



HAL
open science

Le théâtre anglais aux frontières de l'intime : Martin Crimp et Sarah Kane, entre l'ombre et la scène

Solange Ayache

► **To cite this version:**

Solange Ayache. Le théâtre anglais aux frontières de l'intime : Martin Crimp et Sarah Kane, entre l'ombre et la scène. Sylvie Crinquand et Paloma Bravo (dir.). L'Intime à ses frontières, Bruxelles : E.M.E Editions, pp.171-188, 2012, Proximités, Anthropologie, ISBN 978-2-8066-0287-9. hal-03940923

HAL Id: hal-03940923

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03940923>

Submitted on 16 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le théâtre anglais aux frontières de l'intime : Martin Crimp et Sarah Kane, entre l'ombre et la scène¹

Solange Ayache
Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)
VALE (EA 4085), Paris-Sorbonne / School of English, University of
Sheffield

Atteintes et tentatives intimes

Que ce soit la vérité intime d'une « absence de personnage »² dont le corps s'est retiré de la scène, ou au contraire la « *pornographie* radicale » (175)³ tantôt exhibée en public, tantôt transposée par la parole, d'un sujet traumatique évanescent, les pièces majeures des deux auteurs dramatiques anglais Sarah Kane et Martin Crimp explorent la question de la mise en scène et de la mise en voix de l'intime sous toutes ses coutures. *Atteintes à sa vie* (1997) de Martin Crimp et *4.48 Psychose* (1999) de Sarah Kane offrent deux manières tout à la fois de mettre en lumière et de laisser dans l'ombre l'univers psychique d'une femme en détresse, un personnage féminin plus ou moins anonyme, invisible et instable.

¹ Pour citer cet article : Solange Ayache, « Le théâtre anglais aux frontières de l'intime : Martin Crimp et Sarah Kane, entre l'ombre et la scène », *L'Intime à ses frontières*, dir. Sylvie Crinquand et Paloma Bravo, Bruxelles : E.M.E Editions / "Proximités - Anthropologie", 2012, pp. 171-188.

² Martin Crimp, *Atteintes à sa vie*, in *Le Traitement. Atteintes à sa vie*, trad. Christophe Pellet (Paris : L'Arche, 2002), p. 149. « She says she's not a real character, not a real character like you get in a book or on TV, but a *lack of character*, an *absence*, she calls it, doesn't she, of character », Martin Crimp, *Attempts on Her Life in Plays 2* (Londres : Faber and Faber, [1997], 2005). A l'avenir, les numéros de page dans le corps de l'article renvoient à l'édition française.

³ « The radical *pornography* », *Attempts*, p. 255.

La pièce de Martin Crimp, comme l'indique le titre original et polysémique *Attempts on Her Life*, met en scène les tentatives des énonciateurs de faire le jour sur les motivations intimes qui ont poussé une femme à *attenter* à sa vie ou à celle d'autrui d'une manière ou d'une autre. Mais le titre évoque aussi la façon dont, par leurs paroles assassines qui visent une sorte d'expertise psychologique, voire d'autopsie psychanalytique biaisée par leur propre subjectivité et par les dynamiques à l'œuvre dans la société, de tels discours constituent eux-mêmes autant d'*atteintes* à la femme, réelle ou fictive, que les énonciateurs cherchent à dominer. Qu'elle s'appelle Anne, Annie, Anny, Anya ou encore Annushka en fonction des dix-sept scénarii qui composent la pièce, cette femme centrale est évincée de la scène et reléguée dans l'ombre – celle d'un référent absent, d'un personnage sacrifié. Dans sa dernière pièce *4.48 Psychose*, jouée et publiée à titre posthume en 2000, Sarah Kane en revanche donne à entendre la souffrance psychologique d'une femme anonyme internée dans un hôpital psychiatrique qui, ici, s'avance sur la scène et prend directement la parole. En-deçà de la dimension autoréférentielle, voire autobiographique du texte, il semble que Kane remette sur le devant de la scène, dans une sombre lumière, l'espace intime de la femme-objet effacée chez Crimp. Elle semble en quelque sorte récupérer ce personnage féminin mis à mal dans *Atteintes à sa vie* et redonner un statut de sujet à cette femme aphone. Grâce à la restauration d'une voix féminine immédiate, Kane donne à entendre une « Anne » au bord du gouffre qui, en annonçant l'imminence de son suicide, évoque les abîmes du paysage mental qui hante sa psyché malade tout en s'insurgeant contre les discours extérieurs à son sujet qui exercent leur emprise sans parvenir à la comprendre.

Les approches de Crimp et de Kane opèrent ainsi un brouillage des frontières de l'intime autant qu'un brouillage des genres et une dissolution des conventions du texte de théâtre, à travers cet éclatement même des repères. Tandis que l'écriture expérimentale de Crimp, qui a recours à la troisième personne dans *Atteintes à sa vie*, se rapproche du genre narratif en visant à mettre en abyme le processus par lequel un auteur se met en quête d'un personnage,⁴ l'écriture de Kane en revanche, qui utilise essentiellement la première personne dans *4.48 Psychose*, explore les limites du texte de théâtre au bord de l'autoréférentiel en se rapprochant du poème confessionnel : à partir de *Crave*, il s'agit pour Kane de comprendre

⁴ « À la différence de Pirandello qui propose des personnages en quête d'auteur, reprend Martin Crimp, ma pièce parle d'un auteur à la recherche d'un personnage. » Martin Crimp, cité par Marion Thébaud, « Martin Crimp, un écrivain en toute lucidité », *Le Figaro*, 6 novembre 2006.

« comment un poème peut quand même être dramatique » et d'aller de plus en plus vers une « poésie" de la scène.⁵ À un niveau métaphorique, le véritable dialogue se met donc en place non pas tant dans les textes qu'entre les textes : entre Crimp et Kane, le dialogue dramatique se fait intertextuel.

