

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SARAH KANE ET LE THÉÂTRE DES EXPÉRIENCES – QUAND LE THÉÂTRE
S’EMPRE DE LA VOIX DES MÉDECINS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

PIERRE-OLIVIER GAUMOND

SEPTEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à ma directrice, Marie-Christine Lesage, pour son ouverture, pour sa patience devant mes inconstances et mes disparitions – parfois bien longues! –, mais surtout pour avoir su me donner l’espace – et les outils – nécessaires pour que jaillisse la réflexion. Merci aussi à Marie-Géraldine Chartré, une personne qu’on remercie clairement trop peu souvent, l’organe vital du programme de maîtrise en théâtre.

Merci à mon lecteur idéal, Lucas Prudhomme-Rheault – un être qui ne s’invente pas – qui m’a offert un soutien incommensurable dans cette entreprise, a enduré mes angoisses, m’a fait *beaucoup* de café... Je t’admire (malgré tes déficiences arithmétiques) et j’espère m’égarer longtemps avec toi dans la forêt de nos vies.

Merci à ma mère, Martine Perron, pour sa folie – c’est de toi que je tiens la mienne –, les apéros virtuels, les appels mystérieux. Merci à mon père, Michel Gaumont, certainement un modèle, qui m’a transmis un amour du savoir – je n’oublierai jamais la règle de l’élément neutre.

Merci à Michel Rheault d’avoir été le premier contact de ce texte avec le monde extérieur; ta lecture m’a donné l’élan nécessaire pour reprendre le travail comme jamais. Merci à Johanne Prud’homme pour m’avoir aidé dès le début, à un moment clé où il semble que *tout se joue*.

Finalement, merci à tous ceux et toutes celles qui m’ont enseigné. Je ne ferai pas la liste – car je me souviens de chacun d’entre vous – mais sachez que vous m’avez légué des rêves qui auront changé ma vie.

DÉDICACE

À mon père, tout premier d'une longue lignée
de savants

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
Quel corpus pour cette recherche ?	8
CHAPITRE I <i>PHAEDRA'S LOVE</i> , RÉCIT PHARMACEUTIQUE.....	14
1.1 Écriture et réception de <i>Phaedra's Love</i>	15
1.2 Le Médecin de la famille royale	23
1.3 Le corps du prince-poison	29
1.4 Le Père et le sacrifice du Fils.....	32
1.5 L'homme honnête et les savants.....	36
1.6 Au nom des Pères	38
CHAPITRE II <i>CLEANSED</i> : DANS L'ŒIL DU SAVANT.....	46
2.1 Construire le laboratoire	49
2.2 Surveiller et souffrir : panoptisme et dissection	55
2.3 <i>Cleansed</i> , Kane et perte de soi.....	62
2.4 Tinker et Robin.....	66
CHAPITRE III 4.48 <i>PSYCHOSIS</i> : SI LA MÉDECINE POUVAIT PARLER	78
3.1 Écriture, psychose et formalisme.....	79
3.2 Kane et les greffes du médical.....	88
3.3 L'hiatus	94
3.4 Parler (comme) la science : glissements du masque.....	97
3.5 Suicide	104

CONCLUSION 114

BIBLIOGRAPHIE 120

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1 Dessin de Kane présentant les formes de <i>Cleansed</i> et <i>4.48 Psychosis</i>	50

RÉSUMÉ

L'œuvre théâtrale de Sarah Kane (1971-1999), composée de cinq pièces (*Blasted* [1995], *Phaedra's Love* [1996], *Cleansed* [1998], *Crave* [1998] et *4.48 Psychosis* [2000]), marque la dramaturgie britannique de la fin du XX^e siècle. Derrière la violence apparente de ses pièces se cache une recherche formelle radicale, qui place toujours l'expérience sensible devant la réflexion intellectuelle. Sa dramaturgie est en outre explicitement *expérimentale* : cette ambivalence entre l'expérientiel et l'expérimental, ce dernier étant imprégné de scientificité, accompagne le traitement des figures de savants dans ses textes. Considérant que la majorité de ses pièces mettent en scène des médecins et que des textes médicaux constituent les intertextes principaux de la dernière œuvre de Kane, ce mémoire propose d'explorer les nuances de cette relation entre le médical et le théâtral. Ces textes sont-ils unilatéralement critiques de la médecine et, par extension, de la science? Cette recherche affirme plutôt que Kane détourne le langage qui en provient pour produire de nouveaux possibles, pour réinvestir le discours médical de cette dimension relationnelle qui y est presque totalement absente. Par un travail dialectique entre une approche analytique et des apartés autoethnographiques visant à mettre en lumière l'aspect expérientiel de la recherche, ce mémoire s'intéresse d'abord à *Phaedra's Love* comme un récit pharmaceutique où le prince agit comme une maladie politique. Puis il traverse l'univers concentrationnaire de *Cleansed* avant d'explorer, dans un chapitre final, les intertextes médicaux de *4.48 Psychosis*.

Mots clés : dramaturgie contemporaine, Sarah Kane, intertextualité, discours médical, expérience, expérimental, sciences, autoethnographie

INTRODUCTION

*Perhaps what I want to say now is true of all literary criticism.
I am sure that it is true of mine, that it is at its best
when I have been writing of authors whom I have wholeheartedly admired.*
- T.S. Eliot, 1965, p. 23

*Ce qui est difficile à concilier, c'est justement
la réaction à chaud et l'acte de penser.*
- Slavoj Žižek, 2015, p. 7

Qu'est-ce qu'implique, au juste, la rédaction d'un mémoire de maîtrise? Le site Internet de l'Université du Québec à Montréal nous apprend qu'à la maîtrise en théâtre, un mémoire est « un texte théorique d'une centaine de pages¹ faisant état de la recherche personnelle de l'étudiant et constituant un apport original aux problèmes soulevés par le théâtre. » Si nous nous tournons vers le dictionnaire *Larousse*, nous découvrons qu'il s'agit plutôt d'un « exposé complet d'une question, d'un sujet, rédigé en vue d'un examen, d'une communication dans une société savante. » Le *Multidictionnaire de la langue française* nous propose la définition suivante : « Écrit où l'on expose le fruit d'une recherche universitaire donnant droit, avec une scolarité déterminée, à un grade de maître ». Dans tous les cas, le mémoire constitue la synthèse d'une recherche visant

¹ Quand on est un jeune étudiant du 1^{er} cycle, « une centaine de pages » est moins une longueur fictive qu'un véritable cauchemar : ai-je *réellement* une centaine de pages de choses à dire? Cette incertitude, ce sentiment d'imposture ne disparaît jamais totalement, et ce, même au moment de l'écriture de cette première note de bas de page, à la toute fin du processus.

à être partagée avec cette « société savante » que nous voyons apparaître, ici et là, dans les définitions. Écrire un mémoire de recherche, c'est donc prendre la position d'expert, de savant, souvent pour la première fois, et s'adresser à d'autres savants; c'est aussi annoncer une certaine spécialisation dans un domaine de recherche – dans le cas présent, la recherche en théâtre. À la toute fin de son parcours du deuxième cycle universitaire, l'étudiant devrait alors connaître son sujet de fond en comble, ayant triomphé d'une masse de lectures considérable et organisé tout un champ de connaissances. Cela étant dit, il n'en demeure pas moins que le sentiment qui m'accompagne, à la toute fin de ce processus, n'est pas celui du « savoir accompli ».

Tout mémoire est investi non seulement de ces connaissances accumulées au compte-goutte, mais également d'une gigantesque charge expérientielle. Les témoignages d'étudiants aux cycles supérieurs ne sauraient le démentir: la recherche universitaire est parsemée de luttes, de pentes abruptes, de chutes, de détours, de surprises, de défaites. La recherche ne peut – ni ne doit – se désinvestir de tout ce bagage émotionnel et expérientiel qui lui donne sa densité.

Je me suis créé, à un assez jeune âge, un récit de vie où je parviens finalement à obtenir un doctorat (et par le fait même, par devenir docteur). La raison en est fort simple : mon père, homme savant s'il y en eut un dans ma vie, fit de moi un jour son « rival », après qu'on lui eût démontré – documents à l'appui – que mes facultés à l'école m'avaient fait récolter de meilleures notes que lui – et ce, de façon constante, à chaque année d'études primaires. Ce rêve d'enfant de surpasser le père – rêve d'Œdipe, lui dont la vision obstrue le savoir – perdure, et c'est dans ce mémoire que j'annonce qu'*académiquement* je le dépasse. Mais c'est aussi dans ce mémoire que je montrerai à quel point mon savoir, ce savoir durement acquis qui me permet de faire un pas de plus vers mon ambition ancienne, a été mis en échec dans ce processus. Du fait de mon objet de recherche, je me vois forcé de revoir la valeur que j'ai toujours accordée au savoir objectif, à l'approche scientifique, à l'expérimentation et à ces figures colossales

que sont pour moi les savants. Il y a dans ce projet une relation si étroite avec moi-même que je ne peux écrire sans la mettre en lumière ni tenter d'en saisir les mécanismes.

Aux accusations de narcissisme ou de repli sur soi qui pourraient m'être portées, je répondrai au contraire que la recherche, pour se réclamer de la vérité, requiert cet effort de transparence, et ce, surtout dans le domaine des arts *vivants*. Une enseignante m'a dit un jour que le fait d'être subjugué par la beauté d'une œuvre est un obstacle à sa compréhension. J'affirmerai ici tout de même que je ressens pour Sarah Kane une admiration féroce : ma rencontre avec son écriture est un moment charnière de ma vie intellectuelle et artistique. La raison pour laquelle j'ai pu accomplir cette recherche réside dans cet ancrage sensible, ce lien qui m'unit à l'œuvre². Si je n'avais jamais été soufflé par la force de ses textes et si je ne continuais pas d'être systématiquement happé par son écriture, ce mémoire ne serait rien de plus qu'une construction purement artificielle : une coquille froide et vide, dénuée d'attachement, prétendant que tout ne se produit que dans les textes. Il m'importe ainsi de présenter ce qui habite ma lecture, ce qui la structure.

Mon travail est ainsi herméneutique, interprétatif. Je ne me limite toutefois pas au texte; après tout, le véritable objet de toute entreprise herméneutique est et demeurera toujours une relation: « Les résultats de recherche sont créés par l'interaction du chercheur et du phénomène. L'interprétation n'est pas reproductrice, mais transformatrice, à la fois pour l'interprète et la matière à l'étude. » (Riverin-Simard, Spain et Michaud, 1997, p. 66) J'ai été, au fil de tout le processus de la maîtrise,

² J'avancerais même que tout bon chercheur entretient un lien sensible avec son objet. Sans quoi il ne l'étudierait pas : ça tombe sous le sens, particulièrement dans le domaine des arts!

confronté à un grand nombre de questions qui sont à la fois liées aux œuvres et à moi-même, au sein de et hors de la recherche. Ainsi, étant directement inclus dans cette « relation », il me faut poser un œil critique non seulement sur mon objet d'étude, mais également sur tout le contexte qui me pousse vers l'écriture. Mon travail critique doit mettre en jeu l'aspect infini du processus herméneutique :

Pour répondre à sa vocation plénière, pour être discours compréhensif sur les œuvres, la critique ne peut pas demeurer dans les limites du savoir vérifiable; elle doit se faire œuvre à son tour, et courir les risques de l'œuvre. Elle portera donc la marque d'une personne – mais d'une personne qui aura passé par l'ascèse impersonnelle du savoir « objectif » et des austérités scientifiques. Elle sera un savoir sur la parole repris dans une nouvelle parole; une participation à l'événement poétique, promue à son tour au rang d'événement. (Starobinski, 1972, p. 55)

Je considère ainsi ce projet d'écriture – à la fois recherche académique et création d'un nouveau récit de savoir – comme une réponse à la dernière œuvre de Sarah Kane, *4.48 Psychosis* : « It is myself I have never met whose face is pasted on the underside of my mind » (Kane, 2006, p. 251). Je souhaite que mon mémoire constitue, poétiquement, cet endos secret de ses œuvres. Si – et telle est mon hypothèse – son œuvre pose la question du statut non relationnel de la médecine et de ses savoirs, je crois qu'une interprétation « relationnaliste » de son œuvre au sein d'une institution du savoir constitue bel et bien l'endos de ses écrits.

Je ne prétends pas révolutionner l'histoire critique, mais, en ce qui a trait à Sarah Kane, beaucoup de choses méritent encore d'être dites, même plus de vingt ans après la parution de sa dernière œuvre. Je m'inscris, à cet égard, davantage dans les récentes approches d'une herméneutique pragmatique que dans une herméneutique traditionnelle axée sur la révélation du sens caché du texte :

[...] Là où l'approche herméneutique remontait dans l'opacité du texte afin d'en déplier les sens, les approches contemporaines s'occupent d'observer

ce que le texte produit: cela revient en somme à abandonner un rapport vertical au texte qui, au-delà de sa surface, s'occupe d'en dégager les fins profondes, au profit d'un rapport horizontal à l'œuvre, qui en fait un lieu d'exercices et d'expériences. Il ne s'agit pas pour autant d'escamoter la singularité d'un texte au profit de pures expériences de réappropriation, mais de concevoir une circulation qui ne relève pas tant de la dialectique (le texte m'informe, en retour je le reforme, et il en naît une épiphanie de la rencontre) que d'échanges multipolaires concomitants et infinis (en même temps que le texte me fait, je fais le texte): il n'est pas question de définir les fins de la littérature, ou le sens ultime d'un livre, mais de mettre une œuvre au travail, de s'occuper des moyens de la littérature. (Wajeman, 2018, p. 114.)

Il y aurait beaucoup à dire à propos de ce rapport entre herméneutiques traditionnelle et contemporaine en lien avec l'œuvre de Kane, qui elle aussi refuse les rapports « verticaux » du pouvoir institutionnel au profit d'une horizontalité expérientielle. Le travail de recherche et de rédaction du mémoire doit être dirigé vers le réel, c'est-à-dire vers ce qu'il nous permet de penser, vers ce qu'il nous pousse à revoir concrètement, vers les expériences qu'il rend possibles. Si à l'origine comprendre les textes de Kane et partager cette compréhension constituait le but de ma recherche, je dirais désormais que mon objectif est de présenter comment l'expérience du texte a agrandi ma compréhension, et comment mes efforts de compréhension ont transformé mon expérience du texte. Je souhaite donc valoriser une écriture où dialoguent l'expérientiel et le savant. C'est pourquoi certains passages de ce mémoire quitteront le bastion bien fortifié de la démonstration et de l'analyse textuelle pour aborder certaines failles dans le processus de la recherche, certains moments où mon expérience des œuvres en tant que lecteur, chercheur et herméneute se fait souveraine de mon approche critique. Mon exigence d'autoréflexivité – résultat naturel d'un intérêt manifeste pour ce phénomène qu'est la compréhension – me force à m'intéresser à mon expérience de chercheur : après tout, je ne suis pas entièrement libre face à l'œuvre dans mes lectures. Ma perspective s'apparente à celle de Pierre Bayard, qui affirme que toute lecture d'un texte est irrémédiablement unique – puisque chaque lecteur dispose d'un point de vue et d'une histoire personnelle qui lui sont propres. Il défend une « herméneutique

privée » dont les ramifications s'étendent jusqu'à l'inconscient (Bayard, 2002). Je revendique bien entendu l'aspect *singulier* de ma lecture de Kane – comme le montre mon préambule autobiographique –, mais la proposition de Bayard demeure à mon sens trop individualiste, affirmant que ce qui transforme la lecture provient principalement « de l'intérieur ». Après tout, je suis énormément influencé par l'ensemble des autres lecteurs de Kane, leurs pensées, leurs écrits. Ma perception des œuvres a changé et parfois, alors que je scrutais une énième fois ces répliques, c'est comme si *quelqu'un* d'autre lisait à ma place, me faisant voir des aspects des textes qui étaient auparavant demeurés invisibles. C'est qu'il y a toujours du collectif dans l'acte de lecture. Nous ne lisons jamais seuls : voilà ce qu'avance Stanley Fish dans *Quand lire c'est faire* :

[L]e « vous » qui réalise le travail interprétatif qui met les poèmes, les sujets de devoirs et les listes dans le monde est un vous communautaire et un individu isolé. [...] [L]es opérations mentales que nous pouvons exécuter (*perform*) sont limitées par les institutions dans lesquelles nous sommes *déjà* inclus. [...] En bref, à la liste d'objets faits ou construits, nous devons nous ajouter nous-mêmes, puisque, tout autant que les poèmes et les sujets de devoirs, nous sommes les produits de schèmes de pensée sociaux et culturels. (Fish, 2007, p. 69)

Afin de parvenir à une lecture éclairée des textes de Sarah Kane qui retiennent mon attention, je me retrouve donc pris en tenaille, entre les déterminations internes de l'herméneutique privée de Pierre Bayard (où l'objectif est de « rechercher le sens unique et singulier que chaque **texte** a pour chaque lecteur » [Bayard, 2002, p. 189]) et celles, externes, des communautés interprétatives de Fish. C'est pour cette raison qu'à différentes étapes cruciales du mémoire – c'est-à-dire à des moments charnières dans la progression de ma pensée où la recherche soit change brutalement de direction, soit me refuse une compréhension unifiée de mon objet –, une approche autoethnographique prendra le relais de l'analyse et de l'interprétation, afin de mieux donner à voir l'aspect expérientiel de cette recherche et de ces pièces de théâtre dont je ne cesse d'abîmer les pages.

Comme méthodologie de recherche qualitative, l'autoethnographie « [refers to] the linking of personal experience to social, cultural, and political issues, and a critique of certain discourses within a cultural context. » (Wall, 2016, p. 5) L'aspect politique de mon mémoire – certains diraient même qu'il s'agit du véritable objet de ma recherche; quel casse-tête! – repose résolument sur mes questionnements quant aux formes que devraient traditionnellement prendre les écritures « savantes ». Appartenant au milieu universitaire depuis maintenant neuf ans en tant qu'étudiant et ayant toujours aspiré à atteindre le « sommet » de ce milieu, je me considère comme le produit d'une culture savante. En ce sens, mon expérience de ce processus mérite d'être mise de l'avant afin d'éclairer une partie importante de ce qui fonde la recherche académique et qui n'apparaît pas nécessairement dans les mémoires de maîtrise, soit les erreurs de parcours, les surprises, les culs-de-sac, qui font que le résultat final n'est jamais *exactement* ce qui était anticipé à l'origine.

Wall s'affiche comme favorable à une vision dite « modérée » de l'autoethnographie, à mi-chemin entre un pôle créatif (qui s'encombre peu d'une explicitation du sens plus large de l'expérience) et un pôle analytique (où toute expérience doit être expliquée et justifiée par l'analyse) (Wall, 2016). Craignant que l'impératif analytique ne vienne reproduire des modèles de savoir qui sont critiqués par l'œuvre de Kane, je souhaite construire des *révélations expérientiels de recherche* où la recherche académique et mon expérience personnelle entrent en collision: identifiés par l'italique, les segments autoethnographiques mettent en scène une pensée qui tente de (se) comprendre. Face aux trous noirs, aux dérives, aux intuitions, aux erreurs, je tenterai de faire dialoguer des pensées qui s'entrechoquent en et autour de moi, dans l'effervescence de l'expérience sensible et la rigueur de la pensée. Toujours écrasé entre les déterminations internes et externes de Bayard et Fish, j'observerai les points de contact, les frictions entre ces opposés, gardant toujours en tête cet « équilibre » que prône Wall, entre l'expérience et l'analyse.

Déjà certaines décisions éditoriales et stylistiques se font probablement sentir : l'usage de la première personne; la volonté de s'éloigner d'une énonciation *neutre*; une tendance à réfléchir le texte dans sa rencontre avec l'interprète. Je ne prétendrai pas que le texte crée directement ma réflexion, par un habile travail de montage théorique : ma pensée n'est ni complète, ni exhaustive. Je ne suis pas une donnée de recherche ou un texte à déchiffrer, mais je m'inscris tout de même dans la chaîne de signification. À la fois parasite et symbiote, je considère que prétendre que la réflexion émerge directement du texte, sans intervention de ma part, relèverait du mensonge. Ma recherche n'est pas que le produit d'un attachement esthétique : elle est le résultat d'une rencontre avec le travail d'une dramaturge ayant des préoccupations qui ont fait écho aux miennes; c'est pourquoi je serai aussi *présent* que possible, en tentant ce travail de funambule de ne pas *effacer* l'œuvre derrière ma parole...

Quel corpus pour cette recherche ?

L'œuvre théâtrale de Sarah Kane (1971-1999), composée de cinq pièces (*Blasted* [1995], *Phaedra's Love* [1996], *Cleansed* [1998], *Crave* [1998] et *4.48 Psychosis* [2000]), marque la dramaturgie européenne de la fin du XX^e siècle. D'abord jugée scandaleuse à cause de son extrême violence (Basabe, 2006) – y sont représentés entre autres viol, torture et cannibalisme –, cette œuvre a rapidement été intégrée au répertoire dramatique international après la mort de l'auteure – et sa sacralisation –, tout particulièrement en Allemagne où Kane est pratiquement devenue une superstar. Toutes ses créations sont le résultat d'une recherche radicale de nouvelles formes dramatiques. Si ses pièces sont violentes et choquantes, elles le sont dans le but de forcer le spectateur à réfléchir à ce qui provoque ces excès de brutalité, mais uniquement après les avoir « vécus ». L'auteure, qui critique ouvertement la pensée « objective » – perçue comme froide et distante – qui est associée à l'approche scientifique et au théâtre brechtien, valorise au contraire l'aspect expérientiel du théâtre.

Sa dramaturgie est en outre explicitement *expérimentale* : cette ambivalence entre l'expérientiel et l'expérimental, ce dernier étant imprégné de scientificité, accompagne le traitement des figures de savants dans ses textes.

La raison pour laquelle ma réflexion se construit au sein d'un département de théâtre – au lieu d'un département de littérature – est simplement que la forme théâtrale est centrale dans le travail de Sarah Kane : « Cela a toujours été la forme que j'ai préférée parce que c'est du direct. Il existera toujours [au théâtre] une relation entre le public et ce qui est montré [...]. Et c'est ça qui me plaît : il y a une relation de réciprocité totale entre la pièce et le public. » (Saunders, 2004, p. 33) Cette relation est physique, forcée par la coprésence des corps en scène et dans la salle – si nous admettons qu'existe une telle séparation. Parlant de sa propre expérience de spectatrice à propos du spectacle *Mad* de Jeremy Weller, elle affirme :

As an audience member, I was taken to a place of extreme mental discomfort and distress and then popped out the other end. What I did not do was sit in the theatre considering as an intellectual conceit what it might be like to be mentally ill... *Mad* took me to hell, and the night I saw it I made a decision about the kind of theatre I wanted to make – experiential. (Saunders, 2003, p. 99)

Le choc est ainsi central dans la réception des œuvres de Kane. Nous sentons ici à nouveau cette opposition entre ce qu'elle nomme un « intellectual conceit », une pensée détachée de son objet que je rapproche ici à nouveau du regard scientifique, et cette expérience qui a le potentiel de transformer le sujet qui la vit : « If we experience something through art, then we might be able to change our future, because experience engraves lessons on our heart through suffering, whereas speculation leaves us untouched. » (Kane, dans Langridge et Stephenson, 1997, p. 133)

Or, là où la majorité des commentateurs du travail de Kane séparent cette recherche formelle et le contenu de ses pièces, je propose de relier la forme et le fond, suivant la

pensée de Kane pour qui « all good art is subversive, either in form or content. And the best art is subversive, both in form *and* content. » (Kane, dans Langridge et Stephenson, 1997, p. 133) Car l'opposition entre le regard intellectualisant et l'expérience vécue se manifeste dans ses œuvres, au-delà des considérations de réception des textes. Devant l'imposante présence thématique de la médecine dans sa dramaturgie, je sens qu'à travers tous ces médecins (le Médecin de *Phaedra's Love*, Tinker dans *Cleansed* et le/la psychiatre anonyme de *4.48 Psychosis*) se trouve une critique des sciences médicales dans leur forme et leur approche du réel, intellectualisant les problèmes humains sans prendre en considération l'expérience de ceux qu'ils découpent en morceaux. Je propose l'idée suivante : la relation entre Kane et les discours scientifiques médicaux n'est pas univoque. Sa posture par rapport à la médecine demeure très ambivalente, surtout si on considère que les principaux intertextes de sa dernière pièce sont des formulaires médicaux et un essai rédigé par un psychiatre.

Je ne peux déconnecter complètement Kane de sa relation personnelle aux institutions médicales : l'auteure, qui fut internée dans l'aile psychiatrique ES3 de l'hôpital Maudsley de Londres, fait référence à ce lieu dans *Cleansed* – la mention « For the patients of ES3 » figure avant le texte – et dans *Crave*. Étant donné la nature de la dramaturgie de Sarah Kane, je me dois toutefois de prendre position : je ne peux, à l'instar d'une certaine partie de la critique, adhérer à cette idée selon laquelle « because she killed herself she really meant what she wrote » (Sierz, cité dans Basabe, 2006, p. 281). Dans ces œuvres ne se trouvent pas les propos d'une femme atteinte de maladie mentale et suicidaire: au contraire, j'y perçois plutôt les réponses et critiques d'un être ayant vécu des années durant au contact d'une certaine conception de la médecine qu'elle dénonce en créant des figures médicales ambivalentes et en faisant des emprunts intertextuels.

Évidemment, mon travail, qui rapproche médecine et théâtre, nous renvoie immédiatement et naturellement à un champ de recherche particulier qui s'intéresse à ce qui aura été nommé les *Science Plays*. Le premier ouvrage monographique à leur être dédié est *Science on Stage : From Doctor Faustus to Copenhagen*, de la théoricienne britannique Kirsten Shepherd-Barr, ouvrage publié en 2006. Elle y affirme que le terme « science play » désigne des « dramas that utilize scientific ideas or feature scientists at their center » (Shepherd-Barr, 2006, p. 1). Éva-Sabine Zehelein dit qu'il s'agit d'un « very broad roof under which extremely different and divergent works are assembled » (Zehelein, 2009, p. 97). Il s'agit là du principal problème dans ce (très jeune) champ d'études : les œuvres étudiées sont profondément dissemblables et les procédés et langages qui servent à « unir » les sciences et le théâtre sont multiples. Parmi les chercheurs s'étant arrêtés à la question, très peu ont toutefois une perspective qui rejoigne la mienne. Je pense particulièrement à Carl Djerassi et Kirsten Shepherd-Barr qui, bien que leurs réflexions révèlent la complexité de l'étude des *Science Plays*, ne proposent pas des approches qui s'intègrent bien à mon étude des textes kaniens. Djerassi valorise principalement l'analyse de pièces qui sont fondées sur la science et qui vulgarisent un contenu scientifique. Il soumet ainsi non seulement la salle à la scène, mais aussi le théâtre au pouvoir bénéfique de la pédagogie scientifique, ce qui les place dans une dynamique verticale de domination, le théâtre n'étant qu'un vecteur didactique de transmission de la science. Il élimine ainsi les nombreuses frictions qui se créent entre les discours. Autrement dit, la forme n'est qu'un vecteur entre la matière scientifique et le public ; puisque l'œuvre de Kane est menée *par* une réflexion formelle, l'approche de Djerassi se situe aux antipodes de ma recherche, mettant au premier plan la compréhension intellectuelle de concepts. Pour ce qui est de Shepherd-Barr, qui tente de définir les contours de ce qui constitue une « bonne » *Science Play*, elle tend à mettre de côté la dramaturgie – mon objet de recherche –, préférant étudier le dialogue entre sciences et théâtre directement sur scène. Elle s'appuie principalement sur des bases théoriques relevant des *Performance Studies* : bien

entendu, je m'intéresserai moi aussi par la bande au « spectacle », mais uniquement dans la mesure où le texte prend en charge son propre devenir scénique.

J'alimenterai mes réflexions avec celles de Liliane Campos, à qui nous devons l'ouvrage *Sciences en scène dans le théâtre britannique contemporain*. La raison en est fort simple : dans l'entièreté de ma recherche sur les liens entre sciences et théâtre, elle est la seule à accorder un intérêt critique au travail de Sarah Kane. Comme elle, je considère que « [...] Sarah Kane emploie ainsi le langage et les formes de pensée scientifiques [...] en reniant le discours de la science comme lieu de pouvoir et de réduction de l'humain au même et au système. » (Campos, 2012, p. 44) Cela dit, à nouveau, j'affirme que le travail de Kane ne s'arrête pas à ce refus, mais encourage plutôt la production de nouvelles formes de pensées.

Je m'intéresserai particulièrement à trois œuvres du répertoire théâtral de Sarah Kane : *Phaedra's Love*, *Cleansed* et *4.48 Psychosis*. J'ai choisi de me concentrer sur celles qui présentent d'emblée un rapport à l'univers médical, ne serait-ce que, minimalement, par le biais d'un personnage de médecin. Par ailleurs, j'aborderai les textes dans leur langue originale, puisque je m'intéresserai entre autres à l'intertextualité de *4.48 Psychosis*, un aspect essentiel de ma réflexion. Opter pour une traduction brouillerait mon rapport aux textes que Sarah Kane cite, dont un essai écrit par un suicidologue (*The Suicidal Mind* d'Edwin Shneidman). Ayant remarqué que les traductions de l'Arche modifiaient certaines citations pour des raisons probablement liées au sens global de l'œuvre (trahissant ainsi le lien entre Kane et cette « long line of literary kleptomaniacs » (Kane, 2006, p. 213), j'ai éliminé la possibilité de m'intéresser à toute version autre que l'œuvre complète de Kane publiée par Methuen Drama en 2006.

Je débiterai mon analyse avec *Phaedra's Love*, lisant ce texte comme un récit de guérison et d'affliction, où la question de la « maladie » se colore de politique et de

révolution. De tous les textes de mon corpus, il s'agit de celui qui présente le plus faible lien avec la médecine : s'il y a un personnage de docteur dans la distribution, il n'apparaît qu'à la première scène et demeure, somme toute, une figure très mineure. Or, l'intérêt de cette pièce dans mon corpus réside dans cette ambivalence qui est donnée à l'idée de « guérison » – ambivalence fondamentale pour comprendre la figure du médecin dans la dramaturgie kanienne – et dans la distance entre cette guérison et la figure du médecin. Je poursuivrai ma lancée avec *Cleansed* dans le deuxième chapitre, pièce que je présente comme une « fiction expérimentale » où la relation entre le (faux?) médecin Tinker et ses cobayes est celle proposée par le regard anatomisant des sciences médicales, découpant les sujets en morceaux. Finalement, j'achèverai le mémoire avec une étude de l'œuvre qui constitue la plus importante jonction de mon histoire de lecteur, *4.48 Psychosis*, qui situe en son centre la relation rompue entre un Moi et tout ce qui lui est extérieur. J'y vois le détachement langagier entre l'énonciateur et l'énoncé, détachement qui fonde non seulement la psychose, mais aussi le langage scientifique, faisant du texte la théâtralisation des nombreux échecs relationnels des discours savants médicaux.

