LÀ QUE LA MORT VIT.
SUR LES THÉÂTRES DE JON FOSSE, SARAH KANE ET RODRIGO GARCÍA

DAAR WAAR DE DOOD LEEFT.
OVER HET TONEELWERK VAN JON FOSSE,
SARAH KANE EN RODRIGO GARCÍA

(met een samenvatting in het Nederlands)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit Utrecht
op gezag van de rector magnificus,
prof. dr. G.J. van der Zwaan,
ingevolge het besluit van het college voor promoties
in het openbaar te verdedigen
op dinsdag 21 februari 2012 des middags te 12.45 uur

door

Vincent Rafis

geboren op 14 Mei 1977 te Talence, Frankrijk

Promotoren Prof. dr. M.A. Bleeker
Prof. dr. G. Careri

Overige leden Prof. dr. M.G. Bal
Prof. dr. F. Kessler
Dr. S. Rabau
Prof. dr. J.-P. Sarrazac
Prof. dr. L. Van den Dries

Universiteit Utrecht, Faculteit der Geesteswetenschappen (Onderzoek-instituut voor Geschiedenis en Cultuur) / École des Hautes Études en Sciences Sociales (Centre d'Histoire et Théorie des Arts).

Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la beauté.
Toute la place est pour la beauté.

René Char, *Feuillets d'Hypnos*

Elle sourit,
elle dit que c'est la première fois,
qu'elle ne savait pas avant de vous rencontrer que la mort pouvait se vivre.

Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION **11**

Là que la mort vit, 13 – Les trois points, 16 – Exemplaires ?, 21 – De la méthode, 25.

I. MÉMOIRE ET VOIX DES MORTS DANS LE THÉÂTRE DE JON FOSSE **32**

Introduction **37**
La *demourance*, 37 – « Je sais ce que j'ai vu… », 38 – La recherche comme montage, 40 – Mémoire et voix des morts, 42 – Un dialogue avec l'œuvre, 43.

1. *Ethos* et narration **45**
Des archétypes fosséens, 45 – Le nynorsk, vecteur d'une sensibilité individuelle et collective, 46 – Dire populaire et théâtre fosséen : une parenté symbolique, 50 – « Désensorceler la mort », 54 – Une évanescence narrative et biographique, 55 – La mémoire à l'œuvre : une rhapsodie, 56 – Le texte fosséen comme « forme simple », ou « la mort de l'auteur », 57 – L'événement spectral, 61 – Travailler sur une « ligne invisible », 64.

2. Regarder au-delà **66**
Le théâtre altéré, 66 – *Vera icona* et image vaine, 68 – Diaphanéité du réel, 70 – Le pas de côté, 72 – Ubiquité fosséenne et densité du Temps, 74.

3. Le versant tragique **76**
Le panoptisme tragique, 76 – Verbe divin et incarnation, 77 – Le lien, 79 – L'engloutissement tragique, 81 – Le silence des morts, 86 – « Ruiner les vérités sacrées », 87 – Le mysticisme négatif, de l'héroïsme au réalisme, 91 – Effet pathétique et subtilisation du *logos* tragique, 93.

4. À l'orée du langage **96**
Le « visage-affect », 96 – Le corps de l'acteur comme présence spectrale, 98 – Transe et mémoire rituelle, 99 – Lire l'acteur, 102 – Espace poétique et séquence fosséenne : comment se disent et s'écrivent les voix trépassées, 103 – Le sens caché, 110 – Un langage transitoire, 110 – Ce qui est entendu, 112 – Le désir de fable, 114.

Conclusion **116**
Un désœuvrement, 116 – Mythe et compassion, 117 – L'idéal critique, 118 – « Introuvable, inventée », 119.

II. P.S. | S.K. **121**

Introduction **126**
« A 4 h 48… », 126 – Style, suicide, 129 – Pluriel et singulier, 130 – Désocculter la mort, 130 – Virtualités, 131 – Montage et jeux de fragments, 132 – Une déchirure, 133.

1. Une mort renaissante **137**
In-Yer-Face ?, 137 – La maladie anglaise, 139 – D'un suicide à l'autre, 141 – *Desperatio*, 143 – Sacrifice, 144 – To be *and* not to be, 147 – Sacrilège 1, 147 – Sacrilège 2, 148 – Ecriture et histoire, 150.

2. D'un vide à l'autre **156**
Abandonnés de Dieu, 156 – Un sépulcre vide, 158 – *Ex voto*, 160 – Ni seuil ni terme, 162 – Grace/Graham, 163 – Mettre l'autre à mort, 166 – « la rupture d'une âme », 168 – Epitaphe, 169.

3. Sens, sujet **173**
Terra nullius, 173 – Hors-sens, 176 – Tout vaccin est un venin, 179 – Nouvelle page, 181 – « A quoi je ressemble ? à l'enfant de la négation », 182 – Réel et folie, 185 – Sur-sens : un sujet en excès, 188.

4. L'événement kanien **195**
(Ne pas) représenter, 195 – « Je préfère risquer 1'overdose au théâtre plutôt que dans la vie », 196 – Mémoire du manque, 198 – Dans le tombeau des Labdacides, 199 – Un réel invaincu, 201 – La surprise, 202 – Présents, 204 – Eblouissement, 205 – *Tempus fugit*, 206.

Conclusion **212**
Cadavre vivant, 212 – Reconnaître la mort, 213 – L'exténuée, 213 – Un partage, 215.

III. RODRIGO GARCÍA : LE THÉÂTRE, CE QU'IL EN RESTE 221

1. Qu'est-ce qui reste ? 225

2. D'un dégoût 226

3. Terre d'oubli 230

4. La merde 232

5. Langage (ébauches) 235

6. Détruire le mythe 238

7. Fragmenter : l'aphorisme 242

8. Fragmenter : la liste 252

9. La proposition supérieure 261

10. Etats critiques 266

11. Langage (apparitions) 276

12. Minorités 279

13. Où sont les corps ? 284

14. Langage (confins) 295

15. Ce qu'il en reste 299

16. Et après 307

17. 309

CONCLUSION 313

« La seule chose qui résiste à la mort », 315 – Jon Fosse, ou la mort comme origine, 317 – Sarah Kane, ou la mort comme moyen, 318 – Rodrigo García, ou la mort comme fin, 318 – Une vérité, 319.

ÉPILOGUE **321**

Deuils, 323 – En revenir, 323 – L'appel, 326.

BIBLIOGRAPHIE ET OUVRAGES CONSULTÉS **329**

REMERCIEMENTS **368**

RÉSUMÉS **370**

Français, 370 – Néerlandais, 375.

INTRODUCTION

Rien ne nous excuse de ne pas tenter de faire,
rien ne nous permet de nous tenir indemnes de l'impasse du faire.
La seule chance que nous ayons,
c'est de savoir où et sur quoi nous butons.

François Wahl, *Le Perçu*[1]

Si le théâtre advient quand se rencontrent les pages pour le dire et les lieux pour le faire, la mort, parce qu'elle est justement ce qui ne peut ni se dire ni se faire, lui semble en tout point étrangère. Censurée, privée de mots et d'images, enveloppée du linceul de la disparition et du silence, elle ne le met jamais qu'au devant d'un néant – de ce néant que n'accommode aucune représentation. Région d'insignifiance que celle où plus rien ne paraît qui ne soit, malgré ou du fait même de sa répétition, indicible ou invisible. Parce qu'elle est cet ailleurs, la mort transporte ainsi la question du sujet (et du sujet de l'art) à l'extrême frontière du supportable et de l'acceptable : à l'heure où pourtant le développement des sciences biologiques permet de dégager la mort animale comme loi de la vie des espèces, où le développement des sciences humaines permet de considérer la mort des sociétés, des régimes, des institutions, comme des étapes du processus de la civilisation – comme nécessité du devenir du monde et de l'humanité –, notre société persiste à refuser de tolérer l'angoisse, la douleur et la perte. Soit qu'elle les refoule, les compense ou les camoufle sous la mécanique effrénée de la chaîne immense et globalisée de production et de consommation, sous l'effarant cortège des « compétences », des « spécialités », des « réseaux », des « fonctions » et des « identités », afin qu'en tous endroits et par milliards se déclinent sans fin les tâches à remplir, les rôles à tenir, les missions à accomplir. Soit qu'elle les dissimule sous l'alibi dénégateur de l'éperdument vivant : c'est alors le souhait toujours actuel du Salut divin ruisselant sur les hommes ; que l'on mime le dieu qui meurt, que l'on épouse sa passion, que l'on s'en remette à lui au cours de cérémonies de mystère où son drame est mis en scène et vécu, et l'on connaîtra, par delà la mort, la jeunesse perpétuelle, le corps impérissable et glorieux, le triomphe de l'immortalité. Dans l'un ou l'autre cas, c'est jusqu'à l'idée même de la mort qu'il faut chasser hors de chez nous, afin qu'y survive le discours qui veut qu'à chaque instant il y ait quelque chose à dire,

[1] F. Wahl, *Le Perçu*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2007, p. 813.

quelque chose à faire, quelque chose à espérer. Or de ce discours la mort est le craqué, ce qui, tenace, s'obstine à en fêler l'épaisseur d'interdit – à s'affranchir des marges où on l'enferme, au nom souvent d'ailleurs de ce que l'on appelle commodément « obscène ».

Certains, cependant, veulent offrir une scène à l'obscène. Tel est le projet que s'assignent Jon Fosse, Sarah Kane et Rodrigo García. Par rapport aux conceptions philosophiques, esthétiques ou idéologiques qui fuient la réalité de la mort, soit en la niant purement et simplement, soit en se ménageant une porte de sortie vers quelque petite ou grande éternité, leur théâtre introduit à un affrontement du pathétique. Arracher la mort à l'interdit, en saisir l'insensé, cerner comment en elle se nouent essentiellement et tout faire et tout dire : la possibilité de leurs œuvres à tous trois se joue dans la possibilité de ce projet, elle lui est attenante et comme ce projet n'est jamais gagné, c'est là également que se joue leur splendeur et leur fragilité. Car faire et dire la mort par les moyens du théâtre, ce n'est pas souscrire aux régimes usuels de la parole et de l'action : c'est amorcer un retournement dans le travail même du faire et du dire dont les représentations ne sont plus désormais que les traces – des traces clandestines qui se muent, verra-t-on, en fantômes (Fosse), en cadavres (Kane), ou encore en déchets (García).

« Au commencement de l'écriture, il y a une perte », affirmait de Certeau. « Ce qui ne peut se dire – une impossible adéquation entre la présence et le signe – est le postulat du travail toujours recommençant qui a pour principe un non-lieu de l'identité et un sacrifice de la chose[2]. » Ecrire *pour le théâtre* redouble ce non-lieu et ce sacrifice : si cette pratique ne prend sens qu'en dehors d'elle-même, dans l'adresse à laquelle elle se destine auprès de ses lecteurs et de ses spectateurs, elle ne s'affronte pourtant qu'à leur silence, là où toujours l'Autre se retire, se replie dans le mutisme de la pénombre ou de l'absence. Certes, l'effectivité à soi-même et au monde engendrée par l'acte de parole théâtral semble attester l'actualité du geste créatif – art éminent de la présence, l'on entendra souvent que le théâtre l'est aussi du présent… –, et c'est cette actualité qui, peut-être, permet un « partage » de l'artiste avec ses destinataires. Mais parce que cette actualité n'a de réalité autre que discursive, parce qu'elle n'a de consistance que langagière, parce qu'elle repose intégralement sur le fondement le plus fragile, le plus caduc, le plus précaire au monde – l'événement de parole –, elle se voit entachée d'une négativité irréductible. C'est pourquoi, au théâtre, ni parole ni présence[3] ne se trouvent jamais comblées, et c'est précisément sur ce manque, le manque de cette parole et de

[2] M. de Certeau, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 282.
[3] Ni « co-présence », non plus : un terme qu'on lit aujourd'hui à peu près partout, mais dans ce travail pour la dernière fois.

cette présence qu'elles ne sauraient jamais gagner, que s'érigent et s'écroulent tout à la fois les œuvres : les textes avec leurs scènes se cousent et s'effilochent, laissant béant l'écart qui les a ajointés.

Ce sont à peine des métaphores. Art archaïque, le théâtre s'use. Celui de Jon Fosse, Sarah Kane et Rodrigo García prolifère autour de cette usure. Ce qui fait retour et frappe dans leurs œuvres désigne l'adversaire obsessionnel qu'elles prétendent exorciser. C'est deux fois qu'en elles la mort est au travail, puisqu'elle est non seulement leur objet, mais également ce que l'opération qui la traite fait miroiter de la menace qui vient au même instant les ronger. Leur théâtre alors ne parle pas moins de la mort que la mort ne parle de leur théâtre. Celui-ci met en scène, dans le lieu même de son échec et de sa dévastation, la mort dont leurs fictions accueillent l'interrogation. Au-delà des signes qui de tous côtés font affleurer dans ces œuvres leur relation essentielle à la mort, on peut par conséquent se demander si celles-ci ne sont pas le symptôme de la déliquescence très contemporaine d'une certaine efficacité symbolisante de la représentation ; comme si elles ne pouvaient s'énoncer qu'au moment aussi où paraît sonner la fin toute proche de l'art qui les a fait naître. Serait-ce la mort elle-même, ainsi tapie dans cet art qui paradoxalement la produit en voulant éclore la vie ? Pratique née d'un rituel, le théâtre correspondrait dorénavant à l'avènement, dans notre société moderne, d'une mort a-symbolique, sorte de plongée brutale dans l'effondrement littéral ; car l'œuvre théâtrale est vouée à passer, il n'est jamais rien d'elle que l'on puisse fixer, et au moment même où elle s'épanouit, elle est déjà vieillie ; elle est le témoin général et comme naturel de ce qui a été, et plus que jadis sans doute la réflexion massive d'un temps qui ne sait plus concevoir sa durée : l'ère de nos théâtres est celle des attentats, des explosions, des révolutions, des votations, de la communication, bref de l'éphémère et de l'instantané – de tout ce qui dénie la vie dans son ampleur et sa maturité.

Est-ce à dire que dire et faire ce théâtre de la mort, c'est produire des phrases et des gestes empruntant à un lexique qui serait celui de la mort même – dans une proximité qui lui serait telle que sans nulle concession elle absorberait l'œuvre sous son ténébreux empire ? Sans doute pas ; car la mort, rappelons-le, *n'existe pas* pour les vivants. Que l'on songe ici au paradoxe de toute la littérature de témoignage, qui veut que même les mots d'une poignée de survivants ne permettent pas de rendre compte de l'anéantissement de la majorité[4]. Par exemple Primo Levi, dans *Les Naufragés et les rescapés*, assure que le vrai témoin des camps est

[4] Nous avons abordé ce point dans notre article, « Ceux qui reviennent : hantise, témoignage et mémoire des camps », in M. Darrieussecq (dir.), *Et encore un livre*, Orléans, Centre Dramatique National, 2009, p. 56-61.

celui qui n'est jamais revenu pour en témoigner : le témoignage le plus vrai, le plus complet, s'avère irréalisable, puisqu'il réside dans un sujet devenu incapable de l'énoncer. Aussi celui qui raconte – ce rescapé forcément imparfait parce que dépositaire d'une mort par lui non vécue – le fait-il « par délégation[5] » : parole à dispenser au nom de ceux qui ne le peuvent plus, et qui, pourtant, pourraient à sa place plus fidèlement la porter. Pour autant ce n'est pas que cette parole soit vaine ou, pire, contestable ; bien au contraire, les survivants se doivent de témoigner « d'un témoignage manquant », ou encore d'une « impossibilité de témoigner[6] ». Tels ces survivants qui cherchent à parler, Fosse, Kane et García approchent leurs théâtres de ces récits de l'« après » en donnant à penser un savoir radicalement hermétique, à représenter un monde dont toute représentation semble impossible. Mais, comme dans ces récits, leur parole reste cruciale par la possibilité qu'elle fait jaillir que l'impossible soit enfin supplanté ; elle ne recule pas devant cet impossible et ne ploie nullement sous lui ; elle travaille plutôt avec et contre lui. La mort peut dès lors apparaître comme le moyen que s'octroie leur théâtre pour, de l'impossible, faire surgir du possible, de l'invisible, faire naître du visible (dans les camps, écrivait Blanchot, « l'invisible s'est à jamais *rendu visible*[7]. »)

Ainsi, simultanément à l'élaboration d'une poétique du vide et de la dégradation, Jon Fosse, Sarah Kane et Rodrigo García mettent à nu l'extase qui existe à panser la blessure, l'assomption d'un désir de dire ou de faire indissociable de l'éphémère, la conjugaison bienheureuse du vivant et du périssable. Dépossédées de tout présent, de toute actualité, leurs œuvres cependant y demeurent attachées par l'effort qu'elles mènent à inscrire leur discours dans le monde, d'abord en disant, face à leur texte, « je », puis ensuite en faisant, sur le plateau, dire « je » – et, dans le « maintenant » qui s'arrime à ce « je », à ne rien perdre du temps qui passe, à faire de cette lutte leur répartie à Dieu et à l'éternité, à jouir d'un instant où deux horizons dissemblables s'étreignent, se résolvent et s'apaisent – les deux dans un seul lieu, c'est là que la mort vit.

Nul n'échappe à la dépression qui est liée à la condition humaine, parce que celle-ci est le prix que nous payons aux objets qui nous confèrent notre joie de vivre[8]. De cette dépression, heu-

[5] P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 1989, p. 83.
[6] G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, 2003, p. 36.
[7] M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 129.
[8] On pourrait déplorer le caractère radical de cette affirmation. Mais, comme l'a écrit A. Green, « nous savons qu'un sujet qui ignore la dépression est probablement plus perturbé que celui qui l'est occasionnellement [déprimé] ». Voir A. Green, « La mère morte », in *Narcissisme de vie narcissisme de mort*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2007 (1983), p. 249.

reusement, nous ne mourrons pas tous. Chez la plupart d'entre nous, les pulsions de vie reprendront le dessus pour nous rendre le goût de l'existence qui momentanément nous avait fait défaut. La libido investira de nouveaux objets, réinvestira ceux qui avaient causé la déception qui nous avait amenés à les désinvestir. Alors le présent s'offrira un avenir, se réautorisera le désir et le souhait d'un « ailleurs » qui, à n'en pas douter, est aussi une fiction. Un présent dépourvu d'avenir nous aliène et nous pèse, parce qu'il fait obstacle à notre capacité d'imaginer, de nous projeter dans un futur qui nous décolle d'un maintenant éternel, éternellement mortifère. Vivre, survivre : n'est-ce pas là rien d'autre que le désir de réintroduire dans le présent de l'imaginaire et de la fiction ?