1. Traces de l'intime chez Martin Crimp : évanescence et jeux de reflets

Comme Elisabeth Angel-Perez l'a montré, (Angel-Perez, 2002 : 99-110) *Atteintes à sa Vie* peut déjà se lire comme la suite du *Traitement*, pièce écrite par Crimp quatre ans plus tôt, en 1993, avec laquelle elle forme un diptyque. *Le Traitement* est l'histoire d'une dépossession, celle que subit Anne de son histoire intime, de son autonomie, de sa voix. La jeune femme, possiblement schizophrène, vient livrer à deux inconnus, pour des motifs obscurs, un récit personnel sur l'intimité de son couple. Le but des deux « facilitateurs » (Jennifer et Andrew) qui récoltent sa confiance et l'amènent à son insu à avoir des relations intimes avec Andrew consiste à s'emparer du témoignage et des réactions d'Anne. Ils visent ainsi à mettre au jour, à travers le récit de son expérience traumatique auprès de son mari et dans l'observation directe de son comportement en situation auprès d'Andrew, la matière d'un scénario accrocheur à destination de l'industrie du film ou du spectacle. Il s'agit donc de transformer une parole intime en marchandise, de faire de l'art à partir de la vie, selon un processus de tri sélectif et de transformation qui vient soumettre l'intimité féminine à une logique non seulement narrative ou dramatique, mais commerciale.

Dans *Atteintes à sa vie*, Crimp reprend le personnage féminin d'Anne mais lui donne une identité encore plus ouverte, multiple, évanescence et fragmentée dans de multiples scénarii indépendants les uns des autres. On ne saisit jamais exactement l'identité de cette femme dont le vécu intime échappe aux interlocuteurs qui, sur la scène, parlent d'elle à la troisième personne pour tenter de cerner le fonds de son personnage devenu, d'une manière ou d'une autre, un produit de consommation. Mais Anne n'est plus qu'un fil conducteur purement formel, un nom désincarné, un signe linguistique sans véritable référent, une contrainte poétique – Crimp dit

⁵ Au sujet de *Manque*, Kane explique : « I wanted to find out how a poem could still be dramatic. » Sarah Kane, citée par Johan Thielemans, cité dans Graham Saunders, *About Kane : the Playwright and the Work* (Londres : Faber and Faber, 2009), p. 94. Pour ce qui est de *4.48 Psychose*, « it goes further » : « Now my entire work is moving more and more towards poetry. » Sarah Kane, citée par Nils Tabert, cité dans Saunders, *About Kane*, p. 81.

encore « un dispositif théâtral ».⁶ Dans cette pièce expérimentale, comme déjà dans *Le Traitement*, Crimp réfléchit ironiquement le travail de l'auteur de théâtre ou du scénariste en mettant en abyme le processus d'écriture. Il donne à entendre aussi bien des tentatives de mainmise sur autrui que les balbutiements intimes de l'écrivain qui cherche à saisir son objet.

1.1 L'intime mis en scène dans la mort : « objet religieux » ou « produit de consommation » ?

Le scénario 11 de la pièce est d'une importance toute particulière en regard du traitement de l'intime déjà problématisé dans *Atteintes à sa vie*. Dans ce scénario, dont le titre ironique « Sans titre (100 mots) »⁷ peut également être celui de l'œuvre dont il y est question, Crimp nous donne à entendre un débat animé entre plusieurs critiques réunis dans une galerie d'art devant l'installation d'une jeune artiste suicidée. Le scénario commence par cette description clinique :

- Ce que nous voyons ici, ce sont les divers objets liés aux tentatives de suicide de l'artiste au cours des derniers mois. Par exemple : flacons de médicaments, dossiers d'admission à l'hôpital, Polaroids d'hommes séropositifs avec qui, de façon délibérée, elle a eu des rapports sans protection, morceaux de verre cassé...
- Lettres écrites avant son suicide. (169)⁸

La présentation se termine par la mention de projections vidéo des tentatives de suicide elles-mêmes et, plus loin, l'un des critiques énumère toutes les matières et substances utilisées par l'artiste : cuivre, verre, sang, papier, Vaseline, acier, chocolat, salive.

Comme dans *Le Traitement* où le vécu intime d'Anne est mis en scène, dans une telle installation l'intimité de l'artiste se donne à voir dans l'espace public en se coupant aussi du sujet. Elle acquiert une autonomie et une postérité en s'incarnant dans des objets loin et en dehors du corps, de la voix et de l'existence d'Anne, à part d'elle mais aussi par-delà elle, comme

⁶ « I asked Martin, "How would you answer the question of who Anne is ?" and he said, "She's a theatrical device" » Anne Tipton, citée par Aleks Sierz, *The Theatre of Martin Crimp* (Londres : Methuen Drama, 2006), p. 237, n. 7.

⁷ « Untitled (100 Words) », *Attempts*, p. 49.

⁸ « – What we see here are various objects associated with the artist's attempts to kill herself over the past few months. For example: medicine bottles, records of hospital admissions, Polaroids of the several HIV positive men with whom she has had intentionally unprotected intercourse, pieces of broken glass... / – Suicide notes », p. 49.

survivance. Cette intimité d'outre-tombe se transforme en « spectacle », en une « sorte de théâtre » (175)⁹ – une exposition au regard d'autrui qui, plutôt que de dénaturer l'intime, le constitue dans l'espace social. Dans le mouvement de sa propre exhibition, ce qu'Anne a de plus intime, son rapport à son corps et à sa vie, se transforme en objet – « un objet *religieux* », nous dit l'un des critiques ; « mais pas l'objet des *autres*, l'objet *d'elle-même* », (175)¹⁰ rebondit un autre. C'est en cela que s'opère, sur le plan diégétique, un retournement de situation en regard de la pièce précédente. Ici, il s'agit pour Anne de réparer la dépossession de soi subie dans *Le Traitement* et de se réapproprier son existence en tant que sujet auteur de son art et acteur de sa mort. Le suicide vient ainsi, paradoxalement, réparer le trauma en vengeant la vie volée et l'intimité violée, tandis que la mise en scène de la jeune femme – « *c'est cela* le scénario qu'elle propose » (175)¹¹ – vient concurrencer le « traitement » qu'ont élaboré Andrew et Jennifer à partir de son histoire avec le concours de Clifford, l'écrivain voyeuriste puis rendu aveugle. À travers la dramatisation de ses tentatives de suicide et du mouvement de sa propre disparition, Anne à son tour plonge les spectateurs au cœur d'une intimité intouchable et s'affirme dans le moment même de sa négation. Devenir l'objet de soi-même dans une « mort hypo-volontaire »¹² comme dirait Kane, donner à voir ce retrait infini sur la scène posthume de la galerie d'art, permet au personnage d'Anne d'échapper à autrui et donc de renvoyer, dans l'espace public de l'après-coup, l'image d'un sujet créateur qui s'érige dans l'invisibilité rendue visible de son intimité. Une telle installation constitue donc simultanément l'intime comme objet à travers la création artistique et la femme comme sujet paradoxal à travers la scénarisation suicidaire.