CHAPITRE I

PHAEDRA'S LOVE, RÉCIT PHARMACEUTIQUE

*Entre cette introduction et ce premier chapitre de mémoire, des mois se sont écoulés ; des mois d'hiver, des mois de réflexion, des mois d'attente : vous lisez ici non pas le début d'une réflexion pleinement constituée, mais l'énième tentative de consolider quelques pensées qui sont le résultat de mon errance de chercheur entre ce texte, qui porte comme titre *Phaedra's Love*, et mon obsession sans cesse renouvelée pour les savants médicaux, ombres de mon ancien futur. D'autres versions de ce chapitre ont existé – évidemment –, mais aucune ne s'approche autant de cette interaction mystérieuse entre les textes dramatiques et les figures médicales qui en jaillissent, et ce, même si d'un premier coup d'œil, dans le cas de *Phaedra's Love*, le Médecin semble accessoire, éphémère, presque insignifiant. Son influence directe est moindre que celle de *Tinker* ou du psychiatre anonyme de 4.48 : là où ces deux savants sont omniprésents, le Médecin de la famille royale n'est qu'une ombre qui révèle en chuchotements cet imaginaire de la guérison et de l'empoisonnement qui habite l'œuvre.*

Il s'agit de se pencher ici sur des images médicales et leurs significations davantage que sur des discours ou sur des personnages. *Phaedra's Love*, pièce créée sur scène en mai 1996 au *Gate Theater* de Londres, ne fait que très brièvement intervenir un docteur

dans son récit, le temps d'une scène dialoguée où Phèdre interroge le médecin de la famille royale afin d'en savoir plus sur l'état du prince Hippolyte, cet homme qu'elle aime éperdument. Les conclusions de l'expert sont claires : en fait, le prince ne serait pas a priori une entité « malade », au contraire. Il *est* la maladie, celle de Phèdre, une violente infection existentielle dont elle doit se débarrasser. *Phaedra's Love* s'annonce d'entrée de jeu comme un récit de guérison et d'affliction, un récit *pharmaceutique* pris dans son sens littéral : « Pharmacée (*Pharmakeia*) est aussi un nom commun qui signifie l'administration du *pharmakon*, de la drogue : du remède et/ou du poison. "Empoisonnement" n'était pas le sens moins courant de "pharmacée". » (Derrida, 1972, p. 86-87) Le sacrifice final d'Hippolyte – car il s'agit littéralement d'un sacrifice – nous renvoie à une éminente figure du théâtre antique, celle du *pharmakos*, le bouc émissaire, celui que nous sacrifions pour guérir la cité d'un « mal », un être qui à la fois contient le mal et permet de le chasser; une figure ambivalente, à la fois remède et poison. Ma voie, celle de l'exploration de l'imaginaire médical de *Phaedra's Love*, débute dans cette fameuse scène du diagnostic, où débute l'identification d'Hippolyte à une maladie et où la première figure médicale de l'œuvre théâtrale de Sarah Kane apparaît. J'observerai alors, à travers la pièce, comment Hippolyte infecte les autres personnages, comment il révèle les maux qui habitent la famille royale et, finalement, comment son sacrifice l'insère dans une double logique d'empoisonnement et de guérison.

1.1 Écriture et réception de *Phaedra's Love*

C'est dans la perspective d'une saison théâtrale du *Gate Theater* intitulée *New Plays, Ancient Sources*, dédiée à la réinvention et à la réactualisation d'œuvres du répertoire classique européen, que Kane a été invitée à adapter un texte pour en produire une version contemporaine. Le premier choix de Kane – le *Woyzeck* de Georg Büchner, auteur dramatique allemand auquel elle s'intéressait particulièrement à l'époque – lui

est refusé par le théâtre, puisqu'une saison entière dédiée à ce dramaturge du début du XIX^e siècle était déjà planifiée³. Devant ce refus, Kane se tourne vers le *Baal* de Bertolt Brecht, qui était d'ailleurs largement influencé par Büchner, « [b]ut the Gate thought of all the possible problems with the Brecht estate and we did not really want to get into that » (Kane, citée dans Saunders, 2009, p. 67), commentera-t-elle. C'est finalement sur *Phèdre* de Sénèque que se penchera Kane :

I chose Seneca because Caryl Churchill had done a version of one of his plays [Thyeste] which I liked very much. [...] Also, I only read Seneca once. I didn't want to get too much into it – I certainly didn't want to write a play that you couldn't understand unless you knew about the original. I wanted it to stand completely on its own. (Kane, citée dans Saunders, 2009, p. 67)

Sarah Kane précise qu'elle ne s'est absolument pas intéressée à d'autres versions du mythe : elle n'aurait jamais lu, avant l'écriture de *Phaedra's Love*, ni la *Phèdre* d'Euripide, ni celle de Racine, qui sont généralement plus connues que celle de Sénèque. Les raisons exprimées par Kane quant à sa préférence vers le texte romain sont assez directes : « I read *Phaedra*, and surprisingly enough it interested me. It depicts a sexually corrupt royal family so it's completely contemporary. [...] The other interesting thing about *Phaedra* was that I thought Hippolytus was so unattractive for someone supposed to be so pure and puritanical. » (Kane, citée dans Saunders, 2009, p. 67) La parenté entre la tragédie de Sénèque et celle de Kane est également claire dans leur commune préférence de la monstration – par opposition à la description – notamment en ce qui a trait à la violence. La mort de chacun des Hippolyte est extrêmement brutale : le premier, attaqué par une créature monstrueuse émergeant de l'océan, chute de son char et est traîné par des chevaux en panique sur le sol d'une

³ D'ailleurs, Kane y participera en mettant en scène une production de *Woyzeck* en novembre 1997. Et là ne s'arrête pas la relation entre Kane et Büchner.

plage parsemée de rochers, de ronces et de troncs, le déchirant en morceaux ; le second est quant à lui littéralement mis en pièces par une foule furieuse. Bien que la mort chez Sénèque soit racontée par un messenger, l'abondance de détails sanglants spectacularise la mort du prince. Le parti pris de Kane est d'indiquer tous les détails de son exécution dans les didascalies: « He cuts Hippolytus from groin to chest. / Hippolytus' bowels are torn out and thrown onto the barbecue. » (Kane, 2006, p. 101) Il y a une parenté certaine entre le théâtre romain, « un théâtre des passions et du corps éloquent » où est présenté « le processus de métamorphose de par lequel le héros sort de l'humanité » (Lesage, 2005, p. 42) et la dramaturgie de Kane. Il suffit de penser à sa toute première pièce, *Blasted*, où le lieu du drame explose et se transforme en univers cauchemardesque, où le protagoniste Ian est violé, énucléé, enterré, tué, puis ressuscité.

Revenons brièvement sur le récit antique tel que raconté par Sénèque : Phèdre, épouse du roi Thésée disparu depuis des années et descendante du Soleil, est amoureuse de son gendre, Hippolyte, prince guerrier d'une pureté virginale tenant en très basse estime la gent féminine. Incapable de résister à ce sentiment qui la brûle, et contrairement aux conseils de sa Nourrice, la reine fait l'aveu de son amour à son beau-fils, qui accepte de régner sur le royaume à la place de son père, mais rejette violemment ses sentiments. Thésée revient alors et, afin de cacher son infamie, Phèdre accuse Hippolyte de l'avoir violée. Fou de rage, Thésée maudit son fils et demande au dieu Neptune de le faire mourir. Attaqué par une créature monstrueuse, Hippolyte est tué par ses propres chevaux et, pleine de remords, Phèdre révèle son mensonge avant de s'ôter la vie.

Kane transforme la chronologie des événements et déplace l'action dans le présent, mais en conserve les grandes lignes : Phèdre est profondément amoureuse d'Hippolyte, qui n'est plus ici un noble prince chaste, mais un être amorphe, obèse et misanthrope qui multiplie les rapports sexuels avec apathie. Elle lui déclare son amour et lui fait une fellation, mais ne reçoit que des insultes et du dégoût en retour. Elle se donne ensuite la mort, laissant une note accusant Hippolyte de viol, accusation qu'il ne nie pas : au

contraire, il se livre lui-même aux forces de l'ordre. De retour d'exil, apprenant la mort de sa femme et le crime de son fils, le roi Thésée déclenche une émeute dans une foule rassemblée pour voir le prince sortir de prison. Hippolyte se jette dans la foule et est mis en pièces par la masse déchaînée, avant d'être dévoré par des vautours.

Comme l'indique le changement de titre – de *Phaedra* à *Phaedra's Love* –, le point focal de la pièce de Kane n'est plus la reine d'Athènes. En fait, Phèdre n'apparaît que comme catalyseur de la fable, à peine plus qu'un personnage secondaire, disparaissant après la quatrième scène (sur un total de huit), où elle tente de faire jouir son beau-fils. On pourrait toutefois défendre – avec raison – que Kane conserve la tradition antique de nommer les pièces d'après leur protagoniste, le titre pouvant être lu comme une métaphore renvoyant à Hippolyte, incarnation de l'amour de Phèdre et véritable centre de l'œuvre : « Alors que les reprises antérieures de la situation, y compris chez Sénèque, soulignent que l'obsession de Phèdre pour Hippolyte est la source de la corruption qui infecte la famille de Thésée, *L'Amour de Phèdre* situe la source de la contamination chez Hippolyte lui-même. » (Saunders, 2004, p. 128) Là où il était un être d'une pureté virginale chez Sénèque, il arbore avec fierté tous les vices chez Kane : la première scène, entièrement silencieuse, nous présente un Hippolyte oisif qui regarde la télé, mange de la « junk food » et se masturbe dans une chaussette lorsque le film à l'écran devient « particularly violent » (Kane, 2006, p. 65). Le sol autour de lui est jonché de « expensive electric toys, empty crisp and sweet packets, and a scattering of used socks and underwear », créant un contraste immense avec la première didascalie qui indique que la scène se déroule dans *un* palais royal. Dans cette seule scène nous sentons déjà l'aspect politique de l'écriture de Kane : l'instance qui dirige le pays, la famille royale, l'entité qui dirige le destin de la nation est souillée. Son prince est déchéant et dans son domaine se multiplient les déchets. L'auteure britannique a ainsi transformé une scène initiale qui, chez Sénèque, prend la forme d'un discours guerrier émis par Hippolyte dont le langage « est celui du chasseur qui vit en marge de la société plutôt que celui de l'homme civilisé » (Lesage, 2005, p. 44). Dans les deux cas, la première scène

présente immédiatement la distance qui existe entre Hippolyte et le reste du monde « civilisé ». Ils sont des êtres à part ; seulement, chez Sénèque, Hippolyte apparaît comme un « barbare », un être non civilisé, un homme sauvage. Chez Kane, il est une « hypertrophie de l'état de la société supposément civilisée qui est la sienne. S'il apparaît comme un sauvage, c'est par une hypersophistication de la culture et de la société de consommation dans laquelle il baigne [...] » (Lesage, 2005, p. 44).

D'un point de vue thématique, également, les différences sont nombreuses entre la tragédie antique et l'adaptation kanienne.

L'Amour de Phèdre, comme les versions antérieures du mythe, conserve le cœur véritable de la tragédie : la passion irrésistible de la reine pour son beau-fils. Toutefois, la pièce de Kane s'écarte radicalement de la pièce de Sénèque par un certain nombre de thèmes, parmi lesquels figurent la nature de l'amour que la reine éprouve pour Hippolyte et le rôle du libre arbitre dans l'acceptation d'un destin tragique. (Saunders, 2004, p. 125)

Alors que chez Sénèque l'inceste est le crime de Phèdre, chez Kane il s'agit de la marque de la corruption de la royauté. Kane choisit de faire disparaître le personnage de la Nourrice – suivante de Phèdre – pour le remplacer par Strophe, fille de la reine, qui occupe en partie un rôle semblable au début de la pièce. Agissant comme confidente auprès de sa mère – puis auprès d'Hippolyte – elle est, elle aussi, coupable de cet inceste, ayant eu des relations sexuelles avec et le prince et le roi. Il ne s'agit plus d'une malédiction divine⁴ dont Phèdre est la malheureuse héritière : c'est plutôt le signe d'une infection qui ronge la famille royale et qui menace de se répandre.

⁴ Dans la mythologie grecque, Phèdre est la descendante de Pasiphaé, épouse de Minos, maudite par les dieux. Elle a mis au monde le Minotaure après avoir été empoisonnée d'une passion amoureuse envers un taureau blanc. La passion interdite de Phèdre serait issue de cette malédiction familiale.

Le 20 mai 1996, *Phaedra's Love* est présenté pour la première fois au Gate Theater : Kane en assure elle-même la mise en scène. Il s'agit d'un spectacle très attendu, car la première pièce de Kane, *Blasted*, créée l'année précédente, avait causé un grand émoi dans les journaux : « *Blasted* generated the biggest theatrical stir since *The Romans in Britain* [in 1980]. » (Bassett, *The Times*, 22 mai 1996)⁵ Les commentaires des journalistes sont axés sur les actes violents qui sont mis en scène – « if seeing testicles being barbecued has any appeal, this is the play for you » (Sierz, *Tribune*, 31 mai 1996) – et sur l'apparente absence de réflexion derrière la pièce : « Viscerally, her play has undeniable power : intellectually, it's hard to see the point it is making. » (Billington, *Guardian*, 21 mai 1996); « If the decadence of dysfunctional royal families is the subject, more detailed analysis would be more interesting. » (Nathan, *Jewish Chronicles*, 31 mai 1996)

Surgissent également – ce qui était déjà présent dans les critiques de *Blasted* – quelques accusations de troubles de santé mentale dans le discours critique : « [...] by the close of the play I was seriously concerned about Sarah Kane's mental health. [...] The impression of a mind on the brink of breakdown is overpowering. It's not a theatre critic that's required here, it's a psychiatrist. » (Spencer, *Daily Telegraph*, 21 mai 1996). Cela dit, cette présomption de folie – dont nous ne serons malheureusement jamais libérés dans le cas de Kane – nous renvoie davantage à l'horizon d'attente des critiques de théâtre qu'à l'état mental de l'artiste. Plusieurs commentateurs vont par la suite souligner que l'origine de ce genre de réflexions se situe exclusivement dans la forme de la pièce. Si de nombreux auteurs avaient déjà créé des œuvres où se produisent des actes d'une extrême violence – ce qui était plutôt commun dans l'Angleterre des années

⁵ Toutes les critiques journalistiques citées dans ce chapitre sont assemblées dans la revue *Theatre Record*, 11(1), 1996, p. 651-654. Je référerai aux critiques en n'écrivant que la date de la critique, le nom de l'auteur et le journal où elle a été publiée.

1990 – et n’avaient pas causé de scandale, c’est entre autres parce que d’un point de vue formel ils demeuraient dans des récits « vraisemblables » présentant des personnages « clairement définis » par une psychologie « réaliste ». Beth Ann Hoffman, dans sa thèse traitant de l’aspect politique de la recherche formelle dans la création britannique contemporaine, présente ainsi la relation entre la première pièce de Kane et l’esthétique dominante : « [*Blasted*] is articulated within and against the overwhelming prevalence of Brecht-inflected British social realism in new writing for the theatre, i.e. the "kitchen sink drama." » (Hoffmann, 2000, p. 65). Or, l’écriture de Kane est aux antipodes d’un mode de réception réaliste ; ses personnages sont moins des êtres humains que des *figures* :

[Le terme] *figure* renvoie d’abord à l’idée d’une forme d’apparition : c’est par ses contours, son apparence, et non son intériorité, que le personnage se voit défini. [...] Les figures, faites de pièces dramatiques détachées, de morceaux de personnages choisis, participent d’une poétique théâtrale de la schématisation, de l’abstraction, de la stylisation. (Corvin, 2008, p. 559)

Le concept de figure nous permet d’approcher plus clairement l’œuvre de Kane, qui ne se limite pas à raconter une histoire vécue par des personnages : au contraire, sa recherche incessante de nouvelles formes nous montre que ces êtres de papiers qui habitent son écriture sont bien davantage des forces dynamiques que des répliques d’êtres humains ; c’est leur position dans la structure du récit qui nous permet de les comprendre. De ce fait, il est hautement trompeur de s’intéresser à des personnages en termes de psychologie ou de vraisemblance. C’est pourquoi les réflexions de certains critiques sont en porte-à-faux : « Despite the intensity of its vision of depression, incest and uncontrollable desire, it is difficult to take some of it seriously. [...] Some scenes – such as those between the Doctor and Phaedra and between Hippolytus [sic] and the Priest – are less convincing than others. » (Sierz, 2001, p. 111) Ici, le théâtre aurait pour fonction de nous « convaincre », mené par une injonction de vraisemblance psychologique : si une telle vision du théâtre est valable – bien qu’à mon sens elle est

bien étroite – ce critère demeure peu utile en ce qui a trait à la dramaturgie de Sarah Kane. Qu'on fasse appel à la vraisemblance devant un texte où un homme battu, éviscéré et castré demeure muet dans la douleur et ne fasse que soupirer d'ennui – presque – quand les vautours descendent pour le dévorer me semble plutôt malhonnête.

Kane se désengage de la réflexion intellectuelle en proposant un théâtre aux images puissantes, viscérales, qui occultent momentanément – au minimum – la pensée. J'entends ici un principe qui fait écho aux propos de Sara Ahmed dans *The Cultural Politics of Affects*, qui s'intéresse à l'aspect politique des émotions, des affects :

Emotions can attach us to the very conditions of our subordination [...] As Judith Butler suggests, it is through the repetition of norms that worlds materialise, and that 'boundary, fixity and surface' are produced (Butler 1993: 9). Such norms appear as forms of life only through the concealment of the work of this repetition. Feminist and queer scholars have shown us that emotions 'matter' for politics; emotions show us how power shapes the very surface of bodies as well as worlds. [...]

This analysis [...] approaches *emotion as a form of cultural politics or world making*. My argument about the cultural politics of emotions is developed not only as a critique of the psychologising and privatisation of emotions, but also as a critique of a model of social structure that neglects the emotional intensities, which allow such structures to be reified as forms of being. (Ahmed, 2004, p. 12, je souligne.)

L'idée de Sara Ahmed selon laquelle c'est par les émotions que se constituent des mondes me semble éminemment pertinente dans la mesure où, en proposant un théâtre où l'expérience est choquante et où les images sont percutantes, Kane souhaite transformer les subjectivités. Ce n'est pas par hasard si pour elle l'expérience a un effet concret sur le corps : « [E]xperience engraves lessons on our heart through suffering, whereas speculation leaves us untouched. » (Langridge et Stephenson, 1997 p. 133) Ces leçons qui se retrouvent « gravées » sur nos cœurs sont de nature affective, et pourtant elles ont des conséquences tangibles sur notre corps et notre vision du monde.

« In the political realm, affect relocates the barometer of change from collective movements based in commonality to the more intimate (and immediate) registry of intensities that are incremental yet palpable. » (Hurley et Warner, 2012, p. 100) Devant l'accusation éternelle du « choquer pour choquer » qui fuse dès qu'un artiste s'applique à représenter des actes violents sans se préoccuper de heurter les sensibilités, Sarah Kane offre une réponse politique : ce choc, nous dit-elle, est l'explosion qui détruit le statu quo et la souffrance, bon gré mal gré, est source de changement.

1.2 Le Médecin de la famille royale

Qu'en est-il de la scène où intervient un savant? Après une scène initiale entièrement muette où nous voyons Hippolyte dans un énième rituel masturbatoire, le Médecin discute avec Phèdre du diagnostic d'Hippolyte. Notons déjà qu'on ne réfère pas à lui comme à un *psychiatrist* ou un *physician*, mais bien simplement comme à un *Doctor*, terme qui le désindividualise, qui brouille ses contours. C'est là où nous sentons le théâtre des figures de Sarah Kane : il n'a aucun nom, aucun âge, ne ressemble à rien. *Doctor* : mot qu'on peut employer pour parler d'un médecin, de quelqu'un qui possède un doctorat ou, sous la forme verbale, *to doctor*, qui signifie « to change a document in order to deceive people » ou « to secretly put a harmful or poisonous substance into food or drinks »⁶. Le faussaire, l'empoisonneur : l'ambiguïté de sa dénomination nous révèle qu'il n'est pas ici comme un guérisseur et qu'autre chose se trame sous le

⁶ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/doctor>

diagnostic. Ses premières interventions, en apparence claires et limpides, se révèlent d'une grande vacuité :

Doctor	He's depressed.
Phaedra	I know.
Doctor	He should change his diet. He can't live on hamburgers and peanut butter.
Phaedra	I know.
Doctor	And wash his clothes occasionally. He smells.
Phaedra	I know. I told you this. (Kane, 2006, p. 65) ⁷

La répétition du « I know » révèle que le médecin, censé être un expert, un spécialiste, ne sait visiblement rien de plus que la reine sur l'état de son gendre. Il ne fait que répéter des informations qui lui ont été données (« I told you this ») et semble incapable d'utiliser son savoir pour diagnostiquer l'apparent problème d'Hippolyte. Son inutilité se reproduit à la page suivante : « **Doctor** : He should tidy his room and get some exercise / **Phaedra**: *My mother could tell me this. I thought you might help.* » (je souligne, p. 66) Cela semble le constituer d'emblée comme une figure de l'ignorance, une figure vouée à l'échec, incapable d'émettre un jugement médical. L'ambivalence de sa toute première réplique – « He's depressed » – est une marque de cette ignorance, comme l'indique Campos quand elle parle de la spécificité nécessaire à toute langue savante : « Le terme scientifique est monosémique : il ne peut avoir qu'un seul référent, et ne doit laisser aucune place au glissement de sens ou à l'hésitation. » (Campos, 2012, p. 46) Dans la langue anglaise, « depressed » peut signifier deux choses : d'un côté, nous pouvons l'entendre comme « déprimé », ce qui n'est pas réellement de l'ordre du médical : la léthargie d'Hippolyte, son détachement face au monde ne serait qu'une altération de son état d'esprit, mineure et passagère. Or, de l'autre côté, nous entendons

⁷ Toutes les citations des pièces de Sarah Kane proviennent de ses *Complete Plays*, publiées en 2006 par Bloomsbury. Dorénavant, lorsque je citerai ses œuvres, je me contenterai du numéro de page.

aussi « dépressif », qui renvoie à une réelle affection psychologique et biologique, une véritable maladie. Et c'est vraisemblablement cette deuxième version qui a été prise en considération le plus par la critique – souvenons-nous d'Aleks Sierz qui soulignait la « vision of depression » dans l'œuvre. En outre, Kane dit elle-même à propos de la pièce: « For me, though, [*Phaedra's Love*] speaks of depression, like there is a very evident relationship between the monarchy and depression. It's a work about a man who feels useless, and who in fact is – and is a prince. » (Kane, citée dans Saunders, 2009, p.73)⁸ Or, il s'agit d'une avenue que le Médecin contredit lui-même plus loin dans la scène : « There's nothing clinically wrong. » (p. 66); « There's nothing wrong with him medically. » (p. 68). Que signifie alors le mot « depressed »? Défini dans l'ambivalence, Hippolyte devient très rapidement dans le discours du Médecin non seulement l'objet d'un diagnostic, mais aussi un diagnostic lui-même ; car dans cet échange le Médecin semble analyser un autre patient : Phèdre. En effet, les inquiétudes pour la santé de son beau-fils la mettent rapidement sous la loupe du Médecin. D'abord posées en gardant Hippolyte au cœur de la réflexion (« Does he have sex with you? »), les questions finissent par se retourner bien plus directement vers la reine : « Are you in love with him? » ; « What do you think ? » (p. 66). Puis, finalement, Hippolyte n'a plus sa place dans la discussion.

Doctor	Who looks after things while your husband is away?
Phaedra	Me. My daughter.
Doctor	When is he coming back?
Phaedra	I've no idea.
Doctor	Are you still in love with him?
Phaedra	Of course. I haven't seen him since we married.

⁸ Cette citation est tirée à l'origine d'une entrevue de Rodolfo di Giammarco qui apparaît dans la traduction italienne de *Love me or kill me : Sarah Kane and the Theatre of the Extremes* de Graham Saunders. Toutefois, cette entrevue n'est présente ni dans l'ouvrage original, ni dans sa traduction française. Certains extraits de cette entrevue, traduits en anglais, se retrouvent dans la source de cette citation.

Doctor You must be very lonely. (p. 66-67)

Le prince a disparu. Entre deux répliques, un peu plus haut dans la page, la pensée du médecin s'est tournée vers la reine, dans un mouvement discret qui ne se situe pas seulement au sein du dialogue, mais également dans le corps.

Phaedra I'm his friend. He talks to me.
Doctor What about?
Phaedra Everything.
Doctor (*looks at her.*) (p. 66)

Avant ce passage, aucune mention n'était faite quant à l'état des corps des deux personnages, aucune action physique n'était entreprise. Or, l'accent placé ici sur la direction du regard témoigne directement du basculement dans la conversation. Alors que précédemment le Médecin était appelé à dire ce qu'il avait « vu » chez Hippolyte, il pose ici les yeux sur la reine. Or, les mots et expressions associés au savoir, à la connaissance relèvent grandement d'un imaginaire de la vision⁹. Par ce mouvement de la rétine, Kane nous indique que le point focal de sa réflexion a changé. Le Docteur n'est plus spectateur d'Hippolyte ; d'ailleurs, la première scène de la pièce, entièrement didascalique, semble nous mettre dans une position similaire à la sienne, soit celle de l'observateur, de l'analyste, à la fois loin (car nous ne sommes pas « avec » Hippolyte) et proche (physiquement, car nous pouvons le voir). Il y a dans cette dynamique – l'observation de quelqu'un qui ne nous regarde pas – l'exercice d'une certaine forme de pouvoir, un voyeurisme qui fait intrinsèquement partie de ce qu'est le théâtre, littéralement le lieu d'où l'on voit.

⁹ Pensons ici au mythe d'Œdipe et à ce mythe scientifique d'un « Œil qui parlerait » (Foucault, 1963, p. 163).

Plus tard dans la scène, c'est à Phèdre de diriger son regard vers le médecin : cette fois-ci, il y a dans ce mouvement une certaine opposition, une résistance. Après qu'il ait suggéré qu'Hippolyte « [is] missing his real mother », Phèdre « looks at him » (p. 68). Le sous-entendu ici est que Phèdre n'est pas une bonne mère pour son beau-fils, comme le précise ensuite le Médecin : « That's not a reflection on your abilities as a substitute, but there is, after all, no blood between you. I'm merely speculating. » Les regards du Médecin et de Phèdre se sont croisés, pour la première fois depuis le début de cette scène. Le Médecin semble pour la première fois sur la défensive, réalisant peut-être que les termes qu'il utilise peuvent être interprétés autrement – comme le terme « depressed ».

L'énoncé « there is, after all, no blood between you » peut servir de justification contre l'accusation d'inceste. Toute relation sexuelle entre Phèdre et Hippolyte, d'un point de vue biologique, ne constitue pas un inceste puisqu'ils ne partagent pas le même « sang », utilisé ici comme symbole de filiation. La réponse de Phèdre – « Quite », qui signifie « en effet » – est elle-même double. Acquiesce-t-elle au fait que le médecin est en pleine spéculation ou plutôt à l'absence de relation filiale entre elle et son beau-fils? Dans ce dernier cas, cette partie du dialogue prend l'aspect d'une permission donnée par le médecin à Phèdre de se lier à Hippolyte, idée d'autant plus intéressante si nous considérons l'espèce de détachement banal du Médecin lorsqu'il pose des questions sur les potentielles relations sexuelles entre la reine et son beau-fils, alors qu'une telle relation relève – évidemment – du tabou. Le point de vue scientifique du Médecin explique l'apparente « banalité » des questions sur les sentiments incestueux de Phèdre, car l'inceste n'est qu'un crime « biologique ». Il s'agit exactement de l'excuse de Phèdre lorsqu'elle est confrontée par Strophe : « He's not my son. » (p. 71) Ils ne sont, après tout, aucunement liés par le sang...

Ce n'est qu'à la toute fin de cette scène qu'apparaîtra finalement la phrase qui désigne Hippolyte comme une maladie, après un dernier échange qui suggère encore une fois l'inutilité du Médecin dans la scène.

Phaedra	I didn't ask you to speculate. I asked for a diagnosis. And treatment.
Doctor	He's bound to be feeling low, it's his birthday.
Phaedra	He's been like this for months.
Doctor	There's nothing wrong with him medically.
Phaedra	Medically?
Doctor	He's just very unpleasant. And therefore incurable. I'm sorry.
Phaedra	I don't know what to do.
Doctor	Get over him. (p. 68)

Incapable de déterminer une cause au problème d'Hippolyte – qui n'est certainement pas dû à son anniversaire – le Médecin conclut qu'en fait, il n'y aurait aucun problème chez lui, le rendant « incurable ». C'est par la suite que la question diagnostique est renversée et que la vraie personne malade, comme en témoigne le basculement de l'objet de son interrogatoire, se révèle être la reine elle-même. « Get over him » (p. 68), lui dit le médecin ; la première définition que nous offre le *Cambridge Dictionary* de l'expression « to get over something/somebody » est « to get better after an illness »¹⁰. Hippolyte est ainsi associé à une maladie, à travers ce court conseil qu'il offre à la reine, où nous pouvons entendre à la fois la recommandation d'un médecin pour guérir Phèdre et celle qu'on prodigue à un individu soumis aux tourments d'une relation amoureuse toxique. « Get over him » : une phrase répétée par Phèdre après une longue conversation avec sa fille Strophe (p. 73), mais cette fois-ci elle sonne tout à fait autrement, annonçant que la reine s'apprête à céder à son désir. Le « Get over him » rappelle également ce « Want to climb inside him work him out » (p. 71) : entrer à

¹⁰ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/get-over-sth-sb>

l'intérieur d'Hippolyte, passer par-dessus lui... L'espace suggéré par Phèdre ici en est un de proximité, de contact. Pour qu'elle puisse se guérir du prince, il semble qu'elle doive succomber d'abord; s'en approcher et être brûlée.

1.3 Le corps du prince-poison

Hippolyte a sa propre existence en haine : « News. Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters 'cause it's a royal birthday. » (p. 74) Rien de respectable, lui semble-t-il, dans cette position qui est la sienne. Alors que l'on pourrait s'attendre à ce que le prince dispose de nombreux pouvoirs, ou ait une influence, il n'est rien d'autre qu'un objet de désir : « Everyone wants a royal cock. » (p. 74) susurre-t-il à Phèdre. C'est justement pour cette raison, il semble, qu'il s'avilit lui-même ; pour souiller ceux qui s'approchent de lui, attirés par l'éclat de la royauté, par une noblesse qu'on lui attribue contre laquelle il oppose tous les vices, physiques et moraux.

Si nous considérons Hippolyte comme une maladie, ce qui saute immédiatement aux yeux dans la pièce est la prépondérance de son corps ; un corps qui ingère et qui excrète sans cesse, mangeant, baisant, se mouchant. En fait, les incessantes relations sexuelles insatisfaisantes qui rythment l'existence d'Hippolyte prennent la forme d'une simple décharge. Il n'y a pas de différence chez lui entre la séance de masturbation initiale (où il se saisit d'une chaussette dans laquelle il se masturbe) et la fellation de Phèdre :

The film becomes particularly violent.

Hippolytus *watches impassively.*

He picks up another sock, examines it and discards it.

