

Faculté de philosophie, arts et lettres

Sarah Kane

Une dramaturgie de la frontière

Entre genres binaires et identité queer

Auteur : Julien Bourgois
Promoteur : Jonathan Châtel
Lecteur.ice.s : Catherine Naugrette, Pierre Piret
Année académique 2022-2023
Master en arts du spectacle à finalité didactique

Table des matières

<i>Introduction</i>	5
<i>Aborder l'œuvre de Sarah Kane</i>	10
1) Présentation des pièces de Kane.....	10
1.1 : <i>Anéantis</i> , 1995	10
1.2 : <i>L'Amour de Phèdre</i> , 1996.....	11
1.3 : <i>Purifiés</i> , 1998.....	12
1.4 : <i>Manque</i> , 1998	13
1.5 : <i>4.48 Psychose</i> , 2000	14
2) Les risques de mauvaises interprétations	15
2.1 : L'œuvre de Kane comme œuvre autobiographique ?.....	15
2.2 : L'œuvre de Kane comme œuvre « in-yer-face » ?.....	16
2.3 : L'œuvre de Kane comme œuvre féministe ?.....	17
<i>Partie I : Exposer le système binaire</i>	19
1) A pour « Abuser ».....	20
1.1 : L'archétype « A » dans <i>Manque</i>	20
1.2 : L'archétype « A » dans <i>Anéantis</i>	21
1.3 : L'archétype « A » dans <i>L'Amour de Phèdre</i>	22
1.4 : L'archétype « A » dans <i>Purifiés</i>	23
2) B pour « Boy »	24
2.1 : L'archétype « B » dans <i>Manque</i>	24
2.2 : L'archétype « B » dans <i>Anéantis</i>	25
2.3 : L'archétype « B » dans <i>L'Amour de Phèdre</i>	25
2.4 : L'archétype « B » dans <i>Purifiés</i>	26
3) C pour « Child »	27
3.1 : L'archétype « C » dans <i>Manque</i>	27
3.2 : L'archétype « C » dans <i>Anéantis</i>	28
3.3 : L'archétype « C » dans <i>L'Amour de Phèdre</i>	29
3.4 : L'archétype « C » dans <i>Purifiés</i>	29
4) M pour « Mother ».....	30
4.1 : L'archétype « M » dans <i>Manque</i>	30
4.2 : L'archétype « M » dans <i>Anéantis</i>	31

4.3 : L'archétype « M » dans <i>L'Amour de Phèdre</i>	32
4.4 : L'archétype « M » dans <i>Purifiés</i>	32
5) A, B, C, M : Quatre, deux ou un ?	33
<i>Partie II : Dénoncer le système binaire</i>	35
1) Le couple comme mécanisme	36
2) Le sexe comme mécanisme.....	39
3) Les corps comme mécanismes	41
4) La science comme mécanisme	44
5) La contemporanéité comme mécanisme.....	47
6) La structure familiale comme mécanisme en crise.....	51
<i>Partie III : Déconstruire le système binaire, construire une identité queer</i>	54
1) Déconstruire les genres littéraires et les normes du théâtre	54
1.1 : <i>Anéantis</i> : une explosion des murs du huis clos et des règles classiques.....	55
1.2 : <i>L'Amour de Phèdre</i> : une réécriture tragique d'un antihéros antique	56
1.3 : <i>Purifiés</i> : une dystopie de la cruauté.....	57
1.4 : <i>Manque</i> : une poésie intertextuelle	60
1.5 : <i>4.48 Psychose</i> : un hermaphrodisme générique, entre poétique et dramatique	60
2) Transformer les lieux et leurs symboles.....	62
2.1 : <i>Anéantis</i> : une chambre dans une prison très luxueuse.....	62
2.2 : <i>L'Amour de Phèdre</i> : remplir sa vie de bric-à-brac	64
2.3 : <i>Purifiés</i> : un établissement où apprendre, se soigner, et se découvrir	64
2.4 : <i>Manque</i> et <i>4.48 Psychose</i> : enfermés dans des paysages mentaux.....	66
2.5 : Le langage des fleurs.....	67
2.6 : La vérité dans une lumière aveuglante.....	68
3) Construire de nouveaux corps.....	70
3.1 : <i>Anéantis</i> et <i>L'Amour de Phèdre</i> : influences des corps.....	71
3.2 : <i>Purifiés</i> : fusion des corps	73
3.3 : <i>Manque</i> et <i>4.48 Psychose</i> : fuite de son corps	75
3.4 : Réduction des corps.....	75
4) Offrir une nouvelle voix au langage	78
4.1 : L'importance de la dénomination.....	78
4.2 : Contrôler le langage.....	79
4.3 : Le langage comme reflet de la réduction des corps.....	80

4.4 : Fusion d'une multitude de voix	81
4.5 : 4.48 Psychose : une voix queer pour un identité queer	83
<i>Partie IV : Une identité queer : une identité de genre impossible ?</i>	85
1) Dysphorie de genre	85
2) Besoin de reconnaissance et d'amour	87
3) Fuite et vérité dans la mort	88
<i>Conclusion</i>	91
<i>Remerciements</i>	93
<i>Bibliographie</i>	94

Introduction

« S'il vous plaît levez le rideau¹ »

Sarah Kane, *4.48 Psychose*.

C'est avec cette ultime réplique que s'achève *4.48 Psychose*, la dernière pièce de théâtre de Sarah Kane, dramaturge et metteuse en scène britannique de la fin du XX^e siècle. Jouée pour la première fois le 23 juin 2000 au Royal Court Jerwood Theatre Upstairs², la pièce marque la fin de la carrière de Sarah Kane, la fin d'une série de cinq œuvres au succès retentissant, mais également la fin de la vie de son autrice. En effet, décédée en février 1999³, Sarah Kane aura laissé derrière elle *4.48 Psychose*, comme une sorte de testament, mais aussi une conclusion au parcours dramaturgique qu'elle a effectué jusque-là. Néanmoins, comme cela pourra être mis en évidence tout au long de ce mémoire, aucune conclusion n'est une réelle fin dans l'univers de Kane, et cette ultime réplique lancée vient le confirmer d'elle-même : elle réclame un « lever de rideau », une expression qui annonce bien souvent le début d'un événement. Ainsi, par cette ligne de texte, Kane achève son travail sur ses pièces, mais lance une toute nouvelle aventure : celle de tenter de percer à jour l'héritage qu'elle laisse à son public. Elle offre au monde la possibilité à chacun de trouver du sens dans ses écrits, n'ayant pas la volonté de les expliquer par elle-même : « La partie 'notes' serait plus longue que le texte, ce qui serait simplement ridicule (...) ou j'explique tout, ce qui signifie donner une foule de détails sur ma propre vie, ou je n'explique rien.⁴ »

Mais sous quel angle les pièces de Kane devraient-elles être abordées ? De nombreuses recherches ont déjà été effectuées sur le sujet, en s'intéressant à divers aspects des créations de l'autrice : la place de la violence, la difficulté à mettre en scène ses textes, l'importance du rythme dans sa langue écrite, l'aspect romantique de son œuvre, etc. Dans le cadre de ce mémoire, la lumière sera faite sur la thématique du genre à travers les cinq pièces de Kane, ou plus précisément, sur la volonté de l'autrice de s'éloigner de la notion de genre, jusqu'à tenter d'en effacer toutes les normes et contraintes. Cependant, avant d'aller plus loin dans l'explication de mes hypothèses, il convient tout d'abord d'exposer une brève introduction à ce

¹ Kane, Sarah. *4.48 Psychose*. Paris : L'Arche, 2001, p. 56.

² Ibid., p. 3.

³ Ibid.

⁴ Rebellato, Dan. *Interview de Sarah Kane*. [Retranscription], 1998.

<https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf>

que signifie la notion de genre, ainsi qu'à la position générale que Sarah Kane adopte à l'égard de ce concept.

Le mot *genre* vient du latin *genus, generis*, signifiant l'origine de quelque chose, sa race, son espèce, son type⁵. Cette étymologie renvoie directement à une étiquette qui serait posée sur chaque individu, et la définition française du mot *genre* vient détailler ce que l'on pourrait lire sur cette étiquette : « un ensemble de traits communs à des êtres ou à des choses caractérisant et constituant un type, un groupe », voire « la manière d'être de quelqu'un⁶ ». Cette première définition sous-entendrait donc que le genre est une catégorie dans laquelle un individu trouve sa place, et qui imposerait à celui-ci de se comporter selon les caractéristiques de cette catégorie ; les deux genres étant biologiquement mis en avant comme les genres masculins et féminins. Néanmoins, au XX^e siècle, de nombreux événements vinrent considérablement modifier cette idée du genre comme une catégorie innée et immuable. Petit à petit, le genre ne fut plus uniquement considéré comme un champ d'études biologique, mais trouva sa place dans le champ de la sociologie, où il se trouve une nouvelle définition et devient « l'ensemble des discours qui produisent la différence des sexes, et plus généralement la construction sociale de la différence sexuelle en tant qu'elle s'inscrit dans l'économie des rapports sociaux de sexe, rapports structurés par une domination du 'masculin' sur le 'féminin', évolutifs dans l'histoire et dans l'espace social⁷. » La notion de genre passe d'une distinction entre le masculin et le féminin à l'analyse de tout ce qui provoque cette distinction. Judith Butler, philosophe américaine dont le travail se penche sur les théories du genre, considère d'ailleurs dans son ouvrage de référence *Trouble dans le genre* que cette distinction entre le masculin et le féminin n'existerait pas à l'origine, mais aurait été construite par la répétition des comportements que l'on accorde à chaque genre⁸. Autrement dit : des normes performatives ont été attribuées à chaque genre, et la reproduction de ces actes par les groupes figerait les individus dans ce système de genre. Dès lors qu'on arrêterait de « jouer son rôle », on quitterait la binarité.

Née en 1971 et mettant en scène sa première pièce en 1995⁹, Sarah Kane est une autrice qui a évolué depuis toujours dans un milieu artistique où cette notion sociologique du genre est

⁵ Gaffiot, Félix. *Dictionnaire Latin-Français*. Paris : Hachette, 2001, p. 323.

⁶ « Genre > Définition. » *Larousse*, 21 mai 2023. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/genre/36604>

⁷ Omer-Houseaux, Frédérique. « Le genre, une notion féconde pour les sciences sociales. » *Idées économiques et sociales*, No. 153 (2008), pp. 4-5.

⁸ Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Paris : La Découverte, 1990, p. 10.

⁹ Ravenhill, Mark. « Obituary: Sarah Kane. » *Independent*. 23 février 1999. 21 mai 2023. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-sarah-kane-1072624.html>

pleinement ancrée et l'autrice en tiendra compte dans son écriture. Elle semble d'ailleurs poursuivre une réflexion sur le sujet qui s'aligne avec l'évolution des définitions du genre. Tout d'abord, ses œuvres semblent se fixer dans une binarité claire entre le masculin et le féminin, avec une exposition évidente des traits de caractéristiques de chacun des deux pôles. Ensuite, elle s'attarde sur les discours ayant provoqué cette distinction entre les deux catégories, mettant en avant les processus enfermant ses personnages dans une binarité certaine. Pour finir, elle utilise son écriture pour briser ces catégories prédéfinies. C'est en étudiant les cinq pièces de l'autrice dans leur ordre de parution que cet acheminement est le plus évident et cette lecture permet de mettre en avant l'hypothèse suivante : à travers toute son œuvre, Sarah Kane tend à déconstruire le concept de la binarité du genre afin de créer un genre nouveau, une sorte de non-genre ne se rattachant à aucun discours, à aucune idée préconçue, que l'on peut dès lors considérer comme une identité dite « queer ». Cependant, par ce processus de naissance d'un sujet queer, Kane dénonce également l'impossibilité pour ce projet d'être pérenne à cause de l'ancrage trop important du système binaire dans tous les pans de la société.

Dans le cadre de cette recherche, il est important de préciser la signification donnée à la notion d'identité de genre et au terme queer. Alors que le genre est une notion que nous venons de définir comme un concept rigide imposé par la société, l'identité, et plus précisément l'identité de genre, est une chose qui se construit intrinsèquement à chacun « au cours de son développement en prenant en compte les caractéristiques biologiques et culturelles¹⁰. » L'identité de genre est donc un processus, tandis que le genre est une étiquette préconstruite. Le terme « queer » prend quant à lui le sens qu'en donnent Hamamra et Uebel dans leur article s'intéressant à la sexualité queer dans *L'Amour de Phèdre* : selon eux, le mot « queer » renvoie à l'identité pure, dénuée de toute notion de genre ou de sexualité. L'objectif du queer n'est pas de rendre stable une identité (qu'on qualifierait comme homme, femme, hétérosexuel.le, homosexuel.le, etc.), mais de voir évoluer une identité libre de toutes limites, capable de se rattacher à toutes les sexualités et à tous les genres¹¹. La théorie queer remet en question l'idée que les concepts de masculinité et de féminité soient fixes et qu'ils soient les seules identités de genre existantes¹².

¹⁰ « L'identité de genre, c'est quoi ? » *Fil Santé Jeunes*, 04 novembre 2021, 31 juillet 2023.
<https://www.filsantejeunes.com/lidentite-de-genre-cest-quoi-17084>

¹¹ Hamamra, Bilal, et Uebel, Michael. « Queering sexuality in Sarah Kane's *Phaedra's love*. » *Psychodynamic Practice*, Vol. 28, No. 2 (2022), pp. 187-188.

¹² Stewart, Jay. « Academic Theory. » *Genderqueer and Non-Binary Genders* (2017), p. 62.

Pour commencer, afin d'étayer cette hypothèse, le corpus de pièces de l'autrice sera brièvement présenté. Une note d'attention sera également mise en avant sur les éléments auxquels il faut faire attention lorsque l'on étudie l'œuvre de Kane, pour ne pas tomber dans une interprétation erronée de ses écrits. Ensuite, l'argumentaire de ce mémoire suivra le même fil rouge que celui de l'évolution de la définition du genre et de la démarche artistique de Kane : exposition des deux genres binaires, dénonciation des causes de cette binarité, déconstruction de la binarité, et enfin, construction d'une identité de genre queer.

La première partie de ce mémoire visera donc à définir les concepts initiaux de l'opposition masculin/féminin dans l'œuvre de la dramaturge. En nous appuyant sur les personnages types de sa pièce *Manque*, nous distinguerons et définirons quatre rôles (deux par genre) qui correspondent aux différentes positions que prennent la majorité des personnages : A, B, C et M. Nous mettrons alors en avant les imbrications de ces quatre identités, en mettant en évidence quels rôles correspondent à quels personnages dans chacune des pièces de Kane. Cette analyse permettra de présenter le système de genre binaire qui régit les actions de tous les protagonistes de la dramaturge.

Ensuite, dans la seconde partie de ce mémoire, nous analyserons ce que Kane pointe comme les causes de la création de ce système binaire. Nous explorerons l'importance des relations amoureuses entre les personnages, les jeux de pouvoir liés aux relations sexuelles qu'ils entretiennent, en posant un regard tout particulier sur la notion de viol. Nous nous intéresserons aux contraintes que le corps physique semble fixer sur les différents protagonistes. Nous nous pencherons également sur le rôle de la science et de la médecine dans la régulation du genre, ainsi que sur la contemporanéité dans laquelle les personnages de Kane sont enfermés.

La troisième partie de cette étude sera le cœur même de l'hypothèse avancée : le processus de déconstruction des rôles préconçus et celui de création d'une identité queer. Ce processus partira avant tout du genre littéraire des pièces de Kane en elles-mêmes et de comment l'autrice dépasse les normes du théâtre pour créer un nouveau genre littéraire et un nouveau genre performatif. Ensuite, nous verrons comment Kane utilise les lieux de l'action et de la performance pour refléter les luttes de ses personnages. Plus tard, nous discuterons du lien entre corps physiques, images de corps, et le genre, ainsi que de la façon dont Kane tend à mélanger les corps pour mélanger les genres et créer de nouvelles formes. Ce corps physique des personnages produit quant à lui un langage que la dramaturge va explorer. Nous tisserons des liens entre ce physique et ce langage, pour ensuite dénouer les deux et voir comment l'autrice tend elle-même à les séparer. Enfin, en nous plongeant tout particulièrement dans

Manque et *4.48 Psychose*, les œuvres plus tardives de Kane, nous observerons comment ces voix multiples semblent dépasser les barrières du genre jusqu'à toutes se mélanger pour ne former plus qu'une seule et même voix, qu'un seul et même genre : l'identité queer que Kane voudrait atteindre.

Enfin, la quatrième et dernière partie de cette étude se penchera sur les constats que l'auteur observe à travers son personnage queer : le fait qu'il peut exister, mais ne sera jamais complètement fonctionnel. Nous prendrons en compte le décalage insurmontable entre l'âme queer et son corps et son besoin de reconnaissance aux yeux des autres. Pour finir, nous soulignerons la seule solution que l'identité queer se voit proposer par Kane : fuir le système binaire en trouvant un équilibre dans la mort.

Aborder l'œuvre de Sarah Kane

1) Présentation des pièces de Kane

Avant d'entrer dans le cœur de notre étude des œuvres de Sarah Kane, il est nécessaire de préparer cette plongée littéraire et théâtrale en présentant les différentes pièces qui constituent notre corpus de recherche, d'en dégager les thématiques principales, mais également d'en dresser de brèves statistiques qui s'avèreront utiles dans la suite de notre étude : pour chacune des cinq pièces de l'autrice, nous mettrons en évidence le nombre de personnages par catégorie de genre, le nombre de personnages trouvant la mort, en distinguant ceux qui font le choix de se suicider, et le nombre de rapports sexuels que ces personnages entretiennent (en distinguant les rapports consentis et non consentis). Pour cette étude, il sera considéré que l'appellation « rapport sexuel » regroupe tous les rapports qui impliquent au moins deux personnes, et la pénétration de l'une de ses deux personnes, qu'il s'agisse d'une pénétration buccale, vaginale, ou anale.

1.1 : *Anéantis*, 1995

La première pièce de Kane est *Anéantis*. L'autrice la présente au public en janvier 1995 au Royal Court Theatre. Elle a seulement 23 ans et cette entrée en matière la propulse immédiatement sur le devant de la scène tant la pièce choque ses spectateurs et les critiques de l'époque¹³. La représentation choque par ses scènes d'une violence inhabituelle au théâtre, ainsi que par sa structure défiant toutes les contraintes du naturalisme et du réalisme psychologique qui planaient sur les scènes britanniques de l'époque¹⁴. Alors que la pièce commence dans une chambre d'hôtel des plus convenues, en mettant en scène un couple qui semble être parti en escapade romantique le temps d'un weekend, le public comprend rapidement que les apparences sont trompeuses. Le couple n'en est plus un et l'amour entre eux ne correspond nullement à l'idée traditionnelle du romantisme. L'homme, Ian, exerce un fort pouvoir de soumission sur la femme, Cate, qui est bien plus jeune que lui et semble en déficience mentale. Tous les vices de leur relation sont exposés jusqu'à ce qu'un troisième personnage les rejoigne : le Soldat. Figure anonyme, il amène avec lui une escalade de la violence et la chambre d'hôtel va (littéralement) exploser pour se retrouver au cœur d'un conflit militaire. À la fin de la pièce,

¹³ Saunders, Graham. *Love me or kill me: Sarah Kane et le Théâtre*. Paris : L'Arche, 2004, p. 72.

¹⁴ Ibid., p. 77.

Ian et Cate se retrouvent comme tout avait commencé : seuls, ensemble, dans la chambre d'hôtel, mais tout a changé autour d'eux et en eux.

Anéantis voit évoluer sur scènes deux hommes (Ian et le Soldat) et deux femmes (Cate et le bébé). Trois rapports sexuels sont échangés, dont deux non consentis. Trois personnages perdent la vie, avec un suicide de la part du Soldat.

1.2 : *L'Amour de Phèdre*, 1996

En mai 1996, Sarah Kane présente au public sa seconde pièce, *L'Amour de Phèdre*, une réécriture de la tragédie *Phèdre* de Sénèque¹⁵. Malgré ce que le titre laisse entendre, l'œuvre s'intéresse plus au personnage d'Hippolyte, le beau-fils de Phèdre dont elle est amoureuse, que de cette dernière. Il provoque et participe activement à sa propre tragédie¹⁶. Lorsque Phèdre lui déclare son amour, il accepte la fellation qu'elle lui propose, mais ne la traite pas comme elle l'espérait et la provoque en lui confiant qu'elle est moins compétente que sa fille, Strophe. Désillusionnée, Phèdre l'accuse de viol et met fin à ses jours, ce qui conduit à la destruction de l'ordre établi au début de la pièce : la famille d'Hippolyte perd la candeur que la royauté leur accordait, leur royaume est mis à feu et à sang et tous ses membres finissent par mourir. Comme dans sa première création, Kane présente ici la destruction complète d'un univers aux allures stables en conséquence à un acte sexuel.

L'Amour de Phèdre comporte plus de personnages qu'*Anéantis* : 4 hommes (Hippolyte, le Médecin, le Prêtre et Thésée) et 2 femmes (Phèdre et Strophe). D'autres personnages apparaissent aussi, lors du bain de foule de la scène 8, mais leur rôle n'est à aucun moment genré et nous les considérerons donc comme un personnage neutre de « foule » sans les distinguer les uns les autres. Trois rapports sexuels sont montrés sur scène dont deux rapports non consentis. Même si l'acte sexuel entre Phèdre et Hippolyte est avant tout présenté comme consentant, Kane considère que Phèdre en a tellement souffert émotionnellement qu'elle ne trouvait pas d'autre mot pour décrire sa souffrance que « viol »¹⁷, et nous considérerons donc ce rapport comme non consenti. Enfin, quatre personnages décèdent, dont deux suicidés : Phèdre et Thésée.

¹⁵ Ibid., p. 123.

¹⁶ Ibid., p. 125.

¹⁷ Ibid., p. 131.

1.3 : *Purifiés*, 1998

En avril 1998, les représentations de *Purifiés* commencent au Royal Court Theater de Londres¹⁸. Pour cette troisième pièce, Kane reprend un thème qui parcourait déjà son œuvre : l'amour. Après avoir mis en avant les sentiments contradictoires dans le calvaire que vivaient Ian et Cate, puis la force destructrice de l'amour de Phèdre pour Hippolyte, Kane avait ici pour objectif de voir comment l'amour subsiste dans les conditions les plus extrêmes¹⁹. Elle présente donc toute une série de personnages amoureux qui sont à la merci de Tinker, un tortionnaire qui prétend être un médecin en charge de leurs soins. Tous sont enfermés dans une université rappelant fortement les camps de concentration de la Seconde Guerre mondiale. Tinker tente par tous les moyens de briser les diverses relations qui se tissent entre chacun : la relation homosexuelle entre Carl et Rod, la relation incestueuse entre Grace et Graham, l'amour puéril de Robin pour Grace, etc. Malgré la violence extrême qu'il retourne sur chacune de ses victimes, personne ne renonce à l'amour et c'est pour cette raison que Kane considère *Purifiés* comme une pièce pleine d'espoir²⁰. La dramaturge confie également que cette pièce est un autre pas en avant dans sa volonté de s'éloigner du naturalisme qui primait dans le théâtre à l'époque : « J'ai décidé d'écrire une pièce dont on ne pourrait jamais tirer un film.²¹ » Elle entame également le processus qu'elle développera plus dans ses œuvres suivantes : s'éloigner de l'expression physique d'un personnage concret évoluant dans un monde social, pour s'approcher de l'expression d'émotions pures. Ses personnages deviennent déjà plus des états d'âme que des personnages concrets²².

Purifiés compte 5 personnages masculins (Tinker, Carl, Rod, Graham et Robin) et deux personnages féminins (Grace et la Femme). Néanmoins, certains personnages changent de genre au cours de la pièce (biologiquement parlant) : Carl (qui devient eunuque), Graham et Grace (qui fusionnent en un personnage des deux genres sous la dénomination Grace/Graham). Malgré qu'il ne soit pas nommé dans la liste de personnages au début de l'ouvrage, un personnage multiple apparaît dans la pièce, les Voix, que l'on ne sait pas genrer. Cinq rapports sexuels ont lieu dont deux non consentis : Grace est violée par les Voix et Carl est violé par Tinker au moyen d'une barre métallique. Trois personnages meurent, dont Robin par suicide et Graham par suicide assisté.

¹⁸ Ibid., p. 141.

¹⁹ Ibid., p. 149.

²⁰ Rebellato, D.

²¹ Ibid.

²² Saunders, G., p. 143.

1.4 : *Manque*, 1998

Seulement quelques mois plus tard, Kane dévoile *Manque*. Au départ, l'auteur et metteuse en scène utilisa un pseudonyme afin que son œuvre échappe à toute pression ou attente que le public pourrait avoir en voyant le nom « Sarah Kane » sous le titre de la pièce²³. En changeant son nom, elle souligne d'autant plus son changement de style. Alors que le public pouvait s'attendre à un nouvel excès de violence, des images fortes de corps mutilés, des scènes d'amour et de sexe explicites, elle s'en éloigne complètement en allant plus loin dans l'abstraction, le projet qu'elle avait entamé dans son œuvre précédente. Le texte n'a aucune indication de mise en scène, là où les didascalies des pièces précédentes étaient très claires. Les personnages n'ont plus de prénom : ils ne sont résumés qu'à une lettre. On ne peut pas décrire de trame narrative claire qui évoluerait au fil du déroulement de la pièce. Les personnages semblent être en relation les uns avec les autres, sans qu'aucune régularité n'apparaisse dans leurs prises de paroles, sans que l'on ne sache clairement qui s'adresse à qui et quand. Les quatre voix semblent être des individus distincts, mais ont aussi de nombreux points communs qui pourraient faire croire que toutes les voix ne sont que les voix intérieures d'un esprit schizophrène²⁴.

L'abstraction est tellement caractéristique de *Manque*, qu'il en devient bien plus difficile d'établir un état des lieux comme pour les œuvres précédentes. Les personnages semblent être au nombre de 4 : deux hommes (A et B) et deux femmes (C et M). Aucun rapport sexuel n'a explicitement lieu, mais on comprend qu'A aurait abusé de C, bien plus jeune que lui. B quant à lui semble vouloir séduire M, mais on ne sait jamais vraiment s'il y arrive ou non. Du côté des décès, plusieurs personnages annoncent qu'ils veulent mourir, mais nous n'avons jamais la certitude qu'ils y arrivent, même une fois la pièce achevée :

A : Qu'est-ce que tu veux ?

C : Mourir.²⁵

C : Pourquoi ne suis-je pas morte à la naissance

M : Sortie du sein maternel

B : N'ai-je pas expiré²⁶

²³ Ibid., p. 204.

²⁴ Ayache, Solange. « De la mise au silence à la prise de parole : la voix féminine de Martin Crimp à Sarah Kane. » *Sillage critique*, No. 16 (2013). <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.2963>

²⁵ Kane, Sarah. *Manque*. Paris : L'Arche, 1999, p. 15.

²⁶ Ibid., p. 58.

Pour finir, *4.48 Psychose* est l'ultime pièce de Sarah Kane, mise en scène à titre posthume puisque l'auteurice s'est ôtée la vie. Ayant commencé à la rédiger dès janvier 1998, elle décède un an plus tard et laisse la version finale de la pièce à son agente, Mel Keynon²⁷. L'œuvre va encore plus loin dans le projet que la dramaturge avait mis en avant dans *Manque*. Cette fois, il n'y a plus aucune indication quant à qui prend la parole. C'est comme si le texte n'était qu'une seule voix qui relatait des faits sans aucune logique narrative ou chronologique. La pièce est constituée de 24 séquences, séparées par une ligne de pointillés. Certaines séquences semblent être des monologues, d'autres des dialogues entre un médecin et un patient, mais rien n'est moins sûr. Le texte laisse parler une voix anonyme internée dans un hôpital psychiatrique, se battant contre diverses maladies mentales et des envies suicidaires. Marion Chrétenier-Alev émet l'hypothèse que la pièce serait « un débat entre le sujet s'exprimant dans ces pages et divers interlocuteurs, ou instances de discours », qui représenteraient par exemple « Norme, Religion, Famille, Communauté, Quête de l'Autre »²⁸. Nous n'irons pas plus loin pour le moment dans les théories relatives à *4.48 Psychose*, car elles prendront plus d'ampleur dans la continuité de cette recherche.

L'état des lieux de cette dernière pièce de Kane ne peut malheureusement pas se réaliser. Aucun personnage n'est décrit de manière évidente, même si la voix qui prime dans le récit semble être une voix féminine comme peuvent le montrer les règles d'orthographe relatives aux accords. Aucun rapport sexuel n'est explicité. Le sujet de *4.48 Psychose* réclame souvent la mort, la fuit également à certains moments, mais semble tout de même y arriver puisqu'il réclame dans la dernière séquence qu'on le regarde disparaître, jusqu'à ce que les mots disparaissent aussi :

Regardez-moi disparaître
regardez-moi
disparaître
regardez-moi
regardez-moi
regardez²⁹

²⁷ Saunders, G., pp. 177, 242.

²⁸ Chénérier-Alev, Marion. « La subversion des formes dans *4.48 Psychose*, ou l'invention d'un objet dramatique problématique. » *L'Annuaire théâtre*, No. 38 (2005), p. 69.

²⁹ Kane, S. *4.48 Psychose*, p. 55.

En conclusion de cet état des lieux, l'œuvre dramatique de Kane compte treize personnages masculins pour huit personnages féminins, un personnage non-binaire (Grace/Graham), deux foules (dans *L'Amour de Phèdre* et les *Voix de Purifiés*) et une voix multiple dans *4.48 Psychose*. Ses pièces exposent onze rapports sexuels, dont sept sont non consentis (si l'on prend en compte celui de A sur C dans *Manque*). Dix personnages meurent, dont six commettent un suicide. Cette première approche quantitative de l'œuvre de Kane permet déjà de mettre en avant les bases de l'univers de ses pièces : un monde où les hommes sont en majorité sur les femmes, où le sexe est traité sous le regard brutal du viol et où les protagonistes mènent des existences les conduisant au suicide.

