

MARTINE DELVAUX

## MOURIR/SURVIVRE. LUMIÈRES DE SARAH KANE

§1 La dramaturge britannique Sarah Kane s'est enlevé la vie en 1999. Elle avait 28 ans. Elle était actrice et metteuse en scène. Elle avait écrit, en moins de cinq ans, un court métrage et cinq pièces de théâtre. Malgré sa réputation d'auteure scandaleuse, dont la première pièce *Blasted* (mise en scène pour la première fois au Royal Court Theatre Upstairs en 1995) a suscité de fortes réactions de la part de la presse étant donné son contenu sexuellement explicite et sa violence (viol, fellation, sodomie, mutilation, cannibalisme...), force est de constater qu'elle a eu une influence marquante sur le théâtre contemporain. Mais son influence concerne moins la transgression à laquelle son travail est, encore aujourd'hui, régulièrement associé que la fonction que Kane accordait au théâtre et qui passait par la forme qu'elle lui donnait. Kane, pourrait-on dire, a changé la réalité humaine parce qu'elle a changé les moyens que nous avons de nous comprendre nous-mêmes – le théâtre étant le miroir qu'elle a privilégié, un miroir dont la fonction réflexive dépendait d'une diffraction de l'image, d'une explosion (comme celle qui caractérise l'ellipse entre les deux actes de *Blasted*) qui fait que ce qui se passe au centre, au cœur de la pièce, tombe en lambeaux<sup>1</sup>. « Middles fall apart », écrit Ehren Fordyce (2010 : 104) au sujet des pièces de Kane. C'est là le legs de la dramaturge, un héritage qui passe par la destruction et que je souhaite explorer ici dans l'œuvre qui l'a intronisée sur la scène théâtrale, *Blasted*, et celle qui a été lue après sa mort, *4.48 Psychosis* (2000).

Nombreux ont été les critiques qui ont vu en Kane l'auteure suicidée d'une œuvre désespérée. Toutefois, je proposerai ici, par le biais d'une mise en résonance des deux textes et de l'essai *Survivance des lucioles* de Georges Didi-Huberman (2009), de voir dans ces deux pièces le clignotement d'une survivance fidèle à l'espoir dont la dramaturge investissait la pratique théâtrale : « Si par l'art nous pouvons expérimenter quelque chose », disait Kane, « nous pourrions peut-être devenir capables de changer notre avenir » (Lanteri, 2002 : 19).

§2 Sarah Kane affirmait que le théâtre n'avait pas de mémoire. Elle chérissait l'espoir que quelqu'un lui montre une image qui pénétrerait dans son esprit et y laisserait une marque plus permanente que le moment lui-même. Ainsi, son souhait était que le public assiste à ses pièces comme à un match de football, ému par l'expectative dans laquelle il serait plongé – car contrairement aux salles de théâtre qu'elle quittait régulièrement avant la fin de la représentation, elle ne quittait jamais une partie de football, convaincue que jusqu'à la dernière minute quelque chose pouvait se produire et venir la surprendre<sup>2</sup>. Comment comprendre le lien entre la violence ponctuelle et la transmission ? Qu'advient l'Histoire et le temps quand le théâtre les fait sortir de leurs gonds ? Comment s'arriment, chez Kane, l'expérience extrême du présent théâtral et la question de l'héritage ? Comment se joue la transmission dans une œuvre « désespérée » ? De quelle survie est-il question quand l'auteure elle-même s'est suicidée ? La dernière pièce de Kane, *4.48 Psychosis*, un monologue terminé peu de temps avant sa mort, peut-être plus encore que les pièces précédentes qui sont toutes empreintes d'une grande violence et de rapports humains difficiles sinon impossibles, a particulièrement servi l'image noire d'une auteure tourmentée et autodestructrice. Lu trop souvent comme une lettre de suicide, *4.48 Psychosis* est devenu la lentille à travers laquelle toute l'œuvre de Kane a été interprétée comme relevant d'une dépression clinique plutôt que du talent artistique. Pourtant, un certain nombre de critiques s'entendent pour y voir, malgré tout, un théâtre de l'espoir, un lieu où clignote la lumière. À la fin de son article sur *Blasted*, Isabelle Smadja écrit en ce sens que si on était tenté de voir la pièce comme l'aboutissement d'une « réflexion désespérée » (Smadja, 2002 : 156), il faudrait plutôt reconnaître l'espoir qu'incarne le personnage de Cate, révélant que Kane ne « renonce pas à la quête brûlante d'un avenir meilleur » (Smadja, 2002 : 157) et continue à croire qu'au bout du tunnel, il y a de la lumière.

§3 C'est cette perspective qui m'intéressera ici. Il faut penser l'héritage de Sarah Kane comme une transmission qui se fait dans la fracture, la rupture, le choc, la blessure. Mais ce processus, justement, n'est pas sans espoir<sup>3</sup>. Si Kane était sarcastique, elle n'était pas cynique ; elle se voyait plutôt comme une romantique (Saunders, 2009). Son écriture porte d'ailleurs les marques de cette vision du monde, d'une croyance dans l'art comme engagement

social, et ce jusque dans *4.48 Psychosis* et le suicide qui a suivi. Kane, comme Georges Didi-Huberman, croyait que « dans notre façon d’imaginer gît fondamentalement une condition pour notre façon de faire de la politique » (Didi-Huberman, 2009 : 51)<sup>4</sup>.