He picks up another, examines it and decides its fine. He puts his penis into the sock until he comes without a flicker of pleasure.

He takes off the sock and throws it on the floor.

He begins another hamburger. (p. 65)

They both stare at the television.

Eventually, **Phaedra** moves over to **Hippolytus**.

She undoes his trousers and performs oral sex on him.

He watches the screen throughout and eats his sweets.

As he is about to come he makes a sound.

Phaedra begins to move her head away – he holds it down and comes in her mouth without taking his eyes off the television.

He releases her head.

Phaedra sits up and looks at the television.

*A long silence, broken only by the rustling of **Hippolytus**' sweet bag.*

Phaedra cries.

Hippolytus There. Mystery over. (p. 81)

Le parallèle entre les deux actes est flagrant : le film, l'absence de plaisir d'Hippolyte, le rejet de l'objet, la consommation de nourriture, le rejet de l'objet sexuel – d'un côté, une chaussette, de l'autre, la reine ; elle est rejetée « comme une vieille chaussette » – font de ces deux scènes des jumelles. Et il ne faudrait pas croire que ce traitement déshumanisant que subit Phèdre lui est exclusif : tous les partenaires du prince sont réduits à l'état d'objets : « Someone came round. Fat bird. Smelt funny. And I fucked a man in the garden. [...] Looked like one but you can never be sure. » (p. 76) Son corps est engourdi, sans sensation, à l'image de son esprit qui se désintéresse des êtres vivants autour de lui. Même à la toute fin, après avoir été battu, étranglé, émasculé, éventré, tranché « *from groin to chest* » (p. 101), il parle avant de mourir. Cette prise de parole rend bien compte du caractère monstrueux du prince, le monstre étant « un être venu d'un autre monde et infiltré parmi les hommes, un monstre à peau d'homme », dont « le signe principal de sa monstruosité est l'absence de sentiments » (Lesage, 2005, p. 43). Ce corps abject, mort-vivant est le siège de maladies et de bactéries, malgré tout ce qui peut avoir été dit sur le fait qu'il était « sain » pour le médecin. « I've got gonorrhoea » (p. 85), dit le prince à Phèdre.

Hippolytus Green tongue.

Strophe Hide, idiot.

Hippolytus turns to her and shows her his tongue.

Hippolytus Fucking moss. Inch of pleurococcus on my tongue. Looks like the top of a wall.

Strophe Hippolytus.
Hippolytus Showed it to a bloke in the bogs, still wanted to shag me.
 (p. 85)

Son corps est malade, aux limites de l'humanité. La matière qui le compose est elle-même remise en question : les pleurocoques sont des algues vertes unicellulaires qui se développent généralement sur des arbres et des pierres. Hippolyte apparaît *biologiquement* comme quelque chose d'autre qu'un humain. De la même manière, à la troisième scène, Strophe dit à sa mère, parlant d'Hippolyte : « He's a sexual disaster area. » (p. 73) et « He's poison. » (p. 71). Ses comportements destructeurs, gratuits, comme s'il était sans conscience, l'apparentent à une catastrophe naturelle, un virus, un cancer.

Si Hippolyte agit comme une infection, je me dois de découvrir dans ce texte où se trouvent les symptômes : qu'est-ce qui, dans le texte, se propage? Il est associé rapidement à tout un imaginaire de la brûlure et du déchirement des organes : « **Phaedra** : A spear in my side, burning. / **Strophe** : Hippolytus. / **Phaedra** : (*Screams.*) » (p. 69) Il est ici littéralement cette force qui transperce la reine, totalement impuissante devant la maladie: « **Phaedra** : Have you ever [...] wished you could cut open your chest tear it out to stop the pain? » (p. 69) ; « There's a thing between us, an awesome fucking thing, can you feel it? *It burns.* » (p. 71)

Phaedra Can't switch this off. Can't crush it. Can't. Wake up with it, *burning me*. Think I'll crack open I want him so much. I talk to him. He talks to me, you know, we, we know each other very well, he tells me things, we're very close. About sex and how much it depresses him, and I know –

Strophe Don't imagine you can cure him.
Phaedra Know if it was someone who loved you, really loved you –

–

Strophe He's poison.
Phaedra *Loved you till it burnt them* (p. 71, je souligne)

Hippolyte se fait flamme, brûlant tous ceux qu'il infecte ; comme la gonorrhée qu'il transmet à Phèdre, maladie d'amour, infection transmise sexuellement dont un des symptômes est une sensation de brûlure lors de la miction. Après la mort de Phèdre, la brûlure ne se termine pas : elle se poursuit chez Strophe (« **Hippolytus** : Haven't seen you for ages, how are you?/ **Strophe** : *Burning*. ») (p. 85, je souligne), puis se transmet lors d'une scène de confession, où une figure jumelle du Doctor – un « Priest », avec la majuscule – approche Hippolyte après qu'il se soit livré aux autorités, choisissant de ne pas nier le viol. Le visitant dans la cellule, le Prêtre lui propose, afin d'assurer la stabilité politique de la nation, de nier le viol et de se confesser pour ce mensonge. L'accusé refuse : « I have no intention of covering my arse. I killed a woman and I will be punished for it by hypocrites who I shall take down with me. May *we burn* in hell. » (p. 97, je souligne) Ce « we » nous renvoie à une peste : non pas une simple affection locale, individuelle, mais une pandémie, une véritable plaie collective. Dans cette maladie se canalise tout le politique dont il est censé être investi en tant que prince.

À la suite de cette annonce, le Prêtre reproduit la fellation faite par Phèdre, la main du prince se posant également sur la tête du prêtre dans un mouvement moins sexuel que religieux – une vraie imposition des mains – alors qu'il lui dit : « Go. / Confess. / Before you *burn*. » (p. 97, je souligne) Cette brûlure, ici infernale, est très révélatrice de la nature de cette maladie qu'est Hippolyte : il est punition, condamnation. Cet imaginaire du feu, associé à la destruction, participe du même mouvement que la maladie, car au-delà de la question du symptôme, sa propagation est sexuelle.

1.4 Le Père et le sacrifice du Fils

Dans la courte septième scène de la pièce, Thésée approche la dépouille de son épouse :

*He kneels by **Phaedra**'s body.
He tears at his clothes, then skin, then hair, more and more frantically until he is exhausted.*

*But he does not cry.
He stands and lights the funeral pyre – Phaedra goes up in flames.*
Theseus I'll kill him.

Le roi semble ici, comme son fils, plus proche d'un état « sauvage » que d'un état civilisé. L'absence de larmes et toute la violence de son acte ne sont pas sans rappeler le prince Hippolyte, dans son détachement émotionnel et sa grande cruauté. Là n'est pas leur seul point commun : ils sont également tous deux à l'origine d'un feu qui consume la reine. Le roi, après la nuit de noces où est consommé son mariage avec Phèdre – où il couche également avec la fille de cette dernière –, disparaît ; juste avant leur relation sexuelle, Hippolyte dit à la reine : « If we fuck we'll never talk again. » (p. 80). Par ce mouvement, le prince agit comme une répétition du père, reproduisant le crime de sa trahison. À propos de *Phaedra's Love*, Kane dit :

There was also something about the inadequacy of language to express emotions that interested me. In *Phaedra's Love*, what Hippolytus does to Phaedra is not rape – but the English language doesn't contain the words to describe the emotional decimation he inflicts. 'Rape' is the best word Phaedra can find for it, the most violent and potent, so that's the word she uses. (Langridge et Stephenson, 1997, p. 132)

Cette « emotional decimation » est entre autres provoquée par ce retour : retour au crime d'origine – l'abandon de Phèdre par Thésée –, retour d'un acte d'une violence inouïe qui culmine dans un acte sexuel après lequel il n'y a plus rien. Le père et le fils se rejoignent ici tous les deux dans cette construction d'une sexualité apocalyptique, sexualité qui signifie la mort de la relation.

Le peuple se rassemble alors afin de voir le prince déchu sortir de prison et être emmené jusqu'au tribunal. Le roi Thésée, de retour de son exil, incognito, alimente la rage de la foule à l'extérieur : « He'll walk. » (p. 98). Il annonce que justice ne sera pas faite, que la famille royale – dont il est pourtant le représentant – ne va pas punir le prince pour le crime qu'il a commis contre Phèdre, « the only one [who] had

anything going for her » (p. 98) : « [The royal family will] Show trial. Him in the dock, sacrifice the reputation of a minor prince, expel him from the family. [...] Say they've rid themselves of the corrupting element. But the monarchy remains intact. » (p. 99) Et les gens dans la foule de lui répondre « What shall we do?/ Justice for all./ He must die./ Has to die. / *For our sake.*/ And hers. » (p. 99, je souligne) Le texte prend des accents bibliques : Hippolyte doit mourir pour sauver la cité, ce qui fait de lui une figure christique, l'agneau sacrificiel, investi de tous les crimes. Ces répliques font directement de lui un *pharmakos* : « On a comparé le personnage du *pharmakos* à un bouc émissaire. Le mal et le dehors, l'expulsion du mal, son exclusion hors du corps (et hors) de la cité, telles sont les deux significations majeures du personnage et de la pratique rituelle. » (Derrida, 1972, p. 162)

La scène finale, abordée à l'origine par la critique uniquement comme un spectacle de violence grossière et choquante, est une réimagination de cette figure dans un contexte contemporain, dans une atmosphère qui n'apparaît pas *a priori* comme rituelle. Or, il y a des échos certains entre la description de la mise à mort chez Derrida et la scène que construit Sarah Kane.

En général, les pharmakoi étaient mis à mort. Mais telle n'était pas, semble-t-il, la fin essentielle de l'opération. La mort survenait le plus souvent comme l'effet secondaire d'une énergique fustigation. Qui visait d'abord les organes génitaux. Les pharmakoi une fois retranchés de l'espace de la cité, les coups devaient chasser ou attirer le mal hors de leur corps. Les brûlait-on aussi en manière de purification (katharmos)? (Derrida, 1972, p. 163 à 165)

Man 1 pulls down Hippolytus' trousers.

Woman 2 cuts off his genitals.

They are thrown onto the barbecue.

The children cheer.

A child takes them off the barbecue and throws them at another child, who screams and runs away.

Much laughter.

Someone retrieves them and they are thrown to a dog.

***Theseus** takes the knife.*

*He cuts **Hippolytus** from groin to chest.*

***Hippolytus**' bowels are torn out and thrown onto the barbecue.*

He is kicked and stoned and spat on. [...]

*When **Hippolytus** is completely motionless, the police who have been watching wade into the crowd, hitting them randomly.*

*The crowd disperses with the exception of **Theseus**. (p. 102)*

L'ambiance qui règne pendant cette mise à mort n'est pas celle d'une exécution : elle relève davantage de la fête, comme en témoignent le barbecue, les enfants qui jouent, le rire. Comme dans la description de Derrida, et malgré les hurlements violents de la foule (« Scum should die. », « Die, scum! », « Kill the royal slag ! » [p. 100]), la mort n'est pas l'objectif direct de ces tortures, car les policiers et la foule quittent la scène avant qu'Hippolyte ne meure. En fait, ils attendent l'immobilité complète, l'apparence de mort, une image qui la signifie sans qu'elle ne soit nécessairement réelle. L'accent mis par Kane sur le traitement des organes génitaux nous renvoie directement au rituel du *pharmakos*, dont ils sont le point focal. Pour ce qui est du feu purificateur, il est suggéré bien sûr à travers ce barbecue sur lequel sont apprêtés les organes, mais aussi par le personnage même d'Hippolyte et cette maladie incendiaire qu'il est et propage.

Si nous considérons le personnage comme à la fois poison et remède – le *pharmakon* –, la scène finale prend également l'aspect d'un traitement-choc. Hippolyte, comme un vaccin, est littéralement dispersé dans la foule. La présence du barbecue dans cette scène, sur lequel sont cuites des parties du corps du prince, est significative, car elle nous informe d'une autre scène qui se déroule aux alentours de celle-ci : la consommation du corps par le peuple. Hippolyte se répand dans le corps de la population, libérée de la corruption qui l'habitait. À nouveau dans une image christique, le peuple brûle le prince pour ensuite le manger; une dernière Cène sans transsubstantiation. Cette association entre le prince et Dieu est faite à maintes reprises dans la pièce : « A prince. God on earth » (p. 96) dit Hippolyte au prêtre qui tente de le

pousser vers le mensonge; à la fin, Thésée adresse une prière à Dieu, qu'il répète ensuite en l'adressant au prince : « God forgive me I didn't know./ If I'd known it was you, I'd never have – / (To **Hippolytus**) / You hear me, I didn't know. » (p. 102)

Hippolyte constitue dans cette scène finale un carrefour symbolique où se rejoignent le médical – Hippolyte-maladie – et le religieux – Hippolyte-Christ. Ces deux dimensions sont clairement amplifiées par la scène du sacrifice, qui nous pousse à retourner à cette image antique du *pharmakos*. Avant de renvoyer au bouc émissaire – une fonction dont la culture grecque a surchargé ce terme (Derrida, 1972, p. 162) –, le *pharmakos* était employé comme synonyme de *pharmakeus* : « Individu qu'aucune "logique" ne peut retenir dans une définition non-contradictoire, individu de l'espèce démonique, ni dieu ni homme, ni immortel ni mortel, ni vif ni mort [...] » (Derrida, 1972, p. 146), un « sorcier, magicien, empoisonneur » (Derrida, 1972, p. 145). Cette ambivalence – entre *pharmakos*, soit le corps incarnant le mal qui occupe une fonction « curative », et *pharmakeus*, celui qui administre le *pharmakon* – nous pousse à nous tourner directement vers Hippolyte, homme au corps ni mort ni vivant, un prince déchu qui est aussi figure christique, à la fois malade et maladie... Il est celui qui apporte le *pharmakon*, cette substance à la fois remède et poison, qui prend ici la forme d'une maladie vénérienne se transmettant à partir d'un corps royal, libérant le peuple de sa classe dirigeante.

1.5 L'homme honnête et les savants

Présenter à ce moment-ci cette superposition du religieux et du médical m'apparaît comme un mensonge. En vérité, c'est bien avant que je ne me sois penché sur l'analyse de ce texte que cette idée m'est venue. Toute cette réflexion sur le médical repose sur une erreur originelle, la mienne, jaillissant des errances de ma mémoire. N'ayant lu le récit qu'une seule fois plusieurs mois auparavant, j'entamais la maîtrise. Tout me

semblait alors si clair : dans la pièce, le médecin apparaissait à deux reprises, au début et peu avant la fin, pour offrir la première fois un diagnostic, la deuxième fois une échappatoire salutaire. Les configurations de ce salut étaient bien simples : le médecin proposait de témoigner en faveur d'Hippolyte en plaidant la folie. Dans ce scénario construit par le médecin, Hippolyte avait violé la reine, mais n'était pas en contrôle de ses actes. Hippolyte refusait cette invention par probité morale.

Mais ce souvenir pourtant si clair, si logique, ne résiste pas au texte. Le médecin n'apparaît que dans une scène, où il rencontre Phèdre afin de déterminer quelle est la nature médicale du problème d'Hippolyte. Cette première scène se conclut en questionnant Phèdre sur son propre lien avec son beau-fils. La seconde scène, celle que j'ai imaginée, n'existe pas : Hippolyte rencontre bel et bien quelqu'un en prison qui lui offre une façon de se sortir de ce faux pas... Mais il s'agit d'un prêtre. Inconsciemment, j'ai remplacé l'entretien avec un prêtre par un subterfuge médicolégal, peut-être influencé par les débats d'il y a quelques années sur ces criminels qui plaident la folie, peut-être dirigé par mon intérêt – certains diraient peut-être une obsession – pour les sciences... Peu importe la raison : il me semblait que le savant en savait davantage, en disait davantage, et dans mon œil il prenait plus de place. Plus avide, désirant tout savoir comme un moi ancestral, il était la scène, il était la pièce; si le motif scientifique ne signifie plus tout je ne veux plus rien dire d'autre que cet échec cuisant qui glisse en serpent dans mes veines.

À la découverte de mon propre mensonge inconscient, j'ai cherché à sortir de la faille, à justifier mon erreur, me disant toutefois à moi-même que si j'avais erré, il me faudrait bien sûr arrêter, abandonner mes idées, car elles ne se fondaient pas sur le texte. Elles étaient, pour tout dire, non scientifiques, puisque l'expérience du texte avait prouvé que mes intuitions étaient faussées. Pouvais-je poursuivre mon travail sans que ne soit atteinte ma scientificité? De nombreux penseurs aujourd'hui parlent de sérendipité afin de parler de recherche, la sérendipité étant « la faculté de découvrir, par hasard

et par sagacité, ce que l'on ne cherchait pas » (Catellin et Loty, 2013, p. 33). La sérendipité « implique un dialogue entre la raison et l'imagination, entre le conscient et le non-conscient ; le pouvoir de découvrir découle de cette interaction. »

Ironiquement c'est en relisant le texte que j'avais lu à l'origine, soit la version française de Phaedra's Love traduite par l'Arche, que je découvre le pot aux roses que ma mémoire a soigneusement évité de consigner; une petite phrase qui n'est pas écrite dans le texte, qui figure tout juste après la liste des personnages : « Les personnages de Thésée, du Prêtre et du Médecin peuvent être interprétés par un seul interprète. » C'est bien cette phrase singulière qui constitue le fondement de mon « faux souvenir » : elle explique ce déplacement qui s'est produit dans ma lecture, faisant se confondre les personnages du Prêtre et du Médecin... Un esprit plus pragmatique que le mien pourrait arguer que cette phrase est simplement due au fait que les personnages ne sont jamais dans les mêmes scènes et que cela n'est pas significatif. Mais à la création de la pièce, mise en scène par son auteure, les trois personnages ont également été incarnés dans un seul corps, celui de l'acteur Andrew Maud.

1.6 Au nom des Pères

Il y a dans la construction de cette pièce une dynamique fondamentale : celle de la répétition, du dédoublement. Par exemple, le « viol » de Phèdre fait écho à sa seule relation sexuelle avec Thésée ; chaque membre de la famille royale couche avec les deux membres du sexe opposé ; la fellation du Prêtre est une répétition de celle de Phèdre, etc. Suivant cette intuition, j'avancerais que la superposition des rôles du Prêtre, du Médecin et du Roi est non seulement significative, mais primordiale, car le personnage d'Hippolyte, comme *pharmakos*, est lui aussi porteur de ces trois

imaginaires : religieux, médical et royal¹¹. Or, là où la triade Prêtre-Médecin-Thésée se fait porte-parole de ces trois institutions (religieuse, médicale, royale), Hippolyte agit, au contraire, contre elle, faisant de lui une figure politique révolutionnaire.

Si le médecin et le prêtre sont fondus en une seule figure tricéphale, c'est que leur fonction et la façon dont ils sont traités sont semblables dans la pièce. Tel qu'énoncé plus haut, ils sont deux personnages « extérieurs » à la famille royale qui, dans leurs scènes, servent de références à tout ce qui existe hors de la bulle royale. Ils sont investis d'une dimension politique : désindividualisés (comme l'indique leur titre qui fait office de nom), ils apparaissent comme des porteurs de discours – l'un, le discours de la médecine; l'autre, le discours religieux chrétien. Dans les deux cas, ils sont conçus comme des figures de l'échec : d'abord, le médecin, engagé dans une quête diagnostique thérapeutique, doit annoncer à la reine quel est le problème de son beau-fils et le traitement adéquat. Or, il est incapable d'émettre une quelconque opinion informée du problème du prince, finissant simplement par dire à Phèdre qu'elle est la personne malade. Il constitue, de fait, une figure de l'ignorance : il ne *voit* rien chez le prince ; il ne peut donc pas le guérir. Il est à la recherche de symptômes, de ces faits qui donnent à voir un problème de nature biologique : le problème d'Hippolyte dépasse complètement son expertise, son savoir. C'est pourquoi, au final, il conseille à Phèdre de « get over him ». Ce qu'il lui conseille, c'est de faire en sorte qu'elle ne ressente plus pour le prince une telle passion. De fait, elle doit se rapprocher de la position du médecin : elle doit le voir comme un être pour qui rien ne peut être fait. Elle devrait avoir un regard distancié, celui du savant. Elle ne devrait pas s'investir émotionnellement; elle devrait résister à ses élans et demeurer... objective. Il promeut

¹¹ D'ailleurs, à la fin de la pièce, après la mort de Thésée, Hippolyte devient, l'espace de quelques instants, le roi, amplifiant l'image de cette répétition. Sa mort serait-elle un couronnement?

une vision du monde informée par les valeurs absolues que constituent la neutralité et l'objectivité, ces valeurs qui sont au cœur du positivisme scientifique.

De fait, les sciences modernes, mises en œuvre, depuis quatre siècles, par la culture occidentale des sociétés « avancées », sont conçues comme des savoirs inspirés par des valeurs universelles de neutralité et d'objectivité qui mettraient leurs représentations de la réalité à l'abri de leurs dimensions subjectives [...]. Beaucoup de scientifiques prétendent encore fonder “un universalisme sans mythe”, une interprétation transparente de la réalité, à travers les normes irrécusables d'une rationalité qui se fait fort de tout soumettre à sa juridiction. (Charrier, 2011, p. 12-13)

Véhiculant ces valeurs absolues, le médecin tente de « soumettre à sa juridiction » la reine : il juge que l'attachement de la reine pour son beau-fils est à abandonner. Il me semble appartenir à un grand stéréotype de scientifique véhiculé par la culture populaire où les savants sont des êtres froids – par opposition à la *chaleur infectieuse* d'Hippolyte – détachés du monde ordinaire, enfermés dans leurs laboratoires, dénués d'empathie. Ainsi, dans le cas de problèmes comme celui d'Hippolyte, qui n'est pas empirique, observable, quantifiable en des termes qui peuvent être compris par la médecine, il ne peut émettre de jugement net. Kane fait ainsi de lui un savant qui est voué à l'échec, son savoir ne lui permettant pas d'accomplir le rôle qui lui a été donné.

En ce qui a trait au prêtre, nous sommes dans une même logique de mise en échec, mais cette fois-ci elle est plus directe. La scène entre Hippolyte et ce prêtre est presque un débat : d'un côté, le prêtre souhaite convaincre le prince de nier son crime et de se repentir afin de sauvegarder la nation; de l'autre, Hippolyte revendique l'honnêteté dans le péché et critique l'hypocrisie de l'Église et de son discours.

Priest Your sexual indiscretions are of no interest to anyone. But the stability of the nation's morals is. You are a guardian of those morals. You will answer to God for the collapse of the country you and your family lead. [...]

Priest Pray with me. Save yourself. And your country. (p. 94-95)

Les efforts du prêtre visent à ce qu'Hippolyte se lie à sa responsabilité comme prince : qu'il se détache de sa propre souffrance et de sa propre déchéance et embrasse la collectivité; qu'il redevienne un berger dans le pâturage – histoire de parler en termes religieux. Or, Hippolyte se désengage de toute responsabilité morale envers les autres. Se complaire dans la déchéance est une résistance à toute forme de pouvoir exercé par les autres. Et cela explique également sa volonté blasphématrice : « I can't sin against a God I don't believe in. » (p. 95). Le texte donne évidemment raison à Hippolyte, la scène se terminant par la fellation du prêtre. L'ecclésiaste se soumet volontairement à Hippolyte : du fait de leur contact sexuel, il est lui aussi soumis au feu d'Hippolyte, à cette infection destructrice dont il est l'incarnation. Le fait que Kane fasse du Prêtre un personnage « infecté » de cette corruption morale peut aussi être mis en relation avec le contexte des accusations d'abus sexuels commis par des prêtres et des tentatives de dissimulation du Vatican.

Le discours religieux et le discours scientifique positiviste – celui qui affirme qu'une connaissance « objective » du monde est possible – émergent d'institutions qui offrent la vision d'un monde unifié – d'un côté par l'existence d'un singulier créateur omniscient, de l'autre par le regard critique, qui peut percer tous les mystères – et, de la même manière, constituent une éthique de l'existence, proposent des « manières d'être ». Si le religieux est directement lié à la monarchie et au pouvoir – comme il est mentionné dans la pièce, la famille royale est choisie par Dieu – , les sciences le sont par l'importance qu'elles ont prise comme machines à produire des savoirs :

The sciences are also the most influential knowledge-system in our societies, the system to which social and political authorities can appeal. Scientists are thus transformed into experts, experts from whom the state demands definition of health or safety standards. [...]. Certain in their *beliefs*, they are no longer educators but lawmakers, indeed the prince's councillors. (Krige et Pestre, 2003, p. xxiii ; je souligne)

La question de la *croissance* en la vérité émise par les autorités scientifiques est bien répandue ; devant une réalité que seuls certains « élus » comprennent, armés d'un jargon scientifique étranger, il est clair qu'on peut voir une autre religion :

En leur réservant le monopole du discours « vrai », celui qui prépare la résolution de tous nos problèmes et l'exclusivité de l'expertise sur le bien-fondé de nos manières de vivre, de penser et d'agir, il leur octroie le rôle d'une instance symbolique qui est celle du mythe, alors que la vocation de l'esprit scientifique est de nous mettre à distance de la soumission à l'esprit religieux. [...] Pourtant [...] d'obscurs désirs et d'obscurs projets se laissent entrevoir au plus profond des pratiques scientifiques et il arrive que « la science » elle-même fonctionne socialement comme une religion, comme un véritable « opium du peuple ». (Charrier, 2011, p. 13)

C'est en partie pourquoi, il me semble, les figures du Prêtre et du Médecin sont similaires; et peut-être est-ce également pourquoi la pièce les traite de manière identique. Dans les deux cas, Hippolyte et Phèdre révèlent les errances de ces discours dogmatiques que constituent la confession et le diagnostic. Là où le Médecin est fermé sur sa discipline et se limite à un diagnostic incertain – jamais il n'est figure de la guérison –, le Prêtre est une figure politique réactionnaire corrompue, tentant de conserver le pays dans une stabilité passée et refusant ce changement radical proposé par la meute de gens déchaînés qui souhaitent assassiner la famille royale. Ces personnages, censés occuper des rôles de savants, de conseillers, sont des figures de l'ignorance. Quant à Thésée, il participe d'une même logique : devant une foule qui l'encourage, il viole Strophe et l'égorge, ne la reconnaissant pas comme sa belle-fille, et ce, tout juste après l'avoir accusée de défendre un violeur (p. 101). Ce n'est que lorsqu'Hippolyte prononce le nom de Strophe que le roi réalise son crime. La prière qu'il adresse à Dieu (et à son fils) – ce « God forgive me I didn't know./ If I'd known it was you, I'd never have – / (To **Hippolytus**) / You hear me, I didn't know. » (p. 102) – soulève la question du savoir. Ici, c'est le prince qui permet au roi de reconnaître ; c'est le prince qui soumet le prêtre à sa volonté ; c'est le prince qui échappe au diagnostic du médecin.

Si un seul personnage semble occuper un rôle de savant, c'est Hippolyte. Car quelle est la quête du savant? Poser la question me renvoie, bien sûr, à ma propre mission; dans ce mémoire, certes, mais aussi dans ma potentielle future carrière dans le monde académique. Je ne suis pas iconoclaste, je ne suis pas un révolutionnaire. Je ne suis pas Hippolyte ; mais il y a dans sa haine de l'hypocrisie – hypocrisie qui caractérise son existence – cette lumière : « There is something very appealing in the quest of the scientist; audiences are drawn to the lone crusader's neoromantic pursuit of truth. » (Shepherd-Barr, 2006, p. 3) À la poursuite de la vérité, Hippolyte? Ça me semble un peu tiré par les cheveux ; mais il respecte, malgré tout, l'accusation de Phèdre. Et c'est le détail qui cloche, n'est-ce pas? Que ce personnage, complètement antipathique, brutalement honnête (ou tout simplement brutal), ne dénonce pas le mensonge de Phèdre? C'est qu'ici, il ne s'agit pas d'un mensonge, au contraire: « 'Rape' is the best word Phaedra can find for it, the most violent and potent, so that's the word she uses » (Langridge et Stephenson, 1997, p. 132), dit Kane. Il ne s'agit pas d'un mensonge, mais d'une faillite du langage. Dans cette pièce, Kane refuse à Phèdre la supercherie; ce qui, dans toutes les autres versions, était la tromperie est ici une grande vérité. Je me plais à voir chez Hippolyte un savant dans cette recherche obsessive de vérité qui l'oblige à annihiler tous les hypocrites (y compris lui-même), dans son refus du faux. Car telle est la quête du savant, n'est-ce pas? Lisant, apprenant, le savant rencontre sans cesse ces connaissances qui « sonnent » faux. Et ce sont ces faussetés qu'il tente de défaire.

Au-delà de certaines répliques simplistes – comme « Fuck God. Fuck the monarchy. », c'est la posture d'Hippolyte par rapport à l'honnêteté qui apparaît comme révolutionnaire: « Instead of pursuing what is traditionally seen as pure, my Hippolytus pursues honesty – even when that means he has to destroy himself and everyone else. » (Langridge & Stephenson, 1997, p. 132) Cette quête d'honnêteté, de transparence est une forme de résistance à cette hypocrisie qu'il perçoit chez les gens de pouvoir. Quand

il propose une société « idéale », il dit: « A kingdom of honest men, honestly sinning. And death for those who try to cover their arse. » (p. 96) En devenant publiquement cette figure haïe, le « royal raping bastard » (p. 100), il agit comme le révélateur des atrocités qui peuvent être commises par la royauté et toutes les classes dominantes : clergé, élite savante, etc. C'est pourquoi il parle de l'accusation et du suicide de Phèdre comme d'un cadeau : il y voit le catalyseur de sa propre fin. Hippolyte s'autodétruit comme figure du politique ; il s'annihile comme symbole du pouvoir, comme incarnation du Mal, comme corps politique. Il révèle les errances du pouvoir et l'hypocrisie des puissants en devenant ce « royal raping bastard ». En incarnant la corruption de la classe dirigeante, il participe à leur destruction. Le sacrifice d'Hippolyte est l'événement qui entraîne la fin de la monarchie et qui permet un renouveau du politique : il est, de fait, à la toute fin, le dernier survivant de la royauté. Son « If there could have been more moments like this » (p. 103) final est une réjouissance cynique devant la fin de la corruption et, peut-être, le début d'un autre monde.