2) Les risques de mauvaises interprétations

Avant de plonger dans notre recherche sur le traitement du genre chez Kane, il est important de souligner certaines choses auxquelles il faut faire attention pour ne pas tomber dans des interprétations erronées ou biaisées de l'œuvre de la dramaturge. Trois risques sont à éviter : le risque de considérer les œuvres de Kane sous un aspect autobiographique, le risque de considérer la violence dans ses pièces comme de la provocation ayant pour but de choquer le public et le risque de considérer Kane comme une autrice militante féministe.

2.1 : L'œuvre de Kane comme œuvre autobiographique ?

Concernant le risque d'interpréter les œuvres de Kane comme des autobiographies, il est vrai que l'autrice a glissé plusieurs références à sa propre existence dans ses pièces. Par exemple, le titre de son dernier travail fait directement référence à sa propre période de dépression, où elle se réveillait régulièrement à 4h48 du matin, le rare moment où elle se considérait comme clairement consciente³⁰. Elle donne aussi à ses personnages des traits communs à ses propres expériences, les ancrant presque dans le « monde réel ». En effet, Kane a séjourné à l'hôpital psychiatrique « ES3 » (comme peut le prouver la dédicace qu'elle accorde au début de la version publiée de *Purifiés*³¹), et certains personnages dans *Manque* semblent connaître, voire fréquenter, le même endroit³². Néanmoins, malgré les similitudes entre le parcours de Kane et celui de ses personnages, ne réduire son œuvre qu'en ne s'intéressant qu'à son aspect autobiographique viendrait considérablement appauvrir les interprétations possibles. Graham Saunders met notamment en évidence qu'interpréter *4.48 Psychose* comme un billet

³⁰ « Autodissection d'un esprit malade. », *Epistémocritique*, 14 octobre 2008, 21 mai 2023.

<https://epistemocritique.org/autodissection-dun-esprit-malade/>

³¹ Kane, Sarah. *Purifiés*. Paris : L'Arche, 1999, p. 11.

³² Kane, S. *Manque*, p. 50.

annonçant un suicide viendrait à résumer toutes les créations de la dramaturge comme des pièces parlant de ce sujet (puisqu'elles mettent toutes en avant certains protagonistes qui souhaitent trouver la mort), et, en ce faisant, nous passerions à côté de tous les autres sujets que l'autrice aborde³³.

2.2 : L'œuvre de Kane comme œuvre « in-yer-face » ?

Le second point auquel il faut faire attention est la manière dont on considère les actes de violence qui ponctuent les cinq publications de l'autrice : suicides, viols, cannibalisme, mutilations ou encore harcèlement psychologique sont chose courante. À l'époque de leurs premières mises en scène, les pièces étaient souvent descendues par les critiques qui n'y voyaient qu'un déferlement d'images atroces visant à choquer le public, se fermant par la même occasion à toute recherche de sens derrière ces images violentes. Pour comprendre le sens de ces actes, il faut replacer l'écriture de Kane dans son contexte : celle-ci s'inscrit dans le courant théâtral britannique « in-yer-face ».

Le théâtre « in-yer-face » apparaît au Royaume-Uni dans les années nonante et l'une de ses caractéristiques principales est la représentation explicite d'actes violents et cruels dont l'objectif est d'explorer les limites des émotions humaines à travers les souffrances que les personnages traversent. Ce théâtre se veut « briseur de tabous » et « expérientiel » : il veut que son public soit tellement impliqué émotionnellement dans le spectacle auquel il assiste qu'il en ressorte avec l'impression d'avoir réellement participé aux événements sur scène. De plus, une fois le spectacle terminé, le spectateur est finalement plus déboussolé par le désespoir des personnages que par les images choquantes auxquelles il a été confronté : le « in-yer-face » tente de montrer la désolation de chacun devant notre société et recourt à des situations extrêmes pour faire passer cela à son public³⁴.

Dans le cas de Kane, James MacDonald, le premier metteur en scène de *Purifiés*, défend la présence de l'effusion de violence de la pièce en expliquant la façon dont celle-ci a été représentée de manière ritualisée sur scène. À aucun moment, de réelles amputations n'étaient montrées. Tout était suggéré par l'utilisation de morceaux de tissu rouge. Sarah et lui considéraient que chaque acte avait un réel sens et voulait permettre au spectateur de réfléchir sur le motif de ces actions. Ils ont donc proposé une mise en scène plus implicite qu'explicite

³³ Saunders, G., p. 177.

³⁴ Sierz, Aleks. « Qu'est-ce que le 'in-yer-face' (coup de poing) ? Thèmes et critiques. » *Coup de théâtre*, No. 18 (2002), pp. 31-33.

afin que le public ne se pose pas de question quant au mécanisme de la représentation, mais bien quant à la raison pour laquelle ces images « choquantes » lui étaient montrées³⁵. Tout cet excès de violence a également scandalisé plus qu'à l'accoutumée, car le public ne s'attendait pas à ce qu'un tel spectacle provienne de l'imagination d'une femme. C'est ce qui amena une partie des critiques à considérer Kane comme une artiste féministe, puisqu'elle s'éloignait des idéaux de délicatesse attribués au genre féminin³⁶. Or, le troisième risque qu'il nous faut mettre en évidence avant d'entamer une étude sur l'œuvre de Kane est celui de l'interpréter à tort comme une autrice féministe.

2.3 : L'œuvre de Kane comme œuvre féministe ?

La dramaturge a toujours déclaré qu'elle ne voulait pas être vue comme une représentante de son groupe biologique, car elle ne considère pas qu'être une femme lui donne une responsabilité à militer pour les femmes. Elle veut avant tout écrire sur des sujets de vérité³⁷. Cependant, malgré le refus de cette étiquette « féministe », il faut accorder à ceux qui la cataloguent comme telle que ses œuvres comportent certains sujets dans la lignée des luttes du mouvement : dynamique de pouvoir des hommes sur les femmes, désir de la femme de devenir maîtresse de son existence, crise de la masculinité, etc.³⁸ Pourtant, une analyse plus affinée de ces thématiques prouve que Kane ne suit aucun courant féministe de son époque. Au contraire, elle fait partie d'un mouvement de « fatigue féministe », ne se rattachant ni à l'ancien féminisme de la deuxième vague, ni à celui émergent de la troisième vague³⁹.

Dans son œuvre, la seconde vague de féminisme aurait pu être perçue dans le thème de « l'homme âgé violant une femme plus jeune » dans *Anéantis*. Toutefois, la dramaturge s'éloigne de cette binarité de l'homme comme auteur de violence et la femme comme éternelle victime⁴⁰, puisque leurs rôles sont finalement inversés lorsque Ian subit lui aussi un viol et que Cate se trouve être la seule ayant le pouvoir de le soulager. Néanmoins, Cate ne prend jamais ce pouvoir, ce qui prouve que Kane ne s'aligne pas avec la troisième vague de féminisme. Celle-

³⁵ Saunders, G., p. 145.

³⁶ Grigoriou, Sophie. « Repenser genre et société : l'immense contribution de Sarah Kane. » *Les Missives*, 20 Mai 2020. 07 avril 2023. <https://www.lesmissives.fr/index.php/2020/05/20/repenser-genre-et-societe-limmense-contribution-de-sarah-kane/>

³⁷ IBID.

³⁸ Yaghoubi, Aramesh. « Identité liminaire dans 4.48 Psychose de Sarah Kane. » *Captures*, Vol. 3, No. 1 (2018). <https://doi.org/10.7202/1055841ar>

³⁹ Aston, Elaine. « Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane's *Blasted* and an Experiential Genealogy of Contemporary Women's Playwriting. » *Theater Journal*, Vol. 62, No. 4 (2010), pp. 583-584.

⁴⁰ Ward, Ian. « Rape and Rape Mythology in the Plays of Sarah Kane. » *Comparative Drama*, Vol. 47, No. 2 (2013), pp. 237-238.

ci s'applique à mettre en avant des protagonistes féminins maitresses de leur destin, mais Kane ne laisse jamais à ses figures féminines l'opportunité de réellement prendre leur pouvoir en main. Cate survit à la masculinité toxique de Ian, mais ne réussit pas pour autant à le quitter pour de bon : elle revient à ses côtés dans la chambre d'hôtel délabrée⁴¹.

En conclusion, bien que Kane propose à plusieurs reprises des intrigues aux allures féministes, celles-ci ne se réalisent jamais en ce sens et il serait donc erroné de considérer ses pièces comme représentatives d'un militantisme féministe. En réalité, l'approche de la dramaturge s'aligne bien plus avec les revendications queers, comme nous le développerons tout au long de ce mémoire, sans pour autant prendre d'allure militante non plus : elle aura des tendances queers, mais ne le clamera jamais d'une manière qui étoufferait les autres approches du genre.

⁴¹ Aston, E., p. 584.

Partie I : Exposer le système binaire

Une première approche de l'œuvre de Kane, dénuée de mise en contexte ou d'aucune connaissance relative à l'autrice, sa vie ou ses engagements, laisse toujours à son public l'impression d'assister à la lutte de pouvoir continue entre une femme soumise et un homme violent. Qu'il s'agisse de Ian violant Cate, d'Hippolyte maltraitant Phèdre, de Tinker faisant subir des atrocités aux patients de son « hôpital », des voix de *Manque* qui semblent s'entredéchirer ou de la narratrice de *4.48 Psychose* qui est soumise au discours de ses médecins, chaque pièce met en évidence un rapport de force entre ses personnages, le plus souvent de manière binaire « Homme contre femme ».

Comme il avait été annoncé en introduction, cette première partie visera à définir ces concepts initiaux de l'opposition du masculin et du féminin dans l'œuvre de la dramaturge. Nous verrons qu'ils sont bien plus complexes que la première impression qui peut ressortir des œuvres de Kane. Pour exposer ces dynamiques entre les genres, nous nous baserons sur les personnages de *Manque*. En effet, Kane a clairement stipulé que les quatre personnages anonymes de cette pièce représentaient des archétypes spécifiques⁴². *Manque* étant considéré comme un immense saut en avant dans le projet d'abstraction de l'autrice, il est logique que les voix qui y prennent la parole soient elles aussi des abstractions de quelque chose de plus grand qu'une simple lettre (utilisée pour les distinguer les uns des autres).

Dans cette première partie, en partant de *Manque*, nous allons repérer et définir ces archétypes en soulignant leurs caractéristiques, ainsi que les relations qu'ils entretiennent entre eux. Nous mettrons ensuite en évidence comment chaque personnage des autres pièces de Kane peut se rattacher à ces notions, et distinguer ainsi des motifs récurrents, qui révèlent la continuité dramaturgique de Kane. En effet, chacune de ses œuvres présente diverses variations de ces situations archétypales et en les analysant, nous découvrirons les principales relations binaires que l'autrice pose comme base de ses écrits. Cette exposition permettra de comprendre la complexité des genres chez Kane, chacun étant bien plus que l'idée à laquelle il renvoie.

Puisque *4.48 Psychose* ne distingue aucun personnage particulier de manière claire et évidente, la dernière pièce de Kane ne sera pas analysée en y distinguant les différents archétypes. Néanmoins, nous en reparlerons plus loin.

⁴² Saunders, G., p. 167.

1) A pour « Abuser »

1.1 : L'archétype « A » dans *Manque*

Le premier archétype sur lequel nous nous pencherons est celui qui se cache derrière la lettre et le personnage de « A ». Cette lettre est généralement rattachée à deux termes : « Abuser » et « Author » [abuseur et auteur]⁴³. Les caractéristiques que *Manque* attribuent à ce personnage se retrouvent chez plusieurs autres personnages des œuvres de Kane. Tout d'abord, il s'agit d'un archétype masculin. C'est un homme d'âge mûr, exerçant un certain contrôle sur les autres personnages de la pièce, en particulier sur une figure féminine plus jeune, l'archétype C, dite la « Child ». Dans le texte, on comprend qu'il a abusé sexuellement d'elle à plusieurs reprises : A semble expulser son mal-être dans le sexe. Néanmoins, il ne se rend pas compte de la gravité de ses actes. L'idée d'avoir commis un viol lui est improbable, « Je ne suis pas un violeur.⁴⁴ ». Il est persuadé que leur relation est basée sur un amour réciproque, un amour « irrésistible immortel invincible inconditionnel intégralement réel pluri-émotionnel multispirituel tout-fidèle éternel⁴⁵ ». Il voit en cette relation une sorte de salut pour son âme : il sait qu'il est une mauvaise personne, voué à une mort proche (« Je vais mourir.⁴⁶ »), mais pense que cette relation peut le sauver : « C'est l'amour seul qui peut me sauver.⁴⁷ » Il a une véritable peur de la mort : « Il y a pire qu'avoir la cinquantaine et de la graisse. (...) Avoir la trentaine et être mort.⁴⁸ » Enfin, en plus d'être celui qui « abuse » des autres, le A est également l'Auteur, celui qui semble dicter leur conduite aux autres personnages, comme s'il était maître de leur destin et les garde enfermés dans la pièce où ils évoluent. Une séquence de *Manque* qui le démontre est le moment où les trois autres voix le supplient de les laisser partir, comme si tous voulaient quitter l'univers où A les garde enfermés. Celui les en dissuade :

B : Laisse

C : Moi

M : Partir

A : Le monde extérieur est très sensiblement surestimé⁴⁹.

⁴³ Ibid, p. 210.

⁴⁴ Kane, S., *Manque*, p. 12.

⁴⁵ Ibid., p. 30.

⁴⁶ Ibid., p. 36.

⁴⁷ Ibid., p. 34.

⁴⁸ Ibid., p. 23.

⁴⁹ Ibid., pp. 53-54.

En résumé, A est un homme qui sent sa mort approcher et pense que l'amour peut le sauver. Hélas, il exprime ce dernier de manière brutale dans ses relations sexuelles, sans en assumer l'ampleur. Il est la figure qui garde les autres enfermés dans leur malheur.

1.2 : L'archétype « A » dans *Anéantis*

Le premier personnage de l'œuvre de Kane qui peut se rattacher à cet archétype « A » est Ian. Il ne supporte pas l'idée de mourir (« Je ne supporte pas ça. (...) La mort. Ne pas exister.⁵⁰ », « J'ai peur de mourir.⁵¹ »), pourtant on lui a annoncé qu'il succomberait bientôt et que rien ne pourrait le sauver :

CATE : Mais tu vas mourir ?
IAN : Ouais.
CATE : S'il te plaît, arrête de fumer.
IAN : Ça ne changera rien. (...) Je suis foutu.⁵²

Son séjour à Leeds avec Cate est donc une tentative de la reconquérir, de revivre leur histoire d'amour avant qu'il ne soit trop tard. Il lui demande régulièrement si elle l'aime comme lui l'aime, reflétant le besoin irrépressible que les archétypes « A » ont de se faire aimer. Il montre une grande tendresse envers Cate, dissimulant derrière une importante cruauté⁵³. Il fait preuve de violence envers elle, l'obligeant à avoir des rapports sexuels, mais ne réalise en aucun cas que son acte puisse être répréhensible. Il considère qu'il peut coucher avec elle, car ils l'ont déjà fait auparavant, qu'elle l'a provoqué et doit donc terminer ce qu'elle a commencé. Il ajoute que si elle l'a laissé lui prendre la main pour le masturber, c'est qu'elle veut aussi coucher avec lui⁵⁴. Enfin, le personnage de Ian pourrait également se rattacher à la figure de « A comme Auteur », puisque c'est lui qui contrôle les possibilités du personnage de Cate de quitter la trame narrative. Il détient les clés de la chambre, seule échappatoire possible. Quand elle lui dit qu'elle veut partir pour de bon, il refuse et verrouille la porte⁵⁵. Cependant, la deuxième partie d'*Anéantis* connaît un chamboulement dans les rôles : le Soldat rejoint la chambre, celle-ci explose et c'est le Soldat qui reprendra le rôle de A, reléguant Ian au rôle de l'archétype B, le « Boy », qui sera développé plus tard.

⁵⁰ Kane, Sarah. *Anéantis*. Paris : L'Arche, 1998, p. 22.

⁵¹ Ibid., p. 47.

⁵² Ibid., pp. 23-24.

⁵³ Pfaff, Timo. « Decoding Sarah Kane. Dimensions of Metaphoricity in *Cleansed*. » *Iain Fisher/Sarah Kane's website*, 2005, 05 Mai 2023. <https://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-tp1.html>

⁵⁴ Kane, S., *Anéantis*, pp. 29-30.

⁵⁵ Ibid., p. 46.

Le Soldat vient supplanter Ian dans son rôle d'Abuseur et d'Auteur. Ian le souligne de lui-même en le rencontrant et en commentant « Pire que moi⁵⁶. » Il a perdu sa femme et semble chercher désespérément une nouvelle preuve d'amour. Il interroge Ian à propos de Cate, la sent, la cherche. Il dit plusieurs fois qu'il voudrait une femme avec qui faire l'amour et parle de sa petite amie décédée au présent, comme si elle existait toujours⁵⁷. Lui aussi transmet cette frustration de ne pas recevoir d'amour dans un rapport sexuel violent. Sa victime n'est pas une femme, mais dans ce contexte-ci, le viol n'a pas de lien avec le genre, c'est un concours de circonstances : Ian est la seule personne présente pour subir le pouvoir de l'Abuseur. Le Soldat considère d'ailleurs que ce dernier est consentant puisqu'il ne résiste pas⁵⁸. Par ailleurs, il ne se tient pas pour responsable des violences qu'il inflige puisqu'il suit les ordres qu'on lui a donnés. Il se rattache également à la figure de l'Auteur, puisqu'il tient Ian à sa merci et l'empêche de fuir.

Bien qu'il ne semble pas en danger de mort, le militaire est tout de même destiné à mourir, pas par la guerre à laquelle il participe, mais par ce qui lui arrivera plus tard dans la pièce. Étonnamment, il ne semble pas craindre la mort, s'ôtant la vie d'un coup de fusil. Cela peut s'expliquer par le fait que, contrairement aux autres « A » de Kane, la mort est pour lui la seule façon de retrouver l'amour dont il a besoin : sa petite amie décédée⁵⁹.

1.3 : L'archétype « A » dans *L'Amour de Phèdre*

Suivant la même direction qu'*Anéantis*, *L'Amour de Phèdre* commence en nous présentant Hippolyte comme un Abuseur. Il attend que la mort l'attrape et il comble son ennui dans ses relations sexuelles. Il n'a aucun respect pour les femmes (voire les hommes) avec qui il entretient des rapports. Même s'il prétend le contraire (« Personne ne me brûle.⁶⁰ »), il est lui aussi en recherche d'amour. D'une part, il semble qu'il ait déjà été amoureux auparavant, qu'il ait perdu cette femme et qu'il ne souhaite plus en parler :

PHÈDRE : Et cette femme ?
Silence. HIPPOLYTE la regarde.
HIPPOLYTE : Quoi ?
PHÈDRE : Lena, n'étais-tu pas –
HIPPOLYTE saisit PHÈDRE par la gorge.

⁵⁶ Ibid., p. 61.

⁵⁷ Ibid., p. 64.

⁵⁸ Ward, I., p. 234.

⁵⁹ Delvaux, Martine. « Mourir/survivre. Lumières de Sarah Kane. » *Temps Zéro*, No. 5 (2012). <http://tempszero.contemporain.info/document982>

⁶⁰ Kane, Sarah. *L'Amour de Phèdre*. Paris : L'Arche, 1999, p. 40.

HIPPOLYTE : Ne reparlez jamais d'elle. Ne prononcez jamais son nom devant moi, ne faites pas allusion à elle, ne pensez même pas à elle, compris ? Compris ? Personne ne me brûle, putain personne ne me touche.⁶¹

D'autre part, sa réaction lorsqu'il apprend le suicide de Phèdre prouve également qu'il cherchait une preuve d'amour pour trouver un sens à sa vie. En effet, il comprend qu'elle lui a fait un cadeau en se tuant : elle lui a prouvé qu'elle l'aimait de tout son cœur, au point de mourir à l'idée qu'il ait précédemment repoussé ses avances. « C'est le cadeau qu'elle me laisse. (...) Elle est morte le faisant pour moi. (...) Elle m'aimait pour de bon. (...) Bénie soit-elle.⁶² »

Comme dans la première œuvre de Kane, *L'Amour de Phèdre* change d'Abuseur à l'approche de la fin de la représentation. Le spectateur/lecteur comprend qu'Hippolyte est sous le contrôle d'un « A » plus grand : son père, Thésée. Il est un Abuseur, puisque dans sa frustration de voir son royaume détruit, il viole Strophe. Il peut également être considéré comme l'Auteur dans la pièce : tous les personnages vivent sous son régime d'autocratie et c'est lui qui a fixé les lois de lynchage et de peine de mort qui s'abattent sur les divers personnages⁶³. Comme le Soldat, Thésée provoque lui-même son trépas pour rejoindre un amour défunt.

1.4 : L'archétype « A » dans *Purifiés*

Dans *Purifiés*, Tinker joue le rôle de l'archétype « A ». Il est lui aussi en quête d'amour comme peuvent le démontrer les scènes qu'il échange avec le personnage anonyme de la Femme. Il lui demande s'ils peuvent être amis, lui promet d'être là pour elle, et finit même par lui dire qu'il l'aime⁶⁴. Néanmoins, celle qu'il semble réellement aimer est Grace, puisqu'il nomme la Femme comme cela et que c'est à Grace qu'il adresse son ultime « je t'aime ». La Femme est donc celle sur qui il déverse sa violence lorsqu'il comprend que Grace ne l'aime pas en retour⁶⁵. Il la force à le toucher, à écarter les jambes, et fait preuve de violence verbale envers elle. Dans la lignée des autres « A », il se dédouane de toute responsabilité envers les actes qu'il

⁶¹ Ibid., p. 41.

⁶² Ibid., pp. 53-54.

⁶³ Torti-Alcayaga Agathe. « L'œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite. » *Cycnos*, Vol. 18, No.1 (2001). <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/334>

⁶⁴ Kane, S. *Purifiés*, pp. 37-39, 84.

⁶⁵ Rayner, Francesca. « Written On The Body: Gender, Violence and queer desire in Sarah Kane's *Cleansed*. » *Ex-Aequo*, No. 20 (2009), pp. 60-61.

commet. Il souligne à la Femme « Je ne suis pas responsable⁶⁶ » lorsqu'il l'agresse, ainsi qu'à Grace lorsqu'il décide de l'interner : « Je ne suis pas responsable, Grace⁶⁷. »

Ensuite, Tinker est également un Auteur. Il tient tous les personnages enfermés dans sa prison, leur dicte les normes à suivre et fixe les punitions en cas de débordement⁶⁸. Il est presque comme un Dieu, puisqu'il exerce aussi un contrôle sur l'anatomie de ses « patients », pouvant décider comme bon lui semble de les amputer, de les remodeler ou de les tuer⁶⁹. Il a même une maîtrise sur le texte dramatique en lui-même puisqu'il contrôle les actions des Voix invisibles qui s'en prennent à Grace, comme si le texte lui obéissait.

Une dernière question se pose alors : y a-t-il dans *Purifiés* un changement de rôle de l'archétype « A » comme dans les deux pièces précédentes ? Il semblerait que non. Pourtant, l'acteur Stuart Mc Quarrie qui interprétait Tinker dans la première version de 1998 a avancé que Kane et lui considéraient que son personnage était un prisonnier comme les autres, mais qui aurait su acquérir certains privilèges et pouvoirs à l'intérieur de l'établissement⁷⁰. Il existerait donc quelqu'un ou quelque chose susceptible de supplanter Tinker dans la position du « A ». Cette idée est d'ailleurs évoquée lors de la première scène de la pièce, lorsque Tinker dit à Graham : « Tu sais ce qu'il m'attend ? (...) Tu vas m'abandonner dans cette situation ?⁷¹ » Il semble indiquer qu'il pourrait subir des représailles pour les actes qu'il commet.

Avec cet archétype « A », Kane met donc en scène des personnages en pleine crise de leur masculinité. Ils paraissent forts et maîtres de leur destin, mais recherchent tous l'amour d'une femme. Ils finissent par être supplantés par une force plus forte qu'eux qui les conduit à devenir un autre archétype : le « B ».

2) B pour « Boy »

2.1 : L'archétype « B » dans *Manque*

Kane a annoncé que l'appellation « B » faisait référence au terme « Boy », un petit garçon⁷². Il correspond à l'image d'un enfant se nourrissant de chips et de sucres, de tout ce qui n'est pas bon pour lui : dans *Manque*, le personnage de B est présenté comme une épave se

⁶⁶ Kane, S. *Purifiés*, p. 66.

⁶⁷ Ibid., p. 26.

⁶⁸ Pfaff, T.

⁶⁹ Lesage, Marie-Christine. « Sarah Kane, dans la souillure du monde. » Jeu, No. 106 (2003), p. 118.

⁷⁰ Saunders, G., p. 288.

⁷¹ Kane, S. *Purifiés*, p. 16.

⁷² Ibid., p. 167.

noyant dans l'alcool, la drogue et le tabac : « Je bois à en être malade », « Un drogué occasionnel » et « Les clopes ne me tuent pas assez vite »⁷³. Il fait tout ce qui est en son pouvoir pour mourir, mais n'y arrive pas. Il annonce d'ailleurs dès son entrée en scène qu'il veut mourir⁷⁴.

Comme A, B est en recherche d'amour. Néanmoins, il n'est pas en quête d'une femme plus jeune sur qui il exercerait son pouvoir, mais d'une femme faisant figure de mère, qui s'occuperait de lui comme une mère s'occupe de son enfant : « Tu pourrais être ma mère. » « Est-ce que tu vas un peu me séduire ? J'ai besoin d'être séduit par une femme mûre. »⁷⁵ C'est elle qui le maintient en vie : « Si tu mourais, ce serait comme si on m'enlevait les os. Personne ne saurait pourquoi, mais je m'effondrerais.⁷⁶ »

2.2 : L'archétype « B » dans *Anéantis*

Dans *Anéantis*, une fois l'arrivée du Soldat, c'est Ian qui s'aligne sous l'archétype de « B ». Déjà depuis le début de l'œuvre, son état de santé et son comportement vis-à-vis du tabac et de l'alcool laissaient présager cette fin. Comme B, il se pourrit la santé et est physiquement « déjà anéanti ». Il est en processus de dégradation de l'intérieur⁷⁷, puis il le sera de l'extérieur quand le Soldat lui arrachera les yeux.

Alors qu'il craignait la mort au début de la pièce, Ian réclame maintenant que Cate abrège ses souffrances⁷⁸. Elle devient cette figure maternelle dont il est dépendant : elle contrôle s'il vit ou meurt en enlevant les balles du fusil ou en allant lui chercher de la nourriture. Ian n'est plus un Abuseur, mais un petit garçon qui cherche sa maman : « M'man ?⁷⁹ ». Cate incarne donc ce rôle. Il continue à chercher de l'amour en elle, cette fois sans violence, mais plutôt dans un profond désespoir.

2.3 : L'archétype « B » dans *L'Amour de Phèdre*

Ensuite, dans *L'Amour de Phèdre*, après la mort du personnage éponyme, Hippolyte rejoint le rang des « B ». Comme Ian, il avait déjà un rythme de vie de débauché. Les didascalies d'introduction de la pièce dressent de lui un portrait peu avantageux : déchets de chips autour

⁷³ Kane, S. *Manque*, pp. 17, 27, 43.

⁷⁴ Ibid., p. 11.

⁷⁵ Ibid., pp. 27, 15.

⁷⁶ Ibid., p. 57.

⁷⁷ Lesage, M., p. 114.

⁷⁸ Kane, S. *Anéantis*, p. 79.

⁷⁹ Ibid., p. 61.

de lui, vêtements sales au sol, il se masturbe dans ses chaussettes usagées, etc⁸⁰. Suivant le même schéma que son homologue d'*Anéantis*, sa détérioration physique deviendra visible corporellement lorsqu'il se fera dépecer par la foule qui l'attaque à la fin de la pièce⁸¹. Cachant le besoin d'amour qu'il avait jusqu'alors, le suicide de Phèdre le fait basculer dans la posture d'un enfant, cherchant à retrouver sa mère. Il voulait déjà appeler Phèdre « Mère » lorsqu'elle était en vie, mais elle ne le laissait pas faire⁸². Maintenant qu'il comprend qu'il avait besoin de cette figure, il veut assumer son crime et subir le châtement qu'il mérite. La mort est le seul salut qu'il peut imaginer.

2.4 : L'archétype « B » dans *Purifiés*

Du côté de *Purifiés*, Robin se rattache à l'idée du Boy. Au début de la pièce, il semble être sur le point de quitter la « prison » de Tinker : il dit qu'il va rejoindre sa mère et que ses envies suicidaires lui sont passées⁸³. Pourtant, l'arrivée de Grace dans l'enceinte va chambouler ses sentiments. La jeune fille prend en main son apprentissage de la lecture et de l'écriture, ce qui va provoquer chez lui des sentiments nouveaux. Il ne sait pas vraiment comment l'aimer : d'une part il la perçoit comme une mère, car elle lui enseigne des connaissances, mais d'autre part, il la trouve attirante : « Si ma mère était pas ma mère et que j'aie à en choisir une autre, c'est vous que je choisirais. (...) Si je devais me marier, c'est vous que j'épouserais.⁸⁴ »

Robin réagit réellement comme un petit garçon. Il semble ne rien connaître de la vie et, lorsqu'il est confronté à une première image de sexualité, il en pleure⁸⁵. Contrairement aux autres « B », Robin n'a pas un comportement alimentaire autodestructeur, mais Tinker va le lui infliger dans la scène où Robin est forcé de manger l'intégralité d'une boîte de chocolats qu'il voulait offrir⁸⁶. Ensuite, son tortionnaire le force à brûler les livres autour de lui. Après les chocolats, c'est un autre lien avec sa « mère » qu'il doit détruire : les ouvrages que Grace lui a appris à lire. Un peu plus tard, lorsqu'il tente de renouer avec elle en lui montrant qu'il sait compter, la jeune fille ne lui répond pas. Comme Hippolyte, le « B » Robin a perdu le contact avec sa mère et décide de mettre fin à ses jours⁸⁷.

