interroge notre rapport en tant que spectateur au kitsch. La corrélation que nous pouvons faire entre kitsch et culture « d'en bas » est donc ici essentielle pour montrer encore une fois comment les deux œuvres manipulent parfois l'imagerie de la culture « d'en bas », non pas pour la dénigrer, mais pour se servir de ses simulacres courants, afin d'exercer une critique généralisée de la société et du divertissement spectaculaire populaire.

Parallèlement au kitsch, l'abject est un autre élément constitutif de l'esthétique *trash*. Dans les pièces à l'étude, l'abject est relatif au corps et à son énucléation. Il se manifeste à travers les insoutenables images de torture et de viol. Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva en propose une définition qui dépasse une simple assimilation à ce qui relève du dégoût et à ce qui est malpropre :

Ce n'est pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. Le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver... Tout crime parce qu'il signale la fragilité de la loi, est abject, mais le crime prémédité, le meurtre sournois, la vengeance hypocrite le sont encore plus parce qu'ils redoublent cette exhibition de la fragilité légale.¹³⁴

Cette définition de l'abject comme un élément perturbant un ordre et transgressant une place ou une loi s'applique à quasiment chaque personnage des pièces à l'étude. En ce qui concerne la criminalité, l'abject s'applique parfaitement à la caractérisation de Tinker que nous pouvons considérer comme l'image exacte du tueur qui prétend sauver. Il en va de même pour Thésée, violeur sans vergogne, qui agresse sexuellement Strophe dans la scène finale de *Phaedra's love*.

¹³³ *Ibid.* p.11.

¹³⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Édition du Seuil, 1980. p.12

L'exhibition de cette fragilité légale constitue donc la base d'une esthétique *trash* qui prend forme à travers les images explicites de torture qui traversent les deux pièces : pensons aux passages à tabac et aux sévices imposés à Rod et Carl, ou à l'opération sauvage de changement de sexe de Grace, ou encore au démembrement sanglant d'Hippolyte.

Les réactions vives des critiques ayant constitué la controverse autour des premières pièces de Kane ont finalement le mérite de nous renseigner sur la persistance du système critique hiérarchisant de la culture « d'en haut » opposé à la culture « d'en bas » dans les années quatre-vingt-dix en Angleterre. Grâce aux nombreuses lectures intertextuelles qui en ont été faites, l'œuvre de Kane est aujourd'hui consacrée et est devenue quasiment canonique. Il faut cependant rester vigilant quant à la possibilité d'un déplacement ou d'un glissement de ces normes élitistes au sein même des paradigmes que nous utilisons pour commenter les œuvres. Dans cette perspective, il me semble que les caractères de l'esthétique *trash* inspirés de l'art populaire et de la contre-culture des années quatre-vingt-dix, méritent d'être commentés plus en profondeur. Les œuvres gagneraient ainsi à être commentées avec un intertexte nouveau, inhabituel, car souvent stigmatisé. Tout comme le mentionnait Sontag, cela ne signifie pas pour autant que nous renoncions à toute échelle de valeurs.

Ainsi, pourquoi ne pas poser parallèlement à ces pièces des œuvres tapageuses issues de mouvements contre-culturels qui se popularisent au long des années quatre-vingt-dix, à travers l'art de la performance, le cinéma et théâtre *underground* ou *queer*, ainsi que la musique *post-punk*? Pourquoi ne pas comparer la démarche de Kane avec, par exemple, ce que fait dans les mêmes années un réalisateur

américain tel que Gregg Araki au cinéma¹³⁵? Pourquoi ne pas lire *Cleansed* aussi comme une mise en image du titre lugubre « *Love will tear us apart* » de Joy Division¹³⁶?

Un article que la dramaturge a publié dans *The Guardian* nous renseigne d'ailleurs sur ses sources d'inspiration puisées dans la culture dite « d'en bas », le kitsch et le *trash* :

J'ai vu Jesus and Mary Chain au pied du château d'Édimbourg il y a quelques jours, et je me suis prise à rêver d'un théâtre qui serait capable d'interpeller aussi directement le public. Ça n'arrive que rarement.

C'est arrivé pourtant au Ladyboys de Bangkok, quand j'ai vu, pour ma plus grande joie, un trans-sexuel thaïlandais chanter en play-back *I am what I am*. [...] C'est aussi arrivé lors de l'exposition de Mona Hatoum, au Musée nationale d'Art moderne d'Écosse. Dans une toute petite chambre cylindrique, j'ai assisté à la projection d'images provenant d'une caméra chirurgicale introduite dans chacun des orifices de l'artiste. Certes, peu de gens ont réussi à rester dans la pièce aussi longtemps que moi, mais j'ai trouvé que le voyage dans le cul de Mona Hatoum me mettait puissamment et directement en contact avec les sentiments que m'inspire ma condition de mortelle. Je n'en demande pas plus.¹³⁷

Au-delà d'un nouvel intertexte, pourquoi ne pas s'intéresser à la représentation des minorités (en particulier les minorités sexuelles), de la marginalité et des acteurs de la violence urbaine contemporaine, au lieu de voir systématiquement dans *Cleansed* une référence à Auschwitz? Pourquoi ne pas se focaliser sur la réappropriation d'images violentes colportées de manière malsaine par certains médias et la critique de ces derniers?

1.1. La marque des « *Nasty nineties* » : Registres de discours et « *politically correct* ».

« *Nasty Nineties* » est une appellation utilisée par Aleks Sierz dans son ouvrage consacré au « In-Yer-Face theatre » pour désigner la décennie des années quatre-vingt-dix, une période difficile

¹³⁵ Je pense ici à aux premiers films *trash* du réalisateur qui ont marqué le cinéma *queer* et constituent ce qu'il appelle « the Teenage Apocalypse trilogy »: *Doom generation* (1995), *Totally Fucked up* (1993), *Nowhere* (1997).

¹³⁶ « A significant feature of Sarah Kane's drama is the degree to which it is informed and influenced by an eclectic collection of theatrical, literary and musical sources : these range from the King James version of the Bible, to poetry, novels and pop music lyrics », Saunders, *op.cit.*, p.54

¹³⁷ *Outre-Scène*, *op.cit.* p.10.

pour la classe ouvrière anglaise, héritière des politiques de fer de l'ère Thatcher¹³⁸. La jeunesse britannique, première touchée par la précarité à cette époque, appréhende l'avenir avec un certain scepticisme. Dans ce contexte, on voit naître des mouvements contre-culturels, ouvertement *anti-establishment*, qui se développent et se popularisent à travers diverses disciplines artistiques, dont notamment la musique avec une continuité du mouvement *punk* (initié dans les années soixante-dix) appelé le *post-punk*, centré souvent sur une imagerie sombre et une sonorité visant à créer une atmosphère lugubre et mélancolique. Kane cite d'ailleurs en entrevue sa fascination pour un concert du groupe *post-punk*, *The Jesus and Mary Chains*, et était une admiratrice de *Joy Division*^{139/140}. Au théâtre, une génération de jeunes dramaturges s'empare de la scène – notamment celle du Royal Shakespeare Court – qui devient le reflet de la réalité d'un débordement de la violence urbaine relative à la précarité qui touche tout un pan de la société : pensons ici à la violence *skinhead* et *hooligan* qui prend de plus en plus de poids, ou encore la multiplication des *squats* et des « piqueries », lieux de violence marqués par une présence accrue des drogues fortes et par la prostitution. Sierz évoque dans son livre l'imagerie utilisée par cette scène théâtrale tapageuse qui se caractérise par l'excès dans le traitement de ces thèmes :

The decade witnessed more and more new writers (as well as older hands) being drawn to the extremes of experience. Ideas were kidnapped and taken to the limit. If drama dealt with masculinity, it showed rape; if it got grips with sex, it showed fellatio or anal intercourse; when nudity was involved so was humiliation; if violence was wanted, torture was staged; when drugs were the issue, addiction was shown. [...] Theatre broke all taboos, chipping away at the binary oppositions that structure our sense of reality. ¹⁴¹

¹³⁸ À propos des dramaturges assimilés à la scène théâtrale « In-Yer-Face », Benedict Nightingale disait d'ailleurs : « They are Mrs Thatcher's disorientated children », citée par Saunders dans *op.cit.* p.6.

¹³⁹ Joy Division est un groupe britannique au nom politiquement incorrect, représentant du *post-punk* des années quatre-vingt. Ils sont connus pour les textes lugubres de leur leader emblématique, Ian Curtis : « coldness, pressure, darkness, crisis, faillure, collapse, loss of control », Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984*, Penguin, 2005, p.112. Tout comme Sarah Kane, Ian Curtis, souffrant de dépression, s'est suicidé précocement.

¹⁴⁰ « [...] she was drawn to the music of Joy Division and their suicidal singer Ian Curtis [...] » Mark Ravenhill, « The beauty of brutality », dans *The Guardian*, 28 octobre 2006, <http://www.theguardian.com/stage/2006/oct/28/theatre.stage> [consulté le 21 mai 2014]

¹⁴¹ Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British drama today*, Faber and Faber, 2001.p.30.

Le théâtre « In-Yer-Face » s'impose donc comme un théâtre de la démesure et de l'excès, un théâtre hyperbolique en somme, prenant le spectateur en otage. Ainsi, intégrant ces thèmes d'une dérive urbaine, les lieux où se déroule l'action de *Cleansed* évoquent différents univers urbains précaires et violents : citons ici, d'entrée de jeu, le suicide par overdose de Graham dans cet espace corrompu de l'université; l'évocation de la prostitution avec la salle de douches reconvertie en cabines de *peep-show*; la violence urbaine représentée par ce groupe d'hommes invisibles, sbires de Tinker, tabassant tout sur leur passage qui rappelle fortement les groupuscules *skinheads*. On retrouvera d'ailleurs ce thème dans le court-métrage écrit par Kane intitulé *Skin*, qui met explicitement en scène la violence urbaine interraciale en représentant les frasques d'un groupe de Skinheads dont le personnage principal fait partie.

Les registres de langue auxquels Sarah Kane a recours dans l'écriture de ces deux pièces constituent un premier signe évident d'une oscillation entre culture « d'en haut » et culture « d'en bas ». On peut relever une insistance du registre vulgaire à travers l'usage d'un anglais « de la rue » et des classes populaires. Plus précisément, les dialogues des deux pièces à l'étude sont empreints du *slang* britannique des années quatre-vingt-dix. S'il y a effectivement, dans le théâtre de Kane, une possibilité d'établir des liens intertextuels avec de grandes figures de référence du théâtre, nous sommes pourtant loin d'un exercice de « la langue de Shakespeare », ce lieu commun d'une langue mondaine fantasmée par les élites¹⁴². En effet, les dialogues chez Kane sont ponctués et rythmés par une multitude de termes vulgaires, de métaphores explicites (dont les images prises au pied de la lettre sont parfois matérialisées sur scène) et de blasphèmes. Dans la mesure où le texte est minimaliste, la place accordée

¹⁴² Sur ce point, il nous faudrait d'ailleurs restituer à l'écriture de Shakespeare sa dimension populaire : Shakespeare aimait déplacer les mots de leurs registres habituels, avec des répliques truffés de « *double-entente* », sous-entendus vulgaires, érotiques, grivois.

à ce registre vulgaire prend toute son importance. La violence verbale des personnages est donc mise en avant de façon constante et est quasiment omniprésente. À l'image des voix qui agressent et violent Grace dans *Cleansed*, le discours est un véhicule de la violence avec des répliques incisives montrant que les mots, eux aussi, ont le potentiel de frapper et d'anéantir¹⁴³. Le registre vulgaire, se mêlant souvent à un registre de langue soutenu, fait partie intégrante de la poésie des pièces. Le monologue final de Grace est d'ailleurs un bon exemple de cette poésie constituée d'un mélange des registres et intégrant pleinement le registre vulgaire :

Hear a voice or catch a smile turning from the mirror. You bastard how dare you leave me like this.
Felt it.
Here. Inside. Here.

And when I don't feel it, it's pointless.
Think about getting up it's pointless.
Think about eating it's pointless.
Think about dressing it's pointless.
Think about speaking it's pointless.
Think about dying it's totally fucking pointless.¹⁴⁴

Avec une poésie scénique incluant le registre vulgaire et parfois le *slang*, le langage se trouve alors libéré de l'emprise des registres. Le discours poétique perce ici les barricades posées entre les registres de langue.

Si la poésie scénique repose sur une confusion des registres, elle est aussi juxtaposée avec des discours haineux au travers desquels se manifeste la violence gratuite. Comme Sierz le mentionne :

The line between offensive and acceptable words had certainly shifted. A survey by the Broadcasting Standards Commission found that 'cunt', 'motherfucker', and 'fuck' were the strongest, while 'God', 'bloody', and 'damn' the weakest. And just as religious insults were less offensive than sexual and Oedipal ones, so racial slurs took the place of seaside bawdy: 'nigger', 'Paki', 'Jew' were judged much stronger than 'tart'. Taboos had shifted from sexual to racial terms.¹⁴⁵

¹⁴³ C'est d'ailleurs ce que relève Muriel Plana : « Froidement exposée de la sorte, la fable travaille, sur un mode extrême, où les métaphores sont « prises à la lettre » et où des « voix » sans corps sont capables de frapper et de violer Grace, afin de souligner le pouvoir et la cruauté du langage[.] » M.Plana, *op.cit.*, p.195.

¹⁴⁴ Sarah Kane, *Cleansed* dans *op.cit.*, p.150

¹⁴⁵ Aleks Sierz, *op.cit.*, p.30

En brisant les tabous du « *politically correct* », incluant des insultes raciales et homophobes, Kane donne voix aux acteurs de la violence urbaine dans le but d'exposer la gratuité et l'absurdité de ces discours.