~ ∞ ~

- §4 Dans *Survivance des lucioles*, Didi-Huberman explore le pessimisme politique de Pasolini, le désespoir du cinéaste qui, peu de temps avant de mourir, désespérait d’une impossible résistance, pleurant les lueurs éteintes des contre-pouvoirs. Didi-Huberman a entendu la leçon de Benjamin qui enjoignait d’« organiser le pessimisme » (*SL* : 138), et il enjoint à ses lecteurs de le suivre dans sa critique de Pasolini et sa recherche d’espoir, l’angle de vue d’où on peut (d’où on doit) se placer pour ne pas désespérer et percevoir le clignotement des lucioles même là où on ne pensait pas le trouver. C’est un traité pour la survie de la résistance que présente ici Didi-Huberman, geste unique, parole rare à une époque où prévaut le cynisme (entre autres chez les intellectuels), un essai surgi lui-même comme une lumière qui traverse les images noires, les zones d’obscurité de notre histoire.
- §5 « La luciole est morte », écrit le philosophe, « elle a perdu ses gestes et sa lumière dans l’histoire politique de notre sombre contemporain qui condamne son innocence à mort » (*SL* : 20). Pourtant, c’est bien un plaidoyer contre la mort des lucioles qu’il nous propose, nous enjoignant de les chercher, de les trouver, de les voir, même dans les mots les plus sombres, les mots, les images, la lumière qui brille malgré tout. Et si ces images-lucioles sont des « images au bord de la disparition » (*SL* : 135), elles restent des « images pour organiser notre pessimisme » (*SL* : 138), des « images pour protester contre la gloire du règne et ses faisceaux de dure lumière » (*SL* : 138).
- §6 Car ce n’est pas dans la grande lumière qu’on peut voir les lucioles ; c’est dans la nuit, cette nuit profonde qui nous permet de saisir la moindre lueur. Si les lucioles ont disparu, c’est à cause de cette clarté aveuglante des « projecteurs des miradors, des shows politiques, des stades de football, des plateaux de télévision » (*SL* : 26), de la culture de la surexposition, « façon de troquer la dignité civile contre un spectacle indéfiniment monnayable » (*SL* : 32). Mais tel fut le désespoir politique de Pasolini en 1975 :

les créatures humaines de nos sociétés contemporaines, comme les lucioles, ont été vaincues, anéanties, épinglées ou desséchées sous la lumière artificielle des projecteurs, sous l’œil panoptique des caméras de surveillance, sous l’agitation mortifère des écrans de télévision. Dans les sociétés de contrôle [...], « il n’existe plus d’êtres humains » aux yeux de Pasolini, plus de communauté vivante. (*SL* : 49)

§7 Mais les lucioles ont-elles vraiment disparu ? « Bien sûr que non », répond Didi-Huberman (*SL* : 138). Toutefois, notre monde (occidental, blanc, éduqué...) est imprégné d'un tel cynisme qu'on n'arrive plus à croire en la possibilité d'un peu d'espoir, qu'on lève les yeux au ciel, qu'on ricane à l'idée même d'un espoir, que cet espoir prenne la forme du poing levé ou de la création. Cet espoir, le cynisme le tue dans l'œuf, et on ne peut plus voir la lumière parce que l'œil est déshabitué. Le cynisme est une démission, une lâcheté, un désaveu premier, par le sujet, du pouvoir qui reste le sien : « l'innocence condamnée à mort » (*SL* : 50).

§8 Sarah Kane, contrairement à Pasolini et malgré les apparences (ou ce que révèle une lecture rapide de son œuvre), semble avoir cru en la possibilité de la lumière, et à la manière de Didi-Huberman elle continue à la voir, elle la révèle derrière les ombres : « Tant que l'acte spectaculaire ne s'arrêtera pas » écrit Agathe Torti-Alcayaga, « le regard collectif du spectateur restera une pierre de touche au frottement de laquelle, pour la communauté des Hommes tout entière, affleurera le sentiment de la vie » (Torti-Alcayaga, 2001 : 63). L'obscurité et la violence de son œuvre ne sont pas le symptôme de son mal-être intime, sorte de radiographie de la maladie mentale ; elles doivent plutôt être lues et vues comme un engagement concret – la scène d'une explosion dont le choc a pour but de secouer le public en tant que représentant de la société. Ainsi, à propos de *Blasted*, sa première œuvre jugée scandaleuse par la réception critique immédiate, Kane dira : « Personally, I think it is a shocking play, but only in the sense that falling down the stairs is shocking—it's painful and it makes you aware of your own fragility, but one doesn't tend to be morally outraged about falling down stairs. » (Sierz, 2000 : 93) Pour Kane, le théâtre fait simplement partie de la société ; c'est un miroir qui renvoie la vision du monde de ceux qui y habitent. Et de son point de vue, *Blasted*, contrairement à la paraphrase glauque qui en a été faite, traite de l'espoir et de l'amour (Sierz, 2000 : 105). Comme l'indique Graham Saunders,

Kane herself points out that one of the key motivations behind all her drama was « to create something beautiful about despair, or out of a feeling of despair, [which is] for me the most hopeful, life-affirming thing a person can do. Because the expression of that despair is part of the passivity of struggle against it, the attempt to negate it. » (Saunders, 2009 : 105)