⁸⁰ Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 13.

⁸¹ Ibid., p. 70.

⁸² Ibid., p. 33.

⁸³ Kane, S. *Purifiés*, pp. 26-27.

⁸⁴ Ibid., p. 45.

⁸⁵ Ibid., p. 57.

⁸⁶ Ibid., pp. 70-71.

⁸⁷ Ibid., pp. 75-77.

En conclusion, les Boys sont l'inverse de l'image masculine renvoyée par les Abuseurs : ils sont perdus, dépendants des figures féminines qu'ils identifient comme leurs mères. Lorsqu'ils perdent cette dernière, ils semblent perdre une partie de leur identité et n'ont alors plus qu'une seule solution : mourir.

3) C pour « Child »

3.1 : L'archétype « C » dans *Manque*

Le pendant féminin du petit garçon B est le personnage archétype de C, que Kane considère comme « Child », une jeune fille⁸⁸. Comme le Boy, C semble avoir des troubles alimentaires (« Anorexie. Boulimie.⁸⁹ »). Elle aussi a perdu le goût de vivre et cherche à mourir : « Qu'est-ce que tu veux ? Mourir. » et « Je sais que la vie ne vaut pas d'être vécue, c'est tout. »⁹⁰ Elle confie dans une longue tirade (interrompue par les voix des autres) qu'elle souhaiterait changer de corps (voire de sexe), car celui qu'elle a ne lui plait pas. Elle est profondément mal dans sa peau :

C : Elle est actuellement pour ainsi dire en dépression, elle aurait voulu naître noire, de sexe masculin, et plus sexy. (...) Ou seulement plus sexy. (...) Quelqu'un d'autre quoi merde. (...) Elle parle à la troisième personne parce que l'idée d'être celle qu'elle est, de s'admettre telle quelle, c'est plus que son orgueil ne peut en supporter. (...) Elle en a marre d'elle putain mais à gerber, et elle espère elle espère elle espère qu'il va se passer quelque chose et que la vie va enfin commencer⁹¹.

Quelle pourrait être la cause de ce mal-être ? Le rapport sexuel que l'archétype « A » lui a imposé. Pour rappel, l'Abuseur exerce un contrôle sur une figure féminine : il s'agit de cette Child. C est sous le contrôle de A : elle aimerait fuir, mais l'aime malgré tout cela et ne voit donc pas d'échappatoire : « « Si je pouvais me délivrer de toi sans pour autant te perdre.⁹² » Depuis qu'il a abusé d'elle, elle ne sait pas comment faire marche arrière : « Et tombe en chute libre depuis ce moment-là⁹³. » Enfin, puisque l'Abuseur ne se tient pas responsable d'avoir commis un viol, c'est la Child qui prend le bagage de la culpabilité : « Ce qui me lie à toi, c'est la culpabilité. », « Je me sens coupable et je ne sais pas pourquoi.⁹⁴ » Ses remords s'expriment

⁸⁸ Saunders, G., pp. 168-169.

⁸⁹ Kane, S. *Manque*, p. 33.

⁹⁰ Ibid., pp. 15, 52.

⁹¹ Ibid., pp. 45-46.

⁹² Ibid., p. 11.

⁹³ Ibid., p. 15.

⁹⁴ Ibid., pp. 24, 34.

dans sa volonté de changer de corps : c'est à cause de son corps qu'elle pense avoir provoqué l'appétit sexuel de son agresseur.

C ne veut pas grandir. Au contraire, comme le Boy, la Child est nostalgique de son enfance, de sa vie avant le drame. Elle dit qu'elle veut retrouver la virginité qu'on lui a volée, mais on la pousse aussi à devenir une femme, forcée de se maquiller, de se rendre désirable⁹⁵.

Enfin, la dernière caractéristique que B et C ont en commun est le fardeau que tous les deux semblent porter en lien avec leur parentalité : B se cherche une mère, tandis que C est abandonnée par la sienne. Elle en parle à plusieurs reprises : « Personne n'est mort mais j'ai perdu ma mère. », « Mère. (...) Je n'arrive pas à me souvenir », « Personne pour m'aider même pas ma putain de mère. »

3.2 : L'archétype « C » dans *Anéantis*

Dans *Anéantis*, avec l'étrange « coïncidence » que les deux noms commencent par la même lettre, Cate est la Child sous le contrôle de l'Abuseur Ian. Malgré les nombreux signes avant-coureurs annonçant le futur acte violent de celui-ci, la jeune femme ne s'enfuit pas de la chambre de l'hôtel⁹⁶. Elle aime Ian et ne veut pas l'abandonner. Lui-même lui demande « Pourquoi tu es venue ici ? » à quoi elle répond « Tu semblais malheureux.⁹⁷ » Elle met son bonheur à elle entre parenthèses, quitte à en souffrir, pour s'occuper du sien. Elle ne voit pas le mal en lui : « Tu es un tendre.⁹⁸ » Une fois le viol commis, Ian lui fait porter le fardeau de la culpabilité : c'est elle qui l'a provoqué sexuellement, qui l'a embrassé, puis masturbé.

Comme C, Cate semble bloquée en enfance. Elle suce son pouce et bégaye en situation de stress. Elle vit toujours aux crochets de sa mère, là où C se sentait abandonnée par celle-ci. Elle prétend qu'elle ne peut pas grandir, car elle doit s'occuper de sa mère, mais Ian souligne surtout que c'est elle qui a besoin de cette dernière⁹⁹. Il essaie d'ailleurs à plusieurs reprises de la forcer à grandir : « Grandis un peu.¹⁰⁰ » Comme A avec C, il lui incite à se rendre plus sexy, plus féminine, afin d'être une vraie femme, pas une « gouine »¹⁰¹. Cate a également des troubles alimentaires : elle est profondément dégoûtée par la viande.

⁹⁵ Ibid., pp. 39, 42.

⁹⁶ Ward, I., p. 231.

⁹⁷ Kane, S. *Anéantis*, p. 40.

⁹⁸ Ibid., p. 36.

⁹⁹ Ibid., p. 37.

¹⁰⁰ Ibid., p. 15.

¹⁰¹ Ibid., p. 19.

Enfin, la dernière caractéristique de l'archétype C à laquelle Cate correspond est sans doute moins évidente : l'envie de quitter son corps. Cette idée est illustrée lorsqu'elle témoigne des crises dont elle est victime :

CATE : Le monde n'existe pas, pas comme ça. Il a l'air pareil, mais – Le temps ralentit. Un rêve où je reste coincée, je ne peux rien y faire. (...) C'est comme ça quand je me touche. (...) Juste avant je me demande comment ça va être, et juste après je pense à la prochaine fois, mais pendant c'est merveilleux, je ne pense à rien d'autre.¹⁰²

Elle compare ses absences à des orgasmes. Il s'agit de moments où elle quitte complètement son corps pour rejoindre le seul endroit qui la rend heureuse : dès qu'elle revient dans le temps réel, elle pense à la prochaine fois où elle pourra partir. C'est son échappatoire.

Dans la dernière partie de la pièce, Ian passe du rôle d'Abuseur à celui de Boy. Cate pour sa part change de rôle également. Alors qu'elle prend la responsabilité du bébé qu'une femme lui a confié en rue, elle devient aussi responsable du sort de Ian. Elle quitte l'archétype C pour devenir une M, une « Mother ». Le bébé, de genre féminin, devient la nouvelle Child.

3.3 : L'archétype « C » dans *L'Amour de Phèdre*

Du côté de *L'Amour de Phèdre*, celle-ci se rattache à la figure de C. Elle tient son rôle principalement de son lien avec Hippolyte. Malgré qu'il la traite comme une moins que rien, elle est éperdument amoureuse de lui. Après qu'il abuse d'elle, il lui demande si elle le déteste et elle répond que non. Lui, souligne qu'il la déteste elle, car elle ne s'aime pas elle-même, soulignant le mal-être constant des archétypes C¹⁰³. Comme son pendant dans *Manque*, elle souhaite se donner la mort et finit par accomplir cet acte ultime. Ce faisant, et en osant poser le mot « viol » sur son rapport avec son beau-fils, elle reprend son indépendance et devient une M.

3.4 : L'archétype « C » dans *Purifiés*

Dans *Purifiés*, Kane accorde le rôle de Child à Grace. Celle-ci est sous la coupe de plusieurs hommes différents. Le plus important est Tinker, qui la garde prisonnière dans son établissement. Il prend toutes les décisions médicales à sa place : son opération de transition sexuelle, sa médication, l'usage d'électrochocs. « C'est Tinker qui me connaît.¹⁰⁴ », dit-elle comme pour justifier qu'il ait autant de contrôle sur sa vie et son corps. Ensuite, elle est

¹⁰² Ibid., p. 39.

¹⁰³ Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, pp. 43-44.

¹⁰⁴ Kane, S. *Purifiés*, p. 47.

également dévouée à son frère Graham. Folle amoureuse de lui, elle endure toutes les tortures de Tinker en ayant l'espoir d'être réunie avec lui. « Aime-moi ou tue-moi¹⁰⁵ » : elle donne à son frère le pouvoir de choisir son destin.

Grace connaît aussi des violences et des abus sexuels. Par le passé, son ancien petit ami l'étranglait et elle se fait violer par les Voix habitant l'établissement de Tinker¹⁰⁶. Comme C, elle réclame le vœu de changer de corps et refuse le genre qui lui est attribué : « Qu'est-ce que tu changerais ? Mon corps. Qu'il ressemble à mes sentiments. (...) Je ne suis pas comme ça, une fille, moi, non.¹⁰⁷ » À la fin de la pièce, Tinker réalise son souhait en lui cousant le pénis de Carl. Par ce geste, Grace est le premier personnage de l'univers de Kane à réussir à s'extraire des relations binaires archétypales (A-C, B-M). Elle devient Grace/Graham, une entité à la fois masculine et féminine, ce qui la libère du système binaire exposé jusque-là. Contrairement aux autres C, elle ne se transforme pas en M : ce rôle sera attribué à la Femme, un personnage qui est l'essence même du genre féminin. Ainsi, la fuite du système binaire qu'effectue Grace semble réclamer en contrepartie l'apparition de ce personnage de la Femme, dont la dénomination rappelle à elle seule l'un des pendants de cette binarité fuie : un personnage quitte le système, un autre vient directement le remplacer afin de maintenir l'équilibre.

Pour résumer, la Child est une femme soumise au masculin, qui arrivera cependant à reprendre son destin en main en inversant le système de dépendance qui la relie à son Abuseur : lui devenant Boy et elle devenant Mother.

4) M pour « Mother »

4.1 : L'archétype « M » dans *Manque*

Le dernier archétype que Kane présente dans *Manque* est donc celui de M, la Mother, la Mère à qui le Boy se rattache comme dernier espoir pour garder un sens à sa vie. Son rôle de mère est souvent remis en cause à travers la pièce. Elle semble vouloir devenir mère (« Il faut que j'aie un enfant.¹⁰⁸ »), mais refuse toute affiliation à d'autres personnages. (« Je ne suis pas ta mère.¹⁰⁹ ») B refuse d'ailleurs de la considérer comme telle, malgré sa position de dépendance vis-à-vis d'elle : « Tu n'es pas ma mère.¹¹⁰ » Lui voit toujours en elle un objet

¹⁰⁵ Ibid., p. 35.

¹⁰⁶ Ibid., pp. 42, 55.

¹⁰⁷ Ibid., pp. 44-45.

¹⁰⁸ Kane, S. *Manque*, p. 26.

¹⁰⁹ Ibid., p. 34.

¹¹⁰ Ibid., p. 44.

d'amour, dont il cherche la reconnaissance. M, elle, se rend compte qu'elle ne peut pas lui accorder d'amour en retour, elle sait qu'il n'est pas une bonne personne (« Je ne peux pas t'aimer, car je ne peux pas te respecter.¹¹¹) Elle résiste à cette attirance, car elle sait qu'il l'attend : « Non, je... ne dois pas m'attacher. (...) Tu m'as demandé de te séduire.¹¹² » Peut-être craint-elle que la dynamique de dominante-dominé s'inverse à nouveau si elle fait preuve de faiblesse.

En effet, on comprend que c'est elle qui détient le pouvoir désormais. Elle demande à B s'il pense qu'elle compte le violer, comme si elle le narguait pour les violences que les femmes subissent habituellement dans les œuvres de Kane¹¹³. C'est elle qui décide de l'acte sexuel désormais, elle ne le subit plus. L'archétype M est donc cette figure féminine ayant enfin repris le contrôle sur le masculin, mais qui sent qu'elle peut le perdre à tout moment, car ses sentiments pour lui n'ont pas complètement disparu.

4.2 : L'archétype « M » dans *Anéantis*

Dans *Anéantis*, Cate prend ce rôle de Mère auprès d'Ian après l'agression du soldat. Alors qu'il est devenu aveugle, il lui demande de l'aider pour le nourrir ou de lui passer son fusil pour qu'il abrège ses souffrances. Cate est désormais celle qui détient le pouvoir sur lui et l'interdit de se tuer en retirant les munitions de l'arme. « Tu me punis ou tu me sauves c'est pareil je t'aime Cate¹¹⁴. » Il tente d'implorer son amour, mais elle ne le considère pas, préférant porter son attention sur le bébé dont elle s'occupe. Il essaie de l'amadouer à plusieurs reprises, mais elle n'est pas dupe. Lorsqu'il lui demande de prier pour lui, elle refuse de le faire, car contrairement au bébé, il n'est pas innocent. Elle ne lui répond pas lorsqu'il lui implore son pardon¹¹⁵. Comme M, elle veut garder une certaine distance affective avec son ancien bourreau. La dernière image de la pièce est celle d'une femme devenue forte, maîtresse de son destin, tout en gardant sa part d'innocence¹¹⁶. Elle ne l'abandonnera pas, lui ramène à manger, mais reste tout de même à l'écart de lui¹¹⁷. Enfin, elle est aussi devenue maîtresse de sa sexualité, décidant contre la volonté d'Ian de se prostituer pour trouver de la nourriture¹¹⁸.

¹¹¹ Ibid., p. 37.

¹¹² Ibid., p. 25.

¹¹³ Ibid., p. 20.

¹¹⁴ Kane, S. *Anéantis*, p. 77.

¹¹⁵ Ibid., p. 86.

¹¹⁶ Wixson Christopher. « 'In Better Places': Space, Identity, and Alienation in Sarah Kane's *Blasted*. » *Comparative Drama*, Vol. 39, No. 1 (2005), p. 85.

¹¹⁷ Saunders, G., p. 118.

¹¹⁸ Kane, S. *Anéantis*, p. 87.

4.3 : L'archétype « M » dans *L'Amour de Phèdre*

Dans *L'Amour de Phèdre*, cette dernière n'embrase son rôle de Mère qu'en se donnant la mort. Avec cet acte, elle devient également une femme forte, maîtresse de son destin. Elle n'est plus là pour soutenir Hippolyte, mais son suicide est le « cadeau » qu'il attendait. Elle embrase le mythe de la femme qui arrive à faire changer un homme par la force de l'amour, l'inscrivant au rang d'héroïne¹¹⁹. Avant son décès, elle s'imaginait être celle qui arriverait à guérir Hippolyte (« Ne vous imaginez pas que vous pouvez le guérir.¹²⁰ ») Le prince, trop habitué de n'intéresser les femmes que pour ses exploits sexuels, ne voyait pas le véritable amour en elle. Phèdre, en prenant son indépendance, sa propre décision de mourir, lui fait comprendre qu'elle l'aimait vraiment et qu'elle ne lui voulait que du bien. C'est en se détachant de lui qu'elle lui rend service. Comme Cate et M, elle est aussi maîtresse de sa sexualité, puisqu'elle renie son désir pour son beau-fils, qualifiant de « viol » le rapport qu'elle avait pourtant elle-même incité.

4.4 : L'archétype « M » dans *Purifiés*

Comme il a été mentionné dans le point précédent, dans *Purifiés*, la Child Grace quitte le système binaire en fusionnant avec Graham. C'est donc la Femme qui prend le rôle de Mère après de Tinker. Lui, l'Abuseur que personne ne semble contrôler, devient un tout autre homme à son contact : l'opération effectuée sur Grace semble avoir eu un effet rédempteur sur lui¹²¹. La Femme est désormais celle dont il cherche l'amour et qu'il appelle par ailleurs « Grace », prouvant qu'elle reprend pleinement le rôle de celle-ci dans les liens relationnels du système binaire. Dans leur scène finale, la Femme contrôle sa sexualité : elle s'arrête de danser de son plein gré, c'est elle qui donne la permission à Tinker de coucher avec elle et l'empêche de contrôler sa sexualité à lui, puisqu'il ne sait retenir son orgasme précoce¹²². Leur relation d'amour est réciproque, au contraire de toutes les autres relations binaires mises en avant jusque-là : à nouveau, la sortie de Grace du système a permis un changement : deux archétypes trouvent un équilibre et sortent de l'éternel lien de domination qui les structure habituellement.

¹¹⁹ Saunders, G., p. 130.

¹²⁰ Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 35.

¹²¹ Pfaff, T.

¹²² Kane, S. *Purifiés*, pp. 81-84.

5) A, B, C, M : Quatre, deux ou un ?

Après avoir exploré les différentes dynamiques entre les genres exposés par Kane dans ses pièces, nous pouvons en tirer certaines conclusions.

Tout d'abord, aucun personnage ne reste figé dans son rôle initial. Chaque figure masculine finit par perdre le contrôle qu'il avait sur la figure féminine et, à l'inverse, chacune d'elles arrive à reprendre son indépendance et à devenir celle qui guide l'homme perdu. En réalité, cette ambivalence des rôles est aussi présente dans *Manque*, puisqu'au fil du déroulement de la pièce, les personnages dévoilent de plus en plus de points communs. Serait-il donc possible que C et M soient une seule et même personne, mais à des moments différents de leurs relations avec A et B ? C accuse A d'avoir tué sa mère¹²³, comme si en la violant, il lui avait fait perdre son rôle de femme indépendante et l'avait conduit à devenir cette petite fille docile. Elles semblent d'ailleurs penser comme une seule personne, continuant les phrases l'une de l'autre :

M : Je ne pourrais t'aimer moins. (...) Pour être parfaitement honnête,

C : (Quand suis-je donc parfaitement honnête ?) (...)

M : Ça ne s'est jamais produit¹²⁴.

A et B donnent également l'impression de fusionner plus le récit approche de la fin :

A : Ce que tu me manques ça me nique la vie.

C : C'est ma virginité.

B : Ce que ça me manque de te niquer.

C : Un gars de quatorze ans qui me vole ma virginité et me viole jusqu'à ce que je jouisse¹²⁵.

Jusqu'alors, C n'avait jamais témoigné d'une autre agression sexuelle que celle de A, bien plus âgé qu'elle. A serait-il aussi B, un garçon plus jeune de 14 ans ? B, lui, semble soudainement développer le même appétit sexuel qu'A. Toute cette analyse pourrait nous faire penser que les archétypes ne seraient pas au nombre de 4, mais de 2, chacun étant séparé en deux incarnations possibles : dominante (A et M) ou soumise (B et C).

Comment les deux genres peuvent-ils trouver un équilibre dans leur relation ? La solution a été trouvée par Grace dans *Purifiés* : les deux genres doivent fusionner, quitter le

¹²³ Kane, S. *Manque*, p. 47.

¹²⁴ Ibid., p. 60.

¹²⁵ Ibid., p. 39.

système binaire pour devenir unitaires. Sarah Kane l'a d'ailleurs suggéré dans son interview avec Dan Rebellato. Elle dit que les personnages de *Manque* sont très représentatifs d'un genre, mais qu'ils pourraient très bien changer de genre, que l'expérience est à faire¹²⁶. Par ailleurs, les deux genres trouvent aussi beaucoup de similitudes entre eux. Par exemple, B et C se demandent tous deux « Pourquoi est-ce que je n'arrive pas à apprendre ?¹²⁷ ». Au fil du texte, les voix fusionnent de plus en plus :

C : Pour être délivré des souvenirs,
M : Délivré du désir,
C : Profil bas, ne provoque rien,
B : Ne dis rien.
A : Invisible.
C : Quand même les rêves ne restent pas privés
B : Mieux vaut oublier¹²⁸.

D'une part, la ponctuation démontre que le discours se poursuit de réplique en réplique. Ce sont quatre voix déversant la même réplique. D'autre part, les personnages féminins parlent ici au masculin. Les quatre personnages, devenus deux entités de genre ne seraient-ils qu'une seule et même personne au genre indéterminé ? Une sorte de Grace/Graham qui intégrerait toutes les dynamiques binaires en son sein ?

En exposant le monde de manière binaire, Kane dénonce finalement le jeu de pouvoir qui s'installe automatiquement entre les deux pôles. Elle ne favorise ni le masculin ni le féminin puisque chacun prend le pouvoir à un moment, mais elle indique à son public qu'un tel déséquilibre conduit irrémédiablement à la destruction des deux côtés. Elle préconise donc une abolition de cette distinction binaire pour proposer une fusion des deux.

¹²⁶ Rebellato, D.

¹²⁷ Kane, S. *Manque*, pp. 52, 55.

¹²⁸ Ibid., pp. 64-65.

Partie II : Dénoncer le système binaire

La deuxième partie de cette étude de l'œuvre de Sarah Kane va s'intéresser aux mécanismes que la dramaturge met en avant comme des responsables de la binarité des genres. Nous venons de distinguer les deux genres comme des catégories que la femme de théâtre déconstruit au fil de ses œuvres : elles semblent d'abord totalement opposées, cloisonnées dans une relation d'opposition, avant de fusionner. Dans cette partie, nous analyserons les causes poussant les personnages de Kane à s'enfermer de prime abord dans le genre qui lui est initialement administré, tandis que la troisième partie de ce mémoire démontrera les dispositifs que l'autrice viendra ensuite mettre en place pour libérer ses personnages de ce compartimentage, comment elle brise les mécanismes du genre et crée ainsi sa notion d'identité de genre queer.

Au départ, les personnages des cinq œuvres de Sarah Kane sont donc enfermés dans un système les obligeant à se rattacher soit au genre masculin, soit au genre féminin, et les forçant à agir en suivant des caractéristiques propres à ce genre. Dans sa théorie queer, Jay Stewart souligne que ces rôles de genre figés ne sont pas innés, mais qu'ils sont construits afin d'assurer la pérennité du patriarcat¹²⁹. Ainsi, des normes auraient été fixées par la société et chacun se retrouverait forcé de les suivre pour pouvoir être en adéquation avec son époque. Les protagonistes de Kane se retrouvent dans cette situation. Ils sont tous « un carrefour ouvert aux vents qui les traversent », avec un Moi qui a « un défaut du sentiment de sa propre existence.¹³⁰ » Autrement dit, ils ne savent pas qui ils sont réellement et suivent les influences extérieures afin de se construire une identité.

Dans un de ses articles, Marion Chénétier-Alev souligne cette idée en se penchant précisément sur la voix narratrice de *4.48 Psychose*. En effet, elle met en avant le fait que plusieurs voix semblent prendre la parole au nom d'un seul et même personnage : les voix de l'intimité (avec les moments d'évocation de l'amour ou la famille), les voix culturelles (telles que la voix du médecin, qui représente la religion et la science) et les voix mythiques (de la religion). Toutes ces voix dialoguent dans l'esprit du personnage, démontrant qu'il construit son identité au croisement de tous ces discours¹³¹. Ces discours, ce sont les mécanismes que Kane dénonce, ceux qui fixent les normes de chaque genre, y enferment les personnages et les

¹²⁹ Stewart, J., pp. 59-60.

¹³⁰ Torti-Alcayaga A.

¹³¹ Chénétier-Alev, M., p. 70.

empêchent ainsi de s'épanouir en découvrant leur véritable identité. Mais quels sont ces mécanismes ? Ils sont très nombreux, mais cette analyse s'intéressera aux principaux, ceux qui se retrouvent dans toutes les pièces de l'autrice.

1) Le couple comme mécanisme

« L'amour est la loi¹³² »

Sarah Kane, *Manque*

Pour commencer, le premier mécanisme est souligné par Kane dans cette réplique de son avant-dernière pièce : l'amour y est perçu comme une règle à suivre, une contrainte dictée par une instance supérieure. Les personnages auraient donc cette vision de l'amour commune à laquelle il ne faudrait pas déroger. Cette loi fixée leur impose à chacun et chacune un rôle bien précis à tenir dans leur relation de couple, en écho avec les binômes A-C et M-B que nous avons déjà pointé.

En réalité, aucun des couples exposés par Kane ne semble réellement fonctionner. Que ce soit Ian et Cate, Tinker et la Femme, Phèdre et Hippolyte, ou n'importe quel autre duo, chacun cherche en l'autre quelque chose qui lui manque, sans jamais réellement aimer l'autre pour qui il ou elle est réellement¹³³. Leur couple est un leurre, un carcan où ils s'enferment en espérant trouver un sens à leur existence, se rencontrer eux-mêmes à travers l'autre. L'exemple le plus frappant est celui de Grace et Graham : la femme, en quête d'elle-même, se projette en Graham et considère qu'elle doit devenir Graham pour savoir qui elle est réellement.

Ceux pour lesquels j'ai des craintes ce sont ceux que je n'aime pas parce qu'ils se détestent tellement qu'ils ne laisseront personne les aimer non plus¹³⁴.

Dans cette réplique, la voix du médecin dans *4.48 Psychose* annonce que, pour lui, il faut d'abord s'apprécier soi-même, pour ensuite se laisser être aimé par un autre, et ainsi entrer dans une relation de couple équilibrée. Hélas, les personnages de Kane sont coincés dans un rôle prédéfini par leur genre, les empêchant d'explorer pleinement leur identité. Ils ne savent donc jamais se construire réellement, librement, et toute relation de couple échoue.

¹³² Kane, S. *Manque*, p. 65.

¹³³ Torti-Alcayaga, A.

¹³⁴ Kane, S. *4.48 Psychose*, p. 47.

Certaines théories avancent que le couple comme perçu par Kane amène des règles de possession et d'obsession¹³⁵ : l'un colonise l'autre, tandis que l'autre reste coincé dans sa fascination pour son partenaire. Mel Kenyon, l'agente de Kane, a d'ailleurs confié que l'autrice considérait ces normes comme la base d'un couple, même dans notre société « réelle ». C'est pour cette raison que ses personnages étaient condamnés à s'y conformer : les rapports amoureux sont fondés sur l'inégalité¹³⁶.

Ce déséquilibre amène certains personnages à considérer leur couple, et l'amour en général, comme une maladie dont ils chercheraient à guérir. Dans *L'Amour de Phèdre*, par exemple, le Médecin et Phèdre partagent une conversation à propos de l'état de santé d'Hippolyte. La belle-mère est persuadée que le prince souffre d'une maladie, mais le docteur lui assure que non. La seule personne malade est Phèdre elle-même (« Vous en guérir¹³⁷. »), malade d'amour, et elle se projette en Hippolyte en pensant que c'est lui qui est atteint d'un virus. Elle souffre de cette maladie (« Ça brûle¹³⁸. ») et lorsque son beau-fils lui demande pourquoi elle l'aime, elle répond qu'il souffre et qu'elle l'adore pour ça¹³⁹. Elle voit en lui une maladie, comme en elle, et pense qu'en le soignant, elle guérira elle-même : les personnages veulent sortir de ce couple nocif, pour avancer et se soigner des entraves binaires. Hélas, leur relation de couple s'avère nocive lorsque Hippolyte prévient Phèdre qu'elle a sans doute attrapé sa blennorrhagie¹⁴⁰ : elle pensait se guérir par l'amour, mais elle aggrave son cas.

Dans *4.48 Psychose*, une liste de conseils donnés par un médecin propose plusieurs pistes de guérison à la voix malade. Parmi ceux-ci, plusieurs mettent en avant le besoin de se guérir à travers sa relation de couple : « Gagner l'affection de l'Autre désiré, adhérer et rester loyal à l'Autre, jouir d'expériences sensuelles avec l'Autre investi.¹⁴¹ » La voix narratrice de la pièce tentera de suivre ces indications, mais échouera à guérir de son mal-être, prouvant encore que Kane considère la relation à l'Autre comme un mécanisme qui enferme chacun dans des normes angoissantes.

Dans *Purifiés*, les actes de Tinker contre les « pensionnaires » de son établissement peuvent être perçus comme des moyens qu'il met en place pour les guérir de l'amour, les sortir de leur couple. Avec Grace, il réussit sa mission. Après l'avoir enfermée, menottée, laissée se

¹³⁵ Saunders, G., p. 172.

¹³⁶ Ibid., p. 234.

¹³⁷ Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 19.

¹³⁸ Ibid., p. 22.

¹³⁹ Ibid., pp. 34-35.

¹⁴⁰ Ibid., p. 43.

¹⁴¹ Kane, S. *4.48 Psychose*, p. 44.

faire violer, ou lui avoir fait subir des électrochocs, il comprend que la seule façon de la faire sortir des normes est de l'opérer. Elle sort alors de son couple en devenant Grace/Graham : un individu fusionnant les deux genres. Après cet acte, Tinker arrive alors à s'apaiser également et son couple avec la Femme devient le premier couple binaire n'étant pas impliqué dans des jeux de pouvoir agressifs.