1.2. Précarité et hostilité des lieux dans *Cleansed* : le traitement de l'amour dans un univers violent.

L'action de *Cleansed* se déroule sur un campus universitaire dans lequel on retrouve un condensé d'espaces hostiles évoquant à la fois le centre de désintoxication, le sanatorium, la fausse clinique médicale et chirurgicale, le camp de concentration, le squat et le *peep-show*. L'établissement est dirigé par l'obscur Tinker, personnage dont les fonctions sont aussi floues et hybrides que les lieux présentés. Les parcours de quatre couples ou duos, dont l'amour va être mis violemment à l'épreuve, vont alors graviter autour de ces lieux. Les « patients » de Tinker semblent être internés de façon volontaire dans cet établissement où « Nobody kills themself here », dit le jeune analphabète suicidaire, Robin¹⁴⁶. Une réplique chargée d'ironie, car si personne ne se tue, c'est parce que ce sont fort possiblement les autres qui vous tueront avant que vous puissiez en sortir. C'est alors de son propre chef que Grace, personnage principal de la pièce, est internée, bien que Tinker tente de l'en dissuader en affirmant qu'il ne peut pas la protéger contre les menaces qui la guette dans cet endroit. Elle insistera pourtant pour qu'il la traite comme un de ses patients afin de mieux reprendre le parcours de son frère qui a échoué à sortir de là vivant. Les quatre intrigues amoureuses vont prendre place entre les murs de cet agglomérat d'espaces précaires où la menace d'être arbitrairement violenté, torturé et violé plane sans cesse au-dessus de ces personnages.

¹⁴⁶ Sarah Kane, *Cleansed* dans *op.cit.*, p.115.

Ainsi, le gymnase de l'université devient une chambre de torture, où un groupe d'hommes, dont on ne perçoit que les voix et répondant aux ordres de Tinker, tabasse, viole, fusille, mutile les « patients » de l'établissement. Le discours de ces personnages désincarnés, truffé de propos haineux, rappellerait les discours typiques *skinheads*, qui déshumanisent les minorités raciales et sexuelles. L'utilisation de la batte de baseball et de la barre de fer pour infliger la douleur participe aux références à cette forme de violence urbaine. Le corps de Grace qui subvertit sa féminité est perçu par le groupuscule comme un objet déviant, bon à jeter, méritant l'humiliation et l'anéantissement par le viol : « Shag the slag [...] Gaggling for it, Begging for it, Barking for it, Arching for it, Aching for it »¹⁴⁷. Ici, les paroles, les mots, eux aussi ont le pouvoir de violer, d'aliéner la volonté de la victime, de détourner son identité et de la réduire à néant. Il en va de même pour le traitement du corps de Carl, dont la sexualité homosexuelle est moquée par Tinker lorsqu'il lui inflige des tortures visant à l'humilier sur la base de son orientation sexuelle :

Tinker There's a vertical passage through your body, a straight line through which an object can pass without immediately killing you. Stars here.

(He touches Carl's anus) [...]

Tinker Can take a pole, push it here, avoiding all major organs, until it emerges here.

*(He touches Carl's right shoulder)*¹⁴⁸

L'attachement sentimental de Carl pour son amour est un objet de raillerie pour Tinker qui essaie d'imposer une leçon à l'amoureux, le poussant à désavouer ses engagements et ses promesses, exposés dans la scène 2 où Carl affirme à Rod qu'il mourrait pour lui¹⁴⁹. La scène de torture peut se concevoir comme une réécriture du célèbre passage de *1984* de George Orwell, où le tortionnaire de Winston le pousse à trahir la femme qu'il aime en lui imposant le supplice insoutenable des rats,

¹⁴⁷ *Ibid.*, scène 11, p.133

¹⁴⁸ *Ibid.*, scène 4, p.116

¹⁴⁹ *Ibid.*, scène 2, p.109

élément que Kane fera figurer dans le texte avec cette image des rats qui emportent des morceaux de corps sur leur passage ou qui viennent ronger les plaies des personnages à la fin de la pièce.

Comme nous l'avons déjà indiqué auparavant, les images de la violence correspondent à la mise en scène postdramatique, avec une suggestion du viol à travers la performance, sans figuration du corps des agresseurs. La scène-choc est donc suggérée. Bien que la stylisation de la violence et que la caractérisation des personnages soient très différentes dans le film de Gregg Araki, il est intéressant ici d'établir un parallèle entre *Cleansed* et la tragicomédie noire *Doom Generation* (1995), qui met en scène le triangle amoureux de trois jeunes personnages marginaux poursuivis par un groupuscule néonazi. Le moment de crise du film figure la castration d'un des protagonistes du triangle amoureux (personnage dont la naïveté rappellerait celle de Carl ou encore de Robin), et le viol collectif de l'héroïne sous les yeux de ses deux amants impuissants. De façon similaire, alors que Grace est violée par des voix sous les yeux de son frère et amant Graham, la scène-choc du film d'Araki ne nous laisse percevoir ce qu'il se passe qu'à travers des flashes de lumière. Le réalisateur décide ainsi de suggérer le caractère insoutenable de cette violence; une suggestion qui a d'autant plus d'effet sur le spectateur que l'exhibition crue et sanglante en pleine lumière d'une telle scène. *Cleansed* et *Doom Generation* ont en commun les thématiques de l'extrémisme politique et de l'anéantissement des individus marginaux à travers la violence physique et la punition à travers l'humiliation et l'altération du corps. Kane et Araki investissent, tous deux, les imageries de la violence et représentent des identités marginales, aux orientations sexuelles diverses.

Dans le film d'Araki, l'ironie et l'humour noir attachés à la représentation de la violence se juxtaposent à l'horreur de cette scène de viol et de castration. Dans une certaine mesure, il en va de même dans *Cleansed*, où la naïveté amoureuse du personnage de Carl et son sort tragique sont traités avec une pointe d'humour noir, à travers une insistance sur le caractère dérisoire du personnage lorsqu'il est

confronté au scepticisme de Rod face aux promesses et à l'engagement amoureux qui s'oppose à la sentimentalité kitsch de son amant¹⁵⁰.

Le projet de Tinker consiste à guérir ses patients de toute dépendance par la violence. La drogue et l'amour apparaissent posés en parallèle, mis en analogie quant au comportement de dépendance qu'ils engendrent. Dans ce contexte, le sentiment amoureux se conçoit comme un mal à guérir. L'institution perverse de Tinker, dirigeant de l'université, aliène et heurte le corps des êtres coupable d'amour ou malade d'une dépendance amoureuse. Dans cette perspective, il veillera à détruire le moindre geste d'amour de Robin, le jeune analphabète qui tombe amoureux de Grace alors qu'elle lui apprend à lire et écrire. Cette lourde punition est illustrée par une scène de torture où Tinker pousse Robin à avaler un par un tous les chocolats d'une boîte qu'il comptait offrir à Grace. Le tortionnaire cherche ainsi à imposer une leçon à l'amoureux candide en le poussant à l'écœurement à l'aide de la boîte de chocolat, symbole amoureux populaire, objet kitsch et dénaturé par le mercantilisme de la St-Valentin. La performance donne à voir cette tentative d'anéantissement du sentiment amoureux avec cet objet kitsch, ici détourné du sens qu'on lui attribue pour devenir un objet de torture. La scène se clôt sur le tableau pathétique de Robin qui essaie désespérément d'essuyer son urine avec les restes de la boîte. L'interdiction d'aimer posée par Tinker aura un poids conséquent sur le destin de ce personnage. Ironiquement, Robin finira par se pendre lorsqu'il parviendra, grâce aux leçons de Grace, à compter le nombre de jours qui lui restent avant de pouvoir sortir de cet établissement.

¹⁵⁰ Dans la scène 2 Rod tourne le débordement de sentimentalité de Carl en dérision: « Sweetheart, honey baby I have a name. You love me so much why can't you remember my name » *Ibid.*, scène 2, p.110; et plus loin exprime une vision de l'amour détaché de toute promesse: « I love you *now*. I'm with you *now*. I'll do my best, moment to moment, not to betray you. Now. That's it. No more. Don't make me lie to you. » *Ibid.*, scène 2, p.109

Le thème de l'aliénation est donc abordé à travers les images du corps altéré et réduit au statut d'objet. Ce thème revient avec récurrence à travers la pièce avec par exemple la salle de douches convertie en cabine de *peep-show*, espace de prostitution que Tinker fréquente et espace qui plus est incongrue au sein d'une université. L'espace marginal des danseuses de *peep-show* est donc investi par Kane. Elle en fait le cadre d'une intrigue amoureuse perverse qui se joue sur les rapports de force entre le voyeur et le sujet érotisé. Les désirs projetés sur le corps de la femme-objet deviennent une forme d'aliénation et de violence. Kane reprend le scénario banal de l'homme qui, tombant amoureux de cette femme qu'il instrumentalise à des fins sexuelles, tente finalement de la sauver de la prostitution. Elle reprend ce scénario cliché qu'on trouve souvent dans la littérature érotique ou les films de série B, version *trash* du scénario de « la jeune demoiselle en détresse », afin de mieux le détourner en faisant particulièrement lumière sur la violence qui le sous-tend.

Kane dans cette même pièce intègre, donc, des espaces urbains précaires et marginalisés, les déplace dans la sphère normative de l'institut universitaire. Cet espace devient le reflet d'une violence urbaine dont les images répétitives s'avèrent de fait banalisées par les médias et par certaines productions de l'industrie du spectacle et du cinéma. Kane récupère ces scénarios qui véhiculent des images répétitives de la violence et de la victimisation, dont les médias sont saturés, pour en détourner les tropes. Son parti pris est alors d'imposer des images choquantes et hyperréalistes d'abus de pouvoir. Dans *Phaedra's love*, c'est d'ailleurs l'espace du pouvoir qu'elle choisit de représenter, en faisant pénétrer le spectateur dans un palais royal, espace complètement corrompu. Le rôle néfaste des médias dans la corruption de cet espace de pouvoir est une piste d'interprétation que nous proposerons ici.

1.3. Portrait d'Hippolyte en « branleur » nihiliste : banalité de la violence et intimité.

L'action de *Phaedra's love* s'ouvre en premier lieu sur la chambre d'Hippolyte, fils du roi Thésée qui est absent du pouvoir. Le spectateur se retrouve d'emblée projeté dans l'intimité d'une chambre d'adolescent dont l'état décadent reflète le laisser-aller du personnage dépressif et apathique, figure centrale de la pièce et objet de l'amour de Phèdre : « **Hippolytus sits in a darkened room watching television. He is sprawled on a sofa surrounded by expensive toys, empty crisp and sweet packets, and a scattering of used socks and underwear.**¹⁵¹ » Cet attachement amoureux de Phèdre paraîtrait dès lors incongru étant donné le portrait trivial et abject qui est dressé d'Hippolyte et de sa routine quotidienne: il apparaît avachi devant son téléviseur, en train de regarder un film violent devant lequel il mange des hamburgers et se masturbe dans des chaussettes sales qui traînent par terre. Ce personnage pourtant classique et canonique, apparaît donc sous les traits de la figure cliché de l'adolescent en crise, représentant d'une jeunesse décadente, oisive, apathique et victime du spectacle de la violence propre à une société de consommation perversie¹⁵². Dans la continuité de *Blasted*, la pièce fait référence à la violence véhiculée par les médias à sensation qui vient ici envahir la sphère de l'intime. Dans la scène 4, alors qu'il reste collé à son téléviseur, l'attitude d'Hippolyte est celle du spectateur désinvolte, restant indifférent face aux nouvelles sordides dont il fait ironiquement et avec un certain cynisme l'énumération sommaire : « News. Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters 'cause it's a royal birthday. »¹⁵³

¹⁵¹ Sarah Kane, *Phaedra's Love* dans *op.cit.*, p.65

¹⁵² C'est d'ailleurs ce que Muriel Plana relève dans son analyse du personnage d'Hippolyte : « [...] dans la lignée du pervers polymorphe « adulescent », omni- ou « métrosexuel » régressif et infantile, caricature du jeune homme contemporain ou postmoderne qui passerait ses journées à se masturber devant la télévision » Muriel Plana, « Sarah Kane à travers les sexes » dans *Théâtre et féminin : Identité, sexualité, politique*, Éditions du Hublot, 2000, p.199.

¹⁵³ Sarah Kane, *Phaedra's love* dans *op.cit.*, scène 4, p.74

Les propos d'Hippolyte qui caricaturent les intérêts futiles de la masse sont provocateurs. Ils démontrent le mépris du jeune prince pour le peuple dont il est le représentant en l'absence de son père. Tout comme le personnage de Ian dans *Blasted*, le ton d'Hippolyte reste toujours politiquement incorrect. Paradoxalement, on apprend que c'est un prince adulé par le peuple, pour qui il n'éprouve pourtant que du mépris. La violence habitant Hippolyte reste au long de la pièce une violence passive qui transparaît par une attitude nonchalante et un discours virulent sur la société dans laquelle il évolue ou, plutôt, stagne. Désabusé, il n'accorde de valeur à rien, si ce n'est à la vérité, si cruelle soit-elle. En restant fidèle aux registres de langue utilisée par Kane dans sa pièce et dans ses entrevues, je qualifierais Hippolyte de « branleur » nihiliste¹⁵⁴.

Malgré sa condition de privilégié, il rejette son appartenance royale et familiale, raillant méchamment Phèdre, sa belle-mère, pour avoir délibérément choisi d'appartenir à cette famille en se mariant avec son père, Thésée : « I was born into this shit, you married it. Was he great shag? Fucking must have been. Every man in the country is sniffing around your cunt and you pick Theseus, man of the people, what a wanker. »¹⁵⁵ Rabaisant toutes relations à des intérêts triviaux et sexuels, il rejette toute forme d'amour sans se préoccuper de heurter les sentiments des personnes avec qui il entre en interaction, en particulier ceux de Phèdre. Paradoxalement, malgré son corps déviant, son obésité, son obscénité et son antipathie, le personnage d'Hippolyte séduit grâce à son humour noir et son honnêteté radicale, signes distinctifs d'une certaine intelligence. Aux yeux de Phèdre, il est l'objet d'un désir ardent, qu'elle exprime à travers cette série de paradoxes :

¹⁵⁴ « Dans les premières scènes de *L'Amour de Phèdre*, Hippolyte était pour moi un petit con chauvin qui malmène et maltraite à volonté les gens. Mais plus tard dans le texte on commence à le respecter et il vous devient même sympathique. Il m'a été sympathique dès le début parce qu'il est absolu et impitoyablement direct, à chaque seconde, peu importe face à qui il est placé, et peu importe aussi les conséquences que cela entraîne pour lui et pour les autres. Dans tout ce qu'il dit, il s'exprime clairement et on ne peut se méprendre sur ce qu'il dit. [...] Tu as raison c'est vraiment un branleur, mais toujours est-il qu'il a de l'esprit, et ça compense pas mal de choses ». Sarah Kane, entretien avec Nils Talbert dans *Outre Scène*, *op.cit.* p.69.