§9 Kane raconte que *Blasted* est née de la rencontre entre une œuvre qu'elle était en train d'écrire (la mise en scène d'une relation de pouvoir qui se terminait en viol) et le visage d'une vieille femme de Srebrenica, vue en larmes à la télévision, qui demandait de l'aide à la communauté internationale. Personne n'ira l'aider, s'est dit Kane, et moi-même je suis en train d'écrire cette pièce ridicule sur deux personnes dans une chambre d'hôtel. Mais quel était le rapport entre un viol ordinaire dans une chambre

d'hôtel à Leeds et ce qui se passait en Bosnie ? « One is the seed and the other is the tree », dit-elle (Saunders, 2000 : 125). Entre un génocide et un viol, le lien est clair. Et de le révéler n'est pas désespérant ; c'est justement dans ce geste que se situe l'espoir – dans la compassion qui doit se dégager du sort fait aux soldats tenus de commettre des atrocités, dans la compassion que ressent le personnage de Cate envers Ian, son ancien amant (un journaliste alcoolique de bas étage qui souffre d'un cancer du poumon), malgré le fait qu'il vient de la violer. Avec cet « amour » que Cate continue à éprouver envers Ian, un amour non pas de l'homme mais de l'humain, Kane ne met pas en scène un rapport de pouvoir sadomasochiste ; elle cherche plutôt à préserver l'espoir.

§10 La violence de *Blasted* n'est pas une violence gratuite, *glamour*, une violence que sa représentation rend attirante ; plutôt, disait Kane, c'est une pièce *sur* la violence, une pièce qui montre la violence, et qui en la montrant la rend profondément repoussante : « You'd think people would be able to tell the difference between something that's about violence and something that's violent. I don't think it's violent at all. It's quite a peaceful play. » (Saunders, 2009 : 100)<sup>5</sup> Cette paix, dans une œuvre qui paradoxalement met en scène des actes de violence extrême, est au centre de l'effet-luciole de l'écriture de Kane<sup>6</sup>.

§11 *Blasted*, influencé par Beckett (que Kane lisait avidement en écrivant sa pièce), prend fin sur une scène dans laquelle Ian est enfoncé entre les planches du sol de la chambre d'hôtel, là où le bébé mort avait été enterré par Cate. Après avoir ingéré l'enfant, Ian, aveugle, se glisse, avec les restes du corps et la couverture du bébé, dans l'espace que celui-ci occupait auparavant. Seule sa tête sort du trou, et c'est dans cette posture qu'il expire : « He dies with relief. » (Kane, 2001 : 60) Une pluie se met ensuite à tomber sur lui, disent les didascalies, et voilà qu'il revient soudainement à la vie : « Ian : Shit. » (Kane, 2001 : 60) Cate revient dans la chambre avec du pain, une saucisse et une bouteille de gin, et du sang qui coule entre ses jambes – elle est allée dans les rues se prostituer pour obtenir de la nourriture. Elle s'assoit à côté de la tête d'Ian, se nourrit d'abord, puis lui donne à manger. Elle boit du gin, se met à sucer son pouce, et la pluie recommence à tomber. « Thank you », lui dit Ian avant le noir final.

§12 C'est dans cette fin que les lucioles apparaissent, dans les pluies d'automne et d'hiver – l'eau comme vecteur de lumière – qui ponctuent la pièce, et dans l'acte de compassion de cette femme envers celui qui l'a violée (voir la lecture proposée par Smadja [2002]). L'innocence fondamentale de Cate, son enfance éternelle, n'est pas une simplicité intellectuelle (comme d'aucuns l'ont compris), mais une image de pureté analogue à celle de la Béatrice de Dante. C'est une quête où Ian cherche, sans le savoir, un Dieu qui est présent dans la personne de Cate.

§13 Kane affirmait que ses pièces avaient à voir avec l'amour, la survie et l'espoir (Saunders, 2009 : 105). *Blasted*, sur fond de tabloïds, de violence sexuelle et de guerre civile, en aura été la première manifestation.

~ ∞ ~

§14 Georges Didi-Huberman, suivant Walter Benjamin et Giorgio Agamben, repère le clignotement des lucioles dans la guerre :

l'expérience de la guerre elle-même nous apprend – en ce qu'elle aura trouvé les conditions, si fragiles soient-elles, de sa narration et de sa transmission – que le pessimisme fut quelquefois organisé jusqu'à produire, dans son exercice même, la lueur et l'espoir intermittents des lucioles. (*SL* : 111)

§15 Car même dans des circonstances qui semblent dénuées d'espoir, la vie demeure, la vie plus forte que la vie, la sur-vie : « Il est même arrivé que les mots les plus sombres ne fussent pas les mots de la disparition absolue, mais ceux d'une survivance *malgré tout* lorsqu'écrits depuis le fond de l'enfer. » (*SL* : 112) Comme le disait Pascal : « Nul ne meurt si pauvre qu'il ne laisse quelque chose. » (cité dans *SL* : 115)

§16 Didi-Huberman, dans sa lecture des lucioles, se tourne vers Agamben pour trouver, dans l'œuvre du philosophe et sa lecture du contemporain, les petites lumières des lucioles – tâche qui, selon Agamben, « demande à la fois du courage – vertu politique – et de la poésie, qui est l'art de fracturer le langage, de briser les apparences, de désassembler l'unité du temps » (cité dans *SL* : 59). Dans cette poésie gisent les restes de la vie : les lucioles sont des « intermittences passagères » qui viennent interrompre le temps arrêté du totalitarisme ou du Jugement dernier (*SL* : 99), des clignotements enterrés par les féroces projecteurs de la lumière qui dévore tout, des éclairs fugaces que seule la nuit profonde fait surgir : « La danse des lucioles, ce moment de grâce qui résiste au monde de la terreur, est la chose la plus fugace, la plus fragile qui soit. » (*SL* : 21)