1.2 « L'endroit le plus sombre est toujours sous la lampe » : lumière sur les projecteurs

Ce que Crimp propose ici, ce n'est pas seulement de réfléchir sur les questions incontournables de l'exhibitionnisme, du narcissisme, de la pornographie et du voyeurisme dans l'art contemporain. C'est aussi et surtout de réfléchir sur les positions idéologiques et les complexes névrotiques qui sous-tendent la production des discours critiques sur une

⁹ « A performance », « a kind of theatre », p. 254.

¹⁰ « A *religious* object. . . . But not the object of *others*, the object of *herself* », p. 255.

¹¹ « That's the scenario she offers », p. 255.

¹² Sarah Kane, *4.48 Psychose*, trad. Evelyne Pieiller (Paris : L'Arche, 2001), p. 34. « A sub-intentional death », Sarah Kane, *4.48 Psychosis in Complete Plays* (Londres : Methuen Drama, [2000], 2001), p. 226. A l'avenir, les numéros de page dans le corps de l'article renvoient à l'édition française.

telle œuvre. En effet, devant cette intimité exhibée à outrance, les réactions des interlocuteurs divergent et s'affrontent avec passion : c'est à un tel débat que nous sommes conviés. Le scénario nous donne à entendre trois discours majoritaires porteurs de trois positions éthiques et esthétiques distinctes. L'une d'elle est la réaction enthousiaste d'un critique progressiste, qui prend la défense de l'installation d'Anne au nom du message politique contestataire qu'elle véhicule et qui estime que c'est « manifestement une œuvre marquante », aussi « drôle » que « sombre », « morbide » que « sexy », qui nous parle de façon significative du monde contemporain. (174)¹³ Il place le sens et la valeur de l'œuvre dans son ambivalence même et s'efforce de faire apparaître à la surface intelligible ce qui outrepassé l'objet sensible ; ce qui est « clair » (« *clearly* ») pour lui, c'est l'empreinte indéniable laissée par cette œuvre. En contrepoint se dit l'appréciation esthétique d'un critique formaliste qui jauge l'œuvre en soi au nom de l'agencement expérimental de ses textures, et qui trouve fascinante la composition de l'installation : ce discours s'attache à la dimension proprement sensible et à la qualité matérielle de l'œuvre en soi, en-deçà d'une quelconque intentionnalité. Enfin, le discours moral du critique conservateur introduit une condamnation sans appel de l'installation à partir de considérations éthiques sur l'artiste. Pour ce dernier, Anne, « c'est évident, aurait dû être admise non pas dans une école d'art mais dans un asile psychiatrique » (172).¹⁴ Un tel conservatisme vise à maintenir une frontière étanche entre les espaces relevant de la sphère privée et ceux relevant de la sphère publique, et à cloisonner l'intime dans les lieux qui lui sont réservés. Les manifestations visibles de ce que le sujet a de plus intime (en particulier la matière organique, le comportement sexuel, le geste suicidaire) doivent être cantonnées dans la sphère privée définie et préservée par un ordre social strict, quitte à ce qu'il faille recourir à un encadrement institutionnel spécialisé à la frontière des deux mondes : celui de l'hôpital psychiatrique – qui constitue, pour Michel Foucault, un espace à part, « hétérotopique »¹⁵ Ce qui, aux yeux du critique, semble « évident » ici (« *clearly* »), ce ne sont ni les motivations intimes ni la signification profonde de l'œuvre ou du geste d'Anne, mais précisément la noirceur pathologique dont l'installation se fait le symptôme.

¹³ « [It] is clearly a landmark work. It's moving. It's timely. It's distressing. It's funny. It's sick. It's sexy. It's deeply serious. It's entertaining. It's cryptic. It's dark. It's highly personal and at the same time raises vital questions about the world we're living in », *Attempts*, p. 254.

¹⁴ « [Anne] quite clearly should've been admitted not to an art school but to a psychiatric unit », p. 252.

¹⁵ Voir Michel Foucault, *Les Hétérotopies* [conférence de 1967 « Des espaces autres »] in *Le Corps utopique, Les Hétérotopies* (Paris : Nouvelles Editions Lignes, 2009), pp. 21-36, notamment pp. 26-27.

Sur la scène, l'intimité de la femme artiste ne nous est donc accessible que de façon très médiante et partielle, comme en filigrane, à travers les paroles majoritairement subjectives des critiques : elle reste le point sombre, ce qui demeure caché, c'est-à-dire encore « crypté » (« *cryptic* »). Comme devant une éclipse de soleil, on ne voit que la lumière que les autres tentent de faire sur ce qui demeure un trou noir, pour rejoindre la métaphore suggérée par l'un des critiques lorsqu'il cite le proverbe chinois, qui évoque bien la notion même d'intimité : « l'endroit le plus sombre est toujours sous la lampe » (171).¹⁶ *In fine* demeure un noyau insondable d'étrangeté qui nargue les tentatives de décryptage, de compréhension, d'appropriation, et que ces entreprises d'éclairage renforcent même. En barrant l'accès à cette intimité féminine qui résiste indéfiniment à l'analyse, Crimp met en abyme ou du moins interroge le principe même de l'incarnation théâtrale qui veut que l'accès au personnage par le biais du corps de l'acteur n'est jamais ni immédiat, ni exclusif. Mais il met également en question la possibilité de jamais vraiment connaître quelqu'un et suggère l'oppression qui consiste à vouloir accéder à une intime vérité d'autrui, comme essaie pourtant de le faire naïvement l'un des critiques au sujet d'Anne alors même qu'il s'interroge : « Ne nous dit-elle pas "Votre aide m'opprime" ? » (173).¹⁷

