

La subversion des formes dans *4.48 Psychose*, ou l'invention d'un objet dramatique problématique

Marion Chénétier-Alev

Numéro 38, automne 2005

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041615ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041615ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chénétier-Alev, M. (2005). La subversion des formes dans *4.48 Psychose*, ou l'invention d'un objet dramatique problématique. *L'Annuaire théâtral*, (38), 68–86. <https://doi.org/10.7202/041615ar>

Résumé de l'article

Dans l'oeuvre ultime de Sarah Kane, *4.48 Psychose*, s'invente une posture énonciative singulière, mettant en cause la frontière entre des genres littéraires dont elle subvertit les codes, et aboutissant à la création d'un genre inédit relevant de la « pièce autobiographique ». Cette pièce marque l'aboutissement du travail mené par l'auteur sur les multiples voix que chaque individu intériorise. Elle se présente aussi comme sa tentative la plus radicale de renouveler la relation du théâtre au lecteur et au spectateur, pour les engager intimement dans la prise en charge du texte, les contraignant ainsi à une perception plus lucide de leur position dans le monde.

La subversion des formes dans *4.48 Psychose*, ou l'invention d'un objet dramatique problématique

Dès sa première pièce, *Anéantis* (*Blasted*), puis de manière de plus en plus explicite au fil de ses œuvres, Sarah Kane s'est attachée à bouleverser les codes énonciatifs du théâtre pour mettre au jour les grandes voix structurantes des sociétés où nous vivons, qui aliènent ou acculent l'individu en l'enfermant dans leur jeu contradictoire. Ces « Voix » qui se font entendre de façon si meurtrière dans *Purifiés* (*Cleansed*) deviennent peu à peu l'enjeu du théâtre de Kane au point de déconstruire toute fable au sens classique, et finissent par subvertir le genre dramatique lui-même. Travaillant sur les conditions d'existence d'une voix propre se frayant passage parmi ces grandes voix structurantes, Kane renouvelle la posture du lecteur et du spectateur face au texte théâtral. Considérée sous l'angle de l'oralité ainsi définie, sa dernière pièce, *4.48 Psychose* (*4.48 Psychosis*), constitue une gageure qui trouble son statut dans le champ littéraire. Cette œuvre ultime est le fruit étrange – à la manière de « l'hermaphrodite brisé qui ne se fiait qu'à ellui-même » (Kane, 2001b : 10)¹ qu'elle invoque en ouverture – né de la rencontre des deux pôles vers lesquels tendait l'écriture de Kane : la performance et la poésie. Comment lire/dire une pièce qui a avalé ses sources d'énonciation ? Quelles voix se font entendre dans l'écartèlement de la parole sur la page ? D'où surgit le rythme propre d'une œuvre marquée par l'instabilité formelle et discursive, et que reste-t-il du théâtre dans ce drame involuté ? C'est à l'examen des différents aspects revêtus par l'oralité dans *4.48 Psychose* que l'on voudrait consacrer le présent travail, pariant

sur la pertinence d'une telle notion pour cerner la singularité et la radicalité de la posture énonciative qui s'y invente.

La voix étrangère en nous

Écrite en 1999, *4.48 Psychose* se compose de 24 fragments de longueur inégale, séparés par des pointillés. Du plus bref d'entre eux (une formule cryptée, « RSVP DQP² »), au plus long, (le dernier, déployé sur sept pages), une voix brûlante et posée vient dire son impossibilité de vivre et sa résolution de mourir. La pièce ne se présente cependant pas comme un monologue. Quelques séquences adoptent, tirets à l'appui, l'allure de dialogues³, mais l'œuvre apparaît de manière plus générale comme un débat entre le sujet s'exprimant dans ces pages et divers interlocuteurs, ou instances de discours, qui semblent intériorisés et ne sont jamais figurés. Le lecteur ne tarde pas à les identifier, bien que leurs voix restent toutes anonymes. Nul besoin de nommer. En dépit des appellations génériques (« Dr ci et Dr Ça et Dr C'estquoi » (p. 13); « Mon Dieu, mon Dieu, que vais-je faire? » (p. 51)⁴) ou des interpellations abruptes (« Et je ne peux pas croire que je peux ressentir ça pour vous et que vous, vous ne ressentiez rien. Vous ne ressentez rien? » (p. 20); « Allons, raisonnons ensemble » (p. 37); « occupe-toi de ta maman maintenant » (p. 54)⁵), nous discernons sans peine les protagonistes de ce théâtre intérieur. Les voix ont nom : Norme, Religion, Famille, Communauté, Quête de l'Autre, et constituent l'espace mental du sujet en chambre d'échos.

De fait, ne contenant aucune didascalie attributive, la pièce de Kane invite à formuler d'emblée l'hypothèse d'un dialogue mental dans lequel le lecteur-spectateur entre de plain-pied, sans passer par l'exposition traditionnelle ou la liste des personnages. Il est placé dans la position de reconnaître en lui-même les différentes sources d'énonciation et de prendre en cours de route l'échange ininterrompu que poursuit chaque individu en son for intérieur. Les voix mises en scène semblent issues du plus profond silence, comme le suggère l'indication liminaire : « (*Un très long silence*) »⁶. La disposition typographique, qui évoque *Un coup de dés* de Mallarmé, renforce l'impression d'un agencement des voix en fonction de leur volume, de leurs intonations, de leur rythme, et de la plus ou moins grande obscurité du lieu cérébral d'où elles paraissent provenir. Le lecteur a ainsi l'impression que la mise en page rend manifeste les lieux successifs du cerveau d'où « ça » parle, qu'elle met en évidence la spatialisation des voix qui se font entendre dans notre tête. Le titre, qui fait de la psychose à la fois la matière et la forme du drame, et une phrase du texte : « Et c'est mon esprit le sujet de ces fragments troublés. » (p. 15)⁷, corroborent l'idée d'un « théâtre sous le crâne », pour parodier l'intitulé du célèbre chapitre des *Misérables*.

Reprenant un procédé inauguré dans *Manque (Crave)*, Kane incorpore en effet à sa dernière pièce un nombre important de citations, et y théorise le vol en littérature : « La dernière d'une longue lignée de kleptomane des lettres / (une tradition séculaire) / Voler c'est l'acte saint / Sur la voie tortueuse de l'expression » (p. 19)⁸. L'oralité dans *4.48 Psychose* commence donc par prendre la forme d'une polyphonie intérieure. Outre ce que l'on pourrait appeler les voix de l'intimité, représentées par les adresses à l'être aimé et les évocations des membres de la famille⁹, et les voix de la raison ou de la science, dont les docteurs deviennent les porte-parole, le texte fait aussi entendre ce que l'on désignera comme les voix du passé – celles de la culture – et les voix mythiques – ici celles de la religion.