Quelle est donc la place du médical dans cette œuvre? Je ne pourrais pas prétendre que cette pièce parle de médecine : cependant, par l'image du *pharmakos* et l'identification d'Hippolyte comme à la fois malade et maladie, on sent bel et bien que *Phaedra's Love* exploite un imaginaire médical à des fins politiques. Si je débute mon mémoire avec l'étude de cette pièce, c'est que Kane fait du malade une figure du changement, de la révolution – et, de ce point de vue, je sens une forte résonance entre cette pièce et celles qui habiteront les deux prochains chapitres. Bien sûr, il ne s'agit pas de dire qu'Hippolyte est un héros : il est après tout le bourreau de sa belle-mère, un être qui se complait dans sa propre déchéance morale et spirituelle. Mais il s'agit aussi d'une figure de résistance, de lutte (égoïste et autodestructrice) contre les rouages du pouvoir institutionnel. Détestant ce qu'il incarne – la royauté, représentation de Dieu sur Terre – il choisit de détruire sa propre image, afin que sa propre corruption se répande à l'ensemble du corps de pouvoir qu'il représente. Sa sexualité se limite à des altercations

sans plaisir – l'absence de plaisir signifiant entre autres sa haine de lui-même – et propage ce feu qui l'habite, feu dévorant et destructeur, feu qui anéantit les hypocrisies du pouvoir... N'est-ce pas Foucault qui disait, décrivant le regard du médecin, qu'il « devient l'équivalent fonctionnel du feu des combustions chimiques »; que « c'est par lui que la pureté essentielle des phénomènes peut se dégager »; qu'il « est l'agent séparateur des vérités »; que ce regard était « un regard qui brûle les choses jusqu'à leur extrême vérité » (Foucault, 1963, p. 170-171)? Si tel est l'effet d'un regard qui se pose sur les humains, c'est sans surprise que Kane nous amène, après ce récit de flammes, sur le terrain des souffrances et dans les ruines fumantes de l'Histoire.

CHAPITRE II

CLEANSED : DANS L'ŒIL DU SAVANT

Cleansed : la pièce qui constitue le centre autour duquel se construit la dramaturgie de Sarah Kane, du moins lorsqu'on l'observe dans sa chronologie. Dans le cas de mon aventure singulière à travers ses textes, il n'en est rien. Mon parcours est sinueux, sans respect pour l'Histoire, foncièrement rebelle, démarrant certes avec Blasted [1995], mais se poursuivant avec Crave [1998], 4.48 Psychosis [2000], Phaedra's Love [1996] et, finalement, Cleansed [1998]. Je me plais à voir dans ce décalage historique une de ces raisons qui font que je ressens une si profonde résistance à terminer la carrière de l'auteure par sa mort. Pour moi, Kane se termine avec Cleansed, œuvre essentiellement finale s'il en est une dans son répertoire. Redoutant cette fin, j'ai longtemps repoussé Cleansed à plus tard – comme j'ai repoussé longtemps la rédaction de ce chapitre, n'étant jamais tout à fait prêt à enfin l'écrire, toujours incertain de la voie à prendre – sachant pertinemment la violence à laquelle j'allais me retrouver confronté. Car Cleansed est un récit de violence(s) qui nous plonge, bon gré mal gré, dans un univers concentrationnaire où le « médecin » mérite amplement ces guillemets, et ma posture de lecture, celle du penseur qui découpe la pièce avec sa pensée, me donne franchement le mauvais rôle. Pour la première fois, je me sens... contre Kane. Si quelque part je me retrouve dans ce texte, c'est comme antagoniste.

Un peu moins de deux ans après la création de *Phaedra's Love* au Gate Theater, les mots de Sarah Kane résonnent au Royal Court Theater, qui avait accueilli la création de *Blasted*. Si on les avait alors entendus dans la salle *Upstairs* – soit dans la petite salle, d'une capacité maximale de 85 personnes¹² –, le 30 avril 1998 ils s'emparent de la salle principale, le *Jerwood Theatre Downstairs*, où la scène entière est transformée en laboratoire¹³. À nouveau, la réception critique est, par moment, terriblement violente envers l'auteure : « There's no sense of lived experience in this, no good writing as such, no debate, no relief. As a wordsmith, Miss Kane is a non-starter. » (Gore-Langton, *Express*, 10 mai 1998¹⁴); « In fact, she strikes me as being a writer arrested in a permanent state of doomy adolescence. [...] You feel her work owes much more to clinical depression than to real artistry. » (Spencer, *Daily Telegraph*, 7 mai 1998); « Some people believe Kane contributes a valid voice. I think she has nothing worthwhile to say and find her work totally repellent. » (Nathan, *Jewish Chronicle*, 15 mai 1998). Cela dit, si nous devons comparer l'ensemble des commentaires avec les réactions critiques du début de sa carrière, on sent une certaine reconnaissance de la spécificité de l'œuvre et de l'écriture de Kane : elle offre un théâtre où les personnages « aren't so much characters as states of being » (Clapp, *Observer*, 10 mai 1998); où on peut voir, à travers les horreurs, « sudden, astonishing blasts of shocking beauty » (Gore-Langton, *Express*, 10 mai 1998); où « [h]ard as you try, its compelling, horror-soaked atmosphere refuses to be shaken off. It clings to you like a shroud. » (Benedict,

¹² Ces informations sont issues du site Web du Royal Court Theatre. <https://royalcourttheatre.com/your-visit/attending-a-performance/>

¹³ Je reviendrai brièvement plus tard sur la scénographie de Jeremy Herbert lors de la création de la pièce, qui nous en dit beaucoup sur l'espace au sein de cette fiction.

¹⁴ À nouveau, puisque toutes les critiques proviennent de la revue *Theatre Record*, (23 April – 4 May 1998), 18(9), 1998, p. 563-568, je me contenterai de mentionner le nom de famille de l'auteur avec la date et le journal où la publication a paru.

Independent, 9 mai 1998) L'aspect expérientiel, l'importance des images et les personnages comme *figures* dans son théâtre se font finalement entendre dans le discours critique direct, journalistique; un nouveau pas – à mon sens – dans la construction de cette image de Kane comme auteure accomplie.

Résumer *Cleansed* succinctement relève du défi, considérant les multiples fils narratifs qui en tissent la trame. Le récit se déroule au sein d'une université, transformée en hôpital où sont conduites diverses expérimentations violentes – de la torture – sur des individus. L'auteure nous fait principalement suivre le parcours des cobayes: nous pouvons voir la transformation de Grace – une jeune femme à la recherche de son frère (Graham) envers qui elle ressent des sentiments incestueux – en une entité double, désignée dans les didascalies comme Grace/Graham, à la fois le frère et la sœur, le masculin et le féminin. Parallèlement se déroule la (vio)lente destruction du couple de Rod et de Carl, deux hommes aux visions contradictoires de l'amour. Le second, après avoir promis un amour éternel à son amoureux, est lentement démembré au fil de la pièce : d'abord sa langue est coupée, puis ses pieds, puis ses mains, puis son pénis, qui sera transplanté sur Grace. Un autre récit est celui de Robin, jeune homme qui ne sait ni lire ni écrire et qui tombe amoureux de Grace, alors qu'elle tente de lui apprendre les rudiments du langage et des nombres. Apprenant à calculer combien de temps il lui reste à vivre dans cette prison, il se suicide. Finalement, il y a le récit de ce personnage qui occupera la plus grande partie de notre réflexion ici : le médecin qui torture et surveille ses patients sans cesse, davantage un geôlier qu'un docteur. Tinker – tel est son nom – fait également partie d'une trame narrative qui détaille sa relation avec une danseuse nue qu'il ne cesse d'aller visiter dans une cabine de *peep-show*.

2.1 Construire le laboratoire

Ce n'est pas parce qu'elle est la pièce qui arrive chronologiquement au centre de l'œuvre que *Cleansed* est considérée comme un pivot de l'écriture de Kane; c'est plutôt parce que formellement, la dramaturge y fait des choix qui sont beaucoup plus radicaux par rapport à la forme du théâtre réaliste social – dont j'ai brièvement parlé dans le chapitre précédent – qui domine alors la scène anglaise:

I was having a particular sort-of fit about all this naturalistic rubbish that was being produced and I decided I wanted to write a play that could never ever be shot for television, that could never be turned into a novel. The only thing that could ever be done with it was it could be staged. Believe it or not, that play is *Cleansed*. That play can only be staged. Now you may say: "It can't be staged", but it can't be anything else either. (Kane, 1998, p. 9)

Son expérimentation l'amène à une écriture où la fable est disjointe, avançant par bonds – par « épisodes », dira-t-on – et obéit à une logique formelle bien précise. C'est là où sa dramaturgie devient explicitement *expérimentale* : alors que ses deux pièces précédentes pouvaient toujours être considérées à première vue comme des textes « réalistes », elle tombe ici radicalement dans un théâtre d'images avec des didascalies comme « A sunflower bursts through the floor and grows above their heads. » ou « Out of the ground grow daffodils. / They burst upwards, their yellow covering the entire stage. » (Kane, 2006, p. 120)

En entrevue avec Dan Rebellato au Royal Holloway de Londres ¹⁵, répondant à une (très) longue question complètement inaudible dans l'enregistrement, Kane présente la forme de la pièce à l'aide du gribouillis présenté ci-contre : « With *Cleansed*, this wiggly line here which goes up and down, is the story, and the bits that go up are the moments of high drama, which tend to be violent. (Unfortunately.) And the bits under here are the bits that build up to this. So that's the story. Everything above the

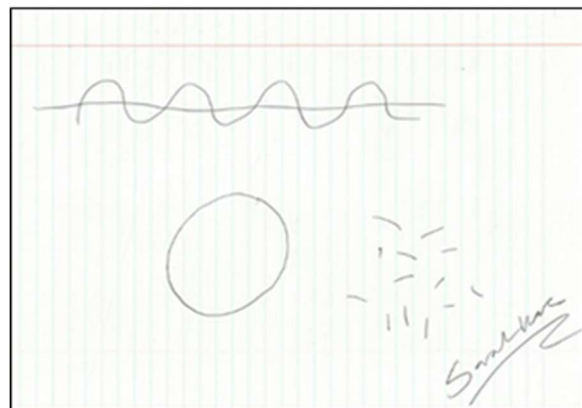


Figure 1 - Dessin de Kane présentant la forme de *Cleansed* (en haut) et de *4.48 Psychose* (en bas). Tiré du site Web : <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview>

line is the plot. So all the stuff underneath is just shed. » (Kane, 1998, p. 12) Ainsi, tout ce que Kane donne à voir – ces moments de *high drama* – apparaît sans que nous ne puissions en connaître ni la cause ni l'effet, d'où le choix de plusieurs critiques de décrire la pièce, à sa création, comme une longue série incompréhensible de violences perpétrées sur les individus. De là provient cette sensation que cette pièce agit comme un cauchemar :

[...] like a nightmare, it unreels somewhere between the back of your eyes and the centre of your brain with an unpredictable but remorseless logic. As with a nightmare, you cannot shut it out because nightmares are experienced with your whole body. As with a nightmare, you feel that somebody else is dreaming it for you, spinning the image out of some need that you don't want to think of as your own. (Peter, *Sunday Times*, 10 mai 1998)

¹⁵ L'entrevue est disponible en ligne sur le site Web de Dan Rebellato : <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview>.

Je me référerai à la transcription de cette entrevue, mise en ligne par le *Royal Holloway, University of London* : <https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf>.

Ce qu'avance Kane est que cette structure correspondrait à celle qui est à l'œuvre dans *Woyzeck*, référence obligée de la dramaturgie de Kane. En effet, le récit y est décomposé et les liens entre les scènes ont disparu, le transformant en casse-tête à assembler. Dans cette œuvre de Georg Büchner, un jeune homme, Woyzeck, un pauvre soldat exploité et maltraité, assassine son amoureuse parce qu'il la soupçonne d'infidélité. Si la ressemblance avec *Cleansed* semble très faible, elle se fait un peu plus claire dans le motif de l'expérimentation humaine, Woyzeck étant le sujet d'une série d'expériences menées par le Docteur : « Ces expériences sont non seulement grotesques, mais déshumanisantes : le docteur n'hésite pas à demander à Woyzeck de remplacer un chat, dans un protocole qui consiste à le faire tomber du haut d'un toit [...] » (Campos, 2012, p. 193). Or, chez Kane, on ne retrouve pas du tout l'aspect grotesque – voire humoristique – qui allège la question de l'expérimentation chez Büchner ; on ne lit que la déshumanisation et la gratuité¹⁶. Tinker est une figure bien plus terrifiante que le Docteur, ne serait-ce que parce que ses expérimentations s'appliquent à tous les autres personnages et parce qu'il est omniprésent – et à la limite de l'omniscience – dans la pièce : nul ne peut lui échapper.

Tinker est une figure centrale à chacun des fils narratifs tissés par Kane : il teste les limites de l'amour entre Rod et Carl en démembrant lentement ce dernier, limitant sa capacité à exprimer son amour ; il force Robin à manger une boîte de chocolat, cadeau symbolisant son amour pour Grace, et le contraint à brûler les livres qu'elle utilisait afin de lui apprendre à lire; il électrocute Grace et permet son viol (commis par des Voix invisibles), avant de lui transplanter le pénis de Carl et de la transformer en Grace/Graham. S'il agit beaucoup, ses apparitions ne sont pas toujours très « actives » :

¹⁶ Chez Büchner, on nous offre une explication à cette recherche – bien qu'absurde. Chez Kane, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses sur les raisons qui poussent Tinker à torturer les autres personnages.

dans plusieurs scènes, il ne prend pas la parole, sa présence étant révélée par une didascalie qui apparaît de façon répétée dans la pièce : « Tinker is watching ». Cette formule cristallise la conception de Tinker comme figure de surveillance, davantage gardien de prison que médecin soignant. Cette rencontre entre ces deux univers – médical et carcéral – nous renvoie aux réflexions les plus souvent convoquées lorsqu’est mise sous la loupe cette pièce, soit celles de Michel Foucault dans *Surveiller et punir* et d’Elisabeth Angel-Perez, spécialiste de la dramaturgie britannique qui s’intéresse entre autres à la rencontre entre les *Trauma studies* et les œuvres de certains dramaturges qui présenteraient « un univers post-apocalyptique jaill[i] tout droit de la mémoire collective de l’Holocauste » (Martz-Kuhn, 2008, p. 379).

Le carrefour de ces pensées apparaît dans le lieu où se déroule *Cleansed* : nous nous retrouvons au sein d’une université, haut lieu de savoir, mais aussi institution de torture. On peut percevoir dans le texte les échos d’un lieu qui est réellement une université anglaise à la deuxième scène de la pièce: « **Rod and Carl** sit on the college green just inside the perimeter fence of the university. / Midsummer – the sun is shining. / The sound of a cricket match in progress on the other side of the fence. » (Kane, 2006, p. 109) Il y a encore de la vie à l’université : des sports se jouent, le soleil illumine le gazon vert de l’institution... Mais, au même endroit, à la scène précédente, Tinker, ici un véritable revendeur de drogues, tue Graham en lui injectant de l’héroïne dans le coin de l’œil, provoquant l’overdose. Certains lieux au sein de l’université sont également présentés – un sanatorium, un hall sportif, des douches, une bibliothèque –, mais tous ces lieux sont pervertis, ne conservant qu’une partie de leur fonction; ils font désormais partie d’un univers concentrationnaire où les humains sont enfermés, torturés et lentement découpés en morceaux. Le sanatorium est une cellule où Tinker enferme Grace, l’attache à un lit et l’électrocute; le hall sportif est un endroit où des groupes d’hommes – toujours invisibles, parfois seulement désignés par le terme « Voices » – battent Carl et violent Grace ; les douches sont transformées en cabines de peep-show où Tinker vient fréquemment observer une danseuse (« A Woman »,

p. 121); la bibliothèque est l'endroit où Grace apprend à Robin à lire et à compter, mais aussi où les livres sont brûlés et où Robin est torturé et se suicide. Dans chacune de ces transformations nous retrouvons des échos de la fonction d'origine des lieux. Les douches demeurent un lieu où sont exhibés des corps nus, mais cette fois on met davantage l'accent sur leur observation¹⁷ ; le sanatorium demeure un lieu de traitement, mais ces traitements sont ceux, violents, qui sont historiquement liés aux asiles et aux maladies mentales (thérapie par électrochocs, patients menottés à leur lit...) ; le hall sportif est encore ironiquement un lieu de rassemblement, mais les paroles qui y sont véhiculées sont terriblement violentes, même si elles s'apparentent parfois encore à des slogans sportifs haineux clamés par une foule : « Dead, slag / She was having it off with her brother / Weren't he a bender¹⁸? / Fucking user / All cracked up » (p. 131) ; « Shag the slag » (p. 132) ; « Kill them all » (p. 133). Finalement, la bibliothèque, lieu de transmission des savoirs, est encore pleine de livres, mais ils sont brûlés et les tentatives d'apprendre se soldent par la torture et le suicide de Robin. Au final, comme le signale au passage le critique Charles Spencer: « The action takes place in what is described as a university but is actually a concentration camp for the destruction of undesirables. » (Spencer, *Daily Telegraph*, 7 mai 1998) Toutes les transformations de ce lieu nous renvoient en effet à cet univers concentrationnaire qui est perceptible, selon Élisabeth Angel-Perez, dès la didascalie initiale: « Just inside the perimeter fence of a university. / It is snowing. » (Kane, 2006, p. 107) En effet, dans son ouvrage intitulé *Voyages au bout du possible, les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Angel-Perez propose cette interprétation traumatique :

¹⁷ Les douches communes n'ont-elles pas toujours été, secrètement, un lieu d'observation?

¹⁸ Le terme *bender* est une manière péjorative de désigner un homosexuel au Royaume-Uni.

L'université [...] est ici immédiatement associée à l'univers du Lager¹⁹ par la clôture [...] – fil barbelé? – qui entoure le campus/camp. [...] La neige qui fossilise le paysage de Kane, contribue également à projeter le spectateur à l'intérieur d'une image (mentale) de Primo Levi ou de Charlotte Delbo, qui ne cessent de décrire Auschwitz sous la neige rythmé par d'interminables appels dans le froid glacial. (Angel-Perez, 2006, p. 156)

Parmi les autres caractéristiques qui nous renvoient à cet imaginaire concentrationnaire se trouve l'ahistoricité, c'est-à-dire la suspension d'une perception du temps comme structure linéaire. Dans *Cleansed*, le temps se fracture, effet de la diffraction du récit, de l'aspect épisodique de la pièce. Il n'y a plus de causes ni d'effets, seulement l'enchaînement ininterrompu des tortures; la temporalité est construite autour d'un principe de répétition effaçant l'idée du futur : « ... Jusqu'à quand? Les anciens rient quand on leur pose cette question [...]. Ils rient sans répondre. Il y a des mois et des années que la perspective d'un lointain avenir a perdu toute forme précise et tout intérêt [...] » (Primo Levi, cité dans Angel-Perez, 2006, p. 161) La question de la répétition est centrale dans la pièce : plusieurs moments apparaissent de façon itérative – je pense ici entre autres à la danse d'amour de Carl (scène 13), qui fait écho à la danse de Grace et Graham (scène 5), et aux répliques qui se répètent²⁰. Cependant, le temps n'est pas *complètement* circulaire; l'état des corps donne l'impression d'un temps en action : les membres coupés de Carl agissent comme autant de grains dans un morbide sablier.

¹⁹ *Lager* est un terme allemand désignant les camps – de concentration, de la mort et de travail.

²⁰ « Lovely » : prononcé par Graham à la fin des scènes 6 et 11 et par Grace à la scène 16.
 « Are you my friend » et « Are we friends » : prononcé par Graham à la scène 1 et par Tinker
 « Save me » et « I'm here to save you » : prononcé par la Femme (sc. 10) et par Tinker (sc. 11)
 « You're a woman » : Tinker à Grace (sc. 12) et à la Femme (deux fois à la sc. 14)
 Le compte à rebours de Tinker (sc. 1) fait également écho au décompte du temps restant à Robin (sc. 17), dont je traiterai plus tard dans ce chapitre.

2.2 Surveiller et souffrir : panoptisme et dissection

Angel-Perez décrit ainsi l'apparition des cabines de douches de l'université et leur transformation : « Synecdoque d'une justesse exceptionnelle du paradigme d'Auschwitz, ces douches/cabines de douche réitèrent le lieu du spéculaire qu'étaient les chambres à gaz par le judas desquelles les nazis regardaient avec un intérêt tout scientifique les condamnés agoniser. ²¹ » (Angel-Perez, 2006, p. 156) Si elle s'attarde beaucoup sur l'aspect concentrationnaire du lieu, elle ne souligne pas suffisamment à mon sens la dynamique centrale qui dirige l'œuvre et son « scientifique », soit celle de l'observation des sujets sur lesquels on expérimente, ici limitée aux douches. En effet, parallèlement à l'expérimentation formelle de Kane dans cette pièce qui nous projette dans cet univers d'un cauchemar incessant, il y a ce sentiment d'une expérimentation qui est *visuelle* avant toute chose, menée par Tinker sur les torturés :

Au fil de ces scènes déconnectées et de ces actes d'une violence disproportionnée, la logique structurante est celle de l'expérimentation. L'impression de laboratoire a été soulignée par les critiques lors de la création de la pièce : Georgina Brown par exemple a affirmé que le miroir placé en biais au-dessus de la scène dans le décor de Jeremy Herbert donnait aux spectateurs l'impression de regarder de haut des animaux sur lesquels on expérimentait. Suivant l'analyse de Séverine Ruset, on peut qualifier l'espace de *Cleansed* de « panoptique », car les personnages y sont constamment sous observation [...] (Campos, 2012, p. 192).

La perspective de Campos est ici fondamentale afin de saisir toute l'importance de la question de la mise en scène de la science dans le texte de Kane : le terme

²¹ Il semble que ma pensée puisse se résumer à cette citation d'Angel-Perez, unissant l'expérimental, le concentrationnaire, le scientifique, l'observation.

« panoptique » nous renvoie évidemment au Panopticon, l'appareil disciplinaire parfait décrit par Foucault dans *Surveiller et punir*.

Côté laboratoire, le Panopticon peut être utilisé comme machine à faire des expériences, à modifier le comportement, à dresser ou redresser les individus. Expérimenter des médicaments et vérifier leurs effets. Essayer différentes punitions sur les prisonniers, selon leurs crimes et leur caractère, et rechercher les plus efficaces. [...] Le Panopticon est un lieu privilégié pour rendre possible l'expérimentation sur les hommes, et pour analyser en toute certitude les transformations qu'on peut obtenir sur eux. (Foucault, 1975, p. 237-238)

Selon Liliane Campos, « les actes de Tinker tendent ostensiblement à redresser les comportements déviants » (Campos, 2006, p. 192) comme en témoignent le choix de ses « victimes » et les tortures qu'il leur fait subir : l'homosexuel Carl est battu et un bâton de métal est enfoncé dans son anus alors que Tinker lui dit de prétendre qu'il s'agit de son amoureux Rod²²; Grace, coupable de l'inceste, est traitée de *slag* (terme péjoratif désignant une prostituée) et son traitement est certainement celui réservé aux malades mentaux des anciens asiles psychiatriques – attachée à un lit, droguée, subissant des électrochocs... Nous sommes en plein dans ce que décrit Georges Didi-Huberman dans *Invention de l'hystérie*, qui traite de La Salpêtrière du début du XX^e siècle, où des centaines de femmes étaient enfermées et torturées, derrière un voile de raison médicale, devant des visiteurs curieux d'assister aux fameuses « leçons du mardi » : « Derrière ces murailles vit, grouille et se traine, à la fois, toute une population spéciale : [...] reposantes attendant la mort sur un banc, démentes hurlant

²² Ici nous pouvons voir entre autres un jeu de mots très sombre, puisque le mot commun *rod* signifie littéralement *tige*, *canne* ou *bâton*. Dans cette torture, Tinker *littéralise* ainsi la sodomie, associée (de façon erronée) dans l'imaginaire populaire comme l'incontournable de la sexualité gaie.

leur fureur ou pleurant leur tristesse dans la cour des agitées ou la solitude de la cellule. [...] C'est là comme le Versailles de la douleur. » (Didi-Huberman, 2014, p. 33)

Cela dit, ce qui nous intéresse davantage n'est pas la réverbération de la *fonction de redressement* du Panopticon dans la pièce, bien que cela puisse être une avenue très pertinente pour les analyses de *Cleansed*. Il me semble plus riche d'aborder la forme que prend ici le Panopticon et d'observer comment cela éclaire l'œuvre, car, comme le dit elle-même l'auteure, « the form is the meaning of the play. » (Kane, 1998, p. 7) D'ailleurs, la cohérence du travail de l'auteure se manifeste justement dans la radicalité de ses choix formels :

La greffe d'une structure expérimentale sur le drame est d'autant plus aisée que *l'expérimentation scientifique est elle-même théâtrale*. L'historien des sciences Geoffrey Cantor a ainsi montré que certaines descriptions d'expériences en sciences physiques peuvent être analysées à l'aide des concepts aristotéliens de la reconnaissance et de la péripétie, car elles visent à amener le spectateur, à travers des effets de mise en scène et de mise en intrigue, à une reconnaissance soudaine de la validité d'une hypothèse à partir d'un certain nombre de signes. (Campos, 2012, p. 63; je souligne)

Ce n'est pas innocent que l'on utilise le mot « théâtre » pour parler du lieu où se pratiquent les chirurgies (« operating theater ») : toute référence au modèle scientifique de l'expérimentation au sein d'une pièce de théâtre nous renvoie inévitablement à une réflexion métadramatique, qui met sous la loupe la structure dramatique elle-même. Si Kane construit un espace où les individus sont des cobayes dans une expérimentation apparemment gratuite, c'est justement parce qu'elle est dans un similaire processus expérimental dans son écriture. Un parallèle se crée entre les deux expériences, qui se superposent : la figure scientifique du *theoros*, cet être qui observe de loin la réalité pour en formuler une hypothèse, devient un reflet du public théâtral. Ce parallèle s'éclaire entre autres chez Brecht : « Pour Brecht, le nouveau théâtre doit tirer son attitude critique de l'ère scientifique à laquelle il appartient, et le

regard du spectateur doit être semblable à celui du chercheur » (Campos. 2012, p. 28). Celui qui observe dans la fiction, Tinker, est celui qui commet toutes les violences ; mais c'est le public théâtral – ou les lecteurs, si nous nous arrêtons au texte – qui prend le rôle de l'observateur devant l'autre expérience, celle de Kane. L'accusation sous-jacente à cette affirmation – soit que, comme Tinker, le public théâtral est lui aussi responsable d'une violence, ici immatérielle – prend tout son sens dans la perspective de Kane, qui demande du spectateur qu'il abandonne la spéculation, la « distance » critique brechtienne. L'objectif formel de Kane la met déjà dans une relation antagoniste avec cette idée d'observation – toute scientifique. Car ce serait une violence que de tenter de décortiquer avec un regard lointain, froid, la création de ces corps humains en scène. Tout au long de ce chapitre se répercute sans fin cette superposition, produisant un effet de vertige dans la rédaction de ce mémoire : comment ne pas faire violence à une œuvre prônant l'expérience *sensible* avant toute réflexion, alors que mon travail vise à *comprendre*, à produire du sens avec ce qui est donné dans ce texte?

Au sein d'un espace panoptique²³, « [l]e pouvoir disciplinaire, lui, s'exerce en se rendant invisible ; en revanche il impose à ceux qu'il soumet un principe de visibilité obligatoire. [...] C'est le fait d'être vu sans cesse, de pouvoir toujours être vu, qui maintient dans son assujettissement l'individu disciplinaire. » (Foucault, 1975, p. 220) Cela nous renvoie bien entendu au personnage de Tinker, dont l'action principale dans la pièce n'est pas la torture des individus, mais plutôt leur surveillance constante. Dans l'ensemble de la pièce, composée de vingt scènes, Tinker apparaît dans dix-sept d'entre elles ; par contraste, le second personnage apparaissant le plus est Grace, parfois considérée comme « l'héroïne » de la pièce, dont les apparitions se limitent à

²³ Littéralement, espace où tout est vu, puisque *pan* = *tout* et *optiké* = *vision*.

huit scènes – neuf, si on inclut l'apparition finale de Grace/Graham. Cela dit, au-delà de ces considérations statistiques, le plus révélateur est l'étonnante direction que prennent les didascalies qui concernent Tinker : elles sont bien davantage axées sur son regard que sur les actes violents qu'il commet. Dans la première scène, par exemple, on nous indique avec précision le parcours de son regard dans des didascalies telles que « *Looks up* », « *Looks at him* », « *They look at each other* », « *Looks away* ». Ces précisions ne sont pas qu'utilitaires et pragmatiques, car c'est l'observation précise des individus qui constitue l'essence du panopticon foucauldien : en ce sens, cette image de l'overdose d'héroïne, plongée dans *l'œil* de Graham par le médecin, n'est pas anodine. Si Campos y lit un « début [...] programmatique de l'overdose de violence qui va être imposée au regard du spectateur » (Campos, 2012, p. 208), elle m'apparaît plutôt comme la prise en charge des fonctions du regard par le docteur ; il est cette entité qui *voit*, et c'est dans l'œil que se trouve son pouvoir, puisque, tel qu'énoncé plus haut, c'est cette visibilité *permanente* du prisonnier qui constitue la cage :

[...] c'est à la fois trop et trop peu que le prisonnier soit sans cesse observé par un surveillant : trop peu, car l'essentiel c'est qu'il se sache surveillé ; trop, parce qu'il n'a pas besoin de l'être effectivement. [...] Dispositif important, car il automatise et désindividualise le pouvoir. *Celui-ci a son principe moins dans une personne que dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards* (Foucault, 1975, p. 235; je souligne)

Le panopticon, s'il est à l'origine un design architectural, est bien davantage *une organisation des corps* permettant la visibilité de tous à un seul regard, à un seul « œil » auquel est soumis le monde disciplinaire ; œil qui est une fiction, car il est impossible (et inutile) de vérifier s'il surveille *réellement* puisque son pouvoir repose dans une impression, un sentiment. Dans cette injection inaugurale, on annonce le rôle de Tinker comme étant celui qui organise les corps. Qu'il soit un « savant » semble aller de soi ; n'y a-t-il pas d'ailleurs parenté entre activité scientifique et discipline chez Foucault? Ne décrivait-il pas lui-même, dans *Naissance de la clinique*, que la

médecine clinique – comme toute science – se fonde sur le « grand mythe d’un pur Regard qui serait pur Langage : œil qui parlerait » (Foucault, 1963, p. 163) ? Qu’elle est fondée sur la « souveraineté du regard », sur un « [œil] qui sait et qui décide, œil qui régit » (Foucault, 1963, p. 128)? La médecine est, dans le cas de *Cleansed*, disciplinaire : « L’exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraigne par le jeu du regard » (Foucault, 1975, p. 201); son dispositif, panoptique, est le théâtre (des opérations)²⁴.

En témoigne très clairement la didascalie la plus récurrente (surgissant à six reprises) de la pièce, soit l’inquiétant « *Tinker is watching* » – écho du célébrissime « *Big Brother is watching* » de 1984 que Kane désigne comme une référence importante de *Cleansed* – qui apparaît entre autres dans des scènes où Tinker ne dispose d’aucune réplique²⁵ et où il n’accomplit aucune action. Dans la scène 7, le *Tinker is watching* apparaît deux pages avant que Kane n’écrive *Tinker enters* ; ce moment consolide le pouvoir de Tinker, dont l’influence est ressentie même lorsqu’il n’est pas physiquement présent. Même en dehors de la scène, de ce lieu, il voit. Le fait que le personnage de savant soit ainsi construit nous en dit long sur cette vision de la science que propose Kane, et ce, depuis *Phaedra’s Love* : la science est un lieu d’où s’exerce un pouvoir sur les individus; de là provient l’ambivalence de Tinker, à la fois médecin, *drug dealer*, geôlier, tortionnaire. Il se fait l’incarnation du pouvoir disciplinaire :

Le pouvoir disciplinaire en effet est un pouvoir qui, au lieu de soutirer et de prélever, a pour fonction majeure de « dresser » ; ou sans doute, de dresser pour mieux prélever et soutirer davantage. [...] [I]l sépare, analyse,

²⁴ Le laboratoire médical et l’hôpital sont particulièrement adaptés à cet univers disciplinaire, se donnant aussi « les individus à la fois pour objets et pour instruments de son exercice » (Foucault, 1975, p. 200).