Vivre, survivre, serait alors l'expression d'une créativité qui n'aurait rien d'idéelle car elle ne ferait pas fi de la mort mais au contraire, en l'avoisinant et en l'apprivoisant, se dresserait contre la puissance de terreur qui voudrait l'entraver. Or c'est pour ainsi dire pareille *résistance* qui dans les œuvres théâtrales de Fosse, Kane et García est à l'œuvre, en tant que ces œuvres jouent avec la mort[9] : créer, de même que (sur)vivre, c'est détourner pour eux des segments de sens de leur destination première pour les doter d'un usage nouveau, pour leur attribuer une signification nouvelle qui subvertit les usages établis et les logiques acquises ; c'est revêtir d'un sens nouveau un sens premier auquel le monde ne l'avait pas préalablement destiné ; c'est rechercher dans la finitude brutale et implacable de la mort l'amorce d'un geste créateur ouvert à la vigueur signifiante des choses. Ce que cela implique, ce n'est pas que ces œuvres célèbrent une quelconque liturgie de l'inaugural (même si quelquefois, leurs auteurs flirtent avec cette croyance, comme le fait notamment Fosse) ; l'artiste n'échappe pas à notre condition commune, qui veut que (sur)vivre et créer n'obligent jamais qu'à « bricoler[10] » avec des fragments de sens que d'autres – tant d'autres… – ont déjà utilisés – à marcher parmi les décombres pour en coller et recoller les morceaux épars, poussières et vestiges du passé : à *bris-coller*.

Ce que cela implique encore, c'est qu'il n'y a pas d'écriture propre à parler (de) la mort, de même qu'il n'y a pas de théâtre propre à la représenter. Les écritures et les théâtres si dissemblables de ces trois dramaturges en sont la preuve. Ce qu'ils partagent cependant, ce

[9] Le 15 mai 1987, dans sa conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation FEMIS et intitulée « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Deleuze, citant Malraux, dit que l'art « est la seule chose qui résiste à la mort ». Il ajoute : « Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art bien que d'une certaine manière il le soit. Tout œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant d'une certaine manière elle l'est. » [En ligne] : http://contemporaneitesdelart.fr/ quelle-place-pour-lart-en-ce-xxieme-siecle/gilles-deleuze-quest-ce-que-lacte-de-creation/

[10] On pourra se référer à l'usage que M. de Certeau fait de ce terme, en particulier, encore, dans *L'Invention du quotidien*, *op. cit.*

sont un langage, une syntaxe, des images et des sensations. Chacun d'entre eux existe non pas en tant que langage, syntaxe, image et sensation spécifiquement voué à décrire ou à rendre compte de l'exception qu'est la mort. Mais tous traduisent à leur façon l'expérience vécue et incomparable – en cela à chaque fois *exceptionnelle*, mais dans cette acception-là seulement – du morcellement de l'existence elle-même. Fosse, Kane et García choisissent donc pour leur convenance les modalités du sens et du sensible selon lesquelles ils vont pouvoir articuler l'expérience-limite que constitue la mort ; mais ces modalités n'appartiennent pas en propre à cette expérience. Elles ne lui sont accolées qu'en tant que celle-ci se donne avant tout comme expérience *esthétique*. C'est uniquement par cette dernière que peut être rendue intelligible la valeur d'irreprésentabilité de la mort, puisque c'est aux confins de l'art et de ses tentatives, lorsque précisément langage, syntaxe, images et sensations ne sont plus suffisants à témoigner, que gît cet irreprésentable : là où l'effort matériel d'un théâtre proféré et joué ici et maintenant se mesure à l'immatérialité du vide et de l'absence colportés par la mort[11].

Qu'est-ce qui dès lors fait que l'on veuille ici rapprocher Jon Fosse, Sarah Kane et Rodrigo García, qui puisse aller au-delà d'une simple *écriture du même* (leur juxtaposition ne serait dans ce cas soumise qu'à une décision arbitraire, puisque après tout il n'y a pas que ces trois là à faire théâtre de la mort), sans néanmoins que l'on puisse avancer qu'il s'agit d'une *même écriture* ? Trois motifs communs peuvent le justifier.

Le premier, c'est que chacune de ces œuvres se présente comme l'œuvre d'un sujet. Rien de plus évident, dira-t-on, et pourtant : leur trajet ne s'inscrit pas moins dans leur épaisseur sémantique et leur style que dans la portée subjectale qui les cristallise comme la *praxis* de *personne*. Par « personne », il ne faut pas entendre la percée toujours réductrice du « biographique » dans l'œuvre, mais ce qui dans l'œuvre transparaît d'une sorte d'espace performatif subjectivé appartenant en propre à celui qui vient la signer. Si au fil de cette étude l'on parlera beaucoup de l'« auteur », ce n'est donc pas parce qu'il faut réclamer ni souhaiter le retour de celui que nos institutions persistent toujours à vouloir ranimer ; mais c'est parce que, pour des raisons qui seront chaque fois exposées, ces œuvres nous semblent, bien plus que d'autres, devoir s'analyser à l'aune des goûts, des passions, des croyances, des humeurs que Fosse, Kane et García ont pu, à la faveur de nombreux entretiens, certifier. Avec leurs écritures mêmes, la tâche de l'exégète est par conséquent de fouiller aux abîmes de la pathologie et des pulsions, dans les profondeurs de la vie, du corps et de l'histoire insérés dans les

[11] Nous renvoyons sur ces questions à l'article de J. Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », in J.-L. Nancy, *L'Art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*, Paris, Seuil, coll. « Le genre humain », 2001.

textes, à leur limite « inférieure », là où leur substrat s'y nourrit, en quelque sorte. Pour autant le sujet de l'écriture, s'il y en a un, ne saurait être confondu avec le sujet psychiatrique ni même psychanalytique : il ne peut s'agir que d'un sujet non-psychologique que seule l'exploration d'un style, et non d'un « vécu » ou d'une « expressivité », permet de débusquer. Agamben l'a dit, un tel « sujet […] n'est rien qui puisse être retrouvé comme une réalité substantielle présente en quelque lieu ; tout au contraire, il est le résultat de sa rencontre et de ses corps à corps avec les dispositifs dans lesquels il s'est mis ou dans lesquels il a été mis, en jeu[12] ». Le caractère spéculatif de l'analyse ne s'oppose dès lors en rien à sa valeur opératoire ; car, si son hypothèse ne permet en aucun cas de déceler l'« intention » des auteurs ni de valider de leur existence une quelconque observation factuelle, elle permet tout de même de déployer leurs œuvres au travers de l'interprétation et d'en révéler, *via* une opération où vitalité et virtualité s'équivalent, le champ infini des possibles.

Le second, c'est qu'il faut encore entendre « personne » dans le sens d'une vacance. C'est bien dans cette mesure que Fosse, Kane et García mettent en scène le combat mené par le sujet pour s'arracher à sa dépendance vis-à-vis des aléas du signifiant, et des hasards du destin somatique et pulsionnel où se greffe leur origine. L'écriture est pour eux le lieu d'un conflit entre la visée narcissique du geste artistique et scriptural, et la nécessaire objectivation que celui-ci réclame – la quête d'un « hors-moi » désubjectivé où l'individu est mis à mort ; l'impersonnalisation qui, en inscrivant l'œuvre dans le *continuum* des mutations des mentalités et des cultures, lui lègue du même coup son efficacité et son intelligibilité historiques. Si l'œuvre excède en effet le « présent », elle se doit d'en instruire les structures. Du point de vue de la méthode, cela signifie qu'il est désormais impossible, sinon naïf, de tenter des généralisations dans le va-et-vient entre œuvre et biographie sans avoir préalablement radiographié les agencements sociaux et historiques qu'offre le tissu signifiant au regard du chercheur. Cela signifie également que l'œuvre devient la frontière entre subjectif et objectif, la limite matérielle sur laquelle s'opère la constitution agonistique de l'un et de l'autre. Aussi n'est-il pas étonnant qu'elle se place avec les trois dramaturges à l'endroit d'une brisure : nous verrons que chez chacun elle casse la logique et la « beauté » de la langue, la loi et l'idéologie, les représentations individuelles (psychologie) et collectives (culture). Pure négativité, leur écriture l'est en tant qu'elle éclate le sens dans le langage sans pôle de transfert autre que linguistique et/ou sui-référentiel ; dans toutes les modulations de ce sens s'établit non pas sa destruc-

[12] G. Agamben, « L'auteur comme geste », in *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2006.

tion mais sa déstructuration poétique, qui va jusqu'à désagréger le discours orienté selon un ordre logico-syntaxique et circonscrire un espace qui se dérobe à la loi de l'unité. L'œuvre exerce dès lors une séduction malaisée ancrée dans la défaillance de l'auteur et du personnage[13], au bord du « rien », dans l'abandon de l'être à l'insignifiable des maladies contemporaines de l'âme, sans paroxysme tragique ni sublime, sans *catharsis* : une douleur dont même le sujet s'évade, et dont ne réside qu'une tension.

Le troisième, c'est que cette défaillance tendue en corde raide sur la douleur ne va pas être atténuée, mais renforcée par ses relais scéniques. Recourir à la représentation théâtrale conduit nécessairement à une profusion immaîtrisable d'associations, de richesses et d'investissements sémantiques ou affectifs au gré de chaque spectateur. S'il est vrai que les images ne réparent aucunement la détresse stylistique et verbale dont Fosse, Kane et García laissent s'emparer l'écriture, elles semblent cependant lui porter secours en l'emmitouflant d'incernable : la mort devient indécidable et son effroi ferait presque rêver. Art collectif, le théâtre rassure ainsi en ajoutant aux didascalies frugales (Fosse), injouables (Kane) ou inexistantes (García) des auteurs (tous protégeant ainsi un secret maladif au sein d'une « intrigue » de plus en plus transparente, erratique ou inexistante) les volumes, les motifs et les combinaisons spectaculaires des lumières, des décors, des corps, des gestes et des voix. Mais, en contrepartie, la mise en scène peine à ne pas étioler l'éblouissement de l'invisible et le surplus de fascination qu'engendre l'évanescence des mots : du côté du dévoilement, de la monstration étale de l'ordinaire des vies humaines et de la mesquinerie du réel, elle menace d'écraser, jusque dans ses raffinements mêmes, le songe de l'écriture, le formalisme muet de ses pages, le tracé délicat de son noir-sur-blanc *à peine* signifiant ; un champ de tournesols (Kane), un poing crispé sur des barreaux (García), une enfant qui glisse dans l'eau (Fosse)… Ce palimpseste d'images ne devient Image qu'à partir de l'instant où il se trouve sur scène doté d'une consistance ; auparavant, il n'est jamais et pas davantage que ce qui chute hors de la langue, son dehors ou son envers s'apparentant, comme l'écrivait Gilles Deleuze, à des « Visions et Auditions qui ne sont plus d'aucune langue. Ces visions ne sont pas des fantasmes, mais de véritables Idées que l'écrivain voit et entend dans les interstices du langage ». Or, parce que l'écrivain est le « voyant et entendant » par l'entremise duquel jaillissent les Idées comme autant de Visions, ce n'est plus simplement la langue maternelle qui, comme le dit encore Deleuze, nécessite qu'on s'en libère parce que sans doute elle est « odieuse[14] » ; mais aussi

[13] Cette défaillance en est déjà une première explication, mais au cours de notre étude nous expliciterons pourquoi nous aurons plus volontiers recours eu terme de « figure » qu'à celui de « personnage ».
[14] G. Deleuze, « La littérature et la vie », in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 16.

bien la scène qui, en une résonance platonicienne étonnamment commune aux trois dramaturges (on l'analysera), sacrifie la Vision à l'Image – aux suspects atours du semblant – et l'éloigne dangereusement de l'éclatante évidence de l'Idée.

Ce n'est pas le moindre des paradoxes que ces trois dramaturges aspirant à un théâtre du pur poème, dont la représentation serait éludée – la donnée cardinale à Fosse, Kane et García finissant par se réduire au paysage du texte et à l'espace-temps construit pour qu'il s'y déploie, la scène n'étant plus, à la limite, que l'espace où doit s'afficher la page. Mais le théâtre, on le sait, est irréductible au texte, quoiqu'il le suppose : le texte « de théâtre » est seulement virtuel et ouvert ; il n'est attesté comme tel que par la performance, de même que cette dernière est, en retour, la virtualité du texte rendue effective dans l'actualité périssable de la scène. La scène ne peut plus dès lors être envisagée qu'en tant que lieu où s'exécute la venue de l'Idée, son incarnation dans le monde sensible. Mais pour Jon Fosse, Sarah Kane et Rodrigo García, cette incarnation est incidentelle et souffrante. C'est tout le thème du drame et de la création romantiques auxquels, selon des modalités différentes, on peut chacun les affilier. Ce drame de l'Idée souffrante, de la crucifixion finie de l'infini, dans l'écho d'un christianisme dialectisé, exalte en même temps qu'il l'exècre la théâtralité comme passion visible, comme chair exposée et exotérique d'un « autre » monde abstrait[15].

Doit-on de là déceler dans le primat que ces trois auteurs semblent donner au texte la manifestation rageuse de ce que Georges Banu a nommé une « haine du théâtre[16] », un cri jeté contre la perte d'un paradis théâtral dont il faudrait regretter la perfection virginale ? Faut-il y voir le retour d'un refoulé surgissant en contrepoint de ce théâtre « postdramatique » auquel on ne peut plus aujourd'hui échapper, et dont le Pape nous dit qu'il est, dans son mariage aux autres arts (de la danse aux arts plastiques en passant par la performance), « une écriture scénique qui n'a point à être commandée par la logique du texte écrit[17] » ? Ce n'est pas si simple. D'abord parce qu'il faut préciser que la défection de la construction dramatique, de la caractérisation des personnages[18], du modèle actantiel classique exposition-nœud-dénouement, s'inscrit dans une histoire que l'on ne peut résumer, ainsi que tend à le faire Lehmann, à une mala-

[15] L'on s'inspire, sur ces questions, du texte d'A. Badiou, « Théâtre et philosophie », in *Frictions, n°2*, printemps-été 2000, p. 21-31.
[16] G. Banu, « Gordon Craig. La haine du théâtre », in *Art Press, n° 10 : Le Théâtre, art du passé, art du présent*, 1989, p. 76 (repris dans *Le Théâtre ou l'instant habité*, Paris, L'Herne, 1993).
[17] H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 9.
[18] On pourra lire à ce propos E. Fuchs, *The Death of Character : Perspectives on Theater After Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1996 ; et J.-P. Ryngaert (dir.), *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Etudes théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006.

die terminale du drame, à une implosion pure et simple de sa structure, mais qui s'ancrerait plutôt, comme l'avance Jean-Pierre Sarrazac, dans la « *pulsion rhapsodique* qui travaille la forme dramatique. […]. Pulsion d'irrégularité, qui se manifeste de façon plus forte, voire impérative dans des périodes comme l'âge baroque, les Lumières, le *Sturm und Drang*, le tournant du XX^{e} siècle et, indiscutablement, à l'époque actuelle. » Si de ce point de vue les écritures de Fosse, Kane et García sont certes emblématiques de la dramaturgie contemporaine en tant qu'elle est « toujours au bord de l'évanouissement, du collapsus », on ne peut que convenir, toujours avec Sarrazac, que « le renouvellement, la vitalité de la forme dramatique sont à ce prix ». Mais ce dont ces œuvres rendent surtout compte, c'est d'un mouvement dans lequel le texte non seulement demeure fondamental, mais le demeure dans la mesure même où il n'est plus désormais que l'un des symptômes d'une crise qui le déborde, parce qu'elle est une crise du contemporain, le signe global d'un « drame-de-la-vie » beaucoup plus essentiel et profond – celui d'un « événement spécifique, primordial : *la rencontre catastrophique avec l'autre*[19] ». L'on peut comprendre à cet égard que ces trois auteurs ne soient pas exempts des dangers d'un certain solipsisme, qui serait pour ainsi dire le reflet paranoïde et inversé de cette catastrophe. Pour autant, ce qu'en l'espèce ils semblent détester est moins la « rencontre » avec la scène en tant qu'y circule et s'y exacerbe l'altérité d'un désir – celui du spectateur qui par un agencement de l'imaginaire en fait en sa puissance briller ou s'éclipser l'objet ; mais bien plutôt la possible suffocation de l'écrit sous la tutelle d'une mise en scène aveugle et sourde au texte, de ses subterfuges et de ses faux appareils, par eux redoutée en fait comme la marque de l'extériorité invasive de la machine capitaliste. Cela, en effet, nous l'affirmerons tout aussi rigoureusement de Fosse, de Kane et de García : il y a chez chacun d'eux une aspiration extrême au désencombrement de tout artifice, de toute ostentation, une volonté de s'appuyer à la ressource générique d'une simplicité, d'un dénuement – d'une *ascèse* faudrait-il dire – qui, de la page au plateau, est aussi (combien le savent-ils) ce qu'il y a de plus difficile à inventer.

Sans doute se rapproche-t-on ici de l'assertion d'Agamben selon qui l'art, parce qu'il est capable de produire « l'arrachement au quotidien, la mise hors d'atteinte et la dissolution de l'intelligibilité comme de l'autorité traditionnelles », peut seul « transformer en vérité le mensonge de la marchandise ». Mais, comme il l'ajoute, cette production « n'implique nulle-

[19] J.-P. Sarrazac, « La reprise (réponse au postdramatique) », in *Etudes théâtrales, n° 38/39 : La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2007, p. 14-15.

ment la *jouissance* de l'art pour lui-même, mais la *destruction* de l'art pour et par l'art[20] ». Dans le prolongement de cette terminologie, l'accession au théâtre dans sa vérité repose donc chez Fosse, Kane et García sur un renoncement de l'art du théâtre au théâtre comme art, sur une exténuation du théâtre par lui-même et dans la visée propre de son redevenir. Projet éminemment politique, on le voit, mais d'une façon qui ne sacrifie nullement à la geste politicienne propre, dans notre cas, aux chimères « communautaires » animant les débats ayant cours au sein d'une Union européenne dont pourtant Fosse, Kane et García sont par ailleurs *exemplaires*. Non pas exemplaires au sens d'une quelconque allégeance à un modèle institutionnalisé, puisque les trois artistes semblent manifester semblable défiance envers une « théâtrocratie » qui, comme l'écrit Maaike Bleeker, est le stigmate du « caractère fondamentalement théâtral de la réalité, du politique et de la démocratie » – caractère auquel à raison, ajoute-t-elle, « nous ne pouvons ou ne voulons plus compatir[21] ». Mais exemplaires plutôt au sens d'une occurrence, d'une insistance de thèmes et d'objets partagés qui, au-delà des pratiques et des discours que l'institution voudrait encadrer, sont à même de fabriquer *du commun*.

Comment ce commun peut-il se fabriquer ? L'Europe, « maison commune », n'offre pas en effet de scène commune, si l'on entend par là la matrice d'une pensée unifiée ou l'élaboration d'un art fédérateur ; seraient-ils nets, ses traits convergents ne sauraient masquer les particularismes qui s'attachent toujours aux langues et aux codes gestuels, aux sources littéraires et aux genres scéniques, aux répertoires nationaux et aux traditions de jeu, aux institutions politiques et aux pratiques administratives, aux bâtiments et aux équipements, au statut des établissements et, surtout, à la singularité des artistes[22]. Or, si l'on n'attend certes pas de ces derniers qu'ils augurent au nom des citoyens de la forme de l'Union, ni qu'ils l'extirpent de ce qu'elle est désormais principalement devenue – un club monétaire et une ligue policière –, il leur revient cependant de manœuvrer des matériaux de fiction. C'est à cette fonction fabulatrice qu'il appartient d'inventer un peuple. Et cela, ce n'est pas une affaire individuelle ou particulière : c'est un affaire collective.

L'Europe est sœur de l'émiettement – d'une destruction, de nouveau, plus que d'une jouissance. Son espace, en premier lieu, consiste en une jonction d'entités mineures, qui tend moins à fonder dynamiquement un univers utopique, une constellation d'individus, une socié-

[20] G. Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », p. 89-90.
[21] M. Bleeker, « Theatre of/or Truth », in *Performance Paradigm 3 : The End of Ethics ? Performance, Politics and War*, 2007. [En ligne] : www.performanceparadigm.net
[22] On pourra se reporter à E. Wallon (dir.), *Etudes théâtrales, n° 37 : Europe, scènes peu communes*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2006.

té de frères, qu'à se constituer autour d'îlots fatigués : l'Etat, la Nation, l'Héritage, la Famille, le Père. Le continent en est l'archipel, un assemblage de pierres disparates, non cimentées, où chaque élément, avant qu'il ne puisse se relier aux autres, vaut d'abord isolément pour lui-même. Son temps, en second lieu, effrayé du lourd fardeau de son propre mythe d'éternité, n'a plus cure aujourd'hui que du calcul et du momentané. Même la semaine prochaine lui paraît hors de sa portée – alors même que jour après jour, c'est un temps plus-que-banal qu'il nous faut maintenant endurer. Or, très précisément, c'est parce que le théâtre est l'art de la composition d'un espace et d'un temps qu'on mesure bien quelle double et profonde respiration se doit de prendre tout théâtre qui ambitionne désormais de s'inventer sur le sol européen. En l'occurrence, Fosse, Kane et García fabriquent du commun en fabriquant des œuvres qui *amplifient* tout à la fois l'espace et le temps.

Expliquons-nous. Bien que les trois fassent fréquemment un théâtre géographiquement situé[23], leur ambition n'est jamais régionaliste. Tout au contraire : ils bâtissent un théâtre d'autant plus universel qu'il appartient aux fjords de l'Ouest norvégien, au quartier londonien de Brixton, aux hauteurs des Asturies. Ce qu'ils extraient de Bergen, de Londres, d'Espinaredo, ce sont des lignes de variation, air, terre, soleil, couleurs, lumières et sons, qu'ils vont faire à leur tour varier tout autrement, selon d'autres lignes, par exemple dans les poèmes scéniques que sont *Je suis le vent*, *4. 48 Psychose* ou *C'est comme ça et me faites pas chier*, dès lors plus complices de la Norvège, de l'Angleterre et de l'Espagne que s'ils en faisaient l'éloge représentatif. Le théâtre n'est plus alors ce qui ne représente rien (ni plus rien qui soit soumis au relativisme culturel), mais ce qui opère des alliances *transfrontalières*, ici ou là selon les cas, suivant des lignes de transformation qui congédient le théâtre pour prendre une autre forme, ou bien qui le réinvitent pour y instiller du nouveau. Le territoire y devient tout autre chose que l'une des inconnues nécessaires à l'équation politique : il est un élément propice à un nouveau devenir – celui de la langue même comme agencement collectif d'énonciations. Amplification de l'espace : l'événement de la langue est à l'intention commune d'un peuple en droit universel, puisque de cette manière la limite empirique du public est indifférente, que le public est transmué en humanité comme telle.

Amplification, ensuite, du temps : elle passe, on le verra, par la sollicitation consciente ou inconsciente d'une sorte d'héritage commun, là encore. Héritage au label typiquement « européen » en ce qu'il repose, par exemple, sur les héros des sagas nordiques, sur Phèdre, sur Prométhée… Figures « éternelles », comme on dit, mais qui n'entraînent jamais les pièces

[23] C'est plus manifestement le cas de Fosse et de Kane, mais on verra que cela est aussi vrai de García.

vers un délire de domination ou un fascisme larvé ; car l'éternité des figures rencontre nécessairement l'instant toujours déjà oublié de l'acteur, la ponctualité intense et brève de son sentir. En cela sa voix et son corps sont cruciaux, mais seulement parce qu'ils sont la matière du temps, temps qui est chaque soir déplié sur la scène, suspendu et ôté à toute nullité, fécond de toute les potentialités que recèle la juxtaposition contemporaine et conjointe des instants du jeu et de l'éternité des figures. Chez Fosse, Kane et García, l'intemporel n'est pas de cette sorte renié, mais bien plutôt intensifié dans le jeu articulé de la vie à chaque instant disparaissante de l'acteur et de la dimension éternelle des figures. Il faut peut-être que les Ases, que Phèdre ou que Prométhée existent intemporellement sous l'entreprise de l'expérience théâtrale pour que la communauté soit fondée à l'aune d'un temps qui nous est dans ces cas montré dans sa pauvreté visible, strictement comme ce qu'il *est* – la pulsation d'une énonciation collective qui ne ressortit plus de l'histoire littéraire ni du patrimoine culturel « européens », mais qui, parce que ses mythes sont ainsi rappelés à leur précarité, réinvente un peuple toujours à venir – toujours en instance d'humanité.

On voit en somme que si communauté politique il y a, on ne peut la trouver chez Fosse, chez Kane et chez García qu'au lieu d'une *énonciation*. C'est du moins en l'avançant que l'on peut espérer les arracher à la caution du dogme et de l'idéologie ; car c'est en s'attachant à fouiller leurs énoncés sans pour autant prétendre en dégager le secret, la substance ou l'unité, mais en essayant plutôt d'y déceler les insistances d'un entrelacs de signifiants, d'une épaisseur de signes, de visions et de sensations, que l'on oblige à déplacer la portée sociale des pièces. L'« auteur », une nouvelle fois, ne permet point d'éclairer cette portée, même (et peut-être surtout) si l'on doit pouvoir à nouveau s'y intéresser. Ce qui cependant le permet, c'est le texte en tant qu'il n'est jamais un objet computable, mais un champ méthodologique où circulent en toute liberté et de manière illimitée les mots, les noms, les citations, les étymologies, les configurations phoniques, les mises en lignes et mises en pages, les blancs, les collages, les polysémies, les rejets, les annonces, les associations, les entêtements et les refus du langage – tout ce qui met en cause et en jeu sa matière. « Illimitée » signifie donc ici que les œuvres, quoiqu'elles puissent être référées à une typologie culturelle, ne sauraient cependant s'y réduire ; quant à la « liberté », elle n'implique évidemment pas n'importe quelle liberté : sous la revendication d'une liberté innocente risque sans cesse de revenir la convention, le « cela va de soi » et le déjà-dit qui eux aussi font le langage – dont il vient, où il retourne, et où il peut demeurer enfermé. Dès lors, comme a su l'écrire Barthes, « la seule riposte possible n'est ni

l'affrontement, ni la destruction, mais seulement le vol : fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée[24]. » Ce méconnaissable est, croit-on, l'imaginaire qui, chez l'auteur comme chez le chercheur, construit le texte et en relance l'excès ; excédent vide ou irrepérable, car toujours tombé hors du sens reçu ou des bornages pseudo-raisonnés de l'objectivité. Les œuvres engagent en effet qui les signe et qui les consigne dans un rapport d'interlocution qui, par la pleine lueur qu'il fait briller sur les sujets qui y sont engagés, est en réalité l'unique mesure et l'unique garantie de leur efficience sociale.

C'est bien sûr à ce compte là que la recherche est l'objet d'un désir. C'est ce désir qui tire un trait du commun au singulier, et qui ose, dans un travail de thèse, espérer à haute voix, si l'on peut dire, que ses lecteurs soient prêts à lui concéder ce qui plus largement, institutionnellement, n'est en général pas concédé à l'étudiant : qu'on ait besoin de lui, que ce travail lui soit réclamé non par une collectivité qui entend s'assurer de ses efforts (de sa peine) et comptabiliser la rentabilité des prestations qu'elle lui consent, mais par une assemblée en qui se fait entendre ce désir partagé. Nous voudrions (parfois de ce point de vue il sera dit aussi : « *je* voudrais ») assumer ici que jamais l'exégète ne peut prétendre vis-à-vis de ses objets à un rapport de pure extériorité. Nous voulons retirer le « moi » (qui crois-*je* donc être ?) de son rempart imaginaire, de son arsenal scientifique, qui ne trompe pas moins qu'il protège ; non pas pour « exprimer » l'intériorité d'un sujet *via* la visée de l'écriture (nous ne pensons pas qu'il y ait là grand intérêt), mais pour déborder le discours régulier de la recherche. Débordement qu'il s'agit aussi d'envisager au regard du fait que cette thèse est un texte qui a déjà partiellement circulé[25]. C'est une chance et un bonheur que ce travail ne soit pas d'emblée, à la différence de quelques autres, voué à n'être qu'un discours refoulé ; mais ce que de cela nous souhaitons avant tout saisir, c'est la possibilité que puisse être très modestement tempérée la division des langages « spécialisés » – que la recherche soit un peu autre chose qu'une parole monologique, follement à elle-même adressée, et mortifère pour le coup dans sa circularité, ou davantage que le va-et-vient qui fait de ses directeurs et des membres de son jury ses seuls et ultimes lecteurs. Non pas que nous disions bien sûr que cela ne soit pas assez ; mais ce

[24] R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1971, p. 14.
[25] Les deux premiers chapitres de cette thèse ont été publiés, sous une forme sensiblement retravaillée, aux Presses du réel : le premier sous le titre *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Nouvelles scènes », 2009 ; le second sous le titre *P.S. / S.K. Essai sur Sarah Kane*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Nouvelles scènes », 2011.

n'est tout de même pas de nature, on le sait, à garantir la dispersion du texte, sa distribution anonyme et, plus important, son usage enfin *désapproprié*.

Affirmer cela, c'est induire que ce texte-ci n'appartient à personne. C'est d'ailleurs peut-être dans cette mesure qu'un voisinage s'opère avec ceux dont il est né : comme eux il s'étoffe à mesure même qu'il se ravine et, dans sa recherche éplorée d'une voix, il expose une scène psychique où tente de se déterrer, sans pour autant y parvenir, un objet à jamais perdu et dont le deuil est impossible. Faut-il dès lors se résigner à ce que cette recherche (toute recherche ?) ne soit rien de plus qu'une « *parodie laborieuse* » des textes qu'elle prend pour objets – ainsi que s'en est inquiété Philippe Lacoue-Labarthe, accablé de ne pouvoir qu'écrire *sur* Borges sans parvenir à écrire *comme* lui : « D'où vient cependant qu'une insupportable gratuité menace sans cesse l'acte d'écrire – on se perd, on s'enfonce dans ce qu'on n'a pas voulu […] – ce qui ne s'achève pas, ne s'achèvera jamais et que seule la mort peut suspendre, l'horreur[26]… » Oui, l'horreur… A moins bien sûr que, au moment du moins où l'on vient s'asseoir à la table, l'on fasse le choix d'envisager l'activité théorique comme une réplique à l'activité littéraire, non pas dans le sens d'un redoublement de l'œuvre, mais dans celui d'une intensification de l'expérience esthétique liée à son interprétation. C'est à ce prix seulement que peuvent être trompées l'angoisse et l'épuisement : dans l'entretien que construit l'analyse avec ses objets, dans le drame d'écriture qu'elle engage avec et par eux, partout où une activité de signifiance est mise en scène selon des règles de combinaison, de transformation et de déplacement.

Ces règles, nous l'observerons, ne peuvent faire de notre méthode qu'une méthode impure ou, pour le dire moins abruptement, heuristique – si l'on admet que celle-ci, comme l'a écrit Georges Didi-Huberman, est « une expérience de pensée non précédée par l'axiome de son résultat[27] ». Elles se trouveront en conséquence relayées au cours de notre étude par le recours répété au *montage*. Par le jeu de retours et d'échos que celui-ci permet d'exercer de manière simultanée entre les œuvres et entre les disciplines, le montage autorise à prendre en compte le fait que ni les unes ni les autres ne consentent à s'abandonner ; c'est dès lors à les éployer que tout son mouvement travaille. Travail généreux, aimerait-on dire ; car rapprocher des œuvres qui, par delà les frontières disciplinaires, présentent des dynamiques communes, nous en réconcilie avec l'intellection – à la manière douce d'une conversation dans laquelle, comme l'a écrit Giovanni Careri, « se disent des choses qui ne peuvent être dites par chacun

[26] P. Lacoue-Labarthe, *Préface à* La Disparition, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2009, p. 42-43.
[27] G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

des interlocuteurs séparément, mais que seul le va-et-vient entre eux fait surgir ». Cette hypothèse d'une lecture productive des œuvres *via* leur mise en « réseau dialogique[28] » nous donne à cet égard l'opportunité de situer dès à présent notre recherche dans la continuité de ses voisinages de pensée : l'analogie propre aux associations d'idées de la théorie freudienne telle que l'a notamment pratiquée Daniel Arasse[29], ou encore le « bricolage » lévi-straussien, particulièrement propice à l'analyse des œuvres écrites en ce que celles-ci, contrairement aux mythes structurés rigoureusement, sont « autant soumises à la contingence, au jeu des probabilités que, par exemple, un amoncellement de pierrailles ou un éboulis[30] » ; mais aussi et plus globalement, les discours structuraliste et post-structuraliste qui, si l'on veut bien s'en référer aux auteurs déjà cités, permettent de lier le montage à cette fameuse « déconstruction » qu'il faudra cependant entendre, aux dires mêmes de Derrida, non pas au sens d'une dissolution ou d'une destruction, mais d'une analyse des « structures sédimentées » qui, langue ou culture, composent en vérité « l'élément discursif, la discursivité philosophique dans laquelle nous pensons[31] ». C'est pourquoi l'impureté épistémologique que nous revendiquons devra se lire avant tout dans ces lignes comme la double possibilité que nous offre le montage d'enregistrer le potentiel associatif des pièces de Jon Fosse, Sarah Kane et Rodrigo García en tant qu'objets composites (images et mots liés), et de déchiffrer la constellation de concepts et d'idées que leur figuration peut venir faire germer.

Un dernier intérêt, majeur, de cet usage du montage réside dans le fait qu'un tel outil permet de rendre à l'étude des œuvres théâtrales – et ce faisant, aux œuvres théâtrales elles-mêmes –, la dimension temporelle qui en est au cœur. Le montage conduit en effet, on l'espère, à dégager les œuvres de leur « historicisme mécanique » en cessant de se limiter, comme l'a réclamé Mieke Bal, « à l'analyse de périodes, mouvements, influences, styles et tendances, dans une perspective qui est ou synchronique, ou linéaire », pour les doter plutôt d'une valeur « intempestive ». L'objet de la recherche est alors mieux qu'inconnu : inattendu, puisqu'il permet de réévaluer le rapport d'influence censé se dresser entre présent et passé : dans une temporalité qui n'est plus strictement adossée à la chronologie, ce ne sont plus les œuvres du passé qui pèsent sur les œuvres postérieures de tout le poids de leur autorité, mais « c'est, au contraire, l'art contemporain qui en retravaillant une lecture au présent de l'art du

[28] G. Careri, *Gestes d'amour et de guerre*, *La Jérusalem délivrée, images et affects (XVI^e - XVIII^e siècles)*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 17.
[29] Voir notamment D. Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2008.
[30] R. Bellour et C. Clément (dir.), *Lévi-Strauss*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1979, p. 195.
[31] J. Derrida, « Qu'est-ce que la déconstruction ? », in *Le Monde*, 12 octobre 2004.

passé, transforme ce dernier de relique antique en présence vitale[32] ». Appliquée aux textes dramatiques, cette interprétation intempestive impose tout à la fois une redéfinition du statut du texte littéraire, de l'herméneutique des textes, et de l'histoire littéraire elle-même telle que l'a récemment proposée Pierre Bayard[33], et dont Marc Escola rend compte de la sorte : « parce que le lecteur vient au texte doué de sa propre mémoire et doté des valeurs consacrées par l'Histoire, le temps de l'histoire littéraire est un temps réversible ; le texte, loin de coïncider intangiblement avec l'identité de sa lettre matérielle, se trouve toujours engagé dans un jeu de relations intertextuelles qui le différencient de lui-même au profit de significations imprévues[34] ». Dans cette acception, c'est dès lors un texte nouveau qui vient à la vie durant le temps d'une lecture qui demeure toujours postérieure à son objet – un temps où l'intervention du lecteur, aussi peu délibérée soit-elle, fait exister ce texte dont il est pour finir le seul dépositaire. En d'autres termes, c'est sa *mémoire* qui, d'abord, opère une médiation entre passé et présent venant à détacher le texte d'avec lui-même, à lui prêter une autre intention que celle qui, perdue ou accessoire, était à l'origine la sienne, à créer de l'insu en en combinant les fragments – tout ceci à l'aune de sa culture, de son histoire et de sa subjectivité propres[35] – éléments dont il doit, jusque dans l'analyse qu'il livre, admettre qu'il n'est pas délié.