1.3 L'inconscient sous les feux de la rampe

En contrepartie, nous sommes spectateurs des réactions émotionnelles des critiques d'art qui se donnent à voir sur la scène – et en effet l'un d'eux remarque que l'utilisation fascinante que fait Anne des textures dans son installation « provoque chez le spectateur une réaction presque viscérale » (170).¹⁸ Les discours, plus subjectifs qu'objectifs, sont surtout porteurs d'indices sur la psychologie intime et l'inconscient des énonciateurs qui se projettent, à travers le langage, dans l'espace de la scène. De manière globale, c'est l'univers mental des critiques qu'il nous est permis d'apercevoir, ainsi

¹⁶ « The darkest place is always under the lamp », *Attempts*, p. 251.

¹⁷ « Isn't she saying, "your help oppresses me" ? », p. 253. C'est déjà le propos que visait *Clair en affaires*, une pièce de Crimp écrite près de dix ans plus tôt, où le personnage de James met en question la « nécessité » de connaître vraiment les gens quand on a « affaire à des inconnus » et considère le fait de les « laisser tous lire dans notre cœur » comme une « forme d'intimité plutôt étouffante » : « But is it really necessary to know people in that way? Because what you call cold, isn't that just a way of dealing with strangers. . . . And I'm not sure what would be achieved by letting them all see into your heart. Personally I find that kind of intimacy rather stifling », Martin Crimp, *Dealing with Clair in Plays 1* (Londres : Faber and Faber, [1988], 2000), p. 41.

¹⁸ « . . . which evoke in the viewer an almost visceral reaction », *Attempts*, p. 250.

que le fonctionnement même de la parole et des discours idéologiques incarnés.

Pour autant, les critiques demeurent des instances d'énonciation indénombrables, de sorte que ce qui nous est donné à voir et à entendre, bien plutôt que des personnages, c'est *du personnel* sans nom – de la pensée et des étendues de parole – un peu comme Anne leur donne à voir une étendue d'intimité, *de l'intime* sans sujet. Il s'agit de mettre en voix des « types psychologiques » : si l'on peut deviner, suite à une lecture attentive, trois discours différents, il n'est pas sûr ni même nécessaire qu'il n'y ait que trois interlocuteurs, trois corps d'acteurs sur scène. La parole est personnelle mais anonyme : dans le corps du texte, seuls des tirets indiquent une prise de parole distincte de la précédente et aucune didascalie ne permet d'ancrer l'usage de la première personne dans un corps expressément présent. Un autre paradoxe est donc à l'œuvre ici : bien que les énonciateurs emploient abondamment le pronom « je » et revendiquent leur différence à travers leur usage de celui-ci, ce « je » n'est jamais relié à aucune identité. C'est ici l'inverse de ce qui se passe pour Anne, dont le prénom est connu et cité mais qui n'accède jamais à aucun « je ». Au final cependant, l'effet est le même : tout en étant mis en voix sur la scène, les ressorts psychologiques qui président à ces discours des critiques semblent, à leur tour, acquérir dans le texte une certaine autonomie en étant projetés dans l'espace public de la galerie d'art et de la scène de théâtre. Comme l'installation d'Anne, ils se donnent comme très personnels et en même temps dépassent largement les limites de la personne singulière, faisant éclater du même coup le cadre du personnage dans deux directions extrêmes et opposées qui mettent en lumière l'artificialité de l'écriture dramatique.

C'est là que s'opère un renversement de situation ironique, puisqu'en débattant de la santé mentale de l'artiste et en posant la question de savoir s'il aurait fallu l'interner dans un hôpital psychiatrique, ce sont leurs propres complexes intimes et leurs névroses, voire leur « hystérie », que les critiques font émerger malgré eux à travers leurs propos. On voit que le débat avance par associations de mots, lesquelles reflètent les connexions logiques qui s'opèrent dans la psyché des énonciateurs. Le fonctionnement intime de leur pensée perce ainsi à la surface de la parole – une parole travaillée par l'écriture de Crimp de sorte que se crée un effet de spontanéité à travers des figures de répétition qui donnent l'impression que les critiques rebondissent sur les termes qui leur *parlent*. Ce mouvement permet au texte de se tisser en associant les mots et les idées les uns aux autres, suivant ainsi une dynamique interne du discours :

- [...] Si, au contraire elle ne fait que jouer la comédie, toute cette œuvre n'est plus qu'un spectacle cynique et cela est doublement dégoûtant.
- Mais pourquoi pas ? Pourquoi cela ne serait-il pas « un spectacle » ?
- Tout à fait – cela devient une sorte de théâtre.
- C'est du théâtre – c'est vrai – pour une société dans laquelle le théâtre lui-même est mort. (174-175)¹⁹

C'est ce fonctionnement intime de l'échange interlocutif sur un mode écholalique qui donne sa structure au scénario et qui en même temps se reflète dans celui-ci à travers l'insertion, dans le dialogue, du test des cent mots du psychanalyste Carl Gustav Jung, segmenté en cinq séries de vingt mots. (Ayache, 2009)

2. Sarah Kane à la lumière d'Anne : une relation en miroir

D'autres niveaux de lecture ouvrent encore le texte sur son contexte, par le biais d'échos à l'actualité britannique. Le scénario fait allusion d'une part aux artistes de la scène anglo-saxonne – en particulier ceux qu'on a appelé les « *young British artists* », dont Tracey Emin a été érigée en figure de proue – qui exhibaient à Londres dans les années 1990 des œuvres qui ont soulevé la polémique, et d'autre part à Sarah Kane et à la réception de ses deux premières pièces, qui ont récolté des critiques similaires. Dans « Sans titre », la récupération par Crimp du scandale initié par la première d'*Anéantis* (représentée en janvier 1995 au Royal Court) et qui s'est de nouveau enflammé avec *L'Amour de Phèdre* (créée en 1996) constitue le point d'articulation central du dialogue intertextuel qui prend place entre les deux auteurs. C'est ce scandale, doublé par celui causé à la même époque par des installations artistiques choquantes, qui a donné sa matière au onzième scénario d'*Atteintes à sa vie*, que l'on peut lire comme une condensation et une dramatisation du débat suscité par le théâtre de Kane.