§17 Sous le couvert de la terreur, le théâtre de Kane est un miroir de notre fragilité, de cette fragilité qui est le lieu de l'espoir. Devenant de plus en plus formelle et poétique au fil du temps (l'acmé de ce processus se trouvant dans *Crave* et *4.48 Psychosis*), dégagée de la structure en trois actes et des exigences classiques de la théâtralité, l'œuvre de Kane se fait de plus en plus romantique. Elle porte un romantisme indissociable du nihilisme qu'elle semble mettre en scène – un nihilisme qui est, selon elle, la forme extrême du romantisme. Mais ce nihilisme, inséparable de la dépression qui la préoccupait, elle le voit non pas comme l'expérience du vide mais comme l'expérience d'un « plein » si plein que tout s'y annule : « You can't have faith without doubt, and what are you left with when you can't have love without

hate ? » (Saunders, 2009 : 105) Ce « tout » (qui est un tout voir, tout sentir, tout entendre, tout comprendre...) fait naître un théâtre « “expérientiel” fondé sur l’espoir. Car toujours l’expérience reste ; elle est « indestructible, quand bien même elle se trouverait réduite aux survivances et aux clandestinités de simples lueurs dans la nuit » (*SL* : 128). C’est une telle « expérientialité » que nous a léguée Kane par l’explosivité de son œuvre – ce *blast* qui vient surprendre le public au milieu de *Blasted*, scindant la pièce pour y installer un effet de miroir entre le viol et la guerre. Chez Kane, le personnel est politique.

~ ∞ ~

- §18 Quand *Blasted* a été monté la première fois, les réactions du public et surtout de la presse ont été passionnelles. Cette pièce qui raconte, comme le résume Kane elle-même, comment un journaliste d’une quarantaine d’années viole son ex-compagne et se fait assassiner par un soldat qui lui arrache les yeux par succion, si on s’en tient à sa trame narrative, n’avait rien pour plaire. Mais pour Kane, si la pièce a suscité une telle violence, c’est moins pour son contenu que pour le fait qu’il s’agit d’une œuvre « expérientielle » plutôt que spéculative : « 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. » (Saunders, 2009 : 85)
- §19 Le titre, *Blasted*, renvoie à la fois à la pièce et à son impact sur le public, « anéhanti » par la représentation à laquelle il assiste. Car ce qui rend cette pièce expérientielle, c’est sa forme. Le fond *est* la forme, répète Kane ; la pièce ne raconte pas quelque chose qui lui précède, qu’elle met en scène ; ce qu’on voit arriver sur la scène, *c’est* la pièce. Ainsi, plus *Blasted* avance, plus la pièce se défait, faisant passer le public du statut de témoin second, *innocent bystander* de la violence (témoin du viol de Cate, de la mutilation de Ian), à celui de témoin premier : le public devient au final la victime de la pièce. Ce qui arrive aux corps, et en particulier aux corps masculins démembrés, explosés, correspond à ce qui arrive au public pris en otage par une pièce qui, sans avertissement, passe du réalisme à l’onirique. Au lendemain de la première, Kane a souligné que sa pièce avait obtenu une couverture médiatique plus importante que le viol d’une jeune fille arrivé au même moment, comme si les médias étaient plus troublés par la représentation de la violence que par la violence elle-même. C’est ce paradoxe qu’elle parvient à mettre en scène par la coexistence des deux actes de *Blasted*.
- §20 La pièce de Kane lie considérations sexuelles et politiques : *Blasted* renvoie au silence international devant ce qui se produisait à cette époque en Bosnie.

On voulait se croire immunisé contre de tels événements, et la pièce de Kane amenait ces événements *ici*, elle les faisait exister. Chez Kane, le personnel et le politique sont indémaillables, la chambre d'hôtel est la rue, l'homme ordinaire est un mercenaire. Toutefois, la terreur qu'elle met en scène n'est pas un véhicule du fascisme ; elle est résistance. La force de *Blasted* se trouve dans les questions qu'elle suscite et qu'elle laisse sans réponse. Kane met en scène, fait parler, fait agir, mais elle ne glose pas. Si la pièce demande comment on peut continuer à vivre quand la vie est devenue si douloureuse, intolérable, elle ne s'exprime aucunement par slogans. En cela réside sa dimension expérientielle : *Blasted* requiert du public qu'il sente d'abord, pour réfléchir ensuite.

§21 À la fin de cette histoire, qui traverse les lieux et les temps de la scène et de la réalité, reste le personnage de Cate : celle qui demeure, seule, après avoir survécu au viol, à la domination ; cette figure de femme qui traverse l'œuvre de Kane (et dont la sonorité évoque son propre nom) et qu'on retrouve dans la Grace de *Cleansed*, la C de *Crave*, le je de *4.48 Psychosis*. Cate, cette femme violée et prostituée mais néanmoins innocente, renaît de ses cendres en éternelle survivante.