Les citations sont en majorité tirées de la Bible. Le sujet pousse le cri du Christ sur la croix (« Mon amour, mon amour, pourquoi m'as-tu abandonnée ? » (p. 25)¹⁰), tandis que les prophéties de Zacharie et d'Isaïe (« cela adviendra // Contemplez la lumière du désespoir / l'éblouissant éclat de l'angoisse / et vous serez menés aux ténèbres » (p. 36)¹¹) appliquent à sa conscience les marques distinctives que le Lévitique dispense aux lépreux (« un prurit sur ma peau » (p. 37)¹²), métaphorisant la lumière et la nuit en pureté et impureté. On voit que Kane puise à cette source religieuse les images de la déréliction, avouant sans détour son impuissance et son égarement. Ce faisant, elle donne à une plainte individuelle les contours d'une lamentation universelle. Mais ce débat avec les voix mythiques se double de la recherche d'une issue à la détresse, qui passe par l'exploration d'autres écritures, d'autres expériences déposées dans les mots. Kane emprunte ainsi à des écrivains, à des chanteurs ou à des réalisateurs les formules de leur propre difficulté à vivre¹³; à d'autres cultures leur mode de pensée : la sentence tirée du *Livre des morts* tibétain, « Rappelle-toi la lumière et crois la lumière » est répétée trois fois (p. 10, 37, 38)¹⁴.

Tresser ensemble voix familières, voix culturelles et voix mythiques est une façon de mettre en scène la conscience habitée par ces voix mélangées dont l'être est le creuset, parfois malgré lui, et d'opposer la solitude du sujet à la multiplicité des voix contradictoires qui le sillonnent et font de son « âme divisée » (p. 42)¹⁵ le lieu d'un drame. L'insertion des citations permet d'élaborer une structure formelle qui reflète la tension constitutive de l'être entre sa tentative d'ébaucher une parole et une pensée singulières, et l'impossibilité d'échapper à la parole collective que sont, parmi d'autres, les voix mythiques intériorisées : « je vois des choses / j'entends des choses / je ne sais pas qui je suis » (p. 33)¹⁶. La typographie adoptée pour traduire cette polyphonie – des étagements d'îlots textuels séparés par des blancs – rend visibles les strates de la conscience et les profondeurs successives auxquelles ces voix sont ancrées dans l'esprit, les voix dites mythiques en formant le sous-bassement moral et spirituel. Il n'est pas fortuit que *4.48 Psychose* passe

également en revue, en deçà de la conscience, le domaine des rêves : « Si mon rêve m'a indiqué une rue ou un café ou un métro je m'y rends. » (p. 20)¹⁷.

Cet aspect de l'oralité dans la pièce de Kane est donc lié au développement d'une écoute inédite, celle de la voix étrangère en nous. Une voix qui résiste aux menées conscientes et aux raisonnements, la voix de nos terreurs et de nos aspirations, si bien que cette voix « étrangère » est sans doute notre voix la plus personnelle et la plus irréprouvable. « Ces voix qui proviennent de l'extérieur sont le comble de l'intériorité; elles traversent l'écrivain, qui n'est qu'un "lieu de passage" (de Lol V. Stein, Duras dit : "elle est hantée, elle est elle-même comme un lieu hanté") » (Danan, 1995 : 272). L'oralité présente chez Kane réside par conséquent aussi dans cette manière de faire affleurer ces voix structurantes qui ont forgé les motifs lancinants de nos angoisses et de nos révélations constitutives.

Une dramaturgie du cri silencieux

4.48 *Psychose* offre cependant l'exemple d'une œuvre à l'oralité paradoxale, en ce qu'elle tend à se présenter comme une pièce « muette », un drame mental au sens littéral du terme. Si polyphonie il y a, elle est interne, ce que Kane désigne par l'expression « une symphonie solo » (Kane, 2001b : 52)¹⁸. Au-delà de la question des voix rapportées et intériorisées, à laquelle l'oralité ne se réduit pas, peut-on donc concevoir l'oralité d'une œuvre théâtrale qui met radicalement en question son oralisation? En partant du principe qu'oralité et oralisation ne se confondent pas, l'on voudrait montrer d'une part comment opère Kane pour fonder l'oralité propre de 4.48 *Psychose* sur le plan stylistique; d'autre part à quelle tension elle atteint en programmant, dans ce texte silencieux, l'oralisation de certains passages.

Une seconde forme d'oralité se lit en effet dans l'écriture de Kane, qui tient aux procédés employés pour façonner la diction intérieure du lecteur et l'énonciation spécifique du texte. Parmi ceux-ci, certains sont bien connus. La pièce recourt ainsi aux moyens ordinaires d'encodage de la diction, qu'il s'agisse d'indiquer une accentuation particulière par l'emploi des italiques; le volume par l'inscription des lettres en majuscules; le débit par l'abolition de toute ponctuation entre les mots, ou au contraire par un espacement inusité. Mais c'est justement dans l'utilisation que fait – ou plutôt ne fait pas – Kane de l'outil de ponctuation le plus expressif en anglais (comme en français), que l'on décèle la singularité de l'oralité à l'œuvre dans 4.48 *Psychose*. Car on ne peut manquer d'être frappé par l'absence totale du point d'exclamation dans un texte qui comporte par ailleurs très peu de marques de ponctuation (elle disparaît même tout à fait à la fin), à l'exception des points d'interrogation.

Si la disparition de cette marque surprend, c'est parce que le texte se place explicitement sous le signe de l'interjection : « Un tas de points d'exclamations épelle la dépression nerveuse imminente » (p. 19)¹⁹, et multiplie les allusions aux états physiques et psychiques dont l'acuité échappe à toute formulation verbale : « une blessure vieille de deux ans s'ouvre comme un cadavre et une honte depuis longtemps enterrée clame infecte putréfaction sa peine. » (p. 13)²⁰; « [...] flairent l'échec débilisant qui me suinte des pores, l'emprise de mon désespoir et la panique dévorante qui m'inonde tandis que je fixe épouvantée le monde [...] et se protègent mutuellement leurs arrières de merde si bien que je finis par vouloir hurler pour que vous veniez [...]. » (p. 14)²¹; « je [...] gueulerai à jamais contre cette incongruité [...] » (p. 18)²²; « ma pensée s'éloigne avec un sourire meurtrier / et laisse la discordante anxiété / rugir dans mon âme. » (p. 25)²³; « un sifflement sinistre c'est le cri de la détresse qui tournoie dans la cuvette infernale au plafond de mon esprit » (p. 35)²⁴.