²⁵ Pour être plus précis, il s’agit des scènes 2, 8 et 13, mais cette didascalie apparaît également dans les scènes 7, 16 et 17, où Tinker n’est pas muet.

différencie, pousse ses procédés de décomposition jusqu'aux singularités nécessaires et suffisantes. Il « dresse » les multitudes mobiles, confuses, inutiles de corps et de forces en une multiplicité d'éléments individuels – petites cellules séparées, autonomies organiques, identités et continuités génétiques, segments combinatoires. La discipline « fabrique » des individus [...] (Foucault, 1975, p. 200)

Tinker littéralise la fabrique des individus par les transformations qu'il applique chez ses patients : Carl est piégé dans cette logique de séparation, de dissection, de réduction ; tandis que Grace, par un processus de transplantation, d'addition, de *combinaison*, devient Grace/Graham, transformé(e) par la greffe d'un morceau de Carl. C'est la réponse de Tinker au souhait exprimé par Grace quand Robin lui demande ce qu'elle changerait chez elle : « My body. So it looked like it feels. / Graham outside like Graham inside. » (Kane, 2006, p. 126) Or, le rôle de Tinker comme « observateur » se poursuit même dans les scènes où il n'est plus, *a priori*, le tortionnaire. L'entièreté du fil narratif où Tinker développe une relation intime avec la Femme se déroule après tout dans une cabine de peep-show. La dynamique demeure la même ; seulement, dans ces scènes, nous *observons* l'observateur; nous le voyons s'asseoir, mettre des pièces de monnaie dans la machine et observer le spectacle.

D'une façon générale toutes les instances de contrôle individuel fonctionnent sur un double mode : celui du partage binaire et du marquage (fou-non fou; dangereux-inoffensif; normal-anormal); et celui de l'assignation coercitive, de la répartition différentielle (qui il est; où il doit être; par quoi le caractériser, comment le reconnaître ; comment exercer sur lui, de manière individuelle, une surveillance constante, etc.) (Foucault, 1975, p. 232)

La Femme dans la cabine, en particulier, est l'objet de ce processus d'assignation coercitive : limitée à un seul lieu, indéfinie en dehors du discours de Tinker – nous ne savons d'elle que son sexe – qui ne cesse de la limiter à cette seule donnée, et la baptise Grace, en partie parce qu'il semble alimenter une obsession pour l'autre Grace : « You are a woman, Grace. » ; « You are what you are. » ; « You're a woman. » (p. 137-138).

Et c'est par ce prénom qu'elle se désigne quand Tinker lui demande finalement son nom, dans leur dernière scène (p. 149).

2.3 *Cleansed*, Kane et perte de soi

Les pouvoirs du scientifique, du tortionnaire et de l'amoureux se rencontre dans une dynamique qui habite l'œuvre : une dynamique de désobjectivation, logique du pouvoir qui ordonne et dirige les identités – et les corps qui en sont les véhicules –, comme le faisaient les Nazis dans les camps. À première vue, on peut être surpris par la présence de l'amour dans ce trio. Mais pour Kane, l'expérience de l'amour est intrinsèquement liée à l'expérience concentrationnaire. Elle soutire cette idée des *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes :

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? [...] Ces deux situations ont néanmoins ceci en commun : elles sont, à la lettre, paniques : ce sont des situations sans reste, sans retour : je me suis projeté vers l'autre avec une telle force que, lorsqu'il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais. (Barthes, 1977, p. 60)

Kane interprète ainsi ce passage :

J'ai d'abord été indignée par cette comparaison, je trouvais impossible que les souffrances de l'amour puissent être aussi terribles que celles du camp de concentration. À force d'y réfléchir, j'ai mieux compris ce que Roland Barthes veut dire. Il parle de perte de soi. 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 folie. C'est sur ce chemin que s'est formée peu à

peu la relation avec *Purifiés* : quand on place des êtres humains dans une situation où ils se perdent eux-mêmes et quand on écrit sur le sentiment de cette perte de soi, on peut penser à la fois à l'un et à l'autre. (Tabert, 2003, p. 71)

Chaque personnage s'inscrit dans une intrigue amoureuse: « It's actually very sixties and hippie. It's just that they are all emanating great love and need and going after what they need. » (Kane, 1998, p. 11) Le personnage qui incarne le mieux la *perte de soi amoureuse* est Grace. Son désir quant à l'avenir de son propre corps, cette volonté de le changer pour qu'il devienne celui de Graham, celui de l'autre aimé, nous révèle cette tension. Son corps – comme tous les corps – s'érige comme un lieu : mais ici, c'est un lieu assiégé. Dans son amour Grace semble disparaître, se perdre ; son identité se scinde et Graham, dans une dynamique qui ne semble pourtant impliquer aucune violence²⁶, l'efface tranquillement, exigeant en murmures un nouveau corps mieux adapté à cette nouvelle identité qui lentement prend le dessus.

Mais comment parler de « perte de soi » dans le cas, par exemple, des autres personnages? Il me semble que c'est là où le savant intervient, devenant l'instance qui procède à la destruction des amoureux – rôle ambivalent puisqu'il est lui-même « amoureux » : « I love you, Grace », dit-il (p. 149). Il est le véhicule qui mène les autres vers leur perte, en leur enlevant peu à peu leur humanité. Cela est le plus clairement exposé dans la transition, au sein du langage du médecin, de la position de Grace de non-patiente à patiente.

Grace I'm not leaving.
Tinker You are. You won't find him here.
Grace I want to stay.

²⁶ Ou, du moins, pas de la part de Graham. Grace *appelle* cette fusion de tous ses vœux, faisant ainsi, peut-être, violence à son *je*.

Tinker It's not right.
Grace I'm staying.
Tinker You'll be moved.
Grace I look like him. Say you thought I was a man.
Tinker I can't protect you.
Grace I don't want you to.
Tinker You shouldn't be here. You're not well.
Grace Treat me as a patient.
Tinker (*Considers in silence. Then takes a bottle of pills from his pocket.*)
 Show me your tongue.
Grace (*Sticks out her tongue.*)
Tinker (*Puts a pill on her tongue.*)
 Swallow.
Grace (*Does.*)
Tinker I'm not responsible, Grace. (p. 114)

Le pronom *You* dans sa discussion avec Grace – au début de la scène – est partout; leur position d'énonciation semble égale. Or, à partir du moment où elle lui dit de la considérer comme une patiente, le langage de Tinker se transforme. Les injonctions fusent, elle est prise en charge par le médecin et disparaît comme sujet (grammatical) dans la phrase. « Show me your tongue »; « Swallow », ordonne-t-il. Même dans la dernière réplique de ce passage, où pourtant le nom de Grace apparaît, elle arrive à la toute fin, après que Tinker se soit déresponsabilisé. De quoi? De la purification à venir – *to cleanse* – peut-être.

Cette « perte de soi » fait aussi écho à l'écriture de cette pièce et au traitement du langage opéré par Kane : là où certains critiques, lors de la création, ont vu de la pauvreté stylistique, on peut au contraire trouver un travail colossal de découpage, de réduction. Comme le corps de Carl, lentement découpé afin de réduire sa capacité à

exprimer son amour pour Rod²⁷, le corps de la langue est mis à mal ; dès l'ouverture de la pièce, les phrases sont directes, les personnages peu loquaces. On pose des questions en quelques mots, on ne répond qu'avec un seul : « I didn't want to give anyone time to calm down. [...] I wanted to strip everything down, I wanted it to be as small, when I say small I mean minimal and poetic and I didn't want to waste any words. I really hate wasted words. » (Kane, 1998, p. 13)

Robin If you could change one thing in your life what would you change?
Grace My life.
Robin No, one *thing* in your life.
Grace I don't know.
Robin No but say one thing.
Grace Too many to choose
Robin } But choose.
Graham }
Grace This is insane. (p. 125)

Aucun grand élan lyrique de la part de ces personnages qui ne donnent pas dans l'éloquence : même la deuxième scène, une scène de demande en mariage, est exempte de longs discours amoureux. L'amour subit, dans la pièce, le même traitement que la langue; Campos décrit brillamment la pièce comme une « vivisection amoureuse dans tous les sens du terme : anatomie *de* l'amour, mais aussi torture infligée *par* l'amour » (Campos, 2012, p. 192) ; quant à la langue, elle est décrite par Angel-Perez comme « *purifiée*, réduite à sa plus simple expression, soumise, tout comme les corps dans la pièce, au même traitement que la Belle Hélène dans la pièce de Howard Barker *The Bite of the Night* : « ... Coupée en tranches. Minimales. Réduite. Hachée menue ». » (Angel-Perez, 2006, p. 168) La tendance formaliste, expérimentale de l'écriture de

²⁷ Tinker coupe la langue de Carl après qu'il ait trahi Rod ; il lui coupe les bras quand Carl écrit un message pour se faire pardonner ; il lui coupe les jambes après une danse d'amour ; il lui coupe finalement les parties génitales après avoir exécuté Rod.

Kane se fait ici évidente. Le sujet de la pièce se trouve au sein même des structures langagières : ce travail de réduction, de découpage de la langue est à la fois le résultat et la cause de cette « perte de soi » qui caractérise l’amour – toujours selon Barthes – et la déshumanisation systématique à l’œuvre dans les recherches scientifiques de la Deuxième Guerre mondiale²⁸. Car il y aurait, à nouveau, quelque chose de commun – d’universel, peut-être – dans cette violence exterminatrice amoureuse, quelque chose qui rencontre l’univers médical en un endroit très précis : « Pour pouvoir proposer à chacun de nos malades un traitement [...], nous cherchons à avoir de son cas une idée objective et complète [...]. Nous « l’observons » de la même manière que nous observons les astres ou une expérience de laboratoire. » (Sournia, cité dans Foucault, 1963, p. 13) Le rapport qu’a le clinicien avec son patient a cela de concentrationnaire qu’il a pour caractéristique fondamentale de lui retirer son humanité pour pouvoir le traiter comme un objet – objet secondaire puisque l’objet principal du regard médical est toujours la maladie, le trouble, le mal. Si *Cleansed* nous donne à voir quelque chose, c’est bien cette entreprise d’extraction de l’humanité.

2.4 Tinker et Robin

Mais parler de médecine, de science comme d’une entreprise déshumanisante ne suffit pas. Il y a, dans cette œuvre, une autre relation possible entre le savant et l’objet du savoir. Un personnage attire ici mon attention : analphabète, Robin est le seul personnage de la pièce dont le fil narratif est l’acquisition de connaissances. Contrairement à Tinker, qui s’inscrit dans une vision du scientifique comme un

²⁸ On pourrait dire que Kane superpose plusieurs expériences et expérimentations : l’expérience de l’amour et de la perte de soi, les expérimentations de Kane sur la langue et sur la structure de la pièce et les expérimentations de Tinker sur ses cobayes.

tortionnaire nazi, retirant petit à petit les fragments d'humanité de ses cobayes, Robin est une figure naïve inscrite dans un parcours initiatique. Dans la pièce, il passe de l'ignorance à la connaissance, et cette dynamique le rapproche, bien entendu, de la traditionnelle figure du savant en quête de savoirs. La scène 7 présente Grace tentant d'apprendre à Robin comment écrire : « It's like talking without a voice. Same words you use all the time. Each letter corresponds to a sound. If you can remember which sound corresponds to which letter you can start building words. » (p. 123) Pendant toute la scène où il tente d'écrire le prénom de Grace, Robin essaie d'exprimer ses sentiments pour cette dernière avec une candeur juvénile :

Robin I've never kissed a girl before.
Grace You will.
Robin Not here I won't. Not unless it's you.
Grace I'm not like that, a girl, no.
Robin I don't mind. [...]
Grace Listen to me. If I was going to kiss anyone here, and I'm not but if I was, it would be you.
Robin }
Graham } Would it?
Grace Definitely.
 If.
 But.
Robin (*Beams and goes back to his writing.*)
A long pause.
Robin Gracie.
Grace Hmmn.
Robin }
Graham } I love you. (p. 127)

Ici, Robin est véritablement un porteur de lumière dans cet univers sombre et apocalyptique : là où les autres personnages semblent conscients des événements terribles se produisant autour d'eux, il est à ce moment de la pièce « intouché » par l'horreur. Cela ne le protège cependant pas : à la scène 15, il est surpris par Tinker en

train de dormir, entouré de livres et d'un abaque, signifiant son avancée dans l'apprentissage du langage et des nombres; également, à ses côtés, une boîte de chocolat qu'il souhaite offrir en cadeau à Grace. Après l'avoir menacé avec un couteau, le médecin le force à manger l'entièreté de la boîte de chocolat. Kane donne alors à voir la répétition de l'ingestion de chaque chocolat en répétant à vingt-quatre reprises l'action sur deux pages :

Robin *eats the chocolate, choking on his tears.*
When he has eaten it, Tinker tosses him another.
Robin *eats it, sobbing.*
Tinker *throws him another.*
Robin *eats it.*
Tinker *throws him another.*
Robin *eats it.*
 [...]
Tinker *tosses him the last chocolate.*
Robin *retches. Then eats the chocolate.*
Tinker *takes the empty tray out of the box – there is another layer of chocolates underneath.*
Tinker *throws Robin a chocolate.*
Robin *eats it.*
Tinker *throws him another.*
Robin *eats it.*
 [...]
Tinker *tosses him the last chocolate.*
Robin *eats it.*
Tinker *throws the empty box at him, then notices that Robin has wet himself.*
Tinker *Filthy little perv, clean it up. (p. 139-140)*

En choisissant de donner à voir chaque moment à même le texte au lieu de le limiter à une seule didascalie décrivant l'ensemble de cette action, Kane empêche le lecteur de se détacher de la violence commise envers Robin. L'effet d'accumulation et de répétition nous renvoie évidemment à l'aspect expérientiel de l'écriture de Kane, refusant la prise de distance et confrontant le lecteur à la matérialité de cette torture dans ce qu'elle a de répétitif, de sériel. Robin est par la suite forcé d'essuyer son urine avec les livres qu'il utilisait pour apprendre à lire et à écrire, puis de les brûler. Cette

image nous rappelle bien entendu, considérant l'univers concentrationnaire de la pièce, les autodafés de 1933. Tinker est imprégné de cette vision d'une science dirigée par l'idéologie, très loin des idéaux humanistes du progrès. Devant lui, Robin apparaît comme une autre figure du savoir, celle qui est écrasée par le pouvoir, un Galilée en puissance, tentant – inconsciemment, peut-être – de s'émanciper par l'acquisition de connaissances.

Ce parallèle entre Tinker et Robin²⁹ se fait plus clair quand nous considérons le fait que Robin est le seul autre personnage qui accède, le temps d'une seule scène, à la cabine de peep-show, ce lieu spéculaire rappelant les douches d'Auschwitz. Lui aussi parvient à voir le spectacle du corps de la Femme, mais face à cela sa réaction est toute autre que celle, emplie de désir, de Tinker:

Robin *goes into the booth that Tinker visits.*

He sits.

He puts in his one and only token.

The flap opens.

*The **Woman** is dancing.*

Robin *watches – at first innocently eager, then bemused, then distressed.*

She dances for sixty seconds.

The flap closes.

Robin *sits and cries his heart out.* (p. 134)

Sa posture, passant de la curiosité et de l'interrogation à la détresse, est clairement opposée à celle de Tinker, dénuée d'ignorance, qui témoigne de sa position de pouvoir : il est préparé et dispose de nombreuses pièces qui lui permettent de voir le spectacle à répétition s'il le veut (alors que Robin n'en a qu'une). Cela dit, l'incursion de Robin est unique, alors que celles de Tinker sont cycliques et font éternellement retour : la

²⁹ Autre parallèle possible : l'attrance de chacun des personnages pour « une » Grace!

Femme, personnage sans identité propre à laquelle est niée la capacité de s'autodéterminer, se voit attribuer – on l'a vu – le nom de Grace; elle est une répétition de l'autre Grace, mais elle est une Grace fantasmée par Tinker, une surface de projection sur laquelle il déplace ses désirs.

Cette tension entre Tinker, qui est moins savant qu'expérimentateur, et Robin, en plein processus d'acquisition de connaissances, nous informe beaucoup sur cette distance, dans la dramaturgie de Kane, entre la structure – qui toujours opprime – et les individus. Car, évoluant au sein d'une institution qui tente de l'effacer tout en prétendant qu'elle ne souhaite que l'aider³⁰, Robin parvient en partie à s'extraire de la structure aliénante de l'université par cette quête de savoir. Si son récit nous intéresse particulièrement, c'est justement parce qu'il agit comme le double de Tinker; il est l'autre savant, un savant qui se trouve en dehors des sphères du pouvoir. Si le nom de Tinker révèle comment il expérimente aléatoirement sur les individus, celui de Robin me pousse vers Prométhée, le premier révolutionnaire. Robin : « to rob », le voleur, comme Prométhée qui dérobe le secret des dieux pour le donner aux hommes, mais qui paie très chèrement ce « crime ». Archétype du savant qui parvient à maîtriser les forces naturelles pour en faire profiter ses semblables, Prométhée apparaît à travers ce jeune homme, accédant à un savoir interdit, mais émancipateur. Cependant, là où Prométhée est puni par les dieux, la punition de Robin semble surgir de la connaissance elle-même, qui lui permet d'enfin voir, comme Œdipe, ce qui lui était auparavant caché, soit cette conscience de son propre destin. Dans sa dernière scène, Robin parvient à compter jusqu'à « thirty fifty-two sevens », soit le nombre de jours restants à son incarcération

³⁰ Pensons entre autres au fait que Robin est enfermé parce qu'il entendait des voix lui intimant de s'enlever la vie : dans cette institution, sous les ordres de Tinker, des Voix attaquent et violent les patients. Et si les Voix présentées dans le texte étaient les mêmes qui poussent originellement Robin vers le suicide?

dans cette université. À nouveau, chiffre par chiffre, Kane nous montre le jeune homme comptant jusqu'à sept – le nombre de jours dans une semaine – puis jusqu'à cinquante-deux – le nombre de semaines dans une année – et finalement jusqu'à trente – les trente années qu'il lui reste. Sept jours, multipliés par cinquante-deux semaines, multipliés par trente ans : dix mille neuf cent vingt jours entre Robin et sa liberté. C'est cette révélation qui provoque sa mort :

Robin *takes off his tights (Grace's) and makes a noose.
He gets a chair and stands on it.
He attaches the noose to the ceiling and puts his head through.
He stands in silence for a few moments.*

Robin Grace.
Grace.
Grace.
Grace.
Grace.
Grace.
Please, Miss.

*The chair is pulled from under **Robin**.
He struggles.*

Tinker *is watching.*

Graham He's dying, Grace.

Grace *(Doesn't respond.)*

Graham *looks at Robin.*

Robin *looks at Graham – he sees him.*

Still choking, Robin holds out a hand to Graham.

Graham *takes it.*

The wraps his arms around Robin's legs and pulls.

Robin *dies. (p. 144)*

Robin ne fait pas basculer la chaise : elle est retirée par une force inconnue; il se débat contre l'asphyxie – écho des chambres à gaz? – et avant de mourir il devient le seul autre personnage, à part Grace, à voir et à toucher Graham, le frère amoureux spectral. À ce moment, il *voit* ce qui est complètement inaccessible aux yeux de Tinker; il brise ce panoptisme qui consolide le pouvoir du bourreau, juste avant de rendre l'âme. La connaissance des nombres le libère également du camp en le réinstaurant dans une

chronologie linéaire : réalisant enfin l'horreur de son futur, il peut prendre le contrôle de sa propre existence. « Le remplacement des mots par les nombres [...] [suggère] une réduction de la vie humaine au chiffre, mais aussi une prise de pouvoir par Robin, qui prend conscience de son avenir en le représentant sur le boulier. Tinker l'a forcé à brûler ses livres, mais il parvient néanmoins à extraire le boulier de leurs cendres. » (Campos, 2012, p. 195) La connaissance est ici un outil d'émancipation, il me semble, face à Tinker, qui représente une structure scientifique qui est soit vide de savoir, soit contre celui-ci.

Tinker n'est pas un authentique médecin, il n'en a que certains attributs et surtout certains pouvoirs. Le geste scientifique est ainsi vidé de son contenu, et *Cleansed* ne conserve de la démarche rationnelle de l'expérience qu'une forme vide et cruelle. (Campos, 2012, p. 194)

J'apporterais une nuance à cette idée de Campos sur l'identification de Tinker comme médecin : il se présente ainsi (« I'm a doctor » (p. 122) et d'autres personnages l'identifient comme « Doctor » (Graham à la première scène, Carl à la scène 4 et la Femme aux scènes 9 et 14); de plus, lors de son apparition à la troisième scène, il informe Grace de ce qui est arrivé à son frère tout en tenant son dossier à la main. Or, il va également dire qu'il n'est pas un médecin à deux reprises : à Graham il dit « I'm a dealer not a doctor » (p. 107) et à Grace, « I'm sorry. I'm not really a doctor. » (p. 146) Que faire de cela? C'est dans la tension entre les fonctions de « drug dealer » et de « doctor » que nous pouvons, à mon sens, trouver une interprétation accommodant ces deux extrêmes. En effet, la première scène tend à faire du personnage un revendeur de drogues, considérant qu'il injecte de l'héroïne à Graham : cela dit, parler de « drugs », c'est parler à la fois de narcotiques et de médicaments et c'est dans cette

dualité que se joue l'ambivalence de Tinker³¹. Tinker n'est en effet pas un guérisseur : il a du médecin les pouvoirs, certes, mais ne « soigne » personne, au contraire. Quand il nie être un médecin, j'y vois le reflet de cette absence de « *care* ». Même envers la Femme, à qui il finit par dire qu'il l'aime : il commence en lui promettant qu'il lui donnerait « *whatever you want* » (p. 123), mais à la scène 9, quand elle lui demande de la sauver (« *Save me.* » [p. 130]), le rideau retombe dans la cabine de peep-show. D'ailleurs, à son passage suivant, il s'adresse à elle comme à tous les autres patients, mais avec une rage dont il était pourtant dénué avant cette scène :

Tinker Don't waste my fucking time.
 Sit.
Woman (*sits opposite to Tinker*)
Tinker Open your legs.
Woman I'm confused.
Tinker OPEN YOUR FUCKING LEGS
 [...]

 TOUCH FUCKING TOUCH.
Woman Don't do this.
Tinker YOU WANT ME TO HELP YOU?
Woman YES
Tinker THEN DO IT (p. 137)

Tinker n'apparaît aucunement comme une présence rassurante, bien au contraire. Et ce qu'il me semble que Kane propose comme vision des sciences médicales dans ce texte, c'est bien qu'elles sont fondées sur l'observation des individus et fonctionnent grâce à une logique de déshumanisation qui fait du patient une simple série de caractéristiques à laquelle est retirée son intégrité. Entre le médecin et ses patients, il n'y aurait qu'une relation de pouvoir univoque (malgré les zones grises dans lesquelles

³¹ Ce choix de décrire un médecin comme un *drug dealer* ne se limite pas à cette pièce. Cette idée apparaît également, sous une forme complètement différente, dans 4.48 Psychose... Cette idée sera développée plus avant dans le troisième chapitre.

Tinker se voit plongé dans sa relation « amoureuse » avec la femme) qui agirait en séparant le bon grain de l'ivraie et qui purifierait ensuite les déviants et les malades. Car l'amour, imaginé comme une perte de soi, et la déshumanisation engendrée par le savant s'unissent dans la destruction du *je*. Alors qu'à plusieurs reprises on demande à Tinker d'offrir de l'aide, il ne le peut pas réellement : dans la neuvième scène, la Femme lui demande de l'aider : « Save me. » (p. 130) ; à la scène suivante, Tinker dit à Grace, en écho à cette demande : « I'm here to save you » (p. 133). Mais cette salvation prend la forme d'une torture³², puis de la transplantation d'un phallus sur Grace pour que son corps corresponde à celui qu'elle désire : « Graham outside like Graham inside » (p. 126). Cela accomplit la destruction de Grace en tant que « je », faisant d'elle une dualité en un corps, Grace/Graham, dont la dernière réplique est « Help me. » Ce faisant, un parallèle clair est créé entre Tinker et Graham, les deux êtres effaçant Grace, l'un dans l'expérimentation, l'autre dans l'amour. La douzième scène – celle des électrochocs – présente une Grace étendue, entre Graham et Tinker, qui entretient avec ces deux hommes une double conversation : « Graham is one side of her, Tinker the other » ; « Graham takes one hand, Tinker the other » (p. 134) La symétrie entre les deux personnages se fait très claire : à cela se superpose un double sens où « Tinker the other » peut aussi être lu comme l'exposition de Tinker comme une figure de l'altérité, comme l'Autre, celui avec qui aucune relation n'est possible, radicalement et violemment hors de soi.

C'est inopinément, parfois, que se révèle à nous ce qui, dans le plus familier, nous pénètre jusque dans l'étrange. Révélation au sens biblique, bien sûr, signifiant « le dévoilement (ou exil) de la présence » ; une révélation « n'est donc pas d'abord

³² Dans la scène 12, Tinker procède à un traitement par électrochocs sur Grace.

présence de Dieu, mais sortie de Dieu hors de soi dans le monde » comme nous l'indique Bernard Dupuy dans l'entrée « Révélation » de l'Encyclopedia Universalis. La révélation, autrefois perçue comme « la communication d'une vérité », reléguée à la parole et au discours, est davantage, un acte, une « trace » du passage de Dieu dans le monde. Je ne suis pas croyant, mais ces mots éveillent en moi des sensations d'un autre temps; la fugace impression d'effleurer une vérité qui aurait été laissée ici pour que je la trouve ; le moment où en un clin d'œil toutes les pièces du casse-tête s'emboîtent parfaitement. Le travail du mémoire – peuplé de hasards et de moments de grâce – est parsemé de révélations, où soudain mon objet d'étude est là, devant moi – comme s'il l'avait toujours été –, attendant de moi que je réalise, avec stupeur, qu'à nouveau Kane s'est manifesté, hors de moi.

C'est tout récemment que Tinker m'apparut en plein jour, lors d'une énième journée de travail au Centre des sciences de Montréal. C'était à la fin de l'automne 2019. Dans une salle d'exposition, Humain, une phrase m'envahit soudain, une phrase écrite comme en lettres d'or sur un mur, phrase familière, lue cent fois sans jamais réellement l'être. Ce jour-là, pour la première fois depuis des lustres il me semble, les murs du musée cèdent et je me retrouve enfermé chez Kane. Soufflé par cette explosion, anéanti, ces mots résonnent enfin comme ils l'auraient dû :

« Tinkering is evolution. »

Celui qui fait office de monstre, le Josef Mengele de Cleansed, le Dr Frankenstein, Tinker se révèle hors de moi. En français, invisible : « L'évolution, c'est du bricolage ». C'est généralement ainsi qu'on traduit le verbe to tinker : bricoler, voire rafistoler (comme le fait Angel-Perez). Mais toutes ces traductions font défaut, nous perdent, nous renvoyant à une image plutôt simple de construction et/ou de réparation grossière. L'anglais to tinker nous plonge au contraire dans une interaction beaucoup plus complexe : « to repair, adjust, or work with something in an unskilled or experimental

manner » nous dit le Merriam-Webster. To tinker nous renvoie à cette idée d'une expérimentation en cours, d'un processus itératif de recherche en action, avançant selon une logique secrète d'essai-erreur. To tinker nous force à une multiplicité de manipulations expérimentales dans le but que « ça » fonctionne, sans nécessairement que cela ne s'accompagne de compréhension. Aucun personnage chez Kane ne porte aussi bien son nom : Tinker est l'homme qui répète ses manipulations jusqu'à ce que « ça » « marche »³³. De là vient cette idée selon laquelle la pièce met en scène une « structure expérimentale divorcée du savoir » (Campos, 2012, p. 194).

À nouveau ce terme dans mon esprit : ambivalence. Car si to tinker nous renvoie à ces manipulations aléatoires qui sont d'une extrême violence dans l'œuvre, il s'agit d'une logique de la découverte appuyée sur une expérience sensible du réel, et non sur la rationalisation ou sur une théorie abstraite. Le « tinkering » est une manière d'apprendre, dans le concret ; mettre les mains à la pâte, tenter, échouer, recommencer. Avoir un résultat en tête et tenter d'y arriver par tâtonnements ; faire de la recherche, c'est exactement ça. Avancer de façon inégale, se tromper souvent, reprendre, faire une expérience qui donne des résultats qu'on tente de comprendre sans jamais tout à fait y arriver ; faire de la recherche c'est assumer l'incomplétude. La réflexion sur *Cleansed* ici présente n'est pas terminée. Même après trois ans de maîtrise, je fronce les sourcils en relisant ce chapitre – peut-être resteront-ils toujours dans cette position. Il y a davantage à dire sur cette œuvre que ce qui a été dit, soit : qu'elle met en scène un médecin qui torture tout le monde, qu'elle met en scène une expérimentation dans la fable qui est redoublée par une expérimentation formelle ; que la médecine est ici affaire de domination et de destruction ; que l'amour, employé comme thème, serait

³³ Car, pour savoir si quelque chose fonctionne, encore faut-il connaître cette fonction. Mais cela nous éloigne de la question posée par *Cleansed*, qui est, je le répète, bien davantage formelle que fonctionnelle.

analogue à l'expérience concentrationnaire; que le médecin est une figure de surveillance toute-puissante... Le rapport au médical dans lequel se trouve piégé l'œuvre est hérité de Phaedra's Love et se poursuit, en partie du moins, dans 4.48 Psychosis ; cette idée selon laquelle le médecin constitue « la voix contre laquelle se construisent les autres » (Campos, 2012, p. 190). Et si elle fait de la maison de la médecine un lieu concentrationnaire et un théâtre – « [le] regard clinique a cette paradoxale propriété d'entendre un langage au moment où il perçoit un spectacle » (Foucault, 1963, p. 154) – c'est que la violence est imprimée dans la circulation des regards. La pièce, débutant par l'overdose oculaire du junkie, se termine par l'explosion nucléaire: « The sun gets brighter and brighter, the squeaking of the rats louder and louder, until the light is blinding and the sound deafening. / Blackout. » (p. 151) Ce sont les spectateurs, maintenant, qui ne verront plus.

Mais il y aura toujours, derrière l'horreur, un jeune être amoureux qui apprend à compter.

CHAPITRE III

4.48 PSYCHOSIS : SI LA MÉDECINE POUVAIT PARLER

Enfin. Enfin ce texte, enfin ces mots, enfin cette poésie dont je me nourris depuis des années, enfin ces images qui me hantent, enfin ces efforts, ces angoisses, prennent leur forme... Car l'intention pas si secrète de ce mémoire est – et a toujours été – d'enfin parler de 4.48, d'en épuiser en partie le sens, peut-être; ou à tout le moins de révéler un envers de ce texte qui s'était lové en moi au fil du temps.