~ ∞ ~

§22 L'explosivité du théâtre de Kane est une sismographie sociale transportée sur la scène. Intermittence, fuite, instantanéité : l'explosion est, comme Cate, une « passante » (*SL* : 100), image dialectique faite d'apparitions et de disparitions, de réapparitions et de redispersions incessantes (*SL* : 74). De plus en plus intéressée par la « performance » (et elle souligne les connotations sexuelles du terme), Kane met l'accent sur la dimension viscérale du théâtre, la proximité charnelle, l'appréhension physique de la pensée et du sensible (Singer, 2004 : 141). Ce qui apparaît est une pratique théâtrale qui se rapproche autant du football que de la sexualité, un théâtre qui tire sa puissance du présent, de l'ici et du maintenant, et donc du vivant. En cela réside l'héritage de Kane, qui se déploie comme une éthique bâtie sur les ruines de la foi<sup>7</sup>, comme ce qui reste après le désaveu de la religion ; quelque chose comme les visages des pécheurs qui continuent à crépiter dans l'Enfer de Dante – la « misérable gloire des damnés » (*SL* : 10).

§23 Si *4.48 Psychosis*, à cause des événements qui ont suivi son écriture, peut se lire comme une note de suicide, je préfère voir dans la pièce, plutôt qu'un testament, un héritage qui aurait été transmis (que Kane se soit ou non enlevé la vie). Le legs de la dramaturge prend toute sa complexité dans ce dernier écrit où la théâtralité se dissout (les personnages sont sans noms, la pièce se déroule hors temps et hors espace, il n'y a pas de linéarité, on confond le rêve et « la vie », la voix est traversée par nombre d'intertextes



apparents et dissimulés...), tout comme le sujet de l'expression explose – à la fois se défait et se démultiplie (dans une continuité avec le morcellement théâtral et humain manifeste dans *Blasted*). Bien sûr, la fragmentation du texte peut être comprise comme étant à l'image de l'expérience psychotique – cette impression de désintégration dont le sujet fait l'expérience dans la maladie. Toutefois, cet effet ne participe pas d'une étude de cas : Kane n'expose pas simplement l'état psychique qu'est la dépression psychotique ; son monologue s'avère plutôt un commentaire complexe, une critique de l'institution psychiatrique et du discours médical doublé d'une réflexion philosophique sur ce que signifie être un sujet.

§24 Car on ne sait pas, au final, de quel sujet ni de quelle réalité il est question ici, et c'est dans cette impossibilité qu'apparaît la survivance. Si on peut voir les actes de violence dans *Blasted* (ainsi que dans *Phaedra's Love* et *Cleansed*) comme le catalyseur d'une réflexion sur la nature humaine (Saunders, 2003 : 103), on peut recevoir de la même façon les tourments de *4.48 Psychosis* : comme l'exposé et la dénonciation de la souffrance que provoque ce qu'Edward Bond nomme une *posthumous society*, une société où les humains ont cessé de créer leur humanité, où la vie est devenue un simulacre de la vie. Nous sommes des individus qui vivent dans un état végétatif, dit-il, que des machines permettent de garder en vie ; notre espèce respire grâce à sa grande technologie. Et nous pourrions continuer à vivre ainsi, mais nous ne serions alors plus humains, et nous ne serions pas conscients non plus d'être morts... (Saunders, 2003 : 103)

§25 Pour nous aider à vivre ainsi, dans cette société vide, la lobotomie chimique existe, comme l'affirme une des voix de *4.48 Psychosis* ; c'est une façon d'anesthésier le cerveau et peut-être ainsi de mieux vivre en société. Mais cette vie a tout à voir avec le théâtre, d'où la demande ultime que formule le personnage innommé de Kane : « Please open the curtains. » (Kane, 2001 : 245) La dramaturge, à la fin de sa pièce, use d'une stratégie propre au théâtre dans le théâtre (la fin ébauchant l'amorce d'une nouvelle pièce) et à l'interrogation qui hante ce type de mise en abyme : la vie est-elle un songe ? La réalité est-elle celle dont on pense faire l'expérience ? Sommes-nous des marionnettes manipulées par un Dieu tout-puissant dont l'existence serait ainsi confirmée ?

§26 À quatre reprises, au cours de *4.48 Psychosis*, le public entend ces mots qui reprennent la forme de didascalies et qui sont proférés par le personnage à la manière d'une note de mise en scène : « Hatch opens. Stark light. » (Kane, 2001 : 225, 230, 239, 240) La trappe s'ouvre, la lumière est crue, comme si Dieu ouvrait la voûte du ciel pour nous regarder de haut et disait : que le théâtre commence ! Cette lumière, qui vient ponctuer une pièce qui se veut le portrait intime de la noirceur psychique, apparaît comme un éclair dans l'enfer de la douleur – ou, pour reprendre l'expression de Smadja, une

lumière au bout du tunnel. Ce renvoi à la lumière rappelle, paradoxalement, les absences de Cate dans *Blasted*, les épisodes de petit mal qui sont des échappées à l'extérieur de l'horreur ambiante (causée par la domination masculine et la violence ordinaire) et auxquels succèdent des moments de parfaite lucidité<sup>8</sup>. La lumière de *4.48 Psychosis* fait écho, aussi, aux pluies d'automne et d'hiver de *Blasted* qui viennent nettoyer la terreur, tombant du ciel comme de cette trappe d'où coule dans la dernière pièce de Kane une douche de lumière.

§27 Le personnage principal de *4.48 Psychosis*, que je suggère de voir comme la synthèse de Cate, Grace, C et Kane elle-même, évoque la luciole. Cette figure de femme, lumineuse, clignote à travers l'œuvre, et l'acmé de ce parcours se trouve dans le monologue final de *4.48 Psychosis* où la conscience qui s'exprime, cette conscience qui soudain parvient à une compréhension globale, totale, au milieu de la souffrance extrême, se fait lumière : « when a shaft of light enters as all thoughts unite in an instant of accord » (Kane, 2001 : 205). Souvenez-vous de la lumière et croyez la lumière, répète plusieurs fois le personnage, nommant cette clarté qui se manifeste dans les moments de lucidité<sup>9</sup> où apparaît la vérité, une conscience ultime qui se compare à la croyance en Dieu. Cherchant l'amour, le *je* de *4.48 Psychosis*, malgré le suicide, ne perd pas espoir, et dans la réplique finale, « Watch me vanish » (Kane, 2001 : 244), on entend le maintien du regard, de l'échange. C'est face au public, en relation étroite avec lui, que la rupture commence (Kane, 2001 : 240) et que la mort arrive comme le prix à payer pour être aimée – « this vital need for which I would die / to be loved » (Kane, 2001 : 242-3).

§28 C'est dans ce rêve d'amour que se manifeste la survivance. Car si le sujet de *4.48 Psychosis* s'enlève la vie, il refuse néanmoins d'être annihilé. Quand le rideau se lève, comme le jour se lève à 4h48, il signale non seulement le moment de détresse qui appelle la mort, mais aussi le début de la vie (comme de la pièce de théâtre qui ainsi re-commencerait à l'infini). Et dans cette image ambiguë réside la résistance : le *je* de Kane continue à clignoter dans la camisole de force de sa détresse. Son monologue, plus qu'un chant du cygne, est une symphonie solo (Kane, 2001 : 242) – une œuvre complexe, à la fois décousue et harmonieuse, où naît et meurt un sujet. C'est ainsi qu'elle survit, dans cette quête d'amour – à travers l'amante, le psychiatre et Dieu – où c'est le public qui au final est interpellé. Que le *je* dramatique meure ou non, il n'abandonne pas sa recherche. Jamais il ne cesse d'apparaître.

Nous devons [...] assumer nous-mêmes la liberté du mouvement, le retrait qui ne soit pas repli, la force diagonale, la faculté de faire apparaître des parcelles d'humanité, le désir indestructible. Nous devons donc nous-mêmes – en retrait du règne et de la gloire, dans la brèche ouverte entre le passé et le futur – devenir des lucioles et reformer par là une communauté du désir, une communauté de lueurs émises, de danses malgré tout, de pensées à transmettre. Dire *oui* dans la nuit traversée de lueurs, et ne pas se contenter de décrire le *non* de la lumière qui nous aveugle. (SL : 133)

§29 Le théâtre demeure un médium collectif, et si Sarah Kane le privilégiait, c'est bien parce que tout n'était pas perdu et qu'en elle demeurait l'espoir qu'on puisse parvenir à communiquer, à transmettre, à léguer. L'engagement de Kane fait écho à la résistance « malgré tout » dont traite Didi-Huberman, cette résistance qui est une capacité à regarder en face la noirceur du temps dans lequel on vit (suivant la lecture que fait Agamben du contemporain), cette résistance qui est un refus radical de la posture cynique. Kane a été accusée de cynisme lors de la production de *Blasted*, réaction qu'elle a fortement décriée étant donné l'honnêteté avec laquelle elle affirme avoir écrit (Saunders, 2009 : 59). De fait, si *Blasted* a été accueilli avec violence par la critique, c'est bien parce que l'écriture de Kane force la confrontation, qu'il est impossible de fuir le face-à-face : Kane interdit que le cynisme serve de bouclier.

The shock wasn't about the content, not even about the shock of the new, but about the familiar being arranged in such a way that it could be seen afresh. The press was screaming about cannibalism live on stage, but of course audiences weren't looking at actual atrocities, but at an imaginative response to them in an odd theatrical form, apparently broken-backed and schizophrenic, which presented material without comment and asked the audience to craft their own response. (Kane, dans Saunders, 2009 : 53)

§30 La jeune dramaturge voyait le théâtre comme un des besoins fondamentaux de l'être humain : quand une bombe tombe sur une ville, les citoyens cherchent d'abord à se nourrir et à se loger, et une fois cela accompli, ils vont commencer à raconter leurs histoires. C'est en racontant des histoires, en représentant sur la scène des choses qui existent, qu'on peut soit les renforcer, soit les changer. L'honnêteté du théâtre réside dans sa capacité à montrer tout l'éventail de l'expérience humaine, peu importe sa violence ou sa déshumanisation. Mais il y a plus : le théâtre établit une relation vivante entre les acteurs et le public (contrairement au cinéma, bien entendu), la réaction du public ayant le pouvoir de perturber la performance. Dans cette mise en jeu repose une des formes de pouvoir qu'exerce le théâtre, celle dont Kane rêvait : un théâtre qui s'adresserait directement à l'expérience des spectateurs (elle donne l'exemple des concerts du groupe Jesus and Mary Chain, réputés pour leurs actes de violence sur scène). Au commentaire du critique John Peter qui, après avoir vu *Blasted*, demandait quelle quantité de désespoir on pouvait mettre sur une scène avant que le public n'en fasse une

overdose, Kane répliquait que les gens font l'expérience de bien plus de désespoir et de brutalité que Peter ne voulait bien le croire, et qu'il y a autant un risque d'overdose au théâtre que dans la vie :