Cette observation, qui joue en faveur du drame mental ou d'un certain assourdissement de la voix du sujet, explique aussi l'origine de la tension particulière produite par un texte qui se donne à lire comme un cri retenu. Ce cri résonne d'autant plus fort à l'oreille du lecteur qu'il incombe à celui-ci de l'activer, et n'est pas sans rappeler le tableau d'Edward Munch dont nous avons constaté la prégnance dans toutes les œuvres de Kane. En l'absence des points d'exclamation, les moments de crise sont rendus par l'emploi des majuscules : « ALLEZ VOUS FAIRE FOUTRE ALLEZ VOUS FAIRE FOUTRE ALLEZ VOUS FAIRE FOUTRE » (p. 22), « NE LAISSEZ PAS ÇA ME TUER » (p. 34), « JE REFUSE JE REFUSE JE REFUSE NE REGARDE PAS VERS MOI » (p. 36)²⁵.

On conçoit par conséquent l'étrange projet de Kane d'inventer une oralité du cri silencieux dont les constituants seraient les représentations muettes du corps et de l'esprit dans un état de paroxysme. Elle-même était bien consciente de ses tentatives de resserrement de la langue autour d'un noyau défiant la saisie linguistique :

depuis [*Purifiés*] je m'oriente toujours plus fort dans une direction disons poétique. C'est avec *Manque* que c'est le plus manifeste. C'était drôle – quand j'ai terminé *Manque*, je n'avais aucune idée de comment mon travail devait se poursuivre, c'est si minimaliste, *ça va tellement au-delà du langage* [...]. Dans ce nouveau texte [*4.48 Psychose*], il n'y a pour le moment même pas de personnages, seulement le langage et des images, et les images aussi y sont purement du langage, il n'y a pas d'indications scéniques²⁶ (Kane, 2003 : 75).

L'oralité de *4.48 Psychose* se lit donc dans une volonté d'intensifier la parole et d'engager le lecteur dans une diction qui pèse chaque mot comme s'il était le dernier. Cette visée est, de nouveau, formulée *a contrario* dans le texte : « Je peux remplir ma place /

remplir mon temps » (p. 26)²⁷. On remarque en effet dans 4.48 *Psychose* la disparition des contractions lexicales et grammaticales présentes dans les premières pièces où l'aspect « parlé » du langage était ouvertement exploité. Dans cette dernière œuvre, la langue est au contraire beaucoup plus écrite, et Kane s'applique à la remettre à plat, à la déplier soigneusement, comme si chaque syllabe comptait désormais. Les blancs entourant les mots leur confèrent à la fois plus d'importance et plus de vulnérabilité. La mise en scène du mot donne à sa profération un enjeu particulier, pour ainsi dire vital, car l'affirmation de Kane, « Je peux remplir ma place », dit en creux sa difficulté à continuer à remplir un espace (*space*) qui se vide au contraire progressivement.

Une tension se fait ainsi jour entre ce que le lecteur perçoit comme un évanouissement progressif de la parole, une perte inéluctable du pouvoir de la langue, et un mode d'expression qui tente simultanément de l'articuler, de la décomposer à l'extrême, afin d'en extraire le suc – ce sens qui abandonne le sujet se représentant. Les listes sont la marque de cette tentative de ressaisir l'unité défaillante du sujet, de comprendre où la faille se situe en dissociant méthodiquement ce que la langue parfois recouvre d'un seul terme ou englobe en une formule. Dans ces listes, plus aucune abréviation, chaque élément de la phrase expose la totalité de ses syllabes, le geste étant surtout visible dans les constructions verbales si souvent contractées en anglais : « *I am sad* », « *I would like to kill myself* », « *I do not want to die* », « *I shall hang myself* », « *I cannot love* »²⁸.

La typographie, en l'isolant, exhausse chaque mot dans sa matérialité. La raréfaction du langage, son extrême concision donnent le sentiment que le sujet se raccroche aux mots comme à la seule chose qui le retienne en vie. Les tableaux de chiffres deviennent ainsi emblématiques d'un texte qui se lit comme un compte à rebours. Ils sont en effet agencés de façon décroissante, le premier exposant les chiffres selon une organisation étoilée, allant de « 100 » à « 7 », le second se présentant comme une mince colonne de chiffres, descendant de « 100 » à « 2 » (Kane, 2001b : 13, 41). Certaines pages reproduisent cet étoilement, en particulier celles de la dernière séquence, où les mots sont de moins en moins nombreux sur chaque page, et où la langue va s'appauvrissant : « regardez-moi disparaître / regardez-moi / disparaître / regardez-moi / regardez-moi / regardez » (p. 55)²⁹. Le texte reflète dans sa structure globale le mouvement de disparition dont les chiffres offrent une synthèse dramatique³⁰. La composition visuelle induit un ralentissement général du débit de la lecture, engage à séparer nettement certains groupes verbaux les uns des autres, à conférer une densité particulière à chacun, et à rendre sensible le changement d'intonation et de tonalité qui se produit parfois de l'un à l'autre. Le drame se joue véritablement déjà sur le plan visuel, et la formule laconique de Kane devient lumineuse : « Rien qu'un mot sur une page et le théâtre est là » (p. 19)³¹.

Elle est d'autant plus vraie que l'auteur inscrit encore d'une autre manière le déchirement et la dispersion du sujet à même la page. Kane commente explicitement l'emploi des pointillés pour séparer chacun des vingt-quatre fragments : « Une ligne en pointillés sur la gorge / À DÉCOUPER » (p. 34)³². Plus encore que *Manque*, *4.48 Psychose* affirme son caractère rhapsodique, arbore sa nature de puzzle et exhibe ses coutures. L'esthétique de la fragmentation est non seulement avouée par plusieurs remarques métatextuelles : « abstraction jusqu'au / [...] dislocation / désincarnation / déconstruction / [...] déformer / forme spontanée » (p. 28-30); « pantin morcelé » (p. 38); « ces fragments troublés » (p. 15)³³; mais elle est également redoublée par la composition de l'œuvre, déjà soulignée, en îlots textuels jouissant d'une relative autonomie. Aussi le lecteur est-il directement mis face à la nécessité d'intérioriser ces unités disjointes pour en comprendre de l'intérieur l'agencement, et d'orchestrer les passages de l'une à l'autre avec les changements de postures énonciatives qu'ils impliquent.

Mises en relief, les coutures sont par excellence les lieux de tension du texte, qui confrontent le lecteur à une modification (et parfois une indécision) permanente quant au statut de la parole qui s'y fait entendre. Elles sont ces « frontières » que Kane met en exergue : « Je chante sans espoir sur la frontière » (p. 19)³⁴. *4.48 Psychose* oscille ainsi entre théâtre, poésie, et carnets intimes (plus encore, l'écriture se situe à la lisière d'une langue modelée par un style, et de notes à peine retouchées, même si la structure de l'œuvre opère évidemment comme geste stylistique conférant à ces notes leur valeur propre). L'œuvre articule dialogue et soliloque; discordance et musicalité; esthétique de la fragmentation (du court-circuit) et lyrisme (épanchement); étoilement et linéarité (ou progression et circularité); paroxysme et retenue; voix personnelle et citations.

Une pièce? À lire?