Toujours dans *Purifiés*, un autre couple semble échapper au déséquilibre de pouvoir : Carl et Rod. Les deux hommes entretiennent une relation homosexuelle qui, du fait de son essence même, sort de toute représentation binaire. En effet, l'attraction envers un autre homme a longtemps été considérée comme un concept « fondamentalement féminin » par les discours scientifiques¹⁴². Ainsi, Carl et Rod se retrouveraient dans une situation remettant en cause leur masculinité. Tinker suit cette théorie, mais ce n'est pourtant pas à cause de leur orientation sexuelle qu'il s'en prend violemment à ce couple. Il les agresse à cause de leur capacité à conserver une sincérité sans réserve dans leur amour¹⁴³. Au fil de la pièce, le tortionnaire tente de les empêcher d'exprimer leurs sentiments : il coupe d'abord la langue de Carl pour l'empêcher de parler. Il lui coupe ensuite les mains pour l'empêcher d'écrire, puis les pieds pour éviter que les deux hommes partagent une danse d'amour. Enfin, il tue Rod, ce dernier se sacrifiant pour sauver Carl, qui est celui qui avait le plus souffert jusque-là. Leur façon de se montrer leur amour dépasse toutes les normes du couple présentes jusqu'alors, puisque les autres duos ne s'aimaient qu'à travers la parole et le sexe¹⁴⁴. Carl et Rod démontrent ainsi que le mécanisme du couple en déséquilibre peut être brisé en déjouant la binarité : ils sont deux hommes, ils s'aiment, et tous deux se partagent la souffrance, sans qu'aucun n'en souffre plus que l'autre.

En conclusion, Kane dénonce l'instabilité du couple. Dans cette relation, chaque personnage cherche à se comprendre lui-même en cherchant des réponses chez son partenaire. En étant enfermé dans un genre, il veut explorer ce que le genre de son partenaire pourrait lui apporter. La seule solution serait de devenir cet autre genre, de lier les deux, ou de quitter l'hétérosexualité du couple pour trouver un équilibre en soi-même.

¹⁴² Manzano, Anna and Vincent, Ben. « History and Cultural Diversity. » *Genderqueer and Non-Binary Genders* (2017), p. 13.

¹⁴³ Saunders, G., p. 285.

¹⁴⁴ Rayner, F., pp. 59-60.

2) Le sexe comme mécanisme

Le second mécanisme dans les engrenages duquel les personnages de Kane se retrouvent prisonniers est celui de leurs rapports sexuels, et plus précisément par le viol. En effet, comme l'état des lieux l'a démontré, sur les onze rapports mis en scène, sept sont non consentis.

Dans son article qui étudie les « mythes » autour du viol et comment Kane les aborde, Ian Ward définit le viol comme l'acte « parfait » de la sexualité masculine dans une culture patriarcale. Il est perçu selon deux théories possibles : soit le viol aurait lieu, moins par intérêt sexuel, mais plutôt par volonté des hommes d'être violents envers les femmes, soit le viol serait vu comme l'extension logique de l'hétérosexualité¹⁴⁵. Sarah Kane place ses pièces dans cette description de la culture patriarcale. Pour ses personnages, le viol est quelque chose de normal que les hommes ont le droit de faire subir aux femmes de manière logique. Dans *Manque*, lorsque C demande à A de ne pas la toucher, il lui répond « Une seule fois. (...) Un acte isolé. (...) C'est pourtant naturel. (...) Un peu de gratitude¹⁴⁶. » Il conçoit le sexe comme un droit acquis : il a le droit de la toucher, peu importe son opinion, et elle devrait s'en montrer redevable. En plaçant ses personnages dans un univers conceptualisant le sexe d'une telle façon, Kane les place directement dans un autre mécanisme d'enfermement binaire : les hommes peuvent librement disposer de la sexualité des femmes.

Dans son article, Ian Ward dénonce également quatre « mythes » qui entourent la notion de viol. Le premier est que seules les femmes en seraient victimes. Le second est qu'il existerait une certaine catégorie de femmes plus enclines à se faire violer que d'autres, comme si elles projetaient un désir de se faire violer. Le troisième mythe est que les victimes auraient tendance à se sentir responsables pour leur viol, tandis que le dernier mythe assume que les viols seraient toujours de nature violente¹⁴⁷. Dans ses œuvres, Kane s'aligne avec ces idées reçues comme peuvent le prouver plusieurs des rapports sexuels non consentis qu'elle met en scène. Celui de Cate, par exemple, a lieu dans la sphère domestique. Ian lui sous-entend qu'elle avait l'air d'en avoir envie puisqu'elle gémissait de plaisir et qu'elle l'aime¹⁴⁸. Elle semble d'ailleurs dégoutée d'elle-même, crachant et se nettoyant la bouche après avoir fait une fellation

¹⁴⁵ Ward, I., p. 226.

¹⁴⁶ Kane, S. *Manque*, pp. 25-26.

¹⁴⁷ Ward, I., pp. 227-228.

¹⁴⁸ Kane, S. *Antéantis*, p. 51.

à son agresseur¹⁴⁹. L'acte sexuel est violent : Ian lui pointe son revolver sur la tête¹⁵⁰ et les séquelles de cette agression sur Cate ne la quitteront sûrement jamais, comme elle ne quittera jamais Ian et la chambre d'hôtel¹⁵¹.

Pour les personnages chez Kane, cette vision du sexe ne leur fait y voir que deux utilités possibles. La première est d'utiliser le sexe afin d'y exprimer leur mal-être personnel¹⁵². Ian, par exemple, exprime à plusieurs reprises qu'il est souffrant. Il a mal et a besoin que Cate le fasse jouir pour être soulagé de cette douleur :

IAN : Ça fait mal. (...) Si je jouis pas, j'ai mal à la queue. (...)
IAN, qui apparemment souffre toujours, prend la main de CATE et la serre autour de son pénis. Il maintient la main de CATE et se masturbe jusqu'à jouir en éprouvant une véritable douleur. Il libère la main de CATE. Elle la retire.
CATE : Ça va mieux ?
*IAN hoche la tête*¹⁵³.

Hippolyte ressent également un profond mal-être. La vie n'a pas de sens à ses yeux et il couche avec autrui sans aucun plaisir, dans le but de combler son ennui en attendant que quelque chose vienne donner un sens à sa vie¹⁵⁴. Il finit par éprouver une certaine joie à la suite du viol de Phèdre :

HIPPOLYTE : Un violeur. Toujours mieux qu'un obèse qui baise.
STROPHE : Tu souris.
HIPPOLYTE : En effet¹⁵⁵.

Il se découvre une nouvelle identité, qui lui plaît et le rend heureux. Comme si le fait d'avoir violé quelqu'un faisait de lui un homme à part entière.

De son côté, le Soldat ne cesse de pleurer alors qu'il agresse Ian. Il reproduit les horreurs que d'autres soldats avaient fait subir à sa femme et relâche ainsi sa désolation à travers un acte sexuel¹⁵⁶.

La deuxième utilité que les protagonistes accordent au sexe est qu'il serait une punition¹⁵⁷. Le viol de Ian en est un bon exemple puisque le rapport sexuel y prend même la

¹⁴⁹ Ward, I., p. 232.

¹⁵⁰ Kane, S. *Anéantis*, p. 45.

¹⁵¹ Aston, E., p. 584.

¹⁵² Saunders, G., p. 60.

¹⁵³ Kane, S. *Anéantis*, pp. 28-29.

¹⁵⁴ Lesage, M., p. 116.

¹⁵⁵ Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 50.

¹⁵⁶ Saunders, G., p. 86.

¹⁵⁷ Ibid., p. 60.

fonction de punition politique. Le Soldat reproduit quasi à l'identique l'acte que sa victime avait imposé à Cate plus tôt dans la pièce : il couche avec lui en lui pointant son revolver sur la tête. On peut alors imaginer qu'il agit comme un double de Ian, venu le punir pour ses crimes précédents. Le fait que le Soldat lui mange ensuite les yeux réfère au mythe d'Œdipe, montrant la reconnaissance de son erreur : le militaire le force à physiquement ressentir son crime et à en réaliser l'ampleur. On peut également considérer qu'utiliser un revolver pour soumettre sa victime à pratiquer un rapport sexuel transforme le sexe en une arme en elle-même pour se faire respecter¹⁵⁸.

Dans *L'Amour de Phèdre*, l'idée du sexe comme arme politique est soulignée par une réplique d'Hippolyte : « Cette merde j'y suis de naissance, vous y êtes par alliance. C'était un bon coup ? Putain faut croire que oui.¹⁵⁹ » Le prince sous-entend ici que Phèdre resterait membre de la famille royale uniquement parce que Thésée la comble au lit : le sexe est le moyen que le roi utilise pour la garder enfermée.

En conclusion de cette partie, on peut souligner que Kane perçoit le sexe comme un mécanisme de pouvoir qui permet aux hommes de s'exprimer, se construire une identité et disposer d'un pouvoir de domination sur le genre féminin. Néanmoins, la plupart des viols finissent par se retourner contre l'agresseur : Ian se fait violer à son tour, le Soldat se suicide, Hippolyte est lynché, Thésée se suicide, etc. La dramaturge démontre à nouveau le déséquilibre qui plane constamment dans la société patriarcale et binaire, dont il faudrait se libérer.

3) Les corps comme mécanismes

Le troisième mécanisme que Kane illustre est celui de l'apparence physique, anatomique, de ses personnages. Il concerne la manière dont le corps de chacun influence la perception de leur genre. Au commencement, l'univers de l'auteur est en adéquation avec les « règles cisgenres ». En effet, les différents protagonistes semblent tous correspondre au genre lié à leur anatomie : toutes les personnes pourvues d'un pénis s'identifient comme des hommes et les personnes pourvues d'un vagin s'identifient comme des femmes. Cependant, comme on peut s'y attendre, cette harmonie n'est qu'une illusion : le corps de certains personnages deviendra le reflet du mal-être qu'ils ressentent, comme s'ils se retournaient contre leur propre corps, devenu une prison qui les enferme dans un genre où ils ne se retrouvent pas.

¹⁵⁸ Lesage M., p. 116.

¹⁵⁹ Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 32.

TINKER : OUVRE LES JAMBES PUTAIN.
 LA FEMME *le fait*.
 TINKER : Regarde.
 LA FEMME *regarde*.
 TINKER : Touche.
 LA FEMME *sanglote*.
 (...)

 LA FEMME : Je ne veux pas être ce genre-là.
 TINKER : Tu es une femme, Grace. (...) Tu es ce que tu es.
 (...)

 LA FEMME : Je peux changer.
 TINKER : Tu es une femme.¹⁶⁰

Cette scène d'agression entre Tinker et la Femme est un bon exemple de ce désaccord entre anatomie et genre ressenti. La Femme, double imagé du personnage de Grace, ne veut pas correspondre au genre que son corps (et son titre, son nom de personnage) lui a attribué. Tinker tente de lui forcer de prendre conscience du vagin entre ses jambes, en lui faisant toucher ce qui la définit comme « La Femme » et elle panique. Elle dit vouloir changer de genre, mais lui souligne que c'est impossible : son sexe lui force à conserver le rôle qu'elle veut fuir.

Dans les œuvres de Kane, l'image extérieure que renvoie un corps semble également influencer sur le genre, comme s'il fallait absolument répondre à certaines règles physiques pour continuer à correspondre à sa catégorie binaire. Dans *Anéantis*, Ian trouve que les vêtements de Cate ne sont pas assez féminins et lui dit qu'elle a « l'air d'une gouine¹⁶¹ ». Vu la conception négative qu'il a de l'homosexualité, il est évident qu'il considère ça comme une grande perte de féminité et soutient donc l'idée qu'une femme doit porter certains types de vêtements. Son ex-femme est aussi associée à l'homosexualité, car elle dispose de son propre revolver, ce qu'il considère comme un accessoire masculin¹⁶². Ian revalorise par ailleurs sa virilité en prouvant que l'image physique que lui renvoie est bien loin de l'homosexualité :

CATE : Et toi ? Avec un homme.
 IAN : Tu crois que je suis un suceur de queues ? Tu m'as regardé ? *Il montre vaguement son sexe*. Comment tu peux penser ça ?
 CATE : Je pense pas. Je demandais. Tu m'as demandé.
 IAN : Tu t'habilles comme une gouine. Je m'habille pas comme un suceur de queues¹⁶³.

¹⁶⁰ Kane, S. *Purifiés*, pp. 65-66.

¹⁶¹ Kane, S. *Anéantis*, p. 19.

¹⁶² *Ibid.*, p. 33.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 34.

Dans *Purifiés*, les vêtements jouent également un rôle important quant au genre de chacun. Au départ, Tinker refuse d'interner Grace dans son établissement, puisqu'il n'est adapté qu'aux hommes, mais celle-ci se revêt des habits de Graham et lui demande de la considérer comme un homme : sa tenue masculine lui permet de se faire passer pour tel¹⁶⁴. Robin, qui portait les vêtements de Graham avant elle, considère que ce dernier fait partie de sa vie, de son identité, car leurs corps se sont ressemblés lorsqu'il portait cette tenue¹⁶⁵. Ensuite, il porte les vêtements de Grace et Tinker le genre alors comme une femme¹⁶⁶. Le personnage est alors totalement confus quant à son identité : il pleure en voyant danser la Femme, comme s'il ne comprenait pas pourquoi son corps, portant des vêtements de femme, ne correspond pas au corps de la danseuse¹⁶⁷. Lorsqu'il finit par se suicider, il se pend avec les bas collants qu'il porte et souligne ainsi que ce qui l'a tué, ce sont les vêtements qu'on lui a forcés à porter et qui ont causé sa crise identitaire¹⁶⁸.

Les corps deviennent le miroir extérieur du mal-être intérieur de chaque personnage. Par exemple, Ian et Hippolyte sont des êtres en décomposition. Le premier est mourant et il compare son poumon à du cochon pourri¹⁶⁹. Cette maladie serait le reflet de sa corruption psychologique. Il influence et corrompt Cate, et cela se reflète sur les réactions physiques de celle-ci. Après qu'elle lui fait une fellation, elle trouve qu'elle pue son odeur, a un haut-le-cœur et tousse, comme si elle devenait malade à son tour¹⁷⁰. Le second, Hippolyte, vit dans un dépotoir, entouré de déchets et de vêtements sales. Il semble en décomposition et, comme des mouches ou des vautours autour d'un cadavre, cet état attire Phèdre¹⁷¹.

La voix de *4.48 Psychose* veut également montrer son mal-être en le gravant sur son corps. Lorsqu'elle se mutilé, elle trouve que ça lui procure une « putain de sensation » et elle juge que le médecin ne l'a sans doute jamais fait, car lui dispose d'un « tel putain d'équilibre¹⁷². » La narratrice trouve son bonheur lorsqu'elle ressent physiquement la douleur qu'elle perçoit intérieurement.

Il y a néanmoins un personnage à travers lequel Kane met en évidence l'espoir que le corps ne justifie pas le genre. Il s'agit du bébé que Cate prend sous son aile dans *Anéantis*. Au

¹⁶⁴ Kane, S. *Purifiés*, p. 25.

¹⁶⁵ Ibid., p. 45.

¹⁶⁶ Ibid., p. 71.

¹⁶⁷ Ibid., p. 57.

¹⁶⁸ Ibid., p. 76.

¹⁶⁹ Kane, S. *Anéantis*, p. 23.

¹⁷⁰ Saunders, G., pp. 80-81.

¹⁷¹ Lesage, M.

¹⁷² Kane, S. *4.48 Psychose*, pp. 23-24.

départ, le bébé est appelé *it* dans la version originale. Il s'agit d'un pronom neutre, montrant que l'enfant n'est affecté à aucun genre. Après son décès, Cate et Ian parlent alors du bébé comme d'une fille, comme si le fait qu'elle soit morte la ramène uniquement à son enveloppe corporelle : celle d'une femme. Le bébé, généralement symbole d'innocence, est l'incarnation de ce que Kane voudrait : tant qu'il/elle est un corps avec une âme vivante et réfléchie, c'est à lui/elle de décider de son genre. À défaut d'avoir pu décider de son vivant, le bébé mort n'est alors plus qu'un corps inapte à choisir, et alors seulement il peut se voir attribuer un genre, en l'occurrence le genre féminin que son anatomie semble indiquer.

Pour conclure, Sarah Kane met en scène des corps meurtris et blessés, à l'image de la psyché de ses personnages. Leur enveloppe corporelle est une des causes de leurs douleurs puisqu'elle les enferme dans un genre, et donc tout un système de règles à respecter, qui n'est pas toujours en adéquation avec ce qu'ils ressentent intérieurement. Toutefois, cette enveloppe charnelle est aussi pour eux le moyen d'exprimer cette souffrance interne. L'autrice voudrait supprimer cette assignation biologique pour laisser à chacun l'opportunité de choisir sa propre trajectoire.

4) La science comme mécanisme

Alors que les corps sont une prison autoritaire dans laquelle les personnages de Kane se sentent mal, la science est le mécanisme qui régule ces corps en leur imposant un genre. En effet, d'un point de vue historique, les théories du genre ont pendant longtemps été considérées comme relevant du domaine de la médecine, ce qui donne un poids considérable au point de vue de ces instances dans les discours sur le genre¹⁷³. Dans ses œuvres, l'autrice personnifie d'ailleurs la voix scientifique en divers personnages et discours se reliant au domaine de la médecine. La voix médicale est celle qui s'annonce comme source de connaissance des corps, de leurs conditions, de ce qui est bon ou non pour eux, de ce qu'ils peuvent être, ou non.

Tout d'abord, on peut considérer que la sphère médicale est fortement présente dans l'univers de la metteuse en scène du fait des nombreux personnages qui semblent avoir un contact avec les hôpitaux, plus particulièrement les hôpitaux psychiatriques. Dans *L'Amour de Phèdre*, celle-ci fait appel à un médecin pour tenter de guérir son beau-fils. Dans *Purifiés*, l'établissement décrit comme une université s'avère plutôt être un centre psychiatrique où chacun serait soigné pour ses tares. La dédicace que l'autrice fait « Pour les patients et le

¹⁷³ Stewart, J., p. 54.

personnel de ES3¹⁷⁴ » réfère directement à l'institut où elle-même avait été internée¹⁷⁵. Dans *Manque*, les voix citent directement le lieu aussi, comme un endroit qu'ils connaissent et fréquentent¹⁷⁶. Quand on leur demande s'ils ont déjà été hospitalisés, chacun cite une raison pour le justifier (« Démence », « Anorexie. Boulimie. » « Ce qu'on voudra. »¹⁷⁷). Enfin, la voix de *4.48 Psychose* ne quitte jamais son institut, et est en conversation directe avec des médecins.

La figure du médecin est incarnée par plusieurs personnages, mais l'un d'entre eux est représenté de manière bien moins traditionnelle que ses confrères : Tinker. Il est semblable à un chirurgien qui veut guérir les corps qui ne correspondent pas à l'idéal cisgenre auquel ils renvoient¹⁷⁸. Comme l'indique le titre de la pièce, il tente de les purifier de leurs perceptions dissonantes d'eux-mêmes. Il change lui-même de rôle au fil de la pièce, comme pour montrer l'ambiguïté du rôle du médecin : il est tantôt dealeur pour combler le manque de son patient Graham¹⁷⁹, tantôt docteur pour interner Grace et lui fournir ses médicaments¹⁸⁰, tantôt il ne l'est pas comme pour se dédouaner d'avoir raté son opération¹⁸¹. Il devient même « ce qui t'est nécessaire¹⁸² », pour combler les besoins de la Femme. Il représente l'aspect manipulateur que la médecine peut prendre, se prétendant être telle ou telle chose afin d'amener les malades dans la direction qu'elle voudra.

Le diagnostic que les voix médicales posent a également un impact important sur la façon dont les personnages se perçoivent. Par exemple, Tinker impose à Grace de porter les vêtements de son frère décédé, comme s'il lui imposait le genre masculin, et créait alors en elle son envie d'entamer une transition. À la fin de la pièce, alors qu'il l'opère et lui coud le pénis de Carl, elle lui dit « Merci docteur¹⁸³ », acceptant ainsi son diagnostic, celui d'un genre non binaire la reliant son frère et elle. Les diagnostics que mettent en avant les médecins dans l'univers de Kane semblent aussi se rattacher bien plus souvent aux maladies physiques, qu'aux maladies mentales, comme si celles-ci n'existaient pas vraiment. Personne n'aurait l'autorisation d'être mal dans sa peau ou d'être dépressif. C ressent d'ailleurs cela : « La

¹⁷⁴ Kane, S. *Purifiés*, p. 11.

¹⁷⁵ Campos, Liliane. « Chapitre VII : L'anatomie du sujet dans *Cleansed* et *4.48 Psychosis* de Sarah Kane. » dans : *Sciences en scène : Dans le théâtre britannique contemporain*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012. <https://books.openedition.org/pur/53018>

¹⁷⁶ Kane, S. *Manque*, p. 50.

¹⁷⁷ Ibid., p. 33.

¹⁷⁸ Reckendrees, Evie H. « Genderqueer Perspectives on Sarah Kane's *Cleansed* and *4.48 Psychosis*. » *Gender Forum*, No. 79 (2001), p. 20.

¹⁷⁹ Kane, S. *Purifiés*, p. 15.

¹⁸⁰ Ibid., pp. 24-26.

¹⁸¹ Ibid., p. 80.

¹⁸² Ibid., p. 38.

¹⁸³ Ibid., p. 86.

dépression est inadéquate. C'est un effondrement émotionnel à grande échelle qui serait le minimum requis pour justifier qu'on laisse tomber tout le monde¹⁸⁴. » La dépression ne serait qu'une idée collective « lâche » pour justifier sa fuite de la société. Dans *L'Amour de Phèdre*, le Médecin déclare que « d'un point de vue clinique tout va bien. En restant au lit jusqu'à quatre heures, le moral flanche, forcément. », mais précise que « médicalement parlant, tout va bien¹⁸⁵. » Le docteur souligne qu'il a conscience qu'Hippolyte a des soucis dépressifs, mais ne les considère pas comme des soucis ayant un lien avec la médecine : il souligne que, de ce point de vue là, tout va bien. Il retire donc les maladies mentales de sa discipline, les exclut du domaine scientifique et donc, les décrédibilise.

Plusieurs personnages tentent de se conformer au diagnostic médical du genre et de leur santé mentale en usant de médicaments. Ils pensent pouvoir se libérer des contraintes scientifiques par le biais de la science elle-même. Nous sommes à nouveau dans un cas de figure où les protagonistes sont enfermés dans une machine infernale et s'imaginent que c'est en s'enfonçant encore plus dans ce mécanisme qu'ils en échapperont. Évidemment, cela ne fonctionne pas. En discutant avec son médecin, Phèdre réclame absolument un diagnostic et un traitement pour le cas d'Hippolyte¹⁸⁶ : pour elle, toute dérogation à la règle, tout mal-être (comme celui du prince), doivent être identifiés et irradiés. La voix de *4.48 Psychose* vacille constamment entre l'envie de suivre la voie de la médication afin de guérir, ou l'envie de rester dans son mal-être, car elle n'en voit pas d'échappatoire¹⁸⁷. Elle passe de « Il n'y a pas une drogue sur terre qui puisse donner du sens à la vie » à « allons-y pour les drogues, allons-y pour la lobotomie (...) peut-être que je serai un peu plus foutue à vivre¹⁸⁸. » Du côté de *Purifiés*, Tinker tente d'abord un traitement par électrochocs sur Grace, mais cela échoue à la guérir¹⁸⁹. Il va alors se rendre compte que les techniques de médecine connue n'arriveront pas à soigner la jeune femme, et va décider de l'opérer en lui donnant le genre qu'elle désire : il accepte l'échec de la science.

Cet échec de la science est souvent dénoncé par la voix de *4.48 Psychose*. Par exemple, lorsqu'elle détaille une liste de prescriptions de médicaments¹⁹⁰, elle termine en décrivant sa tentative de suicide, montrant avec ironie comme aucun des traitements médicaux n'a été

¹⁸⁴ Kane, S. *Manque*, pp. 33-34.

¹⁸⁵ Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, pp. 15, 18.

¹⁸⁶ Ibid., p. 18.

¹⁸⁷ Saunders, G., p. 183.

¹⁸⁸ Kane, S. *4.48 Psychose*, pp. 27-28.

¹⁸⁹ Kane, S. *Purifiés*, p. 61.

¹⁹⁰ Kane, S. *4.48 Psychose*, pp. 31-33.

efficace. Dans une autre séquence, elle inverse totalement les rôles du patient et du médecin. Alors que la scène commence avec la voix (présumée) d'un psychologue ou psychiatre qui interroge sa patiente, c'est finalement lui qui se retrouve à se confier sur le mal-être que lui amène son métier : le docteur n'arrive pas à appliquer ses méthodes sur sa patiente et finit par avouer qu'il est lui-même en souffrance¹⁹¹.

En conclusion, Kane démontre le manque de confiance que ses personnages peuvent accorder à la science : celle-ci leur dresse de faux diagnostics et leur propose des traitements inefficaces, ce qui les enfonce d'autant plus dans leur mal-être. Les médecins déversent un discours hypocrite, comme *L'Amour de Phèdre* le sous-entend. En effet, dans la liste des personnages au début de la pièce publiée, Kane prévient que les personnages du Médecin, du Prêtre et de Thésée peuvent être incarnés par le même comédien¹⁹², les mettant ainsi sur le même niveau, comme s'ils étaient la même personne. Dans la pièce, Hippolyte annonce qu'il sera « puni par des hypocrites¹⁹³ », sa prédiction devient réelle lorsque Thésée viole Strophe : il reproche l'inceste non consenti de son fils, mais le fait également¹⁹⁴. Le Médecin et le Prêtre sont donc également vus comme des hypocrites, l'un avec son faux diagnostic, et l'autre avec sa vision faussée de la religion où chacun pourrait connaître les pires péchés et toujours se voir pardonner par Dieu.

5) La contemporanéité comme mécanisme

« Vous croyez qu'il est possible de naître à la mauvaise époque ?¹⁹⁵ »

Sarah Kane, *4.48 Psychose*.

Cette interrogation est une question que semblent se poser de nombreux personnages des pièces de Kane. Enfermés dans un système de genres qui est imposé sur la société depuis des siècles, les différents protagonistes se demandent s'ils n'auraient pas préféré voir le jour à un autre moment, une ère où ils se sentiraient en accord avec leur temps. Mais comment s'exprime ce mal-être chronologique chez Kane et quelles en sont les causes ?

L'autrice place ses héros et héroïnes dans une époque résolument contemporaine et relie leurs mésaventures à l'actualité qui est la sienne. Plusieurs de ses œuvres réfèrent à des faits réels. Le Soldat d'*Anéantis* ramène la chambre d'hôtel confinée au cœur des mêmes

¹⁹¹ Ibid., pp. 45-48.

¹⁹² Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 11.

¹⁹³ Ibid., p. 63.

¹⁹⁴ Ward, I., p. 236.

¹⁹⁵ Kane, S. *4.48 Psychose*, p. 21.

atrocités que la guerre de Bosnie¹⁹⁶, tandis que le mythe de Phèdre et Hippolyte est transposé à notre époque, comme pour démontrer que les difficultés auxquelles ces héros mythiques faisaient face durant la Grèce Antique ont encore leur place de nos jours : la dramaturge indique ici que le système de genre qui brime ses personnages est donc le même depuis l'époque des mythes antiques. Dans *Purifiés*, l'établissement tenu par Tinker évoque fortement les camps de concentration durant la Seconde Guerre mondiale¹⁹⁷. Le personnage de Robin est une référence directe à un codétenu de Nelson Mandela, auquel ce dernier aurait appris à lire, compter et écrire et qui se serait pendu en réalisant le temps qu'il lui restait avant sa libération¹⁹⁸. Le personnage de Kane passe par le même processus : d'abord illettré et innuméré, Grace lui apprend la maîtrise des chiffres et des lettres. Lorsqu'il réalise qu'il lui reste « trente cinquante-deux sept¹⁹⁹ » jours sous la surveillance de Tinker, il se suicide. Le temps est une cause de désespoir pour lui et c'est en réalisant qu'il existe, que ce temps l'emprisonne, qu'il décide d'en finir.

Ainsi, l'actualité dans laquelle évoluent les personnages de Kane est un autre mécanisme qui les coince dans une situation qu'ils souhaitent fuir. Le dispositif principal qui rappelle cette contemporanéité aux protagonistes est les médias. L'autrice propose donc une critique particulière de la télévision et du journalisme. « Si je meurs ici c'est ce qui se passe dans la journée à la télé qui m'aura assassinée²⁰⁰ » : C confie que sont les événements réels que la télévision expose qui la poussent à mourir. Pourtant, ce que la dramaturge britannique pointe du doigt dans son théâtre, c'est la banalisation de la violence que les médias ont tendance à réaliser.

Dans *Anéantis*, lorsqu'Ian dicte au téléphone son prochain article²⁰¹, le journaliste le fait sans la moindre émotion : il paraît blasé d'une nouvelle histoire de meurtre atroce, comme s'il en voyait tous les jours. Il en va même jusqu'à se moquer des événements et remet en question le témoignage de la victime. L'intégration orale de la ponctuation augmente ce détachement avec les horreurs décrites : la compréhension du récit en est gênée et la ponctuation est mise au même rang d'importance que ce qui est raconté. Kane dénonce par cette scène la volonté des journaux à rédiger des articles bien écrits qui attireront le public, plutôt que des nouvelles fidèles aux événements, quitte à choquer les lecteurs si nécessaire. Plus loin

¹⁹⁶ Saunders, G., p. 87.

¹⁹⁷ Ibid., pp. 151-152.

¹⁹⁸ Ibid., p. 268.

¹⁹⁹ Kane, S. *Purifiés*, p. 76.

²⁰⁰ Kane, S. *Manque*, p. 51.

²⁰¹ Kane, S. *Anéantis*, pp. 25-26.

dans la pièce, dans un dialogue entre le Soldat et lui, Ian va expliquer un peu plus sa conception du métier de journaliste :

LE SOLDAT : Tu parles d'un journaliste, c'est ton boulot. (...) De prouver ce qui est arrivé. Toi, tu devrais raconter aux gens. (...)