¹⁵⁵ Kane, *Phaedra's love*, dans *op.cit.*, scène 4, p.77

Phaedra You're difficult. Moody, cynical, bitter, fat, decadent, spoilt. You stay in bed all day then watch TV all night, you crash around this house with sleep in your eyes and not a thought for anyone. You're in pain. I adore you.

Hippolytus Not very logical.

Phaedra Love isn't.¹⁵⁶

Lorsque Strophe, fille de Phèdre (un personnage ajouté par Kane à la pièce originale), tente de dissuader sa mère de déclarer son amour à Hippolyte, elle dit de lui : « he's a sexual disaster aera »¹⁵⁷.

Cette réplique illustre le caractère morbide de l'attraction sexuelle éprouvée par Phèdre, dont Strophe, elle aussi, a fait et fera à nouveau les frais. Plus tard, Phèdre accusera Hippolyte de l'avoir violée avant de s'ôter la vie. Alors que cet incident provoque une révolte qui le mènera à une mort atroce, Hippolyte considèrera cette accusation comme le plus beau cadeau que Phèdre ait pu lui faire : il se livrera lui-même aux autorités, sera emprisonné pour être ensuite livré entre les mains de la plèbe qui s'acharnera sur le corps du violeur présumé. C'est lors de ce moment de crise, au bord de la mort, qu'il se sent enfin vivre. À travers le mensonge indélébile de Phèdre, il gagne ainsi le statut de héros tragique.

La figure monstrueuse de l'Hippolyte sauvage de Sénèque se retrouve donc sous les traits de l'adolescent en crise, libidineux et apathique, consommateur de *trash*¹⁵⁸ (télévision et films violents, presse à sensation, *junk food*), dont il se délecte et dont la violence l'excite, quand elle ne le rend pas indifférent, comme l'illustre son attitude face aux médias : à savoir le fait de se masturber devant la scène violente d'un film, ainsi que la réaction cynique face aux nouvelles sordides. L'ironie caractérisant ce personnage transparaît incessamment à travers son discours. Au-delà des apparences et lorsqu'on aborde le personnage au second degré, les discours d'Hippolyte loin de faire une apologie de la violence, sont porteurs d'une critique virulente de la violence véhiculée comme telle par les médias. S'il semble indifférent face à ces images, il n'est pourtant pas intellectuellement passif. Il s'avèrera être

¹⁵⁶ *Ibid.*, scène 4, p.79

¹⁵⁷ *Ibid.*, scène 4, p.73

¹⁵⁸ *Trash* en anglais signifie « ordure », le terme appliqué aux objets réfère à ce qui inspire le dégoût.

un personnage complexe qui dépasse amplement le cliché de l' « adolescent postmoderne » en crise présenté dans la scène initiale. En fait, son attitude existentielle pourrait être perçue comme une posture philosophique nihiliste. Kane disait d'ailleurs de son personnage qu'il est à la recherche de l'honnêteté absolue¹⁵⁹.

Cependant, les images de la violence banalisée viennent contaminer la sphère intime du personnage, elles participent à lui ôter toute forme d'empathie et à le maintenir dans une position voire une posture dépressive. Il lui est quasiment devenu impossible de partager positivement son intimité. Loin de fonctionner comme une mise en abîme, les scènes où cette violence médiatique est exposée sembleraient plutôt en dénoncer l'omniprésence et le caractère sensationnel. L'intégration malsaine de la violence dans la logique du spectacle est ainsi montrée du doigt. L'aspect critique repose sur la proposition d'une autre perspective qui serait détachée des effets néfastes des médias décriés. Néanmoins, Kane prend tout de même le risque que la pièce soit interprétée comme une apologie de cette violence et laisse plus certainement l'interprétation du spectateur ouverte à une forme d'indécidabilité. L'aspect expérimental qui repose sur la réception indécidable du spectateur correspond une nouvelle fois à l'approche postdramatique décrite par Lehmann. En ce sens, dans un article synthétisant l'ouvrage de Lehmann, Hélène Jacques écrit :

Dans notre « société du spectacle », chaque individu a accès, grâce aux différents médias, à une multitude d'informations qui l'envahissent mais auxquelles, restant passif, il ne répond jamais. Le théâtre pourrait renouer « le fil rompu entre la perception et l'expérience vécue » (p.292), ébranler le spectateur repu d'images médiatisées et le faire réagir. Le travail de créateurs qui s'intéressent aux modes de réception du théâtre se révèle alors primordial pour aviver l'importance d'un art dont la fonction devient celle de transformer la structure de perception qu'imposent les médias.¹⁶⁰

Ainsi on peut observer comment Kane, en représentant cette indifférence commune et la potentielle excitation que suscite la violence, s'attaque à la structure de perception de la violence imposée par les

¹⁵⁹ Voir son entrevue avec Nils Talbert dans Sarah Kane, *Complete Plays*, London, Methuen drama, 2001, pp.65-75

¹⁶⁰ Hélène Jacques, Nommer le « théâtre nouveau » : Le Théâtre postdramatique dans *Jeu: revue de théâtre*, Numéro 108 (3), 2003, p. 169-171.

médias. Elle le fait à travers le ton de la parodie - avec le recours à un humour noir décapant -, à travers l'ironie et en s'appropriant à son tour les conditions de perception de la violence afin de mieux les détourner de l'effet pervers du divertissement. En ce sens, Hippolyte incorpore à lui seul l'image de cette attraction diffuse pour ce qui est abject, pour ce qui est de l'ordre de la violence *trash*. Sur ce point, Lehmann parle de la diffusion massive d'images violentes par les médias qui tend à anesthésier le spectateur et décrit comment le théâtre postdramatique cherche à se détacher des effets de ces images :

Le degré de réalité incontrôlable des images délocalise d'une part les événements propagés par le médium et – dans le même temps – fonde des « communautés de valeurs » chez les spectateurs isolés dans leurs appartements et récepteurs d'images. Ainsi s'opère une distance radicale entre la présentation toujours répétée des corps violentés, blessés et tués par des catastrophes (isolées, réelles ou fictives) et l'assistance passive : la soudure entre percevoir et agir, entre le message reçu et la réponse/responsabilité est dissolue. Nous nous trouvons à l'intérieur d'un spectacle, mais dans lequel nous ne pouvons que *regarder* – mauvais théâtre traditionnel. Dans ces conditions, le théâtre postdramatique essaie de se dérober à la multiplication des « images » dans lesquelles en fin de compte se résument tous les spectacles. Il modère ses « paroles », se fait « statique », offre des images sans référence, et cède au dramatique les images de violence et de conflits des médias, quand il ne s'en sert point pour en faire la parodie.¹⁶¹

L'intérêt et la qualité des premières pièces de Kane, souvent jugées moins abouties, reposent à mon avis, sur les modalités de réception de la violence et du régime de sensibilité qu'elles mobilisent. Dans *Phaedra's love*, Kane utilise les images *trash* répétitives des médias pour en faire la parodie, bien que dans la scène finale figurant la mise à mort d'Hippolyte et Strophe, elle choisisse de mettre de l'avant le caractère gore des meurtres commis avec ferveur par la foule. Ainsi les didascalies dépeignent en détail le tableau macabre de l'assassinat d'Hippolyte, traité de manière exagérée et grotesque, comparable à une scène de film gore.

En contrepoint, dans sa première pièce, *Blasted*, pour dénoncer la banalisation de la violence à travers les médias, Kane procédait sur un tout autre mode : elle donnait à voir des images inspirées par les crimes ignobles commis pendant la guerre civile en Bosnie, et les déplaçait de leur cadre de référence

¹⁶¹ Lehmann, *op.cit.*, p.290

pour les intégrer au cadre plus familier de son public, la ville de Leeds; ce faisant la pièce délaisse les énumérations sommaires qu'on retrouve habituellement dans les médias, pour mieux représenter le caractère insoutenable d'images inspirées d'une réalité historique sur scène et les faire entrer dans un rapport de proximité avec le public. Le personnage principal, Ian, journaliste de presse à sensation raciste et homophobe, était quant à lui une figure incarnant la perversion des médias.

Aussi bien dans *Blasted* que dans *Phaedra's love*, les images médiatiques banalisées ou bien sensationnalistes de la violence viennent contaminer la sphère de l'intime. Sur ce dernier point, Marie-Christine Lesage met en évidence les imbrications entre le politique et le rapport à soi dans les deux pièces :

Parler du politique en recourant à l'intime est une stratégie commune à *Anéantis* et *L'Amour de Phèdre*. Chaque fois il s'agit de montrer que l'origine de la corruption, de la prise de pouvoir violente et destructrice collectivement réside d'abord dans le rapport intime à soi-même, puis à l'autre. L'anéantissement de soi sur le territoire intime est, chez Kane, non seulement la source de la violence sur le territoire politique, mais elle en est la conséquence logique et irrémédiable.¹⁶²

En effet l'anéantissement de soi sur le territoire intime est un point commun de chaque personnage de *Cleansed* et de *Phaedra's love*. On trouve d'ailleurs dans les deux pièces l'ultime anéantissement de soi à travers les suicides de Graham, Robin et Phèdre. Chaque personnage se fait violence sur le « territoire intime » et il en résulte une série de violence sur le territoire politique : mépris et haine du peuple en ce qui concerne Hippolyte, exercice d'un pouvoir totalitaire dans le cas de Tinker, ainsi qu'une certaine violence autodestructrice envers leur propre sexe concernant Grace, la danseuse du *peep-show* et Phèdre. L'intimité et l'anéantissement de soi s'illustrent particulièrement dans le rapport des personnages à la sexualité.

Il apparaît clairement qu'un des critères essentiels de l'esthétique *trash* est l'implication du politiquement incorrect dans le discours des personnages. À cela s'ajoute l'imbrication des registres et

¹⁶² Lesage, *op.cit.*, p.146.

des cadres médiatiques de la culture « d'en haut » à la culture « d'en bas », sans oublier le recours à l' « imagination pornographique ». En effet, la pornographie (la représentation explicite et parfois non simulée d'actes sexuels) est appréhendée sous des modalités très particulières dans les deux pièces. Nous pouvons ainsi nous demander ce que la proximité de certaines scènes avec la crudité pornographique - qu'on associe par ailleurs au *trash* avec ses représentations triviales du corps et de la sexualité - apporte aux œuvres. Quels sont les effets de ces scènes sexuellement explicites dans le cadre singulier de la performance théâtrale et dans les contextes lugubres dans lesquels Kane plonge son spectateur?

2. L'imagination pornographique à l'œuvre.

De l'érotisme explicite des relations sexuelles entre deux amants aux scènes extrêmes de viol et de soumission, la pornographie semble à première vue bel et bien présente dans les textes des pièces à l'étude. La sexualité y est représentée de manière explicite et de façon détaillée par les didascalies avec, par exemple, les instants consensuels et charnels des couples dans *Cleansed* (Grace-Graham, Rod-Carl, Tinker-la femme du *peep-show*), les fellations de Phèdre et du prêtre performées sur Hippolyte dans *Phaedra's love*, et les viols de Grace et de Strophe dans les deux pièces. La sexualité dans les pièces détient un rôle très ambivalent. Si elle est une des formes sous laquelle l'amour se manifeste, cet amour charnel côtoie néanmoins de très près les scènes de masturbation, de prostitution et de viol. La présence sexuelle sur scène oscille donc entre érotisme, obscénité et « images intolérables »¹⁶³. Ce

¹⁶³ Dans *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière consacre un chapitre à « l'Image intolérable » et se pose la question de ce qui rend une image intolérable. Selon lui, « Le traitement de l'intolérable est une affaire de dispositif de visibilité. Ce qu'on appelle image est un élément sans un dispositif qui crée un certain sens de réalité, un certain sens commun [...] Le problème n'est pas d'opposer la réalité à ses apparences. Il est de construire d'autres réalités, d'autres formes de sens commun, c'est-à-dire d'autres dispositifs spatio-temporels, d'autres communautés des mots et des choses, des formes et des significations » Rancière, *op.cit.*, p.111.

glissement de l'érotisme à l'obscène et à la pornographique ne tient souvent qu'à un fil; au-delà du caractère sexuellement explicite des scènes, c'est bien plutôt la présence de l'amour sous la forme de scènes consensuelles mises en parallèle avec l'aspect glauque de la sexualité, soit les violences, sévices et autres perversions qui troublerait véritablement la réception du spectateur et le placerait à nouveau face à une certaine indécidabilité.

Mais, concernant les pièces de Kane, peut-on véritablement parler de pornographie? Dire que ces deux œuvres sont pornographiques - ou du moins comportent des scènes pornographiques - cela sous-entendrait-il systématiquement que leur finalité principale est de mettre leur spectateur dans une position de voyeur pour mieux provoquer l'excitation sexuelle de celui-ci? Qualifier l'œuvre de pornographique, n'est-ce pas vouer celle-ci à se retrouver déclassée, marginalisée et rangée dans la catégorie d'un genre sans dignité, dénué de toute valeur esthétique ou artistique?

À ce propos, Susan Sontag dans son essai « *L'imagination pornographique* » s'intéresse aux caractères pornographiques dans les œuvres littéraires. Selon elle, la pornographie est vue avant tout comme un phénomène social et psychologique, ainsi qu'un sujet de préoccupation moral, et c'est pour cette raison qu'il est difficile de s'intéresser à sa valeur esthétique. À ce sujet, elle écrit : « La pornographie fait partie du domaine de la pathologie et appelle des jugements sans équivoques. Il faut être pour ou contre. Et s'il s'agit de pornographie, on ne prend pas position à la façon dont on se déclare en faveur ou contre le Pop Art ou la musique concrète, mais bien plutôt à la manière dont on approuve ou désapprouve l'avortement légal ou les subventions de l'États aux écoles libres. »¹⁶⁴ Elle remarque que de nombreux textes présentant des caractères pornographiques ont pourtant indiscutablement une

¹⁶⁴ Susan Sontag, « *L'imagination pornographique* » dans *op.cit*, p.343.

valeur esthétique. Elle cite notamment les œuvres de George Bataille et d'Oscar Wilde, ou encore l'anonyme *Histoire d'O*. Bien que les œuvres que Sontag cite et qu'elle place dans le contexte d'une histoire de la censure se consultent désormais de manière décomplexée sur les étagères des libraires¹⁶⁵, elles sont longtemps restées et restent, malgré tout, parfois encore en marge du patrimoine littéraire. Pour Sontag la pornographie est une conséquence de « l'inhibition répressive » à laquelle nous sommes confrontés dans la société. L'artiste, à travers l'imagination pornographique, ne ferait que lever le voile sur cette forme de répression hypocrite, il révèle ainsi une vérité sur le désir et le fonctionnement psychique humain dans l'appréhension de sa sexualité. Sontag présente le caractère paradoxal de la pornographie comme suit :

Les plus éclairés parmi les partisans d'une ligne de conduite qui soit conforme à la moralité admettront volontiers sans doute l'existence d'une forme d'imagination pornographique, tout en affirmant que les ouvrages pornographiques témoignent de la nature anormale et perversifiée de cette forme d'imagination. Et ils ne feront pas de difficultés à reconnaître [...] l'existence d'un type de « société pornographique », dont notre société actuelle nous offre un assez remarquable exemple, société si fermement structurée sur l'inhibition répressive et sur l'hypocrisie qu'elle doit inévitablement provoquer une abondante sécrétion pornographique, qui en est à la fois le produit naturel et un très corrosif antidote¹⁶⁶.