La pièce ultime de Kane : la seule pièce de théâtre que je lis sans cesse, de jour comme de nuit, l'été comme l'hiver, sans que jamais elle ne me semble « hors de moi », tellement je m'y perçois en écho. Il y a dans ce texte quelque chose qui me parle : peut-être en suis-je éperdument amoureux, ce qui me pousserait à me perdre dans ses lignes. « Dire que vous aimez ce texte et que vous l'admirez est une béquille à votre pensée », me dirait peut-être quelqu'un que je croisai dans ce qui me semble être un très lointain passé. Et pourtant si l'écriture de Sarah Kane est menée par une seule idée, c'est bien par cet amour si grand qu'il s'approche, si on veut bien se laisser emporter, du divin.

Ce que nous vivons collectivement alors que se construit ce chapitre est pourtant si particulier, si peculiar dirait-on dans la langue de Shakespeare, qu'il me faut vous en glisser quelques murmures. Depuis des semaines je suis enfermé; la pandémie COVID-19 bat son plein et au moment d'écrire ces lignes j'ignore si je pourrai enlacer

mes amis ou ma famille dans quelques semaines ou dans quelques mois³⁴. Ne vivant heureusement pas seul – mon amoureux est à la fois ce qui me permet de garder l'esprit clair et ce qui me rend fou, dans une ambivalence très kanienne – je ne suis pas complètement coupé du monde. Et pour la première fois, ouvrant 4.48, je fronce les sourcils : le texte est soudain abrasif, des zones de tension apparaissent, alors que je me sens vaciller dans la voix du médecin. Jamais je n'ai autant résisté à ce texte, qui m'amadoue avec des images fulgurantes et une structure qui m'avale d'un coup. Jamais je n'ai autant vécu cette urgence de le coucher sur la table et de le disséquer, quitte à lui faire mal. De le prendre, en tout ou par parties ; de l'étendre de tout son long et d'exposer ses sombres recoins, d'y faire lumière et d'écrire, ici, tous ces morceaux que j'aurai extirpés de son corps sanglotant, tous ces passages que je lui aurai volés, citant sans vergogne Kane et toute son ascendance littéraire, prenant, coupant, brûlant, cinglant, tirant, déchirant.

3.1 Écriture, psychose et formalisme

L'écriture de Kane aura fait un long chemin pour parvenir à la pièce finale de sa dramaturgie : d'une œuvre cauchemardesque à une autre, les images d'une violence inouïe, les références aux camps de concentration, les horreurs d'une humanité visiblement corrompue semblent se dissiper. Après *Cleansed*, en effet, les violences physiques ne sont plus mises en image, alors que l'aspect *visuel* de l'écriture de Kane occupait jusque-là une place centrale. Le point focal n'est plus ce qui, étant vu, provoque l'expérience extrême d'angoisse, de colère, d'effroi ou d'inconfort susceptible de transformer l'âme du lecteur/spectateur. Est-ce à dire que l'écriture de Kane n'en est plus une d'expériences, de sensations révélées à chaud, de direct? Elle

³⁴ Au moment de corriger ce chapitre, il apparaît qu'il s'agit de cette dernière option.

n'est certainement pas froide, même si les personnages – ces êtres de papier – qui avaient autrefois des noms, presque des personnalités, s'éteignent. Désignés dans *Crave* par de simples lettres (A, B, C et M), puis complètement invisibles dans *4.48*, les figures qui habitent l'espace du texte se *spectralisent*, sans cependant disparaître. Les projecteurs se tournent vers le texte, l'écriture est mise de l'avant. *Crave* – texte opaque s'il en est un chez elle – prend la forme d'un paysage de voix poétiques, où des entités parlent, se parlent, se répètent. *4.48 Psychosis* signale un pas de plus dans le travail formel – marqué par ce qu'on pourrait appeler une dé-théâtralisation du texte puisque disparaissent didascalies et dialogues répartis entre personnages –, mais aussi un retour vers la fable, vers cette idée qu'il arrive *quelque chose* à un personnage dans une fiction. Si nous nous plaisons à parler de postmodernité et de fragmentation quand on parle de Kane, il n'y en a pas moins ici une histoire qui nous est racontée, une transformation, celle d'une Voix³⁵ qui cite, récite et raconte, par bribes, sa propre disparition, sur fond médical.

Le titre se divise en deux parts : *4.48* est l'heure où la santé mentale (*sanity*) fait sa visite (p. 229), heure où le sujet auquel appartiendrait la Voix choisit de se donner la mort dans un moment de lucidité; *Psychosis* – terme clinique désignant une affection psychique où la limite entre soi et le monde s'estompe, où les idées deviennent des réalités tangibles et où tout ce qui est perçu et ressenti est à la fois réel et illusoire – nous renvoie à un univers clinique, celui de l'hôpital psychiatrique, de l'espoir – ou du désespoir – d'une guérison. Mais la psychose est ici bien plus qu'un élément de la fable : Kane en fait un procédé d'écriture, un principe formel qui dirige l'œuvre. À nouveau

³⁵ J'utiliserai « Voix » pour désigner l'instance d'énonciation de *4.48 Psychosis*, amalgame informe de nombreuses autres voix et figures, médicale, patiente, auctoriale, etc. Pour référer à ces autres niveaux, j'utiliserai « voix » (avec la minuscule), associée à un adjectif pour préciser à laquelle je fais référence. Ainsi, dans les « dialogues thérapeutiques », je parlerai de « voix patiente » et de « voix médicale ».

nous sommes en terrain connu, chez une auteure pour qui la réflexion formelle n'est pas reléguée à l'arrière-plan, au contraire, et qui refuse les formes préétablies, stables, connues.

*Voir Kane comme une « formaliste » est pour moi une façon de résister à un certain discours critique qui vise à l'enfermer dans la sphère d'une douleur qui s'arrête à l'individu, sans discuter outre mesure de la spécificité de sa dramaturgie. Je renvoie ici à un article de Delvaux qui répond clairement à ces critiques dont j'ai laissé entendre les propos par moments dans les chapitres précédents : « Lu trop souvent comme une lettre de suicide, 4.48 Psychosis est devenu la lentille à travers laquelle toute l'œuvre de Kane a été interprétée comme relevant d'une dépression clinique plutôt que du talent artistique. » (Delvaux, 2012) Écraser Kane dans l'image de la dépression, de la maladie mentale, est une vaste entreprise critique – qui est heureusement contrée par un autre discours – qui tend à dé-politiser son œuvre et à refermer sa dramaturgie sur la question d'un sujet (auctorial) en souffrance. Bien sûr, la question de la douleur est centrale chez Kane : mais encore faut-il s'interroger sur les ramifications de la souffrance, ses causes, ses effets ; s'il y a agression sexuelle dans cette chambre d'hôtel de Leeds dans *Blasted*, c'est que Kane sent la parenté entre le viol « individuel » et les viols collectifs qui avaient lieu à l'époque lors des conflits armés en Bosnie-Herzégovine (Saunders, 2004, p. 73). S'ensuit une réflexion politique sur la nature de la violence, sur la rédemption. Le discours critique faisant de Kane une malade mentale est pauvre, réducteur, réactionnaire ; mais attention également à un autre discours faisant d'elle une icône inscrite dans une lignée de femmes auteures suicidées. Je pense ici au Cimetière des jeunes filles assassinées, où Kane figure aux côtés de Plath, Bachmann et Arcan, figures avec qui l'auteur – Jacques Beaudry – entretient une conversation à la deuxième personne, parlant de leurs œuvres, certes, mais surtout de leur mort prématurée et de leur psyché. L'usage du prénom me semble toujours empreint d'un manque de considération, presque de respect, devant ces artistes qui méritent qu'on leur pose des questions, qu'on les contredise, qu'on doute*

de leurs positions. Je ne saurais me placer dans un tel dialogue avec Sarah Kane : elle demeure pour moi une étrangère, et ce, peu importe à quel point je « me » rencontre dans ses textes. C'est pourquoi je peux écrire ce mémoire. Comme le dit Mark Ravenhill, dramaturge qui a vraiment rencontré Kane : « Myth, biography and gossip crowd around the work of any artist, clouding our view, but maybe no one more so at the moment than Sarah Kane. We don't know her. We never knew her. Let's look at her work. » (Ravenhill, 2005).

L'une des raisons pour lesquelles des critiques se sont arrêtés à la biographie se trouve cependant dans l'œuvre : cette pièce est certainement la plus autoréflexive de son répertoire et plusieurs passages nous forcent dans un goulot d'étranglement métadramatique. Le plus célèbre:

Last in a long line of literary kleptomaniacs

(a time honoured tradition)
Theft is the holy act
On a twisted path to expression

A glut of exclamation marks spells impending nervous breakdown
Just a word on a page and there is the drama

I write for the dead
the unborn

After 4.48 I shall not speak again (Kane, 2006, p. 213)

Caractérisée ici par la question de l'écriture – question qui hante la pièce – la Voix peut plus ou moins facilement se replier sur celle de Kane, la recouvrir, faisant ainsi apparaître cette interprétation autobiographique. Je refuse cette dernière parce qu'elle nous enferme dans une relation fictive, imaginaire, qui existerait entre un individu qui aurait existé, une femme tourmentée nommée Sarah Kane, et ce livre, qui constituerait son ultime souffle. Je ne crois pas en ce genre de parole, une parole fermée sur elle-

même, qui nous éloigne des mondes possibles des littératures, rendus désuets devant un pragmatisme aveugle. La littérature – oui, bien sûr, j’y inclus le théâtre sous toutes ses formes – est un terrain de jeu; un « dialogue de sourds », comme le dit Pierre Bayard, qui s’accomplit dans la lecture, dans la rencontre de l’un – le lecteur – et de l’autre – l’œuvre – dans une dynamique chaque fois unique. Faire de l’auteur l’unique interlocuteur d’une œuvre, c’est lui refuser son ouverture fondamentale et lui nier ce qui se rapproche le plus d’une « identité ». Ma lecture de cette œuvre ne traitera donc pas – au-delà d’une minimale mise en contexte afin de m’assurer de la clarté du propos – du suicide de Kane, ni de ses séjours en psychiatrie : comme le dit Marie-Christine Lesage, « [c]e serait lui enlever toute sa force détournée et subversive. » (Lesage, 2012, p. 120) En outre, ce texte est aux antipodes d’une lettre de suicide écrite à la hâte. La Voix qui s’exprime ici n’est pas celle de l’auteure : il s’agit de celle d’une œuvre autoréflexive, presque consciente, qui se diagnostique elle-même. Le linguistique et le médical s’entrecroisent : « A glut of exclamation marks spells impending nervous breakdown »; la ponctuation, comme autant de cellules amoncelées en tumeur, « forme » le choc nerveux imminent; le texte, entité indépendante, est un corps dont les organes sont ponctuation, vocabulaire, syntaxe.

L’usage du terme « psychosis » dans le titre est la clé de la construction de l’œuvre. Nous référer à la bible de la psychiatrie³⁶ de l’époque – le fameux DSM-IV – nous révèle cependant un certain flou autour de la définition de ce terme :

Historiquement, le terme de [sic] *psychotique* a connu de nombreuses définitions différentes, dont aucune n'a été acceptée universellement. La définition la plus étroite de psychotique se limite à l'existence d'idées

³⁶ Petite parenthèse : tous les usages du terme « psychose » et « psychotique » renvoient, ici, à leur sens d’un point de vue psychiatrique. Je ne mettrai pas les pieds sur le terrain cahoteux de la psychanalyse freudienne ou lacanienne.

délirantes ou d'hallucinations prononcées, les hallucinations survenant en l'absence de reconnaissance de leur caractère pathologique. [...] Finalement, le terme a aussi été défini conceptuellement comme une « perte des limites du Moi » et une « altération marquée de l'appréhension de la réalité ». (American Psychiatric Association, 2003, p. 343)

Ces deux dernières définitions, plus précises et utiles dans le cas du texte présentement à l'étude, nous indiquent ce qui donne à l'œuvre son aspect éclaté et polyphonique : car derrière l'apparente unité de texte qui tend à la poésie se font ressentir les souterrains échos de voix multiples. Les styles se confrontent, se côtoient, se transforment. La Voix qui structure la pièce fait *patchwork* en suturant de confus morceaux de Je – « *bewildered fragments* » (p. 210). Ainsi, nous retrouvons, dans le second tableau, deux niveaux d'énonciation qui ne sont différenciés que par la mise en page:

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

I had a night in which everything was revealed to me.
How can I speak again?

the broken hermaphrodite who trusted herself alone finds the room in
reality teeming and begs to wake from the nightmare (p. 205)

On sent d'ores et déjà deux styles différents : celui asyntaxique, sans majuscules ni ponctuation de la description qui donne à avoir cette image abjecte de coquerelles dans une salle de banquet, et celui, clairement structuré, se situant dans ces *I* et ce *me* clairs, où nous voyons se commencer et se terminer la phrase. Le texte nous indique ainsi deux *lieux* d'où parle cette Voix qui sont diamétralement opposés, deux états de la parole contraires qui se confondent et n'ont pour paratexte que cette tabulation qui indique un *écart*, un *saut*, un *espace* entre les deux, espace qui nous éloigne minimalement du vide autour de la page. Autre façon de signaler la présence de

« plusieurs »³⁷ voix : les tirets, grande tradition romanesque, font surface dans les quelques tableaux où les répliques, écrites dans un présent de l'énonciation comme dans un très traditionnel dialogue théâtral, nous laissent entendre une conversation telle qu'elle aurait pu être entendue si nous avions dissimulé des micros dans un bureau de psychiatre.

- Have you made any plans?
- Take an overdose, slash my wrists then hang myself.
- All those things together?
- It couldn't be misconstrued as a cry for help.
(*Silence.*)
- It wouldn't work.
- Of course it would.
- It wouldn't work. You'd start to feel sleepy from the overdose and wouldn't have the energy to cut your wrists. (p. 210-211)

Avec ou sans tirets, jusqu'à ce moment, plus nous nous rapprochons d'une parole au plus près d'une énonciation réelle, plus s'accroît la distance entre le texte et la marge. Cela n'est cependant pas une caractéristique stable de la pièce : les phrases prononcées à la première personne ne sont pas toujours éloignées du bord de la page; parfois, elles se trouvent très près du vide. Le segment débutant à la page 214 par « Sometimes I turn around and catch the smell of you and I cannot go on I cannot fucking go on without expressing this terrible so fucking awful physical aching fucking longing I have for you » apparaît comme un dialogue sans interlocuteur, chaque intervention de la voix n'ayant comme réponse qu'une didascalie : « (*Silence.*) ». Le style rompt avec ceux décrits ci-haut : si s'y impose toujours la première personne, la structure n'est plus aussi claire et limpide; les paroles s'embourbent, les mots se répètent comme si la Voix était à la recherche de ses mots. L'énonciation perd de sa clarté, nous nous retrouvons au cœur d'une parole écartelée entre différentes présences du sujet, entre

³⁷ Vous pardonneriez ces guillemets dont j'explique plus explicitement la présence dans quelques pages.

intériorité et extériorité, subjectivité et objectivité. Ce qui se produit ici est évidemment le reflet littéraire de la psychose, Kane donnant à lire non pas la voix d'une personne psychotique, mais une stylistique textuelle proprement psychotique, confondant tous les styles que nous avons rencontrés dans l'œuvre de l'auteure depuis ses débuts : les voix laconiques, l'humour noir, la préséance de l'image – ici soit décrites à même la parole ou apparaissant directement par le travail de mise en page, de disposition des répliques.

Mais au-delà des aspects thématique et stylistique, là où la psychose se fait le plus sentir se trouve dans cette question de la « kleptomanie littéraire » que la Voix décrit elle-même, dans un éclair de lucidité la sortant de la psychose³⁸. Dans ce moment, elle quitte la fiction et commente sa propre constitution comme texte : de la même manière qu'un psychotique perd « les limites de son Moi », faisant de fragments de soi des réalités extérieures (et vice versa), le texte est parsemé de phrases et d'images qui proviennent d'ailleurs et qu'il *absorbe*. Le lien que crée ici Kane entre intertextualité et psychose est le pont qui m'a explicitement mis sur cette enquête cherchant à détailler ces interactions entre la dramaturgie de l'auteure et les sciences médicales; ici, Kane s'approprie un concept qui appartient au langage psychiatrique et qui réfère à un type de trouble *particulier* – pouvant être vécu par et observé chez un individu – et l'applique à un tout autre objet : le texte dramatique. Ce mouvement, véritablement *expérimental*, renvoyant presque à cette idée de l'expérience de pensée (*Gedankenexperiment*), est une caractéristique fondamentale des « bonnes » *science plays*, telles qu'elles sont imaginées par Shepherd-Barr : « The best ones successfully employ a particular scientific idea or concept as an extended theatrical metaphor. They

³⁸ Mais quel état constitue l'état psychotique? Celui où le monde entier fait partie de la voix du Sujet, ou celui, d'une terrible solitude, d'une voix pour qui une barrière a été construite afin de la séparer des autres?

literally enact the idea that they engage, a performativity that is provocative and innovative [...] » (Shepherd-Barr, 2006, p. 6). De ce point de vue, il ne faut pas réfléchir la psychose comme une simple référence à ce qui se produit au sein de l'univers fictionnel³⁹ (« 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. But I am not here and never have been. » (p. 209)), mais comme un principe structurant l'ensemble de la pièce, dans un seul et même mouvement expérimental qui fait coïncider, justement, son fond et sa forme. Il y a, dans cet emprunt citationnel au langage psychiatrique, un mouvement créateur qui renouvelle le sens du terme « psychose », par ce déplacement d'un domaine à l'autre, du médical au théâtral. Car c'est de citation qu'il s'agit ici – certainement apparentée à la kleptomanie à laquelle fait référence Kane dans le texte; le mot *psychosis* employé dans le titre est le résultat d'un travail double de prélèvement et de transplantation, passant d'un type de langage à un autre⁴⁰ :

Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève. Il y a un objet premier, posé devant moi, un texte que j'ai lu, que je lis ; et le cours de ma lecture s'interrompt sur une phrase. La phrase relue devient formule, isolat dans le texte. [...] Le fragment élu se convertit lui-même en texte, non plus morceau de texte, membre de phrase ou de discours, mais morceau choisi, membre amputé ; point encore greffe, mais déjà organe découpé et mis en réserve. (Compagnon, 2016, p. 20)

³⁹ Après tout, si nous devons tomber dans la question traître du diagnostic du personnage, le texte ne nous fournit-il pas ce diagnostic : « pathological grief », un deuil pathologique, incessant? Il n'y est pas directement question de psychose...

⁴⁰ Je discuterai plus amplement de la distance entre le langage commun et le langage scientifique dans une section subséquente de ce chapitre.

Cette image de la citation comme acte *médical* (par analogie) nous renvoie à une idée que nous avons déjà rencontrée dans le cas de l'écriture de Kane : son travail formel a beaucoup été décrit avec ce genre de termes; souvenons-nous simplement, en guise d'exemple, d'Angel-Perez qui parle de *Cleansed* comme d'un corps que l'on découpe. Or, l'intertextualité est un aspect fondamental de l'écriture de Sarah Kane et de *4.48 Psychosis* : elle y cite maints auteurs – je pense entre autres à Albert Camus, Antonin Artaud, C.S Lewis et Martin Crimp. Mais le travail intertextuel ne se limite pas à une ascendance littéraire : comme nous le laisse déjà présager le titre avec son emprunt inaugural, c'est aussi dans un corps d'ordre médical que Kane s'affaire à prélever des organes.

3.2 Kane et les greffes du médical

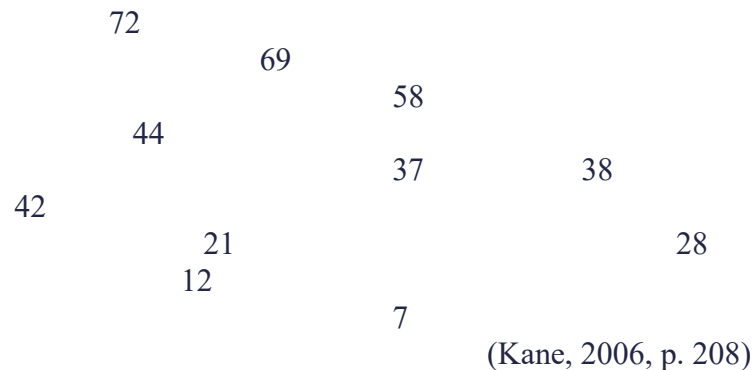
Où sont ces organes? Ou plutôt, quels sont-ils? Kane joue avec la citation en ne l'explicitant jamais au sein du texte : toute aventure dans les mots de *4.48* nous force ainsi à devenir enquêteurs, à retracer des textes, à envahir la bibliothèque. Pour ce faire, rien de plus simple (et, paradoxalement, de plus complexe) : il faut trouver ces moments où *quelque chose* ne colle pas parfaitement, où on peut sentir les contours du texte découpé et collé. Écouter la poésie de Kane, ses rythmes, trouver les staccatos ; de ce point de vue, certaines scènes me sont apparues particulièrement suspectes. Débutons par le cas de figure le plus évident : dans tout le texte, deux tableaux sont composés uniquement d'une série de nombres. Lors du premier, impossible de savoir ce dont il s'agit ou d'identifier une logique, comme si Kane y avait lancé une poignée de nombres et que certains avaient simplement *adhéré* à la page :

100

84

91

81



Ce moment s'éclaircit soudain lors de la seconde scène chiffrée, vers la fin de la pièce, où *a posteriori* nous pouvons identifier ce qui se produit dans la première :

100
 93
 86
 79
 72
 65
 58
 51
 44
 37
 30
 23
 16
 9
 2 (Kane, 2006, p. 232)

Il s'agit ici d'une procédure faisant partie d'un test clinique, le *Mini-Mental State* (MMS)⁴¹ donné par des travailleurs du milieu de la santé afin d'évaluer l'état mental

⁴¹ La raison du « mini » est que plusieurs tests, au moment de la conception du MMS, existaient déjà afin d'accomplir le travail d'évaluation des facultés cognitives du patient, mais étaient généralement très longs à administrer. Le MMS est beaucoup plus court, pouvant être mené en quelques minutes seulement. Une version en ligne est disponible sur le site Web du Consortium national de formation en santé : <https://cnfs.ca/agees/tests/mesurer-l-etat-cognitif/mini-mental-state-examination-mmse>

des patients (Folstein, Folstein & McHugh, 1975). Le *Serial Sevens* est un item dans la liste : le médecin demande au patient de commencer à 100 et de successivement soustraire 7 à ce nombre, puis d'effectuer le même calcul jusqu'à arriver à 0 (ou à 2, pour être plus précis). Les deux tableaux deviennent ainsi deux « tentatives » d'accomplir cette procédure. Le premier essai est totalement chaotique, comme si la voix patiente était incapable de se concentrer sur sa tâche, parce qu'elle était distraite ou confuse; les chiffres sont désalignés, dispersés, comme autant de fragments d'un Moi en crise. Or, la seconde scène, étonnamment, est parfaitement *lisse*, complètement maîtrisée : chaque chiffre s'inscrit dans une série dont les règles sont claires ; nous pourrions la poursuivre *ad vitam aeternam* vers le haut (107, 114, 121...) ou vers le bas (-5, -12, -19...) si nous le voulions. Ces passages, sur notre scène imaginaire, produisent cette image d'une patiente d'abord confuse, incapable de concentrer son attention sur les calculs, comme si le texte lui-même était en convulsion, puis d'un corps maîtrisé, calme, à l'esprit aiguisé. Les nombres, ici, ne signalent pas qu'une réduction de l'humain⁴²; au contraire, ils sont ici dotés de la capacité de raconter, de créer des images. Ils occupent la même place que les longs monologues poétiques qui donnent à voir la souffrance d'un être suicidaire; le nombre, ici mis sur un pied d'égalité avec le langage, nous fait voir la confusion, peut-être plus directement qu'avec des mots. Et si la voix est complètement confuse à l'entrée de la pièce, elle ne l'est plus à la fin, où pourtant le texte semble suggérer que le « personnage », dont nous entrevoyons l'existence par bribes, se suicide et est effacé de l'existence. La corrélation à laquelle nous aurions pu nous attendre, entre la tendance suicidaire et les capacités cognitives réduites, est renversée : quand on fait référence à la *sanity* dans le texte, l'on parle davantage du moment précédant le suicide que d'un moment qui serait l'aboutissement du traitement clinique.

⁴² Souvenons-nous de la question du nombre dans *Cleansed!*

Au-delà de ce test, Kane va également puiser dans d'autres questionnaires issus du domaine psychiatrique : le premier est le *Beck's Depression Inventory* (BDI), qui permet aux gens d'évaluer le degré de sévérité d'un état dépressif en choisissant quels énoncés dans une série correspondent le mieux à la réalité. Le troisième tableau de la pièce comporte plusieurs passages que l'on peut trouver mot pour mot (ou presque) dans la première version du BDI :

I am sad
 I feel that the future is hopeless and that things cannot improve
 I am bored and dissatisfied with everything
 I am a complete failure as a person
 I am guilty, I am being punished
 I would like to kill myself
 I used to be able to cry but now I am beyond tears
 I have lost interest in other people (Kane, 2006, p. 206)

I feel blue or sad. [...] I feel that the future is hopeless and that things cannot improve. [...] I feel I am a complete failure as a person. [...] I feel bored most of the time [...] I am dissatisfied with everything. [...] I feel quite guilty [...] I feel I am being punished. [...] I would kill myself if I could. [...] I used to be able to cry, but now I can't cry at all even though I want to. [...] I have lost all of my interest in other people. (Beck, 1961, p. 569-570).

D'autres énoncés s'apparentent à ce questionnaire sans en être des citations directes, notamment à travers certains enjeux diagnostiques comme la perte d'appétit, la culpabilité universelle, l'insomnie, la dysmorphophobie, la réduction du désir sexuel et l'incapacité à travailler. Ce tableau – comme le tableau précédent, le premier *Serial Sevens* – fait du début de la pièce, dans une narration presque *médicale* – le médical respectant toujours une narration diagnostic-traitement-pronostique – un moment diagnostique. Comme l'avance Diedrich, « Kane consciously explodes the restrictive, formulaic design of this diagnostic tool, turning the reader's attention back to suicidal thoughts and pain [...] Kane's intertextual inscriptions reveal the scene as a moment

of diagnosis, in which – in the context of diagnostic psychiatry – the I’s experience is framed as mental illness. » (Diedrich, 2013, p. 382-383). Tout comme certains l’ont fait avec la pièce, toute la souffrance, la douleur est écrasée, mise en boîte dans la catégorie « dépression nerveuse » et délégitimée. *4.48 Psychosis* répond, à mon sens, à ce discours critique que je ne cesse de dénoncer – ce qui en révèle certainement davantage sur moi que sur Kane ou sur le travail critique de quiconque – car, dans la pièce, la volonté diagnostique, non seulement ne mène à aucun type de guérison, mais demeure hautement aléatoire et ne nous informe que trop peu sur l’état de cette Voix.

Une autre section tirée d’un document médical est le vingt-deuxième tableau, peu avant la fin, reprenant une forme semblable de celle où est citée le BDI, mais cette fois les énoncés sont des groupes verbaux à l’infinitif : « to achieve goals and ambitions / to overcome obstacles and attain a high standard / to increase self-regard by the successful exercise of talent / to overcome opposition » (p. 233, je souligne). Tous ces éléments – à quelques exceptions près – sont tirés de *The Suicidal Mind* du suicidologue Edwin Shneidman, ouvrage où ce dernier explore les rouages des comportements suicidaires – d’où ils peuvent provenir, comment ils s’articulent, etc. Ce texte – ouvrage qui serait « la clé de *4.48 Psychose* » d’après l’acteur Daniel Evans (Saunders, 2004, p. 281) et dont je traiterai plus en détail plus loin dans ce chapitre – présente, à la toute fin, deux annexes tirées de l’ouvrage d’Henry A. Murray *Explorations in Personality*. L’annexe B est une liste des besoins psychologiques humains construite par Murray, mais dont Shneidman ne prend que les éléments en lien avec le comportement suicidaire. On peut y lire, comme avec le BDI, des segments qui sont littéralement *coupés-collés* et d’autres qui sont davantage de l’ordre de la référence : « to overcome obstacles and attain a high standard » apparaît donc mot pour mot dans la section « Achievement » (Shneidman, 1996, p. 179), tout comme « to excite, amaze, fascinate, shock, intrigue, amuse, entertain or entice others » figure dans

« Exhibition »⁴³ (Shneidman, 1996, p.180) et « to feed, help, protect comfort, console, support, nurse or heal », dans « Nurturance »⁴⁴ (Shneidman, 1996, p.181) ! La quasi-totalité des besoins listés par Kane dans *4.48 Psychosis* se retrouvent dans ces descriptions, mais comme le signale Diedrich, il ne s'agit pas que d'un collage aléatoire : « The list [...] moves toward and focuses in on needs closely associated with the need to be loved. » (Diedrich, 2013, p. 381) Comme *Cleansed* auparavant, la pièce s'articule autour de cette éternelle question de l'amour, et à nouveau la figure du médecin occupe une position centrale dans l'interaction amoureuse : « I came to you hoping to be healed. / You are my doctor, my saviour, my omnipotent judge, my priest, my god, the surgeon of my soul. / And I am your proselyte to sanity. » (p. 233) Cet amour – ou plutôt, cette *dévotion*, l'amour ayant toujours chez Kane cette dimension religieuse – envers le docteur, nous rappelant tout en douceur le médecin-prêtre de *Phaedra's Love*, s'exprime dans une violence certaine exercée contre le sujet. Cette violence relève d'abord de l'enfermement : « My life is caught in a web of reason / spun by a doctor to augment the sane » (p. 233). Le docteur-araignée capture sa victime, l'enveloppant dans la soie avant d'en dévorer les organes liquéfiés; l'amour est vécu comme un piège :

I want to scream for you, the only doctor who ever touched me voluntarily, who looked me in the eye, who laughed and at my gallows humour spoken in the voice from the newly-dug grave, who took the piss when I shaved my head, who lied and said it was nice to see me. Who lied. And said it was nice to see me. I trusted you, I loved you, and it's not tossing you that

⁴³ Étrangement, Kane copie le passage mot pour mot, mais déplace un des termes – le terme « entertain » – plus loin dans la liste. Chez Shneidman, « entertain » apparaît avant « shock ».

⁴⁴ À nouveau, Kane modifie l'ordre... Le mystère s'agrandit ; ou, dirait-on en anglais : *the plot thickens!*

hurts me, but your bare-faced fucking falsehoods that masquerade as medical notes.