IAN : J'écris – des histoires. C'est tout. Des histoires. C'est pas le genre d'histoires qu'on a envie d'entendre. (...)

LE SOLDAT : Dis-leur que tu m'as vu. Dis-leur... que tu m'as vu.

IAN : C'est pas mon boulot. (...) Je fais d'autres trucs. Les fusillades les viols les prêtres les instits pédés qui tripotent les gosses. Pas les soldats qui s'enculent pour un lopin de terre. Il faut que ce soit... personnel. Ta petite amie, c'est une histoire. Douce et nickel. Pas toi. Dégueulasse, comme les bronzés. Il y a pas de plaisir dans une histoire de nègres personne n'en a rien à foutre. Pourquoi braquer les projecteurs sur toi ?²⁰²

Dans cet extrait, le Soldat exprime son besoin qu'Ian raconte son histoire au monde. Il a tant souffert, qu'il veut que d'autres comprennent sa souffrance. Ce qu'il voit dans les journaux ne correspond pas à l'époque atroce qu'il traverse et veut rétablir les choses. Ian refuse, en expliquant justement que les journaux ne publient que des articles qui plaisent au public : des histoires personnelles, des faits divers qu'il est facile de romantiser. Les atrocités d'une guerre n'y ont pas leur place. Après ce dialogue, le Soldat violera Ian : puisque l'horreur que sa femme et lui ont subie ne peut pas être décrite dans les médias, il le fera vivre à Ian. Les personnages de Kane sont en détresse et désirent partager tout ce qu'ils voient de déficient dans l'époque où ils évoluent, mais les moyens le permettant sont corrompus. Ils s'expriment donc d'une autre façon, mais perpétuent alors la violence qu'ils tentent de dénoncer.

Puisque ses protagonistes sont en inadéquation avec leur contemporanéité, Kane va jouer sur l'espoir pour eux de sortir du temps, de rejoindre une « non-époque ». Toutefois, chaque tentative échouera. Dans sa première pièce, les saisons passent au fil des scènes, chacun se terminant par une didascalie qui annonce une pluie d'une différente saison. La chambre d'hôtel confinée pourrait donc paraître hors du temps, dans toutes les saisons à la fois. Ian et Cate y entrent plein d'espoir de retrouver leur amour brisé par les ans, mais à la fin tout s'est écroulé : leur amour, les lieux, le monde. Ils sont alors brusquement ramenés à la réalité et l'illusion de ce moment hors du temps est brisée : « *Il pleut*²⁰³. » Une pluie sans plus d'indications, qui rejoint le cours normal du temps.

²⁰² Ibid., pp. 71-73.

²⁰³ Ibid., p. 90.

Pour *Purifiés*, *Manque* et *4.48 Psychose*, la dramaturge ne place aucun cadre temporel. Elle laisse à ses personnages la possibilité de choisir leur époque. En cela, elle dénonce que les mécanismes les enfermant dans leur genre et leur mal-être sont donc intemporels. Dans les deux dernières pièces, les voix sortent même de la linéarité chronologique de la trame narrative : passé, présent et futur se mélangent, prouvant que même dans une temporalité totalement libérée, les carcans du genre demeurent.

Ouverture de la trappe
Lumière crue

la télévision partout
des yeux partout
les esprits de la vue

et j'ai si peur maintenant

je vois des choses
j'entends des choses
je ne sais pas qui je suis (...)

Où je commence ?
Où j'arrête ?
Comment je commence ?
(Puisque j'entends continuer)²⁰⁴

Cette tirade de la voix narratrice de *4.48 Psychose* peut servir de synthèse à la situation générale des personnages de Kane face à la chronologie dans laquelle ils sont enfermés. Au départ, ils pensent être libérés de toute temporalité, mais l'ouverture de la trappe vient les ramener à la réalité. Les phrases suivantes sont en décalage sous ce premier paragraphe, comme pour en montrer qu'elles en sont les conséquences. Les médias (dont la télévision) leur rapportent les horreurs de l'actualité. Ils prennent peur et comprennent que leur identité n'est pas en accord avec les dictats de cette société contemporaine. Ils cherchent où ils commencent et finissent. Ils ont l'impression de ne pas vraiment exister.

En conclusion, la contemporanéité dans laquelle les protagonistes évoluent est un énième mécanisme qui les tient prisonniers dans une identité qu'ils souhaitent fuir, mais dont ils n'arrivent pas à échapper.

²⁰⁴ Kane, S. *4.48 Psychose*, p. 33.

6) La structure familiale comme mécanisme en crise

Le dernier mécanisme que l'on étudiera dans cette partie de mémoire est celui de la structure familiale et des rôles qu'elle impose à ses membres. Cependant, Kane met en avant ce mécanisme d'une manière différente de ceux développés précédemment. Plutôt que de présenter des structures familiales traditionnelles qui enfermeraient ses personnages dans des normes, elle met en avant une absence de structure familiale. Ce procédé démontre alors une perte de repères pour les divers protagonistes.

Tout d'abord, on peut souligner que cette absence se fait ressentir dans toutes les œuvres de la dramaturge : Cate a un père absent, et Ian considère son fils comme un étranger, puisqu'il n'est jamais présent pour lui²⁰⁵ ; Thésée est parti depuis une éternité en laissant derrière lui le reste de sa famille ; les personnages de *Purifiés* sont enfermés loin de leur famille ; certaines voix de *Manque* cherchent après leurs parents (« J'ai perdu ma mère²⁰⁶. ») et la voix narratrice de *4.48 Psychose* est abandonnée de tous ses proches.

Évoluant donc dans un univers dénué des parents, et donc d'exemple à suivre, les protagonistes de Kane se retrouvent dans une situation ambiguë : d'un côté, ils recherchent un remplaçant à leur figure paternelle ou maternelle absente, et de l'autre, ils sont effrayés d'un éventuel retour de cette figure, puisque ce retour viendrait constater le désordre dans lequel ils naviguent.

Parmi les personnages qui sont en quête d'une nouvelle figure parentale, on peut citer les nombreux hommes se reliant à l'archétype du Boy et les nombreuses femmes de l'archétype de la Child : Robin a une mère qui l'attend dehors de l'établissement, mais dit qu'il aimerait que Grace soit sa nouvelle mère²⁰⁷, une qui serait sans doute plus apte à comprendre ce qu'il traverse dans la prison de Tinker. Le garçon cherche alors l'attention et la reconnaissance de celle-ci. Néanmoins, il n'y arrive pas et finit par se suicider : il tente de montrer à Grace qu'il a appris à compter, mais celle-ci ne réagit pas. Il veut alors attirer son attention en se pendant, mais son mutisme continue et il meurt²⁰⁸.

Le Médecin de *L'Amour de Phèdre* considère qu'Hippolyte se sent orphelin, qu'il est en détresse, car son père et sa « vraie » mère lui manquent. Il indique Phèdre ne peut pas

²⁰⁵ Saunders, G., p. 117.

²⁰⁶ Kane, S., *Manque*, p. 12.

²⁰⁷ Kane, S. *Purifiés*, pp. 26, 45.

²⁰⁸ Ibid., pp. 75-77.

réellement remplacer cette dernière²⁰⁹. Dans *Anéantis*, Cate pense pouvoir sauver le bébé, être une mère pour lui, mais il finit par décéder, car ce qu'il lui fallait était « le lait de sa mère²¹⁰. » Lorsque ces personnages tentent de se trouver un nouveau père ou une nouvelle mère, ceux-ci échouent et en deviennent plus désemparés que jamais : rien ne peut remplacer les liens du sang.

Pourtant, le retour de la structure familiale est une source d'angoisse pour certains personnages. Pour Cate, c'est au retour de son père que ses crises d'absence sont apparues²¹¹, comme si celui-ci provoquait ses angoisses. Phèdre demande à Hippolyte s'il sera jaloux de son père lorsque celui-ci sera de retour²¹², soulignant que l'évènement pourrait entraîner des conséquences négatives. Ce qui est le cas puisque les malheurs du prince et de Strophe s'accroissent lorsque Thésée revient. À plusieurs reprises dans *Manque*, les voix mentionnent des souvenirs concernant leurs parents et tous sont teintés d'une violence ou d'un malaise en désaccord avec l'image réconfortante de la famille, ce qui les pousse à fuir de telles situations : A décrit l'histoire d'une petite fille violée par son père et son grand-père, C a vu son père battre sa mère, M a vu ses grands-parents coucher ensemble²¹³, etc.

Chez Kane, les concepts traditionnels de la famille comme étant un cadre de vie rassurant volent en éclat et un autre motif récurrent de son œuvre renforce cette idée : l'inceste. Venant du latin *incestum*, qui se traduit par *sacrilège*, l'inceste se rattache par sa définition à tout ce qui est « impure » à quelque chose²¹⁴. Dans le cas présent, les relations incestueuses sont des rapports en désaccord avec les règles préétablies de la famille. À maintes reprises, des relations entre membres de la même famille sont exposées et ne sont jamais réellement remises en question, comme s'il était naturel d'entretenir des relations sexuelles incestueuses. Grace et Graham partagent un amour fusionnel ; Hippolyte n'est pas condamné pour avoir couché avec sa belle-mère, mais pour plutôt pour avoir commis un viol ; le reste de la famille royale couche aussi ensemble : Thésée et Strophe, Hippolyte et Strophe ; C semble avoir été violée par A, son père présumé, et personne ne la défend ; B drague ouvertement M, qui pourrait être sa mère.

En conclusion, l'inceste, qui correspond à l'abolition des valeurs morales, semble être accepté dans la structure familiale de Kane, démontrant donc l'intoxication présente dans cette

²⁰⁹ Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 18.

²¹⁰ Kane, S. *Anéantis*, p. 80.

²¹¹ Ibid., p. 21.

²¹² Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 38.

²¹³ Kane, S. *Manque*, pp. 14, 16, 41.

²¹⁴ Obis, Éléonore. « Les figures protéiformes de l'inceste dans l'œuvre de Sarah Kane. » *Coup de théâtre*, No. 24 (2010), p. 183.

structure. C'est d'ailleurs lorsque Phèdre et Hippolyte consomment leur passion incestueuse que la famille royale entière explose et est mise à mort²¹⁵. Les personnages de Kane sont en recherche désespérée de repères que leur famille ne peut pas leur donner : soit, car elle est absente, soit, car elle est corrompue, et lorsque l'ordre pourrait être rétabli, cela provoque une angoisse générale. La crise du mécanisme de la structure familiale amplifie encore plus le mal-être des protagonistes de Kane. Ceux-ci se voient dicter leur conduite par tous les autres cadres qui les entourent (amour, sexe, corps et science) et ne savent donc pas comment réagir lorsqu'un de ces cadres se montre désordonné : le réparer ou le fuir ?

²¹⁵ Saunders, G., p. 128.

Partie III : Déconstruire le système binaire, construire une identité queer

La troisième partie de cette étude s'approche encore plus de l'identité de genre queer que Kane cherche à construire à travers ses cinq œuvres. Après avoir exposé ses personnages de manière binaire, puis avoir dénoncé les mécanismes les enfermant dans ce système de genre, ainsi que les limites de celui-ci, l'auteur vient déconstruire la binarité du genre par divers procédés et nous présente son projet d'identité de genre queer, libérée de toutes normes préétablies.

Pour atteindre cet objectif, la dramaturge va utiliser tous les aspects du théâtre : de son écriture à sa mise en scène, de son lien avec le public à l'oralité de son texte, des images physiques de ses représentations scéniques, à la place de son œuvre dans le contexte contemporain dans lequel elle évolue, etc. Cette exposition des diverses techniques que Kane met en place démarrera du plus général pour se plonger de plus en plus dans l'intime : le premier procédé s'intéressera à l'œuvre dans le cadre du genre théâtral et des codes de sa représentation scénique. Ensuite, les lieux de l'action seront étudiés, la façon dont les décors reflètent l'évolution des personnages et leur permettent de s'émanciper. Puis, l'étude se penchera sur les corps qui évoluent dans cet espace scénique. De cet aspect physique, nous passerons au langage que Kane pose sur le papier, aux diverses voix qui se font écho jusqu'à fusionner pour présenter l'identité queer telle que Kane la synthétise dans *4.48 Psychose*.

1) Déconstruire les genres littéraires et les normes du théâtre

Pour commencer, comme mentionné ci-dessus, cette étude va s'intéresser au genre dans le sens littéraire du terme et que l'on définit par la « catégorie d'œuvres littéraires ou artistiques définie par un ensemble de règles et de caractères communs²¹⁶. » Alors que de prime abord, l'œuvre de Kane peut être classifiée d'œuvre théâtrale, ses textes se rattachent également à d'autres genres littéraires, montrant que les caractéristiques du genre écrit sont aussi floues que celles du genre humain. De plus, l'auteur joue également avec les normes fixées au sein même du genre théâtral et de sa représentation concrète sur scène. L'exploration des limites des genres sexuels présente dans ses pièces est donc reflétée dans l'intertextualité et

²¹⁶ « Genre > Définition. » Larousse, 21 mai 2023. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/genre/36604>

l'intergénéricité de ses œuvres et de leurs mises en scène. Ce point visera donc à analyser les genres auxquels chacune peut se rattacher, ainsi que les normes de ses genres qui sont transgressées ou réinterprétées.

1.1 : *Anéantis* : une explosion des murs du huis clos et des règles classiques

À l'époque de sa sortie, *Anéantis* a connu un accueil critique très virulent où était dénoncée la cascade de violence dans laquelle les journalistes ne voyaient aucune logique dramaturgique. En réalité, la pièce était particulièrement dépréciée, car elle ne semblait suivre aucun réalisme. Elle démarre comme un huis clos traditionnel avec un couple enfermé dans une pièce, qui s'apprête à partager de rudes épreuves qui révéleront les recoins de leur âme. Pourtant, Kane viendra faire éclater les normes du genre du huis clos qu'elle a fixées de manière claire et auxquelles le public se rattache instinctivement dès les premières répliques. Habituellement, le huis clos garde ses personnages coincés dans un lieu précis, mais ici, la chambre d'hôtel explose et le monde extérieur vient bouleverser l'action initiale. D'autres personnages sans aucun lien avec les deux protagonistes de départ se rajoutent à la trame et imposent la réalité du dehors à Cate et Ian qui n'avaient aucun lien narratif avec cette guerre jusque-là.

Alors que ce genre se veut généralement très réaliste dans son exposition de la psychologie des personnages, la pièce expose ici des protagonistes ayant des réactions parfois illogiques et sans aucune justification psychologique : les crises de Cate, le suicide du Soldat, le cannibalisme, etc. Tous ces événements se produisent sans qu'une explication ne soit donnée quant à leur raison d'être. *Anéantis* commence comme une pièce réaliste qui viserait à respecter les règles de vraisemblance, mais elle finit par y déroger totalement, ce qui crée un flou et place l'œuvre dans un courant mi-réaliste, mi-symbolique, alors que ces deux idéaux sont souvent opposés. Certains personnages (Cate et Ian) semblent humains, mais sont fictifs, tandis que d'autres sont allégoriques (le Soldat) et paraissent néanmoins bien plus reliés à la réalité, au monde extradiégétique, que les personnages plus concrets²¹⁷.

Cette notion de vraisemblance renvoie directement aux autres règles du théâtre classiques. Bien qu'elle fasse croire le contraire à ses spectateurs au commencement, Kane les transgresse également. La première scène expose une unité de lieu (la chambre d'hôtel), une unité de temps (l'unique nuit où Cate compte rester : « Je suis là pour la nuit²¹⁸. ») et une unité

²¹⁷ Saunders, G., pp. 27-30.

²¹⁸ Kane, S. *Anéantis*, p. 16.

d'action (les retrouvailles d'anciens amants). Rapidement, ces unités sont multipliées. La chambre d'hôtel explose et semble alors entrer dans une autre dimension : elle n'est plus à Leeds, mais au milieu d'une guerre civile à la situation géographique imprécise. L'unité de temps est supprimée, car la nuit se transforme en une année entière comme en témoignent les saisons qui défilent à la fin de chaque scène²¹⁹. Enfin, l'unité d'action est brisée avec l'arrivée du Soldat qui chamboule l'histoire en y ajoutant celle de la guerre civile et de ses propres traumatismes. Cette instabilité des règles du théâtre classique fait écho à l'instabilité du système de genre binaire : Kane commence la pièce avec le postulat que les règles seront respectées, mais la pièce se termine dans une situation totalement opposée.

1.2 : *L'Amour de Phèdre* : une réécriture tragique d'un antihéros antique

Dans *L'Amour de Phèdre*, il est encore plus important de mettre en avant les liens que la pièce entretient avec le genre de la tragédie classique. En effet, il s'agit d'une réécriture du mythe antique éponyme, et plus particulièrement, de la tragédie *Phèdre* de Sénèque²²⁰. La pièce a d'ailleurs été commandée par le Gate Theatre qui réclamait à Kane d'écrire une nouvelle version d'un classique²²¹. Comme dans *Anéantis*, Kane se joue des règles tragiques et, une fois qu'elle les a exposées d'une manière traditionnelle, elle vient les détruire. L'unité de lieu initiale, le palais, est remplacée par plusieurs lieux tels que la prison ou l'extérieur du palais. L'unité d'action, qui est l'amour de Phèdre pour Hippolyte, est totalement banalisée. « Voilà. Fin du mystère²²² », annonce le prince une fois qu'il a joui : l'action de départ de la pièce s'avère sans intérêt et d'autres actions démarrent alors après cela²²³ : le suicide de Phèdre, la révolte du peuple ou la tentative du Prêtre de convertir Hippolyte à la religion, par exemple. L'unité de temps reste indéterminée : tout semble pouvoir se dérouler en moins de vingt-quatre heures, même s'il semble peu vraisemblable que Thésée, en voyage depuis des mois, revienne si rapidement auprès de sa famille. Cette vraisemblance est également bafouée lors des dernières scènes : le Prêtre effectue une fellation sans raison à Hippolyte, des policiers participent au massacre de la famille royale, des enfants jouent avec des organes génitaux, etc.

Avec ce bain de sang final, Kane détruit la règle de la tragédie classique dans laquelle elle voit le moins d'intérêt : la bienséance. La tradition antique voulait que les éléments d'actions jugés choquants ne soient pas montrés sur scène pour ne pas perturber le public. « J'ai

²¹⁹ Ibid., pp. 41, 60, 75, 84.

²²⁰ Sénèque. *Phèdre*. Paris : Flammarion, 2019.

²²¹ Saunders, G., p. 123.

²²² Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 38.

²²³ Saunders, G., p. 131.

toujours détesté ces pièces-là. Tout s'y passe en coulisse, et ça rime à quoi ?²²⁴ » Kane profite donc de *L'Amour de Phèdre* pour briser cette convention en montrant explicitement la scène de rapport sexuel entre Hippolyte et sa belle-mère, ainsi que le viol de Strophe, le massacre d'Hippolyte et le suicide de Thésée.

Alors que la version de Sénèque expose Hippolyte comme un héros antique, Kane le présente comme un antihéros aux multiples vices²²⁵. Pourtant, le prince finira par prendre conscience de son destin tragique et d'assumer ses actes. Malgré qu'il soit un antihéros, il incarne tout de même son rôle de héros tragique : après le suicide de Phèdre, il réalise ses erreurs et décide de faire preuve d'honnêteté, d'accepter son exécution²²⁶.

1.3 : *Purifiés* : une dystopie de la cruauté

Avec *Purifiés*, Sarah Kane bouleverse toujours plus les conceptions traditionnelles du théâtre, du texte et de la mise en scène en proposant des idées nouvelles qui s'alignent avec la proposition qu'Antonin Artaud fait d'un théâtre de la cruauté. Selon lui, le théâtre doit présenter des images cruelles, poussées à l'extrême afin de réveiller les spectateurs au plus profond de leur être²²⁷. Il trouvait que le théâtre était la forme d'art idéale pour ébranler un public, par le lien particulier qu'il entretient avec celui-ci, par la réalité physique qu'il impose²²⁸. Artaud s'oppose au cinéma et à la télévision. Kane rejette aussi ces formes d'expression et a confié en interview qu'elle avait écrit *Purifiés* dans l'objectif précis que le texte soit uniquement représentable au théâtre, et impossible à faire vivre sur un écran²²⁹. Bien que cette troisième production soit la pièce la plus représentative du théâtre de la cruauté, celui-ci s'illustre parfois dans les précédentes œuvres de l'autrice. Par exemple, la scène du massacre dans *L'Amour de Phèdre* brisait totalement la barrière entre la scène et la salle puisque les acteurs se lançaient des boyaux à travers tout le lieu, par-dessus les spectateurs²³⁰. Artaud favorise ce type de proposition où le public se retrouve au centre de l'action²³¹.

Parmi les idées du théâtre de la cruauté que Kane présente dans *Purifiés*, on peut citer la pluridisciplinarité de la mise en scène. Tous les aspects sensoriels sont pris en compte :

²²⁴ Ibid., p. 124.

²²⁵ Ibid., p. 127.

²²⁶ Ibid., p. 132.

²²⁷ Degaine, André. *Histoire du théâtre dessinée : De la Préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*. France : Librairie Nizet. 2000, p. 337.

²²⁸ Dluback, Rebecca L. « Sarah Kane's Cruelty: Subversive Performance and Gender. », Cleveland State University, 2008. <https://engagedscholarship.csuohio.edu/etdarchive/494>

²²⁹ Rebellato, D.

²³⁰ Saunders, G., p. 137.

²³¹ Dluback, R.

l'image des corps, l'utilisation de musique (décrites en didascalies, parfois chantées par les personnages), la présence de danse (entre Grace et Graham ou Carl et Rod), l'importance des sons et de la lumière (« *Le soleil brille de plus en plus, les rats couinent de plus en plus fort et la lumière devient aveuglante, et le bruit devient assourdissant*²³². ») Ces rats ramènent directement à l'idée du théâtre comme une peste, qu'Artaud défend également. Selon lui, le théâtre est « une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison²³³ ». Kane présente sur scène des protagonistes qui personnifient cette conception : ils sont en crise identitaire et n'en sortent que par la mort ou une intervention médicale. Ensuite, le théâtre de la cruauté favorise les images fortes de la performance plutôt que le texte et le langage. Kane s'applique à cela en voulant dépouiller et minimaliser au maximum son écriture. Elle n'a conservé que les dialogues nécessaires, et elle considère que les deux tiers de la signification du spectacle résident dans les images scéniques que le public doit interpréter par lui-même²³⁴.

En plus de la cruauté, *Purifiés* a de nombreux liens avec un autre genre littéraire : la dystopie. Celle-ci peut être définie par la représentation fictive d'une société sur laquelle les évolutions politiques, sociales ou scientifiques s'imposent sur le peuple et amènent des conséquences négatives. Il y a l'idée que ces changements devaient amener des changements positifs, mais que, dans les faits réels, ceux-ci tirent la société vers la misère²³⁵. Kane présente une société dystopique dirigée par Tinker. Il fixe les règles et applique ses lois en pensant aider ses patients à guérir, mais ceux-ci en souffrent.

Purifiés fait référence à plusieurs classiques de la littérature dystopique. Le premier est le roman *1984* de Georges Orwell²³⁶. Cet écrit présente une société où tout le monde vit sous la surveillance omniprésente du gouvernement, qui contrôle tous les aspects de leur vie. Chez Kane, Tinker occupe cette place d'œil omniprésent, juge du bon et du mauvais. Il observe tout ce que font ses pensionnaires et régule leurs « débordements » par rapport au cadre qu'il a lui-même fixé. Dans les deux œuvres, l'amour tient la place d'un acte de rébellion contre l'autorité²³⁷ : Winston et Julia dans *1984* font l'amour clandestinement alors qu'il le leur est interdit, tout comme Carl et Rod. Kane reprend également, à sa façon, le concept de

²³² Kane, S. *Purifiés*, p. 86.

²³³ Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964, p. 46.

²³⁴ Saunders, G., p. 144.

²³⁵ Bragard, Véronique. « LGERM2726: Gender and Sustainability in Utopian/Dystopian Literatures in English », Université Catholique de Louvain, 2021.

²³⁶ Orwell, George. *Nineteen Eighty-four*. Londres : Penguin Books, 1949.

²³⁷ Saunders, G., p. 149.

« novlangue »²³⁸ : chez Orwell, la langue est une arme que le gouvernement utilise pour contrôler le peuple. Il retire des mots, en bannit certains, en invente d'autres. Le langage est également un outil dont Tinker use comme moyen d'oppression. Les mystérieuses voix anonymes qui agressent Grace semblent être aux ordres du tortionnaire. On ne les voit pas physiquement, mais on peut voir les conséquences qu'elles produisent sur le corps et le comportement de Grace, comme pour montrer visuellement la douleur que le langage peut produire sur un individu.

La quinzième scène de *Purifiés*, lorsque Tinker force Robin à brûler tous les livres, peut-être une référence à *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury²³⁹. Dans ce roman dystopique, le régime autoritaire a interdit la lecture et la diffusion des livres, chargeant les pompiers de tous les incendier. Cette forme de censure violente est utilisée pour empêcher le peuple d'apprendre de nouvelles choses qui pourraient les pousser à se rebeller contre le régime en place. Dans *Purifiés*, Robin a longtemps été soumis à l'autorité de Tinker. Avec Grace, il a appris à lire, ce qui lui permet petit à petit de gagner en confiance. En détruisant les ouvrages de son établissement, Tinker détruit par la même occasion l'arme qui a permis à Robin de gagner sa soif d'amour et de liberté, provoquant chez lui une nouvelle perte de repère, qui le poussera au suicide.

Pour finir sur ces liens entre la littérature dystopique et la troisième pièce de Kane, celle-ci s'inspire également du roman *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley²⁴⁰. L'œuvre met en scène une créature née dans le laboratoire d'un scientifique. Celui-ci, en assemblant des parties du corps de différents corps d'hommes et de femmes décédés, avait pour objectif d'arriver à créer la vie par lui-même. Hélas, l'expérience tourne mal, puisqu'il perd le contrôle sur sa création qui commet alors de nombreux meurtres sur son entourage. Dans *Purifiés*, Tinker incarne le même rôle que Victor Frankenstein : en manipulant les corps, il veut créer une vie nouvelle. Il opère Grace et ressuscite ainsi le défunt Graham en créant une nouvelle créature : Grace/Graham. Néanmoins, ici cette chirurgie ne crée pas une entité déséquilibrée et dangereuse. Au contraire, Tinker réussit à trouver le moyen de combler la dysphorie de genre de Grace. Cette expérience vient terminer la pièce sur une note d'espoir. L'établissement dystopique que Tinker dirige pourrait-il tout de même créer de réels progrès ? Kane vient alors renverser le genre de la dystopie pour en faire une utopie : à travers les

²³⁸ Ibid., p. 267.

²³⁹ Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. Paris : Gallimard, 1953

²⁴⁰ Shelley, Mary. *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. Paris : Flammarion, 1818.

nombreuses expériences de son personnage tortionnaire, il finit par trouver la solution. C'est comme si elle voulait mettre en avant que c'est l'expérience, la douleur et la transmutation des corps qui permettront de transformer et équilibrer les genres.

1.4 : *Manque* : une poésie intertextuelle

En ce qui concerne *Manque*, la pièce est reconnue pour être l'œuvre de transition où Kane passe d'un théâtre corporel à un théâtre bien plus abstrait. Puisqu'aucune didascalie ni aucune indication physique sur les personnages ou sur leurs comportements ne sont indiquées, les voix semblent être la seule chose qui compte dans la pièce et c'est pour cela que celle-ci fut parfois considérée comme une fiction radiophonique²⁴¹. Pourtant, l'autrice a toujours refusé d'en voir une telle adaptation²⁴², indiquant que bien que les corps ne semblent pas avoir leur place dans *Manque*, ils en constituent pourtant une part entière de l'œuvre. Bien que le texte semble correspondre à « uniquement » de la lecture, il réclame une interprétation physique d'acteurs.

Manque est une pièce où l'intertextualité est multiprésente. Directement inspiré du poème *La Terre vaine* de T.S. Eliot, le texte contient des citations directement tirées de ce poème-précis, mais aussi de nombreuses œuvres et auteurs célèbres²⁴³. L'écrit original de T.S. Eliot donne lui aussi une place importante à l'intertextualité et l'on peut donc considérer que *Manque* se rattacherait davantage au genre de la poésie que celui du théâtre : on y trouve un sens de la rythmique important, comme avec les régulières répétitions de « oui/si/non » ou les marques de ponctuation qui saccadent les répliques. De nombreuses figures de styles viennent produire des effets sur la langue tels que les nombreuses répétitions de mots, les parallélismes entre les répliques ou, par exemple, l'énumération en asyndète de la longue déclaration d'amour de A qui transforme sa tirade en un raz-de-marée étouffant de pensées et d'émotions²⁴⁴. Selon T.S. Eliot, « le véhicule idéal pour la poésie..., c'est le théâtre²⁴⁵. » et Kane vient réaliser ce projet en portant sur les planches un texte aux nombreux accents poétiques.

1.5 : *4.48 Psychose* : un hermaphrodisme générique, entre poétique et dramatique

Dans *4.48 Psychose*, Kane conserve cette poétique et cette intertextualité omniprésente en y mêlant au discours théâtral de nombreux autres discours : le langage clinique, des

²⁴¹ Saunders, G., p. 170.

²⁴² Ibid., p. 237.

²⁴³ Ibid., pp. 165-166.

²⁴⁴ Kane, S. *Manque*, pp. 27-30.

²⁴⁵ Saunders, G., p. 165.

véritables questionnaires médicaux, des extraits de la Bible ou encore des séries de chiffres sans réel contexte²⁴⁶. Dans un de ses articles, Marion Chénétier-Alev considère que ce mélange des discours place cette dernière pièce dans un « hermaphrodisme générique²⁴⁷ », une appellation qui fait explicitement le lien entre la question du genre littéraire et celle du genre humain, en montrant que les deux notions transgressent les normes habituelles dans cette œuvre de Kane.