The choice is either to represent it, or not represent it. I've chosen to represent it because 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. (Stephenson et Langridge, 1997 : 133)

- §31 Kane s'est enlevé la vie, mais son travail se voulait un antidote contre le suicide social qu'opèrent la distance, le désengagement. Ainsi, son héritage se trouve dans la transmission entière, et par le fait même violente, d'une expérience qui n'a pas été vécue par la majorité de ceux à qui elle s'adresse, d'événements dont nous n'avons pas (encore) été les victimes. C'est ainsi qu'il faut lire le monologue du soldat de *Blasted* décrivant les crimes horribles qu'il a commis et que la dramaturge, en quelque sorte, lui pardonne : comme Marguerite Duras écrivant que « nous sommes tous de la race des nazis », Kane nous enjoint de reconnaître dans ce soldat notre propre visage. Ses crimes, nous les avons commis nous aussi. En voulant faire vivre à Ian une expérience analogue à celles qu'il a vécues ou dont il a été témoin, le soldat opère ce qui ressemble à une transfusion – il injecte dans l'autre homme une part de cette expérience violente de première main (« You should be telling people » [Kane, 2001 : 47]) ; avant de disparaître, il la lui fait porter. Enfin, quand le soldat meurt, c'est de sa propre main qu'il succombe, posant ce geste qui, dans l'univers de Kane, n'est pas une mise à mort de soi mais une tentative de survivance – ce qu'on peut comprendre comme un désaveu ultime de la violence, une façon de rejoindre la femme qu'il a perdue aux mains des soldats ennemis, et la pureté qu'elle représente. Mourir, ici, n'est pas une défaite autant qu'une sortie, non pas l'expression d'un désespoir mais l'effort pour quitter un lieu désespéré.
- §32 À la manière de Cate qui disparaît sporadiquement dans ses épisodes de grand mal, Kane trouve l'expérience théâtrale. Son théâtre est à l'image de ce *blast* qui vient trancher l'espace et le temps, l'interruption qui terrorise le public pour prévenir sa torpeur. Les absences sont autant d'appels à se sentir concerné, car la violence scénique, pour Kane, a fonction d'injonction : c'est l'exigence d'entrer dans la danse.
- §33 « Les lucioles, il ne tient qu'à nous de ne pas les voir disparaître » (*SL* : 133), écrit Didi-Huberman. C'est notre regard qui doit changer d'angle, de point de vue ; il faut avoir envie de voir ce qui ne semble pas visible, ce qui semble

trop pâle ou trop fugace, qui ne se présente pas dans la forme habituelle ou attendue – ces intermittences de la vie autour desquelles organiser notre pessimisme, ces lumières qu’il faut s’efforcer de voir pour sortir du noir infini. Ainsi, on peut penser que Kane aurait préféré l’espoir de Didi-Huberman au désespoir de Pasolini, et que comme lui elle aurait proposé de voir l’« infinie ressource » (*SL* : 132) des lucioles, leur « force diagonale », leur « essentielle liberté de mouvement », et surtout, « leur faculté de faire apparaître le désir comme l’indestructible par excellence » (*SL* : 133). La quête d’amour de Sarah Kane, sa foi immuable en la possibilité d’aimer et d’être aimée « malgré tout » est bien l’expression du clignotement de ce désir. La vie qui continue au-delà de la mort. Les survivances plus lumineuses que tout.

---

## NOTES

1. Comme l’écrit Isabelle Smadja, ce sont des « lambeaux de discours » que déploie *Blasted* de Kane : « Au luxe, au calme et à la volupté que laissait pressentir le lever de rideau vont succéder des vagues déferlantes de violence avant que l’œuvre se close sur des lambeaux de chair humaine que dévore un homme affamé. » (Smadja, 2002 : 149)
2. « I frequently walk out of the theatre early without fear of missing anything. But however bad I’ve felt, I’ve never left a football match early, because you never know when a miracle might occur. » (Singer, 2004 : 141) Et encore : « I hate the idea of theatre just being an evening pastime. It should be emotionally and intellectually demanding. I love football. The level of analysis that you listen to on the terraces is astonishing. If people did that in the theatre... but they don’t. » (Saunders, 2009 : 84) C’est aussi en ce sens que Agathe Torti-Alcayaga écrit : « Kane a de l’autorité parce qu’elle présente notre monde sous une forme incarnée. » (Torti-Alcayaga, 2001 : 63)
3. « I don’t find my own plays depressing or lacking in hope. [...] To create something beautiful about despair or out of a feeling of despair is for me the most hopeful life-affirming thing a person can do. Because the expression of that despair is part of the struggle against it, the attempt to negate it. » (Saunders, 2009 : 105)
4. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *SL*, suivie du numéro de page.
5. « I hate the idea of drama as journalism, » explique Kane, « but when it comes to acts of violence, my imagination isn’t that fucking sick. I just read

the newspapers. It's not lie there's something wrong with me. All you have to do is look at the world around you, and there it is. I agree with you, *Blasted* is pretty devastating, but the only reason that it's any more devastating than anything you read in the newspaper is because all of the boring bits are cut out. » (Saunders, 2009 : 102)