Ce travail sur l'ambivalence – voire la polyvalence – d'un texte défini d'entrée de jeu par son « hermaphrodisme » générique, revient à interroger le statut de la parole et le type d'oralité qui s'y développe. Or, nous l'annoncions précédemment, la pièce de Kane relève le défi de faire coexister sa tendance au silence et la nécessité d'oraliser certains passages. Il est en effet des cas où l'oralité retrouve son sens premier, et coïncide avec l'oral. *4.48 Psychose* ménage de tels moments, reposant sur les répétitions, les silences et les superpositions de voix. La pièce inscrit alors l'oralisation dans l'écrit, et l'on retrouve traces des procédés employés dans *Manque*.

Les répétitions sont à nouveau très présentes dans *4.48 Psychose*. Mais elles culminent dans le fragment 19 organisé autour de la reprise litanique, par six fois, d'une tresse de huit

verbes. Leur succession immédiate engendre un rythme soutenu et une forme de mélopée martelée, rythme et sonorité étant accentués par la nature monosyllabique des verbes choisis (à une exception près), et le réseau prosodique serré que constituent assonances et allitérations. Citons la première apparition de ces jeux combinatoires :

brille scintille cingle brûle tords serre effleure cingle
brille scintille cogne brûle flotte scintille effleure
scintille cogne scintille brille brûle effleure serre
tords serre cogne scintille flotte brûle brille scintille brûle (p. 39)³⁵

Ce que le lecteur embrasse et évalue d'un coup d'œil, coupant court au déchiffrage dès la première occurrence de ces alinéas circulaires, et se contentant de prendre acte des suivants, sans les articuler, ne déploie qu'à l'oral son caractère de vaine incantation, impuissante à conjurer le retour des constats désabusés (« jamais cela ne viendra » (p. 39), « Rien à jamais » (p. 40)³⁶), ou à entériner les bonnes résolutions (« et demain une vie plus équilibrée » (p. 41)³⁷). L'oralisation seule peut concrétiser la fonction d'exutoire (provisoire) de l'exercice consistant à mettre à distance, sous forme de suite rythmique maîtrisée, les sensations exprimées par les verbes. En dernier ressort, survoler ces lignes sans les lire aboutit à évacuer la charge de souffrance que recèle la répétition obsédante et implacable des mêmes termes emprisonnant le sujet dans ses visions. Les alinéas circulaires fonctionnent de ce point de vue comme des hologrammes. Leur refrain entêtant bourdonne aux oreilles, et ils exercent visuellement une sorte de fascination.

Il n'en va pas de même des répétitions de « oui ou non oui ou non oui ou non oui ou non... » (p. 50)³⁸ du dernier fragment, qui referment encore davantage l'espace autour du sujet et restreignent sa pensée à une alternative radicale. La posture du ressassement n'est ici qu'esquissée, et renvoie le lecteur à sa propre connaissance d'une telle situation, qu'il est convié à s'approprier. La séquence est ici déjà tout intériorisée, nullement comparable à l'inscription exhaustive des litanies dans la séquence antérieure.

C'est toutefois la place essentielle accordée au silence dans 4.48 *Psychose* qui éclaire le plus nettement la tension spécifique de la pièce entre intériorisation des voix et nécessaire oralisation. D'une manière générale au théâtre, les indications de temps silencieux invitent à oraliser le texte dans la mesure où ce qui se traduit mentalement pour le lecteur en mots (des formules du type « Pause » ou « Silence ») ne peut retrouver sa vraie nature de moment d'écoute silencieux que dans la représentation. Non que le lecteur ne puisse faire l'expérience du silence dans sa tête, en suspendant provisoirement le déchiffrage du texte ou en se représentant un tel silence sur la scène. Mais il est certain que la vélocité de la lecture est sans commune mesure avec le temps de la représentation, *a fortiori* lorsqu'il

s'agit d'une pièce comme 4.48 *Psychose* où l'équivalent typographique du silence, le blanc, est à ce point creusé.

Or, il est remarquable que Kane joue de deux formes de silence dans sa pièce. Les silences écrits, sous forme de didascalies, interviennent uniquement dans les phases de dialogues, alors que les blancs typographiques remplissent cette fonction dans toutes les autres séquences, la plus expressive à cet égard étant la dernière où la page finale n'est plus qu'un blanc à l'exception des deux phrases y figurant. Peut-on analyser l'emploi de ces deux moyens distincts pour aboutir au même résultat? On peut au moins proposer quelques hypothèses. Les silences didascaliques ponctuant les dialogues ne modifient pas la situation d'énonciation : l'échange se poursuit. À l'inverse, les blancs typographiques rendent plus sensibles les ruptures d'énonciation et la diversité des types de phrases, en isolant chaque unité textuelle :

	tu me brises
Parle	
Parle	
Parle	
	dix mètres de piste pour un fiasco
	ne regarde pas vers moi
C'est le final	
	Personne ne parle (p. 53) ³⁹

Ils laissent d'autre part le statut de ces fragments dans l'ambiguïté : s'agit-il d'une parole poétique ou d'une parole dramatique? Ces deux sortes de silences n'en guident pas moins la réception du texte. Les silences didascaliques font sentir le besoin de l'oraliser. Ils peuvent être très longs, et sont égrenés avec précision comme en fait foi le passage suivant :

- Je vous aime bien.
- (*Silence.*)
- Vous êtes mon dernier espoir.
- (*Un long silence.*)
- Vous n'avez pas besoin d'un ami, vous avez besoin d'un médecin.
- (*Un long silence.*)
- Vous vous trompez tellement.
- (*Un très long silence.*) (p. 46)⁴⁰

La lecture silencieuse ne nuancera pas autant ces pauses mentales, et ne jouera pas spontanément le jeu des « très longs silences ». Les blancs typographiques suggèrent quant

à eux l'amuïssement graduel de la voix, et le déchirement du sujet entre différentes instances de discours. Nous reviendrons plus avant sur la façon dont s'opposent ces deux versions du silence, et dont elles entrent en conflit avec l'organisation temporelle de la pièce. Auparavant, il reste à examiner le dernier point mettant en difficulté la diction intérieure du drame. Il concerne les chevauchements de voix dans les répliques. Dans 4.48 *Psychose*, la superposition des voix est loin d'être aussi exploitée que dans *Manque*, mais le principe est identique. Ces configurations excèdent les possibilités du « théâtre mental » du lecteur, puisque la lecture linéaire rend impossible le fait d'entendre simultanément deux discours différents. L'imagination même n'y suffit pas. On visualise dans cet exemple la simultanéité des paroles, les répliques étant disposées sur deux colonnes parallèles :

Comment j'arrête?	
Comment j'arrête?	
Comment j'arrête?	
Comment j'arrête?	
Comment j'arrête?	Une dose de souffrance
Comment j'arrête?	Qui me déchire les poumons
Comment j'arrête?	Une dose de mort
Comment j'arrête?	Qui me tord le cœur (p. 34) ¹¹

Une oralisation à plusieurs voix est alors seule en mesure de rendre la tension de ces énoncés concomitants.

L'ambiguïté générique de 4.48 *Psychose*

On comprend que la conception originale qui préside à la construction de la pièce de Kane conduise à modifier le système d'adresse usuel du texte dramatique. Si l'on a coutume de distinguer entre une adresse interne (de personnage à personnage), et une adresse externe (lorsque le personnage dirige son discours vers le public), on se trouverait ici en présence d'une sorte d'adresse interne redoublée, étant prise au sens littéral, et d'une adresse externe elle aussi renforcée par le statut ambigu des fragments constitutifs de l'œuvre. Les appels à l'aide, les injonctions à soi-même, les suppliques – à la communauté, à Dieu, à l'être aimé – et les imprécations à l'égard du monde côtoient des notations intimes, des bribes de phrases, des descriptions cliniques et des listes, où l'ellipse porte l'écrit aux limites du littéraire. À cette diversité formelle s'ajoutent aphorismes, transcriptions de visions hallucinées en une prose noire proche de la langue kafkaïenne, et brèves suites lyriques, dans une écriture qui oscille sans cesse entre inachèvement et stylisation par le vers.

La totalité du texte se trouve ainsi remise en question par sa situation à la frontière d'une écriture dramatique et d'une écriture « poétique ». En faveur du poétique jouent la disparition de la fiction et des personnages, partant de toute incarnation; l'insertion de faux (ou feints) dialogues qui sont autant de dialogues de sourds empêchant toute progression de l'« action » (nous reviendrons sur la singularité de cette notion dans la pièce); l'éclatement de la structure linéaire du drame dont le mouvement vers l'avant est entravé par une composition étoilée. Corrélativement, la notion de répliques enchaînées n'a plus cours, et les fragments sont eux-mêmes bâtis, on l'a vu, sur la juxtaposition d'unités verbales qui ne sont plus immédiatement reliées par la syntaxe ou le sens. L'hermétisme qui peut en découler, figurant l'obscurité même dans laquelle se débat le sujet, est revendiqué comme tel, et appelle à son tour un contrat de lecture et d'écoute différent de celui que met en place une pièce de théâtre :

obscur jusqu'au
 Vrai Juste Correct
 Quelqu'un ou quelqu'un d'autre
 Chacun chaque tous
 noyant dans un océan de logique
 ce monstrueux état de paralysie
 toujours malade (p. 30)⁴²

Enfin, la relative autonomie de chaque séquence; la clôture formelle et thématique de certains îlots textuels où refléurissent les images et le chant de la langue⁴³; surtout, la densité conférée aux mots par leur raréfaction sur la page et la concentration du sens qui s'y manifeste sont autant d'éléments invitant à une lecture poétique de l'œuvre. On demandera ce qu'il reste du théâtre dans *4.48 Psychose*? Il nous semble résider dans le rapport que la pièce entretient avec le temps, et, curieusement, dans la tension inhérente à sa nature de texte hybride programmant deux types de perception, l'une visuelle, l'autre sonore, et confirmant l'évolution qui affecte notre réception des genres littéraires.

Les remarques précédentes concernant le caractère poétique de *4.48 Psychose* pourraient être résumées par l'image d'une organisation verticale venant se substituer à l'ordinaire agencement linéaire du drame. Il s'agit là bien sûr d'une vue schématique, exprimant le fait qu'une œuvre dramatique est conçue pour que son architecture et les réseaux de significations qu'elle induit soient en partie saisissables à la représentation, c'est-à-dire dès la première audition. La pièce de Kane, à l'instar d'autres pièces contemporaines, nous paraît déjouer la possibilité d'une pareille écoute. Une représentation de *4.48 Psychose* ne permet que faiblement d'entrer dans le jeu de superposition des strates de la conscience qu'elle met en œuvre, et plus encore dans le conflit de leur coexistence. Ce qui se joue dans

la *profondeur* d'une pensée, sous l'emprise de voix contradictoires et parfois simultanées, est difficilement compatible avec le déroulement et la mise à plat que suppose la profération du texte, quelle que soit la qualité de la réalisation scénique et de l'interprétation du comédien. Pour le dire autrement, la surface auditive de la mise en scène – dans une pièce qui exclut toute représentation au sens propre, puisque le contenu de 4.48 *Psychose* ne saurait être montré – se heurte à la profondeur visuelle et imaginative que favorise la mise en page.

4.48 *Psychose* opère ainsi un basculement, en inversant les attributs traditionnels du théâtre et du livre. Au livre qui ne donnerait qu'à entendre, tandis que le théâtre donnerait à voir, Kane oppose un écrit permettant d'entrevoir l'invisible (des phénomènes mentaux), et une scène menacée d'être réduite à ses possibilités acoustiques. Car cette simultanéité de voix discordantes et la division de l'esprit qu'elle entraîne sont précisément ce qu'une page est à même de rendre, exploitant une troisième dimension que la littérature du XX^e siècle, notamment la poésie, ne s'est pas faite faute d'explorer : la dimension visuelle. On rétorquera que la scène est au contraire capable de matérialiser les couches successives où s'enracinent ces voix, en multipliant les sources sonores, voire en dédoublant le sujet dont la parole serait prise en charge par plusieurs acteurs. Mais ce procédé atténuerait la tension issue de la conscience aiguë du sujet d'être prisonnier de son corps⁴⁴. La solution consistant à superposer des voix *off* rencontre elle aussi ses limites, dans la mesure où le spectateur ne peut écouter deux voix tenant simultanément deux discours différents.

On pourrait également objecter que rien n'empêche le metteur en scène de créer un dispositif visuel qui corresponde à la spatialisation mentale proposée par le livre. C'est justement ce qu'avait entrepris Claude Régy dans la mise en scène de 4.48 *Psychose* qu'il réalisa au théâtre des Bouffes du Nord en octobre 2002. Or la scénographie aboutissait à reproduire partiellement la disposition typographique du texte sur le plateau. Sur le mur latéral de gauche était projeté un écran lumineux affichant les tableaux de chiffres et les litanies de verbes du fragment 19. À l'avant-scène se tenait, debout, strictement immobile, la comédienne (Isabelle Huppert). Derrière elle, le fond de scène du théâtre, plongé dans l'obscurité, béant et arrondi comme une bouche d'enfer, faisait contrepoint à la présence frontale de l'actrice, et offrait en trois dimensions un équivalent de la perspective, c'est-à-dire de la profondeur de champ, suggérée par l'étagement des groupes verbaux sur la page.