2.1 Le théâtre de Kane sur la scène de Crimp

En effet, moins de deux ans plus tôt, le théâtre de Kane provoque un séisme sur la scène britannique. La plupart des critiques condamnent ses

¹⁹ « - . . . If on the other hand she's only play-acting, then the whole work becomes a mere cynical performance and is doubly disgusting. / - But why not? Why shouldn't it be "a performance"? / - Exactly – it becomes a kind of theatre. / - It's theatre – that's right – for a world in which theatre itself has died », *Attempts*, p. 254.

pièces avec virulence pour leurs scènes de violence physique et psychologique extrêmes qui montrent l'horreur barbare qui sévit dans l'intimité domestique et, en miroir, dans la société. Les trois discours types que l'on trouve chez Crimp dans « Sans titre » sont un écho fidèle aux différentes prises de position adoptées à l'époque par les journalistes devant *Anéantis* et *L'Amour de Phèdre* (comme d'ailleurs devant les œuvres des *young British artists*) ; ils en résument les arguments. *Anéantis* a été décrite comme une œuvre « dépourvue de toute valeur intellectuelle ou artistique » ;²⁰ pour Jack Tinker, c'est une « pièce qui semble ne fixer aucune limite à l'indécence, et n'a cependant aucun message à transmettre en guise d'excuse », se donnant en cela comme « un répugnant régal d'ordures » laissant le spectateur « absolument écœuré ».²¹ Un an plus tard devant *L'Amour de Phèdre*, Charles Spencer s'est même dit « sérieusement inquiet de l'état de santé mentale de Sarah Kane » avant d'alléguer : « ce n'est pas un critique de théâtre qu'il faut ici, c'est un psychiatre ».²² Argument que Crimp se réapproprie et développe ici lorsqu'il fait dire à l'un de ses critiques, tendant un miroir sarcastique aux journalistes : « Parce que ce que nous voyons ici est l'œuvre d'une fille qui, c'est évident, aurait dû être admise non pas dans une école d'art mais dans un asile psychiatrique. . . . Un asile d'aliénés. Un endroit où elle pourrait suivre un traitement », avant de confirmer : « oui, cette pauvre fille a besoin d'aide ». (171-173)²³ Quant à Sarah Kane, elle se venge aussi du journaliste en nommant « Tinker » le personnage tortionnaire de sa pièce suivante, *Purifiés*.

En revanche, de nombreux auteurs dramatiques contemporains de Kane ont reconnu dès sa première pièce le talent de la jeune dramaturge, que la critique mettra quelques années à reconnaître. Parmi les défenseurs de la première heure, on peut citer notamment Caryl Churchill, Harold Pinter, Edward Bond – ou encore Martin Crimp lui-même qui, à l'époque, a aussitôt pris position dans une lettre collective publiée dans *The Guardian*. Avec trois autres dramaturges contemporains, il y retourne les arguments de Michael

²⁰ « Devoid of intellectual and artistic merit », Charles Spencer, « Night the Theatre Critics Cracked », *Daily Telegraph*, 19 janvier 1995.

²¹ « . . . utterly and entirely disgusted I was by a play which appears to know no bounds of decency, yet has no message to convey by way of excuse », Jack Tinker, « This Disgusting Feast of Filth », *Daily Mail*, 19 janvier 1995.

²² « . . . seriously concerned about Sarah Kane's mental health » ; « It's not a theatre critic that's required here, it's a psychiatrist », Charles Spencer, « Review of Phaedra's Love », *Daily Telegraph*, 21 mai 1996.

²³ « . . . what we see here is the work of a girl who quite clearly should've been admitted not to an art school but to a psychiatric unit. . . . A mental hospital. Somewhere where she could receive treatment », « . . . this poor girl, yes, requires help », *Attempts*, pp. 251-253. Ce rapprochement avec Sarah Kane est indiqué par Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today* (Londres : Faber and Faber, 2001), pp. 52-53.

Billington, le fameux critique de théâtre anglais qui condamnait la pièce de Kane quelques jours plus tôt dans le même journal en la qualifiant de « naïve foutaise ».²⁴ Il réfléchit le propos du journaliste contre lui-même en pointant l'impertinence de sa propre réaction : « Votre critique se sentirait-il menacé par ce qui lui est étranger ? . . . M. Billington prétend que cette pièce le laisse « indifférent ». Alors pourquoi tant de condescendance dans son article ? Qui est naïf au juste ? Et qui raconte des « foutaises » ? ».²⁵ Dans « Sans titre », les propos et le ton employés par le critique conservateur rappellent clairement ceux des journalistes comme Billington. Ce dernier, et d'autres avec lui, a lui-même plus tard admis son erreur et reconnu qu'une véritable « hystérie »²⁶ s'était emparée des critiques à la première d'*Anéantis*. Depuis la mort de la dramaturge, ses proches et les metteurs en scène qui ont monté ses pièces ont continué de défendre l'œuvre et la vision de Kane à travers des propos comparables à ceux que l'on trouve dans le scénario 11 de Crimp.²⁷

2.2 Les atteintes à sa vie de Sarah Kane : « Sans titre » et 4.48 *Psychose*, un diptyque

Comme l'a souligné Graham Saunders, (Saunders, 2002 : 109) la question de la réception de la dernière pièce de Kane, avec sa création posthume et sa thématique suicidaire, va à son tour se poser dans des termes similaires à celle de l'installation d'Anne chez Crimp.²⁸ Mais le lien entre les

²⁴ « I was simply left wondering how such naive tosh managed to scrape past the Royal Court's normally judicious play-selection committee », Michael Billington, « Review of *Blasted* » *Guardian*, 20 janvier 1995.