6. Agathe Torti-Alcayaga écrit : « La lumière des éclairs est toujours brève – elle n'en est pas moins brillante pour autant. » (Torti-Alcayaga, 2001 :52)  
Néanmoins, elle tend à voir le théâtre de Kane comme le lieu où s'exprime un courant noir, un théâtre qu'elle nomme « de la défaite ».
7. « “Until the age of seventeen, I sincerely believed I had nothing to fear in death and the Second Coming would occur in my lifetime. [...] I committed the unforgivable sin, which is knowing that God is real and consciously deciding to reject Him. I believed in God but not in the lifestyle that Christianity demanded. [...] If you're not sure God exists you can cover your arse, living your life carefully just in case, as the priest does, or you can live your life as you want to live it. If there is a God who can't accept the honesty of that then, well, tough.” Kane was a moral hardass who, through her plays, aimed to force others to think through the ethical paradoxes of their lives. She hoped to produce change in others as it had in her. » (Singer, 2004 : 141)
8. Dans une entrevue, Kane dit avoir connu quelqu'un qui souffrait de ces absences et raconte comment, au moment de l'épisode, elle proférait des paroles d'une grande profondeur et d'une grande vérité. (Saunders, 2009 : 59).
9. Le texte indique cette coïncidence entre la lumière et la lucidité : « At 4.48 / the happy hour / when clarity visits » (Kane, 2001 : 242).

## BIBLIOGRAPHIE

DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe).

FORDYCE, Ehren (2010), « The Voice of Kane », dans Laurens DE VOS et Graham SAUNDERS [dir.], *Sarah Kane in Context*, Manchester, Manchester University Press, p. 103-114.

KANE, Sarah (2001), *Complete Plays*, Londres, Methuen Drama (Contemporary Dramatists).

LANTERI, Jean-Marc (2002), « Les écritures théâtrales en Grande-Bretagne (1980-2000). L'âge d'or et la dame de fer », dans Jean-Marc

LANTERI [dir.], *Écritures contemporaines. 5. Dramaturgies britanniques (1980-2000)*, Paris/Caen, Lettres modernes Minard, p. 3-21.

SAUNDERS, Graham (2003), « 'Just a Word on a Page and There Is the Drama'. Sarah Kane's Theatrical Legacy », *Contemporary Theatre Review*, vol. 13, n° 1, p. 97-110.

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

SIERZ, Aleks (2000), *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Londres, Faber and Faber.

SINGER, Annabelle (2004), « Don't Want to Be This. The Elusive Sarah Kane », *The Drama Review*, vol. 48, n° 2, p. 139-171.

SMADJA, Isabelle (2002), « Anéhantis de Sarah Kane ou le "Tout doit disparaître" de la littérature », dans Jean-Marc LANTERI [dir.], *Écritures contemporaines. 5. Dramaturgies britanniques (1980-2000)*, Paris/Caen, Lettres modernes Minard, p. 149-158.

STEPHENSON, Heidi, et Natasha LANGRIDGE (1997), *Rage and Reason. Women Playwrights on Playwriting*, Londres, Methuen Drama.

TORTI-ALCAYAGA, Agathe (2001), « L'œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite », *Cycnos*, vol. 18, n° 1, p. 51-63.

## NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

[Martine Delvaux](#) est professeure titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié trois romans : *Les cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* (Héliotrope, 2012), *Rose amer* (Héliotrope, 2009) et *C'est quand le bonheur ?* (Héliotrope, 2007), un récit, *Échographies* (Vents d'ouest, 2007), des essais, *Histoires de fantômes. Témoignage et spectralité dans des récits féminins contemporains* (Presses de l'Université de Montréal, 2005) et *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique* (Institut Synthélabo, 1998), ainsi qu'un essai-fiction épistolaire en collaboration avec Catherine Mavrikakis, *Ventriloquies* (Leméac, 2003).

---

## POUR CITER CET ARTICLE :

Martine Delvaux (2012), « Mourir/survivre. Lumières de Sarah Kane », dans *temps zéro*, n° 5 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document982> [Site consulté le 21 avril 2013].

## RÉSUMÉ

L'article propose une lecture de la première et de la dernière œuvres de la dramaturge britannique Sarah Kane, *Blasted* et *4.48 Psychosis*, afin de réfléchir sur son legs théâtral. En s'appuyant sur *Survivance des lucioles* de Georges Didi-Huberman (2009), le texte met en lumière le rapport à l'espoir qui émane de l'œuvre de Kane et de son pessimisme apparent. Delvaux voit, dans l'écriture fragmentée, sarcastique et provocante, non pas le testament d'une artiste cliniquement dépressive mais plutôt un ultime outil de résistance à la noirceur, un refus radical de cette posture cynique que lui attribuait la critique.

*This article offers a reading of British dramaturge Sarah Kane's first and last pieces, *Blasted* and *4.48 Psychosis*, in order to reflect on her dramatic heritage. Drawing upon Georges Didi-Huberman's *Survivance des lucioles* (2009), the text sheds light on the question of hope in what has been seen as pessimism in Kane's work. Rather than understanding Kane's fragmented, sarcastic and provocative writing as a testament of a clinically depressed author, Delvaux sees it as a work of resistance, a desire to see the light in an all-encompassing cultural darkness, suggesting that Kane, in fact, refuses the cynical posture that critics have associated with her work.*