Your truth, your lies, not mine. (p. 209-210)

3.3 L'hiatus

Petite parenthèse avant de poursuivre : les mises en scène de 4.48 Psychosis dont j'ai pris connaissance, dont celle, iconique, de Claude Régy, font généralement du médecin une voix masculine. Cela m'apparaît surprenant, considérant que Kane brouille énormément les genres dans la pièce, produisant des identités queer qui tendent généralement vers la figure de l'hermaphrodite, à laquelle le texte réfère à travers le néologisme « hermsself » qu'elle emploie au début de la pièce (p. 205). Si à ce moment on pourrait être tenté d'y voir une description de la voix malade, complètement découpée de la voix du médecin, les prochaines apparitions de la figure du lover sont contradictoires : à un moment, l'amoureux est masculin (« I am jealous of my sleeping lover and covet his induced unconsciousness/ When he wakes he will envy my sleepless night of thought and speech unslurred by medication » [p. 208]), puis il devient une amoureuse (« A song for my loved one, touching her absence / the flux of her heart, the splash of her smile » [p. 218]). La forme de la pièce, bien sûr, participe à cette confusion, puisqu'elle mise justement sur cet effet de brouillage du lieu de l'énonciation : on ne sait jamais exactement d'où ni de quoi ça parle. De même, le sexe de la voix de « la » patiente est par le fait même également brouillé – ou plutôt, rendu inconséquent – de par cette confusion des limites du Je. Là réside une autre raison pour laquelle je me penche sur le texte original de Kane : la langue anglaise est beaucoup plus apte à épouser ce brouillage, considérant l'inexistence des marqueurs de masculin/féminin dans la graphie. La grande faiblesse du français comme langue vers laquelle traduire Sarah Kane est qu'elle nous force à faire des choix considérant la nature du masculin/féminin dans l'écriture et le vocabulaire : dès

le troisième tableau – celui des énoncés du BDI – on accorde les adjectifs; « I am bored and dissatisfied with everything » (p. 206) devient, dans la traduction de l'Arche, « Je suis fatiguée et mécontente de tout » (Kane, trad. Evelyne Pieiller, 2001, p. 10). Cela semble peut-être aller de soi, mais rien ne nous certifie dans le corps du texte qu'il doive s'agir d'une voix féminine ; ou du moins, c'est ce que j'aurais dit il y a quelques mois.

Page 224 : « believes hospital staff are attempting to poison her⁴⁵. » Her. Au milieu d'un tableau où nous nous situons dans ce qu'il y a de plus éloigné de cette conscience mise en pièces, où nous semblons lire la progression de son état comme nous pourrions le lire dans un document émis par un hôpital. Ce seul mot, quand enfin je le lis, quand enfin je le traite, défait ma pensée. Qui ai-je lu qui défendait l'idée que cette attribution « automatique » au genre féminin est le résultat de cette pulsion autobiographique? La réponse se trouve certainement au milieu de ce capharnaüm de livres réels et de documents PDF qui font de la table de travail une zone occupée, un champ de bataille où ma tendance à la désorganisation se fait reine. J'arpente presque au hasard les réflexions – c'était un document virtuel, il me semble – pour retrouver ce fil d'Ariane, sans succès. La véritable ironie se fait surtout sentir dans ce fait que beaucoup des documents consultés pour la rédaction de ce mémoire se trouvent dans une bibliothèque universitaire désormais totalement inaccessible. Tout lecteur ne saura jamais si finalement cette référence est réelle, ou rêvée ; mais n'est-ce pas le cas de tout ce mémoire? Je doute que chaque lecteur s'empressera d'ouvrir Sarah Kane et de vérifier la véracité de mes propos. Car quelque chose pourrait toujours passer à travers les branches, n'est-ce pas? Un petit rictus au visage – un sourire, ou une

⁴⁵ Ironiquement, la version française efface ce mot coupable par l'éllision : « croit que le personnel hospitalier cherche à l'empoisonner ». (Kane, 2000, p. 31)

grimace peut-être – je dirai simplement que le médecin pourrait être une psychiatre, ou les deux, ou aucune. J'en dirais de même de la patiente : mais devant l'exigence de ma langue, j'opterai pour le féminin pour désigner cette dernière. Non parce qu'il s'agirait d'une femme dans la fiction, mais parce que, comme l'avance Showalter, « madness, even when experienced by men, is metaphorically and symbolically represented as feminine: a female malady » (Showalter, 1985, p. 4).

Kane choisit de nous faire voir/lire, dans le tableau débutant à la page 223, ce qui ressemble à un dossier médical, décrivant symptômes, diagnostic et traitements : « Symptoms : Not eating, not sleeping, no sex drive, in despair, wants to die. / Diagnosis : Pathological grief. » La liste de médicaments qui suit est longue : neuf médicaments – six antidépresseurs différents, un somnifère, deux antipsychotiques. À cela s'ajoutent les effets secondaires de chaque traitement, et ils sont nombreux; si nombreux, en fait, que les effets secondaires du traitement rendent presque risibles les symptômes de la maladie, certains ne faisant qu'accentuer le mal: « Sertraline, 50 mg. Insomnia worsened, severe anxiety, anorexia, (weight loss 17kgs,) increase in suicidal thoughts, plans and intention. » (p. 223) En outre, *the final nail in the coffin* pourrait-on dire en anglais, Kane termine le tableau par « 100 aspirin and one bottle of Bulgarian Cabernet Sauvignon, 1986. Patient woke in a pool of vomit and said 'Sleep with a dog and rise full of fleas.' Sever stomach pain. No other reaction. » (p. 225) L'ultime objet de cette série, nous renvoyant à une tentative de suicide ratée, ne rompt aucunement avec tout ce qui précède. S'ensuit une idée selon laquelle le suicide, dans la perspective de la fable, ne peut être différencié des traitements : tous deux constituent des solutions finales, purifiant l'existence de cette « beautiful pain / that says I exist » (p. 232). Le flou s'installe alors que surgit une question lointaine : au sein de cette voix, y a-t-il une différence entre les traitements et la mort? Ou, plus simplement, entre la cure et l'infection?

Car c'est dans le médical que se trouve l'origine du mal : « It wasn't for long. I wasn't there long. But drinking bitter black coffee I catch that medicinal smell in a cloud of ancient tobacco and something touches me in that still sobbing place and a wound from two years ago opens like a cadaver and a long buried shame roars its foul decaying grief. » (Kane, 2006, p. 208-209)⁴⁶ Ce segment pose la question de la chronologie davantage que tout autre : d'où peut parler cette voix, si elle se trouve « deux ans plus tard » alors que la pièce semble se conclure dans la mort? S'agirait-il d'une voix d'outre-tombe? Ou la Voix réfère-t-elle à un incident « originel »? Mystère : mais cette Voix annonce que le médical est le catalyseur des maux qui l'entraînent dans son autodestruction. Le processus de guérison, débutant par le diagnostic, est complètement perverti; le diagnostic et tout ce qui l'accompagne *constituent* la maladie, ce qui nous renvoie dans les contrées connues de *Phaedra's Love* et du *pharmakos*. À nouveau, le médecin (et, par extension, la pratique médicale en psychiatrie) est à la fois bénéfique et néfaste pour celui qui se trouve sous son emprise. L'hôpital, de la même manière, est construit comme un lieu toujours *déjà visité*, lieu des blessures – et de leur guérison. Nous pouvons aisément reconnaître ce chemin ambivalent, l'hôpital comme lieu de naissances et de morts, où se côtoient morgue et obstétrique.

3.4 Parler (comme) la science : glissements du masque

Dans la scène présentant le « dossier médical » et la liste des traitements, il ne semble y avoir aucune marque du sujet: nous ne pourrions identifier qui en est l'émetteur. Kane nous fait entendre ici ce que Montgomery nomme « scientific voice » :

⁴⁶ C'est une version sombre de Proust et de la mémoire affective! Après la madeleine, voici l'odeur « médicale » traversant la nicotine.

Scientist or not, one hears the persona of univocity, unbroken statement, the single voice of the scientific style. But how achieved? How constructed? For the most part, through a series of grammatical and syntactic strategies that attempt to depersonalize, to objectify all premises [...]. (Montgomery, 1996, p. 13)

L'expression « voix scientifique » ne renvoie aucunement à l'identité de celui qui parle ou qui écrit : il s'agit d'une posture particulière, d'un style particulier, qui a pour caractère fondamental la disparition du sujet : « In technical writing, after all, the personal dimension of authorship is reduced to a minimum. [...] As a personal act, this kind of composition demands a kind of death of the self, a literary annihilation. » (Montgomery, 1996, p. 21) L'accent est mis exclusivement sur l'objet décrit, conçu comme entité radicalement extérieure à cette voix: « The narrative is driven by objects, whether these be phenomena, procedures, earlier studies, evidence, or whatever. These are the subjects that perform the crucial action, that *absorb the responsibility*⁴⁷ for what happens. » (Montgomery, 1996, p. 13) La scène de Kane que je viens tout juste de brièvement exposer en est un excellent exemple. Prenons une autre section :

Lofepamine, 70 mg, increased to 140mg, the 210 mg. Weight gain 12kgs.
Short term memory loss. No other reaction.

Argument with junior doctor whom she accused of treachery after which she shaved her head and cut her arms with a razor blade.

Patient discharged into the care of the community on arrival of acutely psychotic patient in emergency clinic in greater need of a hospital bed.
(p. 224)

⁴⁷ « I'm not responsible, Grace », nous disait Tinker.

Aucun indice de la personne qui aurait rédigé ces mots : les descriptions sont courtes et expéditives, on ne retrouve aucun liant logique entre les différents énoncés qui s'inscrivent dans cette liste. La première partie n'est qu'une série de morceaux de phrases sans syntaxe; les deux autres, des descriptions « neutres » d'événements passés où personne n'est « responsable » d'aucune action⁴⁸ – à l'exception de la patiente, à qui la voix médicale de 4.48 ne cesse pourtant de répéter, à travers toute la pièce, que « It's not your fault » (p. 218, 220, 238). Tout ce qui relève du sujet, dans cette voix scientifique, est voué à l'effacement. Ce style d'énonciation est également marqué par l'usage d'une terminologie savante fondé sur l'exclusion : « Technical language sets up a barrier between those who can speak and understand and those who cannot. [...] Outside, however, where the nonscientist resides, so many dialects ring as so many variations of incomprehensibility. » (Montgomery, 1996, p. 7) Tout individu s'intéressant au résumé d'une étude clinique, par exemple, fait face à un véritable mur linguistique : le langage scientifique est complètement coupé du monde des interactions quotidiennes, ne pouvant être métaphorisé sans trahir au moins en partie ce qu'il signifie⁴⁹ :

Details, in science, however, are not embellishment; they are information, facts, points of logic, twists of theory, and the like, and their deletion means, without exception, loss of knowledge. Explanations to the uninitiated, told in ordinary (media) speech, are forced to fall back on various strategies of

⁴⁸ C'est la tournure passive du langage scientifique qui nous donne cette impression; la patiente est « responsable » car elle est objet de ce discours. Aucun administrateur, aucun médecin n'a « discharge » la patiente.

⁴⁹ Bien sûr, le texte de Kane me pousse à parler de ce langage en rapport aux sciences médicales. Mais je ne suis pas aveugle au fait que le langage que j'emploie dans ce mémoire n'est pas transparent non plus, de par ma spécialisation, qui rend mes propos impossibles à partager lors d'une balade en voiture ou d'un souper de famille. Tout étudiant.e, lorsqu'il.elle arrive à un certain niveau d'étude, doit faire des compromis entre « être compris » et « être fidèle ».

generalization [...] none of which can avoid sacrificing information for accessibility (Montgomery, 1996, p. 10)

Kane fait appel à tout un vocabulaire spécialisé relevant du domaine des sciences médicales qui nous renvoient à cet effet produit par la voix scientifique, cet effet d'étrangeté et d'incompréhension; je pense ici particulièrement aux médicaments qui, en l'absence de connaissances appropriées, ne deviennent que des séries aléatoires de syllabes. Pensons également aux termes « dysphoria »⁵⁰ (p. 207), « higher functions of my brain »⁵¹ (p. 221) et « palsy »⁵² (p. 223), qui n'appartiennent pas à la langue commune.

Bien sûr, dans ce texte, Montgomery traite de l'écriture savante positiviste : il ne décrit pas exclusivement le langage tel qu'il est utilisé dans les discours, mais bien toute forme de communication relevant du domaine d'un savoir spécialisé. J'avance cette nuance, car cette voix scientifique est la voix dominante dans le milieu académique. Le mémoire que vous lisez actuellement constitue une prise de position par rapport à cette parole désincarnée. Comme l'avance Montgomery en se basant sur les réflexions de Peter Medawar,

the standards for writing a technical article put forth a false image of scientific labor, one that proposed the researcher following a smooth Baconian process of inductive information gathering, objective observation, and final conclusion making. Research, said Medawar, is intensely biased

⁵⁰ Par opposition à « euphoria », la dysphorie est un « trouble psychique caractérisé par une humeur oscillant entre tristesse et excitation. » (*Larousse*)

⁵¹ Renvoie aux facultés cognitives comme la mémoire et la capacité à se projeter dans le futur et à tout ce qui relève du comportement (*behavior*) et de la personnalité.

⁵² Terme utilisé pour référer à certains types particuliers de paralysie.

by theory, and is in any case a messy business, full of groping and guessing.
(Montgomery, 1996, p. 17)

Un objectif formel de ce mémoire – le véritable objectif de tous ces à-côtés, ces longs paragraphes en italique, ces moments d'autoréflexivité, ces commentaires en bas de pages, voire même ces blagues – est de donner à voir un travail humain, faillible, incertain, avec des angles morts, des pensées inachevées et certainement des biais. Bien sûr, Montgomery publie son texte en 1996 – depuis, la culture universitaire a changé, certes, mais pas au point de chambouler le style scientifique dans ses fondements.

Est-ce à dire que Kane se contente d'*imiter* la structure du discours savant au bénéfice de la fiction? Quelle est la raison pour laquelle, à travers cette pièce, nous pouvons entendre la voix neutre de cette science médicale? Comment le texte détourne-t-il ces discours?⁵³ Je tiens d'abord à souligner l'énorme opposition, au sein du texte de Kane, des deux postures énonciatives qui prennent toute la place : d'un côté, cette voix « psychotique », absorbant l'Autre, citant sans vergogne, où le monde ne fait qu'un avec le sujet; de l'autre, cette voix « scientifique », où le sujet a littéralement disparu et où il n'y a rien d'autre que ce monde extérieur, en constant changement, que la voix, comme émergeant du vide, décrit sans qu'elle n'en fasse partie. D'un côté, lien fusionnel; de l'autre, distance radicale. Si elles peuvent sembler complètement contraires, elles se rejoignent pourtant dans un mouvement qui, dans les deux cas, participe de la destruction de l'énonciateur. C'est de là qu'a d'ailleurs débuté mon travail de réflexion : du constat de cet étrange parallèle entre le choix formel d'une écriture fragmentée – une « solo symphony » (p. 242) où les styles se suivent et ne se

⁵³ La présence de ces textes au sein d'une pièce de théâtre révèle, en soi, un *glissement* de sens.

ressemblent pas et où la citation bat son plein –, et cette désobjectivation qui est produite au sein du rapport médical entre autres à travers le langage propre aux discours scientifiques spécialisés. Le défi inhérent au présent chapitre, à coup sûr, est d’articuler cette relation très étroite que je perçois dans ce texte entre la Voix « psychotique » et cet énonciateur scientifique médical. Quand ce dernier est décrit, il est à la fois voix et visage lisses, sans physionomie – la « *smooth voice of psychiatric reason* » et les « *expressionless faces staring blankly at my pain, so devoid of meaning there must be evil intent* » de la pièce (p. 209, je souligne). Nous allons ici à la rencontre de Montgomery, décrivant l’énonciateur du texte scientifique comme une « *persona of univocity, [...] the blank face of the narrative persona* » (Montgomery, 1996, p. 13; je souligne). Car les voix se rencontrent : non simplement à cause des scènes « dialoguées » où le médecin parle au patient, mais parce que l’absence d’attribution nous force à lire chaque fragment, chaque phrase, chaque mot comme n’appartenant qu’à une seule entité – le texte – et que par moment, ce texte, traversé par des voix, ne fait pas que parler *comme* ou *de* la science : il parle *la* science, et par le fait même la transforme en un autre langage. Là où Montgomery fait de la voix scientifique un « *discourse that commonly strives to be as un-literary as it can be, that trades off being “expressive”* »⁵⁴ (Montgomery, 1996, p. 10), Kane y révèle des failles où, bon gré mal gré, le sujet apparaît. La scène des médicaments en est un exemple : chaque entrée nous permet de *voir*, sur une scène mentale bien sûr, le récit de cette patiente, luttant contre les infirmiers, pleine de rage et « *uncooperative* » (p. 224) ; la même patiente presque assommée par une nouvelle médication, enfin « *co-operative* » (p. 224). La liste de

⁵⁴ Montgomery va jusqu’à dire que « *a good portion of the writing itself has the aesthetic qualities of winter cement* » (p. ix) Il ne manque certainement pas d’humour!

drogues nous rend spectateurs de cette série d'actions invisibles⁵⁵, Kane jouant des potentialités *narratives* de cette écriture pourtant vouée à la description; chaque segment est une image qui donne à voir un détail du récit d'internement de la patiente. Le langage scientifique se re-littérarise, il semblerait, dans ce montage; habitant un nouveau contexte, cette voix s'incline devant la fiction.

À plusieurs moments, le masque du scientifique glisse et nous fait entendre la présence d'un sujet qui écrit. D'emblée, on peut penser à la séquence : « Mood : Fucking angry. / Affect : Very angry. » (p. 224) qui nous fait entendre, d'un côté, la déflagration de subjectivité de l'individu auquel la question est posée; de l'autre, la « traduction » de cette réponse dans une langue clinique, aseptisée. Ce court énoncé nous fait clairement entendre les deux voix qui sont en jeu dans cette pièce. Autre segment: « Lofepramine and Citalopram discontinued after patient got pissed off with side affects and lack of obvious improvement. » (p. 224) Bien sûr, nous avons le *pissed off* qui rompt radicalement avec la neutralité de l'énoncé. Mais celui-ci comporte également une erreur provoquant un glissement de sens qui fend la page et donne à voir le drame ; cette voix « savante » qui prend en charge l'énonciation échange le *e* pour un *a*, les *effets* secondaires pour les *affects* secondaires. La subjectivité s'y fait entendre de deux façons : d'abord par la présence d'une erreur commune, mais aussi par l'impact de cette erreur sur le sens global de l'énoncé. Nous saisissons très clairement le sens « voulu », mais le déplacement nous éloigne de l'aspect « physiologique » objectif de la médication et nous rapproche du pôle *affectif*. Dans un texte où le lieu d'où « ça » parle est l'intérieur de l'esprit, cet aspect est hautement significatif.

⁵⁵ À ce propos, cette scène occupe le même rôle que les messagers des tragédies grecs, décrivant avec une troublante précision ce qui se déroule hors-scène.

La pièce arpente cet espace d'entre-deux langages, écartelée par ce rapport impossible entre une voix sans sujet et une voix sans objet : le tableau où Kane cite le BDI présente lui aussi cet écartèlement : « Kane gradually appropriates and personalizes the objective and objectifying medical discourse and allows the patient's subjective thoughts and feelings to surface. » (Diedrich, 2013, p. 384) Si les premiers énoncés sont des citations complètes, mot pour mot, plus avance la scène, plus on s'éloigne du document original. Le texte nous donne à voir cette transition : la parole se fait d'abord complètement extérieure, les mots étant ceux du formulaire, sélectionnés par la patiente – le BDI est un questionnaire à choix de réponses. Elle s'approprie ensuite les thématiques abordées en produisant toutefois ses propres énoncés, pour finalement s'achever dans un flux de conscience intérieur où le formulaire n'est qu'un écho :

« At 4.48 / when desperation visits / I shall hang myself / to the sound of my lover's breathing / I do not want to die / I have become so depressed by the fact of my mortality that I have decided to commit suicide » (p. 207). Le formulaire devient poésie; Kane subvertit ainsi le factuel document diagnostique pour faire entendre cette voix perdue dans un lucide désespoir. 4h48 : l'heure de la santé mentale, l'heure du suicide... Comme dans *The Silver Chair* de C.S. Lewis, le moment où la folie semble se révéler est, au contraire, le seul moment où elle s'absente (Diedrich, 2013, p. 386).

3.5 Suicide

« *It is almost as though the suicidal drama were autonomously writing itself, as though the play had a mind of its own.* » Si cette phrase semble parfaitement décrire 4.48 Psychosis, il n'en est rien. Elle a été écrite plusieurs années avant que naisse cette œuvre. En fait, elle est apparue à peu près au moment où a débuté la carrière de Kane : début de 1996. Nous la devons au suicidologue Edwin Shneidman, dans son ouvrage

The Suicidal Mind, où il émet son avis (à partir de nombreuses rencontres avec des gens suicidaires et de lectures approfondies de lettres de suicide) sur la structure particulière du suicide.

Kane fait appel à cet ouvrage afin de structurer ce qu'on peut considérer comme le commentaire de l'œuvre : soit que dans le cas particulier du suicide, la salvation passe par une relation avec le patient et que le suicide n'a pas de solution prenant la forme d'un comprimé. Commentant l'ouvrage *The Nature of Suffering and the Goals of Medicine* d'Eric Cassell, Shneidman écrit que « his preface reads: "The test of a system of medicine should be its adequacy in the face of suffering... modern medicine fails that test". He argues that the whole person rather than simply the disease should be treated [...]. It is a wise and wonderfully written book. » (Shneidman, 1996, p. 10) La familiarité entre cette idée et la leçon que l'on peut tirer de *4.48 Psychosis* – soit que, dans certains cas, la médication et le médecin peuvent eux-mêmes être vecteurs de souffrance – me semble indiscutable, dans la mesure où il n'y a qu'un pas entre une médecine qui échoue à alléger la souffrance et une médecine qui l'amplifie. Ce pas, Kane le franchit déjà dans ses pièces précédentes : dans *Phaedra's Love*, le médecin s'immisce dans l'intimité de la reine, prédisant – voire produisant – l'inceste; dans *Cleansed*, le « médecin » se fait bourreau. L'importante différence dans la pièce qui nous intéresse dans ce chapitre est que la médecine n'est pas incarnée que par un personnage « porte-parole », mais se fait matériau aux niveaux de la fable et de la forme. Elle agit par sa présence directe *dans* le texte et *autour* du texte.

The Suicidal Mind est un essai où l'auteur défend une médecine *holistique et relationnelle*: il décrit un cas particulier où il construit une relation avec un jeune homme incapable de parler à cause d'une tentative de suicide ratée et considéré comme psychotique et potentiellement « mentally retarded » :

In a few weeks, the bandages were taken off his left eye and he could see well enough to write on the pad. One sentence was enough to show me that he had an extraordinary command of the language (in spelling and grammar) and a somewhat stilted, almost high-flown, grandiloquent style. And an amazing vocabulary. This was no feeble-minded fellow. [...] *An immediate indication of his nonpsychotic status was his ready capacity to form a relationship with me* [...]; there was no one in his home community for him to talk to. He had secrets he could not discuss. Mostly, he was looking for friends. *He had a burning need to affiliate with others, to make friends.* (Shneidman, 1996, p. 98-99, je souligne)

Dans ce portrait dessiné par le suicidologue, on sent aisément 4.48 vibrer. Il en est de même dans certains passages, dont « [s]uicide is chiefly a *drama in the mind* » (Shneidman, 1996, p. 4; je souligne) et « Suicide is the result of an *interior dialogue* » (Shneidman, 1996, p. 15; je souligne). Si *4.48 Psychosis* n'est pas une lettre de suicide de soixante-quinze minutes – c'est ainsi que le critique Michael Billington décrit la pièce à sa création – on ne peut nier qu'il s'agit directement d'une pièce du suicide, de la mise en texte de ce drame mental. Le besoin d'établir une connexion chez le patient de Shneidman fait écho à ce besoin exprimé par la voix de la patiente anonyme : « - You don't need a friend you need a doctor. / (*A long silence.*) / - You are so wrong. » (p. 236) Paradoxalement, ce besoin d'affiliation est également exprimé par le médecin dans ce moment qui apparaît dans la pièce comme le moment où la patiente est « rejetée » : « Most of my clients want to kill me When I walk out of here at the end of the day I need to go home to my lover and relax. I need to be with my friends and relax. I need my friends to be really together. / (*Silence.*) / I fucking hate this job and I need my friends to be sane. » (p. 237)

De l'essai, Kane tire bien entendu un extrait du BDI – tel qu'énoncé précédemment –, mais on peut aussi y trouver la source de quelques images qui seraient autrement complètement opaques. Entre autres, le passage du « a black and white film of yes or no yes or no yes or no yes or no yes or no yes or no » (p. 240) qui reprend l'image cinématographique de Shneidman quant à la tendance polarisante de l'esprit d'une

personne suicidaire : « In the camera of the mind, the suicidal film is limited to stark black and white » (Shneidman, 1996, p. 61)⁵⁶. Sans surprise nous retournons dans les eaux familières de cet imaginaire visuel, ici associé non à cet Œil parlant que serait une science idéale, mais à l'esprit de l'individu suicidaire, ne voyant qu'une série d'images de sa propre souffrance, sans nuances ni issue. Ces œillères participent d'un étrange processus de sélection, projetant ce qui relève d'une souffrance psychologique (*psychache*) sur la totalité du monde dans l'esprit du Je; cette idée d'un monde se refermant sur la souffrance, d'un monde *décentré*, nous renvoie également à la forme de cette pièce. Chaque tableau s'articule autour de la douleur et du suicide, que ce soit pour donner à voir l'échec du dialogue entre le patient et le médecin ou pour nous faire entendre directement le flux de pensée qui traverse le Je : « [...] there is at least a touch of schizophrenia or insanity in every suicide in the sense that, in suicide, there is *some* disconnection between thoughts and feelings. [...] [There is] the inability to connect emotional experiences with thoughts. » (Shneidman, 1996, p. 58). L'équilibre entre l'intérieur et l'extérieur étant rompu, les réflexions sont rendues impossibles. L'absence perçue d'issue dans le drame suicidaire – « I have resigned myself to death this year » (p. 208) – témoigne de ce déséquilibre alimenté par le médecin et la distance radicale établie avec la voix patiente.

Ce texte est un récit, avant toute chose, d'écriture et de solitude. La voix du Je dont nous lisons et entendons les spasmes n'est pas faite de hurlements de souffrances, mais d'appels. La relation entre ce texte, la citation et le médical est habitée – voire hantée, pour tomber dans un vocabulaire plus spectral – par le suicide. Non pas celui de son auteure – de celui-là, on aimerait pouvoir ne pas parler, mais la gravité ne cesse de

⁵⁶ De même, le mot « stark » dans cette citation résonne avec le « Hatch opens/Stark light » de Kane, motif récurrent dans la pièce.

nous tirer vers lui – , mais un autre : beaucoup plus que simple thème, le suicide habite cette écriture. La collision du Je et de cette voix scientifique que je tente de débusquer n'est pas la cause d'un suicide : elle en est la forme. La voix de la science est une voix qui tente d'effacer sa propre source, de se faire disparaître. C'est une voix qui veut se désinvestir de toute relation; une voix qui abandonne ce monde qu'elle décrit de loin, n'en faisant pas partie.

Ainsi 4.48 *Psychosis* nous propose d'assister à plusieurs suicides. Le premier, de l'ordre de la fable, est celui, fantasmé et peut-être réalisé, de la patiente : « Please don't cut me up to find out how I died/ I'll tell you how I died / One hundred Lofepramine, forty five Zopiclone, twenty five Temazepam⁵⁷, and twenty Melleril / Everything I had / Swallowed / Slit / Hung » (p. 241). Le dernier tableau donnerait ici à voir les dernières paroles, les dernières pensées de cet esprit titubant vers la mort :

watch me vanish
watch me

vanish

watch me

watch me

watch (p. 244)

Nous nous situons ici au niveau de la fiction : pas grand-chose à dire de plus. Devant l'incapacité d'atteindre ce qu'elle désire du médecin – « Validate me / Witness me / See me / Love me » (p. 243) – la Voix finit par se taire définitivement. Mais il y a aussi

⁵⁷ De tous les médicaments cités ici, le Temazepam – un benzodiazépine utilisé pour traiter les troubles du sommeil – est le seul qui n'est pas décrit dans la scène présentant la liste de médicaments. J'en ignore la raison. Je ne peux que spéculer en secret.

quelque chose de l'ordre du suicide dans cette autre voix qui refuse le contact avec les autres : la voix scientifique, faisant toujours disparaître sa singularité, sa subjectivité, extermine son rapport au monde. Il n'y a plus de prise de parole, même s'il devait être performé par un sujet qui lirait à voix haute :

But this is a discourse which is first and last a *written* one; in speaking it, an individual is not necessarily speaking a language of his/her own. At the extreme, they are merely providing a local face to a voice that requires no specific body, a voice both communal and recitative. (Montgomery, 1996, p. 21)

Comme forme en soi, le langage de la science, quand il fait abstraction du sujet – et il le fait plus souvent qu'autrement – est bien similaire à celui de la voix de la patiente : il est choral, mais ne peut être réduit à une individualité ; on ne peut discerner exactement qui parle ni d'où ça parle. La plus grande différence demeure, pour moi, dans la conscience de cette distance entre le sujet et la parole... Le savant qui s'efface de son discours n'est-il pas aussi « psychotique », ne voyant pas qu'il fait partie de ce monde qu'il tente de décrire, prétendant ne pas exister? Ne nous parle-t-il pas déjà comme s'il était radicalement « hors du monde »?

Le dernier suicide s'inscrit dans ce que le texte fait de l'acte d'écriture, toujours kleptomanie. La pièce entière est construite selon cette règle : l'emprunt et la citation – d'ordre médical ou non – sont les actes qui organisent le texte et créent le drame. S'il suffit d'un mot sur la page pour que naisse le *drama*, ce mot n'est jamais œuvre nouvelle, jamais production originale. Car du mot nous découvrons la vacuité :

Cut out my tongue
tear out my hair
cut off my limbs
but leave me my love
I would rather have lost my legs
pulled out my teeth
gouged out my eyes

than lost my love

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
 it will never pass (p. 230-231)

Ici, les mots nous renvoient tous à cette image du corps torturé – celui de Carl dans *Cleansed* – et à ces sensations physiques, douloureuses, à mille lieues de toute définition. Les mots n’ont plus de sens en tant qu’unités sémantiques ; ils se rendent dans cet espace étranger au domaine du savoir, comme l’esprit de l’être suicidaire : « in suicide, there is some disconnection between thoughts and feelings. » (Shneidman, 1996, p. 58) Ici, c’est le langage lui-même comme structure organisant la pensée qui est mis en échec ; nous pouvons ainsi lire la dernière scène comme la disparition littérale du texte, la page apparaissant comme un lieu de négociation entre ce qui peut être médié par le langage et ce qui lui résiste : « [I]t will never pass » en opposition au « it shall come to pass » biblique qui annonce les bénédictions à venir.

« It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind. » (p. 245) Pasted ; pas copied, fixed, glued, sticked, ni patched (qui nous ramènerait à cette image ancestrale du texte comme textile) ; pasted, comme le couper-coller informatique, comme le découpage et le collage, comme ce dans quoi Compagnon ancre toute littérature – « le texte, c’est la pratique du papier » (Compagnon, 1979, p. 20). C’est de cette conception du texte comme collage de rubans de textes, du travail littéraire comme artisanat, que cette phrase nous apparaît ; l’envers du texte, collé à lui, mais à l’envers, est cette expérience du réel que la littérature – au sens large – tente de partager. Sans cesse échouant, toujours dans cet interstice entre l’idée et la sensation. Le mot comme toujours citation du réel, toujours médiateur, toujours outil ; le texte toujours en plein suicide, l’essence du texte se perdant dans sa formulation, se trahissant lui-même. « What am I like? » demande le texte de Kane. Ce à quoi il répond

immédiatement : « the child of negation » (p. 239). Formuler, écrire : davantage négation qu'affirmation, devant l'incapacité à dire.