²⁵ « Is it perhaps that the savage nature of Ms Kane's play is rare in English art and your critic feels threatened by the unfamiliar? . . . Mr Billington claims "indifference" towards this play. Why then is his article so condescending? Who is being "naïve" here? Who is writing the "tosh"? », Martin Crimp, Paul Godfrey, Meredith Oakes, Gregory Motton, « *Blasted* : a savage play looks beyond indifference to a savage world », *Guardian*, 23 janvier 1995.

²⁶ « There was a hysteria about the first night, and it was difficult to judge the play coolly and calmly », Michael Billington, cité par Simon Hattenstone, « A Sad Hurrah », *Guardian*, 1er juillet 2000.

²⁷ Le metteur en scène allemand Thomas Ostermeier, par exemple, refuse l'idée de voir Sarah Kane comme une artiste qui aurait utilisé la maladie mentale dont elle souffrait pour en faire de l'art : « It is completely untrue to see her [Sarah Kane] as a mentally ill artist who made her mental illness into art », cité par Aleks Sierz, « For us, she is a classic », *Daily Telegraph*, 23 octobre 2006. Voir également Mark Ravenhill, « Suicide art? She's better than that », *Guardian*, 12 octobre 2005.

²⁸ Voir notamment Michael Billington, « How do you judge a 75-minute suicide note? », *Guardian*, 30 juin 2000. Comparer aussi la répétition de l'expression « poor girl » au sujet d'Anne dans le scénario 11 de Crimp et cette déclaration ultérieure de l'agent artistique de Kane, qui espère précisément à la veille de la création de *4.48 Psychosis* que le public n'aura pas cette réflexion à l'égard de la jeune dramaturge : « I hope that people won't kind of sit

deux textes est d'autant plus riche et complexe que Crimp, qui était devenu l'auteur préféré de Kane depuis *Atteintes à sa vie* dont la lecture l'avait fascinée,²⁹ a aussi influencé en retour l'écriture de ses deux dernières pièces. Cet impact d'*Atteintes à sa vie* sur *Manque* (1998) et *4.48 Psychose* (1999) n'a pas été purement formel : un lien thématique et structurel unit intimement *4.48 Psychose* et, notamment, le scénario 11 d'*Atteintes à sa vie* en particulier autour du suicide de l'héroïne et de la question psychiatrique. Dans *4.48* aussi, le problème du « traitement » – que la patiente, précisément, « refuse » (32)³⁰ – est cruciale : Kane met en question aussi bien l'efficacité du traitement médical de la souffrance psychique dans l'espace public institutionnel de l'hôpital, que la question éthique du traitement d'autrui, et la possibilité d'un traitement poétique du « je » post-traumatique en détresse. Rebondissant sur les pistes aussi bien formelles que thématiques avancées par Crimp dans ses deux dernières pièces, *4.48 Psychose* peut donc même se lire comme le troisième volet d'un triptyque incluant *Le Traitement* et *Atteintes à sa vie*.

Comme en réponse à cette dernière pièce et notamment au scénario « Sans titre », *4.48 Psychose*, rédigée par Kane qui avait une connaissance intime du milieu psychiatrique, donne voix à un sujet féminin hospitalisé qui multiplie les tentatives visant à mettre fin à sa vie. Alors que chez Crimp, Anne était désignée à la troisième personne à travers la parole des autres en tant que référent absent et objet de discours et de désir, dépossédée de sa voix et appréhendée de façon posthume après sa mort, la situation semble renversée dans *4.48 Psychose*. Dans l'hypothèse d'une lecture en diptyque des deux pièces, Anne serait ici saisie avant son suicide, et nous délivrerait un message intime à la première personne, devenant ainsi le sujet de son discours et l'agent de son histoire. Plutôt que d'offrir une impossible suite chronologique à *Atteintes à sa Vie*, la pièce de Kane semble remonter dans un temps conditionnel, comme si Anne avait effectivement reçu un suivi psychiatrique sur la suggestion d'un des critiques dans le scénario de Crimp

there with their head in their hands saying, oh poor girl », Mel Kenyon, in « Discussion of *4.48 Psychosis* », *Nightwaves*, BBC Radio 3, 23 juin 2000.

²⁹ Voir les déclarations de Sarah Kane sur Crimp dans un entretien avec Caroline Egan, « The Playwright's Playwright », *Guardian*, 21 septembre 1998. Dans un entretien avec Graham Saunders du 12 décembre 2000, Vicky Featherstone souligne « l'énorme influence » d'*Atteintes à sa vie*, que Kane a « passé une après-midi à lire avant de rédiger *Manque* », « fascinée par l'utilisation de la voix dans la pièce, et la façon dont les voix ne cessent d'aller et venir » : « . . . Martin Crimp's *Attempts on Her Life* was a huge influence. I don't think she saw the production but was fascinated by the play, and she spent an afternoon here reading it before writing *Crave*. She was fascinated by that play's use of voice, and the way the voices kept coming in and out », Vicky Featherstone citée dans Saunders, *About Kane*, p. 132.

³⁰ « Refused all further treatment », *4.48 Psychosis*, p. 225.

et sur celle, réelle, de Charles Spencer au sujet de Kane. Une telle écriture répare le manque traumatique à l'œuvre chez Crimp en permettant à « Anne » de nous donner à entendre une parole personnelle qui révèle son propre « scénario », le « traitement » qu'elle se donne et celui qu'elle refuse, et la façon dont elle a choisi de « devenir sa propre victime » (173)³¹ juste avant qu'elle ne commette le suicide annoncé sur lequel s'achève la pièce.