Cette expérience, malgré son indéniable réussite esthétique et les talents qui s'y conjugaient, s'est pourtant révélée un semi-échec : si l'écran lumineux rendait à merveille l'illusion de voir les mots tapisser les parois de l'esprit, et de pénétrer ainsi dans le cerveau du sujet parlant, la fascination visuelle qu'il exerçait suffisait à altérer l'écoute de l'actrice. Inversement, lorsque son attention se concentrait sur la comédienne, le spectateur était

ramené à une linéarité du discours telle que les échos ménagés par le montage entre les îlots textuels devenaient difficilement perceptibles. Cette situation était aggravée du fait que de longs silences, pourtant fidèles au texte, espaçaient la profération des phrases. La mémoire auditive du spectateur étant limitée, il devenait incapable de joindre mentalement les propositions entre elles, de même qu'il ne disposait ni du recul ni du temps suffisants pour percevoir la variété des voix en jeu et leur provenance. Plus grave encore, ce que la mise en scène perdait ce faisant était le rythme d'ensemble de la pièce, sa respiration.

Car à dilater les silences pour tenter de donner une résonance à la voix de l'acteur, cette résonance que confère le blanc typographique, Régy perdait la sensation du compte à rebours. Là culmine le paradoxe, car c'est cette urgence temporelle induite par la construction de l'œuvre que nous avons désignée comme proprement dramatique. La pièce est en effet conçue comme une minuterie, activant la décision finale de se donner la mort. Outre le découpage en vingt-quatre séquences, la répétition de l'heure fatidique (4.48⁴⁵); les tableaux de chiffres se lisant comme des graphes minutés de la respiration du sujet; et des formules enregistrant les étapes par lesquelles il passe⁴⁶, viennent scander le texte, lui donnant sa dynamique propre. Cette structure progressive est indispensable, sur le plan dramatique, en ce qu'elle vient compenser une pièce qui repose sur la stagnation – dans le pire – de l'état intérieur du sujet. Du début à la fin, la situation est identique, le sujet se bornant à constater les variations qui affectent, avec quelle violence, son corps et son âme, mais qui ne débouchent sur « rien », si l'on ose dire, puisque le drame est abstrait, c'est-à-dire purement verbal d'une part; parce que les jeux sont faits d'avance d'autre part. Dès le troisième fragment intervient cette phrase : « Je me suis résignée à la mort cette année » (p. 12). Il ne reste de l'action qui oriente habituellement la pièce de théâtre que le tournant s'opérant en son exact milieu : le douzième fragment s'achève sur l'acceptation du sujet de se soumettre au traitement médicamenteux (« D'accord, allons-y, allons-y pour les drogues, allons-y pour la lobotomie chimique, [...]. Allons-y. » (p. 28)⁴⁷). C'est précisément ce statisme qui rend problématique l'écoute du texte au théâtre. Pour un auditeur, le dessin temporel est moins discernable, et peine à l'emporter sur l'impression de circularité.

Une remarque similaire s'applique aux formules relatives à l'adresse externe. Certes, la frontalisation de l'adresse, que traduisent les nombreuses occurrences du pronom de la deuxième personne, « tu/vous » (*you*), les tournures impératives (« Validez-moi / Observez-moi / Voyez-moi / Aimez-moi » (p. 53)⁴⁸) et les prises à parti (« Votre vérité, vos mensonges, pas les miens. » (p. 15)⁴⁹), vient jalonner ce parcours volontairement erratique et labyrinthique dans les méandres de l'âme (*soul*) et de l'esprit (*mind*) – ces deux mots étant les plus répétés de la pièce. Les interpellations régulières qui scandent le texte fonctionnent d'abord comme des repères permettant au lecteur de revenir à la surface –

c'est-à-dire à lui-même – après avoir traversé les diverses zones de la conscience traquée dans ses recoins. Elles jouent ensuite le rôle de rappels à l'ordre du présent dramatique. Elles réactivent la tension inhérente à la situation d'énonciation en rappelant le temps qui s'écoule, et la menace de la mort prochaine : « il ne faut pas que j'oublie » (p. 10); « Trouve-moi / Libère-moi » (p. 26); « NE LAISSEZ PAS ÇA ME TUER » (p. 34)⁵⁰. Ce faisant, elles participent du décompte mis en place par la composition du texte, et qui en constitue le ressort dramatique. Mais elles demeurent peut-être insuffisantes pour impliquer le spectateur, en regard du caractère intime du discours tenu par le sujet. Il se pourrait que le propos soit d'ordre trop privé pour ne pas perdre à être proféré à voix haute et en public. On se trouverait là en présence d'une œuvre qui privilégierait un rapport individuel, à l'instar du texte poétique, et qui exploiterait pleinement la possibilité d'être activé par le lecteur, ce qui expliquerait la composition faisant de la pièce un texte à plusieurs entrées.

4.48 *Psychose* relèverait donc du théâtre par la volonté d'extérioriser les phénomènes dont elle traite, de les rendre visibles et audibles, et parce qu'elle renouvelle l'analogie dès longtemps repérée entre scène mentale et scène théâtrale. De ce point de vue, l'œuvre de Kane altère d'une autre manière encore la structure dramatique en rendant problématique la distinction ordinaire entre « réplique » et « didascalie ». On lit par exemple, au début de la dix-neuvième séquence : « Ouverture de la trappe / Lumière crue // Une table deux chaises et pas de fenêtre // C'est ici que je suis / et voilà mon corps » (p. 38-39)⁵¹. Les deux types de phrases sont situés sur le même plan. Le déploiement de ce théâtre intérieur inaugure un nouveau type d'indications qui, pour détailler encore les éléments d'un « décor » ou les jeux d'une physionomie, ne renvoient plus qu'à des situations mentales, des états physiologiques et psychiques ainsi rendus perceptibles à autrui, et dramatisés⁵². Maeterlinck et Strindberg avaient déjà montré le chemin, Kafka aussi, permettant au lecteur-spectateur de pénétrer dans l'abstraction spatialisée d'une pensée, d'une psyché, avec ses zones alternées de ténèbres et de lumière.

Pourtant, circuler dans les réseaux qui naissent du montage reste l'apanage de la lecture. Parce qu'elle préserve l'essentielle instabilité énonciative du texte, la lecture reflète la mobilité de l'esprit et la polyphonie qu'il renferme. À l'inverse, le théâtre est appelé par la succession de « tableaux » mentaux que la pièce présente, et qui suscite cette apparence de figement, d'immobilisation progressive vers la mort. Entre texte poétique et texte dramatique, parole intériorisée et parole extériorisée, entre la vue et l'ouïe, il n'est pas question de trancher. Cette hésitation même fait le statut d'une telle « pièce de théâtre ». 4.48 *Psychose* marque de la sorte l'aboutissement d'une production dramatique qui n'aura cessé de porter des défis extraordinairement stimulants au théâtre. Loin d'être amoindrie, l'oralité profite de cette tension entre deux situations d'énonciation contradictoires

requérant, chacune à sa façon, l'investissement du lecteur. Mais il reste un mot à dire sur cet objet littéraire auquel la dramaturge britannique a donné naissance.

Dans *4.48 Psychose*, Kane met en scène sans détour l'activité de l'écrivain, et son combat contre l'absorption de substances chimiques palliant certes la dépression mais anesthésiant les facultés de l'esprit. Le texte évoque à maintes reprises les terreurs face à ce qui est ressenti comme une désintégration des capacités intellectuelles et de l'aptitude à écrire : « Je ne peux pas écrire » (p. 11); « Comment puis-je retrouver la forme / maintenant qu'est partie ma pensée formelle? » (p. 18); « en essayant de laisser une empreinte plus permanente que moi » (p. 51); « la phrase finale / le point final » (p. 54). Non contente de multiplier les entrées dans le texte, Kane ajoute par là une ultime ambiguïté à cette œuvre en rendant à la fois impropre et inévitable le rapprochement de sa pièce avec un écrit de type autobiographique. Mais, comme on a pu demander ce qu'il restait du théâtre dans *4.48 Psychose*, on peut s'interroger sur ce qui relève de l'autobiographie dans une écriture qui s'attache à éviter le sujet, et pose autant la question du statut de l'être que de celui du texte. Les voix qui s'y croisent n'invitent-elles pas le lecteur à ce mouvement d'échange qui constitue le sujet en carrefour et en réceptacle de pensées et de perceptions? Le rôle actif du lecteur dans l'appréhension de ce texte, tel que nous l'avons analysé, se situe presque à l'opposé des expériences faites face aux écrits autobiographiques, dégageant progressivement une personnalité qui se détache de celle du lecteur pour mieux marquer ce qui la caractérise. Enfin, le projet même de Kane, saisissant non pas une tranche de vie, mais une tranche de nuit, et plus exactement des instantanés de la vie psychique, suffirait à renouveler le genre, si toutefois on souhaitait l'y rattacher.

On conçoit l'enjeu d'un tel projet. Parce que la pièce repose sur son dénouement mortel, c'est l'absence de l'« action » qui permet à l'œuvre d'exister, c'est-à-dire à la parole de se poursuivre. Mais c'est l'imminence de cette action qui confère aussi son sens et sa densité au texte. Pourtant, la mort dans *4.48 Psychose* joue essentiellement comme un mode d'évidement des structures qui permet ce jeu d'éclatement et de recomposition possible des énonciations successives, laissant au lecteur la responsabilité d'investir ce vide et d'agencer les différentes strates en fonction des voix et des situations qu'il identifie, des formes qu'il perçoit. En cela la pièce touche à l'autre pôle de l'écriture de Kane mentionné en introduction, un pôle plus spécifiquement performatif.

Notes

1. « *the broken hermaphrodite who trusted herself alone* » (Kane, 2001a : 205). Les références qui renvoient à la version française de 4.48 *Psychose* (Kane, 2001b) seront présentées comme suit à l'intérieur du texte (p. 10).

2. « *RSVP ASAP* » (Kane, 2001a : 214).

3. Les fragments contenant des dialogues sont les fragments n° 1, 6, 9, 10, 12, 16 et 23.

4. « *Dr This and Dr That and Dr Whatsit* » ; « *Dear God, dear God, what shall I do?* » (Kane, 2001a : 209, 241).

5. « *And I cannot believe that I can feel this for you and you feel nothing. Do you feel nothing?* » ; « *Come now, let us reason together* » ; « *look after your mum now* » (Kane, 2001a : 214, 229 et 243).

6. « *(A very long silence.)* » (Kane, 2001a : 205).

7. « *And my mind is the subject of these bewildered fragments* » (Kane, 2001a : 210).

8. « *Last in a long line of literary kleptomaniacs / (a time honoured tradition) / Theft is the holy act / On a twisted path to expression* » (Kane, 2001a : 213).

9. Voir entre autres « Mon frère est mourant, mon amour est mourant, je les tue tous les deux » (p. 11), et « [...] que mon père aille se faire foutre puisqu'il a foutu ma vie en l'air pour de bon et que ma mère aille se faire foutre puisqu'elle ne l'a pas quitté » (p. 21).

10. Voir Matthieu, XXVII, 46 : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné? ». Voir (Kane, 2001a : 219) : « *My love, my love, why have you forsaken me?* ».

11. Voir Zacharie, XIV, 7 : « Il y aura un jour connu du Seigneur, qui ne sera ni jour ni nuit, et sur le soir de ce jour la lumière paraîtra. », et Isaïe, VIII, 22 : « Et tantôt sur la terre, et ils ne verront partout qu'affliction, que ténèbres, qu'abattement et que serrement de cœur, et qu'une nuit sombre qui les persécute, sans qu'ils puissent s'échapper de cet abîme de maux. » Voir (Kane, 2001a : 228) : « *and it shall come to pass // Behold the light of despair / the glare of anguish / and ye shall be driven to darkness* ».

12. Voir Lévitique, XIII, 34 : « Le septième jour, si le mal semble s'être arrêté dans le même endroit, et s'il n'est point plus enfoncé que le reste de la chair, le prêtre le déclarera pur, et ayant lavé ses vêtements, il sera tout à fait pur. » Pour les autres références aux Écritures, voir aussi (Kane, 2001b : 37) : « Allons, raisonnons ensemble » (et Isaïe, I, 18 : « Et après cela venez et soutenez votre cause contre moi, dit le Seigneur. ») ; « La santé mentale se trouve dans la montagne de la demeure du Seigneur » (et Isaïe, II, 2 : « Dans les derniers temps, la montagne sur laquelle se bâtira la maison du Seigneur sera fondée sur le haut des monts ») ; « Nous sommes les abjects / qui déposons nos guides / et brûlons l'encens pour Baal » (et Jérémie, XI, 13 : « vous n'avez point eu de rue qui n'eût son autel de confusion, son autel pour sacrifier à Baal. »). Voir (Kane, 2001a : 228) : « *a scall on my skin* ».

13. Ainsi, p. 38, le motif de l'« engin de sorcellerie » est emprunté au roman de C.S. Lewis, *The Silver Chair*, p. 39, l'expression « qui danse sur du verre » est la reprise du titre de la chanson de Mötley Crüe, *Dancing on Glass*, p. 49, la proposition « profonde comme jamais » se trouve dans la chanson *Wife* de Toyah, p. 54 « elle danse encore la froussarde / elle ne s'arrêtera pas la froussarde » est une

phrase extraite du film de Herzog, *Stroszek*, mise en exergue sur le disque posthume du chanteur Ian Curtis que Kane cite souvent.

14. Voir (Kane, 2001a : 206) : « *Remember the light and believe the light* ».

15. *Ibid.*, p. 233 : « *the bisected soul* ».

16. *Ibid.*, p. 225 : « *I'm seeing things / I'm hearing things / I don't know who I am* ».