« Mettre des mots sur » : une expression qui témoigne du poids du langage, qui nous fait sentir la gravité qui maintient l'idée au sol et l'empêche de flotter. L'œuvre qui prend parole, qui prend connaissance d'elle-même, met fin à sa propre existence, se termine. Ainsi, le texte a, collé au verso, cette expérience qui le constitue, mais qu'il n'aura jamais pu transmettre. Cet insupportable écart – vécu ici aussi dans ce mémoire, où tout ne pourra être dit, où des zones grises persisteront malgré tous mes efforts – apparaît dans 4.48 Psychosis dans toutes les zones blanches des pages, la disposition n'ayant rien d'hasardeux : si les mots ne couvrent qu'une petite partie de l'espace, c'est qu'il y a plus de trous dans le langage que de pleins. « Just a word on a page and there is the drama » : lisant à nouveau cette phrase, je proposerais que le drame ne naît finalement pas de l'inscription d'un mot sur la page, mais plutôt du fait qu'il y a « juste un mot ». Le drame naît dans cette insuffisance : il n'y a qu'un mot pour condenser tout cela, toute cette expérience sensible?

Mais. Car il se doit d'y avoir un « mais » : si mes propos peuvent sembler nihilistes, c'est que je m'efforce de me rapprocher de la posture de Kane. Et personne ne peut dire que nous sortons indemnes de cette écriture. Y plonger, c'est faire face à une violence extrême et s'en sortir – peut-être – en vacillant. La question demeure pourtant : que fait Kane avec tout cela ? On peut dire qu'elle est une auteure très sombre sans que qui que ce soit ne s'en insurge. Mais – encore ce « mais » – Kane ne se situe jamais dans cette zone confortable où tout n'est que ténèbres, au contraire. La question de la médecine dans son œuvre est certainement une question épineuse qui fait place à la souffrance : les médecins seraient des faussaires, des menteurs, des bourreaux. Mais Kane se sert de formulaires diagnostiques pour raconter; les nombres – outils largement employés par toutes les sciences, complètement détachés de la réalité et de toute subjectivité – ouvrent la trappe et font lumière sur l'état d'un esprit; des mots

obscurs sont prétextes à des métaphores qui en constituent des tentatives de vulgarisation – « I will drown in dysphoria / in the cold black pond of my self / the pit of my immaterial mind » (p. 213). Toutes ces *apparitions* du médical nous renvoient au potentiel émancipateur du travail de la citation : « le nouveau texte existe déjà en puissance dans les textes antérieurs qui eux-mêmes voient leur sens modifiés [sic] par chaque nouveau texte. C'est d'une interaction non d'une réaction que naît le sens » (Rabau, 2002, p. 43). Ce que nous révèle Kane, c'est bien le fait que la narrativité est *déjà inscrite* dans le formulaire médical; les nombres qualifient *déjà* l'individu; la métaphore est *déjà vivante* autour du terme emprunté. Pour autant de critiques qui peuvent émerger du caractère déshumanisant de la pratique médicale – surtout dans le cas précis de la psychiatrie – il y a dans cette même pratique le germe de la solution. Car c'est dans les mains du médecin que repose le pouvoir dans *4.48 Psychosis*; car le bourreau de *Cleansed* est lui aussi amoureux ; car, bien qu'il dérive de son propre rôle, le médecin de *Phaedra's Love* met tout de même le doigt sur le mal qui habite la reine. Le psychiatre de la pièce ultime de Kane est le dernier à échouer dans cette quête de soin qui est celle du médecin, ne parvenant pas à se lier à la patiente. Ce n'est pas son amour qu'elle semble désirer réellement : suite à une tentative de suicide, c'est une connexion humaine qu'elle recherche, une forme de filiation :

- Have you ever done it?
- ...
- No. Far too fucking sane and sensible. I don't know where you read that, but it does not relieve the tension.
(*Silence.*)
Why don't you ask me *why*?
Why did I cut my arm?
- Would you like to tell me?
- Yes.
- Then tell me.
- ASK.
ME.
WHY. (p. 217)

Si elle ne la trouve pas dans cet individu qui la trahit, le potentiel était tout de même là. La médecine n'est pas qu'une contrée froide où vont mourir les êtres humains. Ce n'est pas ainsi que Kane *utilise* la médecine et ses savoirs. En se les appropriant, elle nous fait voir ce qui s'y trouve déjà : des images qui jaillissent de l'irrépressible ouverture du langage, le même mouvement qui nous a donné l'expression « trou noir » pour parler d'un événement physique. Si les sciences s'inspirent du langage familier pour parler d'objets spécifiques, la littérature reprend ces termes pour les métaphoriser et, ainsi, perpétue le cycle de la création. Et de la pièce de théâtre d'une jeune auteure britannique qui se sert de la médecine comme matériau textuel, je tire des idées qui, élargies, nous parlent de déontologie, d'éthique médicale, de maladie mentale, de rapports de pouvoir. En ce sens, *4.48 Psychosis* est véritablement une *science play* légitime qui nous lance vers de complexes réflexions éthiques. D'une pièce de théâtre autrefois définie comme une lettre de suicide, il me semble que nous nous sommes détachés. Les désirs du psychiatre, dans *4.48*, sont identiques à ceux de la patiente. La psychose n'est ici pas une maladie; il s'agit de la forme que prend une identité privée de relation ; et même dans une parole apparemment dénuée de sujet, il y a toujours une texture d'humanité.

CONCLUSION

*“If we can’t be objective, then what should we strive to do?”
She stared at me as she gathered her words. [...] “Just tell the truth. That’s what we should strive to do. Tell the truth.”
Ibram X. Kendi, 2019, p. 168*

La tentative d’explorer un tant soit peu les réverbérations de la présence des sciences médicales dans les textes de Sarah Kane m’aura mené vers maints recoins inattendus. Si l’analyse et la recherche se sont basées sur une insatisfaction originelle quant à la façon dont les chercheurs ont parlé de la place des médecins dans l’œuvre, je ne saurais affirmer sans aucun doute que le présent mémoire accomplit totalement le travail tel qu’il avait été fantasmé : j’ai souhaité trouver une vérité englobant la totalité de l’œuvre – projet qui s’est révélé bien moins simple que je ne l’aurais souhaité. Je ne vois pas dans ce déplacement de ma pensée, après presque trois ans, un échec, mais simplement l’exercice de la recherche elle-même... Il ne me reste maintenant plus qu’à tenter de lier ces univers médicaux dont les rouages ont été *dévoilés* dans les précédentes pages.

Si une phrase me semble résumer le cœur de la dramaturgie kanienne, c’est bien celle-ci : « [4.48 *Psychosis*] représente la perte vitale du lien sensible à l’autre et à la collectivité. » (Lesage, 2012, p. 120) Cette interprétation, localisée ici entre les murs de 4.48, s’étend cependant à l’ensemble des œuvres étudiées dans ce mémoire. Et les sciences médicales occupent une place centrale dans cette rupture : le médecin, chez Kane, est celui qui refuse le lien sensible, qui se recroqueville derrière une discipline. Dans *Phaedra’s Love*, il est une figure politique anonyme et réactionnaire dont le rôle cache de secrets enjeux de pouvoir; dans *Cleansed*, si le savant semble lié à un autre

personnage, ce n'est que par transfert. La relation désirée, celle avec Grace, n'advient jamais et l'exercice de ses fonctions fait de Tinker un geôlier sanguinaire. À nouveau, le « savant » – ou, en tout cas, celui que nous identifions comme tel – est détaché de ses patients. Dans *4.48 Psychosis*, cette perspective est maintenue. Le dialogue thérapeutique entre la patiente et la figure médicale se fonde sur une non-relation, car la distance du thérapeute, si elle lui permet apparemment de mieux *comprendre*, est ultimement responsable de la mort de la patiente.

Et comment s'en sortent-ils? Le Médecin-prêtre fait office de puissant hypocrite; le bourreau concentrationnaire est amoureux d'une « Grace » qu'il torture; la voix du psychiatre déteste sa fonction. Bien sûr, je ne dis pas que Kane a inscrit un propos *caché* dans ses pièces défendant une médecine *relationnelle*, mais cette idée, peut-être involontairement, y prend une place centrale. L'auteure n'a pas une posture engagée qui soit rendue explicite, car sa tendance formaliste l'éloigne de ce qui est traditionnellement considéré comme tel... Mais Kane est une auteure *prépolitique*, au sens où l'entend T.S. Eliot – auteur dont elle s'est inspirée pour écrire *Crave* :

But how, in the end, does the work of a mere writer affect political life? [...] I confess, however, that I am not myself very much concerned with the question of influence, or with those publicists who have impressed their names upon the public by catching the morning tide, and rowing very fast in the direction in which the current was flowing; but rather that there should always be a few writers preoccupied in penetrating to the core of the matter, in trying to arrive at the truth and to set it forth, without too much hope, without ambition to alter the immediate course of affairs, and without being downcast or defeated when nothing appears to ensue. [...] And my defence of the importance of the pre-political is simply this, that it is the stratum down to which any sound political thinking must push its roots, and from which it must derive its nourishment. (Eliot, 1965, p. 143-144, je souligne)

Rien ne saurait mieux définir le projet kanien (au regard de sa relation avec les sciences médicales) : non pas avancer des idées, mener la charge vers la révolution ou s'inscrire

directement et explicitement dans le politique afin *d'influencer* quoi que ce soit, mais tenter de voir comment, à certains égards, la médecine telle qu'elle existe actuellement *peut* être une bénédiction *et* une malédiction ; qu'il y a des pouvoirs qui y circulent qui nous renvoient à un imaginaire concentrationnaire; que sans relation humaine le médecin peut accélérer l'agonie du patient. Kane propose un théâtre expérientiel qui inflige des blessures pour ouvrir la porte vers le changement : « If we experience something through art, then we might be able to change our future, because experience engraves lessons on our heart through suffering, whereas speculation leaves us untouched. » (Langridge et Stephenson, 1997, p. 133) Et ce changement, ce changement commence dans quelque chose qui est minuscule, quelque chose qui n'est pas spéculatif – du latin *speculatio*, « espionnage, contemplation » ; à nouveau nous sommes plongés dans l'univers du regard –, quelque chose de *sensible*, d'abord insaisissable à la pensée, qui nous transforme et nous *apprend* quelque chose qui ne se lit pas dans un manuel scolaire. C'est dans cette sensibilité qu'on retrouve la *vérité*, celle qu'il nous faut poursuivre quand il est question de savoirs et de sciences, mais aussi quand nous nous échinons à rédiger un mémoire de maîtrise. Cette vérité, très chère aux œuvres de Kane, se retrouve d'ailleurs intrinsèquement liée – par l'auteure elle-même – à la science. Peut-être est-ce de là que je tire aussi ce besoin irrépissable de vérité qui me pousse vers les contrées académiques :

La Vie de Galilée [de Bertolt Brecht] est l'une de mes pièces préférées. Je me suis souvent demandé pourquoi, mais jusqu'à aujourd'hui je n'ai pas trouvé de réponse satisfaisante. Je la relis sans cesse et à chaque fois je suis étonnée qu'on ait pu écrire une pièce aussi captivante sur une question des sciences de la nature.⁵⁸ [...] *Dans Galilée, la question qui se pose en première ligne, ce n'est pas de trouver si la terre tourne autour du soleil*

⁵⁸ L'idée que Kane considère les pièces traitant de sciences comme généralement ennuyantes est majestueusement ironique considérant ma volonté de traiter ses textes comme – presque – des *Science Plays*.

ou le contraire, c'est celle de la vérité comme telle et comment l'on se comporte par rapport à elle. (Tabert, 2003, p. 66; je souligne)

J'entends terminer ce voyage dans les textes par le récit d'une rencontre qui s'est produite en 2012 ; année de fin du monde, de printemps érable, de grève étudiante, bref de renouveau. Dans le Petit théâtre de l'Université du Québec à Chicoutimi, un étudiant du programme d'études littéraires françaises lit avec ses camarades de classe un extrait d'Anéantis, d'une auteure britannique contemporaine nommée Sarah Kane. Aucune réaction bien originale : « C'est une pièce écrite pour choquer les âmes sensibles! », aurait-il dit si on lui avait demandé son avis.

Quelques semaines plus tard, c'est dans la chambre de son minuscule appartement que l'étudiant lit une autre pièce de Kane, contrarié de lire la même auteure deux fois dans un seul cours – on ne lit jamais suffisamment d'auteurs dans les cours de baccalauréat. L'œuvre en question est Manque : cette fois-ci, quelque chose survient. C'est dans le monologue central de A que cela se produit – monologue de trois pages sans ponctuation qui force le lecteur à lire d'un seul trait cette interminable accumulation :

[...] et te dire la vérité quand je n'y tiens vraiment pas et chercher à être honnête parce que je sais que tu préfères et me dire tout est fini, mais tenir encore dix petites minutes avant que tu ne me sortes de ta vie et oublier qui je suis et chercher à me rapprocher de toi parce que c'est beau d'apprendre à te connaître et ça mérite bien un effort et m'adresser à toi dans un mauvais allemand et en hébreu c'est encore pire et faire l'amour avec toi à trois heures du matin et peu importe peu importe peu importe comment, mais communiquer un peu de / l'irrésistible immortel invincible inconditionnel intégralement réel pluri-émotionnel multispirituel tout-fidèle éternel amour que j'ai pour toi. (Kane, 1999, p.30)

Ce n'était pas grand-chose, mais relisant cette longue énumération – pour la centième fois au moins – je retrouve ce serrement au cœur qui m'a ravi jadis. Car c'est d'un véritable ravissement dont il s'agit. Dire que cette œuvre est un pivot dans mon existence relève presque de l'euphémisme : parler de changement de paradigme me

semble plus approprié. Avant Kane j'approchais la littérature et le théâtre de loin, comme un « scientifique ». Mais elle m'a arraché à la science, achevant son travail lors de la lecture de 4.48 Psychosis. Je me plais à dire que c'est ainsi que je suis né : si aujourd'hui je me voue à une carrière universitaire – au-delà de mon rêve d'enfant –, c'est grâce à ces textes. Si j'éprouve l'envie de questionner les œuvres d'art, de les comprendre, de les partager, c'est grâce à Kane. Ces œuvres m'ont fait le précieux cadeau d'une vie intellectuelle. J'ai dû étudier cinq ans avant de me sentir prêt à enfin retourner vers eux : car ce travail de longue haleine est un irrésistible retour vers mon alma mater.

La conclusion de ce mémoire est davantage un hommage qu'une synthèse; hommage à Kane, certainement, mais aussi au temps passé à réfléchir et au « premier savant » de mon histoire qui m'a involontairement posé sur le chemin du savoir. Je conclus non pas une recherche, mais l'enfance de ma pensée – et elle aura une belle et longue vie. De la médecine et de Sarah Kane, beaucoup reste encore à dire : je conserve toujours, malgré tout, cette excitation juvénile à l'idée de partager mes questions, mes idées, mes réflexions leur sujet.

Je ne peux pas taire la voix d'angoisse qui habite les étudiants au début de leur parcours, toujours incertains d'avoir quelque chose à dire qui n'ait pas été dit, jamais persuadés qu'il y ait quelque chose à ajouter de plus. Je choisis cependant de me réjouir du doute, de l'incertitude. Après tout, on rencontre les œuvres comme on rencontre un prétendant : en espérant qu'il soit notre égal, qu'il soit plaisant pour nos sens, qu'il nous dérange et nous mette dans un heureux inconfort, qu'il déclenche un mouvement intérieur qui nous pousse vers l'avant. Qu'il constitue pour nous un défi existentiel : que la question qu'il pose nous retourne complètement.

It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind. Il est des phrases qui nous hantent. J'ai recopié celle-ci un nombre incalculable de fois : sur

une page, dans mes notes de cours, sur un mur, dans mon carnet de recherche. Ce mémoire n'était peut-être qu'une autre occasion de l'écrire encore. Mais cette fois, de la partager : de révéler Kane à d'autres, en espérant peut-être susciter à d'autres l'étincelle qui les enflammera jusqu'à la vérité. « If we experience something through art, then we might be able to change our future » : force est d'admettre que, dans mon cas précis, le futur a bel et bien été changé.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Kane, S. (2006). *Complete plays*. London : Methuen Drama.

Sur la réception critique de *Phaedra's Love*

Bassett, K. (1996, 22 mai). [Critique de *Phaedra's Love*]. *Theatre Record* (20 May – 2 June 1996), 16(11), 651.

Billington, M. (1996, 22 mai). [Critique de *Phaedra's Love*]. *Theatre Record* (20 May – 2 June 1996), 16(11), 652.

Nathan, D. (1996, 22 mai). [Critique de *Phaedra's Love*]. *Theatre Record* (20 May – 2 June 1996), 16(11), 653-654.

Sierz, A. (1996, 31 mai). [Critique de *Phaedra's Love*]. *Theatre Record* (20 May – 2 June 1996), 16(11), 651.

Spencer, C. (1996, 21 mai). [Critique de *Phaedra's Love*]. *Theatre Record* (20 May – 2 June 1996), 16(11), 652-653.

Sur la réception critique de *Cleansed*

Benedict, D. (1998, 9 mai). [Critique de *Cleansed*]. *Theatre Record* (23 April – 4 May 1998), 18(9), 564.

Clapp, S. (1998, 10 mai). [Critique de *Cleansed*]. *Theatre Record* (23 April – 4 May 1998), 18(9), 566.

Gore-Langton, R. (1998, 10 mai). [Critique de *Cleansed*]. *Theatre Record* (23 April – 4 May 1998), 18(9), 563.

Nathan, D. (1998, 15 mai). [Critique de *Cleansed*]. *Theatre Record* (23 April – 4 May 1998), 18(9), 568.

Peter, J. (1998, 10 mai). [Critique de *Cleansed*]. *Theatre Record* (23 April – 4 May 1998), 18(9), 564.

Spencer, C. (1998, 7 mai). [Critique de *Cleansed*]. *Theatre Record* (23 April – 4 May 1998), 18(9), 565.

À propos de Kane

Ablett, S. (2014). Approaching Abjection in Sarah Kane's *Blasted*. *Performance Research*, 19(1), 63-71. doi: 10.1080/13528165.2014.908085

Angel-Perez, É. (2006). *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck.

Angel-Perez, É. et Boireau, N. (2007). *Le théâtre anglais contemporain (1985-2005)*. Paris : Klincksieck.

Aston, E. (2010). Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane's *Blasted* and an Experiential Genealogy of Contemporary Women's Playwriting. *Theatre Journal*, 62(4), 575-591.

Basabe, E. A. (2006). In Yer Face. The reception of Sarah Kane's *Blasted* on the British stage of the nasty nineties. 1995-2001. *Anuario*, 8(8), 277-290.

Bexley, E. (2011). Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's *Phaedra* Plays. *Trends in Classics*, 3(2), 365-393.

Boireau, N. (1997). *Drama on drama: dimensions of theatricality on the contemporary British stage*. New York : St. Martin's Press.

Boireau, N. (2000). *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*. Paris : Presses universitaires de France.

Buse, P. (2001). *Drama + theory : critical approaches to modern British drama*. Manchester, UK : Manchester University Press.

Campbell, A. (2005). Experiencing Kane: an affective analysis of Sarah Kane's 'experiential' theatre in performance. *Australasian Drama Studies*, 46, 80-97.

Carney, S. (2005). The Tragedy of History in Sarah Kane's *Blasted*. *Theatre Survey*, 46(2), 275-296.

Connick, R. (2013). Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett. *Comparative Drama*, 47(1), 129-132.

- Delgado-García, C. (2012). Subversion, Refusal, and Contingency: The Transgression of Liberal-Humanist Subjectivity and Characterization in Sarah Kane's *Cleansed*, *Crave*, and *4.48 Psychosis*. *Modern Drama*, 55, 230-250.
- Delvaux, M. (2012). Mourir/Survivre. Lumières de Sarah Kane. *Temps Zéro*, 5(1).
Récupéré de : <https://tempszero.contemporain.info/document982>
- Diedrich, A. (2013). Last in a Long Line of Literary Kleptomaniacs: Intertextuality in Sarah Kane's *4.48 Psychosis*. *Modern Drama*, 56(3), 374-398.
- Gritzner, K. (2008). (Post)Modern Subjectivity and the New Expressionism: Howard Barker, Sarah Kane, and Forced Entertainment. *Contemporary Theatre Review*, 18(3), 328-340.
- Harries, M. (2017). Still: Sarah Kane after Beckett and Joy Division. *Modern Drama*, 60(1), 1-24. doi: 10.3138/MD.0769
- Hudson, J. (2013). *Blasted* at the Queens Hotel: Coincidence of sign and site. *Performance Research*, 18(3), 32-37. doi: 10.1080/13528165.2013.818311
- Kane, S. (3 novembre 1998). Interviewée par D. Rebellato. Royal Holloway, University of London. Récupéré de <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview>. Transcription en ligne au <https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf>
- Kane, S. (1999). *Manque* (E. Pieiller, trad.). Paris : L'Arche.
- Kaplan, E. W. (2005). The cage is my mind: object and image in depicting mental illness on stage. *Studies in Theatre & Performance*, 25(2), 115-128.
- Langridge, N. et Stephenson, H. (1997). *Rage and Reason : Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen Drama
- LePage, L. (2014). Rethinking Sarah Kane's Characters: A Human(ist) Form and Politics. *Modern Drama*, 57(2), 252-272.
- Lesage, M.-C. (2003). Sarah Kane, dans la souillure du monde. *Jeu*, 106. 111-120.
- Lesage, M.-C. (2005). De Sénèque à Kane : Monstres et cruauté symbolique. Dans R. Abirached et C. Naugrette (dir.), *Le théâtre et le mal* (p. 41-52). Paris : Presses Sorbonne nouvelle.

- Mihaylova, S. (2015). The Radical Formalism of Suzan-Lori Parks and Sarah Kane. *Theatre Survey*, 56(2), 213-231. doi: 10.1017/S0040557415000083
- Peters, M. (2016). "Utterly Unknowable": Challenges to Overcoming Madness in Sarah Kane's *Blasted*, *Crave*, and *4.48 Psychosis*. (Thèse) University of Ottawa.
- Radosavljević, D. (2012). Sarah Kane's *Illyria* as the Land of Violent Love: A Balkan Reading of *Blasted*. *Contemporary Theatre Review*, 22(4), 499-511. doi: 10.1080/10486801.2012.718270
- Ravenhill, M. (2005, 12 octobre). Suicide art? She's better than that. *The Guardian*. Récupéré de <https://www.theguardian.com/stage/2005/oct/12/theatre>
- Roberts, M. (2015). Vanishing Acts: Sarah Kane's Texts for Performance and Postdramatic Theatre. *Modern Drama*, 58(1), 94-111.
- Saunders, G. (2003). 'Just a Word on a Page and there is the Drama.' Sarah Kane's Theatrical Legacy. *Contemporary Theatre Review*, 13(1), 97-110.
- Saunders, G. (2004). *Love me or kill me : Sarah Kane et le théâtre* (G. Bas, trad.). Paris : L'Arche.
- Saunders, G. (2009). *About Kane : the Playwright and the Work*. London: Faber and Faber.
- Saunders, G. et De Vos, L. (2010). *Sarah Kane in context*. Manchester, UK : Manchester University Press.
- Singer, A. (2004). Don't Want to Be This - The Elusive Sarah Kane. *TDR: The Drama Review*, 48(2), 139-171.
- Solga, K. (2007). "Blasted's" Hysteria: Rape, Realism, and the Thresholds of the Visible. *Modern Drama*, 50(3), 346-374.
- Tabert, N. (2003). Sarah Kane, une conversation avec Nils Tabert. (H.-A. Baatsch, trad.) *OutreScène*, 1(1), 65-75.
- Tycer, A. (2008). "Victim. Perpetrator. Bystander": Melancholic Witnessing of Sarah Kane's "4.48 Psychosis.". *Theatre Journal*, 60(1), 23-36.
- Urban, K. (2001). An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 23(3), 36-46. doi: 10.2307/3246332

- Ward, I. (2013). Rape and Rape Mythology in the Plays of Sarah Kane. *Comparative Drama*, 47(2), 225-248.
- Watson, A. (2008). Cries of Fire: Psychotherapy in Contemporary British and Irish Drama. *Modern Drama* 51(2), 188-210. doi: 10.1353/mdr.0.0039
- Weber, J. (2010). 'My mind is the subject of these bewildered fragments'. La défaite de l'homme et la défiguration progressive dans le théâtre de Sarah Kane. *Arcadia - International Journal for Literary Studies*, 45(1), 120-149.
- Wixson, C. (2005). "In Better Places": Space, Identity and Alienation in Sarah Kane's "Blasted.". *Comparative Drama*, 39(1), 75-91.
- Woodworth, C. (2010). "Summon up the Blood" The Stylized (or Sticky) Stuff of Violence in Three Plays by Sarah Kane. *Theatre Symposium*, 18, 11-23.
- Zarhy-Levo, Y. (2010). The "Kane" Mark: A Dual Construct. *Journal of Dramatic Theory & Criticism*, 25(1), 109-127.

Autres références

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Althusser, L., Corpet, O. et Matheron, F. (1993). *Écrits sur la psychanalyse Freud et Lacan*. Paris : Stock / IMEC.
- American Psychiatric Association. (2003). *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux : texte révisé* (4e éd.). Paris : Masson. Récupéré de : <https://psychiatrieweb.files.wordpress.com/2011/12/manuel-diagnostique-troubles-mentaux.pdf>
- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bayard, P. (2002). *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*. Paris : Minit.
- Beck, A. T., Ward, C.H., Mendelson, M., Mock, J. et Erbaugh, J. (1961). An Inventory for Measuring Depression. *Archive of General Psychiatry*, 4(6), 561-571.
- Brecht, B. (1978). *Petit organon pour le théâtre 1948 [suivi de] Additifs au petit organon 1954* (3e éd.). Paris : L'Arche.

- Campos, L. (2009). *Côté sciences*. Bruxelles : Alternatives théâtrales.
- Campos, L. (2012). *Sciences en scène : dans le théâtre britannique contemporain*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Catellin, S. et Loty, L. (2013). Sérendipité et indisciplinarité. *Hermès, La Revue* 67(3). 32-40
- Charrier, J.-P. (2011). *Scientisme et occident: Essais d'épistémologie critique*. Paris : L'Harmattan.
- Chassay, J.-F. (2003). *Imaginer la science : le savant et le laboratoire dans la fiction contemporaine*. Montréal : Liber.
- Chassay, J.-F. (2013). *Au coeur du sujet : imaginaire du gène*. Numéro 001214599. Montréal : Le Quartanier.
- Chassay, J.-F. (2015). *Les livres curieux : essai*. Montréal : Leméac.
- Compagnon, A. (2016). *La seconde main ou, le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil.
- Corvin, M. (2008). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris : Bordas.
- Derrida, J. (1972). *La dissémination*. Paris : Seuil.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Invention de l'hystérie : Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (6^e éd.). Paris : Macula.
- Djerassi, C. (2007). When Is 'Science on Stage' Really Science? *American Theatre*, 24(1), 96-103.
- Djerassi, C. (2013). Contemporary 'science-in-theatre': a rare genre. *Interdisciplinary Science Reviews*, 27(3), 193-201.
- Eliot, T.S. (1965). *To Criticize the Critic and Other Writings*. London : Faber and Faber.
- Fish, S. (2007). *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives* (trad. É. Dobenesque). Paris : Prairies ordinaires

- Folstein, M. F., Folstein, S. E. et McHugh, P. R. (1975). Mini-mental state: A practical method for grading the cognitive state of patients for the clinician. *Journal of Psychiatric Research*, 12(3), 189-198.
- Foucault, M. (1963). *Naissance de la clinique* (9e éd.). Paris : Presses Universitaires de France.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.
- Genette, G. (1992). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Hallyn, F. (1987). *La structure poétique du monde Copernic, Kepler*. Paris : Éditions du Seuil.
- Hallyn, F. (2000). *Metaphor and analogy in the sciences*. Dordrecht, Pays-Bas : Kluwer Academic.
- Hurley, E. et Warner, S. (2012). Special Section : Affect/Performance/Politics. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 26(2). 99-107
- Kazzazi, S. A. (2017). The Anatomy of the Science Play. *New Theatre Quarterly*, 33(4), 333-344.
- Kendi, I. X. (2019). *How To Be An Antiracist*. New York: Penguin Random House.
- Krige, J. et Pestre, D. (2003). *Companion to Science in the Twentieth Century*. London : Routledge.
- Lecerle, J.-J. et Shusterman, R. (2002). *L'emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*. Paris : Paris : Éditions du Seuil.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique* (P.-H. Ledru, trad.). Paris : L'Arche.
- Martz-Kuhn, É. (2008). [Compte-rendu du livre *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, par Élisabeth Angel-Perez] *Questions de communication*, 14(1), 379-381. Récupéré de <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1608>
- Matsuzawa, K., Séginger, G. (2010). *La mise en texte des savoirs*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.

- Montgomery, S. L. (1996). *The Scientific Voice*. New York : Guilford Press.
- Paquin, L.-C. (2014, 2017/06/30). *Méthodologie de la recherche-crédation*. Récupéré le 9 novembre de http://lcpaquin.com/methoRC/MethoRC_methodologie.pdf
- Pierssens, M. (1990). *Savoirs à l'œuvre essais d'épistémocritique*. Lille : Presses universitaires de Lille.
- Rabau, S. (2002). *L'intertextualité*. Paris : GF Flammarion.
- Riverin-Simard, D., Spain, A. & Michaud, C. (1997). Positions paradigmatiques et recherches sur le développement vocationnel adulte. *Cahiers de la recherche en éducation*, 4 (1), 59–91. <https://doi.org/10.7202/1017375ar>
- Shepherd-Barr, K. (2006). *Science on stage : from Doctor Faustus to Copenhagen*. Princeton : Princeton University Press.
- Shneidman, E. S. (1996). *The Suicidal Mind*. New York : Oxford University Press.
- Showalter, E. (1985). *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New-York : Pantheon Books.
- Sierz, A. (2001). *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today*. London: Faber and Faber.
- Snow, C. P. (1961). *The Two Cultures and The Scientific Revolution*. New York : Cambridge University Press.
- Wall, S. S. (2016). Toward a Moderate Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, 15(1). Récupéré de: <https://doi.org/10.1177/1609406916674966>
- Starobinski, J. (1972). *La relation critique*. Paris : Gallimard.
- Wajeman, L. (2018). Ce que peut (encore) la littérature et comment la théorie littéraire nous aide à y voir clair. *Revue du Crieur*, 11(3), 108-119.
- Zehelein, E.-S. (2009). *Science : dramatic : science plays in America and Great Britain, 1990-2007*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter.