

Faculté de philosophie, arts et lettres

Sarah Kane

Aux frontières de l'amour et du langage

Auteur : Julien Coene
Promoteur : Jonathan Châtel
Lecteurs : Pierre Piret, Véronique Lemaire
Année académique 2021 - 2022
Master en arts du spectacle à finalité spécialisée : pratiques et métiers
du spectacle.

Sommaire

Introduction.....	6
PARTIE I.....	11
1. Les trois mouvements	
amoureux.....	11
1.1. Eros.....	11
1.2. Philia.....	13
1.3. Agapè.....	15
2. L’amour mystique.....	18
3. La jouissance.....	22
4. Conclusion à la partie I.....	27
PARTIE II – Analyse du corpus de Sarah Kane.....	28
1. Anéantis.....	28
1.1. La forme d’une explosion.....	28
1.2. L’amour et les rapports de pouvoir.....	36
1.3. Un parcours initiatique.....	37
1.4. Kénose et sacrifice, l’accès au divin.....	38
2. L’amour de Phèdre.....	42
2.1. En quête de vérité.....	43
2.2. Sex, lies and videotape.....	46
2.3. Un amour d’enfer.....	47
2.4. Humiliation et anéantissement de soi.....	48
2.5. Le martyr.....	53
3. Purifiés.....	54

3.1. Un brouillage référentiel.....	55
3.2. La promesse.....	57
3.3. Le châtimeur corporel.....	59
3.4. Le double.....	62
3.5. Le martyre et la grâce.....	63
4. Manque.....	67
4.1. Un entre-deux.....	69
4.2. La voix et la bouche.....	71
4.3. Une pulsion de mort.....	75
4.4. Une fable sur le langage.....	78
5. 4.48 Psychose.....	81
5.1. Le corps et l'âme ne peuvent être mariés.....	82
5.2. La transgression et le dépassement de la loi.....	85
5.3. Belle douleur qui dit que j'existe.....	86
5.4. La place du corps et le rôle de la voix.....	90
Conclusion.....	94
Remerciements.....	97
Bibliographie.....	98

À Leila, ma fille.

Introduction

Notre première expérience avec Sarah Kane s'est déroulée au théâtre. C'était dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles. Le metteur en scène polonais Krzysztof Warlikowski présentait sa version de *Purifiés* aux Halles de Schaerbeek. Nous étions nombreux à nous être déplacés pour assister à ce spectacle, la salle était comble. La représentation a commencé et très vite une tension étrange s'est installée dans le public. Un homme assis devant nous riait à gorge déployée alors que rien ne suscitait vraiment le rire. *Purifiés* n'est pas un spectacle comique, ni même drôle. Et peu à peu, vers le milieu de la pièce, certains spectateurs ont commencé à sortir. Ce qui eut pour effet d'en désinhiber d'autres qui se décidèrent à sortir aussitôt, et très rapidement ce fut une moitié de la salle qui avait vidé les gradins. Nous autres restions comme sidérés face à ce qui se déroulait devant nous.

De cette expérience nous reste une impression mitigée à la fois de brutalité inouïe et de douceur, même de tendresse. Une image nous a marqué tout particulièrement : Grace, nue, s'approchant de Graham, nu lui aussi. Ils sont debout l'un face à l'autre et l'actrice pose ses mains en coupe sur le sexe de l'acteur. Celui-ci écarte les bras en croix et soudain des tournesols géants apparaissent comme projetés sur les murs du décor. Il laisse alors tomber sa tête en arrière et l'image se met à défiler, comme si c'était d'un coup tout le décor qui tournait autour des deux amants incestueux. Sensation vertigineuse que l'image de ces corps irrésistiblement attirés l'un par l'autre qui nous font un moment oublier cet amour interdit qui est celui entre une sœur et son frère. C'est certainement cette étrangeté plus que les actes violents qui nous inquiètent. Ou, pour le dire autrement, c'est la violence de cet amour, non seulement entre un frère et une sœur, mais encore entre une vivante et un mort, qui nous ébranle. C'est finalement ce hiatus qui déstabilise nos acquis en matière d'amour et qui transgresse toutes les lois.

Plus tard, dans une autre scène, Grace est à quatre pattes et nous tourne le dos. Elle se fait apparemment violer — l'actrice simule les mouvements du viol — mais il n'y a pas d'agresseur. Tinker, son bourreau de docteur, est à ses côtés et lui caresse tendrement les cheveux pendant qu'elle subit le martyre. Ce geste de tendresse n'a raisonnablement pas sa place dans cette scène, et c'est à nouveau ce qui nous déroute et nous sidère : voir un geste de tendresse à l'endroit d'une scène de torture. C'est notamment de ces sentiments contradictoires et de la tension inédite suscitée par ces visions paradoxales dont nous voulions faire état dans ce travail.

Suite à cette expérience inaugurale déterminante, qui nous reste à jamais en mémoire comme un souvenir de théâtre hors du commun, nous avons parcouru en détail l'ensemble du corpus de Sarah Kane. Et il nous est apparu clairement que cette vision si singulière d'un amour inaccessible constituait une caractéristique majeure de son œuvre ; caractéristique qui déjoue une approche trop univoque de l'œuvre de Sarah Kane sous les traits de la violence et de la provocation.

Sarah Kane naît le 3 février 1971 à Brentwood dans l'Essex et se suicide le 20 février 1999 dans le borough londonien de Southwark. Quelques jours avant sa mort, elle tente de se tuer en ingurgitant des comprimés, mais elle survit à cette première tentative. Ce n'est que plus tard à l'hôpital, après avoir récupéré ses forces, qu'elle réussit à se pendre au radiateur de sa chambre avec ses lacets de chaussure. Elle est l'auteure de 5 pièces de théâtre qui ont été publiées et d'un scénario de film. Ses pièces sont jouées à travers le monde entier, et son œuvre fait aujourd'hui partie de la grande Histoire du théâtre. Si bien que nombreux sont les intellectuels et universitaires qui ont écrit à son propos. Au-delà de l'aspect choquant et brutal de ses premières pièces, qui a été fort souligné — elle a d'ailleurs été catégorisée comme étant une auteure emblématique du *In-yer-face Theatre*¹ —, on remarque inévitablement que chacune des pièces de Kane traite d'amour. « Il y a des choses au sujet desquelles vous sentez que vous voulez écrire ; J'écris pratiquement tout le temps à propos d'amour² », dit-elle. Et c'est effectivement ce qui nous inspire dans l'œuvre de Sarah Kane, bien au-delà de la violence qui fait partie de ses premières pièces. Même si l'amour dont il s'agit n'est pas un amour qui sent « la peinture fraîche et les fleurs³ », comme dit Hippolyte dans *L'amour de Phèdre*. Bien au contraire, il est le lieu d'une impossibilité, d'une souffrance qui se décline dans chaque pièce sous des formes imprévisibles. L'amour est un moteur puissant chez Kane. Il constitue presque une obsession, un manque qui ne peut pas être comblé. Comme nous le verrons dans la pièce éponyme, le manque, et le besoin qu'il induit, est le ressort du désir. Et ce désir mène l'auteure à chercher. Rainer Maria Rilke, dans sa *Lettre à un jeune poète*⁴, déconseille aux jeunes écrivains de commencer par parler d'amour. Il considère ce sujet comme étant l'un des plus difficiles à

¹ Cf. Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today*, Faber & Faber, 5 mars 2001.

² Traduction personnelle. "There are things you feel you want to write about; I write about love almost all the time". Sarah Kane, Interview de dan Rebellato au Royal Holloway, University of London le 3 novembre 1998.

³ Sarah Kane, *L'amour de Phèdre*, Paris, L'Arche, 1999, p55.

⁴ « N'écrivez pas de poèmes d'amour ; évitez d'abord ces genres trop courants, trop habituels : ce sont les plus difficiles, car on a besoin d'une grande force, d'une force mûre, pour donner ce qu'on a en propre là où de bonnes et parfois brillantes traditions se présentent parfois en foule. Fuyez donc les motifs communs pour ceux que vous offre votre propre quotidien. » Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Librairie générale française (dans la version Le Livre de Poche), p37.

traiter dans la poésie. Mais Kane s'engouffre dans cette brèche. Et ce manque, cet appel, la force à travailler la forme. Elle crée ainsi des formes inédites pour ébranler le mur de l'inexprimable.

Aussi, un autre événement marquant fut la lecture des *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes qui a eu une influence significative sur notre lecture de l'œuvre de Sarah Kane. Elle-même signale avoir lu cet ouvrage et s'en être inspirée, notamment concernant sa pièce *Purifiés*, ce qui n'a fait que corroborer notre intuition. Dans son ouvrage, Barthes s'attelle à une écriture soumise à l'épreuve de la situation limite du langage qui est celle de la situation du sujet amoureux. L'amour-passion est un sujet qui occupe de nombreux artistes et écrivains depuis la nuit des temps et qui a donné lieu à un répertoire incommensurable, mais le sujet amoureux n'a pas de langage théorique à sa disposition qui pourrait prendre en charge sa passion. Pour ce faire, le projet de Barthes s'appuie sur une « méthode dramatique » :

De là le choix d'une méthode dramatique, qui repose sur la seule *action d'un langage premier* (...) C'est un portrait, si l'on veut, qui est proposé ; mais ce portrait n'est pas psychologique ; il est *structural* : il donne à lire une *place de parole* : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureusement, face à l'autre (l'objet aimé) qui ne parle pas.⁵

Loin de la belle tournure des chansons populaires, le discours amoureux — qui s'adresse à un objet aimé absent — est un soliloque fragmenté et désordonné qui se heurte aux limites du langage et qui, par là-même, s'écarte de l'histoire d'amour classique avec un début, un milieu et une fin. Le projet barthésien consiste à répertorier dans un ordre voulu hasardeux ces différents discours sous forme de figures, qu'il décrit comme « les gestes du corps saisis en action⁶ ». En ouverture de son ouvrage, Barthes écrit : « C'est donc un amoureux qui parle et qui dit⁷ » : le langage premier qu'évoque Barthes est celui qui mène aux sources de la parole amoureuse et qui s'appuie avant tout sur la voix et l'écoute. Et c'est précisément ce qui fait écho dans notre travail : les signes de cette parole ne sont lisibles qu'à l'intersection du corps et du langage. On connaît l'intérêt particulier que porte Barthes au théâtre par ses articles et ses critiques, et celui-ci s'appuie ici sur le rapport dramatique qui existe entre la parole amoureuse et le théâtre. Ainsi, durant notre traversée de l'œuvre de Sarah Kane, nous étudierons notre analyse par de nombreuses citations de l'ouvrage de Roland Barthes, qui met habilement en lumière les limites du langage quand il s'agit d'amour. « Vouloir écrire l'amour, c'est affronter le gâchis du langage : cette région d'affolement où le langage est à la fois trop et trop peu,

⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p7.

⁶ *Ibid.*, p8.

⁷ *Ibid.*, p13.

excessif (par l'expansion illimitée du moi, par la submersion émotive) et pauvre (par les codes sur quoi l'amour le rabat et l'aplatit)⁸ ».

Durant notre recherche, il nous est apparu que la conception de l'amour de Kane avait une parenté avec celle de certaines mystiques comme Jeanne Guyon, Thérèse d'Avila ou encore Simone Weil. C'est la poétesse Etel Adnan qui déclare : « Il est difficile de ne pas prendre en considération l'amour irrésistible qui nourrit l'énergie des mystiques dans toutes les religions. Même les non croyants peuvent s'émerveiller, par exemple, des écrits des grands maîtres soufis, où la poésie, questions philosophiques et lyrisme profond se mêlent dans un intense désir humain d'atteindre le divin⁹ ». À lire l'œuvre de Sarah Kane, et particulièrement les dernières pièces, *Manque* et *4.48 Psychose*, on comprend que l'amour comme elle le conçoit n'est pas possible en ce monde. Il n'est accessible qu'au prix d'une élévation et d'un anéantissement tels qu'on se retrouve aux limites du langage, à la frontière entre la vie et la mort. Nous voulons penser que le théâtre de Sarah Kane n'est pas morbide. Bien que la mort soit omniprésente. Elle représente cet autre monde, ce rai de lumière. Un monde subreptice dont on ne revient pas dans la réalité mais dont échappent certains personnages comme Ian, Graham, Hippolyte, les voix de *Manque* et le personnage sans nom de *4.48 Psychose*. Il s'agit d'une frontière inaccessible qui renferme un secret qui ne peut être su qu'au prix de son propre anéantissement. Et c'est cette frontière avec laquelle Sarah Kane joue sans cesse. Dans son ultime pièce nous lisons par exemple :

Une conscience consolidée réside dans une salle de banquet assombrie près du plafond d'un esprit dont le parquet bouge comme dix mille cafards quand entre un rai de lumière comme toutes les pensées en un moment d'entente s'unissent au corps sans plus de répulsion comme les cafards portent une vérité que personne jamais ne profère¹⁰.

La mort est un plafond qu'on ne franchit de son vivant qu'au prix d'un dépassement et d'une radicalité inouïs. Et sans que Sarah Kane ne soit réellement une mystique, on perçoit une force, un élan semblable vers l'indicible amour. Car il s'agit bien de formuler « une vérité que personne jamais ne profère ». Et nous savons aussi que tant qu'une vérité n'est pas proférée, elle n'existe pas. Kane tente donc de faire exister ce qui n'existe pas au prix d'une lutte magnifique avec le langage.

⁸ *Ibid.*, p115.

⁹ Etel Adnan, *Le prix que nous ne voulons pas payer pour l'amour*, Etel Adnan et Galerie Lelong, 2015, p9-10.

¹⁰ Sarah Kane, *4.48 Psychose*, L'Arche 2001, p9. "A consolidated consciousness resides in a darkened banqueting hall near the ceiling of a mind whose floor shifts as ten thousand cockroaches when a shaft of light enters as all thoughts unite in an instant of accord body no longer expellent as the cockroaches comprise a truth which no one ever utters". Sarah Kane, *Complete plays, 4.48 Psychosis*, Methuen Drama, London, 2001, p205.

Il s'agit donc pour nous de rendre compte de cette tentative discursive et poétique dont la violence prend sa source dans une inlassable volonté de s'approcher au plus près de l'irreprésentable de l'amour. La violence réside moins dans la brutalité de la provocation et de l'obscénité que dans cette volonté d'exprimer avec le plus de sens du paradoxe, de suggestion iconique, de force scénique, les déchaînements du sentiment amoureux. C'est pourquoi il était impératif de s'appuyer sur l'œuvre de Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, qui dissèque avec la plus grande justesse les apories et les langages de l'amour.

En première partie nous introduirons quelques concepts qui serviront de support à notre analyse : nous évoquerons les trois mouvements irréductibles du sujet amoureux, selon le lexique grec, que sont *eros*, *philia* et *agapè* ; nous tenterons de dresser le portrait des « mystiques » et de ce qui caractérise l'amour qui les transporte ; et enfin nous essaierons de définir le concept de jouissance et de voir de quel type de jouissance il s'agit quand on parle d'amour mystique. À la lueur de cette première partie, nous traverserons en deuxième partie l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Sarah Kane.

Signalons enfin que, durant l'entièreté du travail, nous nous sommes appuyés premièrement sur l'œuvre originale. La lecture de l'anglais nous a permis de déceler des subtilités que nous ne pouvions pas remarquer en consultant la traduction éditée qui, structurellement, ne peut être totalement fidèle à l'œuvre originale et dépend toujours de la subjectivité de son traducteur. Nous nous sommes par contre servis des traductions françaises comme support principal pour agrémenter nos analyses.

PARTIE I – Préambule

1. Trois types de mouvements amoureux

Aimer subit dans la vie les mêmes assauts que l'intuition poétique, les instants en sont vite dévastés, il convient moins de s'en réclamer que d'en dégager les voies et d'abord de les reconnaître. (*Yves Bonnefoy, La poésie et la gnose, Paris, Galilée, 2016, p47*)

La typologie du lexique grec, devenue classique aujourd'hui, dégage trois types de mouvements amoureux : *eros*, *philia* et *agapè*. Platon livre les deux premiers mouvements avec le *Lysis* qui tente de donner une définition de l'adjectif *philos* et le *Banquet* qui se penche sur *Eros*, et c'est la tradition chrétienne qui développe l'acception de l'amour comme don, *agapè*. Chacun de ces mouvements ne comporte pas nécessairement une dimension sexuelle, tout comme l'amour n'est pas toujours celui du conjoint.

1.1. Eros

Dans le *Banquet*, Platon joue sur l'ambiguïté du terme qui désigne à la fois le dieu *Eros* et l'amour lui-même. Le *Banquet* rassemble différents intervenants qui expriment chacun leur vision de l'amour, réalisant ainsi une sorte de typologie de l'amour. Mais de tous les invités, Socrate propose une alternative en deux temps. Dans un premier temps, il dresse une définition de « l'amour basé sur le désir comme conscience d'un manque qu'il faut combler et qui ne trouvera jamais satisfaction¹¹ ». En effet, selon la prêtresse Diotime, « Eros n'est pas un dieu, métaphore du moment de la rencontre, mais l'intermédiaire qui met en mouvement vers la recherche d'une satisfaction toujours illusoire¹² ». Dans un second temps, « Socrate montre qu'il est possible de cesser de souffrir de cette illusion récurrente en opérant un transfert d'amour de l'objet du beau vers l'Idée du Beau en soi, et de sublimer ainsi le désir de possession

¹¹ Nathalie Frogneux, *Aimer et le dire*, Savoirs en Prismes n°4 : « Fragments du discours amoureux dans la littérature et le cinéma du monde hispanique ». Reims, Epure 2021., p17.

¹² *Ibid.*, p17-18.

par celui de l'être¹³ ». Ce mouvement amoureux est donc ascendant. Nous verrons qu'il est présent de manière quasi permanente dans tout le théâtre de Sarah Kane. Le manque, à l'origine de l'*eros*, est le principal mobile de l'ensemble de ses pièces.

Eros est le vecteur de l'amour-passion, il a traversé les âges depuis l'antiquité en passant par l'amour courtois, puis l'amour romantique, et c'est celui qui imprègne le plus notre imaginaire actuel. Il aime par le biais des déclarations, des louanges, de l'idéalisation. C'est un mouvement de désir, qui s'opère vers l'extérieur et qui « comble en comblant un manque¹⁴ », une béance. Celle d'une vie morose antérieure bouleversée par l'apparition de l'être aimé. Mais comme il y a manque, il y a souffrance également, qui se manifeste par l'envie de posséder. « L'amour détruit ce qui nous rapproche et nous sépare d'autrui¹⁵ », c'est une fusion, d'où la douleur liée à l'absence de l'être cher mais aussi à cette tension qui se crée avec les idéaux modernes de liberté individuelle et d'autonomie. Aristophane et Socrate s'accordent pour dire que souffrance et amour sont liés.

« Je crois qu'il y a une conception romantique de l'amour encore très présente, qui, en quelque manière, le consume dans la rencontre. C'est à dire que l'amour est brûlé, consommé et consumé en même temps, dans la rencontre, dans un moment d'extériorité magique au monde tel qu'il est. Quelque chose arrive, là, qui est de l'ordre du miracle, une intensité d'existence, une rencontre fusionnelle. Mais lorsque les choses se déroulent ainsi, nous ne sommes pas en présence de la Scène du Deux, mais de la scène de l'Un¹⁶ », dit Alain Badiou. L'*eros* conditionne une aventure solitaire, isolée. Il est changement soudain, on « tombe » amoureux. Cupidon tire sa flèche et le phénomène se déclenche. Ce qui démontre assez le caractère passif de celui qui est épris. Barthes, dans un chapitre qu'il nomme *le ravissement*, dit ceci : « Curieux chassé-croisé : dans le mythe ancien, le ravisseur est actif, il veut saisir sa proie, il est sujet du rapt (dont l'objet est une Femme, comme chacun sait, toujours passive) ; dans le mythe moderne (celui de l'amour-passion), c'est le contraire : le ravisseur ne veut rien, ne fait rien ; il est immobile (comme une image), et c'est l'objet ravi qui est le vrai sujet du rapt ; l'objet de la capture devient le sujet de l'amour ; et le sujet de la conquête passe au rang d'objet aimé¹⁷ ». Par ailleurs, ce ravissement témoigne de l'aspect asymétrique de l'événement. La déclaration ne part jamais que d'une personne, qui était plus préparée à cette irruption soudaine. Elle passe

¹³ *Ibid.*, p18.

¹⁴ *Ibid.*, p20.

¹⁵ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 2002, p308.

¹⁶ Alain Badiou (avec Nicolas Truong), *Éloge de l'amour*, Flammarion, 2009, p33.

¹⁷ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p223.

tout d'abord par un aveu à soi-même, et une reconnaissance du bouleversement de sa vie antérieure. « Ce processus (de reconnaissance) peut donc s'opérer par l'écriture autant que par éros ou par l'écriture de l'éros, dans une idéalisation poétique tant de l'autre que de l'amour¹⁸ ».

L'amour crée ainsi des langues et des langages, des formes littéraires et les transgresse.

Le désir est un appel vers quelque chose de supérieur, il tire vers un idéal, une irréalisation du réel, une bulle aussi. Les amoureux se retrouvent comme hors du temps, coupés du monde qui les entoure. Aristophane évoque un appel vers son « unique moitié ».

Ce mythe amoureux renvoie à toute une iconographie ; Cendrillon, la belle au bois dormant, le prince charmant et tant d'autres. Il peut constituer pour certains un idéal mortifère qui rendrait toute histoire concrète banale et sans attrait.

Enfin, le partage n'a pas toujours lieu, et l'amour s'avère alors être une aventure solitaire. On s'est aveuglé dans l'idéalisation de l'autre et lorsqu'on retrouve la vue, on ne peut que constater que cet idéal était bâti sur un château de cartes. Aussi l'écriture de l'éros peut-elle procéder au dévoilement de la falsification du réel par les idéaux. C'est au fond l'objet même de l'art véritable et c'est, nous le verrons, ce à quoi Sarah Kane s'attelle à nous révéler à travers toute son œuvre.

1.2. Philia

Philia est la deuxième conception de l'amour et s'apparente à l'amitié. Elle ne prend pas naissance dans l'attachement à un objet, mais s'installe dans la relation entre deux sujets séparés et dans leur tendance à se développer sur le long terme l'un face à l'autre. L'amitié repose sur la relation entre deux sujets qui s'aiment. Sa condition première est la bienveillance entre sujet et objet. Et par conséquent, la relation induit un caractère dynamique suscité par le désir de rencontrer l'autre, de vivre en sa présence et de profiter de son existence elle-même. Dans ce rapport il s'agit davantage de connaître que d'idéaliser. C'est une forme d'amour qui était particulièrement valorisée dans l'antiquité grecque comme base d'une relation éducative et citoyenne. Plus que sur la vue, l'amitié s'appuie sur la parole, elle suppose donc la confiance et la confidence. C'est pourquoi elle tolère mal le mensonge et le secret. « Aucun sentiment n'est plus étroitement lié à la conversation entre cœurs¹⁹ » que ne l'est l'amitié.

¹⁸ Nathalie Frogneux, *Aimer et le dire*, Savoirs en Prismes n°4 : « Fragments du discours amoureux dans la littérature et le cinéma du monde hispanique ». Reims, Epure 2021, p21.

¹⁹ Monique Canto-Sperber, *Sans foi ni loi. Amour, amitié, séduction*, Paris, Plon, 2015, p91.

Pour Aristote, l'amitié est une vertu ou s'accompagne de vertu. Les relations d'amitié ne peuvent pas se lier avec tout le monde, elles sont le fruit d'une sélection qui repose sur des qualités morales. Cette sélection s'opère d'abord selon l'utilité des relations amicales, ensuite selon la compagnie agréable des amis et enfin selon leur caractère vertueux.

En effet, les amis qui ne me ressemblent pas me font découvrir un monde ou un univers que j'ignorais et qui me complète. J'écoute ainsi les paroles de l'autre et réciproquement. Mais je peux aussi avoir des amis qui au contraire me ressemblent ; avec lesquels je trouve une complicité rassurante et auprès desquels je confirme une vision du monde qui est partagée. Ainsi le désir d'amitié réside dans le fait de se trouver soi-même et de se déployer face à l'autre en confirmant ou en complétant qui nous sommes. Mais ces formes d'amitié peuvent facilement disparaître pour peu que la relation ne soit plus utile ou plus agréable. Elles sont vouées au travail du temps et des contingences. Selon qu'on est en couple, on voudra rencontrer davantage des couples que des amis célibataires ou divorcés qui, par leur conversation, pourraient mettre en péril l'harmonie du couple et de la famille. Et inversement si l'on est seul, la perspective de rencontrer des familles nous renvoie à une étape de la vie qui ne nous correspond pas ou plus. Dans un cas comme dans l'autre, nous redirigeons nos élections et fréquentons les amis qui s'adaptent à nos modalités.

Enfin le troisième stade de l'amitié, qui est le plus rare mais aussi le plus durable, est ce qu'Aristote appelle « l'amitié complète », qui est à la fois utile, agréable, mais aussi vertueuse. C'est une relation qui peut également convenir à un couple et qui reposerait plus sur le partage et l'admiration que sur la possession ou la sexualité. Ce pourrait être une suite possible à l'extase des commencements. Cette circulation vertueuse comporte à la fois une dimension morale et une dimension éducative. C'est pourquoi elle nous rend meilleurs et nous édifie, parce que nous cherchons le bien de l'autre et qu'il coïncide avec son propre bien, qu'il procure un certain bonheur. Les amis, parce que nous leur faisons confiance, peuvent quelques fois intervenir dans les choix que nous faisons, ou dans les directions que nous prenons et nous les écoutons parce que leurs conseils ou leurs avertissements émanent d'une bienveillance. Les gens méchants ou malveillants n'ont pas d'amis. Ils peuvent bien s'accommoder de l'utilité de certaines relations ou de leur côté agréable, mais jamais ils ne vivront une relation vertueuse au sens où Aristote l'entend.

Dans la langue française, nous avons des mots spécifiques pour qualifier les différentes qualités d'amitié. Il y a les connaissances, les copains et les amis. Selon l'anthropologue Robin Dunbar

nous ne pouvons pas avoir plus de cent-cinquante copains²⁰ (nombre de Dunbar), c'est-à-dire de ces personnes de confiance avec lesquels nous avons des échanges réguliers. Mais autant pour Dunbar que pour Aristote, le nombre d'amis se limite en moyenne à quatre à six personnes dans une vie. Les véritables amitiés demandent de la présence, du temps et des expériences partagées qui réduisent fortement le nombre de possibilités. L'amitié s'élabore donc en des échanges consistants au fil du temps et s'installe sur la durée, sur les gestes et les paroles échangés et leur remémoration au fil du temps, parce que, comme le dit Nathalie Frogneux, « le bien de l'autre nous importe. Alors la déclaration de l'amitié ne consiste pas à révéler son amour, mais à raconter encore et encore les mêmes vieilles histoires²¹ ». Elle est tout l'inverse d'une élection soudaine qui nous transporterait hors du temps. Elle s'édifie au fur et à mesure, elle s'entretient, se nourrit et nous rapproche davantage qu'elle ne nous fait fusionner. Comme Alain Badiou l'a formidablement décrit dans son livre *Éloge de l'amour* auquel s'apparente cette version du mouvement amoureux, « l'amour est une aventure obstinée²² » et durable qui se déroule sur « la scène du Deux²³ » et non pas sur la « scène de l'Un²⁴ ». Si l'ami s'absente, c'est une part de moi qui s'éteint jusqu'à son retour, mais plus comme un possible non activé que comme un vide douloureux ou une blessure originaire.

1.3. Agapè

Le troisième mouvement de l'amour se caractérise par le désintéressement, et donc par la disposition d'un sujet à aimer de manière purement généreuse sans se focaliser sur un objet quel qu'il soit pour le combler, ni dans le but d'un partage équitable de l'amour. Le terme *agapè* provient de la tradition chrétienne, investi notamment par saint Paul chez qui ce mouvement s'est déclenché comme une révélation sur le chemin de Damas.

Agapè est une forme d'amour particulièrement exigeante puisqu'elle est pensée comme divine. C'est aussi la plus pure puisqu'elle se base sur un décentrement du sentiment d'amour qui la déleste de tout velléité égoïste et de tout intéressement. Pour certains cet amour radical et transcendant précède l'être, dépasse et concilie toutes les formes d'amour chez

²⁰ Robin Dunbar, *Neocortex size as constraint on group size primates*, *Journal of human evolution*, vol. 22, n°6, June 1992, p469-493.

²¹ Nathalie Frogneux, *Aimer et le dire*, Savoirs en Prismes n°4 : « Fragments du discours amoureux dans la littérature et le cinéma du monde hispanique ». Reims, Epure 2021, p28.

²² Alain Badiou, *Éloge de l'amour*, Café Voltaire, Paris, Flammarion, 2009, p35.

²³ *Ibid.*, p33.

²⁴ *Ibid.*

l'homme. « Dieu nous précède et nous transcende, mais en ceci d'abord et surtout qu'il nous aime infiniment mieux que nous n'aimons et ne l'aimons. Dieu nous surpasse au titre de meilleur amant²⁵ ». C'est également un amour basé sur la compassion et la capacité à souffrir de ce que l'autre souffre. Comme il ne porte sur aucun objet en particulier, il porte sur tout et sur tous, sans condition, amis et ennemis, connus et inconnus, humains ou non-humains. Il porte à vrai dire sur le cosmos, l'univers entier. N'étant pas sélectif dans ses sujets d'élection, il n'obéit à aucune morale, attribuant sa générosité aux bons comme aux mauvais. Aucune morale ne peut non plus contraindre ce mouvement sous peine de perversion.

L'amour-don étant un absolu divin, il ne peut être vécu dans sa forme pure par les humains, il se manifeste par *eros* ou *philia*, ou par la disposition aimante de personnes exceptionnellement généreuses. *Agapè* surprend souvent le sujet comme une révélation, après une chute de cheval (saint Paul), le passage par la brûlure ou la traversée d'une rupture.

Puisque le sujet donnant est désintéressé, il doit agir comme en retrait de lui-même et de son moi. Il s'annihile de telle sorte que le don ne provienne presque plus de lui-même. Et qu'ainsi celui qui reçoit ne se sente jamais redevable du cadeau qu'il reçoit. Selon Hans Jonas, Dieu lui-même effectuerait ce retranchement. Jonas décrit le geste paradoxal du don et du retrait divin en se référant à la tradition kabbalistique du tsimtsoum dans le *Concept de Dieu après Auschwitz* : « Dieu, pour que le monde soit et qu'il existe par lui-même, a renoncé à son propre être²⁶ ». Si celui qui reçoit le don ne peut pas l'accepter, le donneur devra modifier son amour en pure empathie au point que le don n'en paraîtra plus, qu'il sera invisible et qu'on n'en percevra plus l'acte lui-même.

Agapè, au risque de paraître soit naïf, soit autocentré ou intéressé, ne peut que difficilement se dire ou se montrer sans s'anéantir lui-même. Comme le dit saint Paul dans sa Lettre aux Corinthiens, « l'amour ne se vante pas, ne se gonfle pas d'orgueil²⁷ ». La juste attitude serait le silence, mais qui n'atteste pas ou peu de son existence.

Nous verrons que chacun des mouvements de cette typologie trouve ses représentations au sein de l'œuvre de Sarah Kane. Le manque, qui a d'ailleurs donné son nom à l'une de ses pièces, est une des clés de l'œuvre de Sarah Kane, et est certainement un des grands moteurs de son écriture. Il crée ce mouvement de l'*eros* qui tend à combler une aspiration, un appel d'air. *Philia* est peut-être la forme de ces mouvements à laquelle certains des personnages de Kane aspirent

²⁵ Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique*, Grasset, 2003, p342.

²⁶ Hans Jonas, *Le concept de Dieu après Auschwitz*, Rivages Poche, 1994, p15.

²⁷ Saint Paul, *Lettre aux Corinthiens*, 1 Co 13, p4.

le plus mais qu'ils sont absolument incapables d'aménager. *Agapè* serait pour d'autres comme un ultime recours, une possibilité marginale de dépasser les impossibilités de l'amour. Chacun des personnages de l'œuvre de Kane est mû par un de ces mouvements et ne peut y répondre que par des formes langagières qui doivent s'inventer et sortir du commun. L'amour, bien qu'il puisse être distingué dans ses différents mouvements, reste difficilement descriptible et doit prospecter des formes inédites et singulières pour se manifester, comme Barthes nous le fait réaliser dans sa tentative de dessiner une typologie expérimentale de l'amour. « Écrire des histoires d'amour, qu'elles soient fictionnelles ou autobiographiques, consiste à accepter que le vécu de l'amour en première personne est irréductible, raison pour laquelle le lecteur entre en résonnance grâce à sa propre histoire²⁸ ».

²⁸ Nathalie Frogneux, *Aimer et le dire*, Savoirs en Prismes n°4 : « Fragments du discours amoureux dans la littérature et le cinéma du monde hispanique ». Reims, Epure 2021, p34.

2. L'amour mystique

Heureuse mort, heureuse sépulture
De cet amant dans l'Amour absorbé
Qui ne voit plus ni grâce ni nature
Mais le seul gouffre auquel il est tombé.
(Jean-Joseph Surin, *Cantiques spirituels
de l'amour divin*, Firenze, Olschki, 1996.)

Accent Nietzsche : « Ne plus prier, bénir ! » Accent mystique : « Vin le meilleur et le plus délectable, comme aussi le plus enivrant (...) duquel, sans y boire, l'âme anéantie est enivrée, âme libre et ivre ! oublieuse, oubliée, ivre de ce qu'elle ne boit pas et ne boira jamais. (Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p277.)

En commençant l'analyse du corpus de Sarah Kane, il nous est très vite apparu qu'il y avait des similitudes entre les personnages de ses pièces et les mystiques chrétiennes. Nous nous sommes d'ailleurs beaucoup inspiré de l'essai de Catherine Millot, *La vie parfaite*²⁹. Millot reprend pour titre une expression de la mystique Jeanne Guyon pour nommer l'état qui succède l'accession à la présence divine, à l'amour pur, après de longues années de souffrance dans l'ascèse, la solitude et la clandestinité — elle sera emprisonnée durant quatre ans au fort de Vincennes pour avoir emprunté une voie divergente de la voie religieuse institutionnelle.

Le mot « mystique » désignerait une personne qui possède une foi religieuse intuitive. Substantivé, il désigne une croyance en quelque chose de caché, secret, sans support rationnel. Michel de Certeau désigne comme mystique :

une connaissance expérimentale qui s'est lentement détachée de la théologie traditionnelle ou des institutions ecclésiales et qui se caractérise par la conscience, acquise ou reçue, d'une passivité comblante où le moi se perd en Dieu. En d'autres termes, devient mystique ce qui s'écarte des voies normales ou ordinaires ; ce qui ne s'inscrit plus dans l'unité sociale d'une foi ou de références religieuses, mais en marge d'une société qui se laïcise et d'un savoir qui se constitue des objets scientifiques ; ce qui apparaît donc simultanément dans la forme de faits extraordinaires, voire étranges, et d'une relation avec un Dieu caché (« mystique », en grec, veut dire « caché »), dont les signes publics pâlisent, s'éteignent, ou même cessent tout à fait d'être croyables³⁰.

²⁹ Catherine Millot, *La vie parfaite*, Paris, Gallimard, 2006.

³⁰ Michel de Certeau, *Mystique*, Encyclopaedia Universalis (en ligne), consulté le 21 mars 2022.
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/mystique/>, p5.

À première vue, et si l'on s'en réfère aux mouvements amoureux décrits au chapitre précédent, il s'agit bien d'un mouvement de l'*eros*. Un mouvement passionnel ascendant qui tend à combler un manque. Ce manque ne pouvant être satisfait qu'à la condition que le mystique se retranche de lui-même, qu'il ne s'appartienne plus. « Le moi », comme le dit Lacan, « porte en soi la dépossession et la mort imaginaire. Les mystiques sont ceux qui sont poussés par cette étrange aspiration à accomplir cette dépossession et cette mort³¹ ». Romain Rolland qualifie cette perte des limites du moi de « sentiment océanique³² » comme d'un sentiment d'illimité dû à l'union directe avec un Objet élevé à l'absolu.

Dans le texte que nous citons ci-dessus, Michel de Certeau précise que les mystiques développent une connaissance expérimentale. Autrement dit, leur perception de l'absolu prend sa source dans l'expérience et se traduit dans un langage du corps. L'extase, les stigmates, l'absence de nourriture, les visions sont autant de manifestations de ce langage propre. Parce qu'il s'agit bien de traduire un indicible. Le mystique parle de quelque chose qui ne peut plus se dire avec des mots. On pense aux privations sévères que s'affligeait Simone Weil n'accordant aucune considération à la chair ni même à la nourriture. Ce qui a eu des conséquences irréparables sur sa santé. Chez Jeanne Guyon, ces manifestations corporelles se manifestent au point qu'elle se sente méconnaissable :

Votre amour, ô mon Dieu était comme un feu dévorant qui animait dans mon âme un tel incendie qu'il semblait devoir tout dévorer en un instant. Je fus tout à coup si changée, que je n'étais plus reconnaissable ni à moi-même ni aux autres, je ne trouvais plus ni ces défauts ni ces répugnances : tout me paraissait consumé comme une paille dans un grand feu³³.

Comme ce témoignage le souligne, la souffrance joue un grand rôle dans ce nouveau rapprochement du mystique vers l'Aimé. Catherine Millot ajoute à ce propos :

Ce feu veut être nourri sans cesse, et sans cesse le moi semble renaître pour se consumer encore. D'où, peut-être, cet immense appétit de souffrir qui soudain s'éveille, comme si souffrir était brûler plus fort. C'est l'ère des pénitences qui s'ouvre, et d'abord celle du corps, dont il faut abolir tout mouvement propre, les appétits et les répulsions les plus naturels, l'attachement au simple bien-être, la tendresse de la chair pour elle-même³⁴.

³¹ Catherine Millot, *La vie parfaite*, Paris, Gallimard, 2006, p54

³² Expression qui paraît pour la première fois dans un courrier adressé le 5 décembre 1927 par Romain Rolland à Sigmund Freud : « Mais j'aurais aimé à vous voir faire l'analyse du sentiment religieux spontané ou, plus exactement, de la sensation religieuse qui est [...] le fait simple et direct de la sensation de l'éternel (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique). » Michel de Certeau, *Mystique*, Encyclopaedia Universalis (en ligne), consulté le 21 mars 2022. URL :<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mystique/>

³³ Catherine Millot, *La vie parfaite*, Paris, Gallimard, 2006, p32.

³⁴ *Ibid.*

Ces phénomènes, en même temps qu'ils ont un caractère exceptionnel voire anormal, sont vécus comme les traces locales d'un universel, « comme les expressions débordées par l'excès d'une présence jamais possédée³⁵ ». En effet, ces manifestations quelques fois spectaculaires, donc apparentes, ne cessent de renvoyer à ce qui est caché. Elles ont un aspect inaugural en ce qu'elles tranchent avec la vie ordinaire et marquent une césure voire une respiration avec la vie menée jusque-là. Elles ouvrent, par un saisissement, à un au-delà de la vie où commencerait la vie mystique.

La surprise est étrangeté. Mais aussi elle libère. Elle amène à la surface un secret de la vie et de la mort. Dans la conscience s'insinue quelque chose qui n'est pas elle, mais son anéantissement, ou l'esprit dont elle semble la surface, ou une insondable loi de l'univers. Cet insoupçonné, qui a la violence de l'inattendu, rassemble pourtant tous les jours de l'existence, comme le sifflet du berger rassemble le troupeau, et les réunit en la continuité d'une inquiétante relation à l'autre³⁶.

L'expérience mystique ne se réduit pas aux manifestations extérieures. Elle est un déclencheur. L'événement s'impose et il aliène. Il est de l'ordre de l'extase, c'est-à-dire de ce qui met en dehors. « Il exile du moi plutôt qu'il y ramène³⁷ ». Cette nouvelle naissance ouvre un espace sans lequel le mystique ne peut plus vivre désormais. De cette naissance il tire une vérité qui est sienne et qui pourtant n'est pas lui ni à lui. Aussi est-il hors de lui, dans le moment où s'impose un Soi³⁸.

On trouve dans chaque pièce de Sarah Kane des résonnances avec ces phénomènes, à commencer par ce désir puissant, libidinal, d'accéder à une forme d'amour supérieure. Le lien le plus direct est à faire avec la protagoniste de *4.48 Psychose*, qui pénètre un espace entre la vie et la mort, aux confins de la folie, à la recherche d'un amour inatteignable dont la forme est multiple ; ce peut être une femme — peut-être son alter-ego — comme ce peut être son médecin ou même dieu. Les phrases se dégradent au fil du récit et la pièce se termine sur une page blanche, précédée de l'irruption éclatante de lumière. Mais d'autres rapprochements peuvent être faits, notamment avec Ian dans *Anéantis* qui, suite à un parcours de souffrance et d'humiliation tout au long de la pièce parvient à une conscience du monde différente de celle qu'il avait au départ, comme un nouvel état qui s'impose à lui. C'est également le cas pour

³⁵ Michel de Certeau, *Mystique*, Encyclopaedia Universalis (en ligne), consulté le 21 mars 2022.
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/mystique/>, p9.

³⁶ *Ibid.*, p10.

³⁷ *Ibid.*, p11.

³⁸ *Ibid.*

Hippolyte qui, après la mort de Phèdre, accède à une forme de libération, d'absolu, où s'abolit son manque à être. Il se sait condamné, et la vie et la mort se conjuguent pour ouvrir un nouvel espace, un lieu inédit. Dans Purifiés aussi, le corps est tant sollicité, mis à l'épreuve, comme pour faire accéder à un ailleurs, un hors de soi qui se situerait aux limites de l'existence.

Catherine Millot rapporte encore au sujet de Jeanne Guyon :

... en Dieu le désir vient à se confondre avec la jouissance. Il réalise cette aporie, ce cercle carré d'un désir qui subsiste dans la satisfaction même. « Si mon amour est en Dieu seul et pour Dieu seul, sans retour sur moi, mon désir est en Dieu seul sans rapport avec moi. Le désir en Dieu n'a plus la vivacité d'un désir amoureux qui ne jouit point de ce qu'il désire, mais il a le repos d'un désir rempli et satisfait³⁹ ».

³⁹ Catherine Millot, *La vie parfaite*, Paris, Gallimard, 2006, p99.

3. La jouissance

Aucune volonté ne dépasse celle que l'on éprouve à l'idée qu'on aurait pu se maintenir dans un état de pure possibilité. Liberté, bonheur, espace — ces termes définissent les conditions antérieures à la malchance : le vrai fléau n'est pas devant nous mais derrière, nous avons tout perdu en naissant. Mieux encore que dans le malaise et l'accablement c'est dans les instants d'une insoutenable plénitude que nous comprenons la catastrophe de la naissance. Nos pensées se reportent alors vers ce monde où rien ne daignait s'actualiser, affecter une forme, choir dans un nom et en toute détermination abolie, il était aisé d'accéder à une extase anonyme. Nous retrouvons cette expérience extatique, lorsque, à la faveur de Quelque état extrême, nous liquidons notre identité et brisons nos limites. Du coup, le temps qui nous précède, le temps d'avant le temps, nous appartient en propre et nous rejoignons, non pas notre propre figure, qui n'est rien, mais cette virtualité bienheureuse où nous résistions à l'infâme tentation de nous incarner. (Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris 1973, Gallimard.)

La définition de la jouissance telle qu'on la trouve au dictionnaire comprend deux directions, l'une qui est en rapport avec une satisfaction physique ou morale, l'autre correspond à l'usage d'un bien propre : « Action de jouir, plaisir intellectuel, moral que procure quelque chose. Jouissance de l'âme, de la conscience, de l'esprit ; jouissance intellectuelle. État de celui qui jouit. État de bien-être, plaisir physique et moral. Jouissance sexuelle, physique. Plaisir sexuel éprouvé jusqu'à son aboutissement ; Fait de posséder. Droit, possibilité d'user, de se servir de quelque chose, d'en tirer des bénéfices, des avantages ; En droit, c'est le fait d'être titulaire d'un droit⁴⁰ ».

En psychanalyse, la jouissance serait, d'après Lacan, une souffrance inconsciente : « là où tu souffres, c'est peut-être là où tu jouis le plus⁴¹ ». Et ce terme de jouissance s'oppose à celui de plaisir. Le principe de plaisir fonctionne comme une limitation de la jouissance, comme une barrière qui empêcherait le sujet de dépasser les limites du plaisir. La loi impose au sujet de jouir le moins possible. Néanmoins le sujet tente toujours de dépasser les limites du principe de plaisir. Mais cette tentative ne le conduit pas à ce *plus de plaisir* car ce plaisir devient pénible, insupportable. D'où le fait que la jouissance n'est pas plaisir, elle est souffrance.

⁴⁰ Définition du cnrtl: <http://www.cnrtl.fr/definition/jouissance>

⁴¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986.

Ce que j'appelle jouissance au sens où le corps s'éprouve est toujours de l'ordre de la tension, du forçage, de la dépense, voire de l'exploit. Il y a incontestablement jouissance au niveau où commence d'apparaître la douleur et nous savons que c'est seulement à ce niveau, de la douleur, que peut s'éprouver toute une dimension de l'organisme qui autrement reste voilée⁴².

De ce symptôme qu'est la souffrance résulte une jouissance paradoxale : la satisfaction résiderait dans la douleur. « Le masochisme est le majeur de la jouissance que donne le Réel ⁴³ ». Autrement dit, le Réel, ce sont les effets qu'a la jouissance sur le corps.

Cette notion de jouissance, conçue comme telle, donne naissance à trois types de considérations. La première repose sur « la pulsion de mort », expression forgée par Freud. Ce désir de dépasser constamment les limites fixées par le principe de plaisir afin d'atteindre la Chose, et de gagner un surplus de jouissance. « Que veut dire das Ding, la Chose ? Cela veut dire que la satisfaction, la vraie, la pulsionnelle, la *Befriedigung*, ne se rencontre ni dans l'imaginaire, ni dans le symbolique, qu'elle est hors de ce qui est symbolisé, qu'elle est de l'ordre du réel⁴⁴ ». La Chose serait le lieu de la jouissance totale, celle de ne faire qu'un avec la mère. Ce qui se rapproche du vécu mystique qui consisterait à ne faire qu'un avec les éléments, le cosmos ou Dieu, à tel point qu'il n'y aurait plus de distinction entre soi et l'univers. La Chose est hors langage, elle est le trou noir qui aspire tout et dont tout notre système psychique tend à nous protéger. C'est la jouissance parfaite de l'acte incestueux où le plaisir sexuel est absolu. Et cette Chose est à la fois essence du mal et source de sublimation. Cette jouissance est soustraite à toute nécessité. La nécessité est conduite par le désir et c'est précisément le désir qui fait barrage à la jouissance. « Il n'y a d'accès à la jouissance que par forçage, c'est-à-dire qu'elle est structurellement inaccessible, sinon par transgression⁴⁵ ». La jouissance est alors « le chemin vers la mort⁴⁶ ». On pense à Antigone qui, franchissant la barrière de la cité, des lois et du beau, se dirige inexorablement vers une zone de l'horreur — sa mort — que comporte la jouissance.

La seconde tient au rapport que la jouissance entretient avec la structure symbolique. En même temps que la jouissance est interdite, elle peut être dite entre les lignes. Elle serait « inter-dite ». L'être préalable ou primitif, c'est-à-dire l'être parlant, est aussi affecté de jouissance. D'où « ce qui se véhicule dans la chaîne signifiante est la jouissance⁴⁷ ». Ce qui s'oppose à la

⁴² Intervention de Lacan, le 16 février 1966, au Collège de médecine sur « La place de la psychanalyse dans la médecine ». Cf annexes.

⁴³ Jean-Pierre Cléro, *Concepts lacaniens*, Presses Universitaires de France, « Cités » 2003/4 n°16, p149.

⁴⁴ Jacques Michelet, https://www.psychotherapie-psychodrame.be/2019/02/09/la-jouissance/#_ftnref12

⁴⁵ Jacques-Alain Miller, *Les six paradigmes de la jouissance*. (Cf annexes)

⁴⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVII : L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986, p17-18. Repris dans l'article de Jean-Pierre Cléro, *Concepts lacaniens*, Presses Universitaires de France, « Cités » 2003/4 n°16, p149.

⁴⁷ Jacques-Alain Miller, *Les six paradigmes de la jouissance*.

transgression, c'est la répétition. La répétition est fondée sur un retour de la jouissance. Tout comme pour le sujet, la jouissance est à la fois représentée par le signifiant en même temps que cette représentation n'est pas exhaustive, qu'elle est ratée, ce qui précisément conditionne la répétition. Il y a donc un décalage entre le manque et son supplément. Ce qui constitue le principe du « encore » (en-corps) comme forme fondamentale du signifiant. Enfin, la troisième tient en ce que la jouissance dépasse le nominalisme homme-femme qui serait une différence d'identification. Lacan affirme que la jouissance serait essentiellement phallique.

Liée aux lois du langage, causée par le signifiant, la jouissance phallique se manifesterait dans le champ du sujet à travers les formations de l'inconscient : rêve, mot d'esprit, lapsus et actes manqués qui sont autant de filières par où la pulsion peut trouver satisfaction, mais aussi les symptômes où la pulsion trouve une satisfaction partielle. La jouissance comporte ici une dimension de satisfaction indéniable pour le sujet et c'est bien pour cela que sa résorption n'est que partielle. En parlant dans la cure, l'analysant consomme la jouissance en même temps qu'il l'alimente. Ce serait une chaîne sans fin si l'interprétation ne visait que le sens, nourrissant ainsi le symptôme, plutôt que de viser le non-sens dans l'équivoque signifiante par exemple⁴⁸.

La jouissance phallique serait un renoncement aux jouissances œdipiennes. Elle relève de la parole mais aussi du plaisir sexuel qui ne peut trouver une satisfaction absolue. Néanmoins Lacan reconnaît chez la femme une jouissance supplémentaire, qui se tient au-delà de la jouissance phallique, sans limite ni bordure, qui est la jouissance de l'Autre. Celle « qui s'éprouve et dont on ne sait rien⁴⁹ ». En ce qui concerne les mystiques, il s'agit justement de cette jouissance supplémentaire, qui déborderait du cadre symbolique ordonné par le signifiant phallus.

Pour Lacan, la position mystique participe de cette jouissance énigmatique, illimitée, « folle », dé-chaînée des chaînes du langage en tant que celui-ci organise, lui, la jouissance phallique qui est une satisfaction pulsionnelle partielle, limitée, localisée⁵⁰.

Lacan associerait la nature de la jouissance supplémentaire à la femme, car elle ne serait pas entièrement prise dans le réseau symbolique du monde et sa « norme phallique ». Ce qui n'empêche que cette place qui situe la femme dans un *no man's land*, les hommes peuvent aussi venir l'occuper.

⁴⁸ Bernard de Goeje, *De la jouissance de l'Autre à la jouissance phallique*, EPSF n°24, mai-juin 1999, p4.

⁴⁹ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX : L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986, p71.

⁵⁰ Anne Juranville, *Jouissance mystique*, Le journal des psychologues, octobre 2019 n°371, p17.

Comme nous l'avons déjà dit auparavant, le cheminement expérimental des mystiques passe par toutes sortes de manifestations : évanouissements, hallucinations, vapeurs, ivresses. Mais ces formes de béatitude laissent souvent place à toute une gamme de souffrances comme « le martyr ou le délabrement, cette identification à la pourriture qui participe des grâces reçues par le corps mystique⁵¹ ». Mais ce sont certainement leurs écrits qui témoignent de cette jouissance inédite et hors du commun, à la fois spirituelle et concrète. Pour le confirmer voici ce passage renommé du Livre de la vie de Thérèse d'Avila :

Oh ! Combien de fois me trouvant dans cet état, me suis-je souvenue de ce verset de David : *Quaedmodum desiderat cervus ad fontes aquarum !* [...] Quand ce transport n'est pas à son plus haut degré, il s'apaise un peu, semble-t-il, par l'usage de quelques pénitences ; du moins l'âme, ne sachant que faire, y cherche-t-elle un peu de soulagement... D'autres fois le transport est si violent, que cette recherche de la souffrance devient impossible comme tout le reste. Le corps est anéanti, on ne peut remuer ni pied ni main. Si l'on est debout, on s'affaisse comme un objet inanimé. C'est à peine si l'on respire... En cet état, il a plu au Seigneur de m'accorder plusieurs fois la vision que voici. J'apercevais un ange auprès de moi, du côté gauche, sous une forme corporelle... Il n'était pas grand, mais petit et très beau, son visage enflammé semblait indiquer qu'il appartenait à la hiérarchie la plus élevée, celle des esprits tout embrasés d'amour. Ce sont, je pense, ceux que l'on nomme chérubins... Je voyais entre les mains de l'ange un long dard qui était d'or, et dont la pointe de fer portait à son extrémité un peu de feu. Parfois il me semblait qu'il me passait ce dard au travers du cœur et l'enfonçait jusqu'aux entrailles. Quand il le retirait, on aurait dit que le fer les emportait avec lui, et je restais tout embrasée du plus grand amour de Dieu. La douleur était si intense qu'elle me faisait pousser ces faibles plaintes dont j'ai parlé. Mais en même temps, la douceur causée par cette indicible douleur est si excessive, qu'on n'aurait garde d'en appeler la fin, et l'âme ne peut se contenter de rien qui soit moins que Dieu même. Cette souffrance n'est pas corporelle, mais spirituelle ; et pourtant, le corps n'est pas sans y participer un peu, et même beaucoup... Mais dès qu'il se fait sentir, le Seigneur ravit l'âme et la met en extase. Ainsi elle n'a pas le temps d'endurer ni de souffrir : presque aussitôt elle entre dans la jouissance⁵².

On ne peut que constater l'érotisme incandescent qui ressort de ce témoignage, mais un tel ravissement implique, dans le même temps où il s'éprouve, une déchirure : l'absence incommensurable de Dieu, l'impossible de la fusion.

L'absence est la figure de la privation ; tout à la fois, je désire et j'ai besoin. Le désir s'écrase sur le besoin : c'est le fait obsédant du sentiment amoureux. (« le désir est là, ardent, éternel : mais Dieu est plus haut que lui, et les bras levés du Désir n'atteignent jamais la plénitude adorée »⁵³.

On peut donc comprendre que l'itinéraire de douleurs que traversent les mystiques soit jalonné de mélancolie, de sécheresse et d'aridité. L'amour mystique est la rencontre d'une

⁵¹ *Ibid.*, p18.

⁵² Thérèse d'Avila, *Le livre de la vie*, Livre XXIX : 11-14, Paris, Le Cerf, 1982, p222-223.

⁵³ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil 1977, p224.

exceptionnelle jouissance et de son impossibilité. « Faire Un » est un leurre et l'insatisfaction est le propre de tous les êtres humains. C'est pourquoi Lacan déclare cette formule étrange et provocante : « il n'y a pas de rapport sexuel ». La jouissance Une ne se rapporte pas à l'Autre, elle est jouissance du corps propre, jouissance phallique, jouissance de la parole ou jouissance sublimatoire, elle est en son fond profondément solitaire.

Mais ce qui nous intéresse chez les mystiques, c'est précisément la manière dont elles satisfont leur désir sans jamais le combler. D'où cet itinéraire souvent en dent de scie fait de ravissements et de périodes de profonde mélancolie, mais toujours guidé par le désir. Totalement gouvernées par leur passion, elles aspirent à un objectif unique, la communion avec Dieu et l'univers, qui les hausse vers un lieu de l'impossible, un hors de soi, qui ne peut s'effectuer qu'au prix d'un renoncement et d'une douleur inégalable.

4. Conclusion à la partie

De ces différentes investigations théoriques, nous voulons nous servir comme de prismes de lecture afin d'analyser les œuvres de Sarah Kane. Chacun des chapitres précédents — que ce soient les différents mouvements de l'amour, la définition de l'amour mystique et celle de la jouissance —, nous amène à parcourir une typologie des langages de l'amour qu'invoque Sarah Kane. Nous verrons que cette typologie peut prendre des formes variées qui évoluent au fil de l'œuvre. C'est pourquoi il nous paraissait révélateur d'étudier le corpus de son œuvre dans l'ordre chronologique et d'ainsi découvrir l'évolution des procédés langagiers que sollicite l'auteur pour parler d'amour. En effet, ses deux premières pièces reposent encore distinctement sur une fable, même si elle est déjà mise à mal, particulièrement dans *Anéantis. Purifiés*, qui est la pièce centrale de son œuvre, fait charnière entre ce qui précède et ce qui suit. La fable explose et se divise, la parole devient de plus en plus rare et les images — irréprésentables de surcroît — abondent. Enfin si *Purifiés* marque un épuisement des corps, torturés, démembrés, recomposés, *Manque* et *4.48 Psychose* marquent l'épuisement du langage jusqu'à finir, dans *4.48 Psychose*, à son aporie la plus radicale, la page blanche. Mais encore une fois, tout ce travail sur les langages n'est mobilisé que par les déchaînements de l'amour, de ses contradictions, avoisinant toujours la lisière du formulable et par là-même du supportable.

PARTIE II – Analyse du corpus de Sarah Kane

1. Anéantis

Avoué ou non avoué, conscient ou inconscient, l'état poétique, un état transcendant de vie, est au fond ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, les drogues ou l'insurrection. (Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard/folio, 1964 : p189)

Cate est venue rejoindre Ian dans une chambre d'hôtel, elle s'inquiétait pour lui. Ils ne sont plus ensemble. Ian est bien plus âgé qu'elle. C'est un homme en fin de vie, il est atteint d'un cancer du poumon. Ian humilie Cate en permanence, ce qui déclenche chez elle des crises d'épilepsie. Malgré qu'elle ne souhaite pas de relation sexuelle, Ian insiste lourdement et finit par la violer dans la nuit. Le lendemain, suite à une nouvelle humiliation, elle fait une crise de tétanie. Ian la viole à nouveau en la menaçant avec son revolver. Un peu plus tard, Cate s'enferme dans la salle de bains et se prépare à partir. C'est alors qu'un soldat fait irruption dans la chambre avec un fusil de sniper. Entretemps Cate s'est enfuie par la fenêtre de la salle de bains. Soudain retentit une explosion fulgurante, qui fait voler la chambre en éclats. Malgré le choc, le soldat menace toujours Ian de son fusil et l'humilie, d'abord verbalement puis physiquement, jusqu'à le violer. Après lui avoir raconté son histoire, il aspire les yeux d'Ian avec la bouche et se tire une balle dans la tête. Cate ressurgit avec un bébé dans les bras, mais il meurt peu après. Elle lui fait une sépulture et l'enterre sous une planche de parquet, puis repart chercher de la nourriture. Ian, totalement amoindri et affamé, exhume le bébé, le mange et se glisse sous le parquet. Il meurt puis revient à la vie. Cate reparaît avec de la nourriture.

1.1. La forme d'une explosion

Avant d'aller plus loin, il faut d'abord s'arrêter sur la traduction du titre en français *Anéantis* qui, du fait de la différence des langues, ne peut rester qu'approximative. Le mot « blast », du titre anglais *Blasted*, correspond à « une vague destructrice d'air hautement compressé et

expulsé par une explosion⁵⁴ ». Le mot « anéantis » ne peut pas rendre compte de ce souffle ravageur, de cette déflagration. Or c'est un des éléments essentiels de la pièce, qui va même jusqu'à définir sa structure formelle. L'explosion a lieu au centre de l'histoire et fait voler en éclats l'espace, les personnages, l'action, et même l'utilisation du langage. L'auteur insufflé volontairement un aspect programmatique à ce titre. D'autre part, le participe passé *blasted* ne renseigne pas sur ce qui est ravagé, parce que suivant les règles de conjugaison de la langue anglaise, il ne s'accorde pas. Ce peut être un singulier comme un pluriel, un masculin comme un féminin. Ce titre révèle une explosion dont les victimes restent volontairement indéfinies par l'auteure.

Anéantis est la première pièce écrite et publiée par Sarah Kane. Elle est créée au Royal Court Theatre Upstairs de Londres le 12 janvier 1995 par le metteur en scène James Macdonald. Sa sortie provoque un scandale retentissant, les critiques sont outrés. Kane confie à un journaliste, bien après qu'elle ait été créée, qu'elle souhaitait concevoir une pièce d'une forme inédite :

Ce que j'ai tenté de faire, et je pense l'avoir probablement réussi, a été de créer une forme à laquelle je ne pouvais trouver aucun précédent direct évident, si bien qu'il ne serait pas possible de dire que cette forme ressemble à une pièce écrite il y a vingt ans⁵⁵.

Il n'est donc pas étonnant que les critiques de l'époque, dont les références étaient peut-être trop circonscrites, n'ont pas perçu la nouveauté de la pièce ou n'ont pas voulu l'accepter. Ils ne prendront conscience des qualités de son théâtre qu'à la sortie de sa quatrième pièce *Manque*. Kane dit écrire ses pièces sous l'influence de divers auteurs. Pour l'écriture d'*Anéantis*, pièce qu'elle considère faite de trois sections, la première serait inspirée de Ibsen, la deuxième de Brecht et la troisième de Beckett⁵⁶. Ce qui est remarquable dans cette confiance, c'est qu'elle inscrit ces écrivains dans une continuité historique. La pièce commence par Ibsen avec le naturalisme et le réalisme psychologique, ensuite vient Brecht et enfin Beckett, comme une progression de l'évolution du drame, qui correspondrait à l'évolution de la forme de son texte. En effet, la première didascalie procède à l'installation du décor, par la description minutieuse d'une chambre d'hôtel, de ses meubles, de ses accessoires et des protagonistes.

⁵⁴ "A destructive wave of highly compressed air spreading outwards from an explosion". Oxford Languages. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/blast_1

⁵⁵ Interview de Dan Rebellato (03/11/1998) issue de Graham Saunders dans *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*, L'Arche, 2004, p75.

⁵⁶ Interview de Nils Tabert (Londres, 8 février 1998) publiée dans *OutreScène* numéro 1, La revue du théâtre national de Strasbourg, février 2003.

Une chambre d'hôtel très luxueuse à Leeds — le genre de chambre si luxueuse que cela pourrait être n'importe où dans le monde.

Un vaste lit double.

Un mini-bar, du champagne dans un seau à glace.

Un téléphone.

Un grand bouquet de fleurs.

Deux portes : l'entrée qui donne sur le couloir, l'autre mène à la salle de bains.

Deux personnages entrent : Ian et Cate.

Ian a 45 ans, originaire du Pays de Galles, il a pourtant vécu la plus grande partie de sa vie à Leeds et en a pris l'accent.

Cate a 21 ans, c'est une petite bourgeoise du Sud, de milieu modeste, elle a l'accent du sud de Londres. Elle bégaye quand elle est stressée⁵⁷.

Les personnages sont décrits très précisément jusqu'à leur classe, leur provenance, leur accent et leur élocution. Puis, très vite, les dialogues se raccourcissent au profit des images. Les protagonistes se parlent de manière indirecte, ils ne se répondent pas vraiment⁵⁸. Vers la fin ils ne parlent plus du tout⁵⁹. Ensuite vient Brecht, dans ce frottement de la fiction, du choc de l'explosion et de l'artifice des images. Souvent irréprésentables, elles forcent le détour, on quitte le réalisme ; « Le soldat attrape la tête de Ian entre ses mains. Il met sa bouche sur un de

⁵⁷ Sarah Kane, *Anéantis*, Paris, L'Arche, 1998, p13.

A very expensive hotel room in Leeds — the kind that is so expensive it could be anywhere in the world.

There is a large double bed.

A mini-bar and champagne on ice.

A telephone.

A large bouquet of flowers.

Two doors — one is the entrance from the corridor, the other leads off to the bathroom.

Two people enter — Ian and Cate.

Ian is 45, Welsh born but lived in Leeds much of his life and picked up the accent.

Cate is 21, a lower-middle-class Southerner with a south London accent and a shutter when under stress.

(Sarah Kane, *Complete Plays, Blasted*, London, Methuen, 2001, p3.)

⁵⁸ Ian Cate?

Cate Elle est en danger.

Elle ferme les yeux et revient lentement à son état normal.

Elle regarde Ian et sourit.

Ian Et maintenant ?

Cate Je me suis évanouie ?

Ian C'était pour de bon ?

Cate Ça arrive tout le temps.

Ian Quoi, des crises ?

Cate Depuis que papa est revenu. (*Anéantis*, p21.)

⁵⁹ ...Noir. Lumière. Ian en train de s'étrangler. Noir. Lumière. Ian en train de chier. Puis essayant de s'essuyer avec un journal. Noir. Lumière. Ian riant comme un dément... (*Ibid.*, p88.)

ses yeux, l'aspire, l'arrache d'un coup de dent et le mange⁶⁰ ». Enfin, à Beckett elle emprunte l'usage des didascalies, les dialogues taillés au couteau — Kane confie à Dan Rebellato qu'elle a fait un gros travail de coupe sur ce texte, pour ne garder que l'essentiel et renforcer l'effet des images — et cette atmosphère post-apocalyptique. Même si Cate menace constamment de partir, elle reste. Tout comme Vladimir et Estragon, ils sont condamnés à rester ensemble par une force qui les dépasse.

Bien qu'ils ne soient plus ensemble, Cate est venue rejoindre Ian dans cette chambre d'hôtel luxueuse. Elle a rencontré un autre homme, Shaun. Même si elle s'est promise à lui, ils n'ont pas encore couché ensemble. Quand Ian lui demande pourquoi elle a accepté son invitation, elle lui répond qu'elle était inquiète pour lui. Elle ne vient pas pour le sexe.

Ian. On peut faire l'amour ce soir ?
 Cate. Non.
 Ian. Pourquoi pas ?
 Cate. Je ne suis plus ta petite amie.
 Ian. Tu seras ma petite amie à nouveau ?
 Cate. Je peux pas.
 Ian. Pourquoi pas ?
 Cate. J'ai dit à Shaun que je serais à lui.
 Ian. Tu as couché avec lui ?
 Cate. Non.
 Ian. T'avais couché avec moi avant. Tu es plus à moi qu'à lui⁶¹.

Sarah Kane joue sur la fausse ambiguïté qui ressort de cette situation. Parce que Cate a accepté une invitation de son ancien petit ami dans une chambre d'hôtel, Ian (tout comme le spectateur peut-être) peut se permettre de douter de ses intentions alors qu'elle explicite très clairement qu'elle ne souhaite pas de relation charnelle. Sa parole est remise en question du simple fait

⁶⁰ *Ibid.*, p75.

⁶¹ *Anéantis*, p29-30.

Cate I'm sorry
 Ian Don't worry. Can't we make love tonight?
 Cate No.
 Ian Why not?
 Cate I'm not your girlfriend any more
 Ian Will you be my girlfriend again?
 Cate I can't.
 Ian Why not?
 Cate I told Shaun I'd be his.
 Ian Have you slept with him?
 Cate No.
 Ian Slept with me before. You're more mine than his. (VO, p15-16.)

qu'elle pénètre dans cette chambre avec lui⁶². Bien qu'à ce jour, les consciences soient particulièrement sensibles à rétablir un équilibre homme-femme, il est évident que le chemin est encore long et que les stéréotypes qui imprègnent nos relations sont encore puissamment ancrés dans les usages de la vie courante. Ian finit par la violer, ou selon lui, à jouir de ce qui lui revient. Le crime est patent, mais il acquiert tout de même, par la construction — on ne voit pas le viol, il se déroule entre la première et la deuxième scène — un caractère banal. Mais qui crée un malaise certain. L'irruption du soldat et la violence d'une guerre civile vont mettre en relief ce crime et gonfler son amplitude.

Alors je me suis demandé : quel pourrait être le lien entre un viol banal dans une chambre d'hôtel de Leeds et ce qui se passe en Bosnie ? Et brusquement ça a fait tilt et je me suis dit : Mais bien sûr, c'est évident — le premier est la graine, l'autre est l'arbre. Je pense vraiment que les germes d'une guerre de grande ampleur se trouvent toujours dans la civilisation en temps de paix⁶³.

Quand le soldat entre dans la chambre, il s'opère une inversion : Ian, le bourreau devient la victime. Il a l'air d'un enfant face au soldat. Ian le violeur du dimanche est tétanisé par le soldat qui s'avère être une vraie machine à torture.

Le soldat. Tu penses —

Il s'interrompt et sourit.

J'ai brisé le cou d'une femme. J'ai enfoncé un poignard entre ses cuisses, au cinquième coup, je lui ai pété la colonne vertébrale.

Ian est pris de nausée.

Le soldat. Tu pourrais pas faire ça.

Ian. Non.

Le soldat. Tu n'as jamais tué.

Ian. Pas comme ça.

Le soldat. Pas

Comme

Ça

Ian. Je suis pas un tortionnaire⁶⁴.

⁶² La version anglaise est à certains égards beaucoup plus claire au sujet des intentions de Cate vis à vis de Ian : « *Cate (Smiles a big smile, friendly and not sexual)* » (VO, p5.) est traduit en français par « *Cate lui répond avec un grand sourire amical et pudique* », ce qui prête davantage à confusion.

⁶³ interview de Dan Rebellato le 3 novembre 1998. Graham Saunders, *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche, 2004, p73.

⁶⁴ *Anéantis* : p70.

Soldier You think —

(He stops and smiles.)

I broke a woman's neck. Stabbed up between her legs, on the fifth stab snapped her spine.

Ian (Looks sick.)

Soldier You couldn't do that.

Ian No.

Soldier You never killed.

Ian Not like that.

Soldier Not

La mise en perspective d'un crime « domestique » vers les crimes de guerre crée une passerelle entre le familier et le lointain. Entre ce qui s'est passé à côté de chez nous, dans la situation de paix que nous connaissons et ce qui ne se passe que sur le petit écran, dans des pays en guerre où nous n'avons, pour la plupart, jamais mis les pieds et où les pires atrocités ont lieu sans que nous ne nous en émouvions. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Ian soit journaliste à sensation. Il ne relate que des crimes crapuleux, qui acquièrent les faveurs de ses lecteurs. Quand le soldat lui demande s'il peut écrire sur les horreurs qu'il a vécues et perpétrées, Ian lui répond : « J'écris — des histoires. C'est tout. Des histoires. C'est pas le genre d'histoires qu'on a envie d'entendre⁶⁵ ». Et par là de souligner encore que le délit intime — local, un de ces crimes concerne notamment une jeune femme originaire de Leeds qui s'est fait abuser puis tuée lors d'un voyage en Nouvelle-Zélande — a plus d'impact sur les lecteurs et les auditeurs que les grands conflits comme la guerre en Bosnie. Le soldat pourrait bien être la face cachée de Ian. Celle qui se révélerait peut-être si une guerre devait advenir dans son pays.

Ce qui choque les critiques, à la sortie d'*Anéantis*, c'est le démantèlement de la pièce et de sa structure. L'explosion surprend tout le monde et bouleverse la continuité du récit. Mais en dépit de sa soudaineté, Kane annonce néanmoins cette rupture et ce qui va lui succéder et crée une continuité entre les deux parties en inséminant des signes avant-coureurs, cette « épouvantable tension » dont elle parle et que nous avons déjà évoquée plus tôt.

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 faire⁶⁶.

Kane dépeint les crises de Cate comme des événements aléatoires qui peuvent avoir des répercussions très variées. « Je peux partir quelques minutes, des mois parfois, et puis je reviens là où j'étais⁶⁷ ». Elle les compare même à l'orgasme féminin : « C'est comme ça quand je me

 Like
 That
 Ian I'm not a torturer.
 (VO, p46.)

⁶⁵ *Anéantis*, p72.

“I write ... stories. That's all. Stories. This isn't a story anyone wants to hear”. (VO, p48.)

⁶⁶ *Ibid.*, p39.

Cate The world don't exist, not like this.
 Looks the same but —
 Time slows down.
 A dream I get stuck in, can't do nothing about it. (VO, p22.)

⁶⁷ *Anéantis*, p22.

touche⁶⁸ ». Ces incursions de mystère sont les prémisses du cataclysme qui va suivre et de la forme que va prendre la pièce après l'explosion. La guerre est un événement renversant, qui surgit toujours là où on ne l'attend pas, telle une bombe. Mais elle est aussi faite d'événements illogiques qui la rendent inenvisageable, presque surréaliste. Ainsi, la description de la chambre dans les premières didascalies fournit les germes de la transformation à venir : « Une chambre d'hôtel très luxueuse à Leeds — le genre de chambre si luxueuse que cela pourrait être n'importe où dans le monde⁶⁹ ». C'est effectivement ce que devient la scène juste après l'explosion. Le lieu n'est plus défini comme il avait pu l'être dans les premières didascalies. Nous sommes projetés dans un ailleurs qui correspond à ce « n'importe où dans le monde » auquel nous avons si facilement accès depuis nos téléviseurs.

D'autres marqueurs plus discrets interviennent, notamment quand Cate demande à Ian s'il a déjà eu des relations avec un homme, elle introduit par là le viol dont il sera la victime plus tard. Ou encore la répétition à deux reprises de la réplique de Cate : « Tu es un cauchemar⁷⁰ » qui survient une première fois avant l'explosion, après que Ian ait violé Cate pour la deuxième fois. Et qui revient une seconde fois vers la fin de la pièce quand Cate, de retour auprès d'Ian, le retrouve enfoncé dans le parquet, le visage éborgné et ensanglanté.

Et enfin, tout ce jeu de tension presque comique qui se déroule depuis le début de la pièce et jusqu'à l'entrée du soldat, avec la porte d'entrée de la chambre. Cette porte qui, à l'image du *monte-plats*⁷¹ de Harold Pinter, acquiert un rôle mystérieux. Dans la pièce de Pinter, Ben et Gus, deux tueurs à gages, attendent leur prochaine victime dans une pièce en sous-sol munie d'un monte-plats par lequel un message écrit sur un bout de papier leur parvient. Leur surprise et leur angoisse au moment où le monte-plat se met en marche est comparable à celle d'Ian lorsqu'on toque à la porte. Dans le cas d'*Anéantis*, on y frappe régulièrement, mais personne ne se trouve jamais derrière quand on l'ouvre ; et les plats et les bouteilles d'alcool y sont délivrés à une vitesse suspecte. Lorsque le soldat arrive devant la porte, il se joue alors presque une petite comédie entre Ian et lui, comme pour relâcher la tension avant le choc à venir.

*On frappe deux coups à la porte de la chambre.
Ian sort son revolver, va à la porte, et écoute. Quelqu'un essaie d'ouvrir. La porte
est fermée à clé.
Deux autres coups sur la porte.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p13.

⁷⁰ On retrouve la réplique à la page 53, au milieu de la scène 2, et une autre fois au tout début de la scène 4, page 76.

⁷¹ Harold Pinter, *Le monte-plats*, Paris, Gallimard, 1979. (The Dumb Waiter, 1960.)

Ian. Qui est là ?
Silence.
Puis deux coups plus forts.

Ian. Qui est là ?
Silence.
Puis encore deux coups.
Ian observe la porte.
Puis il frappe deux fois.
Silence.
Puis encore deux coups à l'extérieur.

Ian réfléchit.
Puis il frappe trois fois.

Silence
Trois coups à l'extérieur.
Ian frappe un coup.
Un coup à l'extérieur.

Ian frappe deux coups.
Deux coups.

Ian remet son revolver dans le holster et ouvre la porte⁷².

La structure d'*Anéantis* décuple le sens, au même titre qu'elle multiplie les effets des abus familiers à un niveau extra-familier. Elle fait plus que véhiculer le sens, elle « fait »

⁷² *Anéantis*, p56-57.

There are two loud knocks at the outer door.
Ian draws his gun, goes to the door and listens.
The door is tried from outside. It is locked.
There are two more loud knocks.
Ian Who's there?
Silence.
Then two more loud knocks.
Ian Who's there?
Silence.
Then two more loud knocks.
Ian looks at the door.
Then he knocks twice.
Silence.
Then two more knocks from outside.
Ian thinks.
Then he knocks three times.
Silence.
Three knocks from outside.
Ian knocks once.
One knock from outside.
Ian knocks twice.
Two knocks.
Ian puts his gun back in his holster and unlocks the door.(VO, p35-36.)

littéralement sens, puisque la forme elle-même, par sa morphologie propre, devient significative. Elle crée le choc qui nous fait défaut quand nous suivons les informations devant le petit écran. L'explosion replace le spectateur à l'endroit de l'émotion et comme dit Artaud : « Au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur⁷³ ».

1.2. L'amour et les rapports de pouvoir

Cate et Ian forment le premier couple que Kane met en scène. Et l'on perçoit d'emblée dans la relation qu'ils entretiennent leur difficulté à aimer et à se faire aimer. Véritable leitmotiv chez Kane que cette impossibilité à vivre une relation d'amour harmonieuse et équilibrée. Les deux personnages sont des marginaux, Ian est un journaliste raté. Il fait partie d'un groupe de terroristes nébuleux, il est volontairement bourru et repoussant, il attend la mort, ses poumons sont carbonisés et il pue, si bien que quand il embrasse Cate, elle ne peut pas s'empêcher de s'essuyer la bouche⁷⁴. Cate, quant à elle, est bègue et épileptique. Ian insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'elle n'est pas dégourdie et qu'elle tiendrait de son frère qui s'est fait interner dans une institution pour personnes mentalement déficientes. Elle paraît avoir du mal à se détacher de sa mère et à trouver un boulot. Tout comme elle ne peut pas se détacher de Ian non plus. Leur histoire perdure sans être assumée et s'ils s'aiment, c'est d'un amour qui semble bien précaire. Mais malgré cela, bien que Cate se fasse abuser par Ian à plusieurs reprises et qu'elle subisse ce rapport de force déséquilibré, elle reste avec lui. Ils entretiennent un rapport de soumission et de dépendance l'un à l'autre. C'est tout sauf un amour qui rend libre, si tant est qu'il en existe. Ceci étant dit, après l'explosion, les rapports s'inversent, et c'est Cate qui devient dominante. Elle ne bégaye plus et n'a plus de crise. Il faut dire que Ian est dans l'incapacité de la terroriser comme il l'a fait précédemment. Et alors que c'est Ian qui semblait mener le couple — que ce soit financièrement ou par la force — cette fois Ian, par son infirmité, devient totalement dépendant de Cate. Et quand il émet la volonté de se suicider, elle l'en empêche en confisquant les balles de son pistolet. Si bien qu'on peut dire que leur histoire a, d'une certaine manière, bénéficié des chocs terribles qu'ils ont subi l'un et l'autre.

⁷³ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 (extrait repris dans les éditions folio essais), p131.

⁷⁴ *Il l'embrasse passionnément, puis va à la porte. Lorsqu'il a le dos tourné, Cate s'essuie la bouche.* (VO, p32.)

1.3. Un parcours initiatique

Pour rendre au titre en français sa pertinence, il faut bien reconnaître que Ian passe par un anéantissement. De sa position de mâle dominant du début de la pièce — rappelons qu'il est aussi tueur à gages pour un groupe d'extrême droite et qu'il porte une arme à feu —, il dégringole au bas de l'échelle pour n'être plus qu'un animal blessé qui n'aspire à rien d'autre qu'à la mort. Il a traversé toutes sortes d'épreuves humiliantes ; il s'est fait violer par un homme, — humiliation d'autant plus grande qu'il s'est défendu devant Cate d'avoir une quelconque attirance pour la gente masculine, et qu'il méprise son ex-femme qui l'a quitté pour vivre son homosexualité —. Il s'est ensuite fait arracher les yeux et n'a même plus la capacité de se trouver à manger. Et quand enfin il voudrait en finir avec sa vie, Cate l'en empêche en se débarrassant des cartouches de son arme. Et comme pour conjurer le sort, il finit comme une bête à s'essuyer, après qu'il ait déféqué, avec les mêmes journaux qu'il avait jeté négligemment sur le lit au commencement de la pièce, juste avant de décréter : « J'ai chié dans des endroits mieux que ça⁷⁵ ».

Ian n'a finalement eu que ce qu'il méritait. Mais au-delà d'une certaine justice, il subit une révolution plus importante. Une fois qu'il s'est lui-même inhumé sous le parquet, dans la tombe du bébé qu'il vient de manger, la pluie lui tombe sur la tête, comme la grâce, et purge son visage du sang qui le recouvre. Cate, plus forte que jamais, refait son entrée dans la chambre, s'assoit sur le lit, mange et nourrit Ian. Suite à quoi il prononce ce mot rédempteur, probablement le seul qui pouvait être dit pour entamer son rachat — comme une porte qu'on ouvre —, « merci⁷⁶ ».

La famille Kane était chrétienne pratiquante et se rendait régulièrement à l'église évangélique. La jeune Sarah était fervente catholique jusqu'à ses 17 ans, après quoi elle rejette « l'idée d'un Dieu tout puissant et secourable qui aurait fait le monde tel qu'il est⁷⁷ ». Tout en ayant un regard extrêmement critique sur la religion, elle connaît très bien la bible et son éducation repose sur les enseignements d'amour et de compassion⁷⁸. Et de fait, l'œuvre de Sarah Kane regorge de références à la bible.

⁷⁵ *Anéantis*, p13.

⁷⁶ *Ibid.*, p90.

⁷⁷ OutreScène numéro 1, *Sarah Kane*, La revue du théâtre national de Strasbourg, février 2003, p16.

⁷⁸ Lire à ce propos l'article de Simon Hattenstone repris dans le numéro d'OutreScène consacré à Sarah Kane, p13-28.

Le prénom Ian vient de *Yohanan*, qui est le nom hébreu de *Jean le Baptiste*, que Luc nomme Jean dans l'*Évangile de Jésus Christ*. Jean est le fils miraculeux d'Elisabeth et de Zacharie. Tous deux sont décrits comme des personnes âgées. Elisabeth n'a pas pu avoir d'enfants malgré son désir d'être mère. Mais ils reçoivent la visite d'un ange qui leur annonce qu'elle aura bientôt un fils:

L'ange lui dit : « Sois sans crainte, Zacharie, car ta supplication a été exaucée : ta femme Élisabeth mettra au monde pour toi un fils, et tu lui donneras le nom de Jean. Tu seras dans la joie et l'allégresse, et beaucoup se réjouiront de sa naissance, car il sera grand devant le Seigneur. Il ne boira pas de vin ni de boisson forte, et il sera rempli d'Esprit Saint dès le ventre de sa mère ; il fera revenir de nombreux fils d'Israël au Seigneur leur Dieu ; il marchera devant, en présence du Seigneur, avec l'esprit et la puissance du prophète Élie, pour faire revenir le cœur des pères vers leurs enfants, ramener les rebelles à la sagesse des justes, et préparer au Seigneur un peuple bien disposé »⁷⁹.

Selon la tradition, l'enfant aurait dû s'appeler Zacharie comme son père⁸⁰, mais à la stupéfaction du village, on le nomme Jean, contrairement aux usages de la transmission du nom du père. Jean le Baptiste naît six mois avant Jésus et sera son plus grand rival. Mais il n'acquerra jamais le statut de messie. Ian, alcoolique invétéré, père ingrat et amant minable, appartenant à un réseau de bandits de pacotille, avale le cadavre d'un nouveau-né et renaît au pied d'une croix plantée dans le plancher d'un appartement défoncé. Et, tout comme le titre anglais *blasted* anticipe sur l'explosion qui retentit à la moitié de la pièce, le prénom « Ian » présage sa destinée ; il renaît miraculeusement, et dit « merci ». On peut imaginer que la suite de l'histoire corresponde à l'évangile : « Il ne boira pas de vin ni de boisson forte,... ; il marchera devant,..., pour faire revenir le cœur des pères vers leurs enfants, et ramènera les rebelles à la sagesse des justes ». A croire ce que dit Kane, cette vie après la mort se rapproche davantage de l'enfer que du paradis.

1.4. Kénose et sacrifice, l'accès au divin

⁷⁹ *L'évangile de Jésus Christ selon Saint-Luc* : chapitre 1, v13 à 17.

⁸⁰ « Quand fut accompli le temps où Élisabeth devait enfanter, elle mit au monde un fils. (...) Le huitième jour, ils vinrent pour la circoncision de l'enfant. Ils voulaient l'appeler Zacharie, du nom de son père. Mais sa mère prit la parole et déclara : « Non, il s'appellera Jean. » On lui dit : « Personne dans ta famille ne porte ce nom-là ! » On demandait par signes au père comment il voulait l'appeler. Il se fit donner une tablette sur laquelle il écrivit : « Jean est son nom. » Et tout le monde en fut étonné ». *L'évangile de Jésus Christ selon Saint-Luc* : chapitre 1, v59-63.

Avant que Ian ne ressuscite, Cate a inhumé le bébé et a posé une croix sur sa tombe. De ce fait elle l'a mis dans l'« état religieux ». Le bébé est alors consacré et acquiert une valeur symbolique. Ian l'ingurgite ensuite, peut-être parce qu'il a faim, mais peut-être aussi parce que le bébé a acquis une valeur expiatoire, comme pour un sacrifice. Après avoir mangé le bébé, Ian se glisse lui-même dans la tombe, meurt et revient à la vie. Ainsi le Christ ressuscite pour accomplir la rédemption de l'humanité, il est amour.

Le sacrifice est un acte religieux qui, par la consécration d'une victime, modifie l'état de la personne morale qui l'accomplit ou de certains objets auxquels elle s'intéresse. Il résulte de cette définition qu'il y a entre la peine religieuse et le sacrifice (du moins le sacrifice expiatoire) des analogies et des différences. La peine religieuse, elle aussi, implique une consécration (*consecratio bonorum et capitis*) ; elle aussi est une destruction et qui résulte de cette consécration. (...) Toutefois, comme la société est contaminée par le crime, la peine est en même temps pour elle un moyen de laver la tache dont elle est souillée. Le coupable remplit donc à son égard le rôle d'une victime expiatoire. On peut dire qu'il y a en même temps peine et sacrifice⁸¹.

Le bébé possède une double fonction dramaturgique. Il est d'abord ce petit être fragile qui est mort à cause de la guerre et que Ian, arrivé au bout de sa vie, déterre pour le dévorer. Mais il porte en lui également cette charge symbolique de la renaissance de Ian et de la possibilité qu'il a à présent de faire le bien. Un peu à l'image d'Œdipe qui, après avoir réalisé la prédiction du devin Tirésias — qui, au demeurant, pratique le sacrifice pour nourrir ses visions — se retrouve aveugle et doit purger sa peine pour le restant de ses jours.

Dans une interview de Nils Tabert, Sarah Kane dit :

Il est probable que d'une manière ou d'une autre tous mes personnages sont romantiques et cela sans retenue. Je crois que le nihilisme est la forme extrême du romantisme. Et c'est probablement aussi sur ce point que mes pièces sont mal comprises. J'ai bien peur d'être désespérément romantique, dans la tradition de Keats et de Wilfred Owen⁸².

À ce sujet, Graham Saunders évoque le poème romantique de Samuel Taylor Coleridge, *La complainte du vieux marin*⁸³, qui se termine par ces vers :

Et le vent qui venait mugit de plus en plus,
et les voiles soupirèrent comme les joncs des marais,

⁸¹ Hubert, Henri, et Marcel Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Henri Hubert éd., Presses Universitaires de France, 2016, p43-174.

⁸² Interview de Nils tabert, 8.02.1998 issue de Graham Saunders dans *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*, L'Arche, 2004, p75.

⁸³ Graham Saunders, *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche, 2004, p112-113.

et la pluie tomba d'un noir nuage
à l'extrémité duquel luisait la lune.

L'autre voix était une voix plus douce,
aussi douce qu'une rosée de miel ; et elle dit :
"Cet homme a déjà fait pénitence,
et il le fera plus encore."

Il s'en alla comme un homme étourdi
et qui a perdu le sens.
Le lendemain, il se leva
plus triste, mais plus sage.⁸⁴

Le Vieux marin a transgressé les lois divines et les lois de la nature en tuant un albatros qui avait aidé le navire et son équipage à se sortir des glaces. L'équipage traverse alors une sécheresse terrible. Le bateau n'avance plus et le manque d'eau devient criant. Les hommes meurent tous l'un après l'autre, puis se réveillent à nouveau les yeux hagards, comme morts-vivants. Reste le Vieux marin qui a survécu et qui doit affronter seul la tempête qui s'est levée. C'est là qu'il commence à comprendre que ce qu'il vit est le prix à payer pour avoir transgressé les lois du divin. Au bout du poème, La pluie refait son apparition, il a purgé une partie de sa peine et s'est assagit.

Ian, lui aussi, transgresse les lois en violant Cate. Il est ensuite voué à une déchéance inexorable avant de mourir. Il ne croit d'ailleurs pas en une vie après la mort. Et comble du sort, il ressuscite peu de temps après. « Et cette vie-là est pire que l'endroit où il était auparavant. Elle est vraiment l'enfer⁸⁵ » dit Sarah Kane. Il va maintenant devoir purger sa peine. Au commencement de la pièce, on comprend qu'il se sait condamné et qu'il a renoncé à la vie ; il dit aimer Cate, mais il l'invective continuellement. Pour reprendre les mots de Barthes, il est son propre démon :

Une force précise entraîne mon langage vers le mal que je peux me faire à moi-même : le régime moteur de mon discours, c'est la roue libre : le langage fait boule, sans aucune pensée tactique de la réalité. Je cherche à me faire mal, je m'expulse moi-même de mon paradis, m'affairant à susciter en moi les images qui peuvent me blesser⁸⁶.

⁸⁴ Samuel Taylor Coleridge, *The Ryme of the Ancient Mariner*, 1798. Traduction d'Auguste Barbier, les Nouvelles Études Littéraires et Artistiques, 1889.

http://www.theologica.fr/Pg_Patristique/Theologiens&OrdresMonastiques_1/ALBOCICADE%20%20Les%20cigales%20Eloquentes/La-complainte-du-vieux-marin.pdf

⁸⁵ Graham Saunders, *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche, 2004, p111.

⁸⁶ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p95.

Entré dans cette dynamique d'anéantissement de soi et de tout ce qu'il touche, le mécanisme semble lui échapper et se retourner contre lui avec l'apparition du soldat. Après avoir subi son lot d'humiliations, il se retrouve dans la situation paradoxale où il est à la fois châtié et racheté puisqu'il est toujours en vie. Ian n'a pas été frappé par la passion comme le seraient les mystiques, mais il a tout de même été ravi. Non pas par l'amour, mais par la grâce, un don gratuit qui le dépasse. Une forme d'amour supérieure. Ian obéit au principe de la kénose :

Une logique de dépassement des dichotomies par leur traversée s'esquisse ainsi. Non pas la haine opposée à l'amour, mais l'amour atteint par la traversée de la haine dont la logique se voit anéantie⁸⁷.

Ian est le phénomène d'un miracle. Et, sans avoir jamais cherché l'amour — ou plutôt en y ayant définitivement renoncé — il s'est lancé sur un chemin de déchéance et de délabrement — cette identification à la pourriture. C'est la trajectoire du martyr. Michel de Certeau établissait un rapport entre pourriture et mystique, « la pourriture du sujet est la condition pour qu'il y ait institution théâtrale de « la toute-puissance en sa pureté⁸⁸ » ». De même que la destruction de la dignité humaine est pour les mystiques le commencement de l'exposition au divin, la délabrement de Ian le mène vers un autre dieu, une forme de sublime.

⁸⁷ Nathalie Frogneux, *Une traversée contemporaine de Paul*, Revue d'éthique et de théologie morale, n°255, septembre 2009, p96.

⁸⁸ Michel de Certeau, *L'institution de la pourriture : « Luder »*, *Histoire et Psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 2002, coll. « Folio histoire », p223.

2. L'amour de Phèdre

- Ma main au feu, quand je reviendrai, vous vous serez mis à croire, marmonna-t-il, se levant et prenant son chapeau.
- Pourquoi ? fit Kirillov qui se leva également.
- Si vous pouviez savoir que vous croyez en Dieu, eh bien, vous y croiriez ; mais comme vous ne savez pas encore que vous croyez en Dieu, vous ne croyez pas encore, fit Stavroguine, avec un sourire en coin. (Féodor Dostoïevski, *Les Démons*, Paris, Actes Sud, 1995, Tome 2 : p58)

Hippolyte vit au Palais Royal en compagnie de sa belle-mère, Phèdre, et la fille de celle-ci, Strophe. Son père, Thésée, est parti juste après son mariage avec Phèdre, et il ne reviendra peut-être jamais. Hippolyte, aimé de tous, est dépressif et n'a plus le goût de rien. Il reste avachi dans sa chambre à regarder la télévision en mangeant des chips et des hamburgers et tue le temps à se masturber et à avoir des relations sexuelles dont il ne retire aucune joie. Phèdre brûle d'amour pour lui, elle s'inquiète. Elle rêve de pouvoir le sauver grâce à son amour et se confie à sa fille qui la dissuade de révéler sa flamme. Mais elle pénètre tout de même dans la chambre d'Hippolyte le jour de son anniversaire. Elle s'offre à lui et lui fait une fellation. Hippolyte se laisse faire, jouit dans sa bouche sans un soubresaut tout en mastiquant des bonbons. Il l'humilie ensuite en lui racontant qu'il a couché avec Strophe avant elle et vante les qualités de « technicienne » de sa fille. Enfin pour l'achever, il lui annonce qu'il lui a certainement transmis une blennorragie. Phèdre sort abattue et se pend peu après, laissant un mot sur lequel il est écrit qu'Hippolyte l'a violée. Strophe se rend chez celui-ci pour lui annoncer la nouvelle et connaître le fin mot de l'histoire. Hippolyte ne renie pas le viol. On l'emprisonne, un prêtre vient pour recueillir ses dernières confessions et le convaincre de nier son crime. Par sa faute, la famille royale est en péril. Mais Hippolyte se trouve rasséréné d'endosser le viol, il n'est pas croyant et assume ses péchés. Irrépressiblement séduit, le prêtre lui fait une fellation. Thésée rentre et assiste à la mise au bûcher de Phèdre. Hippolyte, lui, est relâché et conduit hors du palais. La foule en colère l'attend. Il plonge dans la masse qui l'étripe et jette ses abats sur le barbecue. Thésée était dans la foule et c'est lui-même qui lui a ouvert le corps avec son couteau après avoir violé et égorgé Strophe sans savoir que c'était elle. Quand il la reconnaît il se tranche la gorge. Ils meurent.

La pièce fut écrite suite à une commande du Gate Theater à Notting Hill en 1996. Kane avait d'abord envisagé de monter *Woyzeck* de Büchner ou d'adapter *Baal* de Brecht. Pour des raisons de programmation dans un cas ou de droits de représentation dans l'autre, le Gate Theater rejette ces propositions et lui demande de s'orienter vers les tragiques grecs ou romains. Sarah Kane se plonge d'instinct dans *Phèdre* de Sénèque, bien que ne connaissant pas son œuvre. La pièce l'intéresse et elle décide de s'en inspirer. Mais au lieu de centrer l'histoire sur le personnage de Phèdre, elle prend Hippolyte comme personnage principal. Sarah Kane considère cette œuvre comme sa comédie. Si comédie il y a, elle s'apparenterait peut-être à une comédie de mœurs. La belle-mère est amoureuse de son beau-fils. Sa fille, Strophe, a déjà couché avec lui ainsi qu'avec Thésée le jour de son mariage. L'ambiance est à l'adultère, au mensonge et à la corruption.

La pièce est composée de huit scènes. La scène d'ouverture est une scène visuelle, on retrouve là les caractéristiques déjà présentes dans sa pièce antérieure, *Anéantis*. La septième scène est aussi purement visuelle, c'est la scène du bûcher de Phèdre. Le texte est structuré de manière symétrique avec les scènes majeures (le docteur et Phèdre, Hippolyte et Phèdre, Le prêtre et Hippolyte) chaque fois séparées par une scène plus informative avec Strophe, la fille qui porte bien son nom. Enfin vient le tableau final, celui de l'anéantissement de la famille royale.

2.1. En quête de vérité

L'Hippolyte de Sénèque est un jeune prince extraordinairement chaste, qui exprime un profond dégoût pour les femmes et pour les hommes en général.

Ma mère est morte
J'en suis heureux
Désormais je peux haïr toutes les femmes
Toutes sans exception⁸⁹

Il a déserté le palais royal et vit dans les forêts des montagnes. Là-bas, au royaume de Diane, il se nourrit des fruits de la chasse, entretient des rapports avec des gens simples et retrouve la pureté qui fait défaut au monde civilisé. Un monde qui n'est fait que de fausseté, de vice et de décadence.

⁸⁹ Sénèque, *Phèdre, Théâtre complet*, Actes Sud, 2012, p54.

Tu parles de vivre libre ? Tu parles de vertu ?
Alors il faut fuir les murs
Les murs des villes et les murs des maisons
Aller vivre dans les forêts
C'est là qu'on trouve la vertu et les traditions d'autrefois
Là-bas dans les montagnes vivent les Purs
Libres de la rage de posséder
Libres de la rage de gouverner⁹⁰

Mais Hippolyte, « avec sa prétendue chasteté, sa pureté et son puritanisme⁹¹ » ne présente aucun intérêt pour Kane. Et elle décide d'inverser ce héros de pureté en antihéros décadent, « une zone sexuellement sinistrée⁹² », comme le nomme Strophe (à l'image du personnage de Brecht, Baal). A ceci près que Hippolyte de Sénèque, tout comme celui de Kane sont des êtres qui sont tous deux à la recherche d'une forme de vérité, de pureté.

Le Pur vit au grand jour
Il aime l'air et la Lumière
Il fait du ciel le témoin de sa vie.⁹³

Le prêtre Si la vérité est ton absolu tu mourras.
Si la vie est ton absolu —
Hippolyte J'ai choisi mon chemin. Je suis damné putain⁹⁴

Dans *L'amour de Phèdre*, Hippolyte est un homme dépressif. Comme il ne bouge pratiquement plus et qu'il se nourrit presque exclusivement de fast-food, il est en surpoids, ce qui rompt radicalement avec l'image qu'on se fait du champion de Sénèque. Hippolyte reste toute la journée enfermé dans son palais et n'a jamais trouvé le chemin des sous-bois. Mais curieusement cet être rebutant, qui se mouche et se masturbe dans ses chaussettes en regardant la télé, qui humilie les gens et qui les méprise, est aimé de tous. Il émane de lui quelque chose d'étrangement attirant, si bien que Phèdre — une reine tout de même — en tombe follement amoureuse au risque de mettre en péril toute la famille royale. Le prêtre va également plier sous son charme au point de lui faire une fellation.

⁹⁰ *Ibid.*, p 48-49.

⁹¹ Interview de Nils Tabert du 8 février 1998, *Outrescène* numéro1, février 2003, p68.

⁹² Sarah Kane, *L'Amour de Phèdre*, Paris, L'Arche, 1996 : p26. « A sexual disaster area ». (Sarah Kane, *Complete Plays, Phaedra's Love*, London, Methuen Drama, 2001, p73.)

⁹³ Sénèque, *Phèdre, Théâtre complet*, Actes Sud, 2012, p50-51.

⁹⁴ *L'Amour de Phèdre*, p61.

Priest If truth is your absolute, you will die
If Life is your absolute —
Hippolytus I've chosen my path. I'm fucking doomed. (VO, p95.)

Tout comme pour Ian dans *Anéantis*, personnage désabusé atteint d'un cancer avancé, la dépression d'Hippolyte le conduit à assumer ce qu'il est sans faux semblants et avec une dose de franchise et d'humour absolument désarmante, qui le rend presque charmant.

Phèdre	C'est dégoûtant
Hippolyte	Quoi donc ?
Phèdre	Te moucher dans ta chaussette.
Hippolyte	Jamais sans vérifier que je ne me suis pas d'abord torché le foudre avec. Et puis pardon je les donne à laver. Avant de les porter. ⁹⁵

En entrant dans la chambre d'un hôtel de luxe, au début de *Anéantis*, Ian déclare : « J'ai chié dans des endroits mieux que ça⁹⁶ ». On y retrouve le même dédain pour les fausses postures et la bienséance. Hippolyte, comme Ian d'ailleurs, a vraisemblablement subi une désillusion amoureuse qui lui a fait perdre le sens de la vie. L'extrait qui suit est le seul moment où cette histoire antérieure est évoquée :

Phèdre	Et cette femme ?
	<i>Silence.</i>
	<i>Hippolyte la regarde.</i>
Hippolyte	Quoi ?
Phèdre	Lena, n'étais-tu pas —
	<i>Hippolyte saisit Phèdre par la gorge.</i>
Hippolyte	Ne parlez jamais d'elle, ne prononcez pas son nom devant moi, ne faites pas allusion à elle, ne pensez même pas à elle, compris ? Compris ? ⁹⁷

Nous n'en saurons jamais plus sur cette femme, mais peut-être assez pour savoir que cette relation est la cause de son état dépressif et le départ d'un laisser-aller irrémédiable, mais aussi d'un rejet manifeste de l'amour.

⁹⁵ *L'Amour de Phèdre*, p32.

Phaedra	That's disgusting.
Hippolytus	What is ?
Phaedra	Blowing your nose on your sock.
Hippolytus	Only after I've checked I haven't cleaned my cum up with it first. And I do have them washed. Before I wear them. (VO, p77.)

⁹⁶ *Anéantis*, p13. "I've shat in better places than this". (VO, p3.)

⁹⁷ *L'Amour de Phèdre*, p41.

Phaedra	What about that woman?
	<i>Silence.</i>
	<i>Hippolytus looks at her</i>
Hippolytus	What?
Phaedra	Lena, weren't you —
Hippolytus	(<i>Grabs Phaedra by the throat.</i>)
	Don't ever mention her again.
	Don't say her name to me, don't refer to her, don't even think about her, understand?

(VO, p83.)

Hippolyte ne vit pas seul au palais. Phèdre y loge également, elle s'est à peine mariée que Thésée l'a quittée pour vaquer à ses occupations. Selon elle, « il ne reviendra pas, trop occupé à ne servir à rien⁹⁸ ». Y loge également Strophe, la fille de la marâtre. Elle a déjà eu un rapport sexuel avec Hippolyte, qui comme on pouvait s'y attendre s'est avéré désastreux, mais elle a aussi couché avec Thésée, le jour de son mariage avec Phèdre.

2.2. Sex, lies and videotape

Le docteur	À quoi passe-t-il ses journées ?
Phèdre	À dormir.
Le docteur	Quand il se lève ?
Phèdre	À regarder des films. Et à avoir des rapports sexuels. ⁹⁹

Le film de Soderberg sort en 1989 et gagne la Palme d'or à Cannes. Il évoque l'arrivée d'un homme, Graham, qui refait son apparition dans la petite ville américaine qu'il a quittée il y a longtemps. Comme il ne possède que sa voiture, il s'installe momentanément chez son vieil ami John. Graham rencontre Ann, la femme de John, sur laquelle il va avoir un impact irréversible. John a une relation adultère avec Cynthia, la sœur de Ann, qui va également être bouleversée par l'arrivée du nouveau venu.

Graham se déclare impuissant et ne peut donc pas avoir de relations avec des femmes. C'est pourquoi il fait des vidéos des femmes qu'il rencontre, les interrogeant sur leur vie sexuelle, pour pouvoir les visionner seul, plus tard, en se masturbant. Neuf ans auparavant Graham a vécu une histoire d'amour qui l'a profondément meurtri et qui serait la cause de ses troubles. Il est fragile, mais il attire les femmes. Contrairement à Hippolyte, il les écoute avec beaucoup de considération. Il déteste le mensonge, et les vidéos qu'il fait ont un impact puissant sur les femmes qu'il rencontre. Comme si elles se révélaient à elles-mêmes. C'est un anti héros, il est fragile, impuissant, mais il est vrai et c'est précisément cela qui attire les femmes.

Hippolyte n'a pas la douceur de Graham, mais il est aussi blessé par une histoire d'amour antérieure. Il se retrouve aussi seul devant la télévision à se masturber. Et quand il fait l'amour c'est finalement comme s'il était seul, impuissant qu'il est à se donner.

⁹⁸ *L'Amour de Phèdre*, p23. "He won't come back, too busy being useless". (VO, p71.)

⁹⁹ *Ibid.*, p14.

Doctor	What does he do all day?
Phaedra	Sleep.
Doctor	When he gets up.
Phaedra	Watch films. And have sex. (VO, p71.)

Tout comme Graham, le tournant va s'effectuer avec la rencontre d'une femme et de l'effet miroir qu'elle exerce sur lui. Dans le cas de Graham, c'est Ann, la jeune épouse, qui retourne la caméra sur lui et le force à se dévoiler, le libérant du carcan dans lequel il s'était enfermé. Dans le cas d' Hippolyte, c'est sa belle-mère, Phèdre, qui par sa mort entraîne sa mort à lui aussi et le fait accéder à un état d'esprit totalement inédit.

2.3. Un amour d'enfer

Comment peut-on supporter une telle intensité ? L'amour devient un flux de feu qui remplace le sang dans les artères. Il laisse sans souffle. On veut rester immobile, sans bouger, oubliant l'heure. Même le sens de son propre corps disparaît. Le corps disparaît de la mémoire. Il y a alors une immobilité due à la mobilisation totale des sens fonctionnant désormais dans un état d'altération. Le désir lui-même est finalement vaincu. Assez étrangement, cet état s'approche de l'expérience de la mort¹⁰⁰.

Phèdre est en feu pour Hippolyte, elle le répète à longueur de temps. Cet amour la détruit comme une lance enflammée, « une épée dans mon flanc, brûlante¹⁰¹ ». Un peu plus loin, elle dit à Strophe, « impossible d'éteindre ça. Impossible de l'éteuffer. Impossible. Me réveille avec ça, ça me brûle¹⁰² ». Elle est persuadée qu'il y a quelque chose entre eux, « il y a un truc entre nous. Un truc hyper hallucinant, tu le sens ? Ça brûle¹⁰³ ». Plus tard, face à Hippolyte, elle le répète encore,

Hippolyte	Tapez-vous quelqu'un d'autre imaginez que c'est moi. Devrait pas être difficile, on fait tous la même tête quand on jouit.
Phèdre	Pas quand l'autre vous brûle. ¹⁰⁴

Et dans cette même scène, elle reedit « tu me brûles¹⁰⁵ ».

Ce feu, comme le dit si bien Etel Adnan, laisse sans souffle. Face à l'attitude désarmante d'Hippolyte après sa déclaration, Phèdre reste bouche bée, coite. Il ne lui reste plus qu'une arme face à ce mépris, le silence de la mort. L'amour de Phèdre est comparable au feu de l'enfer et

¹⁰⁰ Etel Adnan, *Le prix que nous ne voulons pas payer pour l'amour*, Etel Adnan et Galerie Lelong, 2015, p19.

¹⁰¹ *Ibid.*, p20. "A spear in my side, burning". (VO, p69.)

¹⁰² *Ibid.*, p23. "Can't switch this off. Can't crush it. Can't. Wake up with it, burning me". (VO, p69.)

¹⁰³ *Ibid.*, p22. "There's a thing between us, an awesome fucking thing, can you feel it? It burns". (VO, p71.)

¹⁰⁴ *Ibid.*, p40.

Hippolytus Fuck someone else imagine it's me. Shouldn't be difficult, everyone looks the same when they come.

Phaedra Not when they burn you. (VO, p82.)

¹⁰⁵ *Ibid.*, p43. "You burn me". (VO, p84.)

fait des ravages, d'abord sur sa propre personne et, comme si ce feu pouvait être contaminant, c'est ensuite au tour de Strophe de brûler.

Hippolyte	Une éternité que je ne t'ai pas vue, comment vas-tu ?
Strophe	Ça brûle. ¹⁰⁶

Phèdre sera d'ailleurs brûlée sur un bûcher funéraire avec comme seul témoin, Thésée, son mari resté trop longtemps absent. C'est grâce à son sacrifice que la puissance de cet amour va faire un effet sur Hippolyte. À nouveau, comme le bébé de *Anéantis*, un sacrifice est nécessaire pour qu'une métamorphose ait lieu. À la cinquième scène, Strophe vient à Hippolyte pour lui annoncer le suicide de sa mère désespérée. Hippolyte prend alors conscience de la vérité de cet amour, comme une fulgurance : « elle m'aimait pour de bon¹⁰⁷ ». C'est à cet instant précis que le moment de bascule opère et qu'Hippolyte endosse le crime sans discuter comme si le réel cadeau d'anniversaire de Phèdre était sa propre mort, un sacrifice, dans le sens d'une offrande à une divinité, « c'est le Cadeau qu'elle me laisse¹⁰⁸ ».

2.4. Humiliation et anéantissement de soi

Mais la guérison d'Hippolyte prend une tournure surprenante. Il ne reprend pas goût à la vie, il y retrouve du sens. Il n'y a pas de changement de direction dans son évolution. Hippolyte admet le crime qu'il n'a pas vraiment commis au sens strict du terme, puisqu'il n'a pas violé physiquement Phèdre. Mais il a violé la sincérité de son amour envers lui. Dans son laisser-aller, Hippolyte ne s'est pas rendu compte qu'il avait face à lui un amour véritable. Il a fallu la consécration de la mort pour qu'il soit bousculé. Le sacrifice de Phèdre le délivre de la vie. Il peut mourir en paix. Jusqu'ici, Hippolyte cherchait à se salir et à s'humilier en permanence, sans épargner les autres. Cette fois, il atteint le comble de l'humiliation, au risque d'entacher la réputation de la famille royale. Mais plus rien n'a d'importance sinon sa condamnation. Il a enfin touché le fond.

Baal, le personnage de Brecht, est un poète qui a également l'obsession de la vérité et qui n'aura d'autre issue que la mort. Brecht, tout comme Kane par la suite, prennent la morale à revers, en

¹⁰⁶ *Ibid.*, p45.

Hippolytus Haven't seen you for ages, how are you?
Strophe Burning. (VO, p85.)

¹⁰⁷ *Ibid.*, p54. "She really did love me". (VO, p91.)

¹⁰⁸ *Ibid.*, p43. "This is her present to me". (VO, p90.)

quelque sorte. Baal est un homme assoiffé d'alcool, obsédé par le sexe et totalement désintéressé du monde académique. Il n'a rien d'un héros ou même d'une personne respectable. Mais c'est dans une forme de déchéance et d'auto-humiliation qu'il cherche à se rapprocher du monde véritable, un monde qui ne sent pas « la peinture fraîche et les fleurs¹⁰⁹ », comme dirait Hippolyte.

Orge me disait :

Le plus cher des lieux pour lui sur la terre,
N'est ni le tombeau de ses père et mère,

Ni le confessionnal, ni le lit de putain,
Ni le giron doux, blanc, chaud et gras à point.

Orge me disait : le plus cher des lieux
Sur terre pour lui, c'est toujours les lieux.

Là on est content que l'étoile soit
Au-dessus de soi, le fumier sous soi.

Admirable lieu où l'on peut
Nuit de noce même, être seul un peu.

Lieu d'humilité ; là tu apprends bien :
Tu n'es qu'un homme et qui ne retient rien¹¹⁰.

Cette citation pourrait être mise en regard de la réplique de Hippolyte face au prêtre :

Il n'existe pas de Dieu.
Il n'existe pas. De Dieu.¹¹¹

Le « lieu » de Baal correspond davantage à un état d'esprit, à « ce qui est¹¹² » pour Hippolyte. Et c'est peut-être cet état d'esprit qu' Hippolyte connaît quand il apprend la mort de Phèdre : « Rares sont les gens qui héritent d'une pareille chance. C'est pas de la camelote. Pas du bric-

¹⁰⁹ *L'Amour de Phèdre*, p55.

¹¹⁰ Bertolt Brecht, *Baal, Théâtre complet*, L'Arche 1974, p21.

¹¹¹ *L'Amour de Phèdre*, p58.

There is no God.

There is. No God. (VO, p94.)

¹¹² De nouveau, la traduction française ne rend pas la dimension métaphysique de cette réplique. À commencer par le fait que la phrase française est une négation, là où « There is » est une affirmation. (se rapporter à la didascalie précédente.)

à-brac¹¹³ ». Ou juste avant la fin de la pièce : « Si seulement il avait pu y avoir plus de moments pareils¹¹⁴ ».

Depuis le début de la pièce, Hippolyte est dans un état de passivité avancé. Il cherche à s'humilier en permanence. S'il humilie les autres, c'est moins par profonde méchanceté que dans le but de s'abaisser lui-même. La promesse de sa mort prochaine le libère d'un coup. L'anéantissement est tout proche. La scène du prêtre est révélatrice de son évolution spirituelle. Dans le sillage d'une mystique comme Jeanne Guyon ou Simone Weil, il fuit les codes et les usages de la religion pour se rapprocher de la vérité, de ce qui s'apparente à l'idée de pureté, d'un Dieu s'il en existe. Jeanne Guyon se verra emprisonnée pour hérésie et pourtant n'a jamais travaillé qu'à se rapprocher de Dieu jusqu'à se fondre en lui, à atteindre ce qu'elle nomme la Vie parfaite, dont Catherine Millot fait un portrait édifiant :

Celui qui n'est même plus enfant de Dieu, et qui est allé jusqu'au point où Dieu lui-même n'est plus rien pour lui, s'avance dans le creux que l'image laissée vide et, au-delà encore, dans le rien de sa propre soustraction à l'être, au cœur de cette omission fondamentale de soi-même qui est peut-être la place du sujet. Un sujet en quelque sorte à l'état pur, un sujet sans ego, acéphale, un sujet comme arraché à la structure, « simple instrument destitué de sa propre vie », qui s'avance dans un espace aux lois paradoxales, où l'on est d'autant plus fortement que l'on a plus radicalement rayé son être¹¹⁵.

Hippolyte a atteint un état qui se situe au-delà de toute spiritualité.

Le prêtre Je peux t'aider.
Hippolyte Pas besoin de camelote.
Le prêtre Spirituellement.
Hippolyte Rien à récupérer.
Le prêtre Personne n'est irrécupérable.¹¹⁶

La traduction française ne rend pas compte de cette perspective avec ce « rien à récupérer ». « Beyond » signifie « au-delà de ». Il faudrait comprendre le texte comme suit :

Le prêtre Je peux t'aider.
Hippolyte Pas besoin de camelote.
Le prêtre Spirituellement.

¹¹³ *Ibid.*, p53. "Not many people get a chance like this / This isn't tat. This isn't bric-a-brac." (VO, p90.)

¹¹⁴ *Ibid.*, p72. "If there could have been more moments like this". (VO, p103.)

¹¹⁵ Catherine Millot, *La vie parfaite*, Paris, Gallimard, 2006, p55-56.

¹¹⁶ *L'Amour de Phèdre*, p56.

Priest I can help you
Hippolytus Don't need tat.
Priest Spiritually
Hippolytus Beyond that.
Priest No one is beyond redemption. (VO, p92.)

Hippolyte Au-delà de ça.
Le prêtre Personne n'est au-delà de la rédemption.

Hippolyte est en définitive dans un état spirituel très avancé. Le prêtre lui demande ensuite s'il a des remords, Hippolyte lui répond qu'il ressent de la joie. Mais le prêtre ne comprend pas cette joie. Son esprit est occupé par les choses matérielles, il est calculateur. C'est pourquoi il lui demande s'il a de la joie pour la mort de sa mère. Mais Hippolyte est au-delà des émotions, il répond calmement aux questions.

Le prêtre Tu conçois du plaisir face au suicide de ta belle-mère ?
Hippolyte Non. C'était un être humain.¹¹⁷

Sa belle-mère était un être humain avant d'être sa belle-mère. Ravi par sa mort, Hippolyte est tout à coup connecté à l'univers entier, il est *agapè*. Il possède une vertu qui est celle de respecter toute vie humaine, sans s'accrocher émotionnellement à la mort d'un proche. Il s'est aussi détaché de toute forme d'amour, même de celui de Dieu. C'est la condition de son anéantissement, il ne cherche plus l'amour de Dieu, parce qu'il est au-delà.

Hippolyte Pour vous la vie n'a de sens que si quelqu'un d'autre est là pour nous torturer.
Le prêtre Je n'ai personne pour me torturer.
Hippolyte Vous avez le pire des amants. Non seulement il se croit parfait, il l'est. Je suis satisfait d'être seul.¹¹⁸

Comme Baal, il n'a plus que faire de Dieu, de la famille, de son rachat. Ce sont des conceptions qui ne lui évoquent plus rien. « Si Dieu existe, j'aimerais le regarder en face sachant que je suis mort comme j'ai vécu. Dans la conscience du péché¹¹⁹ ». Encore une fois, cet état s'inscrit dans le chemin de Jeanne Guyon vers l'anéantissement de soi, le péché n'est plus quelque chose qu'il faut fuir :

Ainsi de l'humilité : pour s'humilier, il faut être encore quelque chose, et peut-on tomber dans le péché s'il n'y a plus ni souci de soi, ni désir propre ? Les fautes que l'on continue toutefois

¹¹⁷ *Ibid.*, p57.

Priest You feel joy at your stepmother's suicide?
Hippolytus No. She was human. (VO, p93.)

¹¹⁸ *Ibid.*, p57.

Hippolytus ...You think life has no meaning unless we have another person in it to torture us.
Priest I have no one to torture me.
Hippolytus You have the worst lover of all. Not only does he think he's perfect, he is. I'm satisfied to be alone.(VO, p93.)

¹¹⁹ *L'Amour de Phèdre*, p59. "If there is a God, I'd like to look him in the face knowing I'd died as I'd lived. In conscious sin". (VO, p94.)

de commettre à proportion de ce qu'il subsiste quelque propriété, sont comme un vent qui passe sur la mer et qui soulève quelques vagues et retombe. Tout effort pour lutter contre elle augmenterait la faute, car le retour sur soi est encore un souci de soi. D'ailleurs l'âme ne peut plus trouver en elle de conscience, « tout est tellement perdu en Dieu, qu'il n'y a plus chez elle d'accusateur ». Ne rien faire est ici ce qu'il faut, c'est laisser faire à Dieu.¹²⁰

Et quand le prêtre demande à Hippolyte s'il croit en Dieu, voici la réponse qu'il obtient : « je sais ce que je suis. Et serai toujours. Mais vous. Vous péchez en sachant que vous vous confesserez. Puis on vous pardonne. Et puis vous recommencez. Comment osez-vous narguer un Dieu aussi puissant ? À moins de ne pas croire vraiment¹²¹ ». Sans se sentir sous la tutelle de Dieu, Hippolyte n'est pas moins conscient de sa puissance. Ici, le rapport s'inverse entre lui et le prêtre. Hippolyte, malgré ses péchés, est plus vertueux que le prêtre lui-même. Il est un prince, pas Dieu, mais Dieu sur terre. Tout en s'écartant de la famille royale et de sa destinée, de la morale de tout un peuple dont il ne veut pas porter la responsabilité, il se réapproprie son titre de noblesse et condamne le prêtre.

Le prêtre	Tu n'es pas Dieu.
Hippolyte	Non. Un prince. Dieu sur terre. Mais pas Dieu. Une chance pour tous les intéressés. Je ne vous permettrais pas de pécher sachant que vous vous confesseriez et seriez quitte à bon compte.
Le prêtre	Le paradis serait désert.
Hippolyte	Un royaume d'hommes honnêtes, péchant en toute honnêteté. Et mort à ceux qui essaient de sauver leur peau. ¹²²

A quoi le prêtre ne peut que répondre : « Il y a une forme de pureté en toi¹²³ ». C'est en effet un phénomène totalement inédit auquel il assiste et qui le dépasse complètement, si bien qu'il obtempère quand Hippolyte baisse son pantalon et lui fait une fellation. Et comble du comble, Hippolyte conclut par ces mots,

Allez.
Confessez-vous.

¹²⁰ Catherine Millot, *La vie parfaite*, Paris, Gallimard 2006, p63.

¹²¹ *L'Amour de Phèdre*, p62. "I know what I am. And always will be. But you. You sin knowing you'll confess. Then you're forgiven. And then you start all over again. How do you dare mock a God so powerful? Unless you don't really believe?" (VO, p96.)

¹²² *Ibid.*, p63.

Priest	You're not God.
Hippolytus	No. A prince. God on earth. But not God. Fortunate for all concerned. I'd not allow you to sin knowing you'd confess and get away with it.

Priest	Heaven would be empty
Hippolytus	A kingdom of honest men, honestly sinning. And death for those who try to cover their arse. (VO, p96.)

¹²³ *Ibid.*, p63. "There is a kind of purity in you". (VO, p73.)

Avant de brûler.¹²⁴

Le jugement est prononcé, le prêtre finira en enfer. Justice est faite. Quant à Hippolyte, il ne s'appartient plus et peut mourir sereinement quand l'heure viendra. Il se jette ensuite dans la foule et se fait étripper sans lever le petit doigt, la douleur ne l'atteint pas.

2.5. Le martyr

Au bout du compte, la fin est ambiguë. Hippolyte n'est apparemment pas condamné à mort. Il n'est pas brûlé sur le bûcher comme l'a été Phèdre. Phèdre, par contre, s'est laissée enchaîner par l'amour. Brûlante, comme possédée par le diable, elle finit sur le bûcher. Mais Hippolyte n'est pas destiné à être exécuté comme un criminel le mériterait. Il est conduit par des policiers hors du palais royal où la foule en colère, vulgaire et abrutie, l'attend. On veut probablement l'expulser du palais et le relâcher. C'est Hippolyte lui-même qui se donne à la foule en s'y jetant subitement. Et son corps alors est malmené, déchiqueté, ses attributs sont arrachés et jetés sur un barbecue — qu'est-ce que le barbecue, sinon le symbole d'un repas populaire et festif, voire vulgaire ? —. Mais Hippolyte n'éprouve aucune douleur, il ne meurt même pas. Si bien qu'étranglé, castré, éviscéré et finalement lapidé, il parle encore, du moins suffisamment pour faire prendre conscience à Thésée — qui semble n'être revenu parmi les siens que pour assister à leur déclin — qu'il vient de violer et de tuer sa propre fille, Strophe, sans même l'avoir reconnue. Hippolyte meurt en martyr et la famille royale est anéantie. Après sa dernière phrase, les vautours descendent et dévorent son cadavre. C'est finalement le cycle de la nature qui referme sa boucle. Les vautours ne laisseront rien, tout sera nettoyé. La pièce *Baal* commence par un long poème, qui aura peut-être marqué Sarah Kane, et dont on peut déceler la force implacable du cycle de la vie.

Baal guigne vers là-haut les plus gras des vautours,
Qui guettent dans le ciel le cadavre de Baal.
Parfois il fait le mort. Un vautour fond dessus.
Et Baal muet, mange un vautour pour son dîner.¹²⁵

¹²⁴ *Ibid.*, p64. "Go. Confess. Before you burn". (VO, p97.)

¹²⁵ Bertold Brecht, *Théâtre complet, Baal*, Paris, L'Arche 1974, p10.

3. Purifiés

En perdant la maîtrise de ce corps, en renonçant au rapport avec son corps, l'homme prouve encore sa compréhension souveraine de l'incompréhensible, son pouvoir dans l'impuissance, sa liberté et sa grandeur sous la contrainte. Il sait trouver une réponse même là où il n'y a rien à répondre. Même s'il n'a pas le dernier mot, c'est lui qui joue la dernière carte, dont la perte est son gain. (Jean-Louis Chrétien, *Promesses furtives*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p79)

Grace entre dans l'enceinte d'une université afin de récupérer les affaires de son frère Graham, mort d'une overdose. Elle y fait la rencontre de Tinker, le directeur d'un campus qui s'assimile également à une institution psychiatrique, et de Robin, un jeune patient qui porte les vêtements de son frère. Grace récupère les vêtements de Graham que porte Robin et lui donne ceux qu'elle porte. Ayant insisté pour être internée dans le service, elle finit par retrouver son frère vivant. Ils sont heureux de se revoir, ils se ressemblent, ils dansent et font l'amour. Suite à cet acte incestueux, Tinker, qui tient à l'œil tous ses patients, inflige à Grace plusieurs sévices. D'abord une bande de voix la tabasse et la viole sous son commandement, elle se fait ensuite électrocuter et enfin elle subit une mammectomie et une phalloplastie pour être transformée, selon son souhait, en Graham. Entretemps le jeune Robin est tombé amoureux de Grace et subit lui aussi les mauvais traitements de Tinker. Il l'oblige à ingurgiter toute la boîte de chocolats qu'il voulait offrir à Grace et lui fait brûler les livres avec lesquels elle lui apprenait à lire. Humilié et souffrant de n'être pas aimé en retour, il finit par se pendre devant Grace, Graham et Tinker indifférents. Dans l'institution est aussi interné un couple d'homosexuels, Carl et Rod. Après qu'il ait promis un amour éternel à Rod, Carl se fait coup sur coup sectionner la langue, les mains, les pieds puis le sexe qui servira à la phalloplastie de Grace. Il finira lui aussi métamorphosé tout comme Grace, tandis que Rod est égorgé et meurt. Tinker, lui, se rend régulièrement dans un peep-show pour se masturber devant une strip-teaseuse du nom de Grace. Il finit néanmoins par faire l'amour avec elle et lui avoue qu'il l'aime. La pièce se termine sur l'image des corps recomposés de Grace et de Carl. Grace porte les vêtements de Graham, et Carl, ceux de Robin qui appartenaient eux-mêmes à Grace.

Sarah Kane a publié cinq pièces de théâtre et *Purifiés* se situe juste au centre. Véritable pierre de touche, elle est à la fois l'aboutissement des deux pièces précédentes, *Anéantis* et *L'Amour de Phèdre*, et elle est le trait d'union qui annonce les pièces à venir, *Manque* et *4.48 Psychose*. Les dialogues sont toujours plus épurés, les images prennent encore plus d'importance. Les didascalies n'ont jamais été aussi irréprésentables. On pense notamment aux rats qui emportent les membres amputés de Carl. L'auteure souligne que c'est l'amour qui est le sujet central de la pièce, même s'il se conjugue avec la douleur et la souffrance.

Woyzeck de Büchner est une source d'inspiration pour Kane. Elle reprend à son compte la structure fragmentée de la pièce en juxtaposant trois destinées différentes, celle de Grace, Graham et Robin, celle de Rod et Carl et enfin celle de Tinker et la femme. Dans une interview de Dan Rebellato, Sarah Kane dit avoir voulu « écrire une pièce dont on ne pourrait jamais tirer un film — qu'on ne pourrait jamais filmer pour la télé ; dont on ne pourrait jamais faire un roman¹²⁶ ». Et de conclure en disant : « On peut dire qu'il est impossible de la monter au théâtre, mais il est tout aussi impossible d'en faire quoi que ce soit d'autre¹²⁷ ».

3.1. Un brouillage référentiel

Dès le début de la pièce, Kane crée la confusion. Dans la première scène Graham est encore en vie et Tinker est un dealer. Mais à partir de la troisième scène, toujours dans l'enceinte de l'université, se juxtapose une autre grille de lecture. Grace arrive dans « la salle blanche » ou « sanatorium de l'université ». Elle rencontre Tinker qui n'est déjà plus un dealer, mais le responsable de l'établissement. Nous découvrons également Carl et Rod dans la deuxième scène, « ils sont assis sur une pelouse dans l'enceinte de l'université... On entend un match de cricket de l'autre côté¹²⁸ ». L'atmosphère est d'emblée changeante comme dans un rêve où s'agglutinent très aisément différentes fonctions à un même lieu ou différents visages à une même personne. Les sons alentours accentuent l'effet de solitude cauchemardesque du fait qu'on entend bien des voix mais qu'on ne voit personne. Le lieu ne comporte vraisemblablement pas de portes mais il y a des clôtures au loin, prémisses de l'univers concentrationnaire qui s'affirmera tout au long de la pièce. D'un coup l'horreur fait irruption

¹²⁶ Sarah Kane, Interview de Dan Rebellato au Royal Holloway, University of London, 3 novembre 1998.
<https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf>

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Purifiés*, p18.

dans la vie quotidienne ; il y a brouillage référentiel des différents lieux : le gymnase de l'université devient « la salle rouge », qui est la salle de torture, les douches du gymnase deviennent « la salle noire » qui se révèle être un peep-show, la bibliothèque devient « la salle ronde », le lieu de l'apprentissage, et le sanatorium de l'université devient « la salle blanche », le lieu de la métamorphose de Grace. Chaque lieu est empreint d'une charge symbolique exprimée par une couleur qui s'y réfère. L'institution-université se mêle à l'institution médicale ou psychiatrique qui elle-même se confond avec l'institution-prison. Toujours pour maintenir cette confusion onirique, le temps et les saisons changent de manière saccadée, la première scène commence sous la neige. Ensuite c'est la mi-été dans la deuxième scène, puis l'auteure ne donne plus d'indications à ce sujet. Parfois les protagonistes se retrouvent dehors sous la pluie. À la fin de la pièce, Grace et Carl, réunis sous leur nouvelle apparence, sont assis dans une flaque et se font doucher par l'averse ; preuve d'une purification réussie. On retrouve déjà ce motif à la fin de *Anéantis*, où la pluie tombe sur le visage ensanglanté de Ian comme un symbole de purification. Le temps et les éléments suivent davantage la vie intérieure des personnages. Carl et Rod se rencontrent au soleil mais finissent dans la boue sous la pluie suite à des promesses hasardeuses. Enfin la confusion est encore augmentée par le travestissement des personnages. Dès le début, quand Grace pénètre dans l'institution, elle tombe sur Robin qui porte les vêtements de son frère. Elle lui demande de les lui rendre, les enfle et donne les siens à Robin. Ses vêtements termineront sur le corps de Carl dans la scène finale. Tout ce jeu de travestissement participe du caractère imprévisible et cauchemardesque de la pièce. Mais malgré la lourdeur de l'atmosphère et des images, on peut y déceler aussi une forme de fantaisie. Cet échange de vêtements renvoie à la comédie de Shakespeare *La Nuit des Rois*. Même dans les situations les plus désespérées, Sarah Kane, auteure mais aussi metteuse en scène et même actrice, — précisément dans ce spectacle où elle remplace au pied levé la comédienne qui interprète Grace¹²⁹ — exploite le théâtre dans ce qu'il a de plus pragmatique et crée des situations ludiques dont les acteurs peuvent s'amuser et tirer parti. Notons que l'incursion de l'humour dans les pièces de Kane se retrouve depuis sa première pièce *Anéantis* et ce jusqu'à sa dernière œuvre, *4.48 Psychose*, qualifiée comme la plus désespérée.

Le langage subit aussi des bouleversements. Les personnages sont pour la plupart en souffrance et celle-ci transparaît dans la difficulté grandissante qu'ils ont à communiquer, au point que

¹²⁹ Sarah Kane, Interview de Dan Rebellato au Royal Holloway, University of London, 3 novembre 1998, p10. <https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf>

Grace ne peut plus prononcer que des « S-S-S¹³⁰ » après sa phalloplastie. Ou encore Carl qui se trouve dans l'impossibilité de produire aucun son tant la douleur est sourde. Kane manifeste ainsi sa volonté de déstabiliser le sens et le pouvoir des mots.

Pour revenir au titre anglais, *Cleansed*, à nouveau la traduction française se confronte à des impossibilités. D'abord parce que le participe passé « cleansed » est neutre, il ne se rapporte à personne en particulier. Ce pourrait être un singulier ou un pluriel, un masculin ou un féminin. Le mot conserve toute son ambiguïté, on ne sait pas à qui ou à quoi il se rapporte précisément. Ensuite parce que « cleansed » signifie, il est vrai, « purifié », mais pas seulement. Son sens premier est « démaquillé » ; le deuxième « nettoyé » ; un troisième est « épuré » et le quatrième « purifié¹³¹ ». On brasse donc un spectre de nuances de significations beaucoup plus large — du dévoilement au nettoyage ethnique, de la désintoxication au purgatoire. De la même manière, Tinker possède une signification : d'abord si c'est un verbe, il signifie « bricoler » ou « rafistoler », mais il peut aussi se rapporter à des « voyageurs qui déambulaient de village en village pour réparer les casseroles et autres objets métalliques¹³² », en somme un gitan ou un tzigane. Durant la Shoah, qu'on peut interpréter comme un nettoyage ou une épuration, on exécutait les juifs, tout comme les communistes, les homosexuels et les tziganes notamment. Enfin, on nomme également Tinker, « un enfant qui se comporte méchamment ».

3.2. La promesse

Dans chacune des intrigues se joue le jeu de la promesse et de la déclaration. Lorsque Grace retrouve Graham pour la première fois, elle le supplie de ne plus la quitter¹³³. Robin, alors que Grace est en train de lui enseigner l'alphabet, finit par déclarer à Grace qu'il l'aime¹³⁴. Tinker, lors de sa première visite à la Femme dans les cabines du peep show, va jusqu'à lui promettre qu'il lui donnera tout ce qu'elle souhaite¹³⁵. Et puis au tout début de la pièce, Carl échange sa bague contre celle de Rod en guise de signe :

¹³⁰ Sarah Kane, *Purifiés*, Paris, L'Arche 1997, p66. "F-F-F" (Sarah Kane, *Complete Plays, Cleansed*, Methuen Drama, 2001, p145)

¹³¹ Ces définitions sont proposées en partie par Claude Régy dans : Claude Régy, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p124-128.

¹³² Définition issue du site du dictionnaire anglais Cambridge :

<https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/tinker>

¹³³ « Ne me quitte plus jamais ». (*Purifiés*, p30). "Don't ever leave me again". (VO, p118.)

¹³⁴ « Je t'aime ». (*Anéantis*, p42). "I'm in love with you". (VO, p128.)

¹³⁵ « Je te donnerai tout ce que tu veux, Grace... Je te le promets ». (*Anéantis*, p36). "I'll give you whatever you want, Grace... I promise ». (VO, p123.)

Carl enlève sa bague.

Carl Tu me donnes ta bague?
Rod Je n'ai pas l'intention de t'épouser, Carl.
Carl Comment tu as deviné ?
Rod Je n'ai pas l'intention d'épouser qui que ce soit.
Carl Je veux que tu portes ma bague.
Rod Pourquoi faire ?
Carl Comme symbole.
Rod De quoi ?
Carl D'engagement.¹³⁶

Il lui fait ensuite la promesse de l'aimer toujours, de ne jamais le trahir et de ne jamais lui mentir¹³⁷. Voici ce que dit Roland Barthes à propos de la déclaration :

Soit qu'il veuille prouver son amour, soit qu'il s'efforce de déchiffrer si l'autre l'aime, le sujet amoureux n'a à sa disposition aucun système de signes sûrs¹³⁸. D'où l'importance des déclarations ; je veux sans cesse arracher à l'autre la formule de son sentiment, et je lui dis sans cesse de mon côté que je l'aime : rien n'est laissé à la suggestion, à la divination : pour qu'une chose soit sue, il faut qu'elle soit dite ; mais aussi, dès qu'elle est dite, très provisoirement, elle est vraie¹³⁹.

Carl répond ainsi à cette urgence de la déclaration. Rod quant à lui n'adhère pas à cet épanchement spontané, il y voit un premier mensonge. Il promet à Carl en contrepartie de l'aimer « maintenant », d'être avec lui « maintenant » et de faire de son mieux pour ne jamais le trahir¹⁴⁰. Il est donc le garant d'une vérité qui, comme le dit Barthes, ne peut être que provisoire. Cette situation n'est pas sans rappeler — de manière moins radicale — le comportement antagoniste de Phèdre et d'Hippolyte. Phèdre se comporte sans retenue jusqu'au sentimentalisme, elle s'illusionne sur le fait que son amour pourra changer Hippolyte et ne résiste pas au besoin irréprensible de se déclarer. Mais Hippolyte ne croit pas à la déclaration

¹³⁶ *Ibid.*, p18.

Carl takes off his ring.

Carl Can I have your ring?
Rod I'm not going to be your husband, Carl.
Carl How do you know?
Rod I'm not going to be anyone's husband.
Carl I want you to have my ring.
Rod What for?
Carl A sign.
Rod Of what?
Carl Commitment. (VO, p109.)

¹³⁷ *Purifiés*, p19.

¹³⁸ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977, p253.

¹³⁹ *Ibid.*, p255.

¹⁴⁰ Maintenant je t'aime.
 Maintenant je suis avec toi.
 Je ferai de mon mieux, d'heure en heure, pour ne pas te trahir. (*Purifiés*, p21.)

de Phèdre. Il ne se rendra compte de son amour qu'une fois qu'elle se sera suicidée (« Elle m'aimait pour de bon¹⁴¹ »). Que peut-on finalement promettre à la personne qu'on aime ? Sachant que pour qu'il y ait promesse, il faut qu'il y ait confiance. Pour le dire autrement que Roland Barthes, Jean-Louis Chrétien soutient dans son ouvrage *Promesses furtives*, que « la confiance en droit porte sur ce qui ne peut pas m'être rendu présent autrement que par la parole : c'est le cas de l'amour ou de l'amitié qui sont des dispositions qu'aucun acte ne peut prouver de façon indubitable¹⁴² ». C'est donc une question de vérité. Question qui taraude Sarah Kane dans toute son œuvre. Et de fait, comment promettre sans se compromettre ? La parole est remise en question, le mot perd de son pouvoir, le sens est instable. Après cette déclaration, l'amour de Carl est comme mis à l'épreuve. Peut-être pour le punir de sa relation homosexuelle, Tinker le transperce d'abord d'un bâton qu'on lui enfonce par l'anus au travers de tout le corps, comme crucifié de l'intérieur, et dans le même temps on lui coupe la langue. Comment peut-il encore manifester sa parole sans sa langue ? Il utilise alors ses mains et Tinker les lui fait couper. Puisque les mots et les gestes sont impossibles, il lui reste la danse et on lui coupe les pieds aussitôt. Il ne lui reste que son sexe qu'on lui enlève pour le greffer sur le corps de Grace. L'amour est donc mis à l'épreuve jusqu'au point où il ne serait plus exprimable. La parole est soumise à une lourde remise en question, et le texte de la pièce s'en ressent, il est de plus en plus télégraphique, fait de répétitions ou d'énumérations de chiffres, comme le fait Robin. Pour dire ce qui ne peut se dire avec les mots, Kane utilise les didascalies, les images (toutes ces fleurs qui poussent sur la scène), la danse, les chansons. Quand il s'agit d'amour les mots ne suffisent plus. Le texte ne se suffit plus à lui-même non plus. Et le corps se délite.

3.3. Le châtiment corporel

Avant d'écrire *Purifiés*, Sarah Kane dit avoir lu un passage des *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes, qui compare la situation d'un amoureux malheureux à celle d'un prisonnier à Dachau¹⁴³. Elle tente d'expliquer à Nils Tabert en février 1998 comment elle

¹⁴¹ *L'Amour de Phèdre*, p54. "She really did love me". (VO, p91.)

¹⁴² Jean-Louis Chrétien, *Promesses furtives*, Les éditions de Minuit, 2004, p38.

¹⁴³ « La catastrophe amoureuse est peut-être proche de ce qu'on a appelé, dans le champ psychotique, une situation extrême, qui est « une situation vécue par le sujet comme devant irrémédiablement le détruire » ; l'image en est tirée de ce qui s'est passé à Dachau . N'est-il pas indécent de comparer la situation d'un sujet en mal d'amour à celle d'un concentrationnaire de Dachau ? L'une des injures les plus inimaginables de l'Histoire peut-elle se retrouver dans un incident futile, enfantin, sophistiqué, obscur, advenu à un sujet confortable, qui est seulement la proie de son Imaginaire ? Ces deux situations ont néanmoins ceci de commun : elles sont, à la lettre, paniques : ce sont des situations sans reste, sans retour : je me suis projeté dans l'autre avec une telle force que, lorsqu'il me

comprend cette comparaison : « Quand quelqu'un se perd lui-même, qu'est-ce qu'il lui reste encore ? On débouche sur une absence totale d'issue, sur une sorte de folie¹⁴⁴ ». Effectivement, on repère très rapidement tous les motifs de l'univers concentrationnaire dans *Purifiés* — à commencer par le titre, comme nous l'avons signalé plus haut —, les clôtures, les douches, les tortures et, soit par manque d'issue, soit par épuisement, personne n'a plus la force de se révolter contre son bourreau. Mais les protagonistes acceptent leur sort dès le départ, Grace insiste même pour rester dans l'institution alors que Tinker tente de l'en décourager. Il n'y a qu'un pas entre torture et ascèse : chacun accepte sa destinée et supporte sa douleur passivement. David Le Breton, dans son ouvrage *Entre douleur et souffrance*, évoque le hiatus qui s'est créé entre la douleur et la souffrance. On accorderait à la douleur une dimension plus physique et à la souffrance un aspect plus psychique. Mais nous savons que les deux sont liés et que la douleur, à terme, peut créer de la souffrance, il n'y a pas de frontière nette entre le corps et l'âme, « quand l'individu est percuté par la douleur, c'est la chair de sa relation au monde qui en pâtit¹⁴⁵ ». Les supplices que Tinker leur fait subir à chacun ont des conséquences directes sur leur psychisme. Le Breton ajoute, toujours à propos de la souffrance : « une fois franchie la résistance de l'individu toute son énergie se consume dans l'attention qu'il lui porte. La souffrance l'absorbe tout entier, elle l'expulse de soi pour le réduire à un appendice du point douloureux, le monde extérieur lui devient indifférent¹⁴⁶ ». Puis il cite Freud : « Dans le cas de la douleur corporelle, il se produit un investissement élevé et qu'il faut qualifier de narcissique de l'endroit du corps douloureux, investissement qui ne cesse d'augmenter et qui tend pour ainsi dire à vider le moi¹⁴⁷ ». On verse à nouveau vers un anéantissement comme dans les deux pièces précédentes. Il y a donc bien perte de soi, ou selon Freud, perte du « moi », dissolution de sa personne sociale pour atteindre un état hors du commun. Comme une forme de disponibilité.

Toujours à propos de la douleur, Le Breton évoque le Livre de Job : Job est un être qui a tout le bien-être matériel que quiconque désire, c'est un homme juste et pieux. Mais il est le fruit d'un pari que Dieu engage avec le diable. Dieu veut mettre sa foi à l'épreuve. Job perd ainsi soudainement tout ce qu'il a, ses biens, sa maison, ses enfants, le sort s'acharne littéralement contre lui. Malgré la douleur et ses interrogations, il garde le silence. Mais au-delà des maux, Job souffre de ne pouvoir comprendre le sens de son épreuve. Rien ne justifie une telle punition

manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu à jamais ». (Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p60.)

¹⁴⁴ Extrait d'un entretien avec Nils Tabert, Londres 8 février 1998, *Outrescène* numéro 1, février 2003, p71.

¹⁴⁵ David Le Breton, *Entre douleur et souffrance, approche anthropologique*, *L'Information psychiatrique* 2009 ; 85 : 323-8, p324.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p326.

¹⁴⁷ *Ibid.*

au regard de son comportement toujours exemplaire. Il décide donc de briser le silence pour témoigner de son injustice. Le texte compare sa parole aux « rugissements d'une bête féroce » (Job, 4-31). Mais ses amis, trop convaincus et bornés, ne compatissent pas à sa triste destinée. En bons gardiens du temple, ils se persuadent que Job mérite châtement ou purification. Ils lui font un véritable procès où Job tente de se défendre comme il le peut. Enfin Dieu lui apparaît et condamne les réactions de ses amis. Sans lui expliquer les raisons de ses malheurs — Dieu ne rend de comptes à personne —, il lui fait comprendre qu'ils ne sont pas vains. Job est ainsi rassuré, et sans connaître la raison de ses maux, il retire sa plainte. Plus encore que la douleur, Job souffrait de ce que son malheur n'avait aucun sens à ses yeux. D'où la raison de sa révolte. Dans le cas des protagonistes de *Purifiés*, aucun d'eux ne se révolte. Ils sont bien sûr menés à bout et ne voient plus d'issue possible, ce qui était le programme de leur auteure. Mais, du moins au début, ils pourraient résister, ne fût-ce qu'un peu, contre ces traitements qui nous apparaissent à nous, lecteurs, totalement injustifiés. Selon l'analyse anthropologique du *Livre de Job* que livre Le Breton, si ces personnages ne se révoltent pas, c'est que leur souffrance véhicule un sens. Ils parviennent d'ailleurs à surmonter leur douleur avec une magnanimité héroïque. Si l'on analyse quelle est la raison des supplices physiques et des humiliations qui leurs sont infligés, elle réside, pour Carl, dans l'impossibilité de tenir ses promesses, donc de mentir ou alors de se laisser emporter par l'excitation. Grace serait punie pour avoir couché avec son frère, acte incestueux proscrit par la société, mais aussi un abandon du corps au plaisir de la chair. Et Robin pour être simplement amoureux ou encore amoureux d'un être qui ne peut pas l'aimer en retour. Il y a donc une corrélation évidente entre la prise de plaisir et la douleur infligée. Selon Catherine Millot, à propos des mystiques :

Le plaisir attache à soi, fait consister le moi, il en est peut-être l'essence première. La douleur entame, fait brèche, elle ouvre. L'ascèse consiste non pas à rechercher la souffrance pour elle-même ou à des fins d'expiation, mais à mettre hors-jeu le principe de plaisir, à défaire les mécanismes psychologiques. Il s'agit d'opérer le forçage de quelque chose qui fait barrière et empêche l'accès à un certain champ qui a un nom, ici, le divin. C'est une transgression, non de la loi, mais d'une limitation qui enferme. Le principe de plaisir est un filtre protecteur contre l'altérité et ses dangers. L'ascèse vise, à rebours, à s'ouvrir sans réserve à cet Autre dont l'action se signale par la douleur¹⁴⁸.

Il y aurait donc un sens à ces douleurs, dont la teneur ne serait pas de s'éloigner de l'amour, mais de le transcender.

¹⁴⁸ Catherine Millot, *La Vie parfaite*, Paris, Gallimard, 2006, p33.

À l’opposé, Tinker vit lui aussi une histoire d’amour, mais d’une tout autre nature. Il fantasme sur une stripteaseuse du nom de Grace. Lui, qui inflige les pires tortures à la personne de Grace, vient se masturber dans un peep-show face à une femme qui porte le même nom mais qui n’a pas le même visage. On retrouve le même effet de brouillage des références que Kane applique aux lieux et aux vêtements mais cette fois sur le prénom même de Grace. Leur relation ressemble beaucoup plus à un rapport commun de domination et de pouvoir. Tinker doit payer pour la rencontrer. Il lui fait des promesses, il s’apparente même à son sauveur, puis plus tard il se rétracte et se comporte de manière odieuse avec elle. Leur relation est presque l’antithèse de l’amour que vivent les autres protagonistes. Ils sont dans un rapport comptable : l’un paye, l’autre exécute. Tinker a démontré qu’il n’était pas un être de confiance. Sa parole, contrairement à celle des autres, n’a pas de valeur. Il a beau faire, il n’arrive pas à se faire à l’idée que cette femme s’appelle Grace et ce, jusqu’à la fin.

Tinker	Comment tu t’appelles ?
La Femme	Grace
Tinker	Non, je voulais dire —
La Femme	Je sais. C’est Grace
	<i>Tinker sourit.</i>
Tinker	Je t’aime, Grace.

Comme il a été cité au moment de l’introduction dans la description de l’*eros*, il n’est pas rare qu’on prête à l’être aimé des qualités qui ne sont pas les siennes. Tinker voit-il seulement qui il a en face de lui ? Comme si le fantasme de Grace, l’authentique, se calquait sur la Femme et empêchait tout discernement. Après qu’il ait fait ses adieux à Grace, qui est arrivée au bout de son processus de transformation, Tinker retrouve une dernière fois la Femme et ils font l’amour. Tinker jouit presque instantanément et s’excuse. Contrairement à l’intensité des scènes d’amour que vivent les couples Grace/Graham et Carl/Rod, où le plaisir est palpable, celle-ci tourne au ridicule. C’est une relation sans issue. Elle ne provoque pas la souffrance non plus.

3.4. Le double

Différents couples apparaissent dans la pièce. Ils ont en commun de rassembler des alter ego, en quelque sorte. Comme des hologrammes, les miroirs d’une même personne. Grace et Graham sont déjà frère et sœur, ils sont amants et ne deviennent qu’un seul au bout de la pièce.

Mais dès leur première rencontre, leurs voix s'épousent à tel point qu'on pourrait intervertir leurs répliques.

Graham	Tu es douée pour ça
Grace	Douée pour ça.
Graham	Très douée.
Grace	Très douée
Graham	Vraiment / très très douée
Grace	Très très douée ¹⁴⁹ .

À la dernière scène, ils ne sont plus qu'une seule et même personne. Graham, ou juste sa voix, est assimilé totalement par le corps métamorphosé de Grace.

Carl et Rod sont homosexuels, ils sont attirés par le sexe similaire. Mais il est étrange aussi comme leurs paroles et leurs gestes finissent par coïncider. Rod finit par enfiler la bague de Carl, celle qu'il avait d'abord refusé d'enfiler, et par lui dire ce qu'il se défendait de lui jurer dans un premier temps¹⁵⁰. Ensuite il meurt et Carl reste avec la mémoire de celui qui n'est plus. D'une certaine manière, Rod est aussi assimilé par Carl. À l'inverse de Graham/Grace, leur voix a disparu en même temps que Carl s'est fait couper la langue et que Rod s'est fait tuer. Ils partagent une voix muette.

Nous verrons dans les deux prochains articles dans quelle mesure ce jeu des voix et l'évanescence de certains des personnages de cette pièce constitue un point de départ important pour les pièces qui vont suivre, qui sont *Manque* et *4.48 Psychose*.

3.5. Le martyr et la grâce

Carl aime Rod, dont le nom est tout de même très proche de God qui signifie Dieu. Grace porte le nom de la grâce divine, dont la signification la plus immédiate, est un « don accordé sans qu'il soit dû, ou encore un don gratuit de Dieu qui assure l'homme d'une destinée

¹⁴⁹ Purifiés, p27.

Graham	You're good at this
Grace	Good at this.
Graham	Very good.
Grace	Very good.
Graham	So / very very good.
Grace	Very very good. (VO, p119.)

¹⁵⁰ « Toujours je t'aimerai. Jamais je ne te mentirai. Jamais je ne te trahirai. Sur ma vie ». (*Anéantis*, p16.)

surnaturelle¹⁵¹ ». Elle finira effectivement dans une condition qui est pour le moins surnaturelle, le corps métamorphosé. Le supplice que Carl subit suite à ses promesses téméraires vient des sévices que faisaient subir les Serbes, chrétiens orthodoxes, aux Bosniaques musulmans, durant la guerre en ex-Yougoslavie¹⁵². Tinker déclare au moment où on lui enfonce le bâton dans l'anus : « Ne le tuez pas. Epargnez-le¹⁵³ ». À nouveau l'anglais est plus allusif avec l'utilisation de « Save him » qui joue sur une ambiguïté plus perceptible. Il s'agit de lui garder la vie sauve, mais il peut s'agir également du fait que Jésus, lui-même, le sauve. Carl dit ces mots au moment où les sévices commencent :

On baisse le pantalon de Carl et on lui enfonce quelques centimètres de bâton dans l'anus.

Carl Oh seigneur non
Tinker Comment s'appelle ton petit ami ?
Carl Jésus
Tinker Peux-tu décrire ses parties génitales ?
Carl Non.
Tinker Quand est-ce que tu lui as sucé la queue pour la dernière fois ?
Carl Je
Tinker Est-ce que tu l'as bien profond ?
Carl S'il vous plaît
Tinker Tu n'as rien contre à ce que je vois.
Carl Non.
Tinker Ferme les yeux, imagine que c'est lui.
Carl S'il vous plaît Seigneur non je
Tinker Rodney Rodney casse-moi en deux
Carl S'il vous plaît ne me tuez pas mon Dieu
Tinker Je t'aime Rod je mourrais pour toi.
Carl Pas moi s'il vous plaît pas moi ne me tuez pas Rod pas moi ne me tuez pas ROD
PAS MOI ROD PAS MOI.¹⁵⁴

¹⁵¹ Définition du site du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/grace>

¹⁵² «C'est une forme de crucifixion que les soldats serbes utilisaient contre les Musulmans en Bosnie. Ils l'auraient appliquée à des centaines et des centaines de Musulmans, ils les pendaient et les laissaient là et ça pouvait durer jusqu'à cinq jours avant qu'ils ne meurent. » Interview de Dan Rebellato à la Royal University de Londres, le 3 novembre 1998. (traduction personnelle)

¹⁵³ *Anéantis*, p27. "Don't kill him. Save him". (VO, p116.)

¹⁵⁴ *Anéantis*, p28-29.

Carl Christ no
Tinker What's your boyfriend's name ?
Carl Jesus
Tinker Can you describe his genitals?
Carl No
Tinker When was the last time you sucked his cock?
Carl I
Tinker Do you take it up the arse?
Carl Please
Tinker Don't give it, I can see that.
Carl No
Tinker Close your eyes imagine it's him.
Carl Please God no I
Tinker Rodney Rodney split me in half.

Carl s'adresse à Dieu et à Jésus directement, il demande explicitement à être sauvé. Il demande ensuite à ce qu'on tue Rod plutôt que lui et rompt la promesse qu'il lui avait faite à la scène précédente, de mourir pour lui. Mais Rod lui pardonne, tout comme Dieu fait grâce au pécheur devant la mort, en l'envoyant directement aux cieux ou en le dirigeant provisoirement au purgatoire. Et malgré la déchéance de Carl, malgré sa trahison, Rod va continuer à l'aimer jusqu'au point où il va jurer tout ce que Carl lui avait demandé de lui promettre au début de la pièce¹⁵⁵. Tinker interviendra comme il l'a fait pour Carl, mais Rod, lui, tient sa promesse et meurt. Son amour se transcende et devient alors éternel, jamais il ne finira. Carl aime maintenant un fantôme, impalpable comme un dieu, dont l'amour est omniprésent. Les doubles trouvent ainsi un moyen de s'assimiler et de se compléter. Carl peut passer du désir à une jouissance complète. Quant à Grace, par le biais de nombreux supplices qui la transforment et l'annihilent, elle finit par intégrer l'objet de son amour et par dissoudre son propre corps en un être qui englobe son frère et elle en une seule et même personne, et de réaliser l'impossible union avec l'Aimé.

... en Dieu le désir vient à se confondre avec la jouissance. Il réalise cette aporie, ce cercle carré d'un désir qui subsiste dans la satisfaction même. « Si mon amour est en Dieu seul et pour Dieu seul, sans retour sur moi, mon désir est en Dieu seul sans rapport avec moi. Le désir en Dieu n'a plus la vivacité d'un désir amoureux qui ne jouit point de ce qu'il désire, mais il a le repos d'un désir rempli et satisfait. » Ce désir ne peut plus avoir l'activité du désir ordinaire « qui attend ce qu'il désire », mais il a « le repos de celui qui possède ce qu'il désire ». Ces désirs sont comme « écoulés et reposés » dans « la béatitude de Dieu en lui-même et pour lui-même ».¹⁵⁶

Carl et Grace ont été touchés par la grâce. La pluie ruisselle sur leur visage, tout comme elle ruisselait sur le visage de Ian après qu'il soit ressuscité. La purification est accomplie. Carl pleure en regardant le ciel. Barthes cite François Wahl à propos du rêve d'union totale avec l'être aimé :

« Sur les stèles d'Athènes, au lieu de l'héroïcisation du mort, scènes d'adieu où l'un des deux époux prend congé de l'autre, main dans la main, au terme d'un contrat que seule une tierce force vient rompre, c'est le deuil, ainsi, qui surgit à l'expression (...) Je ne suis plus moi sans

Carl	Please don't fucking kill me God
Tinker	I love you Rod I'd die for you.
Carl	Not me please not me don't kill me Rod not me don't kill me ROD NOT ME ROD NOT ME (VO, p117.)

¹⁵⁵ « Toujours je t'aimerai. Jamais je ne te mentirai. Jamais je ne te trahirai. Sur ma vie ». (*Anéantis*, p16.)

“I will always love you. I will never lie to you. I will never betray you. On my life”. (VO, p142.)

¹⁵⁶ Catherine Millot, *La Vie parfaite*, Paris, Gallimard, 2006, p99.

toi. » C'est dans le deuil représenté qu'est la preuve de mon rêve ; je peux y croire, puisqu'il est mortel (le seul impossible, c'est l'immortalité)¹⁵⁷.

Les larmes peuvent être des larmes de souffrance comme des larmes de joie. Grace en est arrivée à un état où plus rien n'a d'importance pour elle, « se lever, manger, s'habiller, parler, dormir, à quoi bon¹⁵⁸ ». Passé le stade de l'anéantissement, c'est le désintéressement le plus total.

L'amour pur, dégagé de toute vue intéressée, de toute propriété, l'amour qui accepterait l'enfer pour Dieu, est aussi un amour désaffecté, un amour sans amour, « un amour qui aime sans sentir comme la pure foi croit sans voir »¹⁵⁹.

Des rats rongent les plaies de Grace/Graham et les moignons de Carl, mais ni l'un ni l'autre ne semble en souffrir, ils sont devenus insensibles. Le corps est comme inexistant, altéré.

¹⁵⁷ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p270.

¹⁵⁸ *Purifiés*, p72.

¹⁵⁹ Catherine Millot, *La Vie parfaite*, Paris, Gallimard, 2006, p89.

4. Manque

“What is love ? Baby don’t hurt me, don’t hurt
me no more.
No, I don’t know why you’re not fair.
I give you my love, but you don’t care
So what is right and what is wrong
Gimme a sign¹⁶⁰.”
(Haddaway, *What is love*, Coconuts records,
1993.)

Quatre voix se partagent la parole. Elles ne se distinguent que par des lettres ; A, B, C et M. Deux couples de voix se constituent, A et C qui ne s’adressent qu’à elles-mêmes et B et M qui entrent en dialogue. A détient la parole la plus longue, il est apparemment le plus âgé, il semble avoir perdu sa femme, il se sont séparés. C est perdue dans la vie, elle souffre de sa relation avec sa mère et voudrait qu’elle soit morte. B est gravement dépendant à la cigarette et à la boisson. Il a jeté son dévolu sur M. Et M meurt d’envie d’avoir un enfant, mais elle n’est pas amoureuse de B. Chacun à sa manière se débat dans sa propre solitude et cherche l’amour de manière désespérée.

Avec *Manque*, Sarah Kane prend un tournant nouveau. Elle écrit la pièce lors d’un séjour aux États-Unis, « véritable désert culturel¹⁶¹ » selon ses mots. Et ce qui pourrait avoir contribué à l’assèchement de sa prose et à l’appauvrissement de son vocabulaire se révèle être l’opportunité de créer une forme inédite au style épuré. La pièce est d’abord publiée sous le pseudonyme de Marie Kelvedon, un nouveau nom pour une nouvelle tentative. *Manque* se déploie selon une forme tout à la fois poétique et théâtrale. C’est un « véritable kaléidoscope entre les modes dramatique, épique et lyrique, retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales¹⁶² » — pour reprendre les mots de Jean-Pierre Sarrazac. Kane adopte la voix du rhapsode faite de « rapiéçage et de

¹⁶⁰ Qu’est-ce que l’amour ? Bébé ne me fais pas mal, ne me fais plus mal.
Non je ne sais pas pourquoi tu es injuste.
Je te donne mon amour et tu t’en fiches
Qu’est-ce qui est juste et qu’est-ce qui est faux
Fais-moi signe. (Traduction personnelle.)

¹⁶¹ Sarah Kane, Interview de Dan Rebellato au Royal Holloway, University of London, 3 novembre 1998.
<https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf>

¹⁶² *Rhapsode, Lexique du drame moderne et contemporain*, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, Circé 2010, p183.

conjectures¹⁶³ ». Pour ce faire, elle délaisse la théâtralité de la violence physique de ses premières pièces et se tourne vers le formalisme et la musicalité pure de la langue. On remarque que les didascalies ne ponctuent plus un « silence », mais bien un « temps » qui est le vocabulaire approprié aux annotations musicales. Kane se débarrasse définitivement de la fable. Il ne s'agit plus de la « concaténation¹⁶⁴ » des actions entre elles. Il n'y a d'ailleurs plus d'actions, comme il n'y a plus de personnages. Il ne reste que ces voix évanescences qui empêchent toute identification, qui font douter continuellement de leur propre vérité. Plus que jamais, ce qui fait théâtre chez Sarah Kane, ce ne sont ni les situations ni les caractères, mais ce sont les mots. Ceux-ci sont transmis¹⁶⁵ par quatre voix/personnages qui ne se différencient que par des lettres, C, M, B et A. Ce qui d'emblée manifeste leur abstraction. Néanmoins quelques signes distinctifs les caractérisent, comme le fait qu'ils soient hommes ou femmes, jeunes ou plus âgés. Kane confie à Dan Rebellato dans une interview de novembre 1998 que chaque lettre correspondrait à un archétype ; C, qui serait une jeune femme, correspond à Child ; B, le jeune homme, pour Boy ; M, la femme mûre, pour Mother et A, l'homme d'âge mûr, pour Author (auteur), Abuser (agresseur) — l'un et l'autre se ressemblent d'après Kane¹⁶⁶ —, Aleister Crowley, écrivain occultiste britannique, ou encore Antichrist (Antéchrist)¹⁶⁷.

La forme et le contenu de *Manque* sont fortement inspirés par le poème *La terre vaine* de Thomas Stearn Eliot. Ce poème témoigne de l'intérêt prématuré d'Eliot pour l'intertextualité. Sarah Kane va user du même procédé et va injecter des vers de la bible tirés de l'Apocalypse ou du livre de Job, des vers de Shakespeare, des citations de Tchekhov, de Camus, du bouddhisme, de Herman Hesse, d'Aleister Crowley, de David Edgar¹⁶⁸ et bien sûr du poème d'Eliot comme « DÉPÊCHE-TOI S'IL TE PLAÎT C'EST L'HEURE¹⁶⁹ » ou « Donne, compatis, contrôle¹⁷⁰ ». *La terre vaine* est ponctué de phrases traduites en français ou en allemand et Kane s'en amuse en utilisant le même procédé, allant jusqu'à retraduire un vers de l'anglais à l'allemand d'origine, « In den Bergen da fühlst du dich frei¹⁷¹ ». C'est un poème teinté d'angoisse et de désespoir, une épopée écrite dans un style alors inédit, faite de changements brusques de narrateur, de temps et de lieu. Sans plagier son prédécesseur, Kane

¹⁶³ *Ibid.*, p184.

¹⁶⁴ *Lexique du drame moderne et contemporain*, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, Circé, 2010, p78

¹⁶⁵ « C: On passe le message ». (*Manque*, p16). « C : we pass the messages ». (VO, p159.)

¹⁶⁶ Sarah Kane considère qu'être auteur, c'est abuser des autres. Graham Saunders, *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*, L'Arche 2004, p167.

¹⁶⁷ Graham Saunders, *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*, L'Arche 2004, p167-168.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p 166.

¹⁶⁹ *Manque*, p20. « HURRY UP PLEASE IT'S TIME ». (VO, p162.)

¹⁷⁰ *Ibid.*, p45. « Give, sympathise, control. » (VO, p182.)

¹⁷¹ *Ibid.*, p62. « Dans les montagnes je me sens libre ».

puise à la source de ce poème, s'en inspire pour fouler des territoires aux confins des limites, à cheval sur la vie et la mort, sur le fini et l'infini. On retrouve une correspondance entre des lieux comme cette « Cité fantôme / Sous le fauve brouillard d'un hivernal midi¹⁷² » d'Eliot qui fait résonner la phrase de Kane « l'absence dort la nuit entre les immeubles¹⁷³ », ou encore cette phrase au tout début de la pièce : « une voix dans le désert¹⁷⁴ ». Ces œuvres convoquent l'une et l'autre des territoires arides et hostiles comme le désert ou la ville qui inspirent la solitude et le pays des morts.

4.1. Un entre-deux

Dès les premières répliques un doute plane sur l'existence de ces voix/personnages. C dit « Quelqu'un est mort sans l'être¹⁷⁵ ». Plus tard elle dit encore « Si j'étais/si/si j'étais¹⁷⁶ » ; « si j'étais », ce qui sous-entendrait qu'elle n' « est » pas ; plus loin M parle d'elle-même au passé : « Je suis le genre de femme dont on dit Mais qui était cette femme ?¹⁷⁷ », comme on parlerait d'une morte ou de quelqu'un qui aurait disparu. Ces personnages fantômes expriment, dans une tension paradoxale, l'envie de vivre et, dans le même temps, celle de mourir. Ce qui rappelle *Anéantis*, où Ian est condamné à mourir d'un cancer au stade ultime. Il finit par mourir puis ressuscite contre sa volonté ; ou quand dans *L'amour de Phèdre*, Hippolyte commence à se sentir vivre alors qu'il se sait condamné et qu'il prononce cette réplique : « Un peu de vie enfin¹⁷⁸ ». L'endroit où se situent ces voix est une frontière ténue entre la vie et la mort.

Marie-Christine Lesage¹⁷⁹ pointe le fait que le manque, en dehors d'être le sujet du dialogue, — même si, comme nous le verrons plus tard, il est pour nous autant question d'un désir ardent que d'un manque — est également un dispositif qui renvoie à ce qui reste incompréhensible pour le lecteur/spectateur, et elle reprend la définition de Philippe Ortel de l'incompréhensible : « ce qui cadre sans être cadré, comme la mer bordant un rivage tout en s'étendant à l'infini — Au bord du rien¹⁸⁰ » —, et comme la mort limitant l'existence tout en ouvrant sur l'éternité. Toujours selon Philippe Ortel, « devient dispositif toute structure s'articulant à la conjoncture

¹⁷² Thomas Stearn Eliot, *La terre vaine*, Seuil, 1976, v207. "Unreal city/Under the brown fog of a winter noon".

¹⁷³ *Manque*, p23. "Absence sleeps between the buildings at night" (VO, p165.)

¹⁷⁴ *Ibid.*, p11. "A voice in the desert". (VO, p155.)

¹⁷⁵ *Ibid.*, p13. "Someone has died who is not dead". (VO, p157.)

¹⁷⁶ *Ibid.*, p20. "If I was/ If I/ If I was". (VO, p162.)

¹⁷⁷ *Ibid.*, p23. "I'm the kind of woman about people say Who was that woman". (VO, p165.)

¹⁷⁸ *Ibid.*, p53. "Life at last". (VO, p90.)

¹⁷⁹ Marie Christine Lesage, *Le poème du dialogue*, Études théâtrales, L'Harmattan, 2005/1 N°33, p37 à 45.

¹⁸⁰ *Manque*, p63. "On the edge of nothing". (VO, p197.)

d'un réel immaîtrisable, autrement dit toute limite s'articulant à un illimité¹⁸¹ ». Un des indices de ce dispositif se trouverait dans un détail de la pièce, sorte de détail de la vision, lorsque M dit :

La forme de ma tête m'inquiète parfois. Quand j'en aperçois le reflet sur la vitre d'un train dans le noir, avec le paysage qui défile à travers son image. Rien d'inhabituel ou... d'inquiétant... dans la forme de ma tête, mais quand même... ça m'inquiète.¹⁸²

Elle regarde sa tête dans la vitre du train et voit défiler le paysage à travers l'image fixe et transparente de son visage. Elle assiste à une absence, celle de sa propre conscience, un espace mental sans contenu propre, envahi du dehors, où s'incrusterait un paysage devenu son paysage mental. Et c'est ce dispositif que met en exergue Marie-Christine Lesage, où le sujet s'effacerait progressivement au fur et à mesure que son paysage mental défilerait. Il y aurait donc comme un effet antagoniste. Au fur et à mesure que les voix se révèlent et tentent de proférer leur vérité, elles s'annihilent. « La vérité est derrière soi¹⁸³ ». Il ne reste que le rien qui revient en boucle tout au long de la pièce comme une ritournelle, « Je ne sens rien, rien¹⁸⁴ », et plus tard, « rien, rien, je n'ai rien fait¹⁸⁵ ». Répliques qui font écho au poème de T.S. Eliot :

« Comment!
« Tu ne sais rien ? Tu ne vois rien ? Tu n'as gardé mémoire
“De rien ?”
Je me souviens
Those pearls that were his eyes.
« Es-tu vivant, oui ou non ? N'as-tu rien dans la tête ? »¹⁸⁶

Es-tu vivant oui ou non ? Comme le reflet glacé de son visage dans le train pourrait être la part de M qui est déjà morte. Ou ces fantômes dans certains films qui sont représentés comme transparents et qui n'ont pas de reflet dans le miroir. *Manque* se fait l'écho de ces questions:

¹⁸¹ Marie Christine Lesage, *Le poème du dialogue*, Études théâtrales, L'Harmattan, 2005/1 N°33, p41.

¹⁸² *Ibid.*, p17. “Sometimes the shape of my head alarms me. When I catch sight of it reflected in a darkened train window, the landscape passing through the image of my head. Not that there is anything unusual or... alarming... about the shape of my head, but does... alarm me”. (VO, p160.)

¹⁸³ *Ibid.*, p63. “The truth is behind you.” (VO, p197.)

¹⁸⁴ On retrouve cette réplique à plusieurs reprises, dès la page 14.

¹⁸⁵ *Manque*, p38. « Nothing, nothing, I did nothing ». (VO, p176.)

¹⁸⁶ T.S. Eliot, *La terre vaine*, traduction de Pierre Leyris, Points, Editions du Seuil 1976, p69.

Do
‘You know nothing? Do you see nothing? Do you remember
‘Nothing?’

I remember
Those pearls that were his eyes.
‘Are you alive or not? Is there nothing in your head?’ (T.S. Eliot, *The waste land*, v120 à 126.)

C Pour être délivré des souvenirs
M Délivré du désir,
C Profil bas, ne provoque rien,
B Ne dis rien,
A Invisible.¹⁸⁷

Il n'y a plus rien à voir, plus rien à comprendre, le sujet est comme épuisé de sa substance, devenu insignifiant, invisible. Ou cet autre extrait qui témoigne également de cette dissolution :

A Un visage qui retourne au néant dans un hurlement.
B C'est réel, c'est réel, à fond à mort.
M Une iconographie privée que je ne peux déchiffrer,
A C'est au-delà de mon entendement,
C C'est au-delà
A Au-delà.¹⁸⁸

Notons qu'on retrouve le mot « beyond », « au-delà », sur lequel nous nous sommes déjà arrêtés dans *L'amour de Phèdre* et qui traduit à nouveau le franchissement d'une limite, par un passage extraordinaire au pays des morts, où plus rien ne serait reconnaissable et qui dépasse tout entendement. Tout comme pour le personnage du tableau de Munch, dont le cri reste étouffé dans sa toile, ce visage est aphone. La voix est empêchée, comme « un cri d'appel par le vide, une mise à l'isolement¹⁸⁹ ». Le sujet se dérobe en même temps que sa voix.

4.2. La voix et la bouche

Si dans *Purifiés* les corps étaient le théâtre d'une défaite, dans *Manque* et dans *4.48 Psychose*, c'est l'abdication de la langue même qui est mise en scène. Les personnages/voix de Kane ont

¹⁸⁷ *Manque*, p64.

C To be free of memory.
M Free of desire,
C Lie low, provoke nothing,
B Say nothing.
A Invisible. (VO, p198.)

¹⁸⁸ *Manque*, p46-47.

A A face screaming into hollow nothing.
B It's real, it's real, dead real, dead real.
M A private iconography which I cannot decipher
A Beyond my comprehension,
C Beyond my
A Beyond. (VO, p183-184.)

¹⁸⁹ Claire Gillie, *Parler à son corps défendant, La voix sur la corde raide*, Études théâtrales 66/2017, L'Harmattan, p40.

peur du silence, spectre de la mort : « Si je perds ma voix je suis foutu¹⁹⁰ » ; « Si je perds ma voix je suis baisé¹⁹¹ ». Leur existence est en quelque sorte tributaire de la voix et des paroles. Mais cette peur est en même temps paradoxale parce que les personnages sont en constante oscillation entre la vie et la mort dans une hésitation qui les paralyse :

- C Je hais ces mots qui me gardent en vie
 Je hais ces mots qui m'empêchent de mourir
 B Et expriment ma peine sans l'adoucir.¹⁹²

Il n'y a pas d'issue possible. Dire la vérité, c'est s'anéantir, « *J'écris la vérité et elle me tue*¹⁹³ ». Pour reprendre les mots de Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, « la vérité ce serait ce qui, étant ôté, ne laisserait plus à découvert que la mort (Comme on dit : la vie ne vaudrait plus la peine d'être vécue.)¹⁹⁴ ». L'alethéia de Heidegger correspond à cet oxymore. La condition de la vérité est un dévoilement indissociable de ce qui est voilé, oublié (cf. léthé). Comme le jour n'est possible que grâce à la nuit. C'est finalement l'aporie au cœur de l'écriture, fruit de deux oppositions qui s'annulent et se réduisent à rien. En somme deux pulsions se contredisent sans cesse. D'une part, les mots sont le moteur et maintiennent le corps en vie, de l'autre la parole se raréfie et veut tendre vers le silence de la mort, c'est un véritable bras de fer intérieur. « Ou le silence ou la violence¹⁹⁵ », soit c'est la mort, soit c'est la lutte pour la survie. Plus le texte avance, plus les paroles se raréfient et laissent finalement place à des cris,

- C (pousse un cri bref d'une syllabe.)
 B (pousse un cri bref d'une syllabe.)
 M (pousse un cri bref d'une syllabe.)
 B (pousse un cri bref d'une syllabe.)
 A (pousse un cri bref d'une syllabe.)
 M (pousse un cri bref d'une syllabe.)
 C (pousse un cri bref d'une syllabe.)¹⁹⁶

¹⁹⁰ *Manque*, p59. "If I lose my voice I'm through". (VO, p194.)

¹⁹¹ *Ibid.*, p61. "If I lose my words I'm fucked". (VO, p195.)

¹⁹² *Ibid.*, p48.

- C I hate these words that keep me alive
 I hate these words that won't let me die.
 B expressing my pain without easing it. (VO, p184.)

¹⁹³ *Ibid.*, p47. "*I write the truth and it kills me*". (VO, p184.)

¹⁹⁴ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil 1977, p272.

¹⁹⁵ *Manque*, p50. « Silence or violence ». (VO, p187.)

¹⁹⁶ *Ibid.*

- C (Emits a short one syllable scream.)
 B (Emits a short one syllable scream.)
 M (Emits a short one syllable scream.)
 B (Emits a short one syllable scream.)
 A (Emits a short one syllable scream.)
 M (Emits a short one syllable scream.)

à des suites de lettres, « MNO¹⁹⁷ », ou de chiffres¹⁹⁸. La parole se désagrège au risque de créer un vide — un manque — et de laisser les personnages sans voix mais aussi de nous laisser, spectateurs à qui s'adressent ces voix, dans l'incompréhension la plus totale et de creuser un gouffre infranchissable entre parole et écoute. La voix se situe dans cet entre-deux du corps biologique et du corps social.

La bouche est la porte de sortie de la voix, véritable frontière entre l'intérieur et l'extérieur, entre moi et l'autre, entre le monde intime et le monde social. Elle est, avec les cordes vocales, une condition à l'existence de la voix et, par extension, du discours. Elle est le lieu de l'ingestion et de l'expression, organe de jouissance et d'appropriation, de parole et de séduction. Comme le souligne Eleonore Obis dans son article *Sarah Kane et le scandale du corps parlant*¹⁹⁹, elle subit des agressions à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Kane. Carl, « animal prometteur²⁰⁰ », est systématiquement puni pour avoir fait une promesse d'amour intenable à Rod. Le langage ne fait plus sens. Robin, qui ne sait ni lire, ni écrire, se voit imposer par Tinker d'ingérer toute une boîte de chocolats dans une scène quasi insupportable. Ian dans *Anéantis* agresse à plusieurs reprises sa petite amie Cate par l'intermédiaire de la bouche, « serre-moi dans ta bouche²⁰¹ », et après avoir effectué la fellation, « Cate crache comme une folle et essaie de se débarrasser de toute trace de lui dans sa bouche²⁰² ». Ian parasite sa bouche et l'empêche de parler :

Il l'embrasse.

Elle s'écarte et s'essuie la bouche.

Cate Ne mets pas la langue, j'aime pas ça.²⁰³

Plus tard, Ian se fait gober les yeux par la bouche du soldat.

Dans *L'amour de Phèdre*, Phèdre, après une longue période de mutisme finit par avouer son désir incestueux à Hippolyte et lui fait une fellation en gage de son amour. Mais celui-ci reste

C (*Emits a short one syllable scream*(VO, p186.)

¹⁹⁷ *Ibid.*, p47. (VO, p184.)

¹⁹⁸ « 199714424 ». (*Manque*, p52). (VO, p188.) Kane fera savoir que ces chiffres sont relatifs à des tests qu'elle a dû exécuter lors de son dernier séjour en Hôpital psychiatrique.

¹⁹⁹ Eleonore Obis, *Sarah Kane et le scandale du corps parlant*, radac.fr. http://radac.fr/wp-content/uploads/2016/10/CDT22_09.pdf

²⁰⁰ Shoshana Felman, *Le scandale du corps parlant*, Paris, Seuil, 1980, p13.

²⁰¹ *Anéantis*, p19. "Put your mouth on me ». (VO, p7.)

²⁰² *Ibid.*, p50. "Cate spits frantically trying to get every trace out of her mouth". (VO, p31.)

²⁰³ *Ibid.*, p25.

He kisses her.

She pulls away and wipes her mouth.

Cate Don't put your tongue in, I don't like it. (VO, p12.)

impassible et lui confie qu'il a eu une relation avec sa fille Strophe. Phèdre en reste bouche bée, sans voix, comme vidée de sa substance.

Phèdre *ouvre la bouche mais pendant un court instant les mots lui manquent. Puis :*
T'es un salaud sans cœur.
Hippolyte Exactement.
Phèdre va pour sortir.
Phèdre.
Phèdre le regarde.
Consultez un médecin. J'ai une blennorragie.
Phèdre ouvre la bouche. Les sons refusent de sortir.
Me détestez maintenant ?
Phèdre *essaie de parler. Un long silence. Au bout d'un moment :*
Non.
Pourquoi tu me détestes ?²⁰⁴

Mais la bouche peut être aussi parasitée par toutes sortes d'éléments, ce qui l'empêche de répondre à sa fonction d'organe du discours. Elle est remplie de sang, « Carl agite les bras, la bouche ouverte, pleine de sang, muette²⁰⁵ », elle est encombrée de larves dans *Manque*, signe de décomposition, de pourriture de la langue, « J'ouvre la bouche et moi aussi j'en suis remplie, ça vient me ramper dans la gorge²⁰⁶ ». Tinker oblige Carl à avaler la bague de Rod. La langue d'Hippolyte est contaminée : « Langue verdasse (...) Foutue mycose. Deux doigts de pleurocoques sur la langue. On dirait la crête d'un mur²⁰⁷ ». Les mots perdent leur valeur, la langue se désagrège, mais malgré cela, Carl arrive à dépasser ce manque, par le geste puis la danse, et bien qu'à la fin de *Purifiés*, son cri soit aphone, rappelant encore une fois le célèbre tableau de Munch, il thématise l'injustice et l'inhumanité des tortures qu'il a subies. Aphone, castré, il parvient encore à exprimer l'inexprimable. Il transgresse les lois du langage et parvient à créer une nouvelle manière de s'exprimer. Il dépasse la castration imposée par le langage et qui le distancie de la jouissance totale.

²⁰⁴ *L' amour de Phèdre*, p43.

Phaedra (*opens her mouth but is momentarily lost for words. Then.*)
You're a heartless bastard.

Hippolytus Exatcly.

Phaedra *begins to leave.*

Hippolytus Phaedra

Phaedra (*Looks at him.*)

Hippolytus See a doctor I've got gonorrhea.

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

Hippolytus Hate me now?

Phaedra (*Tries to speak. A long silence. Eventually.*)

No. Why do you hate me? (VO, p84-85.)

²⁰⁵ *Purifiés*, p29. "Carl waves his arms, his mouth open, full of blood, no sound emerging". (VO, p118.)

²⁰⁶ *Manque*, p36. "I open my mouth and I too am full of them, crawling down my throat". (VO, p175.)

²⁰⁷ *L' amour de Phèdre*, p44. "Green tongue(...)Fucking moss. Inch of pleurococcus on my tongue. Major Halitosis" (VO, p85.)

4.3. Une pulsion de mort

Dans *Manque*, chaque personnage est dans une attente impossible et contradictoire de l'amour, « C'est l'amour seul qui peut me sauver et c'est l'amour qui m'a détruit²⁰⁸ », tout comme la langue, l'amour est nécessaire à la survie du sujet et paradoxalement c'est aussi ce qui le détruit. « La jouissance humaine, soumise à la loi du langage, met le sujet à distance d'une jouissance totale, celle de ne faire qu'un avec la mère²⁰⁹ », avec le cosmos. Comme dans toutes ses œuvres antérieures, les personnages de Kane éprouvent ce besoin urgent que l'amour advienne, que les relations amoureuses réussissent tout en se heurtant en permanence à des forces qui empêchent ces relations de réussir. ; « Si je pouvais me délivrer de toi sans pour autant te perdre²¹⁰ » ; ou encore « Pourquoi personne ne peut me faire l'amour comme je voudrais être aimée ?²¹¹ ». La longue tirade de A²¹² est particulièrement éclairante à ce sujet et rend compte du caractère obsessionnel de l'amour chez Sarah Kane, qui montre à quel point le personnage est avide de la relation au point où cette réplique en devient presque obscène, dans le sens où elle est empreinte d'un sentimentalisme repoussant. — Notons par ailleurs que le mot anglais « crave » qui provient du verbe « to crave » manifeste davantage un désir qu'un vide, et pourrait se traduire par « désirer ardemment »²¹³, aussi fortement qu'un drogué a besoin de sa dose. Alors que le mot français « manque » ne porte pas en soi la violence du désir mais plutôt la vacuité et la dépendance. En même temps qu'elle est sentimentale, cette réplique décrit déjà les rapports de corruption et de domination sous-jacents que la relation amoureuse peut créer. Comme si dans toute relation entre deux personnages, une colonisation advient forcément, quelqu'un sera victime d'abus et des structures de pouvoir rentreront en jeu.

... et te raconter ce que j'ai de pire et te donner ce que j'ai de mieux parce que tu ne mérites pas moins et répondre à tes questions quand j'aimerais autant pas et te dire la vérité quand je n'y tiens pas vraiment et chercher à être honnête parce que je sais que tu préfères et me dire

²⁰⁸ *Manque*, p34. "Only love can save me and love has destroyed me" (VO, p174.)

²⁰⁹ Bruno Bagarry, conférence du mercredi 7 juin aux séminaires psychanalytiques de Paris.

<http://www.psychotherapeute-paris11.fr/conf%C3%A9rences/conference-comprendre-lacan-la-jouissance-le-mercredi-7-juin-2017-aux-seminaires-psychanalytique-de-paris/>

²¹⁰ *Manque*, p11. "If I could be free of you without having to lose you". (VO, p155.)

²¹¹ *Ibid.*, p44. "Why can no one make love to me the way I want to be loved?" (VO, p182.)

²¹² *Ibid.*, p27 à 30.

²¹³ <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais-francais/crave>

tout est fini mais tenir encore dix petites minutes avant que tu ne me sortes de ta vie et oublier qui je suis²¹⁴...

Il y a des binômes qui se créent dans la pièce, B s'associe à M et A s'associe à C. Ils sont chacun dans un rapport déséquilibré. B désire M qui ne le désire pas, bien qu'elle souhaite ardemment un enfant. A et C évoluent parallèlement dans leur errance. L'exceptionnelle solitude contraint les voix à rester isolées l'une de l'autre, les paroles s'influencent, s'interrompent, s'achoppent même quelques fois, mais la rencontre n'a pas lieu. On peut le remarquer dans les différentes mises en scène qui ont été faites de la pièce. La première est bien sûr celle de la création de la pièce au Royal Theatre Upstairs, où les comédiens étaient alignés face au public, chacun assis sur un fauteuil comme si nous étions face à une émission télévisée. Mais nous avons surtout été marqués par la mise en scène de Thomas Ostermeier créée en 2000 à la Schaubühne de Berlin. Les acteurs avaient été perchés au sommet d'un socle haut de deux ou trois mètres et dont la surface ne dépassait pas deux mètres carrés. Chaque socle étant écarté l'un de l'autre par un vide. L'espace de jeu des acteurs se réduisait aux dimensions d'une cellule et il leur était impossible de s'atteindre et de se toucher les uns les autres. Les socles auraient pu être comme les immeubles d'une ville. Ce qui augmentait encore l'effet de solitude. Quoi de plus froid et lugubre qu'une rue vide entre deux immeubles dans la nuit, au milieu d'un parking à l'heure où tout le monde est couché ?

M L'absence dort entre les immeubles la nuit.

C Entre les voitures immobiles,

B Entre le jour et la nuit.

A Il me faut être où je suis sensé être.²¹⁵

Aussitôt qu'un dialogue entre eux s'élabore, la réplique suivante vient parasiter cette amorce empêchant toute connexion pérenne de se cristalliser. À l'image de ce que dit Lacan, « il n'y a pas de rapport sexuel », chacun est voué à des tentatives ratées et à une insatisfaction chronique²¹⁶. — Selon Lacan, les hommes et les femmes, séparés par le langage (cf. la

²¹⁴ *Ibid.*, p29-30. "... and tell you the worst of me and try to give you the best of me because you don't deserve less and answer your questions when I'd rather not and tell you the truth when I really don't want to and try to be honest because I know you prefer it and think it's all over but hang on in for just ten more minutes before you throw me out of your life and forget who I am" (VO, p170.)

²¹⁵ *Ibid.*, p53.

M Absence sleeps between the buildings at night,

C Between the cars in the lay-by.

B Between the day and the night.

A An empty car park that I never can leave (VO, p189.)

²¹⁶ « Il n'y a pas d'acte sexuel ». Il ne parle que d'acte qu'il n'y a pas. Quand il revient sur cette question dans le séminaire d'un Autre à l'autre, c'est pour dire que « cet acte serait celui d'un juste rapport ». Car, la dimension propre de l'acte: c'est l'échec, c'est toujours raté. « C'est pour ça qu'au cœur du rapport sexuel, dans la psychanalyse, il y a ce qui s'appelle la castration. » Marie-Thérèse Gournel, *Il n'y a pas de rapport sexuel, le*

castration) ne peuvent pas jouir l'un de l'autre, mais séparément et seulement d'un résidu infime de jouissance. Ce qui nous protège également de la souffrance. Le langage forme une barrière symbolique qui contient cette jouissance. Seuls les mystiques et les psychotiques outrepassent cette barrière et peuvent se confronter au réel, qui se situe hors du langage, point de contact avec la jouissance. Chaque personnage est donc en proie à la solitude et tente par ses propres moyens de trouver un chemin, une voie qui le mettrait sur le chemin de l'amour :

M Je veux une vie réelle,
 B Un amour réel,
 A Qui a des racines et grandit à la lumière du jour.²¹⁷

Tout en sachant que cette recherche est elle-même vaine et désespérée. Même si, comme nous l'avons déjà remarqué, c'est cette vanité même qui les maintient en vie : « C'est la vanité, ce n'est pas d'être équilibrée qui va me garder indemne²¹⁸ ». C'est une pulsion d'amour et de mort qui relie chacun des personnages dans leur solitude impartageable. Mais c'est par la langue et les mots ou même leur dépassement qu'ils essaient de se frayer un passage vers l'inédit de l'amour, une jouissance Une, qui serait la mort ou Dieu.

B Me voilà, encore une fois, me voilà, me voilà dans le noir encore une fois,
 A Au bord du rien,
 B Je suis là,
 C Tiens-moi la main,
 A Gloire au Père,
 M La vérité est derrière toi,
 B Je quitterai tout pour toi,
 C Dans la lumière,
 A Comme au commencement,
 C Au-delà des ténèbres,
 M Et à jamais le sera,
 B Dans la lumière,
 A À la fin du jour c'est à ça que ça revient,
 B On gagne du temps,
 A C'est ça qui me revient,
 M Mais on perd la lumière,
 A C'est à ça que ça revient
 C Gras et luisant et paisible mortellement paisible,
 M Je ne peux pas te sauver,
 A Impeccable.²¹⁹

fondement de la psychanalyse, paru le 9 mai 2018, <https://www.tupeuxsavoir.fr/publication/il-ny-a-pas-de-rapport-sexuel-le-fondement-de-la-psychanalyse/>

²¹⁷ *Manque*, p54.

M I want a real life

B A real love

A One that is rooted and grows upwards in daylight (VO, p190.)

²¹⁸ *Ibid.*, p52. "Vanity, not sanity will keep me intact". (VO, p188.)

²¹⁹ *Ibid.*, p63-64.

Pour en revenir à l'obscénité, que l'on évoquait à propos de la longue réplique de A, Barthes dit ceci :

L'obscénité amoureuse est extrême : rien ne peut la recueillir, lui donner la valeur forte d'une transgression ; la solitude du sujet est timide, privée de tout décor : aucun Bataille ne donnera une écriture à cet obscène-là.

Le texte amoureux (à peine un texte) est fait de petits narcissismes, de mesquineries psychologiques ; il est sans grandeur : ou sa grandeur (mais qui, socialement, est là pour la reconnaître ?) est de ne pouvoir rejoindre aucune grandeur, pas même celle du « matérialisme bas ». C'est donc le moment impossible où l'obscène peut vraiment coïncider avec l'affirmation, l'amen, la limite de la langue (tout obscène dicible comme tel ne peut plus être le dernier degré de l'obscène : moi-même en le lisant, fût-ce à travers le clignotement d'une figure, je suis déjà récupéré).²²⁰

Si l'obscénité est bien ce qui est indicible, elle est inacceptable par la loi et par le langage. On trouve donc une tentative toute enchevêtrée d'amour et de langage, guidée par une pulsion de mort vers la jouissance elle-même, le retour à l'état initial — source de la création — qui frôle cette limite sans jamais l'outrepasser.

4.4. Une fable sur le langage

Bien que le texte nous paraisse décousu, comme un grand collage, il propose un trajet, une évolution qui revient certes à son point de départ, mais avec l'éclairage de tout ce qui a été dit

B Here I am, once again, here I am, here I am, in the darkness, once again,
A On the edge of nothing,
B Here I am,
C Hold my hand,
A Glory to the father,
M The truth is behind you,
B I'd give it all up for you,
B Into the light,
A As it was in the beginning,
C Beyond the darkness,
M And ever shall be,
B Into the light,
A At the end of the day it comes back to this,
B Gaining time,
A It comes back to me,
M But losing light,
A It comes back to this,
C Fat and shiny and dead, dead serene,
M I can't save you,
A And clean. (VO, p197-198.)

²²⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil 1977, p211.

durant la pièce. La même réplique, prononcée par C au début : « Pour moi tu es morte²²¹ », revient à l'identique à la toute fin, juste à la suite de la réplique de A : « Monde qui n'a pas de fin²²² ». Nous comprenons que nous venons de parcourir une révolution qui semble être revenue à son point de départ, comme un cycle infini. Et peu avant ces deux répliques, A nous livre ces mots :

Et n'oubliez pas que la poésie est pour son propre bien langage. N'oubliez pas que si on valide des mots différents, cela requiert alors d'autres attitudes.

N'oubliez pas le décorum.

N'oubliez pas le décorum.²²³

Après avoir épuisé toutes les possibilités de langage dont ces quatre personnes ont usé durant la pièce, passant parfois par des cris, des chiffres ou des suites de lettres, tentant de rehausser le plafond qui les oppresse, toujours à la recherche d'un amour introuvable, voici en quelque sorte la conclusion qui s'adresse directement au lecteur/spectateur : « La poésie (ou l'amour ?) est pour son propre bien langage²²⁴ ». Tout comme nous l'avons vu dans le chapitre qui concerne la jouissance, la symbolique du langage nous protège de cet espace de souffrance qu'est la jouissance. Il est la loi. Dans les derniers mots de la pièce, A dit « l'amour est la loi », corroborant ainsi l'idée que l'amour lui-même est un langage. Ainsi, dans le langage sont distillés parcimonieusement des germes de jouissances qui se coagulent dans des symptômes, comme les manifestations du réel. Le langage, en même temps qu'il est une armure contre la jouissance en est aussi le véhicule. Comme A peut dire au centre de la pièce : « C'est l'amour seul qui peut me sauver et c'est l'amour qui m'a détruit²²⁵ ». L'amour et ses langages sont une arme à double tranchant. Et à la manière dont on va utiliser les mots, on peut atteindre des endroits qui nous bouleversent. Le décorum serait-il comme un paravent de langage qui recouvrirait l'obscénité de la jouissance ? Un voile de dignité qui couvrirait nos plus monstrueuses extravagances.

Le texte fait ainsi office de traversée du monde du langage et des moyens qui sont à sa disposition pour parvenir à faire jaillir un bout de réel, une esquisse de vérité. Une aventure

²²¹ *Manque*, p11 et p66. "You're dead to me". (VO, p155 et p200.)

²²² *Ibid.*, p200.

²²³ *Ibid.*, p66.

And don't forget that poetry is language for its own sake. Don't forget when different words are sanctioned, other attitudes required.

Don't forget decorum.

Don't forget decorum. (VO, p199.)

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*, p34.

périlleuse qui n'aboutit sur aucune issue, puisqu'on en revient au point de départ, mais qui par instant laisse poindre une fulgurance, une splendeur lumineuse.

5. 4.48 Psychose

Aimer c'est se retirer pour laisser être ce qui est autre que soi. C'est le renoncement de Dieu à être qui a donné lieu au monde. (Catherine Millot, *La vie parfaite*, Gallimard 2006, p176.)

Une jeune femme est internée dans un hôpital psychiatrique, elle est dépressive. Pour mettre fin à sa souffrance, elle prévoit de se donner la mort à 4h48 en se pendant après avoir ingurgité des somnifères. Mais elle ne souhaite pas mourir. Son médecin, un jeune homme, intervient à son chevet, ils échangent. Elle l'aime, elle prétend qu'il lui a sauvé la vie. Mais lui ne la comprend pas, ou pas comme elle le voudrait. Elle rêve d'un amour qui n'existe pas. Elle rêve de se débarrasser de son corps. Elle balance entre la vie et la mort.

4.48 Psychose est la dernière pièce écrite par Sarah Kane avant de se suicider. Elle ne paraît d'ailleurs qu'après sa mort, le 20 février 1999. James Macdonald la crée le 23 juin 2000 au Royal Theater Upstairs.

Après avoir écrit *Manque*, Kane se demande quel chemin elle pourrait emprunter : « Je trouvais que c'était devenu tellement minimaliste, tellement centré sur le langage — alors quelle direction mon œuvre pourrait-elle bien prendre ?²²⁶ ». Avec cette dernière pièce, Kane passe en quelque sorte de l'oratorio à la prière. Car la pièce est au fond une forme de supplication adressée à qui pourra l'entendre. Contrairement à *Manque* qui mettait en scène un quatuor de voix, *4.48 Psychose* ne contient « même pas de personnages tout ce qu'il y a c'est la langue et les images²²⁷ ».

On ne peut nier la correspondance éclatante qu'il y a entre le sujet de la pièce — une personne internée dans une institution psychiatrique qui se débat avec ses envies contradictoires de suicide — et la mort tragique de son auteure. Hors, plus qu'une pièce sur le désespoir, nous voulons voir dans *4.48 Psychose*, par le biais d'un élan créatif hors du commun, une victoire sur la mort.

²²⁶ Extrait d'un entretien avec Nils Tabert, Londres 8 février 1998, *Outrescène* numéro 1, février 2003, p75.

²²⁷ *Ibid.*

Le drame est constitué de 24 parties comme les 24 heures d'une journée. Ces 24 parties sont délimitées par des lignes faites de 5 petits tirets. Les seules didascalies qu'on peut trouver tout au long de l'ouvrage sont « Silence » ; « Un long silence » ; et « Un très long silence ». Plus on se rapproche de la fin de la pièce, plus les mots s'éparpillent et s'agencent sur la page à la faveur d'un dessin. Bien souvent il ne s'agit plus que de bouts de phrases, ou des suites de mots ou même de chiffres, jusqu'à ce que la pièce finisse sur une page blanche avec ces mots : « s'il vous plaît levez le rideau²²⁸ ». Comme si la pièce ne faisait que commencer au moment où tout s'achève.

5.1. Le Corps et l'âme ne peuvent jamais être mariés²²⁹

Coupez-moi la langue
arrachez-moi les cheveux
extirpez-moi les reins
mais laissez-moi mon amour.²³⁰

Depuis sa toute première pièce, *Anéantis*, jusqu'à cette dernière, le corps fait l'objet des actes les plus barbares. Dans *Purifiés*, il devient un objet de torture orchestrée par Tinker, le bourreau aux allures de docteur. Grace et Carl finissent avec des corps démontés et rafistolés, ils sont devenus des monstres. Ici le bourreau et la victime sont deux entités qui se cristallisent dans le corps et l'esprit d'une même personne. Véritable incongruité, cet être morcelé, divisé intérieurement tente malgré elle de raccommode l'inconciliable. Il y a là un combat mené entre la raison médicale d'un côté, et son sentiment à elle :

Et je suis acculée par la douce voix psychiatrique de la raison qui me dit qu'il y a une réalité objective où mon corps et mon esprit ne sont qu'un. Mais je n'y suis pas et je n'y ai jamais été²³¹.

²²⁸ Sarah Kane, *4.48 Psychose*, L'Arche 2001, p56.

²²⁹ *4.48 Psychose*, p18. "Body and soul can never be married". (Sarah Kane, *Complete Plays, 4.48 Psychosis*, London, Methuen Drama, p212.)

²³⁰ *Ibid.*, p39.

Cut out my tongue
tear out my hair
cut off my limbs
but leave me my love. (VO, p230.)

²³¹ *Ibid.*, p14. "And I am deadlocked by that smooth psychiatric voice of reason which tells me there is an objective reality in which my body and mind are one". (VO, p209.)

Et plus tard elle pose encore la question : « Vous croyez qu'il est possible de naître dans le mauvais corps ?²³² » Toute la pièce est l'histoire de cette dissociation à laquelle les médecins ne trouvent qu'un seul remède : raccommo²³³. Tandis qu'elle ressent un besoin viscéral d'une rupture, d'un déchirement²³⁴. À cela se superpose la question du genre :

Je me noierai dans la dysphorie
dans la froide mare de mon moi
le puits de mon esprit immatériel²³⁵

La dysphorie, en plus d'être un état de malaise douloureux, est également d'après le petit Robert — sous l'appellation plus précise de « dysphorie de genre » — une « détresse ressentie par une personne dont l'identité de genre ne correspond pas au sexe attribué à la naissance²³⁶ ». Elle se décrit comme un « hermaphrodite brisé²³⁷ », un « hermsself²³⁸ » — dont la forme touche une perfection que la traduction française « ille-même » ne parvient pas à rendre aussi directement — et qui témoigne de cette impossibilité à accepter ce corps dans lequel elle ne se reconnaît pas. Cette ambivalence ouvre une porte vers le double, qui est un thème déjà investi par Kane, notamment avec le couple incestueux Grace/Graham, le double frère/sœur. La phrase « Mon frère est mourant, mon amour est mourant, je les tue tous les deux²³⁹ » prête à confusion ; le frère et l'amant ne sont-ils pas une seule et même personne ? Sans parler de cette femme qu'elle évoque à plusieurs reprises,

J'ai peur de perdre celle que jamais je n'ai touchée
l'amour me tient en esclavage dans une cage de larmes
je me mords la langue qui jamais ne peut lui parler
une femme me manque qui n'est jamais née
j'embrasse une femme par-delà les ans qui disent que jamais on ne se rencontrera²⁴⁰

²³² Ibid., p21. "Do you think it's possible for a person to born in the wrong body?" (VO, p215.)

²³³ Rappelons que La voix de C introduisait déjà à la fin de *Manque* cette séparation quand elle dit : « mon corps est guéri mais mon corps pas moyen". (Manque, p65.)

²³⁴ « Le déchirement commence ». (4.48 *Psychose*, p37.), « la rupture commence » (Ibid., p50.). "the wrenching begins" (VO, p229.) "the rupture begins" (VO, p240.)

²³⁵ Ibid., p18.

I will drown in dysphoria.

In the cold black pond of myself

The pit of my immaterial mind (VO, p213.)

²³⁶ Définition dans Le Petit Robert, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/dysphorie>

²³⁷ 4.48 *Psychose*, p10. "The broken hermaphrodite". (VO, p205.)

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Ibid., p11. "My brother is dying, my lover is dying, I'm killing them both". (VO, p207.)

²⁴⁰ Ibid., p24.

I dread the loss of her I've never touched

love keeps me a slave in a cage of tears

I gnaw my tongue with which to her I can never speak

I miss a woman who was never born

qui pourrait bien être le miroir d'elle-même, comme Narcisse se regarde dans le reflet des eaux noires, « dans la froide mare de mon moi²⁴¹ ». Il ne parviendra à rejoindre l'être aimé que dans la mort. Voici un extrait du texte d'Ovide, *Les Métamorphoses*, à propos de Narcisse :

Crédule enfant, à quoi bon ces vains efforts pour saisir une fugitive apparence ? L'objet de ton désir n'existe pas. Celui de ton amour, détourne-toi et tu le feras disparaître. Cette ombre que tu vois, c'est le reflet de ton image. Elle n'est rien par elle-même, c'est avec toi qu'elle est apparue, qu'elle persiste, et ton départ la dissiperait si tu avais le courage de partir. (...) étendu dans l'herbe, il contemple, sans se rassasier de ses regards, la mensongère image, et par ses propres yeux se fait lui-même l'artisan de sa perte²⁴².

La mère de Narcisse, engrossée violemment par le fleuve Céphise, consulte le voyant Tirésias pour savoir si son enfant vivra une longue vie. Tirésias lui répond : « oui, s'il ne se connaît pas²⁴³ ». La parole du devin n'inquiète pas sa mère, qui n'y voit guère de sens. Dès son plus jeune âge Narcisse, merveilleusement beau comme sa mère, est un enfant désiré des hommes comme des femmes, y compris des nymphes dont la malheureuse Echo. Mais il ne désire personne en retour et repousse absolument toutes les avances, suscitant ainsi de nombreuses déceptions. Si bien que l'un de ses prétendants en vient à souhaiter que lui aussi aime à son tour et de même ne puisse posséder l'objet de son amour. C'est ce qui finit par arriver. Un jour, passant près d'une source dont l'eau limpide est aussi immobile qu'un miroir, il croise son propre reflet et en tombe éperdument amoureux. A partir de cet instant, il devient tributaire de cet amour impossible au point d'abandonner tout autre désir, même celui de se nourrir. Il meurt de désespoir et de faiblesse.

Immobile est l'eau noire
profonde comme jamais
froide comme le ciel²⁴⁴

Sans qu'il soit littéralement fait allusion à Narcisse dans *4.48 Psychose*, l'image est marquante et nous renvoie au tableau somptueux du Caravage, *Narcisse*, qui se contemple dans le noir sans fond de cette eau immobile. L'avant-dernière phrase de la pièce est celle-ci :

I kiss a woman across the years that say we shall never meet (VO, p218.)

²⁴¹ *Ibid.* : p18. "In the cold black pond of myself" (VO, p213.)

²⁴² Ovide, *Les métamorphoses* : III, v. 425-461.

²⁴³ Ovide, *Les métamorphoses* : III, v. 317-352.

²⁴⁴ *4.48 Psychose*, p49.
still black water
as deep as forever
as cold as the sky (VO, p239.)

C'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée,
dont le visage est scotché au verso de mon esprit²⁴⁵.

Comme nous l'avons déjà cité ci-dessus, il est fréquemment fait allusion à un double, cette femme qu'elle ne peut atteindre, déjà morte ou peut-être pas encore née. Cette impossibilité d'aimer et d'être aimée, cette sensation d'être emprisonnée dans son propre corps et de sa propre image, résonne avec l'histoire de Narcisse qui, au comble du désespoir, dit : *oh si je pouvais me dissocier de mon propre corps !*²⁴⁶ Et ainsi de pouvoir se toucher comme un corps étranger. Comme ce visage scotché au verso de son esprit ne pourrait être accessible qu'au prix d'un déchirement fatal.

5.2. La transgression et le dépassement de la loi

Comme nous le disions plus tôt, la protagoniste se pose en dissidente face à ce que les médecins attendent d'elle, elle rejette leur douce raison mensongère.

Maintenant je suis là, je peux me voir moi-même
mais quand je suis sous le charme d'ignobles fantasmes de bonheur,
la seule magie de cet engin de sorcellerie,
je ne peux pas toucher mon moi essentiel²⁴⁷

À la manière de Baal, le personnage de Brecht qui inspire celui d'Hippolyte, la protagoniste effectue un renversement des valeurs. Être impénitent est une condition de sa liberté et de l'approche de son unique vérité.

Nous sommes les abjects
qui déposons nos guides
et brûlons de l'encens pour Baal²⁴⁸

²⁴⁵ *Ibid.*, p55. "It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind" (VO, p245.)

²⁴⁶ Ovide, *Les métamorphoses* : III, v. 462-501.

²⁴⁷ 4.48 *Psychose*, p38.

Now I am here I can see myself
But when I am charmes y vile deusioins of happiness,
The foul magic of this engine of sorcery,
I cannot touch my essential self. (VO, p229.)

²⁴⁸ 4.48 *Psychose*, p37.

We are the abjects
Who depose our leaders
And burn incense unto Baal (VO, p229.)

Kane semble se positionner sur la limite de toutes les lois, aux confins de la folie. On sait que Baal est cette divinité sans identité précise qui rassemble toutes les divinités qui pourraient détourner le peuple de dieu du droit chemin. « Nous sommes anathèmes/Les parias de la raison²⁴⁹ ». Hospitalisée dans une institution psychiatrique, hérétique de la raison, elle se marginalise comme Kane elle-même marginalise son théâtre. Elle fait éclater les préceptes établis et s'enfonce toujours plus loin dans la brèche poétique. Mais ce « nous » est inclusif, elle nous prend à parti comme témoins et tente de créer la seule communauté qui pourrait saisir cette vérité que personne ne profère. Sachant que saisir cette vérité, pour nous c'est « valider²⁵⁰ » un personnage qui se sait déjà mort. Être aimée, c'est mourir. La phrase « Ce besoin vital pour lequel je mourrais²⁵¹ » revient à deux reprises ; la deuxième fois, elle est suivie de « être aimée²⁵² »...

Vivre c'est mourir et mourir c'est vivre, à l'image d'Hippolyte qui ne se sent jamais aussi vivant qu'au moment de sa condamnation. Comme l'écrit Nathalie Frogneux : « Le sujet suit la voie charnelle de la mort lorsqu'il épouse la dialectique qui résulte du clivage du moi entre la loi et le désir, c'est-à-dire de la jouissance illicite à laquelle « on » s'adonne dans la transgression de l'interdit énoncé par la loi²⁵³ ».

5.3. Belle douleur qui dit que j'existe²⁵⁴

Un très long silence

— Mais vous avez des amis

Un long silence.

Vous avez beaucoup d'amis.

Qu'offrez-vous à vos amis pour qu'ils soient un tel appui ?²⁵⁵

²⁴⁹ *Ibid.*, p36. « We are anathema/ The pariahs of reason » (VO, p228.)

²⁵⁰ *Ibid.*, p52. « Validez-moi/observez-moi. »

²⁵¹ *Ibid.*, p36 et 53. « the vital need for which I would die » (VO, p219, 242.)

²⁵² *Ibid.*, p53. « to be loved » (VO, p243.)

²⁵³ Nathalie Frogneux, *Une traversée contemporaine de Paul*, Revue d'éthique et de théologie morale n°255, p83. Elle cite J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986. Voir notamment p.111

²⁵⁴ 4.48 *Psychose*, p41. « beautiful pain that says I exist » (VO, p232.)

²⁵⁵ *Ibid.*, p9.

(A very long silence.)

— But you have friends.

(A long silence.)

You have lots of friends.

What do you offer your friends to make them so supportive? (VO, p205.)

Ce sont les premiers mots de la pièce. À cette question, personne ne répond. Qu’y a-t-il à offrir à ses amis ? Et quels sont ces amis qui n’interviendront jamais. La question, formulée exactement de la même manière, revient au milieu de la pièce. On comprend qu’elle est posée par ce jeune médecin sur lequel elle fantasme.

« L’amitié », dit Simone Weil, « doit être une joie gratuite comme celles que donne l’art, ou la vie. Il faut la refuser pour être digne de la recevoir : elle est de l’ordre de la grâce²⁵⁶ ». Il n’y a donc rien à offrir à ses amis, « l’amitié ne se cherche pas, ne se rêve pas, ne se désire pas ; elle s’exerce²⁵⁷ ». Si l’on s’en réfère à notre introduction, l’amitié participerait d’un mouvement qui est celui de *philia*, un mouvement de réciprocité qui s’appuie sur la confiance et le partage et qui se situe à l’opposé de ce mouvement passionné, solitaire, et quelquefois destructeur qu’est *eros*, qui paraît être le mouvement contre lequel tous les personnages de Kane luttent et s’embourbent. Vers la fin de la pièce, la protagoniste esquisse (peut-être pour son médecin ?) ce que serait le programme d’un « prosélyte pour l’équilibre mental²⁵⁸ » dont voici un extrait :

former une relation mutuellement réjouissante, durable, coopérative et réciproque avec
l’Autre, avec un égal

être pardonnée

être aimée

être libre²⁵⁹.

Le programme est décrit avec précision, ce qui prouve la lucidité de la personne qui le formule, malheureusement on sait que la folie, tout comme l’amour, a des raisons que la raison ignore. Même si son souhait le plus cher serait d’être guérie, ce programme ne constitue pas une issue possible.

Pour en revenir au début de la pièce, après la question qui concerne les amis, s’ensuit un passage beaucoup plus opaque concernant « une conscience consolidée » dont les « pensées en un instant s’unissent au corps sans plus de répulsion comme les cafards portent une vérité que

²⁵⁶ Simone Weil, *Le ravissement de la raison*, Points 2009, p47. Extraits issus de *La pesanteur et la grâce*, Paris Plon 1947.

²⁵⁷ *Ibid.*, p48.

²⁵⁸ 4.48 *Psychose*, p42. “proselyte to sanity” (VO, p223.)

²⁵⁹ Traduction personnelle.

to form mutually, enjoyable, enduring, cooperating and reciprocating relationship with Other, with an equal
to be forgiven
to be loved
to be free (VO, p235.)

personne jamais ne profère²⁶⁰ ». Il s'agit d'une soudaine prise de conscience qui crée un instant de verticalité, une synergie précaire entre le corps et l'esprit, l'espace d'une vérité. 4h48 est l'heure où les suicides se font les plus fréquents, mais c'est peut-être aussi l'heure où l'on est le plus lucide. Il n'y a qu'un pas fragile entre folie et lucidité. Mais cette vérité ne peut pas se dire et difficilement se transmettre. La protagoniste parle d'« un insoluble espoir²⁶¹ », peut-être l'espoir d'être comprise, d'être réellement aimée. Elle n'accepte pas les compliments, « chaque compliment m'ôte un bout de mon âme²⁶² », et les fausses gentilleses de ce médecin qu'elle apprécie mais qui lui ment en feignant d'être heureux de la voir. Les compliments et les fausses gentilleses ne sont pas de l'amour, ils sont même compromettants pour quelqu'un qui cherche un amour véritable.

Pourtant cet amour si pur est bel et bien absent. La phrase « mais surtout, toi, Dieu, va te faire foutre puisque tu me fais aimer quelqu'un qui n'existe pas²⁶³ » est éloquente à ce sujet et rappelle celle de *Manque* quand C déclare de manière péremptoire : « Tu es tombé amoureux de quelqu'un qui n'existe pas²⁶⁴ ». Il ne reste que la solitude qui se fait d'autant plus sentir que l'objet de son amour est absent, mort ou pas encore né. « Bâtie pour la solitude/pour aimer l'absente²⁶⁵ ».

« Dire l'absence, c'est d'emblée poser que la place du sujet et la place de l'autre ne peuvent permuter ; c'est dire : « je suis moins aimé que je n'aime »²⁶⁶ », dit Roland Barthes ; « Je n'ai jamais eu de problème dans ma vie pour donner aux autres ce qu'ils veulent. Mais personne n'a jamais été capable d'en faire autant²⁶⁷ », dit-elle dans *4.48 Psychose*. Et Barthes d'ajouter : « Le danger de l'absence c'est l'oubli et le personnage n'oublie pas, l'amoureux qui n'oublie pas quelque fois, meurt par excès, fatigue et tension de mémoire (tel Werther)²⁶⁸ ». La seule façon d'oublier serait de mourir.

Et dans le même temps cette solitude induite par l'absence de l'être aimé est nécessaire pour formuler l'informulable, proférer cette vérité que personne ne profère. Tout comme Maeterlinck, dans son ouvrage visionnaire *Le trésor des Humbles* parle de « fouler les prairies que personne n'a jamais foulées », il s'agit de pénétrer un monde dans lequel on s'aventure

²⁶⁰ *4.48 Psychose*, p9. "A consolidated consciousness (...) as all thoughts unite in an instant of accord body no longer expellent as the cockroaches comprise the truth which no one ever utters" (VO, p205.)

²⁶¹ *Ibid.*, p18. "Insoluble hoping" (VO, p213.)

²⁶² *Ibid.*, p19. "Every compliment takes a piece of my soul" (VO, p213.)

²⁶³ *Ibid.*, p22. "fuck you God for making me love a person who does not exist" (VO, p215.)

²⁶⁴ *Manque*, p15. "You've fallen in love with someone that doesn't exist." (VO, p158.)

²⁶⁵ *4.48 Psychose*, p25. "Built to be lonely/to love the absent" (VO, p219.)

²⁶⁶ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil 1977, p19

²⁶⁷ *4.48 Psychose*, p21. "I've never in my life had a problem giving another person what they want. But no one's ever been able to do that for me." (VO, p215.)

²⁶⁸ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil 197, p20.

seul. Comme dit André Green, « seule l'absence de l'objet peut stimuler l'imagination et la pensée, en d'autres termes, la créativité et la vitalité psychiques²⁶⁹ ». D'où cette tension insoluble, ce déchirement entre cette quête de l'absent et la solitude inévitable pour quelqu'un qui cherche à revenir au plus près de soi-même ; « retour à mes racines²⁷⁰ », comme l'écrit Kane. Il est donc à la fois question d'amour et de solitude. La passion serait le moteur, et la solitude un moyen de rendre toute la complexité de cette passion.

Le plaisir attache à soi, fait consister le moi, il en est peut-être l'essence première. La douleur entame, fait brèche, elle ouvre. L'ascèse consiste non pas à rechercher la souffrance pour elle-même ou à des fins d'expiation, mais à mettre hors jeu le principe de plaisir, à en défaire les mécanismes psychophysiologiques. Il s'agit d'opérer le forçage de quelque chose qui fait barrière et empêche l'accès à un certain champ qui a nom, ici, le divin. C'est une transgression, non de la loi, mais d'une limitation qui enferme. Le principe de plaisir est un filtre protecteur contre l'altérité et ses dangers. L'ascèse vise, à rebours, à s'ouvrir sans réserve à cet Autre dont l'action se signale par la douleur²⁷¹.

« Mais maintenant je sais qu'il y a plus noir que le désir²⁷² » ; Le plaisir n'est pas concevable, il n'est même pas recherché. Et c'est effectivement au travers de la douleur et par l'ascèse qu'une faille peut s'entrouvrir pour laisser entrer la lumière. Depuis *Anéantis*, Kane met en scène les rapports de domination qu'induisent les relations amoureuses. Elle considère l'association « amour libre²⁷³ » comme un oxymore. Il s'agit donc bien pour elle de dépasser les limites irrémédiablement décevantes qu'impose l'amour par le biais de l'écriture pour trouver une forme de sublimation. Dans cette pièce nous nous situons aux frontières de la jouissance, ce graal inaccessible, au-delà du principe de plaisir, qui ne peut être atteint qu'en outrepassant les lois du langage, à la frontière entre la vie et la mort. Elle dit : « j'étais capable de pleurer avant mais je suis maintenant au-delà des larmes²⁷⁴ ». Jean-Louis Chrétien dit à propos des larmes de feu, ces larmes qui brûlent d'un amour qui ne s'éteint pas : « Les larmes, qui ne coulent plus des yeux, ne manifestent plus la souffrance ou la joie, mais l'intolérable de l'affect au-delà de toute mesure subjective : le désir y atteint sa plus haute vérité, déchirée, déchirante, humaine pleinement²⁷⁵ ».

²⁶⁹ André Green, *La Folie privée, psychanalyse des cas limites*, Gallimard 1990, p139.

²⁷⁰ 4.48 *Psychose*, p19. « back to my roots ». (VO, p214.)

²⁷¹ Catherine Millot, *La vie parfaite*, Paris, Gallimard, 2006, p33.

²⁷² 4.48 *Psychose*, p34. "but now I know there is something blacker than desire" (VO, p226.)

²⁷³ Interview de Dan Rebellato, Royal Holloway, University of London, 3 novembre 1998.

²⁷⁴ 4.48 *Psychose*, p11. "I used to be able to cry but now I am beyond tears." (VO, p206.)

²⁷⁵ Jean-Louis Chrétien, *Promesses furtives*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p84.

5.4. La place du corps et le rôle de la voix

Comme une évolution logique à *Manque*, 4.48 *Psychose* ne propose aucun personnage. On distingue bien des voix, mais elles ne sont même plus assignées. Plus tôt nous avons évoqué le recours à la prière. Celle-ci consiste à élever son âme vers Dieu ou du moins vers quelqu'un ou quelque chose qui nous surpasse. Et qu'est-ce que la voix sinon cet organe fragile qui porte nos exigences les plus hautes. Comme dit Jean-Louis Chrétien : « Elle est, dans sa résonnance, pur transit et pur mouvement, et même si l'on peut tenir une note ou allonger une syllabe, sa loi est de faire se succéder une articulation à une autre, et de s'effacer à mesure sans laisser de trace, sinon dans la mémoire de l'auditeur²⁷⁶ ». Selon le tantrisme hindou, le chakra qui se situe dans la gorge, au niveau des cordes vocales, correspond à la pensée et à l'écoute. La pensée, pour prendre forme, doit être prononcée. Elle s'incarne dans le son. La voix serait comme le point de jonction entre le corps, solide, et l'esprit, impalpable, comme un intervalle délétère qui relie ces deux ensembles a priori inconciliables. C'est ce qui en fait toute sa fragilité. Mais l'endroit de la voix est écoute également pour celui qui tente de transmettre de hautes paroles:

La fragilité de la voix qui prêche le solide n'est autre qu'un cheminement, une tension s'approchant de celui seul qui peut être un sol ferme pour la vie, et ce mouvement est commun au prédicateur et à son auditoire, parce que prêcher n'est que le mode le plus tendu de l'écoute. Car dans cette itinérance de la voix partagée, le terme ultime est aussi la source, ce qui fait s'ouvrir les lèvres et vibrer la gorge, puisque nous ne pouvons chercher à saisir que si nous-mêmes avons d'abord été saisis, sans quoi ce ne serait que forfanterie humaine vouée à l'échec.²⁷⁷

Ce phénomène d'écoute de la voix viendrait du fait que cette voix serait « partagée ». Selon Sandrine Le Pors, le texte de Kane obéit à un double principe : « celui de la dissémination des voix des personnages devenus locuteurs incertains et dont les adresses sont elles-mêmes incertaines, celui de la dissolution des voix (passées, présentes ou à venir) dans la voix d'un seul²⁷⁸ ».

Dans la voix principale de 4.48 *Psychose*, pointent à la fois force et fragilité. Le sentiment d'un dire d'une ampleur qui nous dépasse et dans le même temps la valeur caduque de cette voix, toute éphémère, vouée à s'éteindre. Nous sommes face à un sujet qui souhaite se défaire de son corps ; théâtre d'une défaite qui a commencé dès le début de l'œuvre de Sarah Kane. Les corps

²⁷⁶ Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p254.

²⁷⁷ *Ibid.*, p257.

²⁷⁸ Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix, À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, 2011, p47.

violentes de *Purifiés* sont déjà les indices d'une remise en question du langage si l'on s'en réfère à la remarque de Anne Ubersfeld : « un geste au théâtre, du fait qu'il est sur scène, est toujours un fait de communication ; il est à la fois et inséparablement un *faire* et un *dire*²⁷⁹ ». Aussi la déconstruction du corps est inséparable de la déconstruction du langage : en même temps qu'elle symbolise cette déconstruction, elle y participe. Elle est, en un sens, performative. Nous l'avons constaté précédemment avec le traitement de la bouche. Dans *Manque* et *4.48 Psychose*, c'est la chute du langage lui-même qui est mise en scène et avec elle le sujet qui s'efface et disparaît.

Lorsqu'il m'arrive de m'abîmer, c'est qu'il n'y a plus de place pour moi nulle part, même dans la mort. L'image de l'autre — à quoi je collais, de quoi je vivais — n'est plus ; tantôt c'est une catastrophe (futile) qui semble l'éloigner à jamais, tantôt c'est un bonheur excessif qui me la fait rejoindre ; de toute manière, séparé ou dissous, je ne suis recueilli nulle part ; en face, ni moi, ni toi, ni mort, plus rien à *qui parler*²⁸⁰.

4.48 Psychose commence par « un très long silence ». Plus que jamais, les silences sont présents chez Kane comme la menace d'une fin, d'un vide imminent. Ils trouent la pièce au même titre que les pages sont envahies par le blanc du papier. Nous évoquions à propos de *Manque* la disparition du visage de M alors qu'elle se regarde dans la vitre du train ; cette fois c'est le texte lui-même qui disparaît et avec lui ceux qui le profèrent. Ces cinq traits qui séparent les 24 séquences de *4.48 Psychose* sont une autre manière d'interrompre le récit, de le démembrer et d'en faire des unités disjointes, à l'image de cette réplique : « Une ligne en pointillés sur la gorge / À DÉCOUPER²⁸¹ ». Les mots sont sujets à répétition, et ce particulièrement dans *Manque* ; ces « je ne sens rien » disséminés tout au long de la pièce ou encore ces « il faut que ça cesse²⁸² » que C répète une dizaine de fois suite au long monologue de A. Un silence vertigineux alterne avec une logorrhée obsessionnelle. Les personnages parlent pour exister mais, comme le dit Barthes, l'abîme est inexorable quand on n'a personne à qui parler. La langue s'appauvrit, se fragmente, dans des effets d'accumulation, comme dans cette séquence répétée cinq fois de suite, dans un ordre chaque fois différent, dont les mots se noient dans leur propre sonorité et en dépit de leur sens :

²⁷⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, 1977, Paris, Belin, 1996, p167.

²⁸⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p16.

²⁸¹ *4.48 Psychose*, p34. "A dotted line on the throat I CUT HERE". (VO, p226.)

²⁸² *Manque*, p30. « This has to stop ». (VO, p170.)

brille scintille cingle brûle tords serre effleure cingle brille scintille cogne brûle flotte scintille
 effleure scintille cogne scintille brille brûle effleure serre tords serre cogne scintille flotte
 brûle brille scintille brûle²⁸³

Dans *Manque* certaines répliques se contredisent et s'annulent :

M	Ne crains rien
B	Ou tout ou rien
C	Rien,
B	Tout
M	Rien. ²⁸⁴

Contradictions dont le paroxysme est atteint par ces suites stériles de oui/non qui jalonnent toute la pièce. Dès *Anéantis*, Kane recourt aux stichomythies :

Ian	Rends-moi heureux.
Cate	Je peux pas
Ian	S'il te plaît.
Cate	Non.
Ian	Pourquoi pas ?
Cate	Je peux pas.
Ian	Tu peux.
Cate	Comment ?
Ian	Tu sais.
Cate	Fais pas ça.
Ian	S'il te plaît.
Cate	Non. ²⁸⁵

²⁸³ 4.48 *Psychose*, p39. "Flash flicker slash burn wring press dab slash flash flicker punch burn float flicker dab flicker punch flicker flash burn dab press wring press punch flicker float burn flash flicker burn" (VO , p231.)

²⁸⁴ *Manque*, p60.

M	Fear nothing.
B	All or nothing.
C	None of it,
M	None. (VO, p195.)

²⁸⁵ *Anéantis*, p40-41.

Ian	Make me happy.
Cate	I can't.
Ian	Please.
Cate	No.
Ian	Why not?
Cate	Can't.
Ian	Can.
Cate	How?
Ian	You know.
Cate	Don't.
Ian	Please.
Ian	No.(VO, p23.)

Cette fragmentation est poussée à l'extrême dans *Manque* où une même réplique est divisée et partagée par plusieurs personnages :

B Laisse
C Moi
M Partir²⁸⁶

À ce travail minutieux de sape de la langue, s'ajoute un travail de disparition de la langue et de ses flux. Ainsi Kane use de suites de lettres comme RSVP ASAP²⁸⁷, CQFD²⁸⁸ ou MNO²⁸⁹. Et Kane va toujours plus loin : suite à cette réduction du langage, elle procède à l'invasion du texte par les nombres. Entreprise qui démarre déjà dans *Purifiés* quand Robin apprend à compter sur son boulier de 1 à 52 puis de 1 à 30²⁹⁰.

En somme, deux mouvements contradictoires se rencontrent et s'annulent. Le véhicule même des personnages et de leurs aspirations profondes, la langue, est voué à disparaître. Tout comme le sujet de *4.48 Psychose* s'efface et son Amour s'éloigne, devenu définitivement inaccessible. Et dans le même temps, Kane est au plus haut de son écriture, au plus proche de ce qui ne peut être dit. Voici ce que Barthes écrit quant à « l'inexprimable amour » :

Le langage de l'imaginaire ne serait rien d'autre que l'utopie du langage ; langage tout à fait originel, paradisiaque, langage d'Adam, langage « naturel, exempt de déformation ou d'illusion, miroir limpide de nos sens, langage sensuel (*die sensualische Sprache*) » : « Dans langage sensuel, tous les esprits conversent entre eux, ils n'ont besoin d'aucun autre langage, car c'est le langage de la nature. »²⁹¹

Comme le rêve d'une union totale — union imaginaire — s'accompagne du rêve d'un langage utopique, paradisiaque, qui du fait d'être réduit à l'essentiel, en deviendrait ce langage naturel qui permettrait d'être en communion avec les êtres. Il y a dans cette dissolution du langage, la volonté de dissoudre le sujet et d'atteindre les sphères les plus éloignées.

²⁸⁶ *Manque*, p53.

B Let
C Me
M Go (VO, p189.)

²⁸⁷ *4.48 Psychose*, p20. (VO, p214.)

²⁸⁸ *Manque*, p42. « QED » (VO, p180.)

²⁸⁹ *Ibid.*, p46. (VO, p184.)

²⁹⁰ *Purifiés*, p63. (VO, p143-144.)

²⁹¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p115.

Conclusion

L'amour sous toutes ses formes est la chose la plus importante à laquelle nous soyons jamais confrontés, mais la plus dangereuse aussi, la plus imprévisible, la plus chargée de folie. Cependant, c'est le seul salut que je connaisse. (Etel Adnan, *Le prix que nous ne voulons pas payer pour l'amour*, Paris, Etel Adnan et Galerie Lelong, 2015, p28.)

Ce qui ressort de nombreux commentaires de l'œuvre de Sarah Kane, ce sont des allusions à la violence, à la provocation, au suicide et à la mort. Hors, comme nous en avons fait le constat, l'œuvre de Sarah Kane est tout entière dédiée à l'amour, à ses contradictions et à ses impossibilités. Comme elle le dit elle-même à propos de *Purifiés*, Kane n'a jamais eu l'intention d'écrire une pièce sur la Shoah lorsqu'elle s'inspire du texte de Barthes, qui compare la tourmente du sujet amoureux à la situation de quelqu'un emprisonné à Dachau, mais il s'agit bien de faire part de la solitude, de la folie, de l'inénarrable souffrance que peuvent provoquer les déchaînements de l'amour : « (...) le sujet de la pièce n'en a jamais été la violence, mais bien plutôt à quel point ces êtres-là aiment. Je pense que *Purifiés*, plus que n'importe laquelle de mes pièces, utilise la violence comme métaphore.²⁹² »

La violence, nous l'avons ressentie pleinement lors de notre expérience de spectateur durant la représentation du spectacle *Purifiés* mis en scène par Krzysztof Warlikowski. Elle en a sidéré beaucoup d'entre nous et une bonne moitié de la salle ne l'a pas supportée. Mais la particularité de Kane est de situer cette violence à un endroit qui ne coïncide pas avec nos acceptions habituelles. Et c'est ce qui crée notre malaise. Rappelons-nous de Carl qui se fait couper la langue et qui tente alors de signifier son amour à Rod en écrivant dans la boue. Tinker lui coupe les mains, qui se font emporter par les rats, il se met à danser pour transmettre sa flamme. Rien ne l'arrête, il est prêt à tout pour manifester son amour. On lui coupe enfin les pieds, il parvient encore à faire l'amour avec Rod. On lui découpe le sexe, il ne lui reste alors plus que la bouche, cet orifice vide, qui émet encore et malgré tout des cris muets.

²⁹² Interview de Nils Tabert du 8 novembre 1998 dans : Graham Saunders, *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche, 2004, p149.

L'image de ce corps démembré qui fait l'amour est totalement inconvenante. Elle est obscène parce qu'elle associe le sentiment amoureux au sang et au sexe dans une combinaison transgressive et inquiétante. Mais surtout ce qui frappe, c'est l'extrême candeur et le dévouement sans bornes dont Carl fait preuve envers l'être qu'il aime et ce, malgré la torture et la souffrance.

On se rappelle le film *Crash* de David Cronenberg paru en 1996 dont les protagonistes, suite à une première expérience révélatrice, provoquent des accidents de voiture et font l'amour ensanglantés sur les banquettes des voitures défoncées, allongés sur les débris de verre, excités par la décharge de la collision. Ces expériences sollicitent chez nous des sentiments contradictoires : à la fois nous sommes repoussés par cette association de plaisir et de souffrance et dans le même temps, cette même association ouvre, par le biais de la métaphore, vers un point de vue hors du commun sur le rapport amoureux et sur les possibilités d'accéder à une hauteur qui dépasse le plaisir. Comme pour les mystiques, la souffrance est indissociable de l'amour. Kane, poussée par ce besoin de se rapprocher du cœur des choses, ne recule devant aucun obstacle. À l'image des amoureux de ses pièces. Ainsi elle nous met face à l'évidence que plus on aime, plus on souffre.

« Ou le silence, ou la violence.²⁹³ » : Les seuls saluts sont la mort ou la lutte. Et cette lutte, c'est celle que mène Carl avec les moyens qu'il a de « dire » son amour. Parler c'est faire violence au réel, le langage est un outil imparfait avec lequel il faut se battre pour proférer une vérité. Dire l'amour revient à vouloir mettre des mots sur ce qui ne se dit pas. C'est un exercice hors-la-loi. Comme les héros de *Crash* enfreignent les lois de la circulation, mais aussi de l'amour romantique, pour retrouver l'extase de la première fois.

En retraversant l'œuvre de Kane, nous avons été frappés de voir combien chaque pièce est faite d'une forme singulière et différente par rapport à la précédente. Cette richesse stylistique est pour nous le témoignage d'une énergie vitale absolument extraordinaire et qui contrevient radicalement avec la vision qu'on peut avoir d'une auteure dépressive et suicidaire. Constamment à la recherche de formes nouvelles, Sarah Kane a sollicité toute sa puissance créatrice pour sublimer le langage et faire trembler les frontières de l'amour. Car c'est bien ce que nous avons découvert dans ce travail : Kane crée un nœud inextricable entre amour et langage. À l'image de Carl qui, emporté par la force inouïe de son amour pour Rod, parvient à enfreindre les règles du langage et à ouvrir un champ de nouvelles possibilités de s'exprimer. C'est précisément ce qui fait la force de son œuvre et qui nous conduit encore aujourd'hui à

²⁹³ *Manque*, p50. « Silence or violence ». (VO, p187.)

l'apprécier. Cette nécessité d'atteindre par des voies qui ne peuvent être que radicales des régions qui se situent au-delà du dicible. Ces endroits qui ne se visitent que dans la solitude la plus profonde, à la frontière du réel, sur une crête qui se situe entre la vie et la mort.

Sa recherche formelle se marque à différents niveaux : au début de son œuvre, avec *Anéantis* et *L'amour de Phèdre*, une intrigue structure encore le récit, même si elle subit des chocs et des distorsions. Avec *Purifiés*, sur le modèle de *Woyzeck* de Büchner, ce sont trois intrigues qui se chevauchent dans un assemblage morcelé et disparate. Enfin dans *Manque*, et de manière encore plus marquée dans *4.48 Psychose*, l'intrigue s'estompe pour laisser place à une structure poétique inclassable. Dans le même temps, nous avons pu observer le trajet des corps et de la voix. Ce sont d'abord les corps qui lâchent, la bouche qui pourrit ou qui ne peut plus parler, entretemps le débit déjà se fragmente, se raréfie. Puis dans *Purifiés*, les corps s'anéantissent, se métamorphosent. La bouche, en même temps qu'elle perd ses facultés, emporte les mots avec elle. Puis les corps disparaissent ; ne restent que les voix et les mots qui, par instants ne se réduisent plus qu'à des sons ; et enfin les silences qui grignotent doucement la page jusqu'à ne laisser que des traits noirs sur un fond blanc.

Kane termine par ces mots qui, contre toute attente, disent : « S'il vous plaît, levez le rideau.²⁹⁴ » comme pour signifier que maintenant que le voile du langage a été levé sur la vérité, nous laissant dans la lumière crue et éblouissante de la page vide, le vrai spectacle, celui de l'immontrable et de l'indicible, peut commencer.

²⁹⁴ *4.48 Psychose*, p56. "Please open the curtains" (VO, p245.)

Remerciements

Je tiens à remercier avant tout mon promoteur de mémoire, Jonathan Châtel, pour son enthousiasme et sa bienveillance, ses propositions de lectures toujours inspirantes et ses précieux avis tout au long de ce travail.

Je remercie également ma famille,

Soetkin, pour son soutien indéfectible et son écoute si généreuse.

Jacqueline et Martin, pour leur savoir orthographique et grammatical hors du commun et leur étonnante complétude.

Je remercie Annick Brauman pour ses propositions de lecture qui m'ont mis sur la voie des mystiques

Bibliographie et ouvrages consultés

ÉCRITS DE SARAH KANE

Théâtre

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

- Sarah Kane, *Complete plays*, London, Methuen Drama, 2001.

Cinéma

- *Skin*, réalisation : Vincent O'Connell, Octobre 1995.

Entretiens

- Interview de dan Rebellato au Royal Holloway, University of London le 3 novembre 1998.
<https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf>
- Interview de Nils Tabert (Londres, 8 février 1998) publiée dans OutreScène numéro 1, La revue du théâtre national de Strasbourg, février 2003.

ANALYSES ET DOSSIERS CONSACRÉS À SARAH KANE

- OutreScène numéro 1, *Sarah Kane*, La revue du théâtre national de Strasbourg, février 2003.
- Marie Christine Lesage, *Le poème du dialogue*, Études théâtrales, L'Harmattan, 2005/1 N°33.
- Éléonore Obis, *Sarah Kane et le scandale du corps parlant*, radac.fr.
http://radac.fr/wp-content/uploads/2016/10/CDT22_09.pdf

- Éléonore Obis, *Corps amoureux et corps martyrs dans Purifiés de Sarah Kane*, Passions du corps dans la dramaturgie contemporaine, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2011.
- Élisabeth Angel-Perez, *Éloge de l'Ombre : les paradoxes du corps spectral dans le théâtre anglais contemporain*, Miranda, Revue pluridisciplinaire du monde anglophone. 8/2013.
- Élisabeth Angel-Perez, *Blasted (Anéantis) de Sarah Kane et le théâtre post-tragique*, Université de Paris-Sorbone, VALE.
- Élisabeth Angel Perez, *Le corps (ou ce qu'il en reste) sur la scène anglaise contemporaine*, Passions du corps dans la dramaturgie contemporaine, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2011.
- Graham Saunders, *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche, 2004.
- Agathe Torti-Alcayaga, *Sarah Kane, la dernière romantique ?*, MCF Université Paris 13. HAL, L'archive ouverte pluridisciplinaire.

ANTHROPOLOGIE

- Robin Dunbar, *Neocortex size as constraint on group size primates*, *Journal of human evolution*, vol. 22, n°6, June 1992.
- Hubert, Henri, et Marcel Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Henri Hubert éd., Presses Universitaires de France, 2016.

LINGUISTIQUE

- Shoshana Felman, *Le scandale du corps parlant*, Paris, Seuil, 1980.

LITTÉRATURE ET POÉSIE

- Etel Adnan, *Le prix que nous ne voulons pas payer pour l'amour*, Etel Adnan et Galerie Lelong, 2015.
- Samuel Taylor Coleridge, *The Ryme of the Ancient Mariner*, 1798. Traduction d'Auguste Barbier, les Nouvelles Etudes Littéraires et Artistiques 1889.
http://www.theologica.fr/!_Pg_Patristique_Theologiens&OrdresMonastiques_1/ALB OCICADE%20%20Les%20cigales%20Eloquentes/La-complainte-du-vieux-marin.pdf
- Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, Actes Sud, 1995.
- T.S. Eliot, *La terre vaine*, traduction de Pierre Leyris, Points, 1976.

- T.S. Eliot, *The waste land and other poems*, London, Faber & Faber Limited, 1940.
- Ovide, *Les métamorphoses*, GF Flammarion, 1966.

LITTÉRATURE, ART ET ESTHÉTIQUE — ESSAIS, ANALYSES ET THÉORIES

- Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- Yves Bonnefoy, *La poésie et la gnose*, Paris, Galilée, 2016.
- Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973.
- Annie Lebrun, *Ce qui n'a pas de prix*, Paris, Stock, 2018.
- Annie Lebrun, *Sade, attaquez le soleil*, Paris, Musée d'Orsay/Gallimard, 2014.
- Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix, À l'écoute des personnages et des écritures contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Librairie générale française (dans la version Le Livre de Poche), 1989.
- *Lexique du drame moderne et contemporain*, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, Circé 2010.

MISES EN SCÈNES

- *Manque*, m.e.s. Thomas Ostermeier, créé le 23 mars 2000, Schaubühne am Lehniner Platz.
- *Anéantis*, m.e.s Thomas Ostermeier, créé le 16 mars 2005, Schaubühne am Lehniner Platz.
- *Purifiés*, m.e.s. Krzysztof Warlikowski, créé le 15 décembre 2001, Teatr Współczesny we Wrocławiu.

MUSIQUE

- Haddaway, *What is love*, Coconuts records, 1993.

PHILOSOPHIE — ESSAIS

- Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 2002.
- Alain Badiou, *Éloge de l'amour*, Café Voltaire, Paris, Flammarion, 2009.
- Monique Canto-Sperber, *Sans foi ni loi. Amour, amitié, séduction*, Paris, Plon, 2015.
- Michel de Certeau, *Mystique*, Encyclopaedia Universalis (en ligne), consulté le 21 mars 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mystique/>
- Jean-Louis Chrétien, *Promesses furtives*, Paris, Les éditions de Minuit, 2004.

- Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les éditions de Minuit, 2017.
- Nathalie Frogneux, *Aimer et le dire*, Savoirs en Prismes n°4 : « Fragments du discours amoureux dans la littérature et le cinéma du monde hispanique ». Reims, Épure 2021.
- Nathalie Frogneux, *Une traversée contemporaine de Paul*, Revue d'éthique et de théologie morale n°255, septembre 2009, p63-98.
- Hans Jonas, *Le concept de Dieu après Auschwitz*, Rivages Poche, 1994.
- Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique*, Paris, Grasset, 2003.

PSYCHOLOGIE, PSYCHANALYSE ET PSYCHIATRIE

- Francesco Alberoni, *Le Choc amoureux*, Pocket, 1979.
- Bruno Bagarry, conférence du mercredi 7 juin aux séminaires psychanalytiques de Paris. <http://www.psychotherapeute-paris11.fr/conf%C3%A9rences/conference-comprendre-lacan-la-jouissance-le-mercredi-7-juin-2017-aux-seminaires-psychanalytique-de-paris/>
- Michel de Certeau, *L'institution de la pourriture : Luder* », *Histoire et Psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 2002.
- Vincent Estellon, *Les états limites*, Que sais-je, 2010.
- Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978.
- Bernard de Goeje, *De la jouissance de l'Autre à la jouissance phallique*, EPSF n°24, mai-juin 1999.
- Marie-Thérèse Gournel, *Il n'y a pas de rapport sexuel, le fondement de la psychanalyse*, paru le 9 mai 2018. <https://www.tupeuxsavoir.fr/publication/il-ny-a-pas-de-rapport-sexuel-le-fondement-de-la-psychanalyse/>
- André Green, *La Folie privée, psychanalyse des cas limites*, Gallimard, 1990.
- Anne Juranville, *Jouissance mystique*, Le journal des psychologues, octobre 2019 n°371.
- Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Éditions Denoël, 1983.
- Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.
- Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.
- Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XVII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

- Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XX, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.
- David Le Breton, *Entre douleur et souffrance, approche anthropologique*, L'Information psychiatrique 2009.
- Jacques Michelet, https://www.psychotherapie-psychodrame.be/2019/02/09/la-jouissance/#_ftnref12.
- Jacques-Alain Miller, *Les six paradigmes de la jouissance*.
<https://www.causefreudienne.net/wp-content/uploads/2015/04/JAM-Six-paradigmes-jouissance.pdf>
- Catherine Millot, *La vie parfaite*, Paris, Gallimard, 2006.

THÉÂTRE

- Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.
- Bertolt Brecht, *Baal, Théâtre complet*, Paris, L'Arche 1974.
- Georg Buchner, *Woyzeck*, Paris, L'Arche, 1993.
- Martin Crimp, *Attempts on her life*, London, Faber & Faber Limited, 1997.
- Harold Pinter, *Le monte-plats*, Paris, Gallimard, 1979. (The Dumb Waiter, 1960.)
- Sénèque, *Phèdre, Théâtre complet*, traduction de Florence Dupont, Paris, Actes Sud, 2012.

THÉÂTRE — ESSAIS ET ANALYSES

- Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- Claire Gillie, *Parler à son corps défendant, La voix sur la corde raide*, Études théâtrales 66/2017, L'Harmattan.
- Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix, À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2002.
- Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today*, London, Faber & Faber Limited, 5 mars 2001.

THÉOLOGIE, MYSTIQUE ET RELIGION

- Thérèse d'Avila, *Le livre de la vie*, Paris, Le Cerf, 1982.
- Saint-Luc, *L'évangile de Jésus Christ*, AELF.

- Saint Paul, *Lettre aux Corinthiens*, AELF.
- Jean-Joseph Surin, *Cantiques spirituels de l'amour divin*, Firenze, Olschki, 1996.
- Simone Weil, *Le ravissement de la raison*, Paris, Points, 2009.
- Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1947.
- Simone Weil, *Attente de Dieu*, Paris, Albin Michel, 1950.

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