À travers l'imagination pornographique, l'artiste expérimente les possibilités et éprouve les limites de son art¹⁶⁷. Il s'agit pour lui de dépasser l'hypocrisie ou le tabou face à la sexualité imposé par la société, afin de mieux dépeindre des vérités parfois dissimulées sous de faux-semblants et de fausses outrances.

Mais les ouvrages de littérature cités par Sontag nous paraîtraient aujourd'hui bien inoffensifs, car, après tout, ils ne mettent en scène que des corps d'êtres de papier. Par évidence, ils nécessitent de

¹⁶⁵ « Les ouvrages pornographiques qui, depuis plus de deux siècles, en nombre de plus en plus grand, s'offrent ouvertement à l'étagère des libraires ne menacent plus la valeur littéraire que je reconnais à une douzaine d'ouvrages du même type [...] » *Ibid.*, p.342

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.345-346.

¹⁶⁷ « Cet élément, [l'imagination pornographique], que l'on pourrait qualifier de poésie de la transgression scandaleuse, est également une forme de la connaissance. La transgression n'est pas seulement une rupture de la norme, elle porte son auteur en un point que d'autres n'ont pas atteint, d'où il peut connaître ce que d'autres ont ignoré. » *Ibid.*, p.397.

leur auteur un talent d'écriture et ne menacent aucunement l'intégrité de corps réels comme c'est le cas avec les nouveaux médias tels que la vidéo, les photographies, ou même encore les performances *live*. Avec le développement des médias et l'abondance de la circulation d'images pornographiques sur internet (pornographie de masse)¹⁶⁸, la question de l'intégrité du corps des sujets/objets de la pornographie prend une importance cruciale et alimente les polémiques autour de la pornographie. L'argument moral en défaveur des œuvres à caractères pornographiques aujourd'hui ne concerne pas la littérature, mais les nouveaux médias qui présentent des images réelles des corps mis en scène parfois dans des positions dégradantes. Au-delà de la préoccupation morale que Sontag mentionne (sur laquelle je ne veux pas trop m'attarder ici), ce qui disqualifie l'œuvre pornographique sur le plan esthétique est plutôt la répétition à outrance des mêmes codes et topoi, visant à faire jouir le spectateur/consommateur le plus vite possible.

Mais parmi les méandres des productions pornographiques, il arrive que des œuvres présentant des scènes explicites soient systématiquement mises dans le même panier que des productions creuses et superficielles esthétiquement parlant. La mauvaise réputation de la pornographie avec son unique finalité de générer l'excitation sexuelle du spectateur en multipliant les gros plans sur les organes sexuels disgracieux et qui encouragerait, soi-disant, des comportements sexuels anormaux, pervers et nuisibles pour autrui, entraînerait la disqualification de certaines œuvres ayant pourtant des vocations artistiques, sinon des scénarios plus complexes.

¹⁶⁸ Par ailleurs, dans son essai « Penser la pornographie » le philosophe Ruwen Ogien montre que l'assimilation de la pornographie à un « problème de société » se développe à partir du moment où les productions pornographiques échappent au contrôle des élites : « En réalité, tant que ses lecteurs étaient supposés appartenir à une sorte d' « élite », le livre ne semblait poser aucun problème de « société ». Ce n'est lorsqu'une masse de gens pauvres, supposés dangereux, faibles d'esprit (femmes, enfants, ouvriers, etc.) put avoir accès à ce livre (et d'autres du même genre) que des mesures d'interdiction furent envisagées. De façon plus générale, ce n'est qu'avec le développement de techniques de reproduction et de diffusion massive (photographie, cinématographe, journaux, et postes modernes si j'ose dire, etc.) que la consommation de représentations sexuelles explicites serait devenue un problème « social » et que les qualifications morales de « pornographie » et surtout d' « obscénité » seraient apparues. » Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, Presse universitaire de France, 2003; p.42

Si nous réduisons la définition de « pornographie » à l'unique finalité d'exciter sexuellement le spectateur en présentant des images obscènes, beaucoup alors s'insurgeraient avec raison contre le fait d'attribuer l'étiquette de la pornographie aux pièces de Kane. Toutefois, l'idée que nous nous faisons de la pornographie est habituellement uniformisée. Soit par complaisance, soit parce qu'on diabolise le genre, il est rare que nous nous affairions à établir des distinctions entre les productions pornographiques, identifiés alors comme des condensés d'images n'ayant que pour unique finalité l'excitation du spectateur. Un des arguments le plus fréquent (et sans aucun doute le plus légitime) qui disqualifie la pornographie est la profusion d'images qui dégradent les femmes et renforcent des stéréotypes misogynes. En ce sens, la pornographie est perçue par la plupart des courants féministes comme l'ultime symbole de la victoire du patriarcat sur les mœurs sexuelles et la manifestation flagrante de la domestication du corps féminin, objet de consommation asservi au plaisir scopique d'un public cible majoritairement masculin. Ainsi, certaines œuvres aux contenus explicites subissent la mauvaise réputation accolée au genre pornographique et se trouvent classées dans la catégorie uniforme d'une pornographie déshumanisante, misogyne, voire misanthrope, et sont ainsi automatiquement ostracisées suite à une analyse de surface.

La pornographie a pourtant plusieurs visages. De plus en plus de réalisateurs dont des femmes et des artistes, se revendiquant d'ailleurs ouvertement féministes, investissent le genre pornographique. Dans leurs œuvres ou dans leurs productions, ils et elles veillent à un respect de la dignité de leurs protagonistes. Leur but revendiqué est de diffuser une image positive de la sexualité, au lieu d'en prohiber les images. Au-delà des codes hétéronormatifs, les réalisateurs de pornographie, sous l'influence de l'idéologie « *sex-positive* » (en français « pro-sexe »), incluent la représentation des minorités sexuelles LGBTQ et essaient d'assurer un espace d'expression sécuritaire aux acteurs mobilisés dans leurs films et autres performances sexuellement explicite.

Comme le démontre Ruwen Ogien dans son ouvrage *Penser la pornographie*, il n'existe pas une pornographie, mais bien des pornographies. Sous la perspective de la philosophie, l'analyse d'Ogien a pour point de départ l'impasse d'une définition de la pornographie pouvant faire consensus : « La définition précise de « pornographie » est laissée à la jurisprudence, qui reste assez fluctuante. Sur le marché « libre » des idées, je veux dire en dehors du domaine juridique, il y a toutes sortes de définitions de la « pornographie ». Aucune ne fait l'objet d'un accord minimal. »¹⁶⁹ Plus loin dans son essai, Ogien énumère une série de critères vaguement établie par les philosophes pour identifier la pornographie : « l'intention de l'auteur; les réactions affectives ou cognitives du consommateur (entre attraction et répulsion); les réactions affectives du non-consommateur; la représentation d'activité sexuelle non simulée et le langage cru; la dégradation, l'objectification voire la déshumanisation des personnages »¹⁷⁰. Si nous nous basons sur cet ensemble de critères, nous pourrions affirmer aisément que les deux pièces de Kane présentent des caractères pornographiques à travers leurs didascalies.¹⁷¹ Bien entendu, la matérialisation de ces caractères relève surtout des choix de mises en scène.¹⁷² En ce qui concerne l'intention de l'auteur, Ogien relève un problème majeur en citant les cas d'œuvres que nous pourrions qualifier aisément de pornographique, alors qu'elles subvertissent les effets habituellement rattachés au genre :

Mais il y a des raisons de juger que certaines représentations sexuelles explicites sont « pornographiques », alors que l'intention des auteurs de stimuler sexuellement le consommateur est loin d'être évidente. Pensez aux photographies d'Andrés Serrano ou de Jeff Koons. Ces artistes contemporains exploitent dans leurs œuvres des fragments d'art populaire ou des images tellement diffusées qu'elles sont devenues des sortes d'icônes de notre temps. Ils donnent à ces

¹⁶⁹*Ibid.*; p.24

¹⁷⁰*Ibid.* p.25.

¹⁷¹ C'est ce que Muriel Plana met en évidence lorsqu'elle prend pour exemple l'œuvre de Kane, dans un essai consacré aux mises en scène au féminin et l'obscène : « Les derniers tabous tombent pourtant, puisque le texte dialogué ne porte plus seul sur l'obscène et que les mutilations, les fellations, les coïts, sont « exigés » en didascalies. Ainsi encouragée par la littérature, la scène, avec plus ou moins de ruse, s'empare de la cruauté, de la pornographie, et joue de ses limites morales et esthétiques, d'abord en suivant les réquisitions du texte monté, puis de manière complètement autonome [...] » Muriel Plana, « Mises en scène au féminin et l'obscène au présent » dans *Théâtre et Féminin : identité, sexualité, politique*, Éd. du Hublot 2010, p.247.

¹⁷² Nous pouvons ici citer à titre d'exemple la mise en scène de *Purifiés* par Peter Zadek Kammerspiele de Hambourg en 1998, où le metteur en scène n'a pas hésité à représenter les scènes crues exigées par les didascalies. (Voir l'entrevue avec l'acteur Knut Koch dans *Outre-Scène n°1, op.cit.*)

images une forme « académique » (en les tirant à grand format, en les encadrant, etc.) Ils les présentent dans des galeries et des musées. Et les critiques doivent se casser la tête ensuite pour essayer de répondre à la question désormais classique : qu'est-ce qui fait que quelque chose *devient* de l' « Art »? [...] Ils se *servent*, bien sûr, du pouvoir qu'ont ces images de choquer ou d'exciter sexuellement, mais leur *intention* n'est pas d'exciter sexuellement le public, comme ils ne manquent pas de le rappeler dès que l'occasion se présente. Toutes ces photos ont été jugées « pornographiques » par certains critiques. Mais aucun d'entre eux n'a jamais voulu souligner au moyen de ce mot que ces artistes avaient l'intention d'exciter sexuellement les visiteurs de leurs expositions! Ils ont simplement voulu mettre en évidence sans le dénigrer d'ailleurs, des traits stylistiques objectifs de ces photos : leur façon froide, crue, directe, clinique, dépourvue de toute sentimentalité, parfois totalement dérisoire, de représenter la sexualité.¹⁷³

De manière similaire aux œuvres citées par Ogien, lorsque nous parlons de pornographie dans les œuvres de Kane, il paraît évident que l'intention des pièces n'ait pas été de susciter l'excitation sexuelle de ses spectateurs, mais bien de jouer avec certains traits stylistiques de la pornographie, de les investir pour les subvertir et en détourner les codes pour mieux en montrer la froideur, la déshumanisation et dénoncer l'hypocrisie d'une société qui produit et se repait, le plus souvent à l'abri des regards, d'une quantité importante de sécrétions pornographiques. En imposant un regard collectif sur l'obscène et la cruauté, parfois même sur les espaces du marché du sexe (*peep-show*), Kane frappe le spectateur en s'emparant des armes de la pornographie. Elle développe ainsi une imagination pornographique qui est à la fois critique, incendiaire, destructrice et morbide, mais aussi – en contrepoint de tous les actes de violence qu'elle expose – sexuellement positive.

2.1. Appropriation des espaces marginaux et détournement des codes pornographiques.

Réfractaire à toute hypocrisie et s'interdisant d'être manichéenne, l'œuvre de Kane oscille entre représentations explicites de la violence sexuelle - à travers la manipulation, le sadisme, le viol – et représentations explicites et positives de la sexualité consensuelle. *Cleansed* et *Phaedra's love*, en

¹⁷³ *Ibid.* p.27

subvertissant des espaces institutionnels et académiques ainsi que des lieux de pouvoir et d'autorité, ont pour effet de défamiliariser leurs spectateurs. Pour autant les œuvres n'anticipent pas leurs effets et laissent le spectateur troublé vis-à-vis de l'interprétation qu'il pourra donner aux images qui s'animent sous ses yeux. Le politique chez Kane se saisit alors de manière oblique et l'œuvre s'interdit d'anticiper ses effets.¹⁷⁴

2.1.1. Dans le Peep-show : Voyeurisme, banalité et mécanique de la jouissance.

Dans *Cleansed*, comme nous l'avions déjà mentionné les douches de l'université sont reconverties en cabines de *peep-show*. L'espace académique, lieu d'échange et de partage des savoirs, prend les allures d'un lieu politiquement et socialement incorrect, avec l'intégration d'un lieu marginal propre au commerce du sexe au sein même d'une institution:

The Black Room – the showers in the university sports hall converted into peep-show booths.

Tinker enters. He sits in a booth. He takes off his jacket and lays it over his lap. He undoes his trousers and put a token in the slot. The flap opens and looks in. A **Woman** is dancing. Tinker watches for a while, masturbating. He stops and look at the floor.¹⁷⁵

En mettant en scène un personnage de danseuse nue, Kane, dans une certaine mesure, pose le spectateur dans la même perspective que Tinker, qui paie les services de cette femme pour assouvir ses pulsions et devant laquelle il se masturbe. La scène impose au spectateur d'adopter pendant un instant le regard du voyeur dans l'espace public qu'est le théâtre. Ce regard habituellement solitaire, isolé, alors qu'il devient collectif, se charge d'un nouveau poids. La violence de ce regard qui réduit le corps de la danseuse au statut d'objet sexuel paraîtrait, dès lors, mise en évidence. Mais si le regard du

¹⁷⁴ À ce sujet nous pouvons revenir ici sur ce que Jacques Rancière affirme à propos de l'art politique : « Une confiance nouvelle de la capacité politique des images de l'art ne fournissent pas des armes pour les combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et par là même, un paysage nouveau du possible. Mais elles le font à condition de ne pas anticiper leur effet » Rancière, *op.cit.*, p.113.