17. *Ibid.*, p. 214 : « *If I've dreamt a message of a street or a pub or a station I go there* ».

18. *Ibid.*, p. 242 : « *a solo symphony* ».

19. *Ibid.*, p. 213 : « *A glut of exclamation marks spells impending nervous breakdown* ».

20. Dans les citations suivantes, je souligne. Voir (Kane, 2001a : 209) : « *a wound from two years ago opens like a cadaver and long buried shame roars its foul decaying grief* ».

21. *Ibid.*, p. 209 : « [...] *smelling the crippling failure oozing from my skin, my desperation clawing and all-consuming panic drenching me as I gape in horror at the world [...] and cover each other's arses until I want to scream for you [...]* ».

22. *Ibid.*, p. 212 : « *I [...] will bellow forever at this incongruity [...]* ».

23. *Ibid.*, p. 218 : « *my thought walks away with a killing smile / leaving discordant anxiety / which roars in my soul* ».

24. *Ibid.*, p. 227 : « *a dismal whistle that is the cry of heartbreak around the hellish bowl at the ceiling of my mind* ».

25. Voir aussi p. 24, 27, 34. Voir (Kane, 2001a : 215) : « *FUCK YOU FUCK YOU FUCK YOU* »; p. 226 : « *DON'T LET THIS KILL ME* »; p. 227 : « *I REFUSE I REFUSE I REFUSE LOOK AWAY FROM ME* ».

26. Je souligne.

27. (Kane, 2001a : 219) : « *I can fill my space / fill my time* ».

28. *Ibid.*, p. 206-207, au lieu de « *I'm* », « *I don't* », « *I'll* », « *I'd* », « *I can't* ».

29. *Ibid.*, p. 244 : « *watch me vanish / watch me / vanish / watch me / watch me / watch* ».

30. Le fait que ces tableaux de chiffres, qui progressent de 7 en 7, renvoient aux tests cliniques soumis aux patients dépressifs pour éprouver leur capacité de concentration, ne modifie pas leur statut dans le texte. Ils y gardent leur valeur d'indice de la dépression, c'est-à-dire de la perte progressive, entre autres, de la possibilité d'un usage communicatif de la langue, de l'isolement dans une parole purement intérieure, tournée vers soi-même.

31. (Kane, 2001a : 213) : « *Just a word on a page and there is the drama* ».

32. *Ibid.*, p. 226 : « *A dotted line on the throat / CUT HERE* ».

33. *Ibid.*, p. 221 : « *abstraction to the point of [...] / dislocate / disembody / deconstruct / [...] deform / free form* »; p. 229 : « *a fragmented puppet* »; p. 210 : « *the bewildered fragments* ».

34. *Ibid.*, p. 214 : « *I sing without hope on the boundary* ».

35. *Ibid.*, p. 231 : « *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* ».

36. *Ibid.*, p. 231 : « *it will never pass* », « *Nothing's forever* ».

37. *Ibid.*, p. 232 : « *and a saner life tomorrow* ».

38. *Ibid.*, p. 240.

39. *Ibid.*, p. 243 : « *you're breaking me / Speak / Speak / Speak / ten yard ring of failure / My final stand / No one speaks* ».

40. *Ibid.*, p. 236 : « *I like you. / (Silence.) / You're my last hope. / (A long silence.) / You don't need a friend you need a doctor. / (A long silence.) / You are so wrong. / (A very long silence.)* »

41. *Ibid.*, p. 226 : « *How do I stop? / A tab of pain / Stabbing my lungs / A tab of death / Squeezing my heart* ».

42. *Ibid.*, p. 223 : « *obscure to the point of / True Right Correct / Anyone or anybody / Each every all / drowning in a sea of logic / this monstrous state of palsy / still ill* ».

43. Citons cet extrait, situé dans le onzième fragment, p. 24 : « J'ai peur de perdre celle que jamais je n'ai touchée / l'amour me tient en esclavage dans une cage de larmes / je me mords la langue qui jamais ne peut lui parler / une femme me manque qui n'est jamais née / j'embrasse une femme par-delà les ans qui disent que jamais on ne se rencontrera ».

44. Voir, entre autres, p. 18 : « Le corps et l'âme ne peuvent jamais être mariés ».

45. P. 12, 19, 37, 42 et 52.

46. Voir p. 26 : « Dépression » ; p. 28 : « Allons-y » ; p. 30 : « Toujours malade » ; p. 35 : « Et c'est là le rythme de la folie » ; p. 37 : « le déchirement commence » ; p. 50 : « la rupture commence ».

47. *Ibid.*, p. 221 : « *Okay, let's do it, let's do the drugs, let's do the chemical lobotomy, [...]. Let's do it* ».

48. *Ibid.*, p. 243 : « *Validate me / Witness me / See me / Love me* ».

49. *Ibid.*, p. 210 : « *Your truth, your lies, not mine* ».

50. *Ibid.*, p. 206 : « *don't let me forget* » ; p. 219 : « *Find me / Free me / from this* » ; p. 226 : « *DON'T LET THIS KILL ME* ».

51. *Ibid.*, p. 230 : « *Hatch opens / Stark light / A table two chairs and no window / Here am I / and there is my body* ».

52. Voir également p. 9 : « une conscience consolidée réside dans une salle de banquet assombrie près du plafond d'un esprit dont le parquet bouge comme dix mille cafards [...] » ; p. 10 : « et ils étaient tous là / du premier au dernier / et ils savaient mon nom / quand je filais comme un insecte au dos de / leurs chaises » ; p. 13 : « Une chambrée de visages inexpressifs qui ouvrent des yeux vides sur ma souffrance [...] » ; etc.

Bibliographie

BLATTES, Susan, et Jean-Pierre SIMARD (dir.) (2002), « "In-Yer-Face" : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique », *Coup de théâtre*, n° 18 (juillet).

BOND, Edward (2003), « Sarah Kane et Nils Tabert, conversation », *Sarah Kane, OutreScène*, n° 1 (février), p. 65-75.

DANAN, Joseph (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médianes.

- KANE, Sarah (2001a), *4.48 Psychosis*, dans *Complete Plays*, Londres, Methuen Drama. Comprenant *Blasted* – *Phaedra's love* – *Cleansed* – *Crave* – *4.48 Psychosis* – *Skin*.
- KANE, Sarah (2001b), *4.48 Psychose*, trad. Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche.
- LANTÉRI, Jean-Marc (dir.) (2002), « Dramaturgies britanniques (1980-2000) », *Écritures contemporaines*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard.
- SAUNDERS, Graham (2002), « *Love Me or Kill Me* », *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester et New York, Manchester University Press.
- SIERZ, Aleks (2001), *In-Yer-Face Theatre, British Drama Today*, Londres, Faber & Faber.
- STEPHENSON, Heidi, et Natasha LANGRIDGE (1997), *Rage and Reason, Women Playwrights on Playwriting*, Londres, Methuen.