Avec Paul Ricœur nous affirmons ainsi que le « statut ontologique » du texte dramatique « reste en suspens : en excès par rapport à la structure, en attente de lecture. C'est seulement *dans* sa lecture que le dynamisme de configuration achève son parcours. Et c'est *au-delà* de la lecture, dans l'action effective, instruite par les œuvres reçues, que la configuration du texte se transmute en refiguration[36] ». Que cette « lecture » soit celle qui s'inscrit entre les mains du lecteur ou qu'elle soit celle qui se donne au spectateur lorsque l'œuvre est transposée scéniquement, elle affecte l'un et l'autre d'une façon remarquable en ce qu'elle combine en eux une passivité et une activité, qui permettent de désigner comme *réception* d'une œuvre l'*action* même de la lire ou de la regarder : sans lecteur ni spectateur pour l'accompagner, il

---

[32] M. Bal, « Pour une interprétation intempestive », in R. Michel (dir.), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2000, p. 242. De MIeke Bal on lira aussi *Quoting Caravaggio : Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 2001 – qui développe l'usage heuristique fait par elle du terme « preposterous », dont la traduction française ne permet pas de rendre compte, comme elle l'écrit, du « jeu de mots […] qui signifie à la fois anachronique et absurdement arrogant. »

[33] P. Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

[34] M. Escola, « Le temps de l'histoire littéraire est-il réversible? », in *Fabula*, 15 janvier 2009. [En ligne] : http://www.fabula.org/atelier.php?Le_temps_de_l%27histoire_litt%26eacute%3Braire_est%2Dil_r%26eacute%3Bversible%3F

[35] Cette culture, cette histoire et cette subjectivité emprunteront pour nous à une pratique de l'interprétation et de la mise en scène qui a débuté voilà quinze années.

[36] P. Ricœur, « Monde du texte et monde du lecteur », in *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1985, p. 286-287.

n'y a point d'acte qui puisse « refigurer » le théâtre ; et sans lecteur ni spectateur pour se l'approprier, il n'est point de monde textuel ou scénique au sein duquel pérégriner. C'est de cette sorte, peut-être, que ce que nous avons d'emblée envisagé comme une limite – le pouvoir néantisant d'un « présent » faussement partagé entre l'œuvre théâtrale et ceux qui, lecteurs ou spectateurs, viendraient s'en emparer – peut se voir un instant levé. Ce sont en effet ces opérations qui, en tant qu'elles mobilisent l'imagination du lecteur et/ou du spectateur, ne rendent souffle aux œuvres qu'à la condition de s'en séparer : elles installent la distance et l'élan d'un échange entre l'œuvre immanente et la mobilité d'un regard ou d'une voix, forgeant éternellement de nouveaux assemblages et les montrant de même sous un jour inédit. Ainsi renaît la vie, dans un temps et un lieu toujours extraordinaires où les œuvres de Fosse, de Kane et de García se trouvent recomposées à la faveur d'un don qui sans interruption fait jaillir du fortuit et de l'inopiné. Mais du mourir commun à ce don singulier, la vie ne point jamais qu'*après* le legs de l'œuvre, qu'*après* qu'elle s'octroie comme espace à hanter. Car si nous lui prêtons nos paroles transitoires, si nous la contemplons de nos yeux bientôt clos, c'est pour mieux accepter que cette œuvre ne s'offre que quand tout est fini – grâce privilégiée, élégance et courage de ces trois qui savent bien, au moment qu'ils l'achèvent, qu'elle n'est déjà plus rien.

I

MÉMOIRE ET VOIX DES MORTS DANS LE THÉÂTRE DE JON FOSSE

À mes grands-parents

Je sens que tu es là
quand tu n'es pas là
Je sens que tu es
presque dans mon corps
à l'intérieur de moi
en quelque sorte
Je le sens souvent

Jon Fosse, *Rêve d'automne*

Par commodité, les titres des pièces de Jon Fosse auxquelles je serai principalement amené à me référer seront abrégés comme suit :

DM : Dors mon petit enfant
EJ : Et jamais nous ne serons séparés
EN : Et la nuit chante
HI : Hiver
LE : L'Enfant
LF : Le Fils
LN : Le Nom
QQ : Quelqu'un va venir
RA : Rêve d'automne
UJ : Un jour en été
VI : Visites
VM : Variations sur la mort
VS : Vivre dans le secret
VT : Violet

Introduction

Être un écho est plus difficile et de ce fait plus rare
qu'avoir un avis et faire valoir un point de vue.
Être un écho, telle est l'endurance de la pensée.

Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, tome 79

De la peinture au cinéma, tous les arts de l'image et de la représentation connaissent la tentation d'explorer leurs marges et de transgresser les limites que les contraintes matérielles et les normes idéologiques leur imposent. Le théâtre n'est pas étranger à cette fascination du paradoxe : art du visible, il a lui aussi cherché à étendre son empire bien au-delà de ce qui l'entrave, et à nouer avec cet « au-delà » un rapport ésotérique[1].

Bien que sise au cœur de cette problématique, la mort, au théâtre, n'est qu'exceptionnellement traitée de manière non-étiologique : elle est, par exemple, représentée sous l'apparence codifiée d'un fantôme ou d'un spectre, ou, à l'inverse, effacée au profit du simple récit de son intrusion, de ses causes et de ses conséquences[2]. Dans l'un ou l'autre cas, elle est quoiqu'il en soit, en tant que chose indicible qu'il faudrait pouvoir mieux comprendre ou mieux énoncer, allégorisée ou psychologisée – c'est-à-dire interrogée comme objet au dehors, tenu et maintenu à prudente distance de notre monde.

Jon Fosse se distingue de ce « vouloir-saisir[3] » par la place qu'occupent, dans son œuvre, la mort et son évocation ; c'est chez lui le théâtre qui, tout entier, érige une autre réalité, où ce qui était mort a l'air d'être vivant, de parler, de se mouvoir : la présence des morts côtoie de fait celle des vivants, les premiers s'exprimant comme le font les seconds, cette trace

[1] M. Borie postule par exemple « une vérité du théâtre révélée dans l'épreuve du fantôme » (in *Le fantôme, ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1999 p. 23).

[2] Dans le premier cas, le défunt est assez proche de l'*eïdôlon* grec, apparition envoyée par les dieux au dormeur, ombre ou fantôme des morts revenu de l'Hadès, double astral, ou encore sosie, tel celui d'Hélène mandaté par Héra dans l'*Hélène* d'Euripide (cf. E.R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977 ; et J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Juliard, 1990). Dans le deuxième cas, l'expérience funeste est reconvertie en image dans l'âme du spectateur par la force « énargique » de la narration : le récit pathétique devient un modèle rhétorique des effets visuels impliqués par l'hypotypose, modèle selon lequel l'image absente que le récit instaure s'imposerait « plus que l'image présente mais insoutenable, inimaginable, ou techniquement imparfaite de la scène visible » (voir F. Dumora-Mabille, « La dérobée du visible au théâtre », in F. Lecercle (dir.), *Textuel : Visible / Invisible au théâtre*, n° 36, Paris, Université de Paris 7 - Denis Diderot, 1999, p. 176-177).

[3] L'expression est de R. Barthes, in *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 275.

étant rendue, par l'auteur, intelligible à celui qui lit et/ou qui regarde. Et si, dans le texte fosséen[4], la mémoire creuse le manque de ce qui a eu lieu, c'est aussi par elle que se voient gommées les frontières usuelles entre temps et espace, entre vie et mort : les morts sont ramenés au présent du réel par le souvenir des vivants, les présences et les voix de ceux qui ne sont plus là se faisant alors voir et entendre parmi ceux qui sont là. Ainsi revivent les instants révolus, *presque* identiques à ce qu'ils ont été – ce *presque* envisagé comme l'endroit d'un flottement, d'un hiatus entre deux mondes où s'engouffrent et demeurent, comme en instance, morts et vivants – dans cette « demourance[5] », peut-être, dont parle Derrida.

Le 29 avril 2006, nous avons rencontré Jon Fosse à Bergen[6] : il habite et travaille à quelques kilomètres du centre-ville, dans un appartement dont les fenêtres ouvrent sur la mer et les fjords. Ce jour-là, il a bien voulu nous raconter une histoire qui joue, selon lui, un rôle décisif dans ses écrits. Encore enfant, à l'âge de sept ans, Jon Fosse manqua de perdre la vie. Une bouteille de verre qui venait de se briser entre ses mains lui entailla profondément les poignets. Comme il craignait de l'effrayer inutilement, il renonça à appeler sa mère au secours et resta seul un long moment, perdant une grande quantité de sang. Lorsque celle-ci se rendit enfin compte de son absence, elle trouva sur le sol son corps inanimé. Plus tard, à l'hôpital, le jeune Jon Fosse reprit lentement connaissance ; mais lorsqu'il ouvrit les yeux sur les murs de la chambre, ce fut avec la certitude d'avoir vu et entendu, durant ses quelques heures d'inconscience, autre chose – *quelque chose*[7].

Aujourd'hui, Jon Fosse affirme l'existence, autour de nous, de « présences » que, par son théâtre, il cherche à dévoiler[8]. Pour ce faire, il dresse assez tôt, dans sa narration, une situation de départ, sans pour autant en faire l'objet d'une quête : passé et présent s'enchevêtrent dès l'ouverture, si bien que, mis à nu par la mémoire, l'événement funeste antérieur au récit (disparition d'un amant, suicide, mort d'un enfant…) demeure toujours contemporain :

[4] Nous nous permettons d'user de cet adjectif qui, à notre connaissance, est un néologisme.
[5] « On a déjà fait rimer, dans la grande-littérature-française, la demeure comme attente ou comme instance, avec le mot de "meurt". Corneille : "Oui, sans plus de demeure, Pour l'intérêt des dieux je consens qu'elle meure". […] L'extension à l'habitation, au logement, à la résidence, à la maison, tient d'abord au temps accordé pour l'occupation d'un lieu et conduit jusqu'à la dernière demeure où réside le mort. […] Le vieux français avait aussi ce mot, la *demeurance* qu'on écrivait aussi, c'est encore plus beau, la *demourance* » (J. Derrida, *Demeure, Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, p. 102).
[6] Cette rencontre n'a fait l'objet que d'une transcription parcellaire. Nous nous y rapporterons cependant lorsque cela nous semblera utile.
[7] « Je sais ce que j'ai vu quand j'avais sept ans ; je sais que j'ai vu quelque chose ; et c'est cette chose que je veux montrer dans mes pièces » (entretien avec l'auteur, Bergen, 29/04/06).
[8] « Les morts sont parmi nous, c'est certain », dit-il, ajoutant que « lorsque la mise en scène de l'une de [s]es pièces est réussie, il y a une présence qui apparaît, qui est d'ailleurs plus forte que ce qui se passe sur le plateau. Et cette présence, alors, il est impossible de la nier » (entretien avec l'auteur, Bergen, 29/04/06).

l'image traumatique n'est pas fossilisée, mais intégrée, par une construction rétroactive, à chaque instant du présent. Ce que le théâtre de Fosse rend par contre ineffable (en omettant de le mentionner ou de le nommer), c'est le motif originel qui a conduit à cet événement : les sources du récit sont par conséquent reléguées à l'arrière-plan, tandis que l'histoire qui a cours et dans laquelle le défunt apparaît entre non seulement dans le domaine du représentable, mais de l'*avéré*. En effet, ce qui existe sur la page puis sur le plateau est d'emblée porté vers une sorte d'évidence perceptive dont nul « personnage[9] » ne va jamais douter.

Dès lors, ce « visible » ou ce « sensible » *a priori* inacceptables que constituent les présences des morts échappent à un questionnement posé à la frontière distinguant ce que « croire » et « ne pas croire » signifient : ils ne peuvent être interprétés ni encadrés par les typologies usuelles de l'analyse dramaturgique, comme pourraient par exemple l'être, dans un texte ou sur scène, les processus du songe réglés par le sommeil, ou les délires de l'imagination d'un personnage identifié comme rêveur éveillé, voire comme acteur de sa propre fantaisie[10]. C'est pourquoi nous éviterons d'inscrire cette étude dans un registre abusivement soumis à la *ratio* occidentale : « surnaturel », « irrationnel », « paranormal », ces diverses nomenclatures trahissent trop souvent nos difficultés à penser ce que, par confort épistémologique, nous figeons dans un espace réservé et distinct : celui d'un « extraordinaire » vague mais circonscrit, où prennent place d'incroyables croyances qui, parce qu'elles restent indéchiffrables, sont précautionneusement enfermées dans ce lieu de grande altérité. Il est par contre plus délicat de faire naître un endroit fécond de la pensée où cet « extraordinaire » ferait autrement sens, un sens qui serait gouverné par d'autres lois que celles du positivisme et de son lexique[11].

---

[9] Notons dès maintenant que Fosse récuse le recours au terme de « personnage » : « Je n'écris pas de personnages au sens traditionnel du terme. J'écris de l'humain » (cf. « Les voix de Jon Fosse pour faire entendre la mort », entretien, in *Le Monde*, Paris, 7 octobre 2003). Au cours de notre étude, nous bannirons donc avec lui cette appellation (tout en explicitant bien entendu par la suite ce ralliement rhétorique) : en lieu et place de ce terme, nous ferons plus volontiers appel à celui de « figure », en tant qu'elle peut, selon Roland Barthes, se définir au théâtre comme « forme d'une fonction » (*Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1963, p. 10).

[10] C'est par exemple respectivement le cas de *La Vie est un songe* et de *L'Illusion comique*, pièces toutes deux écrites en 1635 et qui témoignent de l'insertion nouvelle du théâtre dans la « fantasmologie » des mondes imaginaires hérités de la Renaissance (le terme « fantasmologie » est emprunté à la traduction par Y. Hersant d'un chapitre de G. Agamben, « Les fantasmes d'Eros », in *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 52-64). Cité par F. Dumora-Mabille, « La dérobée du visible au théâtre », *art. cit.*, p. 176.

[11] À ce propos, c'est notamment dans l'anthropologie, qui a très grandement su contribuer à ce débat, que nous puiserons certains de nos éclaircissements. C'est en effet ce type de catégorisation dualiste qu'a par exemple réfuté L. Lévy-Bruhl : distinguant dans ses premiers travaux « notre » pensée « logique » et une autre pensée qualifiée de « prélogique », il est plus tard revenu sur cette démarche guidée selon lui par un besoin de « parallélisme arbitraire et artificiel » (voir « Abandon définitif du caractère prélogique », in *Carnets III*, (1938), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998, p. 60-62). Allant jusqu'à parler de « terrorisme positiviste », E. de Martino a quant à lui souvent souligné l'étanchéité des sciences sociales, qui n'acceptent que

Pour accompagner Fosse dans son théâtre, nous choisirons donc de marcher main dans la main avec lui, c'est-à-dire de faire nôtre la foi qui est la sienne. Perspective qui nous semble stimulante, dans la mesure où, nous l'espérons, elle invite en retour à interroger notre propre système de croyances et, sans doute, à revenir sans cesse à la complexité du sujet, en tentant d'éviter le piège de l'anecdote ; perspective périlleuse aussi, puisqu'elle nous expose au risque de succomber à une conception superstitieuse de l'œuvre, c'est-à-dire de l'appréhender comme la synthèse magique d'éléments disparates : d'un côté, les sources historiques, biographiques, culturelles du texte ; de l'autre, l'obscure « inspiration » de l'auteur et le « mystère » l'escortant.

Or, la recherche ne saurait se faire la docte gardienne de l'inconnaissable : certes, si nous trouvons dans les textes de Jon Fosse la beauté ou le « mystère », encore, qui lui sont si souvent prêtés par d'autres, c'est qu'ils sont bien sûr au centre de notre intérêt – de notre empathie, faudrait-il dire – pour son théâtre ; mais cette harmonie et ce mystère ne jaillissent nullement d'une « vertu » créatrice née de la foi de l'auteur, pas plus d'ailleurs que d'un prétendu « minimalisme » scandinave qui resterait indéfinissable[12]. Et bien que Jon Fosse jalonne ses textes de nombreuses énigmes, y disposant une série d'interrogations auxquelles il s'abstient toujours de répondre, il faut probablement répliquer à ce jeu-là par une duplicité inversée : à l'écrivain qui interroge sous couvert d'affirmer, il faut affirmer sous couvert d'interroger ; à sa démarche pleinement allusive, il faut rétorquer par l'assertion – non pas pour asséner ce que l'œuvre « veut dire », mais pour en libérer le contenu symbolique et affectif.

Le but de notre recherche sera dès lors de nous enfoncer dans l'infini de l'énonciation fosséenne, dans les multiples jeux de ses signifiants. Mais comme nous savons que, pour un signifiant, il y a plusieurs signifiés possibles, la recherche est toujours un choix ; et quoique ce choix soit présomptif, c'est par lui qu'elle élucide, en quelque sorte, son objet : alors qu'une lecture « naïve », innocente, comporte à la fois richesse et opacité, l'herméneutique s'emploie à déterminer certaines questions avec partialité : faisant cela, elle les ferme davantage ; mais au même moment, elle en ouvre de nouvelles ; puisqu'elle se donne, elle aussi, comme acte

difficilement la possibilité de véritables expériences extrasensorielles chez les populations ou groupes étudiés (« Percezione extrasensoriale e magismo etnologico », in *Studi e materiali di storia delle Religioni, vol. XIX-XX*, L'Aquila/Roma, Japadre/Université de Rome, 1943-1946, p. 31-84).