¹⁷⁵ Kane, *Cleansed*, dans *op.cit.* p.121

spectateur est dirigé vers le corps de la danseuse érotique, il l'est aussi, et peut être d'autant plus, sur l'attitude de Tinker face au spectacle érotique. L'obscénité de la scène se joue sur la représentation du personnage qui en spectateur-voyeur est en train de se masturber, acte solitaire des plus ultimes. Comme le fait remarquer Jean M. Goulemot dans une étude sur l'obscène et la pornographie: « Au-delà de la pratique à laquelle elle renvoie, l'obscénité exige des témoins, une présence extérieure exigée, une exhibition [...] »¹⁷⁶.

L'aspect mécanique de la marchandisation de la sexualité et la dépersonnalisation sont ici mis en relief avec l'image des pièces à insérer toutes les deux minutes dans la fente de la machine pour que le protagoniste puisse continuer à observer le corps de la jeune femme au visage caché. Une certaine culpabilité du personnage est exprimée à partir du moment où il arrête de regarder le corps de la jeune femme, fixe son regard au sol et décide de lui adresser la parole. Lorsqu'il lui parle, Tinker n'est pas capable de la regarder dans les yeux et finira même par lui assigner une identité autre (celle de Grace dont il est amoureux). Le début de l'exercice d'un contrôle aliénant sur l'identité et le statut de cette femme est exposé dans ces premières scènes d'une rencontre amoureuse atypique.

Parallèlement, dans *Phaedra's love*, alors qu'il est incapable d'éprouver toute forme d'affection, on soupçonne Hippolyte de fréquenter des prostitués. Nous avons vu précédemment comment Kane réécrit une version d'Hippolyte sous les traits obscènes d'un individu à la sexualité aberrante, tout à l'inverse du personnage d'origine de Sénèque dont le défaut est la chasteté excessive. L'image du « sauvage » est assimilée à l'image du consommateur de télévision *trash*, excité à la vue d'images violentes, prêt à « sauter sur tout ce qui bouge » et réduisant chaque rencontre avec quiconque à des échanges sexuels dénués de toute profondeur comme le montre cet échange entre lui et Phèdre :

Phaedra [When was] the Last time you – What you asked me?
Hippolytus Had a fuck
Phaedra Yes

¹⁷⁶Jean M. Goulemot, Cahiers d'histoire culturelle de l'université de Tours, n°5, « *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études* », 1999, p.5.

Hippolytus Don't know. Last time I went out. Fat bird. Smelt funny. And I fucked a man in the garden.

Phaedra A man?

Hippolytus Thinks so. Looked like one but you can never be sure.¹⁷⁷

Aussi bien pour Hippolyte que pour Tinker (qui possèdent tous deux un pouvoir de leader et un certain charisme), les êtres qui composent leurs entourages ne sont que des sujets malléables. Aussi bien femmes qu'hommes sont objectifiés. Les relations sexuelles pour Hippolyte sont d'une grande banalité et on apprend qu'il ne tire aucune véritable jouissance de ces différents et multiples coïts. Pour Hippolyte, la sexualité est devenue un geste mécanique, un geste pour tuer le temps face au profond ennui de l'existence. La violence des médias et la perspective d'humilier ses partenaires semblent être les seules choses qui l'attisent et l'animent.

Quant à Tinker, on saisit difficilement quel est son véritable intérêt pour la jeune femme du *peep-show*. L'obscénité relative à la scène de masturbation pourrait se concevoir comme une manière d'avilir le client de spectacle érotique et s'interpréterait alors comme un miroir tendu au spectateur-voyeur. Cette scène de rencontre amoureuse pour le moins atypique présente la culpabilité de Tinker face à cette femme qu'il n'ose même pas regarder dans les yeux lorsqu'elle lui montre son visage. Cette culpabilité reste cependant empreinte d'ambiguïté, car même s'il promet à la femme de l'aider à se sortir de cette situation, on se demande si cette promesse est véritablement dirigée vers la danseuse et si ce ne serait pas plutôt déjà un élément du jeu de rôle que Tinker impose à la jeune femme vulnérable, en lui assignant l'identité fictive de Grace. Au long de la pièce, la tension monte entre les deux protagonistes. Cette intrigue dans le *peep-show* est le théâtre d'une escalade de violences psychologiques à l'encontre de la danseuse, nouvelle proie de Tinker :

Tinker goes to his booth. [...] **Tinker** masturbates furiously until she speaks.

Woman Doctor.

Tinker Don't waste my fucking time. Sit.

Woman (*Sits opposite Tinker*)

¹⁷⁷ Kane, *Phaedra's love* dans *op.cit.*, p.76.

Tinker Open your legs
Woman (*Does*) [...] I'm confused
Tinker OPEN YOUR FUCKING LEGS. [...]
Tinker Look. [...] Touch [...] TOUCH FUCKING TOUCH.
Woman Don't do this.
Tinker YOU WANT ME TO HELP YOU? [...] THEN DO IT.
Woman Don't want to be this
Tinker You're a woman, Grace.¹⁷⁸

Au fil du jeu de rôle, même s'il semble malsain - car il démontre à nouveau le côté abusif de Tinker -, on verra peu à peu la femme reprendre un certain contrôle en choisissant de se réattribuer et d'assumer le rôle de Grace restée femme (scène 14). La dynamique de leur relation se rapprochera d'une dynamique sadomasochiste, où les rôles de maître et esclave s'avèrent particulièrement réversibles.

2.1.2. L'humiliation sexuelle de Phèdre.

La soumission sexuelle est une thématique que l'on retrouve aussi dans *Phaedra's Love*. Le sexe s'y conçoit comme une arme de pouvoir destructrice. Hippolyte à travers la domination sexuelle assoit son pouvoir sur les personnes qui l'entourent. C'est aussi un moyen de subvertir le pouvoir de son père, Thésée, qu'il représente en son absence. La première à faire les frais de ce pouvoir est Phèdre, qui, comme nous l'avons vu, développe une véritable fascination et un amour paradoxal pour cet être obscène et antipathique. L'humiliation de Phèdre prend acte suite à la fellation qu'elle performe sur Hippolyte qui tente pourtant de l'en dissuader. Elle impose cette relation sexuelle à Hippolyte, qui lui est obnubilé par son écran de télévision. Celui-ci reste complètement passif, alors qu'il éjacule froidement dans la bouche de sa belle-mère, en concluant l'acte par la réplique cinglante « There.

¹⁷⁸ Kane, *Cleansed*, dans *op.cit.*, p.138

Mystery over. »¹⁷⁹, révélant ainsi la banalité avec laquelle il appréhende toutes relations sexuelles sans exception. La didascalie vient renforcer cette idée:

*They both stare at the television. Eventually, Phaedra moves over to Hippolytus. He doesn't look at her. She undoes his trousers and performs oral sex on him. He watches the screen throughout and eats his sweets. As he is about to come he makes a sound. Phaedra begins to move her head away – he holds it down and comes in her mouth without taking his eyes off the television. He releases her head. Phaedra sits up and looks at the television. A long silence, broken by the rustling of Hippolytus sweet bag. Phaedra cries.*¹⁸⁰

L'humiliation de Phèdre, qui s'attendait à gagner l'amour d'Hippolyte en se soumettant sexuellement à lui, la pousse à se suicider après avoir accusé celui-ci de viol. Cette fausse accusation qui aurait normalement l'air d'être un acte de vengeance sera considérée, de façon incongrue, comme un cadeau d'anniversaire pour Hippolyte. C'est en fait l'élément déclencheur d'une crise, d'un soulèvement du peuple contre un pouvoir monarchique défaillant en l'absence de Thésée, ce qui sortira Hippolyte de son apathie et le métamorphosera en héros tragique.

Tout comme dans la tragédie originale, l'amour de Phèdre est empreint de démesure, c'est une passion qui la dévore, une sorte de folie destructrice :

Phaedra Can't switch this off. Can't crush it. Can't. Wake up with it, burning me. Think I'll crack open I want him so much. I talk to him. He talks to me, you know, we, we know each other very well, he tells me things, we're very close. About sex and how much it depresses him [...] ¹⁸¹

L'amour et la sexualité sont représentés comme des facteurs d'aliénation et d'autodestruction. Le caractère morbide de l'attraction sexuelle de Phèdre est mis de l'avant. Elle s'avère être totalement dans l'illusion lorsqu'elle pense avoir réussi à partager une certaine intimité avec Hippolyte. Comme nous l'avions auparavant mentionné, la violence prend racine dans le territoire intime et dans le rapport à soi-même et aux autres. Hippolyte est incapable de prendre soin de lui-même, il est dépressif et se complait dans un état excessif de laisser-aller. Se méprisant lui-même et son propre

¹⁷⁹ Kane, *Phaedra's love* dans *op.cit.*, p.81

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.81

¹⁸¹ *Ibid.*, p.71

corps, il ne peut que mépriser celui des autres à travers la sexualité. Ici, encore une fois, la relation au corps est étroitement liée aux liens sociaux¹⁸².

Le suicide de Phèdre se conçoit comme un sacrifice pour Hippolyte, une fuite pour échapper à la honte et à la déception amoureuse, mais aussi comme l'unique moyen de faire changer la vie d'Hippolyte et de le sortir de sa dépression en le posant face à la mort.

2.2. L'amour comme facteur de métamorphose : morbidité érotique et effacement du sujet.

Dans *Cleansed*, l'amour est le mobile de la future transformation sexuelle de Grace. L'amour se présente dans ce cas sous les traits du sacrifice identitaire, dont une des étapes nécessaires est la performance de l'identité du frère : pour devenir Graham, Grace doit nécessairement passer par l'imitation, l'adoption du mouvement et l'appropriation des vêtements de Graham. L'identité de Grace, restant hybride et glissante, la notion de répétition impliquée par l'idée de performance genrée (telle que Judith Butler la conçoit), est dès lors mise à mal. Il manque un sexe masculin à Grace pour se sentir véritablement habitée par Graham. Dans la mesure où elle s'attache à nier sa mort, l'amour se manifeste comme une force aliénante au cœur de ce thème du travestissement et de la transformation *F to M*. Pour Grace, cette métamorphose n'a donc pas pour origine un « trouble dans le genre », elle est plus certainement révélatrice du caractère démesuré, violent et radical de l'amour avec ce désir d'absorber l'être aimé, de coïncider entièrement avec lui, corps et âme.

La réplique « Love me or kill me »¹⁸³ que Grace lance sur un ton défiant au spectre de Graham, abonde dans le sens du caractère radical de l'amour : on peut la lire à la fois comme un ultimatum (si tu ne peux

¹⁸² « [Le corps] englobe la signification de tous les autres discours. [...] le corps se charge d'une signification nouvelle, la plus lourde imaginable, une signification couvrant l'ensemble de l'existence sociale. Il devient thème unique. À partir de là, il semble que tous les thèmes du social doivent passer au travers du chas de cette aiguille; il leur faut prendre la forme d'un thème corporel. L'amour s'expose en tant que présence sexuelle [...] » Lehmann, *Le théâtre postdramatique, op.cit.*, p.152.

¹⁸³ Kane, *Cleansed* dans *op.cit.*, p.120.

pas m'aimer, tue-moi), mais aussi comme si l'amour et la mort entraient dans un rapport d'équivalence, mettant en évidence le caractère nécessairement (auto)destructeur de l'amour. Ainsi, dans une moindre mesure, aimer reviendrait à accepter de s'aliéner, de sacrifier une part de soi.

Mais, chez Sarah Kane, inspirée par la démesure tragique, on ne trouvera pas de demi-mesures. La dramaturge affirmait d'ailleurs :

If you want to write about extreme love, you can only write about it in extreme ways, otherwise it doesn't mean anything. So I suppose both *Blasted* and *Cleansed* are about distressing things which we'd like to think we would survive. If people can still love after that, then love is the most powerful thing.¹⁸⁴

Ayant délibérément livré son sort entre les mains de cet obscur personnage, la prochaine étape de la métamorphose de Grace consistera en son passage à tabac et son viol par les sbires de Tinker, un groupe d'hommes aux voix désincarnées qui l'insulteront et la railleront pendant qu'ils l'agressent sauvagement. Malgré ce « rite de passage » extrêmement violent, l'amour, qui menaçait de la mener à sa perte, semble subsister une fois sa transformation finalisée; une métamorphose qui s'avère nécessaire pour sa survie, après cet anéantissement par le viol. L'intrigue se clôt cependant sur une note de sérénité après que l'opération ait été finalisée par Tinker. Le monologue final de l'entité double, Grace/Graham clôt la pièce et démontre un retour à un certain équilibre après les épreuves endurées, comme c'est toujours le cas dans la tragédie. Dans le cas de Grace, si l'amour s'avère destructeur et s'entrevoit comme une forme de dépendance, il se manifeste aussi comme force vitale, une présence sans laquelle le sujet resterait englué dans le néant de l'existence, l'absurdité de la vie, paralysé par le manque. (Une image que Kane reprendra par ailleurs dans sa pièce suivante, *Crave*.) Pour Grace, les sévices qui lui sont infligés sont le prix à payer pour rester dans l'établissement, afin de subir l'opération de changement de sexe promise par Tinker. Grace présente alors, certes, le caractère vulnérable de la

¹⁸⁴ Saunders, *op.cit.*, p.92

victime, mais paradoxalement dans ce projet fou de faire ressusciter Graham à travers elle, elle apparaît être en contrôle. C'est sans doute pour cette raison qu'elle exerce une véritable fascination sur Tinker et Robin. Malgré la déshumanisation à laquelle elle doit faire face dans cette institution, sa métamorphose en être hybride (Grace/Graham) est à la fois un acte d'amour ultime, mais aussi un acte de résistance : résistance à la violence de l'autorité de Tinker (elle est d'ailleurs la seule à résister à son pouvoir) et résistance au suicide après la perte de l'être aimé.