Cette intertextualité des discours permet à Kane de transgresser les codes de chacun d'entre eux pour en dénoncer les limites de la même manière qu'elle dénonce les limites de la binarité. Avec le discours médical par exemple, l'autrice reprend certains textes de psychologues, mais y ajoute de nouvelles idées afin d'en montrer l'inefficacité. Vers le début de la pièce, elle dresse une liste d'états que la voix narratrice ressent, et dont la majorité sont tirés du questionnaire *Malignant Sadness*, qui aide les patients atteints de dépression à identifier leurs symptômes²⁴⁸. Dans cette liste, l'autrice ajoute des symptômes nouveaux tels que « Mes hanches sont trop fortes » ou « Mon frère est mourant, mon amour est mourant »²⁴⁹, ce qui montre les limites du document initial : il ne trouvera jamais tous les symptômes qu'un malade peut ressentir.

4.48 Psychose, comme *Manque*, pourrait paraître être une œuvre davantage poétique que dramatique²⁵⁰ : la notion de personnages, de répliques et de didascalies disparaît ; l'action n'avance et n'évolue jamais réellement ; il n'y a pas vraiment de scène, mais des enchaînements de plusieurs séquences sans liens ; le travail sur la langue est pointilleux. Kane ajoute également une dimension supplémentaire à son œuvre, qui n'a que rarement été vue comme un outil d'expression auparavant : la mise en page de son texte. La disposition des mots sur le papier semble illustrer les dérives mentales de la voix narratrice, les silences ne sont pas juste écrits, mais également visible par l'espace entre deux paragraphes de textes et la disparition finale de la voix se fait en parallèle à la disparition du texte, comme si l'esprit s'évaporait en laissant la page de plus en plus vide de mots. *4.48 Psychose* semble incarner une toute nouvelle forme d'expression, une symbiose entre le poétique et le dramatique : alors que le théâtre permet de voir et le livre d'entendre, Kane permet également à son écrit de rendre visible l'invisible, et à sa performance scénique de faire entendre ce qu'une lecture ne peut pas (le silence, le rythme, etc.).

²⁴⁶ Ibid., p. 180.

²⁴⁷ Chénétier-Alev, M., p. 74.

²⁴⁸ Campos, L.

²⁴⁹ Kane, S. *4.48 Psychose*, pp. 11-12.

²⁵⁰ Chénétier-Alev, M., p. 78.

En conclusion de ce point, il peut être constaté que Sarah Kane propose une œuvre à la genericité multiples : tragédie, huis clos, dystopie, poésie, de nombreux genres se mélangent. Comme avec les genres binaires, Kane expose des genres littéraires bien connus et en explore les limites pour former des formes inédites d'expression. Genre masculin et genre féminin sont opposés, puis fusionnés dans ses œuvres, tout comme le poétique et le dramatique, le théâtre écrit et le théâtre joué, finissent par s'accorder.

2) Transformer les lieux et leurs symboles

Sarah Kane se bat pour tenter de créer un genre nouveau, et son combat, qui devient celui de ses personnages, se reflète dans tous les aspects de l'univers qui les entoure. L'autrice démontre de cette façon qu'une déconstruction des normes binaires du genre réclamerait une déconstruction de la société tout entière puisque chacun de ses aspects garde les marques de cette classification des genres à abolir. Dans ce point, nous étudierons comment Kane transforme les lieux encadrant les protagonistes de ses différentes œuvres pour refléter leurs transformations identitaires. Nous prenons ici en compte le terme « lieu » dans un sens très large : les lieux sont à la fois les lieux de la fiction, les décors présents (ou non) sur scène, et les objets qui s'y trouvent, puisque chacun d'entre eux fait partie intégrante de la toile de significations et symboles que portent les lieux.

2.1 : Anéantis : une chambre dans une prison très luxueuse

Pour commencer, on peut considérer que l'autrice aborde les lieux de l'action selon le même processus que celui des catégories binaires : dans ses premières œuvres, elle les expose d'une manière claire, sans laisser beaucoup de doute quant à leur localisation, avant de les rendre de plus en plus flous et d'en modifier totalement le cadre. Dans *Anéantis*, les didascalies du début de la pièce posent un décor très détaillé et très réaliste : il s'agit d'une chambre dans un hôtel de luxe à Leeds. Aucun mystère n'est permis : même ce qu'il y a derrière les portes fermées est annoncé. La chambre contient tous les éléments que le public pourrait s'attendre à y voir : un mini-bar, un lit double, un téléphone de service, etc. Le lieu paraît être un endroit de sécurité, où la violence ne devrait normalement pas voir le jour²⁵¹. Pourtant, ce lieu va s'avérer être une prison pour ses protagonistes. En réalité, l'aspect très conventionnel de la chambre, tellement stéréotypée qu'il pourrait s'agir d'une chambre « *n'importe où dans le monde*²⁵² », reflète les conventions du genre : les personnages sont enfermés dans un lieu qui les force à

²⁵¹ Dluback, R.

²⁵² Kane, S. *Anéantis*, p. 13.

suivre les rôles binaires qu'on leur a imposés. L'explosion au centre de la pièce de théâtre va bouleverser le décor scénique, et va, par la même occasion, bouleverser les normes de genre.

Cette destruction du mur de la chambre a lieu soudainement, comme les crises d'inconscience de Cate peuvent se produire²⁵³. La jeune femme a souvent des absences, comme si son esprit refusait de suivre les règles de genre imposées à son corps et s'enfuyait de celui-ci. Les lieux de l'action s'effondrent donc de la même façon : ils ne reflètent plus les normes qu'ils sont attendus d'imposer, et explosent. La destruction du mur permet à Cate de s'enfuir : elle réussit à quitter les codes binaires et son rôle de Child. De son côté, Ian montre sa confusion face à la destruction de ces conceptions. Lorsque le Soldat lui demande de quel camp il fait partie, il ne sait pas répondre : « Je sais pas quels sont les camps ici. Je ne sais pas où...²⁵⁴ » Il fait à la fois référence au lieu, montrant qu'il ne sait plus avec certitude où il se trouve ni qui sont les camps présents sur place (et faisant la guerre). Ces camps en guerre reflètent les genres binaires : Ian ne sait plus quels sont les genres en présence dans la pièce, leurs rôles et auquel se rattacher.

Il est intéressant de comparer la place de chaque objet du décor en début de pièce, et de voir la place qu'ils occupent à la fin d'*Anéantis*. Comme mentionné juste avant, les lieux reflètent une prison de codes que les personnages doivent respecter. Chaque accessoire qu'on y trouve symbolise donc certains des mécanismes qui coincent Ian et Cate dans leur genre (vus dans la deuxième partie de ce mémoire). Le lit double ramène au sexe : c'est là que Cate et Ian ont le « devoir » de consommer leur relation en couchant ensemble ; le mini-bar est une référence au mécanisme de la science et la médecine, puisque Ian se rend de plus en plus malade avec l'alcool qu'il ingurgite ; les fleurs rapportent à l'amour, les normes du couple ; la veste de Ian représente les règles que le corps et les vêtements imposent ; le téléphone et la pile de journaux sont le contact avec les médias, la contemporanéité. La symbolique de chacun de ces objets sera détruite, comme pour montrer la destruction du mécanisme auquel il se rattache. D'abord, le lit double devient le lieu d'un double viol, dont l'un qui sort particulièrement des normes binaires : le viol homosexuel du Soldat sur Ian. Le Soldat boit la dernière goutte de la dernière bouteille du mini-bar : en plus d'être celui qui force Ian à sexuellement transgresser le genre masculin, il est celui qui l'empêche de continuer à aggraver sa maladie, à perpétuer son rôle d'Abuseur. Cate arrache les manches de la veste de Ian, et celui-ci la montre plus tard au Soldat. Il tente de prouver que la jeune femme ne peut pas être sa petite amie, puisqu'elle n'a

²⁵³ Saunders, G., p. 87.

²⁵⁴ Kane, S. *Anéantis*, p. 62.

pas joué son rôle de femme : elle s'est rebellée en s'attaquant au vêtement. Dans la scène finale, Ian s'essuie les fesses avec un journal après avoir déféqué. Il salit les papiers qu'il a lui-même écrits, comme pour corriger ces articles qui embellissaient la violence de la société. Le motif des fleurs sera discuté plus spécifiquement par la suite. En conclusion, Kane démontre le rejet des normes de genre, par le rejet que les personnages ont à utiliser les objets comme ils se devaient de le faire.

2.2 : *L'Amour de Phèdre* : remplir sa vie de bric-à-brac

Dans *L'Amour de Phèdre*, la dramaturge reproduit ce même processus. L'introduction place Hippolyte dans une chambre remplie de « bric-à-brac, bricoles, bricolage²⁵⁵. » Il est entouré des nombreux objets que ses admirateurs lui ont offerts en marque de gratitude et c'est à travers eux que le prince tente de trouver un sens à sa vie. Finalement, il trouve la réponse à ses questions grâce au « cadeau » que Phèdre lui fait en se suicidant. Il qualifie son acte comme n'étant « pas du bric-à-brac²⁵⁶. » L'amour que ses admirateurs lui distribuaient n'était que matériel, relié à des objets qui perpétuent les normes de genre. L'amour de Phèdre, lui, sort de ces normes.

Dans la dernière scène de la pièce, le bric-à-brac d'objets est remplacé par une foule d'hommes et de femmes en colère²⁵⁷. Les anciens admirateurs du prince se retournent contre lui puisqu'il a finalement refusé de suivre son rôle d'Abuseur. Ces êtres humains sont nommés « Femme » et « Homme », sans plus de caractéristiques que les objets de départ, comme pour montrer qu'ils en sont une nouvelle incarnation. Jusqu'alors les accessoires le maintenaient enfermé dans son genre, mais puisque ce n'était plus assez efficace, le peuple est appelé à se manifester par lui-même en agressant Hippolyte. Le prince se retrouve lui-même transformé en bric-à-brac alors qu'il est démembré et que des enfants jouent avec ses organes, comme lui jouait avec ses accessoires, et les gens qu'il fréquentait.

2.3 : *Purifiés* : un établissement où apprendre, se soigner, et se découvrir

Dans *Purifiés*, les protagonistes sont tous enfermés dans le même établissement, de la même façon qu'ils sont tous enfermés dans une identité qui ne leur convient pas. Le lieu principal est une université, que l'on peut considérer comme une institution patriarcale qui a

²⁵⁵ Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 36

²⁵⁶ Ibid., p. 53.

²⁵⁷ Obis, Éléonore « “This isn't tat. This isn't bric-a-brac” (Phaedra's Love): the Poetics of Things in Sarah Kane's Theatre », *Études britanniques contemporaines*, No. 35 (2008). <https://doi.org/10.4000/ebc.6015>

pour objectif de transmettre des savoirs à ses étudiants²⁵⁸. Les étudiants sont les différentes victimes de Tinker, et les savoirs sont la conception binaire des genres. Kane place sa faculté dans un lieu indéterminé, comme pour lui donner une certaine universalité : ces dictats que Tinker veut enseigner à ses pensionnaires sont les mêmes partout dans le monde.

Au fil de la pièce, les personnages traversent différentes pièces de l'école. Chacune est décrite selon certaines caractéristiques et est le reflet d'un des mécanismes de la binarité. Tout d'abord, il y a la salle blanche, l'ancien sanatorium de l'université et qui représente la science, la médecine. C'est là que Grace sera médicamentée, électrocutée, puis transformée en Grace/Graham. Ensuite, la salle rouge, vestiges d'une salle de sport, réfère au sexe : Carl et Grace, s'y feront violés. La salle ronde, par son statut d'ancienne bibliothèque, et par les scènes où Robin y apprend à lire et à calculer, représente la contemporanéité. Robin y accède à la connaissance du monde réel par le biais des livres qu'il peut lire et du temps qu'il apprend à compter. La salle noire était auparavant des douches, mais sert désormais de cabine de peep-show. Elle semble référer au mécanisme du couple, puisqu'on y voit Tinker et la Femme basculer entre les différentes relations archétypales possibles : Abuseur-Child, Mère-Boy. Carl et Rod, eux, ont la plupart de leurs relations à l'extérieur du bâtiment, comme pour montrer que leur amour homosexuel ne respecte pas les rôles du genre masculin et n'a donc pas sa place entre les murs stricts du bâtiment qui incarne la binarité.

Comme dans ses deux premières productions, Kane modifie certaines de ces salles alors que les normes de genre sont modifiées dans le récit. Par exemple, au départ, Carl et Rod se déclarent leur amour sur la pelouse de l'université. Au fil des tortures que Tinker leur fera subir, comme si les lieux voulaient amplifier leur douleur²⁵⁹, l'endroit passe de « *le soleil brille* » à « *il pleut* », ne devenant bientôt plus qu'une flaque de boue, et finit par devenir « *une chaleur torride* »²⁶⁰. Ensuite, la salle noire avec le peep-show change également de disposition. Alors que durant toute la pièce Tinker et la Femme restent chacun de leur côté (lui assis dans la cabine et elle derrière son volet), cette dernière rejoint finalement l'homme de son côté du volet lors de leur dernière scène ensemble. La fin de ce cloisonnement entre les deux personnages marque la fin de leur relation opposée entre genre masculin et genre féminin, pour montrer leur union comme un amour plus équilibré. La salle ronde de la contemporanéité brûle en même temps que les livres de Robin, marquant la fin des normes binaires qu'on y enseignait.

²⁵⁸ Dluback, R.

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Kane, S. *Purifiés*, pp. 19, 49, 73.

2.4 : *Manque* et 4.48 *Psychose* : enfermés dans des paysages mentaux

Dans *Manque* et 4.48 *Psychose*, aucune didascalie n'indique de potentiels lieux ou décors. Les lieux deviennent des « paysages mentaux » et c'est aux scénographes et metteurs en scène d'en inventer les contours²⁶¹. Kane semble rompre avec le projet qu'elle avait jusqu'alors (montrer en quatre dimensions l'austérité des dictats du genre) pour se lancer dans un autre projet : rendre son théâtre plus abstrait pour modifier les normes au cœur même de l'individu, s'éloigner de l'aspect politique de la société (et donc de ses bâtiments). Pourtant, malgré cette dimension plus métaphysique, les personnages paraissent toujours avoir un lien avec certains lieux, qui demeurent des allusions aux normes imposées. Par exemple, C dit ceci : « Le parking vide que je ne pourrai jamais quitter²⁶². » Elle fait référence au parking sur lequel A semble l'avoir violée auparavant, montrant qu'elle n'arrive jamais à vraiment quitter ce moment où on lui a brutalement imposé son rôle sexuel de femme, de Child.

A : On a réservé dans un hôtel en faisant comme si on n'allait pas coucher.
(...)
B : Jebem radoznale
A : Il me faut être où je veux être. (...) On a fait l'amour et après elle a vomi.²⁶³

Dans cet extrait, A exprime qu'il veut retourner à cette chambre d'hôtel. C'est une référence directe au décor d'*Anéantis*, comme si le personnage était Ian, et qu'il regrette l'époque où il était entre les murs de la binarité. Il décrit exactement les événements de l'autre œuvre de Kane. Les personnages ont des normes en commun et celles-ci se reflètent dans les lieux qu'ils partagent, et ce malgré leurs différents univers. La réplique de B est en serbo-croate, une des langues officielles de la Bosnie, le pays d'origine du Soldat. La voix de 4.48 *Psychose* entre également dans cette toile de liens entre les lieux que partagent les personnages des différentes œuvres de Kane. Par exemple, elle semble avoir vécu le même parcours que Grace au sein de l'établissement de Tinker puisqu'elle raconte avoir été ballotée « d'une chambre de torture à l'autre²⁶⁴ », tout comme la sœur de Graham subit diverses violences dans les différentes pièces de l'université de *Purifiés*.

²⁶¹ Saunders, G., p. 184.

²⁶² Kane, S. *Manque*, p. 53.

²⁶³ Ibid., pp. 40-41.

²⁶⁴ Kane, S. 4.48 *Psychose*, p. 49.

2.5 : Le langage des fleurs

Pour continuer, penchons-nous sur l'un des éléments de décor déjà mentionné, dont la signification est lourde de sens et s'étend sur plusieurs œuvres de Kane : les fleurs. Dans *Anéantis*, le grand bouquet présent dans la chambre est la première chose qui fait sourire Cate à son arrivée. Directement, les fleurs sont associées à sa joie, à l'amour heureux qu'elle s'imagine revivre avec Ian durant leur escapade d'une nuit. Le bouquet deviendra alors une métaphore symbolique de la relation qu'ils entretiennent. Déjà, il avait été placé là par la direction de l'hôtel : d'emblée, il a été interprété que le duo louant la chambre était un couple et on leur impose cette vision-là en leur offrant ce bouquet. Avec ce présent, Cate et Ian sont enfermés dès leur arrivée dans une relation amoureuse et/ou sexuelle avec les rôles binaires qui en découlent. À la fin de la première scène, Ian fait cadeau des fleurs à sa compagne, comme pour lui rappeler ainsi le rôle qu'elle doit jouer, le fait qu'elle se doit d'accepter de coucher avec lui. Au début de la scène suivante, après le viol de Cate, le bouquet est détruit et éparpillé dans toute la chambre : devant la violence et le refus de Cate de se plier aux désirs de l'homme, les fleurs ont perdu leur harmonie. L'explosion du bouquet dans le lieu est une première crise, prédisant l'explosion plus grande de la chambre et des normes du genre. À la fin de la pièce, Cate dépose quelques vestiges de fleurs sur la tombe précaire qu'elle a construite pour le bébé décédé. Les règles rigides de la binarité sont mortes pour de bon.

Dans *Purifiés*, les fleurs deviennent une image puissante sur la scène et on en trouve deux variétés différentes : des tournesols et des jonquilles. La première est souvent considérée comme un symbole d'immortalité²⁶⁵. Elle pousse pour la première fois après que Graham et Grace couchent ensemble, comme pour montrer que celui-ci trouve l'immortalité en s'unissant au corps de sa sœur. Sortir de la binarité en formant un être fait de deux êtres permettrait donc aussi de brouiller la distinction claire entre la vie et la mort. Plus tard, Robin dessine une fleur, car il trouve que Grace « sent comme une fleur²⁶⁶. » Le tournesol n'est plus symbole d'immortalité : il représente Grace, dont Graham habite l'esprit, et c'est donc maintenant elle qui représente cette immortalité.

Après le viol de Grace par les voix, la salle rouge se transforme totalement : les lieux rouges de sang sont recouverts d'une multitude de jonquilles. Dans le mythe antique de Narcisse, une jonquille pousse sur la rive du fleuve où le jeune homme se noie. De cette légende

²⁶⁵ Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. France : Robert Laffont. 1997, p. 501.

²⁶⁶ Kane, S. *Purifiés*, p. 48.

sont nés plusieurs symboles : la fleur jaune est perçue comme symbole de mort, mais également comme référence à l'immortalité, et comme symbole de l'amour de soi, puisque Narcisse meurt en essayant d'embrasser son reflet²⁶⁷. Dans cette scène, les Voix attaquent Grace parce que « elle s'éclatait avec son frère²⁶⁸. » Les Voix veulent supprimer cette infraction aux règles, mais Graham s'unit une fois de plus à Grace, ce qui la sauve : leurs corps saignent ensemble là où la jeune femme reçoit des coups. Tous deux survivent à l'agression et les fleurs apparaissent. Également synonymes de l'arrivée du printemps, les jonquilles symbolisent donc le renouveau. La fleur est une référence à la mort de Grace en tant que femme, à sa future immortalité en tant que non-binaire et à son amour pour elle-même en découvrant réellement qui elle est : Grace/Graham. Dans *Manque*, la fleur jaune est à nouveau mise en avant avec la réplique de A « Le cri d'une jonquille²⁶⁹ », une référence directe à la violence qui habite la fleur depuis son incarnation dans *Purifiés*²⁷⁰. Kane tisse des liens symboliques entre les accessoires qui occupent ses lieux pour démontrer que les mécanismes du genre et les façons de les fuir sont omniprésents.

2.6 : La vérité dans une lumière aveuglante

Pour finir ce point concernant les lieux et décors, cette dernière partie s'intéressera à l'importance que Kane accorde à la lumière. Les didascalies la mentionnent régulièrement et indiquent alors que l'éclairage a une place significative dans les œuvres de Kane, une place que le metteur en scène se doit de retranscrire sur le plateau. Mais que représente cette lumière ? Dès *Anéantis*, Cate offre une piste de réponse : « Les gens qui sont morts et qui en sont revenus disent qu'ils ont vu un tunnel et de la lumière²⁷¹. » La lumière apparaîtrait au moment de mourir. De plus, elle agit aussi comme une illumination de l'esprit : lorsque certains personnages de Kane la rencontrent, ils réalisent alors le sens de la vie, la portée de leur identité, et atteignent l'affranchissement des normes binaires que l'autrice recherche. Ainsi, la lumière symbolise tant la mort, que la révélation de la vérité, et que la renaissance sous de nouveaux idéaux : un éclairage aveuglant qui rend la vue à ceux qui y sont confrontés.

²⁶⁷ Kandeler, Riklef & Ullrich, Wolfram R., « Symbolism of plants: examples from European-Mediterranean culture presented with biology and history of art. » *Journal of Experimental Botany*, Vol. 60, No. 2 (2009), pp. 353-355.

²⁶⁸ Kane, S. *Purifiés*, p. 53.

²⁶⁹ Kane, S. *Manque*, p. 41.

²⁷⁰ Obis, Éléonore « "This isn't tat. This isn't bric-a-brac" (Phaedra's Love): the Poetics of Things in Sarah Kane's Theatre ».

²⁷¹ Kane, S. *Anéantis*, p. 83.

La première apparition de cette « *lumière aveuglante*²⁷² » a lieu lors de l'explosion de la chambre où séjournent Ian et Cate. La destruction du lieu permet une première destruction des normes, et donc un premier éclaircissement pour les personnages. Ensuite, la lumière ne revient jouer un rôle que vers la toute fin de la pièce, lorsque Ian se retrouve seul et aveugle dans la chambre d'hôtel. Le Soldat lui a mangé les yeux, l'empêchant de voir ce qui l'entoure. De ce fait, il ne remarque pas l'enchaînement « *Noir. Lumière*²⁷³. » et continue sa descente aux enfers. C'est comme si l'éclairage tentait de lui faire comprendre sa situation, mais en ne le voyant pas, il se dégrade de plus en plus à chaque flash. Pour finir, il succombe, et le public s'attend donc à ce qu'il rejoigne pour de bon la « lumière au bout du tunnel ». Hélas, il revient à la vie : il est toujours coincé dans sa conception binaire et ne trouvera donc pas ce repos lumineux de la mort. *Anéantis* est d'ailleurs la seule pièce à finir sur une didascalie annonçant simplement un noir sur la scène : les personnages ne trouvent pas la vérité, ils restent dans la pénombre pour toujours.

Dans *L'Amour de Phèdre*, Hippolyte voit la mort comme un soulagement, l'accueillant avec le sourire. La lumière est sous-entendue dans le ciel qu'il observe, y voyant sans doute les éclats du soleil. La pièce se termine sur le mot « Fin », sans réclamer que le plateau soit plongé dans le noir puisque son protagoniste a réussi à sortir des normes sombres de la binarité. Dans *Purifiés*, le noir est tout de même réclamé, mais il est précédé par l'image souriante de Grace/Graham, nouvelle entité non genrée, et des didascalies annonçant que « *le soleil brille de plus en plus (...) et la lumière devient aveuglante*²⁷⁴. »

Du côté de *Manque*, la lumière prend encore plus d'importance puisqu'elle semble être ce que les quatre voix cherchent à atteindre. Elles sont enfermées dans des rôles qui ne leur correspondent pas et leur échappatoire est cette lueur de vérité, et par extension, la mort. Elles désirent avoir « une vie réelle (...) qui a des racines et grandit à la lumière du jour²⁷⁵ » et opposent cette idée de vérité/réalité dans la lumière à celle de la corruption dans la noirceur : « l'ombre de mon mensonge²⁷⁶. » Les dernières répliques de la pièce laissent entendre que les quatre voix rejoignent enfin cette lumière, sortent de leur prison et trouvent le bonheur :

B : Dans la lumière
 C : La blancheur, la splendeur de la lumière
 A : Monde qui n'a pas de fin

²⁷² Ibid., p. 60.

²⁷³ Ibid., p. 88.

²⁷⁴ Kane, S. *Purifiés*, p. 86.

²⁷⁵ Kane, S. *Manque*, p. 54.

²⁷⁶ Ibid., p. 58.

C : Pour moi tu es morte
M : Sublime. Sublime.
B : Et à jamais sera
A : Heureux
B : Si heureux
C : Libre et heureux²⁷⁷

Enfin, dans *4.48 Psychose*, la voix narratrice suit le même objectif que les personnages de la pièce précédente de Kane : trouver la vérité et le salut dans la lumière. Elle dit qu'elle doit se rappeler de croire en la lumière²⁷⁸. À plusieurs reprises la réplique « Ouverture de la trappe. Lumière crue²⁷⁹ » est suivi de séquences où le personnage exprime son mal-être identitaire. En étant confrontée à la clarté de la vérité, la voix se rend compte que quelque chose ne va pas chez elle et qu'elle doit solutionner cela pour rejoindre cette lueur. La fin de la pièce se termine sur la célèbre réplique « s'il vous plaît levez les rideaux²⁸⁰ ». La voix sort de sa prison en ouvrant les tentures : les rideaux de la pièce où elle est enfermée physiquement dans l'histoire, ou les rideaux de la pièce de théâtre qui encadrent la scène où le spectacle se déroule ? Cette ouverture laisse imaginer que la lumière entre dans les lieux, libérant le personnage.

En conclusion, cette analyse poussée des lieux dans lesquels Kane place ses personnages, ainsi que de l'évolution de ses décors et accessoires, met en avant comment l'autrice dénonce que la notion binaire des genres est omniprésente dans chaque détail physique du monde : de l'architecture de notre société jusqu'aux symboles des objets de notre quotidien.

3) Construire de nouveaux corps

Alors que le combat de Sarah Kane contre la binarité se reflète dans tout l'univers matériel de ses personnages, la matérialité de ceux-ci, leurs corps physiques, devient également un moyen de s'extraire des normes de genre. Tandis que la deuxième partie de ce mémoire dénonçait la manière dont les corps enfermaient justement les protagonistes dans des genres qui ne leur correspondaient pas, cette étude se penchera cette fois sur la manière dont la dramaturge modifie leurs corps pour qu'ils puissent se libérer de l'inconfort qu'ils imposaient jusque-là.

Dans son article *Sarah Kane et le scandale du corps parlant*, Éléonore Obis met en évidence que le langage a tendance à disparaître dans les trois premières œuvres de l'autrice pour favoriser une surexposition des corps, tandis que la corporalité s'efface au profit de la

²⁷⁷ Ibid., p. 66.

²⁷⁸ Kane, S. 4. *48 Psychose*, p. 10.

²⁷⁹ Ibid., pp. 33, 38, 49.

²⁸⁰ Ibid., p. 56.

langue dans ses dernières pièces²⁸¹. L'autrice l'a souligné par elle-même en commentant *Purifiés* : elle voulait que la langue soit d'un « minimalisme radical²⁸² », et elle déclare par ailleurs que « le dialogue n'occupe littéralement qu'un tiers de la pièce. L'essentiel de sa signification est transmis au moyen des images scéniques²⁸³. » Dans les éditions françaises de cette pièce et de *L'Amour de Phèdre*, une note en début d'ouvrage indique que les didascalies prennent la forme d'un dialogue, que les personnages qui y agissent sont mis au même niveau que les personnages qui parlent²⁸⁴. Cette mise en page particulière tend à montrer que les actes physiques des corps communiquent autant d'informations que les mots clamés par les acteurs, et que Kane fait donc passer également son projet de genre à travers les représentations physiques de ses personnages. Toujours par rapport à *Purifiés*, Timo Pfaff souligne que l'œuvre fonctionne en suivant la métaphore de « The mind is the body²⁸⁵ », comme cela a déjà souligné dans la deuxième partie de ce mémoire : le corps est le reflet du mal-être de l'âme. Il est donc aussi le reflet de l'affranchissement de cette âme contre la binarité.

3.1 : *Anéantis* et *L'Amour de Phèdre* : influences des corps

Dans l'univers de Kane, les personnages et la façon qu'ils ont de s'aligner (ou non) avec les normes de leur genre assigné, influencent le genre des autres protagonistes, ainsi que leurs corps. Dans *Anéantis*, Ian impose sa masculinité de manière violente à Cate par le biais d'un rapport sexuel forcé. Cette dernière, après qu'il lui éjacule dans la bouche, semble vouloir débarrasser son corps de l'influence de celui de son agresseur : « *Cate crache comme une folle et essaye de se débarrasser de toute trace de lui dans sa bouche. Elle se rend dans la salle de bain, on l'entend se laver les dents*²⁸⁶. » Elle semble comprendre que les résidus du corps de Ian pourraient transformer son propre corps. C'est d'ailleurs le cas puisque plus tard, lorsque l'homme la serre dans ses bras, elle lui dit que désormais elle pue son odeur et elle « *se met à tousser, elle a un haut-le-cœur*²⁸⁷. » L'influence corruptrice d'Ian n'est donc pas uniquement psychologique, mais également physique. Cate arrivera à s'en échapper lorsqu'elle s'enfermera pour prendre un bain, et réussira ensuite à s'enfuir par la fenêtre²⁸⁸. Dans l'univers de Kane,

²⁸¹ Obis, Éléonore. « Sarah Kane et le scandale du corps parlant. » *Coup de théâtre*, No. 22 (2008), p. 88.

²⁸² Rebellato, D.

²⁸³ Saunders, G., p. 144.

²⁸⁴ Kane, S., *L'Amour de Phèdre*, p. 8., et Kane, S., *Purifiés*, p. 9.

²⁸⁵ Pfaff, T.