2.3 Réflexions d'« une éclipse argentée » (51)³²

Dans *4.48 Psychose*, Kane va donc encore plus loin dans l'exploration de l'intime et des limites entre la fiction et la réalité. En redonnant voix à Anne, Kane redonne voix à son double dramatique aphone chez Crimp, tout comme elle était elle-même en quelque sorte réduite au silence par les critiques et peut-être aussi par la surdité ou l'impuissance des médecins. Dans *4.48 Psychose*, la patiente revendique pleinement son statut de sujet et une parole autoréférentielle, et pose qu'il s'agit de plonger au cœur de l'intime – « c'est mon esprit le sujet de ces fragments troublés » (15)³³ – comme en réponse à l'hypothèse du critique selon qui Anne s'expose comme « l'objet d'elle-même ». La distinction entre l'auteur et le personnage se brouille dans une approche mimétique de la pathologie psychotique. Il n'est guère possible de faire abstraction du geste et de la vie de Sarah Kane et donc de sa dimension autobiographique lorsque cette pièce entreprend de dire l'intime « histoire d'une conscience internée dans une carcasse étrangère » (19)³⁴ et l'impossible réconciliation de la jeune femme avec elle-même, celle qu'elle n'a « jamais rencontrée, dont le visage est scotché au verso de [s]on esprit » (55).³⁵ Mais, parmi toutes les relations intertextuelles déjà identifiées dans le texte, il est presque tout aussi difficile de ne pas y voir une réponse au scénario 11 d'*Atteintes à sa vie*, qui confirme *4.48 Psychose* avant tout comme une construction poétique, en interaction avec l'œuvre de Crimp. C'est ce que mettent en lumière des fragments comme « Il y en a qui parleront d'auto-complaisance / (ils ont bien de la chance de ne pas en connaître la vérité) » (12)³⁶ qui semble donner la réplique au critique

³¹ « . . . Isn't she saying the only way to avoid being a victim of the patriarchal structures of late twentieth-century capitalism is to *become her own victim?* », *Attempts*, p. 253.

³² « A silver eclipse », *4.48 Psychosis*, p. 240.

³³ « And my mind is the subject of these bewildered fragments », p. 210.

³⁴ « I have reached the end of this dreary and repugnant tale of a sense interned in an alien carcass », p. 214.

³⁵ « It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind », p. 245.

³⁶ « Some will call this self-indulgence / (they are lucky not to know its truth) », p. 208.

conservateur condamnant l'œuvre d'Anne précisément « parce que c'est de la pure complaisance » (170),³⁷ ou lorsque la patiente chez Kane disparaît tout « en essayant de laisser une empreinte plus permanente qu[elle-même] » (51)³⁸ alors qu'au sujet de l'installation d'Anne le critique progressiste déclare précisément « nous sommes tous d'accord pour dire que c'est une œuvre marquante » (174),³⁹ ou quand elle énumère les moyens qu'elle compte employer simultanément pour réussir sa tentative de suicide et conclut qu'« on ne risque pas trop de croire que c'est un appel à l'aide » (16),⁴⁰ ce qui confirmerait l'interprétation du même critique chez Crimp : « Ne nous dit-elle pas 'je ne veux pas de votre aide' ? » (173).⁴¹

Loin de l'ironie satirique de Crimp, *4.48 Psychose* explore sans détour les frontières de l'intime et la possibilité pour le langage d'évoquer la souffrance psychique dans un rapport malade au corps. En complément d'*Atteintes à sa vie*, dont les scénarii disent l'impossibilité d'accéder à l'intime connaissance d'autrui et la violence des tentatives de manipulation à travers des discours sur l'absente, l'intime est ici travaillé principalement et directement de l'intérieur. C'est à travers une parole poétique, pathétique et pathologique, dans sa forme à l'opposé du *logos* des critiques, que s'exprime ici une sorte d'hystérie consciente d'elle-même qui se regarde sombrer dans « un instant de clarté avant la nuit éternelle » (10).⁴² Les discours étrangers, extérieurs, encore présents dans la pièce (bribes de dialogue avec une figure psychiatrique, extraits d'un ouvrage de psychologie, reproduction de rapports médicaux) disent encore les tentatives de traitement objectif et rationnel de la patiente par des figures patriarcales d'autorité. Ils montrent de façon plus frontale l'échec d'une compréhension intime de la part des instances critiques et de pouvoir (ici, les médecins), et la faillite de la communication avec l'autre – qu'il s'agisse du soignant ou de l'amant. En retour pourtant, cette lucidité malade qui se met elle-même en lumière à l'heure où « la clarté fait sa visite » (52)⁴³ ne permet pas davantage d'accéder à l'intime connaissance de soi. Entre le scénario 11 de Crimp et *4.48 Psychose* de Kane, on est passé de l'autre côté du miroir, on est entré dans la lampe du proverbe chinois mentionné dans « Sans titre » : « Ouverture de la trappe / Lumière crue » (33, 38, 49 et 50).⁴⁴ Mais si la lumière vient de l'intérieur, et

³⁷ « Because it's pure self-indulgence », *Attempts*, p. 250.

³⁸ « Trying to leave a mark more permanent than myself », *4. 48 Psychosis*, p. 241.

³⁹ « We're all agreed that it's a landmark work », *Attempts*, p. 254.

⁴⁰ « It couldn't possibly be misconstrued as a cry for help », *4. 48 Psychosis*, p. 210.

⁴¹ « Isn't she saying, "I don't want your help" ? », *Attempts*, p. 253.

⁴² « An instant of clarity before eternal night », *4. 48 Psychosis*, p. 206.

⁴³ « When sanity visits », p. 229.

⁴⁴ « Hatch opens / Stark light », pp. 225, 230, 239, 240.

non plus des projecteurs extérieurs, elle ne rend pas l'intime vérité plus visible pour le sujet malade : « et Rien / Rien / Rien vu » (49).⁴⁵ Ici, pénétrer l'intime et y « contemple[r] la lumière du désespoir / l'éblouissant éclat de l'angoisse », c'est être encore plus profondément et définitivement « mené aux ténèbres » (36).⁴⁶ Dès lors, l'être intime devient un objet extérieur à soi et insaisissable pour le sujet-même qui perçoit les choses comme dans « un film en noir et blanc » et « ne sai[t] plus où regarder » (50).⁴⁷

Regards croisés

Dans les théâtres de Martin Crimp et de Sarah Kane se développe donc une écriture qui travaille la disparition du corps au profit de la parole intime en tant que lieu d'expression de la psyché et de ses complexes névrotiques, voire psychotiques. Les deux auteurs, chacun à sa manière, mettent en scène jusque dans la matérialité sonore et même musicale du langage les traces d'une voix féminine qui s'évanouit et qui est récupérée, recyclée, analysée ou mise au silence par et dans le discours d'autrui. Depuis *Le Traitement* jusqu'à *4.48 Psychose*, Crimp et Kane donnent à voir la détresse personnelle à travers l'intimité plus ou moins exposée du sujet – ou à travers le mouvement même, violent, de cette exposition – ainsi que les traces de cette souffrance dans le regard et la parole des témoins, dont les complexes les plus intimes transparaissent à leur tour à travers leurs discours critiques qui se révèlent plus personnels que professionnels. Le dialogue intertextuel qui a pris place entre les deux auteurs croise les regards par des jeux de miroir et les voix par des jeux d'échos, à la fois entre les événements réels et les textes de fiction. La lumière est réfléchi, ou diffractée, le corps et le sujet se spectralisent : c'est ce mouvement insaisissable, cette intimité impénétrable, qui est précisément l'objet des textes de Crimp, qui explique la cécité des critiques et qui empêche le sujet féminin chez Kane de connaître cette « femme par-delà les ans qui disent que jamais [elles] ne se rencontrer[ont] » (24),⁴⁸ « celle que jamais [elle] n'[a] touchée » (24)⁴⁹ et qui n'est peut-être autre qu'elle-même. C'est cette quête impossible de l'intimité avec autrui puis avec soi-même que travaillent les deux auteurs. Réfléchissant sur le cas de Kane avant même son geste suicidaire, Crimp tendait déjà un miroir à ceux qui,

⁴⁵ « And Nothing / Nothing / see Nothing », p. 239.

⁴⁶ « Behold the light of despair / the glare of anguish / and ye shall be driven to madness », p. 228.

⁴⁷ « A black of white film of yes or no », “I don't know where to look anymore », p. 240.

⁴⁸ « A woman across the years that say we shall never meet », *4.48 Psychosis*, p. 218.

⁴⁹ « I dread the loss of her I've never touched », p. 218.

aveuglés par leurs propres complexes, ont cru pouvoir faire la lumière sur l'œuvre de Kane sans voir ce qu'il y avait sous la lampe, dans l'obscurité de leurs résistances les plus obscures. Par la même occasion, Kane semble avoir trouvé, à partir du non-personnage d'Anne, un moyen poétique de répondre à ces « atteintes » et matière à creuser l'intime plus profondément encore, en donnant voix à l'artiste suicidée dans laquelle elle s'est peut-être reconnue.

Bibliographie

- Angel-Perez, Elisabeth, « *Le Traitement et Atteintes à sa vie de Martin Crimp : tricotage du texte et auto-engendrement* », in *Dramaturgies britanniques (1980-2000)*, dir. Jean-Marc Lantéri (Paris : Minard, 2002).
- Ayache, Solange, « Theatre and Psychoanalysis: or Jung on Martin Crimp's Stage: "100 Words" », *Sillages critiques*, 10 : « L'artifice », dir. Élisabeth Angel-Perez et Geneviève Cohen-Cheminet, 15 juin 2010. <http://sillagescritiques.revues.org/1838>.
- Billington, Michael, « Review of *Blasted* », *Guardian*, 20 janvier 1995.
- Billington, Michael, « How do you judge a 75-minute suicide note? », *Guardian*, 30 juin 2000.
- Crimp, Martin, Paul Godfrey, Meredith Oakes, et Gregory Motton, « *Blasted* : a savage play looks beyond indifference to a savage world », *Guardian*, 23 janvier 1995.
- Crimp, Martin, *Dealing with Clair in Plays 1* (Londres : Faber and Faber, [1988], 2000).
- Crimp, Martin, *Attempts on Her Life in Plays 2* (Londres : Faber and Faber, [1997], 2005).
- Crimp, Martin, *Atteintes à sa vie*, in *Le Traitement. Atteintes à sa vie*, trad. Christophe Pellet (Paris : L'Arche, 2002).
- « Discussion of *4.48 Psychosis* », *Nightwaves*, BBC Radio 3, 23 juin 2000.
- Egan, Caroline, « The Playwright's Playwright », *Guardian*, 21 septembre 1998.
- Foucault, Michel, *Les Hétérotopies* [conférence de 1967 « Des espaces autres »] in *Le Corps utopique, Les Hétérotopies* (Paris : Nouvelles Editions Lignes, 2009).
- Hattenstone, Simon, « A Sad Hurrah », *Guardian*, 1er juillet 2000.
- Kane, Sarah, *4.48 Psychosis in Complete Plays* (Londres : Methuen Drama, [2000], 2001).
- Kane, Sarah, *4.48 Psychose*, trad. Evelyne Pieiller (Paris : L'Arche, 2001).
- Ravenhill, Mark, « Suicide art? She's better than that », *Guardian*, 12 octobre 2005.
- Saunders, Graham, *Love Me or Kill Me : Sarah Kane and the Theatre of Extremes* (Manchester : Manchester University Press, 2002).
- Saunders, Graham, *About Kane : the Playwright and the Work* (Londres : Faber and Faber, 2009).

Sierz, Aleks, *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today* (Londres : Faber and Faber, 2001).

Sierz, Aleks, *The Theatre of Martin Crimp* (Londres : Methuen Drama, 2006).

Sierz, Aleks, « For us, she is a classic », *Daily Telegraph*, 23 octobre 2006.

Spencer, Charles, « Night the Theatre Critics Cracked », *Daily Telegraph*, 19 janvier 1995.

Spencer, Charles, « Review of Phaedra's Love », *Daily Telegraph*, 21 mai 1996.

Thébaud, Marion, « Martin Crimp, un écrivain en toute lucidité », *Le Figaro*, 6 novembre 2006.

Tinker, Jack, « This Disgusting Feast of Filth », *Daily Mail*, 19 janvier 1995.