Parallèlement, Tinker rencontre la danseuse de *peep-show*. La scène figurant cette première rencontre montre comment Tinker impose le nom de Grace à la jeune femme. Il projette le désir éprouvé pour Grace sur cette inconnue. Celle-ci accepte sans la moindre résistance cette forme d'aliénation. La danseuse devient alors le double de Grace. Plus tard, frustré par le choix de Grace de devenir homme, Tinker brisera violemment la promesse faite à la femme et essaiera de la forcer à se toucher devant lui. Vulnérable, la jeune femme se montrera prête à incarner les désirs de Tinker (« I can change », p.138). Elle lui déclarera alors son amour répétitivement; un amour qui s'expose encore une fois comme une force aliénante, poussant le sujet à se faire violence en essayant de correspondre aux désirs de l'être aimé, à travers la performance d'une identité qui lui est étrangère. Une fois l'opération de Grace menée à terme, Tinker, confus, essaiera d'interrompre le jeu de rôle et de briser l'illusion; ce à quoi la femme s'opposera, confortable dans le rôle d'une Grace restée femme qu'elle décide de se réattribuer.

L'amour, dans ce cas de figure, s'expose donc en tant que projection des désirs sur l'autre, et à travers l'incarnation des désirs projetés sur soi par un autre. Les rapports de force au cœur de cette relation apparaissent ambigus et paradoxaux. Bien que cet acte soit initialement révélateur d'une forme de soumission, en choisissant de continuer à performer le rôle de Grace, la danseuse reprend le contrôle de ce jeu amoureux pervers. Cependant, l'amour s'expose encore comme une forme de violence contre soi-même et contre l'être aimé, posant à nouveau le fait d'aimer et de tuer dans un rapport d'équivalence.

À la fin de l'intrigue de Tinker avec la danseuse, nous avons affaire à nouveau à une scène explicite :

They begin to make love again, very gently.

Tinker *begins to cry.*

The Woman licks away his tears.

Woman I love your cock, Tinker.

I love your cock inside me, Tinker.

Fuck me, Tinker.

Harder, harder, harder

Come inside me

I love you, Tinker.¹⁸⁵

En ayant recours à un langage cru, les codes relatifs à la pornographie sont ici avec évidence repris. Présentés dans ce contexte précis, les caractères pornographiques sont déviés de leurs effets habituels. La déclaration d'amour vient ponctuer le discours standardisé de la pornographie, créant un effet de surprise. Romantisme et pornographie se trouvent ainsi imbriqués l'un dans l'autre.

2.3. L'amour comme présence sexuelle et la représentation positive de la sexualité.

2.3.1. Grace et Graham : la fusion des corps

Pour reprendre l'expression de Lehmann que j'ai auparavant commentée en deuxième partie de ce mémoire, dans la pièce « l'amour se manifeste comme présence sexuelle »¹⁸⁶. Grace transgresse l'interdit incestueux avec le spectre de Graham dans une scène dirigée par des didascalies présentant explicitement les étapes et gestes du rapport sexuel entre les deux personnages :

He sucks her right breast.

She undoes his trousers and touches his penis.

They take off the rest of their clothes, watching each other.

They stand naked and look at each other's bodies.

They slowly embrace.

They begin to make love, slowly at first, then hard, fast, urgent, finding each other rhythm is the same as their own.

¹⁸⁵ Kane, *Cleansed* dans *op.cit.*, p.148.

¹⁸⁶ Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op.cit.* p.152.

They come together.
They hold each other, him inside her, not moving.
A sunflower bursts through the floor and grows above their heads.¹⁸⁷

La relation sexuelle est ici empreinte de tendresse et d'intensité, avec l'image de ces deux corps qui d'ores et déjà sont présentés en fusion (une idée qu'on retrouvera à un autre degré plus tard avec l'opération de Grace). La nudité et le regard échangé entre les deux amants posent le corps au centre de l'attention du spectateur. La mise à nu est à la fois à prendre au pied de la lettre alors qu'ils se dévêtissent, mais elle est aussi une métaphore de la déclaration d'amour, soit de la révélation des sentiments, le fait de se réduire à une position de vulnérabilité. Nous avons affaire ici à une représentation positive de la sexualité, qui se présente comme une manifestation intensive d'amour, malgré le caractère déviant relatif à l'inceste. C'est donc directement par le traitement de deux corps complémentaires que l'idée d'amour se manifeste sur scène, à travers le rythme, la jouissance simultanée, l'imbrication finale des corps. Cette scène entre par ailleurs en contraste flagrant avec la scène de viol de Grace qui suivra et plongera le spectateur entre deux extrêmes de la représentation de la sexualité.

2.3.2. Rod et Carl : la représentation de la sexualité homosexuelle

Dans l'intrigue centrée sur Rod et Carl, on retrouve une scène de sexe explicite qui, similairement à celle de Grace et Graham, prend les aspects d'une représentation positive de la sexualité. Avant que Rod soit froidement égorgé par Tinker, la didascalie indique explicitement :

Carl *kisses [Rod]*
He makes love to Rod
Rod I will always love you.
I will never lie to you.
I will never betray you.

¹⁸⁷ SK, *Cleansed* dans *op.cit.*, p.120

On my life.
They both come
[...] *They hug tightly, then go to sleep wrapped around each other.*¹⁸⁸

On retrouve encore l'idée de complémentarité des corps qui jouissent au même moment et s'imbriquent l'un dans l'autre. Le caractère transgressif de la scène repose d'autant plus sur le corps mutilé de Carl qui est alors sexualisé, que sur la scène explicite en elle-même. Ce moment de tendresse entre les deux amants homosexuels est mis sur un pied d'égalité avec la scène d'amour hétérosexuelle entre Grace et Graham.

Dans son analyse des pièces de Kane, Muriel Plana s'intéresse à la représentation de l'homosexualité et remarque que ce n'est pas un thème essentiel dans l'œuvre de Kane, mais que celui-ci fait néanmoins une apparition dans chacune des pièces :

L'homosexualité est *là*, assène l'œuvre de Kane. On ne peut pas l'éluder, l'effacer, la contourner. Il faut bien l'admettre, puisqu'elle obnubile et fascine les personnages mêmes, comme Ian et Tinker, qu'elle paraît révolter [...] L'homosexualité existe et ce n'est pas la peine de faire comme si d'un côté, elle était un phénomène anecdotique, inessentiel, voire pittoresque, et, d'un autre côté, comme si elle était de l'ordre de l'indicible, de l'impensable, de l'irreprésentable (et donc à transposer obligatoirement en hétérosexualité pour toucher à l'universel ou, encore plus simple, à taire et à préserver dans une sorte de sacralisation de la vie privée et de l'intimité individuelle).¹⁸⁹

Le théâtre de Kane inclut donc la représentation prosaïque des minorités sexuelles, sans pour autant aborder ce thème de façon directe sous la perspective d'une question sociale ou politique. Comme le montre Muriel Plana au long de son analyse, dans le théâtre de Kane l'homosexualité semble toujours poser problème aux personnages qui perpétuent la violence, tel que Tinker ou bien Ian dans *Blasted*. Cette violence à la fois verbale et physique découle d'un sentiment de dégoût et d'abjection propre à ces personnages qui détiennent le pouvoir et imposent leurs propres normes. En mettant en scène la violence homophobe, Kane en dénonce la gratuité.

¹⁸⁸ Kane, *Cleansed*, *op.cit.* p.142.

¹⁸⁹ Muriel Plana, « Sarah Kane à travers les sexes » dans *op.cit.* p.198

La mise en œuvre d'une imagination pornographique chez Kane comporte donc des aspects « sexuellement positifs » dans la mesure où elle inclut une représentation de la diversité des orientations sexuelles. Sur ce point, les sociologues et sexologues Carol Queen et Lynn Comella définissent la philosophie « pro-sexe » (*sex-positive*) comme suit: « It's the cultural philosophy that understands sexuality as a *potentially* positive force in one's life, and it can, of course, be contrasted with sex-negativity, which sees sex as problematic, disruptive, dangerous. Sex-positivity allows for and in fact celebrates sexual diversity, differing desires and relationships structures, and individual choices based on consent »¹⁹⁰ Dans *Cleansed*, on peut percevoir une représentation de la sexualité sous les deux perspectives, positive et négative, qui sont posées en parallèle et parfois se confondent (par exemple la relation quelque peu sadomasochiste ou du moins manipulatrice entre Tinker et la danseuse qui semble avoir une issue heureuse). Hormis la violence, la sexualité présente un potentiel positif dans *Cleansed*, tandis que dans *Phaedra's love*, c'est plutôt le caractère dangereux et problématique du sexe qui est mis en relief (maladie sexuellement transmissible d'Hippolyte, soumissions et humiliations sexuelles de Phèdre et de Strophe, sexe comme instrument de pouvoir).

3. L'indécidabilité propre à l'art politique dans un dispositif postdramatique

3.1. Regard collectif sur l'obscène: Politique de la perception et esthétique de la responsabilité

3.1.1. Au seuil du féminin et du masculin

Muriel Plana dans son analyse de *Cleansed* relève dans la pièce une remise en question des normes identitaires et des catégories, qui s'effectue, à mon avis, à partir de ce que Lehmann appelle « le politique de la perception »:

¹⁹⁰ Carol Queen et Lynn Comella, *The Necessary Revolution: Sex-Positive Feminism in the Post-Barnard Era*. *The Communication Review* 11, 2008, pp.274–291.

Dans *Purifiés* [*Cleansed*], il est indéniable que nous assistons concrètement à la mise en œuvre et à l'épreuve d'un fantasme transsexuel, et que cette « représentation » nous oblige à une interrogation sur les limites et les fondements de tout pouvoir (pouvoir lié à l'identité et au langage fondateur d'identité.) Nous sommes incités à une remise en question radicale en notre esprit des catégories éthiques, sociales, psychologiques, qui président à notre perception quotidienne, prétendument « naturelle », des choses et des gens. Grâce à la mise en scène spécifique que la pièce nous propose des genres (identités symboliques et culturelles), des sexes (identités organiques) et de la sexualité, ainsi que de leurs relations politiques, une partie conséquente de nos cadres de pensée habituels se brouille et se fragilise.¹⁹¹

En effet les identités binaires (homme-femme, hétérosexuelle-homosexuelle) se fragilisent dans la pièce qui remet ainsi en question la prétendue stabilité des identités sur la base du genre et de la sexualité. Les identités ne sont pas figées, elles se construisent et se déconstruisent, elles sont incessamment en devenir, quand elles ne s'orientent pas vers la mort. Concernant les problématiques de genre, Graham Saunders perçoit d'ailleurs une mise en crise de la masculinité dans les pièces de Kane¹⁹², qui donnerait place à une exploration du masculin. Plana se concentre par ailleurs sur la confrontation du masculin et du féminin et remarque que l'identité et la sexualité sont « des lieux de combats, de confiscations, de conflits, de douleur extrême et de mort, justement parce qu'elles sont situées à la jonction entre le politique, le social et le psychique. »¹⁹³ Kane est donc loin d'imposer un idéal de l'hybridité, elle s'attacherait plutôt à dépeindre comment les principes du féminin et du masculin divisent profondément et violemment le sujet¹⁹⁴. Cela a pour effet de mener le spectateur à s'interroger sur ce qui fonde « l'identité du sujet »¹⁹⁵. Au-delà du politique, c'est alors un questionnement philosophique qui est visé.

¹⁹¹ Plana, *op.cit.*, p.195

¹⁹² « [...] the so called « crisis of masculinity » and the interplay of power between men and women dominate all her work » Saunders, *op.cit.*, p.30

¹⁹³ Plana, *op.cit.*, p.230

¹⁹⁴ « [...] elle nous précipite sans ménagements au seuil entre le féminin et le masculin et nous remarquons assez vite que ces « principes », loin de cohabiter dans l'harmonie idéaliste de l'androgynie ou de la bisexualité psychique, s'affrontent sauvagement et divisent le sujet comme la société dont il est partie prenante », *Ibid.*, p.217

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.92

Par ailleurs, au sujet du féminin, Plana se pose la question de savoir si l'œuvre de Kane pourrait être perçue comme féministe. À ce sujet, on sait que Kane refusait d'assumer cette responsabilité :

My only responsibility as a writer is to the truth, however unpleasant that may be. I have no responsibility as a woman writer because I don't believe there's such a thing. When people talk about me as a writer, that's what I am and that's how I want my work to be judged – on its quality, not on basis of my age, gender, class, sexuality or race.¹⁹⁶

Comme le mentionne Plana, Kane n'est donc pas une auteure « du féminin ou de la féminité »¹⁹⁷. Par contre, en illustrant la complexité des luttes et des dynamiques de pouvoir entre les personnages masculins et féminins – notamment le cas de Grace qui, qu'importe le prix à payer, matérialise son désir de devenir « sujet » de son existence en choisissant une identité mixte, au confluent du genre et du sang filial – l'œuvre se révèle fondamentalement féministe. Comme l'affirme si bien Plana : « Pour une fois, une œuvre dramatique s'attache non aux *vraies femmes* (à l'Autre des hommes et donc aux hommes) mais aux *femmes réelles*, pour qui le masculin est à la fois Soi et l'Autre de Soi. »¹⁹⁸

3.1.2. La réponse-responsabilité du spectateur

Face aux deux extrêmes de la représentation de la sexualité, créant une désorientation dans la réception du spectateur, il nous faut revenir ici au paradigme postdramatique, qui attend du spectateur une réponse-responsabilité d'autant plus importante quand celui-ci est posé collectivement face à l'obscène. L'obscène, lié au dégoût, au rejet, s'éprouve à même le corps. De fait, il représente un engagement par excellence du spectateur, qui « souffre » avec les personnages ou est horripilé à la vue des sévices qui se jouent sur scène. Lehmann conclut d'ailleurs son propos sur les modalités de réception et l'engagement politique dans l'interprétation du spectacle postdramatique. Il parle de

¹⁹⁶ Saunders citant Kane dans *op.cit.*, p.30

¹⁹⁷ Plana, *op.cit.* p.234

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.234

« politique de la perception »¹⁹⁹ qui reposerait sur l'utilisation de ces signes singuliers, dont l'obscène et l'abject font partie: Nous avons vu précédemment que le politique dans le théâtre postdramatique ne fait pas l'objet d'un discours rationnel, mais est véhiculé à travers la transmission d'affects. Dans une société où c'est la rationalisation et « l'idéal calculateur »²⁰⁰ qui règnent et où les affects sont perçus comme une affliction, car associés au manque de contrôle, nous avons du mal à concevoir l'affect comme un outil de connaissance. Loin des discours politiques rationalisants, le théâtre restaure aux affects leur potentiel en les posant en outils de connaissance. Ainsi, comme l'indique Lehmann, le théâtre joue avec les frontières et pose le spectateur face à « une profonde angoisse, à la honte et aussi à la montée de l'agressivité. »²⁰¹

Le théâtre de Kane éveille cet ensemble d'affects (honte, angoisse, agressivité) en posant son spectateur face à l'obscène dans l'espace public et collectif de la salle de théâtre. Comme nous l'avons vu, un jeu avec les frontières et les catégories est aussi proposé : déplacement des codes pornographiques, obscénité et *trash*, risque lié à la performance, transgression des catégories genrées. Plus généralement, ces différentes transgressions des catégories sont des manifestations du spectre politique à travers la mobilisation des affects du spectateur face à la performance. Lehmann conclut d'ailleurs son ouvrage en insistant sur ce point :

Une fois de plus, on voit clairement que le théâtre ne gagne pas sa réalité esthétique et politico-esthétique par le biais des informations, thèses, messages, toujours savamment édulcorés : bref par son contenu au sens traditionnel. Au contraire, il appartient à son essence même de réaliser une peur, une violation des sentiments, une désorientation qui justement rencontre l'attention du spectateur sur sa présence par des processus qui peuvent apparaître « immoraux », « asociaux » et « cynique » : expérience politique par excellence.²⁰²

¹⁹⁹ « Le politique du théâtre est *le politique de la perception*. » Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op.cit.* p.294

²⁰⁰ « Au siècle de la rationalisation, de l'idéal calculateur, de la rationalité généralisée du marché, il incombe au théâtre de jouer [...] avec les extrêmes de l'affect. » *Ibid.*, p.294.

²⁰¹ *Ibid.* p.294

²⁰² Lehmann, *op.cit.*, p.294

Bien que l'aspect politique des pièces de Kane s'interprète à partir des caractères transgressifs et obscènes représentés qui engagent la responsabilité du spectateur dans la construction d'un sens en lien avec la réalité extrascénique, il nous faut insister sur l'indécidabilité propre à une politique de l'art, une notion sur laquelle Rancière se penche dans un chapitre du *Spectateur émancipé* que nous avons abordé en première partie du mémoire.

Même si elle s'oppose à une lecture postdramatique des pièces, Plana aborde aussi ce critère d'indécidabilité :

[...] Sarah Kane invente une histoire sans chercher à la contrôler, ignorant jusqu'où elle l'amènera, une histoire qu'elle laissera se construire non comme un système, mais comme un véritable *dispositif* où la logique inconsciente à sa place et qui reste donc ouvert à toutes sortes d'interprétations, les siennes comme celles des lecteurs/spectateurs.²⁰³

Cette indécidabilité (abordée par ailleurs par Lehmann²⁰⁴) propre à l'œuvre politique qui n'anticipe pas ses effets, touche d'autant plus la réception du spectateur que le caractère transgressif n'est pas figé, mais est en mouvement constant.

3.2. Déplacement du caractère transgressif : Obscénité et dépassement du postdramatisme?

Muriel Plana dans un essai consacré aux « mises en scène au féminin ou l'obscène au présent » part du constat que ce que nous reconnaissons comme transgressif ou obscène « se transforme et se déplace historiquement »²⁰⁵. Avant d'aborder les effets relatifs à la réception de l'obscène, la chercheuse énumère une série de problèmes auxquels nous sommes confrontés dans une société mondialisée, dont la montée de l'individualisme et le repli des identités sur elles-mêmes. Ces deux

²⁰³ Plana, *op.cit.*, p.193

²⁰⁴ Voir *Ibid.* p.158.

²⁰⁵ Plana, « Mises en scène au féminin ou l'obscène au présent » dans *op.cit.* p.235.

éléments auraient certaines répercussions sur les productions artistiques contemporaines²⁰⁶. Dans ce contexte, le théâtre présente l'avantage de faire dialoguer les diverses identités entre elles (conservatrices et progressives), de les poser en conflit pour non pas en résoudre l'altérité, mais pour « [manifester] son caractère irréductible »²⁰⁷ :

Le dialogisme est une façon de sortir de l'aporie entre faillite des identités et leur réactivation conservatrice, entre la fin des utopies progressistes et le retour aux vieilles valeurs. Il prend la forme d'un dialogue concret et critique entre les personnages, entre les interprètes du théâtre, mais aussi entre les arts, entre les genres, entre les sexes entre les cultures, entre les identités justement, entre corps et esprit, sexualité et politique, art et réalité.²⁰⁸

Plana se concentre en particulier sur l'expression et la pensée du « féminin » au théâtre à travers le recours à l'obscénité, et affirme que « l'ambition du « théâtre des femmes » d'échapper aux dualismes, aux stéréotypes et aux effets de mode peut paraître obscène »²⁰⁹. Parallèlement, elle remet en question et s'oppose de façon virulente au paradigme postdramatique qu'elle perçoit comme un concept « à la mode », cependant en simplifiant à outrance la thèse de Lehmann²¹⁰. Selon elle, le postdramatisme - qui intègre de nouvelles normes comme « le fragment, la voix, la choralité, le *trash*, le monologisme, les écritures contemporaines »²¹¹ - trop occupé à vouloir balayer les normes dramatiques, n'évolue plus et ne suit plus le mouvement des identités (celle du « féminin » notamment), qui, elles, ne cessent de bouger. Nous pourrions opposer à cette critique, d'une part, l'image du balancier élaborée par Catherine Bouko (voir deuxième partie du mémoire) qui montre que les critères du postdramatisme sont beaucoup plus souples que Plana ne le laisse entendre. Afin d'appuyer sa critique du paradigme

²⁰⁶ « Trouble, incertitude, perte de repères, frustration, peur, rejet, conservatisme, voilà ce qu'engendre souvent dans la société actuelle l'art dit « contemporain » », *Ibid.*, p.235.

²⁰⁷ Plana citant Enzo Cormann dans *Ibid.* p. 236.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.236

²⁰⁹ *Ibid.* p.236.

²¹⁰ « Bref, ne serait théâtrale aujourd'hui que l'écriture non dramatique. Ne serait théâtral que le texte non-théâtral (le témoignage, le roman, l'essai, le fragment) qu'on utilise comme un matériau scénique parmi d'autres, ce qui exclut la « pièce de théâtre ». Avec cette théorie, on en arrive doucement à l'idée suivante [...] : le théâtre ne doit pas être du théâtre dramatique mais un mélange de tout ce qui n'est pas dramatique afin de pouvoir bénéficier de l'étiquette « théâtre contemporain »... » *Ibid.*, p.238.

²¹¹ *Ibid.* p.239.

de Lehmann, la chercheuse prend l'exemple d'un spectacle assimilé au paradigme postdramatique, parmi tant d'autres (« *Jardinerie humaine* de Rodrigo Garcia, où la dénonciation de la société de consommation se retournait en un délire *trash* de consommation et, où la scène montrait et vendait exactement ce qu'elle croyait dénoncer »²¹²), pour illustrer l'échec du théâtre postdramatique à poser de véritables critiques intelligibles. Elle oublie alors de prendre en compte l'activité du spectateur interdisant une interprétation univoque ainsi que la politique de la perception exposée par Lehmann en conclusion de son ouvrage, et aussi abordée par Rancière lorsqu'il parle de diverses œuvres critiques dont les images appellent une interprétation : « [elles] ouvrent des passages possibles vers de nouvelles formes de subjectivation politique. Mais aucun ne peut éviter la coupure esthétique qui sépare les effets des intentions et interdit toute voie royale vers un réel qui serait l'autre côté des mots et des images. [...] » Ainsi pour Rancière, un art critique est un art « qui sait que son effet comporte toujours une part d'indécidable.»²¹³

En mettant de côté la part d'indécidable, Plana caricature les effets du paradigme de Lehmann : « [le théâtre postdramatique] absorbe toute contestation et toute provocation, en les vidant de leur sens politique [...] ». Mais, il y a une différence entre ne pas « mâcher » le travail d'interprétation au spectateur - en lui servant le sens politique et critique de la pièce sur un plateau - et vider toute contestation et provocation de leur sens politique. Le postdramatisme et la pensée critique (politique) ne sont pas incompatibles, au contraire. Cependant, le politique y est abordé de manière oblique, en mobilisant une série d'affects, et non à travers des discours bien élaborés qu'il préfère laisser aux sciences humaines (philosophie, sociologie, science politique). C'est à travers les formes que l'œuvre d'art entend communiquer des sensations et agir là où les discours savants et leurs jargons respectifs

²¹² *Ibid.* p.239-240

²¹³ Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op.cit.*, p.91

échouent à engager leur lecteur/auditeur. En ce sens, on ne retrouve d'ailleurs aucune thèse ou questionnement direct dans les dialogues des personnages chez Kane.

Malgré mon désaccord avec la manière dont Plana articule postdramatisme et obscène, en affirmant que la reformulation de la notion d'obscène représente un dépassement des « normes postdramatiques », j'adhère cependant à l'idée d'obscène qu'elle présente comme un « caractère en mouvement ». À ce sujet elle écrit :

L'obscène et le transgressif se seraient déplacés de l'objet au sujet, de la représentation au regard du spectateur, de la pornographie à la pensée, les faisant désormais dialoguer ensemble. [...] En s'attachant à des objets inhabituels, illégitimes, inattendus, la représentation obscène exhibe la différence, l'étrangeté, l'altérité de ces objets; dans le même temps, elle en refuse l'identification, change les places, subvertit les rôles, dénonce la norme dans la supposée nature; c'est ainsi que l'obscène interroge l'identité de l'objet regardé, mais aussi celle du regardant.²¹⁴

C'est donc bien sur le regard du spectateur que l'obscène intervient, dans la réception des images abjectes qu'il voit et interprète collectivement. Comme nous l'avons vu avec la définition qu'en donne Kristeva, l'abject permet d'exposer la fragilité des catégories. Nous pouvons désormais remarquer que la subversion des rôles et le jeu avec les frontières se font à diverses échelles dans le théâtre de Kane : subversion du féminin et du masculin comme normes prétendument « naturelles », subversion du rôle de l'institution (l'université dans *Cleansed*, l'espace du pouvoir dans *Phaedra's love*), et même subversion de la pornographie et du spectaculaire.

L'obscène repose donc sur le regard collectif face à des objets abjects imposés aux spectateurs dans l'espace du théâtre. Sur ce point, Plana explique :

L'obscène au théâtre est plus problématique qu'ailleurs (cinéma ou dans le roman) parce que non seulement on voit, mais on voit ensemble, en public, en direct. On est vu, physiquement perçu, senti par d'autres en train de voir dans la salle de théâtre, en train d'éprouver ces sentiments de rejet. [...] Ce qu'on peut lire seul ou même voir à plusieurs, mais en privé, peut-on le regarder collectivement en public sans rougir et sans que notre regard lui-même ne soit dénoncé?²¹⁵

²¹⁴ *Ibid.* p.241

²¹⁵ *Ibid.* p.244

Cependant, elle semble dissocier l'obscène et le *trash* sur la base de leur effet. Elle décrit les effets du *trash* comme facteur d'agacement, provocation d'un dégoût sans profondeur, sans « questionnement véritable » lorsqu'il n'y a plus aucune règle à transgresser. L'obscène se détacherait ainsi du spectaculaire, propre du *trash*. Je pense qu'ici Plana s'avance un peu trop dans l'anticipation des effets sur le spectateur face au *trash* qu'elle assimile à un pur défi de metteur en scène, et tombe dans une vision négative univoque du spectaculaire. À nouveau, je reprends ici l'idée de Rancière sur le fait que le spectateur est toujours confronté à des questionnements, il n'est jamais complètement passif face au spectacle, cela même face au *trash*. La réception du *trash* est relative d'un individu à un autre, certes, mais le spectateur postdramatique, en recherche de sensations fortes face à la violence, insensible au politique que les images-chocs génèrent, comme Plana en dresse la caricature, n'est, d'après moi, qu'un mythe.

C'est le sentiment de malaise qui pousse le spectateur à une interrogation critique politique dans l'expérience proposée par Kane. C'est justement le sentiment de choc mêlé à l'excitation caractérisant la réception du *trash*, qui nous pose dans un rapport ambivalent face à la violence. Cet effet (entre rejet et excitation) est profondément troublant et désorientant. Face à l'abject des images intolérables, on navigue ainsi de la frayeur, de l'angoisse ou du dégoût à l'ironie, l'humour noir et à la parodie; ces derniers étant liés à l'excitation. Ainsi les pièces touchent au mystère même de la violence, au fond de cruauté qui habite chaque individu, chaque spectateur, en son for intérieur, un mystère que l'interprétation critique et politique ne peut dépasser ou résoudre.

Conclusion : De l'intime au politique. L'exploration des mécanismes de la violence et « la marque du sujet ».

Dans son ouvrage qui examine la violence au fondement de nos sociétés, le philosophe Slavoj Žižek mentionne : « Toute confrontation franche avec la violence implique une part de mystification : l'horreur et la compassion suscitées en nous par les actes de violence opèrent comme un charme puissant qui nous empêche de réfléchir. »²¹⁶ Nous avons pu remarquer comment les deux œuvres-chocs de Sarah Kane agissent de ce même charme, en projetant le spectateur dans des univers cauchemardesques, des lieux de dérives et d'états de crise ultra-violents. Face à la mystification de la violence s'emparant des premiers balbutiements de la pensée après la lecture ou la vision de l'œuvre, une diversité d'approches des pièces de Kane était alors envisageable. C'est sur ce point de départ que notre réflexion s'était concentrée, ce qui nous a permis d'écarter des lectures trop intertextuelles qui ne feraient qu'inscrire l'œuvre de Kane dans la continuité de certaines traditions théâtrales et des mouvements théâtraux (post)modernes bien déterminés, sans véritablement s'intéresser aux moyens formels avec lesquels les pièces abordent des problématiques plus contemporaines; ce que nous pensions alors plus crucial. Nous avons dès lors écarté une analyse qui aurait eu pour effet d'enfermer les œuvres dans des catégories trop rigides et d'interdire une réflexion approfondie sur la violence de la réalité, dont la scène reflète les mécanismes. Afin de resituer l'œuvre de Kane dans son contexte contemporain, c'est-à-dire en la posant en parallèle avec la présence des médias de masse, nous avons alors choisi de l'appréhender à l'aide d'un paradigme assez souple, concentré sur les formes et la réception ou l'engagement du spectateur. Le dispositif postdramatique et son vocabulaire des formes - qui met de l'avant le dialogue des arts, le traitement du corps à travers la proximité du jeu de l'acteur

²¹⁶ Slavoj Žižek, *La violence : six réflexions transversales*, Éditions Au diable vauvert, 2012. p.10-11

avec la performance, la transgression du *politically correct* et une politique de la perception centrée sur les affects – se sont révélés utiles quant à démontrer la singularité des formes suggérées par l’écriture scénique de Kane. Une fois le dispositif posé et explicité, il nous a fallu cependant en remarquer la trop grande souplesse et élaborer certains critères discriminants (signes opaques, *mise-en-chair*, réponse-responsabilité) ainsi que réévaluer les modalités sous lesquelles il opérait un détachement vis-à-vis des normes dramatiques (balancier postdramatique). À partir de là, il nous a été possible d’aborder l’engagement du spectateur dans l’interprétation des pièces de Kane et d’initier une réflexion sur le lien entre la fiction théâtrale et le réel extrascénique. Nous avons alors pris le contre-pied des études intertextuelles visant à retrouver dans les pièces des figures canoniques du grand théâtre (traditionnel et/ou intellectuel), et nous avons fait lumière sur les références à la culture populaire ou culture d’en bas, à travers l’apparition d’éléments prosaïques dans les deux œuvres, qui basculaient parfois dans le *trash*: la représentation explicite de la sexualité sous ses diverses perspectives avec son potentiel de violence, ses manifestations de l’amour et la diversité de ses orientations et pratiques. Par ailleurs, il nous a fallu faire, tant soi peu, bifurquer notre commentaire sur les caractères ambigus de l’amour, un thème essentiel des pièces, une force qui se loge au cœur des mécanismes de la violence et qui était directement impliquée dans la (dé)construction des identités des personnages. Une fois les éléments de transgressions relevés, nous en avons proposé une interprétation en restant conscient du caractère indécidable marquant le processus interprétatif qui relève de ce que j’ai appelé le « spectre politique ». Une réflexion sur l’idée de « politique de la perception » proposée par Lehmann, nous a permis d’appréhender les effets d’une vision de l’obscène et de l’abject imposés au spectateur collectivement, expérience politique par excellence, qui restituait aux affects leur potentiel dans la transmission des connaissances. Cela nous a permis de faire un lien entre violence intime et violence politique, parti pris de Kane pour illustrer les mécanismes de la violence.

Dans une étude consacrée à la violence et notre manière d’appréhender celle-ci suivant les évolutions de nos sociétés (en mentionnant de grands évènements historiques et les avènements technologiques ayant bouleversé nos méthodes d’approche de la violence), le sociologue Michel Wieviorka relève : « [...] la violence se comprend mieux à partir du moment où l’on fait intervenir la subjectivité de son ou de ses acteurs, son ou leur expérience de sujet, dans des dimensions à la fois vécues et imaginaires. [...] La violence porte la marque du sujet. »²¹⁷ L’œuvre de Kane en nous projetant sur cette scène où se font et se défont les identités à travers des processus violents de types différents, permet de saisir l’étrangeté et l’aspect polymorphe de la violence omniprésente dans nos sociétés, une violence qui porte en l’occurrence *la marque du sujet*, ici la marque de chaque personnage, victime comme bourreau. Arrivée à ce point, il me semble qu’une lecture croisée des pièces avec les idées que Wieviorka développe au long de son analyse exhaustive des phénomènes de violence représenterait une prémisse intéressante pour un approfondissement de notre réflexion sur le théâtre de Kane, afin d’éviter que celle-ci ne se close sur elle-même.

Wieviorka axe sa réflexion sur la naissance particulièrement récente de la figure de victime (au XIXe siècle) et de sa visibilité publique²¹⁸, ainsi que sur l’identification à la victime ou au bourreau qui pourrait nous être utile pour approfondir notre analyse de la réception du spectateur face à l’œuvre violente. De plus, le sociologue distingue à la fin de son ouvrage cinq types de sujet de la violence : « le *sujet flottant*, qui ne trouve pas les lieux de sens qui lui permettraient de se transformer en acteur »; « l’*hypersujet*, qui surcharge ses conduites de significations nouvelles »; « le *non-sujet*, qui se présente comme un acteur entièrement déterminé, dans ses conduites, par des orientations qui lui sont plus ou

²¹⁷ Michel Wieviorka, *La violence : Voix et regard*, éd. Balland, 2004. p.284

²¹⁸ Wieviorka identifie cette visibilité de la victime dans l’espace public comme étant l’une des causes de la crise et de la mutation de nos institutions « L’entrée massive des victimes dans l’espace public ne signifie-t-elle pas une dissolution de la ligne séparant le privé du public? » *Ibid.*, p.88-89

moins imposées par un pouvoir auquel il se soumet »; « *l'anti-sujet* », pour qui la violence est un moyen de jouissance et finalement « *le sujet en survie* ». Il serait intéressant de voir dans quelle mesure les personnages de Kane peuvent correspondre à ces divers profils de violence subjective. Cependant, Wieviorka conclut son ouvrage en insistant sur le fait qu'il ne faut pas « figer l'analyse de telle ou telle expérience de violence dans des catégories elles-mêmes stabilisées. » En ce sens, il ajoute :

La violence, précisément, parce qu'elle est liée à la subjectivité des acteurs, est susceptible d'en épouser toute la diversité, par exemple de la prééminence de l'une à l'autre des cinq figures du sujet que nous avons distinguées, et de les combiner, de manière plus ou moins instable. La subjectivité du protagoniste de la violence n'est pas une quantité qui diminuerait ou augmenterait au fil des étapes de sa trajectoire, elle est plutôt ce qui transforme, se pervertit, s'inverse, dans les cas extrêmes, et que le chercheur doit retrouver dans ses expressions même les plus éclatées, appauvries, perdues, distordues ou renversées.²¹⁹

Il nous apparaît plus évident désormais que le théâtre de Kane, en se passant de discours, parvient à véhiculer à travers les formes qui s'y dessinent, ces expressions éclatées, ces renversements, cet appauvrissement de la subjectivité des protagonistes. Plus exactement, Kane creuse la représentation jusqu'au fond de cruauté qui caractérise l'humain et qui correspondrait au sens que Wieviorka donne à l'anti-sujet : « La notion de sujet inclut ou, tout au moins, implique son contraire, que nous appellerons l'anti-sujet, cette face d'ombre de l'être qui renverse les catégories du sujet »²²⁰.

Le sociologue articule ainsi la notion de sujet et la responsabilité collective:

Le sujet, autrement dit, c'est d'abord la possibilité de se constituer soi-même comme principe de sens, de se poser en être libre et de produire sa propre trajectoire. Cette définition reprend *grosso modo* celle, sociologique, que propose Alain Touraine, dans ses travaux les plus récents [...] Elle a pour implication que tous les êtres humains doivent avoir le même droit à être sujet, à pouvoir s'engager dans des processus de subjectivation, ce qui débouche sur la notion de démocratie, mais aussi sur celle de responsabilité collective : comment être soi-même sujet si l'on ne fait pas l'effort de s'interroger sur les conditions qui permettent à autrui de l'être aussi?²²¹

N'est-ce pas à ce même questionnement que le théâtre de Kane nous confronte finalement? N'invite-t-elle pas le spectateur à un exercice purement démocratique, humaniste, ne réalise-t-elle pas à travers

²¹⁹ *Ibid.*, p.310.

²²⁰ *Ibid.*, p.287

²²¹ *Ibid.*,p.287

ces mises en scène un fantasme d'une mise à plat des inégalités? Quoiqu'éphémère et difficile à conserver, l'expérience théâtrale - pour reprendre les termes de Kane - « grave des leçons dans nos cœurs à travers la souffrance, alors que les spéculations nous laissent de marbre »²²². C'est ce qu'il nous faut par-dessus tout retenir de l'expérience proposée par la dramaturge. Cette connaissance est rendue possible grâce à notre capacité d'être affectée et de valoriser nos affects. Concluons alors sur ces magnifiques mots d'ordre que nous donne le dramaturge Stéphane Lépine (dans ses notes de mises en scène de *Blasté* par Brigitte Haentjens), pour appréhender le spectacle désorientant que Kane nous propose :

Âmes sensibles, soyez présents, à cœur ouvert, soyez au rendez-vous que donne Sarah Kane avec l'humain, le trop humain, avec les sensibilités écorchées et les existences défaites, avec les paroles tranchantes et les langues tranchées, avec les fellations, les sodomies et les yeux arrachés, ce réel obsédant et son lot d'expériences désespérantes, tout cela dans un théâtre près de chez vous, le théâtre des terrains vagues et des piqueries, le théâtre des dérives urbaines et affectives, le théâtre des corps flétris et des mains coupées, des danses à 10 \$ et des masturbations mécaniques. Le théâtre de notre monde actuel. Âmes sensibles, ne fermez pas les yeux devant tout cela, vous n'en avez pas le droit.²²³

Il est vrai alors que l'œuvre nous « mord » et nous « pique »²²⁴ en nous confrontant, l'espace de quelques heures, à l'horreur du monde qu'aucun discours n'est parvenu encore à démystifier. Il s'agit pour le spectateur de se laisser toucher, heurter et de souffrir avec les personnages, ou encore de partager leur euphorie, de se faire leur complice et d'être témoin de ces identités qui se construisent en résistance. Il s'agit d'aller chercher au théâtre, non pas des idéologies politiques nous menant à une mobilisation, mais une énergie pour un changement, qui passe nécessairement par un éveil des sens.

²²² Sarah Kane citée par Graham Saunders dans *About Kane: the Playwright & the Work*, Londres, Faber and Faber, 2009, p.85. (ma traduction de la citation)

²²³ Stéphane Lépine, *L'Homme est un loup pour l'Homme (et la femme...)*, Publications Sybillines, 2008, p.5

²²⁴ Voir citation de Kafka dans l'avant-propos.

Bibliographie

Œuvres de Sarah Kane

KANE, Sarah, "Cleansed" dans *Complete plays*, London, Methuen drama, 2001.

KANE, Sarah, "Phaedra's Love" dans *Complete plays*, London, Methuen drama, 2001.

Ouvrages et documents sur le théâtre de Sarah Kane

ANGEL-PEREZ, Elisabeth, *Voyages au bout du possible: les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris, Klincksieck, coll. Angle ouvert, 2006.

BARNETT, David, "When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts." *New Theatre Quarterly*, 24, 2008.

LESAGE, Marie-Christine, « De Sénèque à Kane : Monstres et cruauté symbolique » dans la revue *Registre 9/10 Le Théâtre et le Mal*, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2005.

LESAGE, Marie-Christine, « Les bords extrêmes; la dramaturgie de Sarah Kane » dans *Études théâtrales* n°24-25, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies, « Sarah Kane, Heiner Müller : approche d'un théâtre politique » dans *Études théâtrales* n°24-25, 2002.

LÉPINE, Stéphane, *L'Homme est un loup pour l'Homme (et la femme...)*, Montréal, Publications Sybillines, 2008.

OUTRE SCÈNE, *Revue du Théâtre Nationale de Strasbourg*, n°1, février 2003.

PLANA, Muriel, « Sarah Kane à travers les sexes : Purifiés » dans *Théâtre et Féminin : identité, sexualité, politique*. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012, 2000.

RAVENHILL, Mark, « The beauty of brutality », dans *The Guardian*, 28 octobre 2006. <http://www.theguardian.com/stage/2006/oct/28/theatre.stage> [consulté le 21 mai 2014].

SAUNDERS, Graham, *“Love me or kill me” : Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester University Press, 2002.

SAUNDERS, Graham, *About Kane: the Playwright & the Work*, Londres, Faber and Faber, 2009.

SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face Theatre: British drama today*, London, Faber and Faber, 2001.

VOIGTS-WIRSCHOW, Eckart « ‘We are anathema’ Sarah Kane plays as postdramatic theatre versus ‘the dreary and repugnant tale of sense’ » dans *Sarah Kane in Context*, Manchester University Press, 2010.

Ouvrages génériques

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, collection Folio/essais, Paris, Gallimard, 1964.

BARBÉRIS, Isabelle *Théâtres contemporains*, Broché, Presses Universitaires de France, 2010.

BARBÉRIS, Isabelle et PECORARI, Marie, *Kitsch et Théâtralité : effets et affects*. Éditions universitaires de Dijon, 2012.

BOUKO, Catherine, *Le Spectateur postdramatique*, Bruxelles, Éditions Peter Lang, 2010.

GARCIN-MARROU, Flore, Présentation des travaux de Jean-Pierre Sarrazac: <http://labo-laps.com/presentation-des-travaux-de-jean-pierre-sarrazac/> [Consulté le 3 mars 2014]

GOETSCHER, Pascale, « Présentation. Le spectaculaire contemporain. » dans la revue *Sociétés et Représentations*, n°31, 2011/1

GUILEMOT, Jean M., « Introduction » dans *Cahiers d’histoire culturelle de l’université de Tours*, n°5, « De l’obscène et de la pornographie comme objets d’études », 1999.

HAREL, Simon, *Attention écrivains méchants*, Presses de l’Université Laval, 2011.

JACQUES, Hélène, « Nommer le « théâtre nouveau » : Le Théâtre postdramatique » dans *Jeu : Revue de théâtre*, Numéro 108 (3), 2003.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l’horreur : Essai sur l’abjection*, Paris, Édition du Seuil, 1980.

LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror in Œuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

LE GRAND, Eva, *La mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur, 1995

LE GRAND, Eva, *Séductions du Kitsch : roman, art, culture*, Montréal, XYZ Éditeur, 1996

LEVINE, Lawrence L., « *Culture d’en haut, culture d’en bas* » : *L’émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

OGIEN, Ruwen, *Penser la pornographie*, Presse universitaire de France, 2003

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

REYNOLD, Simon, *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984*, New York, Penguin, 2005.

ROGER, Philippe, « Spectaculaire, histoire d'un mot » dans *Le Spectaculaire* sous la direction de Christine Hamon-Sirejols et André Gardies, Cahier du GRITEC, Aléas éditeur, 1997.

SCARPETTA, Guy, *Kantor au présent*, Arles, Acte Sud, 2000.

SONTAG, Susan, *L'œuvre parle*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 2010.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Paris, éd. Circé, 2006.

WIEVIORKA, Michel, *La Violence : Voix et Regard*, Paris, Éditions Balland, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj, *La violence : six réflexions transversales*, Éditions Au diable vauvert, 2012.