²⁸⁶ Kane, S. *Anéantis*, p. 50.

²⁸⁷ Ibid., p. 54.

²⁸⁸ Saunders, G., pp. 80-81.

l'autrice démontre que les corps ne sont pas coincés dans un état de genre précis et que leur confrontation leur permet de se transformer les uns les autres.

Dans *L'Amour de Phèdre*, le même procédé est mis en avant. Après que Phèdre lui fasse une fellation, Hippolyte lui informe qu'il lui a sans doute transmis sa blennorragie²⁸⁹. La corruption de son genre, de son corps, atteint à la santé de sa belle-mère. Dans la scène suivante, le prince explique qu'il est atteint d'une mycose, qu'il l'a montrée à un homme, mais que ce dernier a tout de même accepté de coucher avec lui. Par sa position d'homme pouvoir, Hippolyte est perçu comme un idéal de masculinité par les autres²⁹⁰. On peut donc imaginer que son partenaire voulait partager cet acte sexuel, sans crainte d'attraper sa maladie, car celle-ci pourrait lui transmettre un échantillon de cet idéal qu'incarne l'antihéros de Kane. Il y a là un désir de rejoindre les normes binaires en mélangeant son corps à celui d'un autre. Pourtant, lorsque le viol de Phèdre devient public, Hippolyte prend cette position d'idéal et est alors vu comme un criminel ne respectant pas les règles de son genre et l'influence de son corps sur les autres prend une autre signification.

HIPPOLYTE : Le libre arbitre est ce qui nous distingue des animaux
Il défait son pantalon.
Et je n'ai aucunement l'intention de me comporter comme un
putain d'animal.
LE PRÊTRE *fait une fellation à HIPPOLYTE.*
À vous l'honneur.
Il jouit. Il pose une main sur la tête du PRÊTRE.
Allez. Confessez-vous. Avant de brûler.²⁹¹

À ce moment-là, le Prêtre est celui qui représente la binarité et il tente d'abord de ramener Hippolyte dans le bon en lui faisant nier le viol qu'il a commis. Le prince refuse de s'y soumettre. Il veut garder son libre arbitre : pour lui, suivre aveuglément les normes sans laisser parler sa propre volonté reviendrait à devenir un animal. C'est-à-dire que quitter la binarité de son propre chef l'élèverait au rang d'être humain, tandis que le prêtre ne serait que du bétail. Il le soumet d'ailleurs à cet état en l'utilisant comme objet sexuel sans que le Prêtre marque son accord. En jouissant dans sa bouche, il lui transmet sans doute sa maladie. Le corps de l'homme de foi est alors influencé par celui d'Hippolyte et leurs rôles en sont inversés : l'agresseur devient le confesseur. Il annonce alors au Prêtre qu'il va bientôt brûler. En pratiquant cette fellation, il a enfreint lui aussi les normes hétérosexuelles de la binarité. En effet, le fait de se

²⁸⁹ Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 43.

²⁹⁰ Ibid., pp. 44-45.

²⁹¹ Ibid., pp. 63-64.

faire pénétrer est historiquement vu comme un acte féminin²⁹² et pratiquer la fellation remet donc en cause le genre masculin du Prêtre. Il doit donc lui aussi finir sur le bûcher.

Par ailleurs, la scène du démembrement d'Hippolyte avant son exécution peut être perçue comme une tentative du peuple pour remettre la situation dans l'ordre binaire des choses. Puisque son corps ne correspond plus aux règles, il ne peut plus constituer un tout et doit être séparé en diverses parties : le nouveau genre qu'il pourrait refléter doit être démembré en plusieurs genres, car une unicité semble alors improbable à ce moment précis de l'évolution de l'univers de Kane.

3.2 : *Purifiés* : fusion des corps

Dans *Purifiés*, Kane ne se contente plus d'uniquement utiliser les corps pour flouter les limites entre le masculin et le féminin. Cette fois, les corps se mélangent pour former un nouveau genre qui synthétiserait les deux genres binaires. Les personnages de Grace et Graham (ainsi que l'évolution Grace/Graham) sont les représentants les plus évidents de cette nouvelle dynamique. Dans la première scène de la pièce, Tinker injecte une dose mortelle de drogue dans l'œil de Graham. Cet acte symbolique vient altérer la vision du suicidaire et démarre alors la perception nouvelle du genre de Grace et lui : les deux ne se considèrent plus comme deux personnes différentes de genres distincts, mais comme une seule et même personne. Ils ne se perçoivent plus selon les normes binaires et hétéronormatives²⁹³.

Lorsque Grace rejoint l'institution de Tinker, un long processus commence pour que son frère et elles ne fassent plus qu'un. Elle ne veut pas seulement le ressentir psychiquement, mais également physiquement²⁹⁴. Pour ce faire, elle subira de nombreux changements corporels. Tout d'abord, elle porte les vêtements de Graham. Ensuite, leurs deux esprits semblent fusionner : elle est la seule à le voir et à pouvoir communiquer avec lui. Elle veut alors que son corps se meuve de la même manière que celui de son frère : « *Grace danse à ses côtés, en copiant ses mouvements. Peu à peu, elle saisit ce qu'il y a de masculin dans ses mouvements, ses expressions. À la fin, elle n'a plus besoin de l'imiter – elle est son reflet parfait, tandis qu'ils dansent exactement synchrones*²⁹⁵. » Sa voix change également pour ressembler de plus en plus à celle de Graham. Plus tard, leurs corps semblent physiquement liés l'un à l'autre. En effet,

²⁹² Manzano, A. et Vincent, B., p. 13.

²⁹³ Reckendrees, E., p. 22.

²⁹⁴ Rayner, F., p. 58.

²⁹⁵ Kane, S. *Purifiés*, p. 34.

lorsque les Voix agressent sexuellement Grace, les blessures de cette dernière apparaissent également sur le corps de Graham : ce que l'un subit, l'autre le subit également.

La suite de leur fusion sera influencée par le personnage de Tinker. L'étymologie du prénom de ce dernier vient du verbe anglais « to tinker with », qui veut dire « faire des retouches à quelque chose »²⁹⁶. Il est la figure d'autorité dans l'établissement, celui qui fixe les normes. Il est également omniscient et sait tout ce qui se passe entre les murs de la prison. Il peut être considéré comme une sorte de Dieu, qui recrée les corps et les destinées de ses pensionnaires²⁹⁷. Ses deux premières interventions sur le corps de Grace sont des tentatives pour la ramener dans les normes et reflètent les mêmes processus que dans les deux premières pièces de Kane.

La première tentative est celle de l'agression sexuelle. Comme Ian avec Cate ou Hippolyte avec Phèdre, Grace subit un viol, une tentative physique d'inscrire en elle par la force le genre féminin qu'elle devrait représenter. La scène où Carl se faisait tabasser par les Voix a démontré que celles-ci agissent sous les ordres de Tinker et l'on peut donc supposer que c'est lui qui leur a demandé de violer la jeune femme dans la dixième scène.

La deuxième tentative a lieu lorsque Tinker fait subir des électrochocs à Grace. Les Voix réclament « fais-le cramer complètement (...) fais-le brûler complètement²⁹⁸. » Cette référence au feu fait écho au bûcher final de *L'Amour de Phèdre*, à la réplique précédemment citée où Hippolyte annonce que le Prêtre va brûler²⁹⁹, ou encore à l'explosion d'*Anéantis*. Les personnages y sont réduits en cendre pour que leur corps ne puisse plus refléter leur transgression des normes. Cependant, dans le cas de Grace, l'immolation est inefficace et c'est à ce moment-là que cette troisième pièce prend le pas d'accepter l'idée d'un genre nouveau : Tinker opère alors Grace en lui cousant le pénis de Carl et crée ainsi Grace/Graham. La première occurrence du sujet queer que Kane prône dans ses œuvres n'est atteignable que par la création d'un nouveau corps, par la voie physique.

Néanmoins, la création de ce nouveau genre n'est pas un projet facile à réaliser. En choisissant de montrer ce processus de manière corporelle, la dramaturge dénonce la souffrance qu'implique l'extraction des normes binaires. La douleur est évidemment psychologique, mais Kane accorde tellement de place aux images de corps et à leur impact sur les spectateurs, qu'elle prend le parti de rendre cette douleur visible physiquement. Ainsi, l'opération permettant de

²⁹⁶ Lesage, M., p. 118.

²⁹⁷ Ibid.

²⁹⁸ Kane, S. *Purifiés*, p. 60.

²⁹⁹ Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 64.

faire naître Grace/Graham aura impliqué la castration de Carl et la féminisation de Robin³⁰⁰. La scène où ce dernier se retrouve seul devant la Femme démontre par ailleurs à quel point il est perdu quant à son genre : en la voyant danser, il se met à pleurer³⁰¹, sans doute parce qu'il se pensait d'abord homme, avant que Tinker ne lui fasse revêtir les vêtements de Grace et ainsi devenir une femme, et qu'il réalise alors qu'une « véritable » femme dispose d'une anatomie différente de la sienne.

3.3 : *Manque* et 4.48 *Psychose* : fuite de son corps

Bien que les deux dernières œuvres de Kane s'éloignent radicalement de l'aspect corporel, physique, des personnages, pour laisser plus d'importance à leur langage, plusieurs voix semblent partager la vision du corps nécessitant des modifications que l'autrice mettait en avant jusque-là. Dans 4.48 *Psychose*, par exemple, la voix narratrice annonce qu'elle est une « hermaphrodite brisée³⁰² » qui a « horreur de ses organes génitaux³⁰³. » Dans *Manque*, C semble ne pas apprécier ses seins, puisque selon elle il ne s'agit pas de « ballon de lait », mais de « bulle de sang³⁰⁴. » Elle rejette l'idée de maternité qu'amène le lait dans sa poitrine, une notion souvent considérée comme fondamentale du genre féminin. Elle ne perçoit ses seins que comme des appendices faits de sang. En conclusion, à travers toute l'œuvre de Kane, la mutilation (et même l'automutilation) est perçue comme un moyen de s'écarter de la binarité.

3.4 : Réduction des corps

Tous ces corps mutilés, modifiés, retranchés à l'essentiel, permettent à Kane de mettre en avant le « caractère ontologique du résidu³⁰⁵ ». L'autrice déconstruit jusqu'à l'extrême le physique de ses personnages et, lorsque plus aucun artifice corporel ne leur permet de dissimuler leur véritable identité (et genre), leur nature profonde se dévoile dans ce qu'il reste d'eux. Par exemple, l'amour de Carl pour Rod survit à toutes les mutilations au travers de la pièce pour continuer à se manifester alors que Carl n'est même plus un véritable corps : dans la dernière scène de *Purifiés*, il a perdu ses mains, ses pieds, sa capacité de parler, même son genre (par sa castration), mais il continue de pleurer silencieusement pour montrer sa peine d'avoir perdu l'amour de sa vie. Dans les derniers moments de *L'Amour de Phèdre*, un Hippolyte

³⁰⁰ Plana, Muriel. « Scènes érotiques transsexuelles dans le théâtre et le cinéma contemporains, Neil Jordan, Sarah Kane, Kimberle Peirce et Bertrand Bonello. » *La scène érotique sous le regard*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 271-284. <http://books.openedition.org/pur/52989>

³⁰¹ Kane, S. *Purifiés*, p. 57.

³⁰² Kane, S. 4.48 *Psychose*, p. 10.

³⁰³ Ibid., p. 12.

³⁰⁴ Kane, S. *Manque*, p. 38.

³⁰⁵ Campos, L.

démembré sourit en déclarant : « Si seulement il y avait pu avoir plus de moments pareils³⁰⁶. » Il n'est plus qu'un cadavre à la merci des vautours et c'est pourtant là qu'il trouve le bonheur. Dans ce qu'il reste de lui se révèle la volonté qu'il a toujours eu de fuir les normes dictées par la société dans laquelle il a grandi. Il trouve donc la paix dans la punition qu'il reçoit pour avoir transgressé ces normes.

Lorsque les corps des protagonistes de Kane sont ramenés à leur réduction extrême, ils ont également tendance à revenir à l'essence même de ce qui fait d'eux des êtres vivants : leurs besoins primaires. En effet, la scène finale d'*Anéantis*³⁰⁷ réduit Ian à une série d'actions qui s'enchaînent sans que le personnage semble réellement les décider, comme s'il réagissait à un instinct primaire. On trouve ici un nouvel espace corporel où la dramaturge efface les frontières binaires du genre : dans des situations insoutenables, le genre disparaît et tous réagissent de la même manière, en revenant aux besoins fondamentaux de leur corps : respirer (« *Ian en train de s'étrangler.* »), déféquer (« *Ian en train de chier.* »), dormir (« *Ian faisant un cauchemar.* »), baiser (« *Ian se masturbe.* »), se nourrir (« *Ian (...) sort le corps du bébé. Il le mange.* ») et se rassurer (« *Il serre contre lui le corps du Soldat pour se reconforter.* »). Par ailleurs, toutes ces actions semblent se dérouler de manière inadéquate : il se nourrit d'un autre être humain, il suffoque en respirant, il se frotte avec des journaux, il cherche du réconfort auprès d'un cadavre masculin, et son sommeil est teinté de mauvais rêves. Même sa mort ne suit pas la norme, puisqu'elle est suivie d'une résurrection.

En opposition à Ian se trouve (encore et toujours) Cate. Les besoins primaires de la jeune femme sont déjà mentionnés auparavant dans la pièce, et elle semble également avoir du mal à les combler : « Je n'arrive pas à pisser. C'est que du sang. (...) Ni à chier. Ça fait mal³⁰⁸. » Elle a des haut-le-cœur lorsqu'elle voit de la nourriture. Néanmoins, dans la scène finale, Cate adopte un nouveau comportement. Elle réalise ses actions d'une manière favorable à sa survie, et va même jusqu'à aider Ian à survivre en prenant soin de lui : elle couche avec quelqu'un pour récupérer de la nourriture qu'elle partage avec lui ; elle s'enroule dans un drap pour se tenir chaud ; elle boit du gin et en donne à Ian ; elle suce son pouce pour se rassurer. En comparant les comportements du couple dans cette scène finale, on peut constater le positionnement différent qu'ils ont face aux normes de genre. Alors qu'ils sont tous les deux résumés aux mêmes besoins fondamentaux des êtres humains, seule Cate réussit à s'en sortir positivement,

³⁰⁶ Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 72.

³⁰⁷ Kane, S. *Anéantis*, pp. 87-90.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 54.

car elle est celle qui est parvenue à quitter la chambre d'hôtel, et donc, à s'affranchir des normes. Ian, de son côté, reste coincé dans ses mentalités et n'arrive donc pas à accomplir comme il le devrait les bases de sa condition humaine. Chez Kane, être un véritable être humain fonctionnel c'est être quelqu'un qui se libère de la binarité.

Dans *4.48 Psychose*, le texte fait lui aussi écho de la réduction d'un corps pour en révéler son essence véritable :

abstraction jusqu'au (...)
déconstruction (...)
déformer
forme spontanée

obscur jusqu'au

Vrai Juste Correct
Quelqu'un ou quelqu'autre
Chacun chaque tous

noyant dans un océan de logique
ce monstrueux état de paralysie

toujours malade³⁰⁹

Dans cet extrait, la voix narratrice relate que son corps a été réduit à l'extrême, pour devenir une forme indéfinie, qui représenterait la vérité de tous les êtres vivants (le « Vrai » de « chaque tous »). Elle révèle alors que ce résidu d'elle-même est paralysé dans un océan de logique : elle est coincée dans les normes binaires que la société a fixées comme « logiques » et, même à cet état primaire de son corps, son esprit reste « toujours malade ». Une séquence antérieure place la voix narratrice dans la même situation de détresse que d'autres personnages de Kane. Elle est dans l'incapacité de répondre à ses besoins primaires : « Je suis fatiguée (...) je ne peux pas manger je ne peux pas dormir (...) je ne peux pas baiser³¹⁰ ».

En conclusion, Kane utilise les corps de ses personnages comme des outils pour expérimenter le genre. Comme un scientifique dans son laboratoire, elle manipule le physique de ses protagonistes pour déconstruire leur genre, tester de nouvelles combinaisons et tenter de trouver l'anatomie « miracle » qui permettrait d'atteindre un genre non-binaire. Ses expériences

³⁰⁹ Kane, S. *4.48 Psychose*, pp. 28-30.

³¹⁰ Ibid., pp. 10-11.

amènent ses personnages à des extrêmes où leur véritable nature révèle leur positionnement par rapport aux idéaux binaires.

4) Offrir une nouvelle voix au langage

L'univers de Kane est connu pour tendre vers son abstraction. Alors que les premières œuvres de la dramaturge se concentrent sur d'importantes images de corps, où le visuel prime donc sur le textuel, les deux dernières pièces de Kane inversent le processus en mettant le langage au premier plan. L'autrice y expérimente alors la même chose que sur le physique de ses personnages dans les textes précédents : elle crée un langage inédit qui reflète son projet de création d'un nouveau genre. Cette partie de l'étude visera donc à analyser l'importance du langage chez Kane, la façon dont il reproduit l'effet de réduction opérée jusqu'alors sur les corps et la manière dont la fusion des voix en une seule permet d'atteindre l'objectif final queer de Kane.

4.1 : L'importance de la dénomination

Tout d'abord, quelle importance l'autrice accorde-t-elle au langage ? Dans *Manque* et *4.48 Psychose*, sa place est évidemment centrale. Dans la première pièce, c'est en faisant lire son texte à voix haute qu'elle a pu le retravailler et le façonner³¹¹, prouvant ainsi que l'oralité est l'outil qui permet à son texte d'évoluer. Dans la deuxième pièce, Kane a déclaré que dans ce projet « tout ce qu'il y a c'est la langue et les images. Mais toutes ces images se trouvent dans la langue au lieu d'être visuelles³¹². »

Néanmoins, les trois premières pièces accordent aussi un regard particulier à la langue, et ce malgré la volonté de la dramaturge de « dépatouiller la langue jusqu'à ce qu'elle soit d'un minimalisme radical³¹³. » La part des mots est bien inférieure à la part des actions visuelles, mais leur importance en ressort grandie : le poids de la dénomination des choses est primordial dans ces œuvres. L'étiquette désignée à chaque personnage détermine le rôle qu'ils doivent incarner et que certains cherchent à fuir. Dans *Anéantis*, Cate s'oppose aux étiquettes qu'Ian tente d'imposer sur ceux qu'il n'apprécie pas : elle refuse qu'il considère les gens de couleur comme « les bronzés et les pakis³¹⁴ » ou qu'il appelle son frère handicapé « débile³¹⁵ ».

³¹¹ Saunders, G., p. 162.

³¹² Ibid., p. 178.

³¹³ Ibid., p. 144.

³¹⁴ Kane, S. *Anéantis*, p. 15.

³¹⁵ Ibid., p. 16.

L'Amour de Phèdre poursuit cette notion d'étiquetage : Phèdre refuse qu'Hippolyte la catégorise comme sa mère, car cela l'empêcherait d'assurer le rôle d'amante.

Dans *Purifiés*, l'importance de la dénomination est encore plus centrale. Dans la deuxième scène, Rod insiste pour que Carl l'appelle par son vrai prénom, plutôt que par un surnom affectueux tel que « mon cœur poussin chéri³¹⁶. » Selon lui, une vraie preuve d'amour est de nommer quelqu'un par son véritable prénom, comme si c'était en reconnaissant une personne par qui elle est vraiment qu'on lui prouve son affection. De plus, le surnom affectueux et stéréotypé rattacherait leur amour à un concept du couple auquel il ne semble pas vouloir s'engager : le mariage. Plus loin dans la pièce, Tinker réclame que Carl prononce le nom de son petit ami et celui-ci refuse : nommer le prénom rendrait réel cet amour interdit aux yeux du tortionnaire. Enfin, une dernière preuve de l'importance de la dénomination chez Kane se trouve dans la septième scène. Lorsque Grace apprend à Robin à écrire, qu'elle lui offre donc l'accès au langage, elle lui enseigne avant tout à écrire leurs deux prénoms : le langage démarre là où l'on donne un nom à soi-même. Chez la dramaturge, le langage donne à chacun le pouvoir de s'identifier.

4.2 : Contrôler le langage

Puisque les mots ont un tel pouvoir révélateur chez les personnages, le langage représente un risque pour la pérennité des normes binaires : si les personnages commencent à comprendre qui ils sont vraiment, ils réaliseront les limites que le genre leur fixe. Le traitement du langage chez Kane suit alors le même chemin que le traitement du corps : les premières pièces exposent un langage réprimé, parasité, afin de garder les protagonistes enfermés dans la binarité, tandis qu'ensuite, il se libère et se transforme pour présenter le nouvel idéal queer.

Dans son article *Sarah Kane et le scandale du corps parlant*, Éléonore Obis souligne comment la bouche, l'organe de la parole, est régulièrement empêchée de réaliser sa fonction langagière³¹⁷ : la langue d'Hippolyte est contaminée, Carl doit avaler sa bague, des larves envahissent la bouche de C, Ian empêche Cate de parler en lui faisant performer une fellation, etc. Dans *Purifiés*, comme il a déjà été mentionné auparavant, Tinker va jusqu'à physiquement détruire le langage en demandant à Robin de mettre à feu la bibliothèque.

³¹⁶ Kane, S. *Purifiés*, p. 20.

³¹⁷ Obis, E. « Sarah Kane et le scandale du corps parlant », pp. 92-93.

4.3 : Le langage comme reflet de la réduction des corps

Pour continuer, il est nécessaire de se pencher sur la conception que la dramaturge a du langage. Comme pour les genres, elle tente d'effacer la frontière binaire qui pourrait exister dans l'opposition langage/corps. Dans son œuvre, les deux concepts sont à la fois opposés, complémentaires ou reflets l'un de l'autre. Dès *Anéantis*, ce lien est mis en évidence. Ian s'adresse à Cate en lui disant « serre-moi dans ta bouche³¹⁸ » : la bouche, organe du langage, remplace ici les bras de la jeune femme. C'est d'abord par le langage que l'homme réclame de l'affection, plutôt que par le corps. Dans *L'Amour de Phèdre*, le lien entre le corps et la parole peut être vu au moment où Phèdre n'arrive plus à s'exprimer à la suite de la fellation qu'elle fait à Hippolyte. Elle l'a vidé de sa substance et elle-même se retrouve vidée de sa voix³¹⁹.

Puisque le langage est le reflet du corps, il reflète également l'effet de réduction que Kane applique sur le physique de ses personnages. Alors que dans *Purifiés*, on découvrirait un Carl perdant toute forme d'expression langagière et ne devenant plus qu'un résidu corporel, *Manque* présente des personnages réduits uniquement à leur voix. Ils ne sont plus que langage : « Je hais ces mots qui me gardent en vie (...) qui m'empêchent de mourir³²⁰. » Au fil de la pièce, ce langage tend à se réduire davantage. Les protagonistes déclament des longs enchaînements de « Non/Si³²¹ », ils ne forment plus de mots, mais poussent des « *cri bref d'une syllabe*³²² » et le langage disparaît parfois dans des silences ou des pauses.

Dans *4.48 Psychose*, les premières lignes de texte forment un dialogue entre une voix parlant, et une voix silencieuse. Cette séquence montre que la pièce considère le silence comme un langage en lui-même. Autrement dit, la forme la plus réduite du langage serait le silence, le non-langage, et cette forme arriverait tout de même à exprimer quelque chose.

Cette dernière pièce de Kane est celle qui illustre le mieux le processus de réduction de la dramaturge, puisque la disposition du texte sur la page représente visuellement le découpage qu'ont subi certains personnages jusqu'alors. La voix narratrice annonce « Une ligne en pointillé sur la gorge A DECOUPER³²³ » et ces mêmes pointillés s'alignent physiquement sur le papier en séparant les différents îlots de textes. La voix aurait donc un élément textuel imprimé sur sa propre peau, rendant d'autant plus floue la distinction entre ce qu'elle dit, ce qui

³¹⁸ Kane, S., *Anéantis*, p. 19.

³¹⁹ Obis, E., *Sarah Kane et le scandale du corps parlant*, p. 92.

³²⁰ Kane, S., *Manque*, p. 48.

³²¹ Ibid., p. 49.

³²² Ibid., p. 50.

³²³ Kane, S., *4.48 Psychose*, p. 74.

est écrit et ce qu'elle est personnellement : elle est à la fois le corps, la voix clamant le texte fragmenté, et le texte lui-même, puisque son corps serait fragmenté comme le récit sur le papier. Au fil de la pièce, la mise en page est de plus en plus vide : les trous remplissent le papier et le langage n'est plus qu'une succession de mots ou de phrases incomplètes, sans ponctuation. Comme le corps de ses personnages qui est mutilé jusqu'à l'extrême, le langage de ces corps est découpé jusqu'à sa plus petite expression.

4.4 : Fusion d'une multitude de voix

L'autre processus que Kane applique par le biais du langage est la fusion des genres en une seule et même voix. Au fil de ses cinq pièces, la limite entre les différents personnages disparaît peu à peu jusqu'à ce qu'une seule voix soit mise en scène dans *4.48 Psychose*. Il y a un passage graduel d'une multiplicité de protagonistes, de leurs voix et des genres à une unicité générale.

Dès *Anéantis*, la dramaturge entame cette multiplicité avec le personnage de Cate et ses convulsions. Lors d'une de ses crises, elle commence à parler d'elle-même à la troisième personne du singulier : « Faut que je lui dise. (...) Elle est en danger³²⁴. » Cette réplique témoigne de la présence d'une voix interne à Cate qui arriverait à prendre la parole lors des absences de cette dernière. La pièce met donc en avant une idée qui se développera au fil des autres œuvres de Kane : chacun a en lui d'autres voix que la sienne, des voix qui s'écartent de la voix que les normes ont imposée et qui tentent de se manifester quand elles le peuvent. De plus, la voix interne semble vouloir mettre Cate en garde à propos des malheurs qui se produiront bientôt, comme si la jeune femme savait au fond d'elle-même que rester dans son rôle binaire la mettrait en danger.

Dans *L'Amour de Phèdre*, la distribution des rôles précise que le Médecin, le Prêtre et Thésée peuvent être incarnés par le même acteur, faisant apparaître l'idée que Kane a de regrouper ces voix en une seule et même personne. Un unique corps incarnerait alors la voix de la science, de la religion et du politique, des discours revendiquant les normes binaires. Thésée finit par mettre fin à ses jours lorsqu'il se rend compte qu'il a violé sa propre fille et qu'il a ainsi transgressé la loi. Kane montre les limites de ces discours multiples en les réduisant au silence.

³²⁴ Kane, S. *Anéantis*, p. 21.

Dans *Purifiés*, la pièce met en scène de manière plus évidente cette multitude de voix en chacun, mais fait aussi un premier pas vers l'idée de fusion des plusieurs voix en une seule. Tout d'abord, après son décès, Graham semble n'apparaître qu'aux yeux de sa sœur : il devient une de ses voix internes, jusqu'à ce qu'il fusionne avec la voix de Grace en devenant Grace/Graham : une seule voix qui parle au nom des deux genres binaires réunis en un corps.

LES VOIX : Fais-le fais-le moi.
Vas-y, enfile-la.
Grace est violée par l'une des voix. (...)
LES VOIX : On gargouille pour ça
On supplie pour ça
On glapit pour ça
On se cambre pour ça
On souffre pour ça³²⁵

Ces Voix témoignent également de la fusion de différents discours. On ne sait pas vraiment combien elles sont, ou même si elles ne sont qu'une seule et même voix clamant le texte, mais on y entend clairement plusieurs entités différentes : une voix réclame que Grace se fasse violer, l'une la viole, l'autre semble souffrir de ce viol, une autre apprécie et en réclame plus. Cette quantité de discours différents réunis sous une seule dénomination sont une première annonce de la voix englobante de *4.48 Psychose* où se font écho tous les discours possibles sur les normes de la société. : certaines voix approuvent l'union Grace/Graham, d'autres non, d'autres voient Graham comme un « pédé putain de toxico » alors que d'autres approuvent « la dope oh oui³²⁶. » Les Voix quittent également la sphère du langage mental, interne, et deviennent presque physiques en donnant la parole au corps de Grace puisqu'elles prononcent les « cracs » que le corps de la jeune femme produit lors de son agression.

Dans *Manque*, il a été discuté dans la première partie de cette étude que les quatre entités, A, B, C et M, représentaient des archétypes de genre qui finissaient par fusionner en une seule entité prenant la parole par le biais de quatre voix distinctes. Comme Kane l'a dit par elle-même, les voix pourraient être « intérieures hallucinées par un seul esprit schizophrène (...) des fragments de personnalités multiples au sein d'une même psychée³²⁷. » On serait donc en présence d'une personne dont le corps contient les discours des deux genres binaires et de leurs différents rôles archétypaux, tous en mal-être par rapport aux normes qu'on leur fixe. En effet, comment respecter les dictats d'un genre, si nous les sommes tous en même temps ?

³²⁵ Kane, S. *Purifiés*, p. 55.

³²⁶ Ibid., p. 53.

³²⁷ Ayache, S.

4.5 : 4.48 *Psychose* : une voix queer pour un identité queer

Cette question sans réponse sert de fil conducteur dans la dernière pièce de Kane, où les multiples voix sont à nouveau mises en scène, mais sous forme d'une « symphonie solo³²⁸ » : il n'y a plus de distinction textuelle entre les différents discours, ils émergent tous de la même entité. Mais à quel genre se rattacherait cette voix ?

De prime abord, la voix monologuée semble se rattacher au genre féminin. La majorité des accords sont féminins et son corps semble également être anatomiquement féminin, puisqu'elle n'aurait pas de pénis : « Mes cuisses sont vides³²⁹. » Pourtant, rapidement, apparaît une deuxième voix, celle du médecin-thérapeute, qui pourrait laisser entendre une identité masculine dans la pièce³³⁰. Au fil du texte, les frontières entre les deux personnages sont de plus en plus floues et l'on finit par ne percevoir qu'une seule voix, qui aurait en elle les deux discours.

Le sujet devient alors une identité multiple. Il est à la fois masculin et féminin. Il est à la fois hétérosexuel, homosexuel et bisexuel³³¹ : tant en donnant la parole à une femme qui déclare son amour pour son médecin (« Je vous ai aimé³³² »), qu'à un médecin attaché à sa patiente (« Mais je vous aime vraiment bien³³³) ou qu'à une voix féminine ayant perdu la femme de sa vie (« Bâtie pour la solitude, pour aimer l'absente³³⁴ »). Alors que son corps semblait féminin, la voix se revendique aussi asexuée : « Voyez l'eunuque de la pensée chartrée³³⁵. »

À ce moment précis de son œuvre, Sarah Kane atteint cette identité de genre queer qu'elle recherche. Pour rappel, cette étude considère l'identité queer comme une identité excluant la binarité. Il s'agirait d'une sorte de non-genre, regroupant en son sein toutes les identités de genres potentielles. Cette identité est donc située au croisement des discours qui s'opposent les idées préconçues et aux normes binaires, mais qui tient pourtant en son sein tous ces discours auxquels elle s'oppose. La voix dans *4.48 Psychose* est donc queer : elle est cette volonté de quitter la binarité, mais également cette voix qui réclame d'y rester. C'est une identité en mouvement perpétuel : elle n'est pas une identité divisée masculin/féminin qui se réconcilie comme l'ont été Grace et Graham dans *Purifiés*, mais une « transgression de ces

³²⁸ Kane, S. *4.48 Psychose*, p. 52.

³²⁹ Ibid., p. 35.

³³⁰ Yaghoubi, A., p. 3.

³³¹ Ibid., p. 8.

³³² Kane, S. *4.48 Psychose*, p. 15.

³³³ Ibid., p. 47.

³³⁴ Ibid., p. 25.

³³⁵ Ibid., p. 52

catégories traditionnellement présentées comme naturelle³³⁶. » Là où Grace/Graham avait besoin d'avoir un corps mixte pour représenter en une personne d'eux genres distincts, la voix queer existe sans liens avec ce corps, puisqu'en définition, le genre queer est unique : il ne considère pas l'existence préalable de genres binaires opposés.

³³⁶ Yaghoubi, A., p. 12.

Partie IV : Une identité queer : une identité de genre impossible ?

La quatrième et dernière partie cette étude va se pencher sur le constat que Kane réalise en mettant en scène la voix queer de *4.48 Psychose*. Elle constate que son personnage est au croisement de tous les discours contradictoires sur le genre et est donc incapable de trouver un point d'ancrage. Les prochains paragraphes s'intéresseront d'abord à la dysphorie de genre que ce manque de stabilité provoque et à la façon dont le désaccord entre ce que la voix ressent intérieurement et ce qu'elle constate physiquement crée un décalage entre son esprit et son corps. Ensuite, nous explorerons les voies que l'identité queer explorera pour tenter d'atteindre un certain équilibre et nous finirons par exposer la seule solution que Sarah Kane présente : la mort de son sujet.

1) Dysphorie de genre

« C'est ici que je suis
Et voilà mon corps³³⁷ »
Sarah Kane, *4.48 Psychose*

Cette réplique de la voix queer construite par Kane dénonce l'état de son locuteur : son esprit est à un endroit, tandis que son corps est à un autre. Les deux entités n'arrivent pas à se rejoindre et cela crée chez le sujet un effet de dysphorie du genre³³⁸. La majorité des études sur le sujet sont adressées par des instances scientifiques, médicales, qui en parlent avec des termes binaires. Autrement dit, la situation est uniquement considérée dans une opposition entre le genre masculin et le genre féminin³³⁹. Ainsi, cette maladie est définie par l'American Psychiatric Association sous les termes suivants : « Une personne dont le genre donné à la naissance est opposé à celui auquel elle s'identifie³⁴⁰. » S'il n'existait pas deux genres différents, personne ne serait considéré comme malade à cause d'un désaccord dans son genre.

Ce constat nous ramène directement à l'un des mécanismes que Kane dénonce comme responsable du cloisonnement de ses personnages dans le système binaire : la science. La voix queer de *4.48 Psychose* a absorbé en elle-même ces discours médicaux et ceux-ci lui provoquent cette idée de dysphorie. Ils la forcent à considérer un décalage entre son corps, le genre féminin

³³⁷ Kane, S. *4.48 Psychose*, p.39.

³³⁸ Reckendrees, E., p. 30.

³³⁹ Manzano, A. et Vincent, B., p. 12.

³⁴⁰ « Gender Dysphoria » *American Psychiatric Association*, 2013, 31 juillet 2023.

https://www.psychiatry.org/File%20Library/Psychiatrists/Practice/DSM/APA_DSM-5-Gender-Dysphoria.pdf

auquel il renvoie, et son genre réellement ressenti : un genre queer qui échappe à la notion de féminin/masculin.

Le corps et l'âme ne peuvent jamais être mariés

J'ai besoin de devenir ce que je suis déjà et gueulerai à jamais contre cette incongruité qui m'a vouée à l'enfer (...)

Je me noierai dans la dysphorie
dans la froide mare noire de mon moi
le puits de mon esprit immatériel (...)

Ils m'aimeront pour ce qui me détruit (...)
Chaque compliment m'ôte un bout de mon âme³⁴¹

Cette tirade exprime cet état de dysphorie entre l'identité de genre queer et le discours des médecins. Ce dernier fait comprendre à la voix narratrice qu'il sera impossible pour son esprit et son corps de s'unir : l'un est binaire, l'autre ne conçoit pas la binarité. La médecine tient à soigner cette dysphorie : l'identité queer doit soit s'aligner avec son corps féminin, soit accepter sa transition vers un genre masculin. Elle ne peut pas demeurer en dehors du système. Ainsi, on lui demande de « devenir ce qu'elle est déjà » : étant queer, elle est à la fois masculine et féminine. Si elle suit l'avis des docteurs, elle rentrera dans les normes et se verra acceptée, aimée. Néanmoins, elle le sera à cause de ce qui la détruit : le système binaire. La mention « esprit immatériel » démontre également le décalage entre l'identité queer et la binarité : cette dernière se réfère à la matérialité des corps, leur anatomie, tandis que l'identité queer existe sans rapport au physique. Enfin, la dernière phrase de l'extrait fait le lien avec l'idée que le sujet queer se fait régulièrement mégenrer lorsqu'on lui adresse la parole³⁴².

En conclusion, la voix queer ne semble jamais pouvoir trouver d'équilibre, car elle n'arrive pas à échapper au diagnostic que le système pose sur elle. Alors qu'elle pense atteindre un équilibre, la science (une voix ancrée en elle par le biais de ses dialogues internes avec ses médecins) la persuade qu'elle est malade et doit trouver un remède. Elle se tourne alors vers les autres pour y trouver une solution, pour tenter d'être approuvée par leur regard.

³⁴¹ Kane, S. 4.48 *Psychose*, pp. 18-19.

³⁴² Reckendrees, E., p. 30.

2) Besoin de reconnaissance et d'amour

Ce besoin de reconnaissance par autrui est exprimé lorsque la voix queer liste ses besoins. Beaucoup d'entre eux amènent un lien entre le sujet queer et un Autre auquel il tient à plaire : « gagner l'affection de l'Autre désiré, adhérer et rester loyal à l'autre (...) être pardonné être aimé³⁴³. » Comblé tous ces besoins permettrait alors à la voix d'« être libre³⁴⁴. » Autrement dit, c'est en correspondant à un partenaire et en étant aimé par celui-ci que le sujet se considère comme une personne à part entière, libérée de ses complexes.

Hélas, le système binaire considère l'identité queer comme inexistante. La voix narratrice cherche donc la reconnaissance et l'amour en une personne qui est incapable de la voir. « Va te faire foute puisque tu me rejettes en n'étant jamais là (...) mais surtout, toi, Dieu, va te faire foutre puisque tu me fais aimer quelqu'un qui n'existe pas³⁴⁵. » : le sujet queer attend un amour réciproque d'une personne qui n'existe même pas.

C'est le final (...)

Validez-moi
Observez-moi
Voyez-moi
Aimez-moi (...)

C'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée, dont le visage est scotché au verso de mon esprit³⁴⁶

Dans ces dernières lignes de *4.48 Psychose*, la voix narratrice semble chercher l'approbation d'une nouvelle personne : les spectateurs de la pièce. Alors que personne dans son univers ne lui a donné l'amour dont elle avait besoin, elle réclame au public de le lui offrir. Avant de mourir, son avant-dernière réplique souligne qu'elle ne s'est jamais rencontrée elle-même, amenant une nouvelle perspective sur son amour absent : et si « ce blessant putain de besoin physique³⁴⁷ » qu'elle ressentait jusqu'alors était une quête de sa propre identité³⁴⁸ ? Son besoin de reconnaissance serait en réalité un besoin d'amour propre.

³⁴³ Kane, S. *4.48 Psychose*, pp. 44-45.

³⁴⁴ Ibid.

³⁴⁵ Ibid., pp. 21-22.

³⁴⁶ Ibid., pp. 53-55.

³⁴⁷ Ibid., p. 20.

³⁴⁸ Saunders, G., p. 181.

Lorsque la voix annonce : « Une femme me manque qui n'est jamais née (...) mon amour, pourquoi m'as-tu abandonnée³⁴⁹ ? », elle parlerait alors d'elle-même. Elle chercherait l'amour d'une femme, celle que le système binaire lui réclame d'être, mais elle n'arrive jamais à la rencontrer, puisque cette femme n'existe pas. Une nouvelle fois, l'identité queer est niée (« l'enfant de la négation³⁵⁰ ») et forcée à être reconnue par un genre qu'elle n'est pas.

Puisque l'amour d'autrui est « ce besoin vital pour lequel je mourrais³⁵¹ », la pièce se termine par la mort inévitable de son sujet queer. Ne pas être reconnu par les autres, c'est ne pas être aimé et c'est donc ne plus pouvoir exister.

3) Fuite et vérité dans la mort

« Aime-moi ou tue-moi³⁵² »
Sarah Kane, *Purifiés*

Cette réplique culte que Grace adresse à son frère Graham résume l'ultimatum que connaissent la plupart des personnages de l'univers de Kane : être aimé ou mourir. Dans le monde binaire chaotique de la dramaturge, ces deux possibilités sont les seules options possibles pour qu'ils arrivent à atteindre l'identité de genre qui leur correspond. L'union impossible entre leur âme et leur corps ne peut se produire que par l'amour de l'Autre, ou par la mort. Cependant, nous avons vu que cet Autre est incapable de reconnaître l'identité queer. Ainsi, la seule solution pour celle-ci est de mettre fin à ses jours.

Ce qui est dérangeant chez Kane, c'est que, pour des personnages, comme le Soldat, Hippolyte, Phèdre ou les diverses voix de *Manque*, le seul moyen de réaliser une telle union se trouve dans les quelques brèves secondes qui précèdent leur propre anéantissement³⁵³.

Graham Saunders, dont le titre de l'ouvrage *Love me or Kill me* est la citation cruciale de l'ultimatum amour/mort chez Kane, souligne l'issue de sortie que l'autrice offre à ses personnages : pour échapper au système binaire, il faut mourir. C'est à l'instant précis de leur trépas que les protagonistes peuvent alors trouver la paix et se rencontrer eux-mêmes et s'aimer pour qui ils sont réellement. Ce dernier point de cette étude se penchera donc sur plusieurs cas

³⁴⁹ Kane, S. 4.48 *Psychose*, pp. 24-25.

³⁵⁰ Ibid., p. 49.

³⁵¹ Ibid., p. 53.

³⁵² Kane, S. *Purifiés*, p. 35.

³⁵³ Saunders, G., pp. 181-182.

où Kane met en scène cette fuite par le décès et l'espoir qu'elle arrive à trouver de ce moment funeste.

Le Soldat d'*Anéantis* est le premier personnage à se suicider et ce premier acte démontre directement la conception de la mort chez Kane. L'homme de guerre ne le fait pas par désespoir, mais au contraire, il voit dans ce geste la possibilité de retrouver l'amour de sa fiancée décédée³⁵⁴. Il fuit les normes binaires et trouve la paix dans un autre monde où l'amour y sera possible.

De son côté, Ian « meurt soulagé³⁵⁵ » de pouvoir mettre fin à ses souffrances. Cependant, il ressuscite sur-le-champ. Kane refuse de lui laisser trouver la paix, car il n'a pas encore réussi à sortir du système binaire. Il ne voit pas la mort comme une issue : « On ne peut pas mourir et revenir. Quand tu meurs, c'est fini. (...) Tout a une explication scientifique³⁵⁶. » Il justifie sa conception de la mort en se référant directement aux discours scientifiques auxquels la dramaturge s'oppose à travers son processus dramaturgique. Ian n'est pas encore prêt à réellement mourir, à quitter le monde binaire et rejoindre un idéal queer : il doit revenir à la vie pour continuer son « long et douloureux voyage vers la prise de conscience de ce qu'il est³⁵⁷. »

Dans *L'Amour de Phèdre*, le Prêtre annonce à Hippolyte : « Si la vérité est ton absolu tu mourras³⁵⁸. » Cette réplique prouve que la mort est le lieu de l'honnêteté. C'est en suivant cette voix que le prince antique entrera en contact avec sa véritable identité. D'ailleurs, au moment de son décès, il dit « si seulement il avait pu y avoir plus de moments pareils³⁵⁹. » Hippolyte trouve enfin le bonheur dans le court laps de temps où il franchit la frontière entre la vie et la mort.

Dans *Purifiés*, la mort est également vue comme un soulagement pour Graham qui remercie Tinker lorsque ce dernier l'aide à se suicider (« Merci, docteur³⁶⁰. »). Graham va par la suite aider Robin à se suicider également en lui tirant sur les jambes alors qu'il se pend. Il semble avoir compris que le jeune garçon était en détresse et l'assiste dans sa fuite du monde binaire.

³⁵⁴ Delvaux, M.

³⁵⁵ Kane, S. *Anéantis*, p. 89.

³⁵⁶ Ibid., p. 83.

³⁵⁷ Saunders, G., p. 112.

³⁵⁸ Kane, S. *L'Amour de Phèdre*, p. 62.

³⁵⁹ Ibid., p. 72.

³⁶⁰ Kane, S. *Purifiés*, p. 17.

La mort des voix de *Manque* a déjà été discutée dans le point s'intéressant à la symbolique de la lumière. Celle-ci apparaît alors que les quatre personnages trouvent la mort et ils soulignent que « La vérité est derrière toi (...) dans la lumière³⁶¹. » Ils trouvent également leur véritable identité et leur bonheur « dans la lumière, la blancheur, la splendeur de la lumière. (...) Et à jamais sera (...) libre et heureux³⁶². »

J'écris pour les morts
pour ceux qui ne sont pas nés

Après 4h48 je ne parlerai plus (...)

Il y a longtemps que je suis morte
Retour à mes racines³⁶³

Le sujet queer de *4.48 Psychose* adopte la même échappatoire funeste que les autres personnages de Kane. La voix souligne qu'elle a osé prendre la parole pour s'adresser aux autres identités queers qui n'ont jamais pu voir le jour. Elle déclare elle-même n'avoir jamais été considérée comme vivante aux yeux d'autrui. Rejoindre la mort est un moyen de retourner à ses racines ; de retrouver son identité de genre queer originelle. Elle annonce également qu'elle ne parlera plus une fois 4h48 passé. Parle-t-elle de l'heure ou serait-ce une référence directe au titre de la pièce dont elle est le sujet ? Elle indique qu'elle n'existe que le temps de cette heure, mais aussi de cette pièce, et qu'elle disparaîtra après. Ainsi, l'objet de cette étude, le projet queer de Sarah Kane, était voué à ne pas durer. Lorsque le rideau tombe à la fin de la représentation de cette ultime pièce, le sujet queer sombre dans le silence.

Cependant, les rideaux ne se ferment jamais vraiment, puisque la voix narratrice lance une dernière réplique : « s'il vous plaît levez le rideau³⁶⁴. » Au moment de son décès, le sujet queer quitte le monde de la fiction pour réclamer que l'on ouvre les tentures et ainsi laisser entrer la lumière dans son univers³⁶⁵. Cette fin laisse alors un important message d'espoir : celui qu'en ayant assisté à la naissance de cette identité queer, puis à son trépas, le monde réel puisse entrer en contact direct avec le monde de la fiction et, ainsi, peut-être permettre à cette fiction, à cette identité queer, de devenir réelle à son tour.

³⁶¹ Kane, S. *Manque*, p. 63.

³⁶² Ibid., p. 66.

³⁶³ Kane, S. *4.48 Psychose*, p. 19.

³⁶⁴ Ibid., p. 56.

³⁶⁵ Sánchez-Palencia Carazo, Carolina. « *4.48 Psychosis*: Sarah Kane's 'bewildered fragments'. » *Bells: Barcelona English language and literature studies*, Vol. 15 (2006).
<https://raco.cat/index.php/Bells/article/view/82967>

Conclusion

« Je chante sans espoir sur la frontière³⁶⁶ »
Sarah Kane, *4.48 Psychose*.

Cette réplique lancée par le sujet queer de l'ultime pièce de Sarah Kane résume l'état d'esprit de cette identité nouvelle : sa voix, une « symphonie solo³⁶⁷ », clame son texte depuis un espace indéterminé, à la frontière entre les genres binaires, un lieu qui refuse d'entrer dans un des deux territoires. Le sujet queer est empli de désespoir, puisqu'il a le sentiment que son chant ne changera rien à sa situation. Il est coincé à la frontière des genres. Cette frontière, Kane l'aura explorée tout au long de son œuvre. Elle est le lieu de tous les possibles, celui de toutes les transgressions, et cette étude aura elle-même gravité autour de cette limite.

Dans un premier temps, nous avons pu observer comme l'autrice fixait cette frontière comme la norme principale de son univers. Dans ses pièces, tout n'est qu'opposition entre deux pôles : masculin/féminin, domination/soumission, vie/mort, obscurité/lumière, corps/esprit, etc. La binarité contraint ses personnages à ne jamais pouvoir trouver d'équilibre entre deux extrêmes, et donc à ne jamais rencontrer le genre auquel ils espèrent.

Par la suite, nous avons découvert ce que Kane dénonçait comme responsables de cette situation : de la notion de couple, au rôle du sexe, en passant par le discours scientifique et la contemporanéité de ses protagonistes, tous les aspects de leur univers les gardent enfermés dans cette binarité. L'autrice se penche alors sur la petite lueur d'espoir qu'elle trouve encore : l'infime frontière qui existe entre les deux pôles.

La dramaturge s'est donc appliquée à exposer cette limite, ce lieu qui peut permettre à chacun de ses personnages de tenter de fuir les normes. Elle entame une dramaturgie de la transgression et tous les aspects de son art le révèlent. Elle brouille les codes du genre théâtral et explore d'autres formes de littérature. Elle joue sur l'espace scénique et l'espace de la fiction pour refléter la lutte de ses personnages et propose des images de corps sous des formes inédites, afin de proposer des genres inédits. Enfin, elle propose un langage inédit et fusionne les voix, les discours, pour présenter une identité de genre nouvelle : le queer.

Cependant, alors que ses pièces font le constat que ce sujet queer ne peut trouver sa consécration qu'en mourant, l'autrice garde tout de même sur une note d'espoir pour son projet.

³⁶⁶ Kane, S. *4.48 Psychose*, p. 19.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 52.

Contrairement à la voix de *4.48 Psychose*, Sarah Kane écrit avec espoir sur la frontière. Cette frontière, c'est l'explosion d'*Anéantis* : le moment où l'intérieur et l'extérieur se mélangent. Cette frontière, c'est le viol de Phèdre, quand amour charnel et amour maternel ne font qu'un, et c'est la fellation du Prêtre à Hippolyte, le moment où le politique et le religieux se corrompent. Cette frontière, c'est la barre oblique dans « Grace/Graham » : leurs corps ne font qu'un, mais leurs prénoms restent séparés par cet infime obstacle de ponctuation. Cette frontière, c'est la lumière de *Manque*, qui réunit les quatre voix dans la mort. Enfin, cette frontière ce sont les rideaux dont le sujet queer de *4.48 Psychose* réclame l'ouverture. C'est la limite entre la fiction et la réalité, une limite que Sarah Kane veut abolir pour permettre à son idéal queer de voir le jour dans un monde où elle espère voir la binarité disparaître. Finalement, l'autrice voit de l'espoir pour son personnage queer, mais il n'est pas dans son écriture. Elle place ses espérances dans son public, ses spectateurs et lecteurs, tous ceux dont l'identité queer réclame l'approbation : « Validez-moi³⁶⁸ ».

³⁶⁸ Ibid., p. 53.

Remerciements

Tout d'abord, je remercie Jonathan Châtel, mon promoteur, de m'avoir fait découvrir l'univers de Kane, m'avoir appris à l'appivoiser et m'avoir épaulé dans ce travail.

Je remercie également l'ensemble du corps enseignant du Centre d'études théâtrales d'avoir enrichi mon regard sur le théâtre.

Un grand merci tout particulier à ma maman, de m'avoir soutenu du début de mes études, jusqu'à la fin de ce mémoire ; de m'avoir toujours poussé à croire en moi : d'avoir relu ce mémoire et d'avoir eu l'œil de lynx qui repérait chaque éventuelle erreur laissée.

Bibliographie

Œuvres de Sarah Kane

- Kane, Sarah. *Anéantis*. Paris : L'Arche, 1998.
- Kane, Sarah. *L'Amour de Phèdre*. Paris : L'Arche, 1999.
- Kane, Sarah. *Purifiés*. Paris : L'Arche, 1999.
- Kane, Sarah. *Manque*. Paris : L'Arche, 1999.
- Kane, Sarah. *4.48 Psychose*. Paris : L'Arche, 2001.

Entretien

- Rebellato, Dan. *Interview de Sarah Kane*. [Retranscription], 1998.
<https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf>

Articles, analyses et essais sur l'œuvre de Sarah Kane

- Aston, Elaine. « Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane's *Blasted* and an Experiential Genealogy of Contemporary Women's Playwriting. » *Theater Journal*, Vol. 62, No. 4 (2010), pp. 575-591.
- Ayache, Solange. « De la mise au silence à la prise de parole : la voix féminine de Martin Crimp à Sarah Kane. » *Sillage critique*, No. 16 (2013).
<https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.2963>
- Campos, Liliane. « Chapitre VII : L'anatomie du sujet dans *Cleansed* et *4.48 Psychosis* de Sarah Kane. » dans : *Sciences en scène : Dans le théâtre britannique contemporain*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.
<https://books.openedition.org/pur/53018>
- Chénétier-Alev, Marion. « La subversion des formes dans *4.48 Psychose*, ou l'invention d'un objet dramatique problématique. » *L'Annuaire théâtre*, No. 38 (2005), pp. 68-86.
- Delvaux, Martine. « Mourir/survivre. Lumières de Sarah Kane. » *Temps Zéro*, No. 5 (2012). <http://tempszero.contemporain.info/document982>
- Dluback, Rebecca L. « Sarah Kane's Cruelty: Subversive Performance and Gender. », *Cleveland State University*, 2008.
<https://engagedscholarship.csuohio.edu/etdarchive/494>
- « Autodissection d'un esprit malade. », *Epistémocritique*, 14 octobre 2008, 21 mai 2023. <https://epistemocritique.org/autodissection-dun-esprit-malade/>
- Grigoriou, Sophie. « Repenser genre et société : l'immense contribution de Sarah Kane. » *Les Missives*, 20 Mai 2020. 07 avril 2023.

<https://www.lesmissives.fr/index.php/2020/05/20/repenser-genre-et-societe-limmense-contribution-de-sarah-kane/>

- Hamamra, Bilal, et Uebel, Michael. « Queering sexuality in Sarah Kane's *Phaedra's love*. » *Psychodynamic Practice*, Vol. 28, No. 2 (2022), pp. 187-192.
- Leroux, Georges. « Blasted/blastés/anéantis. » *Spirale*, No. 222 (2008), pp. 55-56.
- Lesage, Marie-Christine. « Sarah Kane, dans la souillure du monde. » *Jeu*, No. 106 (2003), pp. 111-120.
- Méghaizerou, Miriem. « La question de la représentation dans le théâtre de Sarah Kane. » *Journal français de psychiatrie*, No. 41 (2015), pp. 70-74.
- Obis, Eléonore. « Sarah Kane et le scandale du corps parlant. » *Coup de théâtre*, No. 22 (2008), pp. 87-100.
- Éléonore Obis, « “This isn't tat. This isn't bric-a-brac” (*Phaedra's Love*): the Poetics of Things in Sarah Kane's Theatre », *Études britanniques contemporaines*, No. 35 (2008). <https://doi.org/10.4000/ebc.6015>
- Obis, Eléonore. « Les figures protéiformes de l'inceste dans l'œuvre de Sarah Kane. » *Coup de théâtre*, No. 24 (2010), pp. 183-196.
- Pfaff, Timo. « Decoding Sarah Kane. Dimensions of Methaphoricity in *Cleansed*. » *Iain Fisher/Sarah Kane's website*, 2005, 05 Mai 2023. <https://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-tp1.html>
- Plana, Muriel. « Scènes érotiques transsexuelles dans le théâtre et le cinéma contemporains, Neil Jordan, Sarah Kane, Kimberle Peirce et Bertrand Bonello. » *La scène érotique sous le regard*, Rennes : Presses universitaire de Rennes, 2014, pp. 271-284. <http://books.openedition.org/pur/52989>
- Ravenhill, Mark. « Obituary: Sarah Kane. » *Independent*. 23 février 1999. 21 mai 2023. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-sarah-kane-1072624.html>
- Rayner, Francesca. « Written On The Body: Gender, Violence and queer desire in Sarah Kane's *Cleansed*. » *Ex-Aequo*, No. 20 (2009), pp. 55-64.
- Reckendrees, Evie H. « Genderqueer Perspectives on Sarah Kane's *Cleansed* and *4.48 Psychosis*. » *Gender Forum*, No. 79 (2001), pp 17-35.
- Sánchez-Palencia Carazo, Carolina. « *4.48 Psychosis*: Sarah Kane's 'bewildered fragments'. » *Bells: Barcelona English language and literature studies*, Vol. 15 (2006). <https://raco.cat/index.php/Bells/article/view/82967>
- Saunders, Graham. *Love me or kill me: Sarah Kane et le théâtre*. Paris : L'Arche, 2004.

- Torti-Alcayaga Agathe. « L'œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite. » *Cycnos*, Vol. 18, No.1 (2001). <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/334>
- Tyser, Alicia. « 'Victim. Perpetrator. Bystander' : Melancholic Witnessing of Sarah Kane's *4.48 Psychosis*. » *Theatre Journal*, No. 60 (2008), pp. 23-36.
- Ward, Ian. « Rape and Rape Mythology in the Plays of Sarah Kane. » *Comparative Drama*, Vol. 47, No. 2 (2013), pp. 225-248.
- Wixson Christopher. « 'In Better Places': Space, Identity, and Alienation in Sarah Kane's *Blasted*. » *Comparative Drama*, Vol. 39, No. 1 (2005), pp. 75-91.
- Yaghoubi, Aramesh. « Identité liminaire dans *4.48 Psychose* de Sarah Kane. » *Captures*, Vol. 3, No. 1 (2018). <https://doi.org/10.7202/1055841ar>

Littérature

- Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. Paris : Gallimard, 1953.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-four*. Londres : Penguin Books, 1949.
- Shelley, Mary. *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. Paris : Flammarion, 1818.

Théâtre

- Sénèque. *Phèdre*. Paris : Flammarion, 2019.

Etudes de genre

- Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Paris : La Découverte, 1990.
- « L'identité de genre, c'est quoi ? » *Fil Santé Jeunes*, 04 novembre 2021, 31 juillet 2023. <https://www.filsantejeunes.com/lidentite-de-genre-cest-quoi-17084>
- Manzano, Anna and Vincent, Ben. « History and Cultural Diversity. » *Genderqueer and Non-Binary Genders* (2017), pp. 11-30.
- Omer-Houseaux, Frédérique. « Le genre, une notion féconde pour les sciences sociales. » *Idées économiques et sociales*, No. 153 (2008), pp. 4-5.
- Stewart, Jay. « Academic Theory. » *Genderqueer and Non-Binary Genders* (2017), pp. 53-72.

Etudes sur le théâtre

- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964.
- Degaine, André. *Histoire du théâtre dessinée : De la Préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*. France : Librairie Nizet. 2000.
- Sierz, Aleks. « Qu'est-ce que le 'in-yer-face' (coup de poing) ? Thèmes et critiques. » *Coup de théâtre*, No. 18 (2002), pp. 29-42.

- Viala, Alain. *Histoire du théâtre*. Paris : Que sais-je ?, 2017.

Notes de cours

- Bragard, Véronique. « LGERM2726 : Gender and Sustainability in Utopian/Dystopian Literatures in English », *Université Catholique de Louvain*, 2021.
- Piret, Pierre. « LTHEA2241 : Étude du théâtre français (du Moyen-Âge à la Révolution) », *Université Catholique de Louvain*, 2022.

Dictionnaires

- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. France : Robert Laffont. 1997.
- Gaffiot, Félix. *Dictionnaire Latin-Français*. Paris : Hachette, 2001.
- « Genre > Définition. » *Larousse*, 21 mai 2023.
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/genre/36604>

Divers

- « Gender Dysphoria » *American Psychiatric Association*, 2013, 31 juillet 2023.
https://www.psychiatry.org/File%20Library/Psychiatrists/Practice/DSM/APA_DSM-5-Gender-Dysphoria.pdf
- Kandeler, Riklef & Ullrich, Wolfram R., « Symbolism of plants: examples from European-Mediterranean culture presented with biology and history of art. » *Journal of Experimental Botany*, Vol. 60, No. 2 (2009), pp. 353-355.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial