

## ***Blasted (Aneantis)* de Sarah Kane et le theatre post-tragique**

Elisabeth ANGEL-PEREZ  
Université de Paris-Sorbonne, VALE (EA4085)

Parce qu'elle donne une profondeur et une poétique à l'esthétique du « New Brutalism » et du « In-Yer-Face », l'œuvre de Sarah Kane a, plus qu'aucune autre à la même période, déchaîné l'ire de la critique. Durant ces « Nasty Nineties », où prospèrent de jeunes dramaturges comme Mark Ravenhill et ses pièces aux titres programmatiques et provocants (*Shopping and F\*\*\*ing* ou *Some Explicit Polaroids*), la scène anglaise convoque un théâtre de l'échafaud nouvelle manière : le corps y est affamé, violé, amputé, énucléé et même mangé. La scène anglaise militante contemporaine, celle du Royal Court, du Soho Theatre ou du Gate, exhibe le spectacle du corps martyr. Dès le début des années 1990, les arts plastiques et notamment les Young BritPack Artists (ou Young British Artists), sous la houlette de Tracy Emin et de Damien Hirst<sup>1</sup>, donnent le ton et préparent le changement qui verra le « Rule Britannia » de Maggie Thatcher et de John Major se transformer en « Cool Britannia » avec Toni Blair. C'est dans ce contexte que Sarah Kane compose *Blasted (Anéantis)* en 1995, la première de ses pièces à être exploitée commercialement et publiée. *Blasted* donne le coup d'envoi à une œuvre qui se construit comme l'archétype de la violence frontale au théâtre et contraint le spectateur à partager l'expérience de l'horreur : Kane dira de son théâtre qu'il est « expérientiel » (« experiential »).

---

<sup>1</sup>. On se souvient de la gigantesque poupée à la prothèse (*Charity*), du requin dans le formol (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*) ou du crâne en diamants de Damien Hirst. On retiendra en particulier l'exposition « Sensation » à la Gallery Saatchi à Londres (1997), ou encore les expositions commissionnées par Damien Hirst à la Serpentine (« In the darkest hour there may be light », nov. 2006-Jan. 2007).

L'accueil réservé à la pièce — « This disgusting feast of filth », écrit Jack Tinker dans le *Daily Mail*, tandis que Michael Billington condamne vivement la pièce et le « déballage » de violence détaché d'une analyse plausible de la société — pose d'emblée la question centrale du statut de la violence frontale imposée au spectateur : la violence doit-elle être stylisée, et sa portée interprétée comme métaphorique ? Le parti pris doit-il être réaliste au contraire, l'approche phénoménologique doit-elle prévaloir, qui réduit l'humanité à cet amas de corps souffrants ? Comment s'accommoder de ce plaisir voyeur et coupable produit par le spectacle (et donc par l'esthétisation) de la violence ? Le public de 1995, en état de choc, refuse de faire une lecture non réaliste de la pièce. Pourtant Kane prétend que les horreurs qu'elle convoque sont des « images scéniques », qu'il est « évident, putain, que Ian ne mange pas le bébé »<sup>2</sup>. Selon Kane, la lecture de la pièce est bien plus violente que la mise en scène qui impose des limites à l'imagination<sup>3</sup>.

Dans un ouvrage qui s'attache à penser les modes extrêmes de la représentation de la Shoah, Michael Rothberg élabore le concept du « réalisme traumatique » :

Le réalisme traumatique trace la voie médiane entre les positions réalistes et antiréalistes qui caractérisent les études sur l'holocauste et insiste sur la nécessité de s'arrêter sur la façon dont les aspects ordinaires et extraordinaires du génocide se recoupent et coexistent. (...)

... Le réalisme traumatique est une tentative de convertir un événement traumatique en objet de savoir et de programmer, et donc de transformer, ses lecteurs de sorte qu'ils soient contraints à se reconnaître dans leur relation à la culture post-traumatique.<sup>4</sup>

C'est à travers ce prisme conceptuel que l'on tentera de saisir la spécificité de la scène violente de Kane et d'en comprendre les enjeux tant esthétiques qu'éthiques. On verra alors comment, par-delà la tentation de faire de *Blasted* une lecture iconoclaste — une lecture qui, comme le suggère le titre, fait tout sauter —, la pièce envisage la reconquête d'un sens d'après l'effondrement du sens et n'exclut pas de s'inscrire dans un grand récit chrétien.

---

<sup>2</sup>. « He is clearly not eating the baby. It's absolutely fucking obvious. This is a theatrical image. He's not doing it at all. » Cité par Helen Iball, *Sarah Kane's Blasted*, London, Continuum, 2008, p. 3.

<sup>3</sup>. Voir Graham Saunders, *Love me or kill me : Sarah Kane et le théâtre*, 2002, Paris, L'Arche, 2004, p. 114 sq.

<sup>4</sup>. Michael Rothberg, *Traumatic Realism*, Minneapolis, U of Minnesota Press, 2000, p. 9 et 103 (ma traduction).

## Sarah Kane et la « raison du théâtre »

### *Débuts*

Sarah Kane naît en 1971 et se suicide en 1999, à l'âge de 28 ans, après plusieurs épisodes dépressifs. A l'instar de cette lignée de poétesses dont les plus illustres représentantes seraient Emily Dickinson, Virginia Woolf ou encore Sylvia Plath, Sarah Kane met son écriture au service d'une quête, voire d'une traque, du sujet qui — et c'est là ce qui est propre à la seule Sarah Kane — trouve son lieu de prédilection sur la scène non pas seulement intérieure du poème mais publique d'un théâtre. Le théâtre, et Kane qui suit une formation d'actrice en a éminemment conscience, est par excellence le lieu de la schize du sujet (« It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind »<sup>5</sup>), le lieu de ces voix « déprises » qui cherchent à s'incarner à nouveau dans le corps qui pourrait les dire : traquer l'oralité juste, c'est traquer le corps. La poétique de Sarah Kane tend précisément vers cette incarnation.

C'est dans une pièce de son concitoyen Howard Barker que Sarah Kane démarre sa vie théâtrale : elle interprète le rôle de la Veuve Bradshaw dans *Victory*, une des grandes pièces de la Catastrophe selon Barker. *Victory* se déroule en Angleterre à la Restauration de 1660 et on y voit la veuve du Puritain Bradshaw partir à la recherche des morceaux de son mari assassiné et mutilé à cause de ses opinions politiques. Cette quête des fragments, des « éclats de vie », métaphorique d'une quête de la vérité, se lit à l'évidence comme un écho au mythe d'Isis et Osiris (sans doute retravaillé par Milton), mais n'est pas sans rappeler, de manière plus topique, le macabre travail des secours civils sur les lieux des attentats ou des explosions. L'expérience est, pour Kane, d'importance : c'est en partie grâce à ce rôle que Kane se familiarise très vite avec la nécessité de repenser la forme de la tragédie ou en tout cas de redéfinir les contours d'une écriture tragique qui soit apte à dire le tragique post-humain du second XX<sup>ème</sup> siècle.

Avec Barker, Kane découvre le Théâtre de la Catastrophe, c'est-à-dire, cette nouvelle forme de tragédie qui vise à renouveler la forme tragique et à inventer un nouveau langage tragique, un nouveau rouge, « un rouge qui pue », dit la femme peintre Galactia dans *Tableau d'une exécution*, de manière à dire l'innommable. Tragédie nihiliste qui ne

---

<sup>5</sup>. 4:48 *Psychosis*, London, Methuen, 2000, p. 43.

conçoit ni réconciliation, ni retour à l'ordre, ni catharsis, le Théâtre de la Catastrophe place la douleur au centre de son système et la pense, à l'instar de Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'Horreur*, comme « lieu du sujet, là où il advient »<sup>6</sup>.

### ***De l'opsis à la voix : vers un théâtre spectral***

C'est donc forte de cette expérience de scène que Sarah Kane se met à écrire : elle compose d'abord, entre 1989 et 1992 alors qu'elle est encore étudiante, trois courtes pièces inédites regroupées sous le titre « Sick »<sup>7</sup> : *Comic Monologue*, *Starved*, et *What She Said* sont jouées en 1991 et 1992 au Festival d'Edimbourg. L'œuvre publiée, quant à elle, compte cinq pièces et *Skin*, le scénario d'un court-métrage : *Blasted*, présentée dans une première version en 1993 à Birmingham, puis 1995 au Royal Court, dans une version un peu modifiée ; *Phaedra's Love* 1996 ; *Cleansed* 1998, *Crave* 1998 et enfin *4:48 Psychosis*, écrite en 1999 qui fait l'objet d'une publication posthume. Réalisé en 1995 par Vincent O'Connell — l'année où *Blasted* se donne au Royal Court dans la mise en scène de James Macdonald —, « Skin » raconte une histoire d'amour et de haine entre un skinhead raciste et sa jeune voisine noire. Le film en dit long sur la réversibilité de la relation victime bourreau et sur l'exploration que fera systématiquement Kane de cette zone d'indécidabilité que Primo Levi conceptualise sous le nom de « zone grise ». On pourra voir un parallèle entre cette femme noire victime qui devient tortionnaire et apporte finalement la grâce, et la Cate de *Blasted* dont la trajectoire, peut-être *in fine* rédemptive, est comparable. *Blasted* et *Phaedra's Love*, largement redevables à l'influence de Sénèque et de la tragédie jacobéenne, relèvent d'une esthétique sanglante (« gore »), se placent sous le signe de la monstration, de l'ostentation, du spectaculaire, de la catégorie aristotélicienne de l'*opsis* somme toute. *Phaedra's Love* (la comédie de Kane ?) est une réécriture de la tragédie éponyme. La pièce se construit autour du personnage d'Hippolyte, anti-héros « grunge », qui se masturbe dans des chaussettes sales entre deux hamburgers. Hippolyte, en quête de pureté, accède finalement au statut héros tragique grâce au mensonge partiel de Phèdre qui l'accuse de viol. *Cleansed (Purifiés)* inspirée de la pièce de John Ford *'Tis Pity She's a*

---

<sup>6</sup>. Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 81.

<sup>7</sup>. Le terme qui signifie à la fois « malade » ou encore « vomi ».

*Whore* (1629 ?) et de l'amour incestueux entre Giovanni et Annabella, constitue la véritable charnière dans l'œuvre. L'Histoire (et le traumatisme de l'Holocauste en particulier) trouve à s'incarner dans l'histoire intime des personnages. La problématique qui occupera Kane dans ses deux derniers textes, qu'elle écrit après avoir lu *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes et en particulier après s'être arrêtée sur la comparaison entre l'amant anéanti et le prisonnier de Dachau<sup>8</sup>, est déjà prégnante : la crise du sujet, la perte de soi, et la quête d'un langage scénique pour la dire.

Comme l'œuvre théâtrale de Beckett, les pièces de Kane suivent un protocole involutif. Lorsque Beckett écrit *Godot* et *Fin de partie*, on n'est qu'au début de cette lente et inachevable thanatographie du théâtre : plus l'œuvre se tisse, plus les partis pris se radicalisent. Si *Godot* et *Endgame* retiennent l'idée de structure, de personnages, de dialogues et n'invalident le principe dramatique traditionnel que de l'intérieur — sur le mode de l'implosion somme toute —, *Oh les beaux jours* et *Krapp's Last Tape (La Dernière bande)* enterrent (littéralement, pour la première) le personnage dans la rhétorique du monologue (Krapp se contente de réécouter au magnétophone sa propre voix enregistrée sur des « bobines ») et les dramaticules *Not I* ou *Rockaby* déconstruisent d'un degré supplémentaire le théâtre : *Not I* ne s'articule plus qu'autour d'un personnage très dantesque nommé Mouth (Bouche fait écho à Bocca qu'on trouve dans l'Enfer de Dante) et de sa voix excrétée/exprimée sans relâche, tandis que *Rockaby*, en un mouvement circulaire qui relie la naissance et la mort, laisse entendre une voix fille-mère se bercer jusque dans la mort grise. Enfin, *Breath* — dont la durée est de quelques secondes durant lesquelles s'enchaînent quelques phénomènes en

---

<sup>8</sup>. « La catastrophe amoureuse est peut-être proche de ce qu'on a appelé, dans le champ psychotique, une *situation extrême*, qui est 'une situation vécue par le sujet comme devant irrémédiablement le détruire' ; l'image en est tirée de ce qui s'est passé à Dachau. N'est-il pas indécent de comparer la situation d'un sujet en mal d'amour à celle d'un concentrationnaire de Dachau ? L'une des injures les plus inimaginables de l'Histoire peut-elle se retrouver dans un incident futile, enfantin, sophistiqué, obscur, advenu à un sujet confortable, qui est seulement la proie de son Imaginaire ?

Ces deux situations ont néanmoins ceci de commun : elles sont, à la lettre, paniques : ce sont des situations sans reste, sans retour : je me suis projeté dans l'autre avec une telle force que, lorsqu'il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais. » Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 60.

souvenir de l'humain, lumière, cri sur fond de détritrus — finit de dire la fin du drame. Œuvre de l'épuisement donc, en entonnoir, jusqu'au vagissement final (et inaugural), seule preuve de ce « il était une fois l'humanité ». L'œuvre de Kane suit le même processus d'épuration : lente agonie qui inscrit la disparition du corps et avec lui, de la pièce traditionnelle, le théâtre de Kane s'inscrit dans une démarche de spectralisation : les personnages nommés des premières pièces (Ian, Cate) côtoient des types (Le Soldat), puis laissent place à des lettres (ABCM dans *Crave*), puis à des tirets — donc à des voix — et enfin à l'incertitude du tiret lui-même happé par le silence : l'absence de tiret met en doute jusqu'à la prise de la parole : « Just a word on the page and there is the drama ».

### ***Blasted*, Portrait de Kane en casseuse**

*Blasted* amorce de manière particulièrement percutante cette entreprise de déconstruction du drame moderne. Après une première mise en lecture dirigée par l'auteure à Birmingham en 1993 (l'année où paraît *Trainspotting* d'Irvine Welsh), la pièce connaît la première scandaleuse que l'on sait en 1995. Sur la scène confinée du Royal Court Theatre Upstairs, la pièce tient la promesse de son titre et fait littéralement l'effet d'une bombe. Elle ne sera que très rarement reprise au Royaume Uni : en 2001 sur la grande scène, moins viscérale, du Royal Court (Downstairs), en 2002 au Citizens Theatre de Glasgow, et enfin en 2010 au Lyric Hammersmith, dans une mise en scène de Sean Holmes. En revanche, ailleurs en Europe, la pièce connaît nombre de mises en scène remarquables : montée dès 1996 en Italie (*Dannati*) et en Allemagne (*Zerbombt*), la pièce est créée en France par Louis-Do de Lencquesaing à la Colline, puis montée par Christian Benedetti au Théâtre studio d'Alfortville, et reprise par Daniel Jeanneteau plus récemment, ou encore par Thomas Ostermeier à Avignon et à la Schaubühne, tandis qu'en Belgique Yves Bombay la monte sur fond d'affaire Dutroux et insiste sur la dimension pédophile de l'œuvre. La pièce aujourd'hui passe pour la grande pièce politique des années 1990, la seule pièce que Bond, de son propre aveu, « aurait voulu avoir écrite ».

## *Intrusions et influences*

*Blasted* est une œuvre sur l'intrusion de l'autre, le Soldat, l'ennemi, le colon tant dans sa thématique que dans sa forme : œuvre de jeunesse, la pièce est marquée par les influences (ou invasions) conjuguées de voix nombreuses et illustres.

Si Kane reconnaît l'influence directe et immédiate de *Mad* de Jeremy Weller (1992), pièce collective jouée par des acteurs professionnels ou amateurs qui ont tous fait l'expérience de la maladie mentale – « le seul moment de théâtre qui ait changé ma vie », dit Sarah Kane<sup>9</sup>—, elle se réclame également, pour *Blasted*, de deux ou trois influences majeures : « Il me semble que, pour tout ce que j'écris, il y a généralement un ou deux livres que je lis et relis pendant que j'écris. Pour *Anéantis*, c'était *Le Roi Lear* et *En attendant Godot* – en fait pour *Anéantis*, c'était très étrange parce que, selon moi, il y a là-dedans quelque chose comme trois sections : la première a été influencée par Ibsen, la deuxième par Brecht, et la troisième par Beckett »<sup>10</sup>. Kane prétend en effet, qu'elle a placé le début de la pièce sous le signe du naturalisme et réalisme psychologique et social (la maladie de Ian, les tics et l'anorexie de Cate). Puis, Kane reconnaît opter pour l'expressionnisme : la maladie d'Ian se fait le symbole ou la métaphore d'une société malade, ce corps « puant » et en état de putréfaction avancé contraste fortement avec les objets de luxe, champagne bouquet de fleurs, qui sont « vitaux » pour Kane, aide à faire naître le chaos ; et surtout, la structure parabolique qui place en miroir le monde en guerre, incarné par un soldat nommé Vladek dans la première version, et Leeds. Enfin, la fin de la pièce peut se lire, ce que suggère Saunders, comme une radicalisation de *Fin de Partie* : aux corps en putréfaction, s'ajoute l'impossibilité pour Cate de partir pour de bon et surtout l'attente d'une mort qui n'advient jamais). L'influence de Beckett ne se limite pas à la fin du texte : à mon sens sensible tout au long de la pièce tant au plan stylistique que structurel, elle informe les dialogues, minimalistes (« je coupe, je coupe ») souvent stichomythiques, et la construction des personnages, souvent pensés en duos : Ian et Cate, l'un homme d'âge mur, l'autre femme-enfant qui suce son pouce (réécriture incestueuse du couple Lear-Cordelia), l'un mangeur de viande (jusqu'au cannibalisme),

---

<sup>9</sup>. Saunders, 2002, *op. cit.*, p. 40.

<sup>10</sup>. Interview avec Nils Tabert, *ibid.* p. 97.

l'autre végétarienne anorexique ; mais aussi Ian et le Soldat, éminemment réversible, figures en miroir, à la fois victimes et tortionnaires, violeurs et violés.

A ces influences, il convient d'ajouter celles des classiques : Sophocle et Sénèque, à l'évidence, mais surtout Shakespeare : *Titus Andronicus* et la problématique du viol et de sa représentation (Cate en Lavinia), mais aussi *Le Roi Lear*, pièce à laquelle, par delà l'évident emprunt de l'énucléation (« Out, vile jelly »<sup>11</sup>), *Blasted* doit peut-être son changement de décor, la bombe pouvant se lire comme une manifestation industrielle de la tempête qui laisse Lear seul ou presque, nu ou presque, au milieu de la lande, sans protection aucune, ainsi que le retour rédempteur de Cate-Cordelia auprès de son bourreau.

Toutefois, Kane est aussi et avant tout une spectatrice, une actrice et une lectrice de son temps : *Blasted* peut se lire comme la version exacerbée de la Comédie de menace à la mode de Pinter : la déflagration réelle vient remplacer la bombe métaphorique qui, chez Pinter, précipite la « comedy of manners » dans la menace puis dans la catastrophe. Si le monde de Kane est davantage celui du football et des hooligans que celui du cricket, quoi de plus pinteresque qu'un couple dans une chambre (situation matricielle de la dramaturgie de Pinter depuis *The Room*, et jusqu'à *Ashes to Ashes* en passant par *The Lover*, *Betrayal*, *A Slight Ache*, *Old Times*, mais aussi *The Caretaker*, *The Dumb Waiter*, etc.), dont la situation faussement harmonieuse est irrémédiablement ébranlée par l'arrivée d'un intrus : on frappe la porte et la menace advient, le Soldat entre. Chez Kane, et dans *Blasted* en particulier, l'arrivée de l'intrus ne plonge pas seulement la pièce dans une dystopie domestique mais déclenche (et réverbère à la fois) une dystopie politique. Comme chez Pinter, les rôles s'inversent, les tortionnaires deviennent victimes, oblitérant la possibilité de rôles fixes : alors que Ian, journaliste témoin mais néanmoins détenteur d'une arme à feu et pressenti comme tueur à gages (ce qui apparaît plus nettement dans la version de 1993), raciste d'entrée de jeu, devient bourreau et finalement victime du Soldat (mauvais témoin, il aura les yeux arrachés et paie par le viol le crime, celui de « Samantha Scrace », p. 25, dont il n'a su parler), Cate, la victime toute désignée (femme, épileptique, etc.), connaît également des moments de cruauté aiguë : elle mord le sexe de Ian aussi fort qu'elle

---

<sup>11</sup>. Voir Graham Saunders, « 'Out Vile Jelly' : Sarah Kane's *Blasted* and Shakespeare's *King Lear* », *New Theatre Quarterly*, 20, 1 (2004) : 69-78.



peut. Plus troublant encore, le renversement qui affecte le comportement du Soldat : à l'évidence tortionnaire, le Soldat conjugue pourtant la tendresse et l'extrême violence lors du viol d'Ian, réhabilitant ainsi l'idée même de l'amour (et pas seulement celle de pulsion sexuelle). Le Soldat de Kane synthétise à lui seul l'idée même de zone grise, très pintérienne, certes, mais aussi très bondienne : Kane fait d'Ian un criminel de guerre et du soldat un innocent et ce renversement entre victimes et bourreaux n'est pas sans rappeler la démarche de Bond, à l'œuvre dès ses premières pièces – on se rappelle que Bond commente la lapidation du bébé dans *Saved* (1965) en disant qu'il s'agit du meurtre d'un innocent par des innocents, « the persecution of victims by victims ».

En outre, c'est bien de Bond que Kane hérite la technique de l'« aggro-effect », centrale pour penser la nature de la violence qui assaille le spectateur de la pièce.

### ***L'aggro-effect et le réalisme traumatique***

Les aggro-effects vont bien au-delà des frontières du texte bondien. Ils envahissent littéralement le théâtre de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. On les retrouve, d'une certaine manière, dans le Théâtre de la Catastrophe de Barker, dans le grotesque de Beckett à Peter Barnes, mais ils semblent aussi trouver une expression à la fois pléthorique et exacerbée dans le InYerFace des dramaturges de la génération des « nasty 90's ». L'expression « aggro-effect » est forgée sur le modèle du « A-effect » (« Alienation Effect » est la traduction anglaise du *Verfremdungseffekt* brechtien), mais en prend en partie le contrepied. Il s'agit de recourir au choc visuel et émotif afin de contrer l'effet aseptisant (d'après Bond) de la distanciation ou de la défamiliarisation : l'aggro-effect c'est donc, en un bref moment de théâtre, la rencontre entre Artaud et Brecht (Bond conspuant l'un comme l'autre), la rencontre des paradigmes de l'empathie et de la distance. Le choc « viscéral », qui touche les entrailles, déclenche le raisonnement car il impose une image scénique qui ne se contente pas « dramatiser » (au sens de « mettre en scène ») la situation mais « l'analyse ». Dans *Blasted*, Kane multiplie les aggro-effects et en décline toutes les catégories : la cruauté carnavalesquée, proche de l'esthétique de « l'hénaurme » et du grand-guignol (les os du bébé craquent lorsque Ian les croque dans la mise en scène de 2001), l'hyperréalisme et l'effroi qui se repaissent des diverses tortures et mutilations et donnent à voir une humanité littéralement défigurée

(l'énucléation de Ian), et bien sûr, la violence exercée sur la langue : dès la première réplique (« I've shat in better places than this ») qui met un terme à l'impression de « comedy of manners » esquissée par le luxueux décor, la langue heurte, blesse lorsqu'elle n'est pas elle-même violentée. Kane, comme elle fait exploser le décor, fait exploser la composition de la pièce : l'aggro-effect commande en effet toute la structure de la pièce qui s'articule autour de l'explosion de la bombe. De la même manière tout comme Kane mutile les corps, elle mutile la graphie, elle torture la langue, qui achoppe, bégaie, et toujours blesse l'autre : « Mon exercice préféré, c'est couper, je coupe, coupe, coupe ! » déclare-t-elle<sup>12</sup>, et en effet, la critique génétique permet de cerner le processus d'amoindrissement qui se dessine au cœur de la langue de Kane. La première version lue en 1993, révèle Saunders, était plus étoffée que la version définitive de 1995 : ainsi, par exemple, le « tu veux prendre un bain ? » de 1993 devient « tu prends un bain ? ». La coupure, chez Kane, s'érige en véritable paradigme (voir les 24 « sec/x/tion » de 4 :48 *Psychose*) pour penser la poétique à l'œuvre : syntaxe appauvrie, parataxe fréquente (disparition des liens logiques et de tout liant), lexique démotique et agressif, tout écorche dans la langue de Kane. Lorsqu'elle écrit *Blasted*, Kane est résolument portée sur une dramaturgie visuelle : le verbal n'est utile que s'il choque ; lorsqu'il n'est pas indispensable, on s'en passe : « pour moi le langage du théâtre, c'est l'image scénique »<sup>13</sup>. La juxtaposition paratactique d'images scéniques de la scène 5 en témoigne (« Ian en train de s'étrangler ... Ian en train de chier ... Ian riant comme un dément, etc. », p. 88). Du sang qui coule entre les jambes de Cate (p. 87) évite de dire le viol et appelle, pour le dire avec Artaud, « un sang d'images, et un jet sanglant d'images aussi bien dans la tête du poète que dans celle du spectateur » propre à définir une nouvelle Cruauté. On le voit, avec *Blasted*, l'aggro-effect n'est plus un décrochement qui prend par surprise mais un régime de croisière. L'horreur qui passe par le brusque surgissement, et par le soudain changement de registre, devient un *modus vivendi*. Ce n'est plus seulement en tant qu'outil post-marxiste de transformation du monde que l'aggro-effect est sollicité, mais en tant que nouvelle modalité du réalisme.

---

<sup>12</sup>. Saunders, 2002, *op. cit.*, p. 81.

<sup>13</sup>. *Ibid*, p. 90.

## « Foutre en l'air » la morale pour fonder l'éthique

« Tout art digne de ce nom est subversif par sa forme ou son contenu. Et l'art le meilleur est subversif dans sa forme et son contenu... Et souvent, ce qui dans une œuvre scandalise le plus ceux qui cherchent à imposer la censure, c'est la forme ... », déclare Kane<sup>14</sup>. Dans *Blasted*, le propos est à l'évidence d'abord politique.

### Contextes

Le contexte de la pièce, fort bien exposé par Helen Iball<sup>15</sup>, c'est d'abord celui de la guerre dans les Balkans. Dans la première version de la pièce (1993), le Soldat se nomme Vladek, et si Kane a souhaité en l'anonymant conserver un caractère universel à sa pièce, il n'en reste pas moins qu'elle écrit alors que les Serbes de Bosnie refusent l'indépendance de la Bosnie (acceptée par l'Europe et les Etats-Unis en avril 1992) et de vivre dans un Etat musulman : on rappelle pour mémoire le contexte de l'épuration ethnique par viol des femmes musulmanes et le massacre des jeunes Bosniaques musulmans de Srebrenica en juillet 1995 par les troupes bosno-serbes de Ratko Mladic. En outre, à l'intérieur, l'hooliganisme fait des ravages et Kane a en particulier en tête une anecdote rapportée par le journaliste, romancier américain Bill Buford dans son livre sur l'hooliganisme *Among the Thugs* (1991) : un hooligan aurait énucléé un policier avec les dents... *Blasted* est donc à la fois une pièce topique et universelle de dénonciation politique. Pour Kane, montrer la barbarie, c'est faire acte de reconnaissance de la barbarie elle-même. Sarah Kane déclare : « Quand j'ai lu *Sauvés*, j'ai été profondément choquée par la lapidation du bébé. Puis je me suis dit ... si on prétend qu'on ne peut pas représenter quelque chose, alors ... on nie son existence, et ça c'est quelque chose d'extraordinairement borné »<sup>16</sup>. L'exacerbation de la barbarie et sa représentation frontale engage le spectateur dans un univers qui interroge

---

<sup>14</sup>. Ibid., p. 31.

<sup>15</sup>. Iball, *op. cit.*, p. 8 sq.

<sup>16</sup>. « When I read *Saved*, I was deeply shocked by the baby being stoned. But then I thought ... if you are saying you can't represent something, then... you are denying its existence, and that's an extraordinarily ignorant thing to do ». Sarah Kane, in *The Times*, January 1995. Cité en avant propos à *Shopping and F\*\*\*\** de Mark Ravenhill, London, Methuen, 1996.

les fondements de l'éthique. La barbarie est conçue comme un véritable processus « révélateur » et déclenche la prise de conscience nécessaire à la volonté, au pire, de dénoncer, au mieux, de faire changer un état de fait. Pour Kane, l'art a une portée ontologique (il fait exister ce qu'il montre) et se pense donc aussi comme témoignage<sup>17</sup>. Il en va de la responsabilité éthique de l'auteur que de trouver une forme qui permette de dire. L'art seul – et c'est un peu ce que disent les formalistes russes et Shklovsky en particulier – a le pouvoir de défamiliariser l'événement qui du coup échappe à l'automatisme de la perception. Il faut donc travailler les formes. La mise en scène de la barbarie – « Pour moi, il s'agit d'une représentation amoralisée de la violence ... pas un commentaire »<sup>18</sup> –, défie donc la morale pour fonder l'éthique.

Pendant, il ne s'agit pas seulement pour Kane de dénoncer les horreurs de la guerre, mais d'en proposer une lecture analytique et en partie féministe : la structure de la pièce qui fait exploser la sphère intime pour en faire le lieu du politique (voir l'image frappante du Soldat qui urine sur le lit) suggère, à la manière de T.S. Eliot dans *The Waste Land*, que la scène intime et les violences qui la définissent sont peut-être déjà la cause de la guerre. La structure de la pièce et l'irruption de la guerre extérieure dans la chambre de cet hôtel de Leeds invitent à penser que le privé et le public, l'intime et le politique sont indissociables.

Ces deux axes – montrer l'horreur et expliquer l'horreur – permettent de comprendre la structure mixte de la pièce, structure à la fois bipartite ou en miroir, et, on va le voir, selon moi, également linéaire.

---

<sup>17</sup>. On pourra lire *Blasted* comme de la littérature de témoignage : le traumatisme ne peut se dire directement, l'art est la seule façon d'en ouvrir l'accès. La crise ne se limite pas à la mémoire de celui qui a subi le traumatisme, elle affecte la représentation et le récit. On renverra à la lecture que Peter Buse fait du reportage sur le martyr de Samantha dicté par Ian au téléphone dans une langue décontextualisée, fossilisée, caricaturale : « Un tueur en série a égorgé la touriste britannique Samantha Scrace dans un rituel meurtrier dément – virgule – c'est ce que la police a révélé hier – point – à la ligne. La pétillante jeune fille de dix-neuf ans originaire de Leeds se trouvait parmi les sept victimes découvertes enfouies dans des tombes triangulaires toutes identiques au cœur d'une forêt isolée de Nouvelle Zélande – point – à la ligne – Chaque victime avait été poignardée plus de vingt fois et déposée face contre terre – virgule – les mains attachées dans le dos – point – à la ligne – en capitale ... (p. 25). Voir Peter Buse, *Drama + Theory*, Manchester, Manchester UP, 2001, p. 184. Ce froid compte rendu des faits, mis en forme pour l'écrit, métaphorise la crise de la représentation dans son ensemble.

<sup>18</sup>. Saunders, 2002, *op. cit.*, p. 54.

## *Structures*

La critique a largement commenté la structure binaire de la pièce qui, à mi-chemin et par surprise, fait exploser la pièce-bien-faite, fait voler en éclats les trois actes, pulvérise le petit décor, la boîte à l'Italienne, etc. Kane s'explique sur le choix qu'elle fait d'une structure en deux temps :

A l'origine j'écrivais une pièce sur deux personnes dans une chambre d'hôtel, entre lesquelles il y avait un rapport de pouvoir complètement déséquilibré qui conduisait l'homme plus âgé à violer la jeune femme (...) A un certain moment dans les deux premières semaines de rédaction [en mars 1993], j'ai allumé la télévision. Srebrenica était en état de siège. Une vieille femme regardait la caméra en pleurant. Elle disait 'S'il vous plaît, s'il vous plaît, quelqu'un doit nous aider. Quelqu'un doit faire quelque chose.' Je savais que personne ne ferait quoi que ce soit. Tout d'un coup, je n'étais plus du tout intéressée par la pièce que j'écrivais. Je voulais écrire à propos de ce que je venais de voir à la télévision. Alors mon dilemme était le suivant : est-ce que je devais abandonner ma pièce (même si j'avais déjà écrit une scène que je trouvais très bonne) pour passer à un sujet que je trouvais plus urgent ? Lentement, je me suis rendu compte que la pièce que j'étais en train d'écrire parlait déjà de ce sujet. Elle parlait de violence, de viol, et elle parlait de ces choses qui se produisent entre deux personnes qui se connaissent et qui semblent s'aimer » (...) Je me demandais : 'Quelle connexion pourrait-il bien y avoir entre un viol banal dans une chambre d'hôtel à Leeds et ce qui se passe en Bosnie ?' Et puis soudain j'ai compris, j'ai pensé : 'Bien sûr, c'est évident. L'un est la graine et l'autre est l'arbre.' Et je pense vraiment qu'on peut toujours trouver les germes des guerres de grande échelle dans les civilisations en paix et je pense que le mur qui sépare la soi-disant civilisation de ce qui s'est passé en Europe centrale est très très fragile et qu'il peut être abattu à tout moment. (...) Et puis j'ai pensé : 'Ce qu'il faut c'est ce qui arrive en temps de guerre : soudain, violemment, sans prévenir, la vie des gens vole en morceaux.' »

Kane a alors

« choisi un moment de la pièce. J'ai pensé : 'je vais mettre une bombe et tout foutre en l'air.' Et j'adorais cette idée aussi. Tout simplement faire exploser le décor<sup>19</sup>.

L'explosion, véritable « Événement de Théâtre » (presque au sens bondien), permettait à Kane de mettre en regard les deux moitiés de sa pièce. La rupture intervient à la fin de la scène 2 : la bombe explose et laisse les deux hommes sur le sol. Il y a donc un avant et un après la

---

<sup>19</sup>. Cité par Aleks Sierz dans « 'On dirait qu'il y a une guerre' : *Anéantis* de Sarah Kane et le théâtre politique », in E. Angel-Perez et N. Boireau, dir., *Le Théâtre anglais contemporain*. Paris : Klincksieck, 2006, p. 174-75.

bombe qui fait sauter le théâtre et transforme littéralement la chambre d'hôtel en champ de bataille. L'univers luxueux de l'hôtel est d'un coup plongé dans l'atrocité de la guerre :

La tension de la première partie, cette épouvantable tension sociale, psycho et sexuelle, est presque une prémonition du désastre à venir. Et quand il arrive, la structure se disloque pour lui donner accès ... Cette forme est la traduction directe de la vérité sur la guerre qu'elle dépeint – une forme traditionnelle est soudain violemment disloquée par l'irruption d'un élément imprévu qui entraîne les personnages et la pièce dans un gouffre chaotique qui n'a pas d'explication logique... L'unité de lieu fait penser à un mur, pas plus épais qu'une feuille de papier, entre la sécurité et la civilisation en temps de paix et la violence chaotique de la guerre civile. Un mur qui peut être abattu à n'importe quel moment, sans avertissement. (Saunders, p. 83)

L'explosion de la bombe signe également la fin de tout naturalisme, ce que confirme le traitement non réaliste du temps dont la fuite est marquée successivement par une pluie de printemps, une pluie d'été, et une pluie d'hiver. Kane confirme cette analyse lorsqu'elle commente ainsi la structure de la pièce.

Cependant, derrière ce binarisme ostentatoire, on se rend compte – et c'est là le génie de cette structure — que continue de se dessiner une structure en trois temps et en cinq scènes (réplique des 5 actes de la tragédie shakespearienne), propre à la pièce bien faite, et qui enchaîne exposition, complication et crise avec l'entrée du Soldat, résolution et enfin grâce finale : le dernier mot de la pièce est « merci ». Ce « thank you », qui signifie littéralement « je te rends grâce », prononcé post-mortem dans une résurrection rendue possible par les soins de Cate revenue, ancre la pièce dans une structure rédemptive.

Les cinq scènes qui se distribuent de part et d'autres de l'explosion, plutôt qu'une rupture induisent une généralisation progressive de l'horreur : le viol de Cate (sc. 1) dont le bouquet fané sémiotise symboliquement la défloration, se lit sur le mode du cataclysme intime ; il ricoche de manière euphémisée (sc. 2) avec l'explosion d'un pot d'échappement (p. 47), préfiguration de la bombe (« on dirait qu'il y a une guerre » (p. 57), puis avec l'explosion qui parachève le mode parabolique, en faisant basculer la pièce sur le mode politique. La critique <sup>20</sup> a voulu voir une structure bipartite claire qui diviserait la pièce en un avant et en un après, mais la structure traditionnelle n'est pas

---

<sup>20</sup>. Edward Bond analyse également la structure de cette manière : « La pièce se présente en deux moitiés, séparées par la barrière que constitue la toile blanche. » « Le Signe de Kane », in E. Angel-Perez et N. Boireau, dir., *op. cit.*, p. 195.

oblitérée par l'explosion. Lorsque la bombe explose, à la fin de la scène 2, l'horreur est déjà devenue le régime de croisière de la pièce : le soldat est déjà entré dans la chambre, et l'abomination avec lui. L'explosion entraîne une radicalisation de ce qui était déjà, mais aucun changement de nature n'intervient ni dans les faits, ni dans la langue. Dans une interview accordée à Nils Tabert, Kane déclare que « le soldat est tel qu'il est à cause de la situation, mais cette situation existe à cause de ce que Ian a commis dans cette chambre, de ce qu'il a fait à Cate – et il le fait en s'apitoyant sur lui-même... Donc fondamentalement, c'est un enchaînement perpétuel de violence émotionnelle et physique. Si l'on omet le lien entre tout ça, si l'on omet la raison émotionnelle, la pièce a l'air totalement disloquée, cassée en deux moitiés, avec pour résultat qu'elle échoue totalement »<sup>21</sup>. S'il est difficile d'imaginer que tant de violence puisse s'inscrire dans une structure linéaire et *in fine* rédemptive, il apparaît néanmoins que la structure en miroir, véritable parabole brechtienne, qui met en parallèle la violence domestique et la violence politique, est rattrapée par la chaîne de causalité qui inscrit la succession d'actions dans une linéarité logique : Kane réconcilie la forme de la pièce bien faite et la structure en deux temps, éminemment didactique, propre à la parabole, christique comme brechtienne.

Dans ces circonstances, l'explosion de la bombe peut donc se lire surtout comme l'événement qui permet l'expression de ce qui autrement resterait invisible : la bombe métaphorise en quelque sorte la fonction du théâtre, ce à quoi sert le théâtre. Cette lecture métatextuelle invite le lecteur-spectateur à faire de *Blasted* un manifeste du théâtre : pour Kane, le théâtre est une bombe.

### ***Rédemption ?***

La fin de la pièce donne à *Blasted* une structure ambiguë qu'on peut lire comme littéralement ou ironiquement rédemptive, mais qui dans tous les cas pose la question de Dieu et de la transcendance. Toute l'œuvre de Kane est hantée par la question de Dieu et Kane ne cesse de travailler la forme de la Passion christique. L'œuvre se place sous le signe d'une tension constante entre un univers post-nietzschéen et nihiliste dans lequel aucune perspective de salut ne saurait émaner du sacrifice et un monde chrétien, tout entier orienté vers une perspective de salut. *Blasted*

---

<sup>21</sup>. Interview avec Nils Tabert (8 février 1998), cité par Saunders, 2002, *op. cit.*, p. 83-84.

se construit autour d'une pléthore d'images chrétiennes, dont on peut penser qu'elles sont, ou non, parodiques : parmi les plus intrigantes, figurent l'enterrement-résurrection de Ian, sa descente aux enfers après la parodie d'eucharistie (il mange l'enfant), l'image parodique d'une nativité qui regrouperait les trois personnages, Ian, Cate et le bébé), etc.... Comme chez Beckett, le Dieu sauveur, n'existe que sur le mode amphibologique : « Le salaud ! Il n'existe pas ! » s'exclame Hamm, en supposant une intentionnalité qui vient de fait nier la négation de l'existence Dieu. Dans *Blasted*, alors que Ian oppose son incrédulité radicale aux hésitations de Cate (Pas de Dieu. Pas de Père Noël. Pas de fées. Pas de forêts enchantées. Rien putain de rien », p. 81-82<sup>22</sup>, Cate, en bon samaritain, revient s'occuper de lui, se sacrifie pour trouver de la nourriture, donne au bébé une sépulture chrétienne (p. 85). La pire des ironies consiste pour Ian à se voir érigé en figure christique : « Dans *Anéantis*, Ian est presque déifié, et d'une façon que je ne crois pas avoir envisagée avant de voir la scène jouée. J'étais allée assister au filage technique et quand j'ai vu Ian à la fin et qu'il était couvert de sang et que la pluie s'est mise à tomber et qu'elle a lavé ce sang, je me suis dit qu'il avait quelque chose du Christ », écrit Kane<sup>23</sup>. Ironie du sort donc, qui en donnant à voir la Passion de Ian, le réinscrit, lui qui ne croit plus en rien, dans le grand récit chrétien.

Le grand récit chrétien est là, mis à mal et refondé en même temps. On peut sans doute lire Kane comme une véritable iconoclaste, ironique, sans foi ni loi. Kane ressortirait alors de cette mouvance nihiliste décrite par Catherine Naugrette : « Si le théâtre moderne et peut-être surtout post-moderne porte bien en lui les traces certaines de la cruauté artaudienne, s'il en est bien, dans une large mesure, l'héritier, la violence qui le définit est désormais coupée de toute vision utopique. Là où l'approche du Mal était encore chez Artaud, fondée sur le rêve d'un théâtre nouveau et l'espérance d'une vraie vie, dans le théâtre de l'après-Auschwitz, chez Sarah Kane, comme chez ses contemporains, mais tout aussi bien déjà chez Beckett, Bond, Müller ou Gabilly, le Mal est devenu le paradigme d'un monde sans but ni devenir »<sup>24</sup>. Il semble toutefois que l'on puisse aussi considérer le mal chez Kane comme participant d'une

---

<sup>22</sup>. « No God. No Father Christmas. No fairies. No Narnia. No fucking nothing. »

<sup>23</sup>. Saunders, 2002, *op. cit.*, p. 38.

<sup>24</sup>. Catherine Naugrette, dir. *Le Théâtre et le Mal*, *Revue d'études théâtrales*, Registres 9/10, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 12.



esthétique, plus utopique (et donc plus bondienne aussi), de la réconciliation. Le retour de Cate à la fin de la pièce permet de constater, ainsi que le note Ken Urban, qu'une « relation éthique peut exister entre des corps martyrisés et que, après la barbarie, le bien peut redevenir possible »<sup>25</sup>. Ironiquement tragique, la pièce fait jaillir la noblesse et la grâce de l'infamie. C'est à l'aune de cette interprétation que l'on pourrait comprendre pourquoi l'aviissement systématique des femmes par les hommes paraît paradoxalement offrir à ceux-ci une chance de salut (Cate qui revient prendre soin d'un Ian aveugle et traumatisé, tout comme Marcia permet au jeune skinhead Billy de trouver la sérénité ou comme Phèdre permet à Hippolyte d'accéder à la pureté). Post-marxiste et peut-être aussi chrétienne, elle délimite les contours d'un nouveau théâtre tragique, où l'on passe à l'acte, et la violence traumatisante qui nous est jetée à la face fait le constat d'une humanité terrible mais qui, cependant, ne semble pas renoncer au progrès et n'a pas abdiqué tous les « grands récits ».

Peut-être plus moderniste que postmoderniste, Kane donne à voir, pour reprendre le mot de Bond dans l'épithète qu'il lui dédie, un théâtre de « la confrontation avec l'implacable », un théâtre de l'expérience ultime. Si le théâtre est le seul art à réduire la distance entre perception et expérience vécue<sup>26</sup>, l'espace inhumain, subhumain, voire « post-humain » (comme le dit Martin Crimp dans *Attempts on her Life*), représenté (monstré) dans *Blasted* redéfinit la forme, devenue obsolète car trop rassurante dans notre société, de la tragédie et oblige le lecteur-spectateur à faire l'expérience de l'innommable. Le spectateur de *Blasted* s'inscrit dans la culture post-traumatique. Post-tragique, le théâtre de Kane affronte l'indicible, repousse sans cesse les limites de la mimésis et, par delà l'effondrement du sens, permet néanmoins de refonder l'éthique.

---

<sup>25</sup>. Ken Urban, 'An Ethics of catastrophe : The Theatre of Sarah Kane', *Performing Arts Journal* 69 (2001): 36-69 : « the possibility that an ethic can exist between wounded bodies, that after devastation, good becomes possible » (p. 37).

<sup>26</sup>. Voir Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. H.-Ph. Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 192, cité par C. Naugrette, *op. cit.*, p. 16.