[12] Ce sont pourtant des aspects auxquels Fosse et son œuvre sont, proportionnellement à la faible quantité de recherches dont ils font l'objet, fréquemment réduits. Voir notamment C. Dehove, « Une épure minimaliste », in *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n° 152, mars 2000 ; L. Vigeant, « Le risque de l'ennui », in *Jeu*, Montréal, n° 107, 1er juin 2003.

d'écriture, elle fait entrer en jeu la mesure de son expérience – *notre* expérience –, c'est-à-dire qu'elle essaie sur le texte tous les langages que son désir lui suggère (le désir ne dispensant en rien des règles du travail scientifique). La lecture de Fosse engage donc un regard qui ne saurait prétendre à l'extériorité : c'est chacun de nous qui se livre à cette lecture en y apportant son histoire et son langage propres.

Ce que cela implique, c'est aussi que l'analyse exige que l'on abroge la distance entre texte littéraire et texte théorique, non pas en condensant le premier dans le second, mais en les liant tous deux dans une même pratique signifiante, en faisant saillir de l'un et de l'autre leurs signifiants – cela, moins par l'« expression » que par la *dispersion* : car c'est paradoxalement parce que Fosse *déjoue*, littéralement, l'analyse, que ses textes peuvent *jouer*, et nous faire jouer, au gré des assemblages et des compositions, de la multitude de leurs significations.

Aussi la lecture du texte fosséen nécessitera-t-elle de le faire entrer dans un réseau de retours, de rebondissements et d'échos, de le ramifier selon un système de montage : si son écriture se révèle, ce sera sous l'effet d'une combinatoire, de ce que Barthes nommait un « mouvement sériel de décrochements, de chevauchements, de variations[13] » – mouvement qui, ici, fera appel à plusieurs disciplines (citons entre autres l'anthropologie, la linguistique ou la théorie littéraire), sans cependant prétendre accomplir aucune d'entre elles ; car nous resterons vigilants à remettre en question ce qui est par ailleurs censé éclairer notre questionnement ; c'est-à-dire que nous tâcherons en permanence de repenser le geste analytique dans un rapport critique à ses présupposés.

Ainsi, tout en souscrivant à quelques nécessaires « concepts opératoires », notre travail s'attachera surtout à voir en quoi les œuvres de Jon Fosse échappent à ces concepts, et comment, par cette dérobée de l'œuvre au regard de la norme, peuvent se dégager des espaces propices à la lecture et à l'*interprétation* – à la fois comme exégèse et comme processus sensible décliné sur scène[14]. Il ne s'agira donc nullement de faire peser cette norme sur l'œuvre, ni de plier l'œuvre à la norme[15]. En revanche, nous nous porterons délibérément au niveau des

[13] R. Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », p. 74.

[14] Nous accorderons ainsi, dans cette partie comme dans les deux suivantes, une large part au jeu de l'acteur et aux mises en scène des textes, et avancerons un certain nombre de propositions qui trouvent leur parenté dans la théorie et l'histoire du théâtre. Nous essaierons toutefois, dans la mesure du possible, de nous dégager de la querelle, à nos yeux un peu vaine et datée, entre textocentristes et scénocentristes, et affirmerons, avec J.-M. Schaeffer, que « dès lors qu'on admet qu'aucun des deux dispositifs fictionnels n'a la priorité logique [*il faudrait aussi dire : idéologique*] sur l'autre, on peut dire indifféremment soit que la réalisation scénique est l'actualisation de la fiction textuelle, soit que le texte théâtral est la virtualisation de l'actualité scénique » (in *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 283).

[15] Si nous confrontons par exemple le théâtre fosséen à la tragédie, ce n'est pas seulement parce qu'il importe d'en définir les correspondances ou les distinctions par rapport à un modèle « canonique », mais parce que cette

institutions, des rites et des mentalités collectives, dans la mesure où l'œuvre d'art, née d'un contexte historique, et précisément parce qu'elle fait entrer le sujet dans l'économie générale du champ social, est à la fois partie intégrante de ces institutions, de ces rites et de ces mentalités, en même temps qu'elle les formalise. Toute recherche *sur* l'œuvre s'inscrit de ce fait dans une histoire *de* l'œuvre, et lui correspond en faisant écho à son époque[16].

C'est justement en tant que témoins fidèles de leur époque que les pièces de Jon Fosse peuvent être lues : d'une part, parce qu'elles reposent sur une écriture où l'hétérogénéité, voire la dissolution énonciative et, de là, le texte élaboré en un espace ouvert, rejoignent les tentatives toujours actuelles du « livre sur rien » ; d'autre part, parce qu'on les voit parfois résumées à un simple travail autour d'un ornement auquel il est, dans les arts d'aujourd'hui, fait fréquemment recours : celui de la boucle. Si bien que diverses analyses ont pu considérer que leur fonctionnement, parce qu'il semble principalement construit sur un enjeu formel, s'élabore toujours aux dépens d'une intrigue, d'un récit.

Contrant cette affirmation, nous nous proposerons plutôt d'étudier comment les pièces de Jon Fosse dépassent largement un clivage entre forme et fond, puisque la tension formelle et la tension dramatique s'y confondent : si elles se construisent sur une dynamique du surplace, la question de la progression du temps – de la progression à rebours vers une situation dramatique originelle – y est centrale et elle participe de l'intensité des pièces. Assimilant cette progression à une trajectoire verticale, nous en distinguerons deux mouvements ; descendant : le souvenir et le récit s'enfoncent dans la profondeur, fouillent ce qui, paradoxalement, est déjà connu : ils participent donc de l'hypothèse qu'il y aurait, sous la surface, les indices de « quelque chose » de plus vrai, en tout cas d'une autre nature, non pas à résoudre, mais à déceler[17] ; ascendant : en mettant en relation des nappes temporelles distinctes (en recourant par exemple au *flash-back*, dont il dévoie l'usage traditionnel pour convoquer le passé en interaction *simultanée* avec le présent du récit), Fosse propose encore une révélation de ce

confrontation nous permet de saisir davantage les fins que l'un et l'autre s'assignent, et d'éclairer, réciproquement, l'un par l'autre et l'autre par l'un.

[16] Entre un historicisme qui ambitionnerait d'expliquer l'œuvre d'art sans prendre en compte sa cohérence interne et un structuralisme qui entreprendrait la mise en garde systématique contre le recours aux sources et aux influences, notre travail tâchera donc d'accompagner le repositionnement progressif de la théorie des arts dans une « science de la culture » ; car, comme l'écrit Paul Ricœur, « il faut récuser avec la même force la thèse d'un structuralisme borné qui interdit de "sortir du texte" et celle d'un marxisme dogmatique qui ne fait que transposer au plan social le *topos* usé de l'*imitatio naturae* » (in *Temps et récit, tome 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1985, p. 316).

[17] VM, p. 109 : mais ça s'enfonce / et s'enfonce / dans une nuit / révélée

qui est caché, mais dans l'accession, cette fois, à une connaissance plus élevée des sens : une « gnose », dit-il, ou « une autre réconciliation[18] ».

Dans cette forme conçue comme la construction par le texte d'un objectif *qu'il atteindra* (c'est-à-dire la définition par et pour le texte de sa fiction, de son chemin narratif), nous chercherons ce qui, chez Fosse, permet d'afficher une certaine distance de la posture esthétique : ses textes offrent non seulement l'occasion d'une reconsidération critique de leur point de départ, mais aussi d'une auto-désignation comme *corpus* obéissant à un ensemble de mécanismes constitutifs implicites, et cependant reconnaissables d'une œuvre à l'autre[19]. Nous découvrirons que, par ce même procédé, la mémoire semble souvent faire défaut à l'écriture fosséenne ; oublieuse d'elle-même, elle déréalise alors ce qu'elle enregistre et, par ses brèches, redouble la perte : associée à la surimpression lancinante des espaces-temps, la répétition des mêmes motifs opère glissements et pertes de contrôles, trouées qui sont aussi, dans l'instant de la parole, oubli du langage même et de ce qui, ailleurs et auparavant, a déjà été proféré.

Pris en charge par le corps et la voix de l'acteur, ces entrelacs redéfinissent une oralité nouvelle, où les métaphores connexes de la surimpression et du dédoublement – bâties autour de discours à l'origine locutive variable, souvent anonyme ou trouble – prennent une dimension insoupçonnée en s'incarnant dans l'espace et le temps du plateau. Nous essaierons notamment de comprendre comment, à force de nouer un lien primal à la matière de la parole et du mot, l'acteur peut contribuer à faire sourdre de lui les murmures du texte que nous avons choisi d'appeler « voix des morts ».

Ébranlant par ses propositions l'ordre pragmatique du monde, l'écriture de Jon Fosse en fait trembler le sens, énonçant une vérité en même temps qu'elle la rétracte. Elle met ainsi le lecteur-spectateur dans une situation perceptive et intellectuelle fragile et inhabituelle, dans laquelle il doit trouver, non pas des réponses, mais des questions propres : celles qui dialoguent avec les problèmes esthétiques et moraux posés par l'œuvre.

Mener le travail qui a été le nôtre a souvent exigé que nous nous placions au même endroit que ce lecteur-spectateur, sur la même ligne d'horizon, si l'on peut dire. Sans essayer de cerner ou de décrypter la masse volumineuse des écrits théâtraux de Jon Fosse, nous avons

[18] VM, p. 109 : C'est une vie / avec une autre réconciliation / que celle que maintenant nous apercevons

[19] Ainsi, selon le traducteur de Fosse en France, Terje Sinding, c'est dans chaque élément de son œuvre « toute une topographie qui [se] dessine pour être reprise dans les œuvres à venir », cf. http://www.norvege.no/culture/literature/fossejanuary.htm

voulu, au contraire, les disséminer, les fractionner, pour mieux nous laisser faire et toucher par eux : c'était là, en effet, le moindre des respects qui pouvait leur être rendu. Au même instant pourtant, nous avons aussi essayé de tenir tête, du mieux que l'on a pu, aux positions sur lesquelles le très beau monologue qu'est *Vivre dans le secret*, semblant s'exprimer au nom de l'œuvre entière, campe :

> Ce qui est compris
> N'existe plus
> Sauf en tant que chose comprise
> *Silence*
> Voilà ce que je pense[20]

[20] VS, p. 176.

1. *Ethos* et narration

S'ils ne sont pas déjà morts,
c'est qu'ils sont toujours en vie.

Formule conclusive usuelle des contes norvégiens

Si l'on veut bien prêter attention aux titres de presse consacrés à Jon Fosse, du moins en France, on est frappé par le rôle déterminant joué par l'origine géographique de l'auteur dans la réception de ses textes. Pour les journalistes, l'artiste est fréquemment assimilé aux fjords[1] et à leurs rivages[2], mais aussi à la « mélancolie[3] », à la « solitude[4] », ou à la « détresse[5] » que ceux-ci semblent charrier – toutes dénominations propices, donc, à notre sujet. Quoique l'on puisse aisément mettre en cause le recours facile à ces référents éculés, et la place qu'à ce titre ils pourraient occuper dans notre analyse, notre projet vise au contraire à nous en saisir, afin d'observer que leur registre reflète le systématisme de l'auteur auxquels ils viennent s'appliquer.

En effet, Jon Fosse distille lui-même très généreusement cet « imaginaire nordique ». Comme celui de son devancier Henrik Ibsen, son théâtre se déploie entre l'intimité d'un lieu presque toujours unique, le plus souvent le *hjem* (« foyer ») norvégien, et l'immensité de son arrière-pays : les fjords de l'Ouest et la mer qui les ceint[6]. Car « Jon Fosse, nous dit Troy Storfjell, reconnaît dans l'essai *Mystikken* l'importance de sa région natale de la côte Ouest dans son écriture. […] Même s'il nie écrire des récits autobiographiques, et quoiqu'il méprise la réification abstraite de ce lieu qu'il associe à une forme d'*écriture domestique* [*heimstads-diktning*], plusieurs de ses œuvres se déroulent dans cette région[7] ».

---

[1] « Jon Fosse, l'enfant des fjords », entretien avec M.-L. Le Foulon, in *Le Figaro*, Paris, 24 février 2003.
[2] Cf. R. Migliorini, « Les nouveaux rivages de Jon Fosse », in *La Croix*, Paris, 30 janvier 2001.
[3] Cf. A. Demidoff, « Jacques Lassalle ensoleille les fjords mélancoliques de Jon Fosse », in *Le Temps*, Genève, 1er février 2001.
[4] Cf. A. Demidoff, « Un grand vent de solitude nordique déroute le public du Théâtre de Vidy », in *Le Temps*, Genève, 4 mars 2002.
[5] Cf. A. Héliot, « Détresses Nordiques », in *Le Figaro*, Paris, 7 mars 2003.
[6] « Mon élément, c'est l'eau, dit Fosse. Je suis à l'unisson avec la mer » (in « Jon Fosse, l'enfant des fjords », *art. cit.*).
[7] T. Storfjell, « Jon Fosse », in *Dictionary of Literary Biography, Vol. 297: Twentieth-Century Norwegian Writers*, Farmington Hills, Thomson Gale, 2004, p. 98. Fosse le confesse : « Mon identité, c'est cette région. Nous sommes une jeune nation dont l'unité n'est pas achevée et le poids des régions est très important » (in « Jon Fosse, l'enfant des fjords », *art. cit.*).

Né à Haugesund, ville portuaire du Sud-Ouest norvégien, le 29 septembre 1959, Jon Fosse a passé son enfance à Strandebarm, non loin de la côte occidentale, dans la région rurale du Hardangerfjord, pour laquelle il avoue sa fascination, décrivant notamment « l'émotivité très forte des gens du village, leur tension effroyable, née du contact avec un paysage qui leur donne un sens aigu de la beauté qu'ils ne parviennent pas à exprimer[8] ». Souscrivant dans cette brève assertion aux connotations lexicales de l'« émotivité », de la « tension », de l'« effroi », ou de l'« inexprimable », Fosse contribue sans doute largement à sculpter, chez lui et ailleurs, le profil d'états d'âme qu'Eva Bratholm qualifie d'« archétypes norvégiens[9] » et qui, pour lui, paraissent donc directement en lien avec la nature, omniprésente dans les croyances populaires norvégiennes qui, encore aujourd'hui, demeurent vivaces dans les représentations collectives : les montagnes sont l'ouvrage des dieux ou des trolls ; les bois sont le royaume de créatures surnaturelles[10] ; les mers sont peuplées de génies[11] ; et la langue porte jusque dans son expression quotidienne les traces de ces présences[12].

Or c'est cette langue dont il nous semble, avant même d'analyser tout procédé narratif ou stylistique, indispensable de parler. En effet, elle ouvre d'emblée vers une richesse que fonde son intime relation structurelle avec la mort et la mémoire, en lien d'une part avec son évolution historique, d'autre part avec les souvenirs qu'elle évoque à l'auteur qui en fait usage[13].

Jon Fosse a élu le *nynorsk* (« néo-norvégien ») comme langue d'écriture : il s'agit d'un dialecte qui, depuis le XIX^{e} siècle, coexiste sur le territoire norvégien avec le *bokmål* (« langue des livres »), hérité du danois. Il est, comparativement au bokmål, fortement minoritaire,

[8] *Ibidem.*
[9] E. Bratholm, « Ein sommars dag », in *Dagbladet*, Oslo, 9 janvier 1999. Cité par T. Storfjell, « Jon Fosse », *art. cit*.
[10] Les trolls, par exemple, y laissent parfois leurs empreintes.
[11] Comme le rapporte G. Dumézil, il est dans le Hardanger, région natale de Jon Fosse, un génie de la mer du nom de Njor qui, jusqu'à la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, est remercié lorsque la pêche est abondante et, aujourd'hui, « est encore vivant dans la croyance des pêcheurs » (voir « Niord, Nerthus, et le folklore scandinave des génies de la mer », in *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2000, p. 129).
[12] L'adjectif « trolsk », dont la racine est le mot « troll », est lancé face à un paysage fascinant, presque inquiétant ; et lorsque la brume, la fraîcheur et la rosée matinales nimbent un lac de jeux de lumière irréels, on dit que « les Elfes dansent » à sa surface (« Se, alvene som danser på vannet »).
[13] Précisons cependant que Jon Fosse considérerait probablement vaine cette recherche sur la langue : dans notre entretien à Bergen, il nous a en effet affirmé que la spécificité du texte originel tient à un « mystère » qui ne présente aucun lien avec les structures de la langue ; c'est pourquoi ce texte, selon lui, ne saurait être entamé par ses traductions. Certes l'on peut souscrire à cette vision ; mais ce serait faire peu de cas, d'une part d'une partie majeure des recherches linguistiques et de leurs conclusions, d'autre part d'une conception selon laquelle la traduction ne redouble pas la pensée qu'elle traduit mais la réaccomplit autrement, et fait entendre, en ce sens, une voix nouvelle.

dans la population comme dans les productions littéraires[14]. D'origine récente, le nynorsk se forme à partir des années 1850 à l'initiative d'un instituteur issu d'un milieu modeste de l'Ouest du pays, Ivar Aasen, qui tire des divers dialectes de sa région une norme linguistique dont il souhaite qu'elle se distingue nettement des influences danoises qui affectent le *riksmål*[15], afin de se défaire de la suprématie culturelle du Danemark. Le nynorsk (alors encore appelé *landsmål*) est immédiatement défendu par une élite intellectuelle qui encense les valeurs populaires qui, selon elle, sont, avec la langue, représentatives de la Norvège, telles que les costumes, les danses, la musique, la poésie ou les légendes orales. Rapidement, le nynorsk est utilisé par certains auteurs norvégiens qui trouvent en lui un potentiel lyrique plus riche que dans le riksmål – potentiel renforcé par la parenté du nynorsk avec le vieux norrois. Très vite également, les classes populaires l'utilisent, car elles voient dans le riksmål un moyen abusif de hiérarchiser les classes et les rapports sociaux, alors que le landsmål leur offre la possibilité d'affirmer leur identité contre la domination culturelle de la capitale et des villes qui, aux mains d'un Parti Conservateur (*Høyre*) défendant avant tout les intérêts des bourgeois et des notables, ne savent plus « résister à l'influence d'une culture urbaine étrangère et dirigée vers l'extérieur[16] ».

Aujourd'hui, le nynorsk continue d'apparaître comme un marqueur identitaire fondamental pour ces classes populaires, essentiellement ralliées derrières les partis centriste et travailliste, et dont les foyers de population se situent à la périphérie du pays, notamment dans les zones des campagnes du Sud et de l'Ouest. Ces régions se manifestent par leur faible densité de population et par un attachement plus grand à la religion, tandis que le Nord et l'Est, plus urbanisés, se caractérisent à l'inverse par une faible religiosité. Les pêcheurs et les ouvriers vivant des produits de la mer, ceux qui travaillent dans l'agriculture et la sylviculture composent l'essentiel des utilisateurs du nynorsk, de même que les enseignants et les chercheurs. Cette hétérogénéité socioprofessionnelle des défenseurs du nynorsk est cependant balancée par leur origine géographique commune, qui s'exprime solidairement dans les dissensions les opposant aux villes. La volonté de préserver ce dialecte reflète donc une animosité politique et culturelle entre une périphérie rurale, constituée de classes populaires ou intellectuelles, religieuses pour certaines d'entre elles, et un centre urbanisé, bourgeois et laïque.

[14] Pour un développement exhaustif des questions qui suivent, nous renvoyons à notre ouvrage, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Nouvelles scènes », 2009.
[15] Ancienne dénomination du bokmål.
[16] Cf. S. Rokkan, « Electoral mobilization, Party Competition and National Integration », in M. Weiner, J. La Palombara (dir.), *Political Parties and Political Development*, Princeton, Princeton University, 1966, p. 76.

L'utilisation du nynorsk, dans le théâtre de Fosse, renvoie très précisément à ce conflit des deux mondes, puisqu'il dépeint le quotidien d'êtres menant une vie chiche[17] à l'écart des villes[18], le plus fréquemment dans de vieilles maisons isolées « sur la lande, entre les rochers, avec vue sur la mer[19] », ou « sur une colline près du fjord[20] ». Dans le contexte norvégien contemporain, ces modes de vie ont bien entendu tendance à se raréfier, et il n'est pas inconcevable que l'inquiétude existentielle qui sourd de manière presque ininterrompue chez les figures fosséennes tienne aussi à un écrasement des perspectives offertes par l'âpreté du contexte économique et social dans lequel elles évoluent[21]. Exemplairement, si l'émiettement semble à tout moment susceptible de frapper ces figures, c'est qu'il menace aussi le fil ténu qui, tendu hors de leurs corps, les maintient fragilement au monde, c'est-à-dire leur *langue* ; car malgré les luttes en faveur de sa préservation, le nynorsk semble aujourd'hui en continuel déclin, à cause de l'érosion de sa base géodémographique et de la concurrence accablante du bokmål, mais aussi de l'anglais[22]. De surcroît, selon Jon Fosse, « cette langue minoritaire est, en fait, détestée, parce qu'elle est obligatoire à l'école ». Il ajoute : « Elle m'emplit de tristesse, car je sais qu'elle va disparaître[23]. »

C'est pourquoi le choix de Fosse d'écrire dans un idiome sous-représenté répond probablement à un positionnement idéologique ancré dans – ou plutôt : *contre* – les orientations politiques de son pays. Il rejoint de ce point de vue les convictions d'autres auteurs norvégiens, dont une partie considère que cette langue reste le meilleur moyen d'affirmer ce qui reste d'une spécificité norvégienne, et de dresser un « rempart contre l'acceptation sans discrimination de la culture de masse[24] ». Mais, dans une mesure au moins ~~tout aussi importante, ce choi~~x permet également de faire planer sur l'écriture la menace de

[17] VM, p. 117 : Le Jeune Homme
Je ne trouverai sans doute pas de travail
La Jeune Femme
Alors on n'aura pas d'argent

[18] QQ, p. 13 : Une belle et vieille maison / Loin des autres maisons / et des autres gens

[19] QQ, p. 13.

[20] UJ, p. 85.

[21] Jon Fosse rend parfois compte de cette désertification des lieux et des existences. Dans l'exemple qui suit, il est aisé de deviner que l'action prend place dans la partie septentrionale de la Norvège :
LF, p. 75-76 : Le Père
Il ne fait presque plus jour du tout / Un peu de demi-jour à midi / sinon c'est sombre

[22] La télévision diffuse par exemple un grand nombre de programmes d'origine anglo-saxonne (en y apportant cependant des sous-titres), ce qui ne signifie pas nécessairement une submersion des deux langues norvégiennes par l'anglais. E. Vignaux fait en revanche remarquer que de nombreux ouvrages scolaires et universitaires, ainsi qu'une partie de la production littéraire, se font directement en anglais, que « toute la population, des très jeunes aux très âgés, est très à l'aise avec la pratique de l'anglais », et défend la thèse d'une « invasion linguistique » anglophone susceptible de modifier progressivement la langue norvégienne. Cf. E. Vignaux, « Nynorsk et bokmål : aux origines du bilinguisme en Norvège », in CAIRN, n° 2, 2001/2002, « La République des langues ».

[23] Cf. « Jon Fosse, l'enfant des fjords », *art. cit*.

[24] E. Haugen, *Language conflict...*, *op. cit*. Jon Fosse rajoute que l'allégeance au nynorsk était au départ une évidence liée au contexte familial, pédagogique et géographique, puis que « c'est devenu un choix politique,

ce choix permet également de faire planer sur l'écriture la menace de son extinction et, en dépit de la pugnacité de ses défenseurs, d'en sceller par avance le caractère posthume : la mort, celle de la langue même comme celle des populations qui la pratiquent, est, dans le nynorsk, *toujours déjà* en germe. À cet égard, en s'arc-boutant à si faible distance de sa propre disparition, le nynorsk constitue un outil idéal pour prêter mots à des entités dont l'appréhension rationnelle du lecteur-spectateur ne peut trancher l'appartenance au monde des morts ou à celui des vivants : en d'autres termes, les morts ne peuvent prendre vie que parce que le langage dont l'auteur les dote est lui-même mourant.

Ajoutons que le nynorsk évoque à Fosse « la voix de [sa] grand-mère paternelle[25] » : lorsqu'il l'écrit – et, peut-être, lorsqu'il le parle ou l'entend –, le nynorsk le renvoie non seulement à son passé, mais surtout à *la voix* que celui-ci recèle. La langue remplit pour l'auteur un rôle similaire à la madeleine de Proust, ou aux pavés inégaux sur lesquels quelques années plus tard, lors d'une matinée chez la princesse de Guermantes, le narrateur trébuche, ce qui l'amène à être physiquement retraversé par un instant resté enfoui dans sa mémoire lorsque, à Venise, il avait éprouvé une sensation voisine sur le dallage du baptistère de Saint-Marc. Ce « véritable moment du passé[26] » qu'il retrouve alors est comparable à ce que le nynorsk permet à Jon Fosse de revivre avec acuité : la présence réelle de sa grand-mère ou plutôt, par le biais de l'idiome qu'elle avait coutume de parler, le son de sa voix.

Par delà la stricte considération biographique, nous pouvons aussi supposer que la force illocutoire du nynorsk, ainsi que la connotation mémorielle qu'il revêt aux yeux et aux oreilles de l'auteur, sont partagées par d'autres membres d'une communauté dont il serait périlleux de vouloir tracer les contours mais qui, à tout le moins, possède pour socle commun le recours à cet idiome : ce que, par extension, les textes de Jon Fosse font retentir, c'est non seulement la voix éteinte d'une grand-mère disparue mais également, par l'invocation d'une mémoire émotionnelle collective et la connivence que celle-ci instaure, *les voix*, passées et présentes, d'une communauté qui détient le nynorsk en partage. Cet aspect majeur du texte fosséen contribue à réaliser la rencontre synchronique du récit dramatique et, pour faire appel au vocabulaire jungien, de l'« inconscient collectif » : en superposant la figure fictionnelle à un caractère socio-linguistique qui s'avère précisément circonscrit, Fosse établit une relation

parce qu'ici on a tendance à vous dissuader d'écrire ou de parler nynorsk. C'est lié à la pression économique, et c'est vrai que je ne parlerais pas le nynorsk si je devais vendre des bateaux, par exemple » (entretien avec l'auteur, Bergen, 29/04/06).

[25] Cf. « Jon Fosse, l'enfant des fjords », *art. cit*.

[26] M. Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, *Vol. III*, Paris, Thierry Laget, Bernard Rafelli, Alain Morello, p. 707.

essentielle entre les structures esthétiques constitutives de son œuvre et les structures collectives, et affiche ainsi sa proximité conceptuelle avec la *Théorie du Roman* de Georg Lukács[27].

À l'appui de cette relation, l'analyse révèle une proximité frappante entre les écrits dramatiques de Jon Fosse et les récits et légendes issus de la tradition orale nordique. Nous n'avons pas, bien entendu, l'ambition d'établir ici une recension de toutes les analogies qu'il nous serait possible de déceler entre les uns et les autres, recension qui ne pourrait prétendre qu'à une fragile exhaustivité et serait de surcroît trop grandement tributaire des conjectures en soulignant les correspondances. Il ne s'agit pas non plus d'accorder un privilège exorbitant à l'étude des origines. En revanche, il nous paraît important de montrer que les référents symboliques de Fosse puisent à de nombreuses sources dont la marque élective est d'appartenir au folklore populaire, et lui permettent à cet égard de réaliser la synthèse des formes de la tradition archaïque et collective : son écriture est en cela un vecteur de la mémoire culturelle car elle s'imprègne de l'art traditionnel de narrer, qui par essence repose sur une lutte contre l'oubli et la destruction en tant que condition de la continuité (puisque dans la transmission du récit oral, l'auditeur tient à se rappeler de ce qu'il a entendu afin de pouvoir le raconter à son tour).

Cette tradition orale est profondément liée à la culture norvégienne, et les contes et les mythes populaires, auxquels s'ajoutent les chants folkloriques, en constituent le fonds le plus ancien. Comme le rappelle Catherine Géry, « l'élaboration d'une tradition orale est un trait historique typique des sociétés qui connaissent à la fois une certaine stratification sociale et un poids important de l'écriture[28] ». Constituée de sphères culturelles relativement étanches mais suffisamment alphabétisées pour posséder leurs propres schémas narratifs, soumise à des codes linguistiques très normatifs (avec notamment, jusqu'au XIX^{e} siècle, un clivage important entre la langue populaire orale, distincte d'une région à l'autre, et la langue littéraire écrite, subordonnée au danois), la société norvégienne fournit un terrain propice à la multiplication et à la diffusion des récits oraux.

Sous l'impulsion des frères Grimm en Allemagne, les deux premiers collectionneurs de contes du folklore norvégien en vue de leur publication, Peter Christen Asbjørnsen et Jørgen Moe, entament, à partir de 1840, la rédaction de leurs ouvrages sous forme de petits fasci-

[27] Jon Fosse se déclare très influencé par les théories de G. Lukács, notamment celle de « mysticisme négatif ». Nous y reviendrons.
[28] C. Géry, « Le *skaz* de Leskov et le jeu sur la langue », in N. Leskov, *Le Gaucher et autres récits*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, p. 25.

cules. D'un point de vue géographique, ils ne reflètent dans un premier temps que partiellement la tradition orale norvégienne, car ils comportent essentiellement des récits venus de la Norvège de l'Est (*Østland*). Par la suite cependant, des contes sont recueillis dans les autres régions de la Norvège, notamment la région de l'Ouest (*Vestland*), et un nombre considérable d'entre eux sont édités en nynorsk. Les légendes orales appartiennent en effet à la culture des sociétés agraires qui, comme nous l'avons vu, sont historiquement très attachées à cette langue ; et les populations rurales de la périphérie, qui comptent parmi elles les milieux les plus humbles de la société paysanne, constituent donc des viviers de conteurs qui, pour beaucoup d'entre eux, sont aussi métayers, travailleurs journaliers, domestiques ou itinérants[29].

Cet attachement à l'univers paysan représente d'ailleurs la première des similitudes frappantes entre les légendes populaires et les pièces de Jon Fosse : le plus emblématique des héros norvégiens, Askeladden, est fils de métayer et son nom, qui en fait un parent étymologique de Cendrillon (« l'homme des cendres »), en suggère la pauvreté ; tandis que chez Fosse, les héros sont pêcheurs ou ouvriers, ou bien ne disposent pas des moyens nécessaires à leur survie, et trouvent refuge chez leurs parents[30]. Comme le fait remarquer Bergit Hertzberg Johnsen, ce cadre ordinaire propre aux légendes orales est souvent appelé à côtoyer le prodigieux ; cependant, précise-t-elle, « aussi fantastique que soit le sujet, le conteur adopte un style volontiers réaliste » qui, comme celui de Fosse, reste « avare de détails[31] ». Les sentiments ne sont que très rarement exprimés, et le narrateur ne manifeste qu'exceptionnellement sa sympathie ou sa commisération pour les personnages, se limitant plutôt à des descriptions rudimentaires et ayant recours aux phrases courtes – « le style des contes norvégiens se distingue essentiellement par le caractère objectif de l'écriture[32] » – et à la répétition, de mots, de phrases ou de référents symboliques : la récurrence du chiffre trois, par exemple, est d'un commun usage à Fosse (trio amoureux dans *Et jamais nous ne serons séparés*, *Le Nom*, *Quelqu'un va venir*, *Et la nuit chante*, *Rêve d'automne*, *Violet*, deux parents et un unique enfant dans *L'Enfant*, *Le Fils*, *Variations sur la mort*, trois « personnages » dans *Dors mon petit enfant*, découpage en trois scènes dans *Et jamais nous ne serons séparés*, *Le Nom* et *Un jour en*

[29] Cf. B. Hertzberg Johnsen, « Muntlige kilder », *art. cit*. Les légendes directement relatives à l'histoire de ces communautés rurales (*bygd*), dont la structure est propre à la Norvège, sont par ailleurs légion. Elles mettent en scène les conflits des ruraux avec de hauts fonctionnaires chargés de la police, de la justice et de fonctions notariales, ou avec certains prêtres réputés pour leurs talents de sorciers – thèmes qui ne manquent pas d'évoquer les sagas islandaises et en rappellent, si nécessaire, le patrimoine commun.
[30] C'est par exemple le cas dans *Visites* et *Quelqu'un va venir*.
[31] Cf. B. Hertzberg Johnsen, *Contes et légendes populaires de Norvège*. [En ligne] : http://www.dep.no/odin/fransk/om_odin/stillinger/032005-990358/dok-bn.html
[32] *Ibid.*

été...) et aux contes norvégiens, dans lesquels il est l'un des procédés contribuant à créer une montée de la tension dramatique liée aux obstacles rencontrés (le récit ne pouvant souvent trouver d'issue qu'à la troisième reprise) : par exemple, dans le conte *Hvidebjørn Kong Valemon*, un ours enlève, trois jeudis soir consécutifs, les trois filles du roi[33].

Il y a par ailleurs, dans les contes nés de la tradition orale et dans les pièces de Jon Fosse, ce que nous pourrions appeler une même relation d'attraction et de répulsion à l'eau : *Draugen* prend les traits d'un noyé annonciateur de la mort, avatar fantomatique de tous les disparus en mer. Il est décrit sous l'apparence d'un marin pêcheur décapité et vêtu de cuir, et navigue sur une moitié d'esquif, se lamentant chaque fois qu'un individu s'apprête à se noyer, comme le fait *Nøkken*, l'ondin habitant les rivières et les lacs, qui séduit ceux qui s'en approchent pour les y entraîner. De la même manière, dans *Un jour en été*, une femme, debout à la fenêtre, est happée par la fascination qu'exerce sur elle l'océan où l'on devine que son mari s'est jeté ; et dans les *Variations sur la mort*, une jeune fille disparaît un soir de pluie, avant que son cadavre ne soit retrouvé flottant à la surface de la mer.

Une autre analogie que la dramaturgie fosséenne dessine avec les légendes norvégiennes est celle des espaces souterrains. Dans les *Variations sur la mort*, le couple habite un sous-sol ; dans *Dors mon petit enfant*, les figures errent dans un lieu sombre et clos, sans porte ni fenêtre ; dans *Violet*, elle restent enfermées dans « une sorte d'abri anti-aérien, murs sombres en béton brut, pas de fenêtres[34] ». Ainsi, chacune d'entre elles peut être vue comme le négatif claustrophobe des *underjordiske*, des *tusser* ou des *vetter* norvégiens, gnomes ou génies lacustres des récits populaires, dont la tradition prétend qu'ils sont soit des anges déchus hors du paradis, soit des descendants des anciens dieux. Cette dichotomie radicale des interprétations atteste bien de l'ambiguïté avec laquelle, à partir de 996, la société norvégienne a accueilli en son sein le premier mouvement de christianisation supplantant la foi norroise, en continuant de faire cohabiter ce nouveau système de croyances avec sa culture païenne : jusqu'au Haut Moyen Âge, les récits mythologiques se sont en effet continûment nourris d'un fonds référentiel symbolique dans lequel les contes populaires sont à leur tour venus abon-

[33] Cf. K. Sønsthagen, « Hvidebjørn Kong Valemon », in *Bjørnebogen*, Oslo, Høst, 1995. D'autre part, dans son étude sur les récits merveilleux d'Afanassiev et le système des trente et une lois (ou « narratèmes ») qu'il en a dégagés, V. Propp a souligné le triplement des épreuves comme structure invariable du conte (cf. *Morphologie du conte*, (1928), Paris, Seuil, 1965). C'est à une analyse comparable, mais avec des outils rénovés, que G. Dumézil s'est également consacré avec sa répartition trifonctionnelle (souveraineté, force, fécondité) des objets et des êtres dans les contes des civilisations indo-européennes. Voir « Les objets trifonctionnels dans les mythes indo-européens et dans les contes », ainsi que « Les trois ruses de la fille de Billing », in *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, *op. cit.*, p. 293-317.
[34] VT, p. 125.

damment puiser. Il est à cet égard judicieux, pour établir une parenté avec les thématiques de Fosse, de se référer à certains de ces récits mythologiques, en particulier ceux tirés de la littérature norroise, qui constitue la plus ancienne forme de fixation littéraire de la tradition nordique : le mythe eschatologique de la *Gylfaginning*[35], par exemple, est parcouru comme l'œuvre de Fosse d'un combat entre l'ombre et la lumière, d'une parenté des états de mort et de vie (relayée alternativement par le couple sommeil/réveil), et d'une ultime fusion de toutes choses entre elles, d'où doit germer un nouvel équilibre[36].

En somme, le théâtre de Jon Fosse renvoie implicitement à ces récits traditionnels scandinaves en même temps qu'il s'arrime à une conception sublimée de la nature comme reconstruction des signes d'un réel sédimentant une relation au passé. En faisant reposer cette double implicitation sur un idiome menacé, il entrelace dans la langue plusieurs objets connotatifs susceptibles de faire ressurgir de l'« inconscient collectif » la parole oubliée d'ancêtres anonymes, et des légendes archaïques portées par cette parole. Faisant sien le désir de mémoire à l'œuvre dans la transmission orale, il renoue ainsi avec le souhait de Walter Benjamin de restaurer le souvenir des « défaits de l'Histoire » et, peut-être, de « désensorceler la mort[37] ».

Pourtant, ce qui intéresse Fosse est sans doute moins de chercher à se fondre dans l'armature linguistique du dire populaire pour faire revivre un patrimoine culturel consacré par la légende – une sorte de « génie » norvégien –, que de confronter la force d'enseignement et la charge initiatique de ces formes narratives séculaires aux regards de ses contemporains,

---

[35] S. Sturluson, « Gylfaginning (La mystification de Gylfi) », in *L'Edda*, Paris, Gallimard, coll. « L'aube des peuples », 1991, p. 27-102. Écrite au XIII^e^ siècle, le poème scaldique de l'Edda constitue le socle référentiel de nombreuses mythologies nordiques. Son point d'orgue est la description du combat opposant les Ases et les Géants, et menant au Crépuscule des Dieux.

[36] Pour nous en assurer, tirons profit de la mise en parallèle de ces quelques vers, les premiers étant extraits de la remarquable traduction par F.-X. Dillmann des 51^e^ et 52^e^ chapitres de la *Gylfaginning* (p. 99-101), les deuxièmes des *Variations sur la mort* (p. 177) :

Le soleil s'obscurcira,	il avance vers moi
La terre sombrera dans la mer,	dans sa lumière à lui
Les étoiles resplendissantes	Et là-dedans
Disparaîtront du ciel	dans le vaste sommeil lumineux
Lif et Leif-thrasir,	dans l'obscurité là-bas
Il se cacheront dans le bois de Hoddmimir,	dans la lumineuse obscurité là-bas
Et de la rosée du matin	nous trouverons
Il se nourriront.	nous trouverons la grande jouissance
Ce sont d'eux que les hommes naîtront	la jouissance du grand repos

Citons également: « Je sais qu'à Gimlé / Une halle s'élève / Plus belle que le soleil / Et d'un toit d'or couverte. / C'est là que résideront / Les troupe fidèles / Et que de toute éternité / Elles jouiront de la félicité » (in « Gylfaginning », *art. cit.*, p. 50).

[37] W. Benjamin, « Le Conteur (réflexions sur l'œuvre de Nikolaï Leskov) », in *Oeuvres III*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 2000, p. 114-151. Cité par C. Géry, « Le *skaz* de Leskov… » , *art. cit.* W. Benjamin est l'un des penseurs dont Fosse se réclame.

afin d'éveiller chez eux une vigilance critique sur la relation qu'ils entretiennent au souvenir – ou, mieux, à l'oubli – de ceux qui les ont précédés. De la sorte, il opère par ses textes une sorte de suture sociale, car il questionne, non sans mélancolie, l'attachement de ses concitoyens aux « valeurs » de la communauté considérée d'un point de vue socio-affectif – ou, pour le dire en d'autres termes, aux schèmes identificatoires de la socialité : il reformule ainsi, de manière neuve, les signes contenus dans l'*organum* traditionnel oral puis littéraire afin d'éveiller chez le lecteur-spectateur norvégien un sentiment d'appartenance à son groupe, et la joie mystique qu'il pourrait éprouver dans ce partage. S'affiche alors son ambition de désactiver les risques de délitement de la communauté, en faisant redécouvrir à chacun de ses membres la richesse et la diversité de son *ethos*[38].

Les comparaisons que nous venons d'établir permettent de confirmer la prégnance de ce que Carlo Ginzburg a appelé la « cage flexible et invisible » de la culture, c'est-à-dire « l'horizon de possibilités latentes » en deçà desquelles un individu issu d'un milieu spécifique peut « exercer sa propre liberté conditionnelle[39] » : en d'autres termes, si Fosse est, au même titre que ses compatriotes nés dans les villages du Vestland, l'héritier de structures narratives saillantes qui se forgent au cœur d'une aire temporelle et toponymique circonscrite, formalisant en quelque sorte l'espace « réel » et collectif dont elles sont issues, alors cet espace devient, à son tour, façonné par ces structures. Aussi n'est-il pas téméraire d'affirmer la porosité réciproque de l'existence des gens de l'Ouest avec leurs histoires populaires (et, par extension, avec les textes contemporains de Jon Fosse) : autrement dit, il n'est qu'une limite fluctuante entre ce qui, par eux, est vécu, et ce qui, par eux, est narré.

C'est dès lors sans surprise qu'au sein de ces récits, les singularités individuelles peinent à se fixer à des repères événementiels non-fictifs : l'effacement des spécificités ancrées dans une réalité tangible derrière une autre réalité invisible ou transcendante caractérise en effet les protagonistes des légendes populaires comme ceux de la dramaturgie fosséenne, et cela pour deux raisons :

- D'abord, parce que les uns et les autres entrent dans la diégèse à partir d'un point d'origine très flou. Non seulement parce qu'ils y sont souvent dénués d'état civil, d'âge ou de

[38] Avec G. Bateson, nous appelons *ethos* l'expression d'un système unifié d'organisation des croyances, des valeurs et des émotions des individus au sein d'un groupe, et le sentiment de reconnaissance – la « sensation de culture » – que ce système leur procure (voir G. Bateson, « Comment penser sur un matériel ethnologique : quelques exemples », in *Vers une écologie de l'esprit I*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1977, p. 112 et suivantes).
[39] C. Ginzburg, *Le fromage et les vers*, Paris, Flammarion, 1980, p. 16.

qualités physiques, mais aussi parce que les évènements avec lesquels ils sont aux prises, justement, leur échappent. Si, par exemple, certains enfants des légendes norvégiennes sont orphelins, on ignore cependant ce qui a provoqué la disparition de leurs parents[40] ; de même, si l'exorde fosséen est d'emblée livré à la connaissance, ce qui en constitue le mobile échappe à toute compréhension définitive : dans les *Variations sur la Mort*, *pourquoi* la jeune fille a-t-elle trouvé la mort[41] ? ; dans *Et jamais nous ne serons séparés*, *comment* l'amant a-t-il pu disparaître[42] ? ; dans *Un jour en été*, *où* l'époux s'est-il vraiment tué[43] ? : autant de mystères qui, bien que leur résolution puisse s'avérer indispensable à la définition des figures, restent inexpliqués.

Mais ce n'est pas tout. Prêtons-nous maintenant à ce que l'on voudra bien appeler un jeu de chaises musicales des pronoms interrogatifs et des propositions auxquelles ils se rapportent, et troquons les questions qui précèdent contre celles qui suivent : dans les *Variations sur la Mort*, *comment* la jeune fille a-t-elle trouvé la mort[44] ? ; dans *Et jamais nous ne serons séparés*, *où* l'amant a-t-il pu disparaître[45] ? ; dans *Un jour en été*, *pourquoi* l'époux s'est-il vraiment tué[46] ? ; alors nous voyons que chaque nouvelle énigme ainsi fabriquée se trouve à son tour validée par les textes. Ces questions fonctionnent *également* – c'est-à-dire qu'elles *non plus*, à aucun endroit du texte, ne trouvent réponse –, parce que Fosse brouille les indices susceptibles de les clarifier. En termes linguistiques, la fonction référentielle du texte est donc rendue caduque par un message aux multiples significations, qui correspond d'une part à un destinateur démultiplié, d'autre part à un destinataire démultiplié, et, enfin, à une référence démultipliée ; si bien que ce que Fosse met en échec est moins *la* nature précise des origines d'*une* figure dans *un* récit déterminé, que *toute* réponse pouvant être apportée à *toute* question sur les origines de *toute* figure au sein de *tout* récit. C'est donc la fiabilité de toute étiologie narrative qui s'effrite – pour les figures dramatiques comme, *a fortiori*, pour les instances engagées dans l'acte de lecture ou de représentation.

---

[40] Cf. B. Hertzberg Johnsen, « Muntlige kilder », *art. cit*.
[41] VM, p. 110 (souligné par nous) : C'est si affreux / *Je ne comprends pas* / Qu'elle ait pu (*Elle s'interrompt*)
[42] EJ, p. 20 (souligné par nous) : Il fallait bien / que *ça* se passe comme *ça* / Il fallait que *ça* se passe comme *ça* / Et je n'ai rien fait
[43] UJ, p. 148 (souligné par nous) : Nous sommes allés / dans la pluie / et le vent / jusqu'à la route / et nous avons suivi la route / et scruté le fjord / mais *il n'y avait rien*
[44] VM, p. 178 (souligné par nous) : Ils l'ont trouvée au petit matin / flottant sur la mer (*Bref silence*) / *Elle était là* flottant sur la mer
[45] EJ, p. 74 (souligné par nous) : Je ne comprends pas pourquoi / il est si long / Pourquoi ne vient-il pas / Pourquoi a-t-il disparu / *comme dans la mort*
[46] UJ, p. 113 (souligné par nous) : il avait été saisi par / une inquiétude / des ténèbres / *quelque chose que je ne comprenais pas* / *et qu'il ne comprenait sans doute pas non plus*

- Ensuite, parce que les récits populaires et les textes théâtraux de Jon Fosse ne permettent pas davantage aux figures dramatiques de porter le récit qu'elles traversent à son épilogue. Plusieurs contes norvégiens sont ponctués par des formules qui, si elles en achèvent formellement la narration, ne les mènent pas pour autant au terme de leur parcours : « S'ils ne sont pas déjà morts, c'est qu'ils sont toujours en vie[47] » est l'une des sentences conclusives qui suggère le mieux cette irrésolution ; quant au texte fosséen, il conduit généralement vers une issue énigmatique et tenue en suspens qui, en s'arc-boutant sur son point de départ, semble lui conférer une prédisposition particulière à toujours se recommencer[48].

Au fond, ce que ce principe de vacillation commun à Jon Fosse et aux contes agence, c'est l'incapacité des figures dramatiques à rendre préhensibles, pour et par elles-mêmes, le début et la fin des récits auxquels elles appartiennent : la logique des biographies individuelles y est rendue illusoire et n'obéit plus à une suite purement intelligible des causalités, mais se dissout dans un ordre supérieur et sibyllin. Or, ce qu'il nous faut comprendre, c'est que cet ordre, parce qu'il est *désordre* de la chronologie, s'apparente très précisément à l'ordre instauré par le processus de la mémoire.

À cet égard, l'œuvre de Fosse nous ramène encore à celle de Proust, puisque l'enjeu de l'anamnèse y est bien, selon les mots de Roland Barthes, « de soustraire le temps remémoré à la fausse permanence de la biographie[49] » ou encore, pour Gaston Bachelard, de « débarrasser l'âme des fausses permanences des durées mal faites[50] ». Le texte, en tant que *topos* où le souvenir vient à se déplier, s'emploie à reconfigurer le passé, à en tisser les faits sous une forme neuve et idéalisée : la mémoire y *brode*. Voilà pourquoi ce que Barthes dit d'*À la recherche du temps perdu* fait pertinemment écho au théâtre fosséen :

> La structure de cette œuvre sera, à proprement parler, *rhapsodique*, c'est-à-dire (étymologiquement) *cousue* ; c'est d'ailleurs une métaphore proustienne : l'œuvre se fait comme une robe ; le texte rhapsodique implique un art original, comme l'est celui de la couturière : des pièces, des morceaux sont soumis à des croisements, des arrangements, des rappels[51].

[47] [Og hvis de ikke er døde, så lever de vel ennå]
[48] Les premières répliques d'*Elle*, dans *Quelqu'un va venir*, sont (p. 13) : Maintenant nous serons bientôt dans notre maison […] / Pas simplement seuls / mais seuls ensemble
Les dernières répliques de *Lui*, désormais seul sans *Elle*, sont (p. 70) : Seuls ensemble / Seuls l'un près de l'autre
[49] R. Barthes, « "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" », in *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 338.
[50] Cité par R. Barthes, *ibid.*
[51] *Ibid.*, p. 337-338.

En somme le souvenir, au travers des textes dramatiques de Jon Fosse, autorise la possibilité de s'abstraire de la contingence biographique et, en faisant un bond au-dessus d'instants triviaux et intermédiaires, de retrouver une réalité perceptive révolue, c'est-à-dire de faire entrer le passé dans le présent[52]. Car le souvenir, écrit Bergson, « engendre des sensations en se matérialisant ; mais à ce moment précis il cesse d'être souvenir pour passer à l'état de *chose présente*[53] » : il fait donc coexister en un instant unique la réalité matérielle d'un acte inscrit dans un « geste » contemporain et l'autre réalité, souterraine et achevée, du passé.

En outre, en érigeant l'anamnèse comme clé de voûte de son théâtre, Fosse rejoint l'idéal de *La Recherche* proustienne selon lequel, si le temps détruit l'être, l'art peut vaincre le temps[54]. Celui dont l'existence ordinaire est ici transfigurée n'est plus strictement l'actant du récit, mais l'écrivain lui-même, qui perpétue la subsistance pérenne du passé dans l'avenir, car il en fixe les « sensations » dans une œuvre d'art dont le destin est d'être lue (et re-lue) et montée (et re-montée) – c'est-à-dire de s'offrir perpétuellement à ce principe de vacillement qui peut en maintenir intacte la nature tremblée. Cela veut dire, pour l'auteur, transmettre aux autres une connaissance et une vision de l'existence, sous une forme qui soit un être de son être, mais hors de lui-même, comme s'il s'agissait de son propre fantôme ; de sorte qu'en faisant don ce qui de lui est devenu l'œuvre, il se maintient au monde et en pétrit le temps, différant pour toujours l'instant de son après, et demeurant ainsi à la postérité.

Cependant, de toute évidence, la « rhapsodie » fosséenne se distingue de la « rhapsodie » proustienne par la longueur qui y est dévolue aux phrases : si la proposition proustienne est hypotactique, celle de Jon Fosse est paratactique : sa structure repose sur des formes simples *juxtaposées*, et non *articulées* par des liens de subordination, dont le dénuement les rapproche, on l'a vu, des récits de la tradition orale.

---

[52] La « trivialité » de ces moments signifie dans ce contexte qu'ils ne sont pas élus par la mémoire sensorielle et affective, et non que leur caractère ordinaire en fait des évènements indignes d'être gravés : le théâtre de Jon Fosse n'est pas un théâtre de l'exploit, mais celui d'un quotidien où sommeillerait une autre vérité. Citons, pour exemple, la Femme Âgée se remémorant le jour de la disparition de son époux :
UJ, p.114 : et je me suis assise sur notre lit / et je suis restée là à regarder les piles de ses vêtements / si bien pliés / et j'ai pensé que jamais je n'avais vu / notre chambre si bien rangée / chaque chose était en quelque sorte à sa place

[53] H. Bergson, *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », p. 154 (souligné par nous).

[54] Comme l'écrit Paul Ricœur, « en deçà du point de conjonction entre la Quête et l'Illumination, entre l'Apprentissage et la Visitation, *La Recherche* ne sait pas où elle va. Et c'est bien cette désorientation, et le désenchantement que celle-ci induit, qui qualifient le temps comme perdu, *aussi longtemps que La Recherche n'a pas été aimantée par le grand dessein de faire une œuvre d'art* » (in *Temps et récit…*, *op. cit.*, p. 236 ; souligné par nous).

Or, pour peu que l'on veuille bien admettre la possibilité qu'offrent les œuvres littéraires de poursuivre une trajectoire mentale vers l'héritage artistique composant la mémoire culturelle de la collectivité dont elles sont issues, ce rapprochement permet encore de dégager la spécificité du théâtre fosséen, en tant qu'il est susceptible d'éveiller immédiatement des correspondances dans l'imaginaire patrimonial du lecteur : sa forme narrative sobre peut en effet être non seulement rapprochée des contes populaires, mais aussi des légendes hagiographiques médiévales, ou bien encore des chansons de geste, c'est-à-dire, de ce qu'André Jolles regroupe sous le terme générique de « mémorats[55] ». L'aridité du style propre à ces formes linguistiques en fait des structures autonomes, c'est-à-dire des substrats langagiers primordiaux, des charpentes squelettiques où le langage, seul, fabrique à partir de lui-même la forme qui va lui servir à *rendre compte* : selon Jolles, les mémorats « se produisent dans le langage et […] procèdent d'un travail du langage lui-même, sans intervention, pour ainsi dire, d'un poète[56] » : les mots y sont leur propre ouvrage, et le narrateur n'en est jamais que le rapporteur. Jolles accorde ainsi à ces mémorats une souveraineté propre au langage qui s'inscrit dans un « travail » qui « mène directement à la littérature, même si cette littérature ne provient pas d'un poète déterminé[57] ». Cet aspect est d'autre part renforcé par la forme versifiée qui caractérise fréquemment ces écrits : Dominique Chassé, étudiant le poème médiéval, nous dit que le vers « semble préserver une certaine objectivité, une certaine autonomie des séquences narratives[58] » et engendre « une sorte d'écrasement de l'événementiel qui "dénarrativise" le récit. Le vers fait place à un personnage encore libre de détermination idéologique, dont le destin n'est pas encore construit, ni surtout "épelé", proclamé dans un nom[59]. »

Si les textes de Jon Fosse nouent une relation analogique profonde avec ces formes simples, c'est d'abord parce qu'ils n'attribuent qu'exceptionnellement des noms à leurs

[55] A. Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972. La recherche entreprise par Jolles renvoie à celle de R. Jakobson, qui s'est penché sur la distinction entre deux types d'écrits en vigueur dans l'art littéraire du Moyen Âge latin, l'« ornatus facilis » et l'« ornatus difficilus » ; il affirme que le style de l'« ornatus facilis » reste, malgré son nom, le plus difficile à analyser linguistiquement, car « dans des formes littéraires de ce genre les procédés linguistiques sont très sobres et la langue semble n'être plus qu'un vêtement presque transparent ». En cela, l'« ornatus facilis » offre une proximité intéressante avec le « mémorat ». À ce propos, voir R. Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 243.

[56] A. Jolles, *Formes simples*, *op. cit.*, p. 18. Ces observations invitent à entrer dans le champ d'un débat très animé que nous préfèrerons laisser de côté, et qui s'interroge sur le primat de l'oral ou de l'écrit dans la littérature médiévale. Aux yeux de P. Zumthor par exemple, la littérature médiévale existait avant tout sous une forme orale, privilégiant la théâtralité des effets de voix, du rythme musical et de la danse. Cf. P. Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

[57] A. Jolles, *Formes simples*, *op. cit*., p. 23.

[58] D. Chassé, « La mise en mémoire des informations narratives : le système du vers et le système de la prose », in B. Roy et P. Zumthor (dir.), *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal / Paris, Presses de l'Université de Montréal / Librairie philosophique J. Vrin, 1985, p. 59.

[59] D. Chassé, *ibid.*, p.62.

figures[60], qui semblent ainsi statuer au sein du récit en tant qu'effigies dont les pensées et le comportement revêtent en quelque sorte une valeur générale, renvoyant à un territoire vierge de l'humanité, à une référentialité évanescente[61]. Ensuite, les écrits fosséens sont eux aussi « dénarrativisés », reposant avant tout sur une foi inébranlable dans le langage comme force créatrice indépendante : l'énonciation y est en effet conçue comme une pure fonction du langage, un processus qui dessine un lieu où seuls les mots importent, et où la voix de l'auteur se tait. Dans son essai intitulé *Le romancier*[62], Fosse théorise l'emploi qu'il fait du terme *skrivaren* (l'écrivain) : reflétant l'influence de concepts empruntés à Barthes, qui oppose à l'expression de l'auteur l'inscription du scripteur, dont « la main trace un champ sans origine – ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même[63] » –, Fosse affirme que c'est le langage qui, seul, parle, et non l'auteur ; la voix de l'auteur, dit-il, est remplacée par la « voix de l'écriture[64] ». Aussi Rottem a-t-il sans doute raison lorsque, analysant le texte fosséen, il n'y décèle nulle présence d'un auteur, mais plutôt de « quelqu'un qui écrit », et qui se fond totalement dans le texte ou dans l'écriture même[65]. Ce « quelqu'un qui écrit » – cette « autre personne », comme la définit Duras[66] – est donc l'*écrivain*, entité émergeante d'un texte laissé vide par l'évasion du sujet parlant :

> La parole est monologique, elle est liée à un sujet immanent, alors que l'écriture se caractérise par l'absence de ce sujet[67].

---

[60] Il existe cependant quelques figures que Fosse dote d'un nom (Baste dans *Et la nuit chante*, Bjarne dans *Le Nom*, Astrid, Fredrik… dans *L'Enfant*), mais alors ce sont le plus souvent des êtres intrusifs, dont la présence bouleverse le calme régnant avant leur arrivée. Fosse admet éviter de baptiser ses personnages pour ne pas prendre le risque de les restreindre à leur stricte individualité ; seule la pièce *Après-midi* déroge à ce principe, mais il considère, peut-être précisément pour cette raison, qu'elle n'est « probablement pas très bonne » (entretien avec l'auteur, Bergen, 29/04/06).

[61] On verra dans les deux parties suivantes combien ces traits peuvent être également pertinents chez Sarah Kane et, plus ponctuellement, chez Rodrigo García.

[62] J. Fosse, « Romanforfatteren », in *Gnostiske essays*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1999.

[63] Nous renvoyons en particulier à l'article fondateur de R. Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement…*, *op. cit.*, p. 63-69.

[64] « Dans la bonne littérature on entend toujours la voix de l'écriture. Elle ne peut être réduite au fond ni à la forme, mais elle est liée à ce véritable tout que constituent la forme et le fond, et qui est l'écriture littéraire elle-même ». Cf. « Voix sans paroles », in *Programme de* Namnet *(*Le Nom*)*, spectacle créé le 27 mai 1995 à la Nationale Scene de Bergen (texte français Terje Sinding).

[65] Ø. Rottem, « Jon Fosse : Skriftas materialitet », in *Norges Litteraturhistorie : etterkrigslitteraturen*, Vol. 3, Oslo, Cappelen, 1998.

[66] « Écrire c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance. » M. Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 52.

[67] « Talen er monologisk, er knytt til eit nærverande subjekt, medan skrifta er kjenneteikna av at dette subjektet er fråverande ». Cité par T. Storfjell, « Jon Fosse », *art. cit.*, p. 99. Ici se voit posée une distinction importante avec la théorie littéraire de Mikhaïl Bakhtine, pour qui l'écriture « n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion hétérologique concrète sur le monde » (in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 114). Ce faisant, Fosse se distancie de la littérature dite « polyphonique », mais aussi de la « monologie » présumée de la poésie, en gommant toute hypothèse de *logos* subjectal dans ses textes.

Ainsi définie, la littérature perturbe le « cadre conversationnel » qui, au sens goffmanien, se déploie entre l'auteur et le lecteur – le premier y jouant le rôle de locuteur, le deuxième celui d'auditeur. Car ce cadre n'installe plus désormais qu'une conversation *in absentia* : contrairement à ce qui pourrait avoir lieu au cours d'un hypothétique dialogue entre lecteur et auteur, ce dernier n'est pas là pour préciser ce qu'il a voulu dire ; et c'est parce que le lecteur-auditeur se trouve confronté, non seulement au vide laissé par l'auteur-locuteur, mais également à celui de tout indice que celui-ci pourrait lui apporter que, toujours selon Rottem, les écrits de Fosse « expriment continuellement le *chagrin d'une absence*, qu'elle soit celle d'un auteur, d'un sujet, d'un Dieu, d'une signification, d'une vérité ou d'une certitude[68] ».

Cette subtilisation de l'auteur dans l'écriture mène à une nouvelle conception du texte, en tant qu'« espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées », mais dont aucune ne peut prétendre échapper à la répétition ou se révéler première. Le texte est le fruit d'une compilation, celle d'un réseau de citations qui font simultanément écho à deux points de vue, de manière exogène et endogène : d'une part, ces citations sont issues des « mille foyers de la culture[69] » ; d'autre part, elles résonnent entre elles au sein même de l'œuvre de l'écrivain et, bien que distinctes les unes des autres, sont engagées dans une correspondance dialogique.

Dès lors, nous comprenons mieux pourquoi les textes de Jon Fosse, délibérément ouverts vers un ensemble de références littéraires extérieures (parmi lesquelles, nous l'avons observé, les légendes traditionnelles, auxquelles s'ajoutent plusieurs écrivains explicitement cités par lui[70]), communiquent également les uns avec les autres dans un système de signes se répondant d'une œuvre à l'autre : c'est de ce point de vue que le *corpus* fosséen n'a de cesse de *se rappeler à lui-même*. Un principe de réitération semble ainsi s'appliquer à la séquence textuelle fosséenne, prise à tout niveau de son échelle, du plus ramassé (le mot) au plus étal (l'œuvre) – principe qui rend possible non seulement la répétition des séquences constitutives du message diégétique, mais aussi celle du message dans sa totalité[71].

---

[68] Ø. Rottem, « Jon Fosse : Skriftas materialitet », *art. cit.*

[69] R. Barthes, « La mort de l'auteur », *art. cit.*, p. 67.

[70] Ces références sont nombreuses et incluent notamment M. Duras, S. Beckett, T. Williams, H. Ibsen, A. Tchekhov et W. Shakespeare.

[71] Notons que, selon Jakobson, « cette possibilité de réitération, immédiate ou différée, cette réification du message et de ses éléments constitutifs, cette conversion du message en une chose qui dure, tout cela en fait représente une propriété intrinsèque et efficiente de la *poésie* » (*Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 239). Nous y reviendrons.

Ici, un nouveau voisinage se fait jour avec les mémorats définis par André Jolles ; car leur spécificité est d'abord d'exister en tant que formes simples autosuffisantes, mais de pouvoir aussi, dès lors qu'ils sont agglutinés entre eux, composer une nouvelle séquence narrative plus vaste et plus complexe, existant à part entière et pour elle-même. Chaque forme simple se charge alors des figures et des motifs de celles qui l'ont précédée, et devient la matière, à la fois de sa propre récurrence, et de la récurrence de l'ensemble. Si bien que ce qui apparaît, d'une séquence narrative à l'autre, est un *leitmotiv* des « êtres » et des « événements », et de ce qui, dans les récits, sert à les faire advenir comme tels, à les qualifier. Selon Jolles, on peut en effet parler de mémorat « toutes les fois qu'une activité de l'esprit amène la multiplicité et la diversité de l'*être* et des *événements* à se cristalliser pour prendre une certaine figure, toutes les fois que cette diversité saisie par la langue dans ses éléments premiers et indivisibles, et devenue production du langage, peut à la fois vouloir dire et signifier l'être et l'événement[72] ». S'appuyant sur les histoires des saints et des martyrs des *legenda sanctorum* et des *legenda aurea*, Jolles montre comment d'une part l'être du héros est tenu, dans ces récits, de mener une vie dont le déroulement correspond à tous égards à celui d'une existence réelle, et d'autre part comment l'événement est gouverné par le contexte qui doit mener à la canonisation. À l'instar de ces récits légendaires, les textes dramatiques de Jon Fosse font, de manière presque automatique, évoluer un être ordinaire vers un événement transcendant, et son œuvre théâtrale agglomère des formes simples qui, chacune, font advenir l'événement par l'être. Mais surtout, cet événement circule d'un texte à l'autre, et déborde la seule structure textuelle d'une pièce de théâtre déterminée (répondant à un titre, obéissant à une intrigue, peuplée de personnages…) pour, transversalement, les embrasser toutes.

Or, si l'on veut bien donner à l'événement qui nous intéresse la valeur d'une « présence » fantomatique – retour des morts, ou retour des vivants vers un passé enterré (nous expliciterons) –, ce qui étreint alors la totalité de l'œuvre théâtrale fosséenne est une composition sans fin autour d'une spectralité mise en scène : ce qui se transmet d'une œuvre à l'autre est bien, comme dans les légendes archaïques, l'événement d'une présence spectrale, événement qui prend des formes différentes selon le texte et les corps qui l'abritent. Comme l'écrit Christophe Pons lorsqu'il se livre à l'ethnologie des systèmes de croyances des sociétés scandinaves contemporaines, « le *troll* du XVIII^{e} siècle n'est plus de mise au XX^{e}. Au fur et à mesure des générations, le *siège* de la spectralité est occupé par différents *êtres*. On voit ainsi apparaî-

[72] A. Jolles, *Formes simples*, *op. cit.*, p. 42.

tre à peu près toutes les figures possibles […] C'est-à-dire autant de signifiants (variations des images) qui se succèdent sur le même signifié (thème de la spectralité). La seule chose irrémédiablement fixe étant ce *siège spectral* qui ne peut se passer de nouveaux occupants[73]. »

En quelque sorte, ce que l'œuvre théâtrale fosséenne parachève et poursuit aujourd'hui, c'est cette traversée, par delà les générations, du « siège spectral » – traversée originellement entamée dans les légendes scandinaves qui suggèrent une vie dans la mort ou l'existence de revenants. De plus, elle fixe cette présence dans (ou la fait advenir par) différentes figures qui, en effet, ne sont plus « troll », créature souterraine ou monstre aquatique, mais qui y renvoient : l'enfant noyée, l'amant lymphatique ou le voisin expirant sont tous des déclinaisons de la figure littéraire du spectre des légendes norvégiennes, c'est-à-dire des figures qui, parce qu'elles habitent un territoire limitrophe, à la fois à côté des hommes et chez eux, occupent un statut transitionnel.

Pons note à cet égard la confusion régnant dans les mythologies scandinaves entre, d'une part, une frontière immanente qui localise les esprits dans une proximité domestique, et d'autre part un lieu symbolique qui se situe là où la perception s'arrête. Cette superposition se manifeste de la manière la plus exemplaire dans deux types de récits : d'abord, dans ceux d'entre les contes norvégiens qui font se rencontrer les mortels et les créatures dissimulées sous la terre ou la mer. Ces contes rapportent l'existence de créatures peuplant les entrailles de la terre ou la profondeur des montagnes, que l'on entend parfois gronder de leur vie subreptice. Ces créatures franchissent fréquemment les limites de leur monde, car elles « envient » les humains de vivre « sous le même toit que le soleil[74] » : c'est pourquoi elles se livrent aux mêmes activités qu'eux, exploitant par exemple des fermes, ou pêchant à bord de navires ; on les croise parfois même à l'air libre, ou bien l'on aperçoit les troupeaux qu'elles élèvent. Les génies féminins des montagnes peuvent aussi surgir parmi les hommes : ces derniers parfois les épousent, et d'autres prétendent être parvenus à s'approprier leurs précieux objets d'argent (corne à boire, couronne de mariée) en jetant sur eux une pièce métallique, rompant de la sorte le charme qui les tenait. Plusieurs légendes racontent encore l'histoire d'êtres humains tombés sous l'enchantement de la montagne et pour toujours volatilisés, tandis que d'autres sont finalement réapparus dans le monde de leurs semblables[75]. En outre, ce n'est pas exclusive-

[73] C. Pons, *Le Spectre et le Voyant...*, *op. cit.*, p. 67.
[74] Cf. B. Hertzberg Johnsen, « Contes et légendes... », *art. cit*.
[75] Cf. B. Hertzberg Johnsen, *ibid.*, et « Å skape orden i Guds hus I : Skolen 1985 », in *Årbok for norsk utdannings-historie*, Vol. 5, Oslo, Oslo Universitesforlaget, 1986. Comme nous le constatons, cette panoplie mythologique a été abondamment exploitée par H. Ibsen dans son *Peer Gynt*, (1876), Arles, Actes-Sud Papiers, 1996.

ment au creux de la terre que ces disparitions ont lieu, mais également au fond des mers : c'est le cas du récit des *Danske Sagn* d'Evald Tang Kristensen qui, comme l'a rappelé Dumézil, met en scène une créature marine, la *havfrue*, qui, amoureuse d'un pêcheur, se montre maintes fois à lui afin qu'il la suive dans son magnifique palais sous-marin[76] ; et c'est l'équivalent masculin de la *havfrue*, le *havmann*, qui dans une histoire folklorique du Hålegaland, retient en captivité au fond des eaux une jeune fille, Åshild, qui, après avoir été enfantée par lui puis être parvenue à se libérer de son joug, choisit de lui revenir[77]. Le folklore norvégien connaît aussi une visite périodique de la *havfrue* sur terre « à la Saint-Michel, *Mikkjelsmess-natta*, quand le vent souffle de la mer : elle monte alors à terre, avec ses vaches, les fameuses "vaches de la mer", et ces vaches mangent dans les étables la nourriture des bêtes des hommes ». Rapportée ici par Dumézil, cette visite témoigne selon lui d'une « contrepartie, déritualisée et tournée au mal[78] » de l'hospitalité unissant traditionnellement les mortels et les êtres surnaturels dans la cosmogonie scandinave.

Le second type de récits témoignant d'une confusion des statuts de mort et de vivant met en scène des esprits domestiques appelés *husvetter*, qui génération après génération officient en tant qu'imperceptibles gardiens des fermes familiales et de leurs troupeaux (les défendant contre les *nisser*, gnomes malfaisants des fermes rivales). La présence de ces esprits dans l'enceinte du lieu d'habitation prolonge ainsi une figure scandinave essentielle décrite par Pons : celle de la *fylgja* (suiveuse), spectre d'un défunt qui va accompagner et protéger un vivant au cours de son existence, et partager avec lui l'endroit du foyer[79]. Dans la configuration de ce lieu domestique, la *fylgja*, en tant qu'elle représente un ancêtre bienveillant du vivant, est à la fois omniprésente dans l'espace concret de sa maison et dans l'espace abstrait de son souvenir[80] ; en amenant le vivant à se construire dans le lignage de ce souvenir, elle en détermine son positionnement dans le monde et au sein du groupe social. Puisqu'elle est un élément constitutif de sa vie intime (quoique télescopé à l'intérieur de la collectivité), la *fylgja* est l'une des « appartenances » de l'individu qui devient traversé par « une ligne invisible »,

[76] G. Dumézil, *Mythes et dieux…*, *op.cit.*, p. 132-133.
[77] J. Kveding, *Folketru og Folkevid på Hålegaland*, p. 38-39. Cité par G. Dumézil, *ibid.*, p. 134.
[78] *Ibid.*, p. 136-137.
[79] Sur ces questions, voir C. Pons, *Le Spectre…*, *op. cit.*, particulièrement p. 83-88 ; ainsi que R. Boyer, « Hamr, fylgja, hugr, l'âme chez les anciens Scandinaves », in *Heimdal*, n° 3, Bayeux, Heimdal, 1981, p. 5-10.
[80] Citons deux moments qui prolongent ou renversent cette croyance d'un retour possible du mort, étroitement liée à la résurgence de souvenirs enfouis :
LN, p. 45 : Mais c'est si compliqué / Je ne supporte pas de rester dans cette maison / Tout revient / Tout devient comme avant
QQ, p. 50-51 : Et cette odeur de vieux qui s'incruste / Et ce lit défait / On dirait que les draps / n'ont pas été changés / depuis (*hésitant*) / qu'elle y a dormi […] C'est là qu'elle a dû mourir / dans ce lit / dans ces draps-là

qui fait de lui « un composé de mort et de vivant[81] », évoluant à la frontière d'un espace où morts et vivants se côtoient. Et, toujours selon Pons, c'est à partir de cette indétermination, bâtie sur un « système d'échange » entre morts et vivants dans les sociétés scandinaves, que continuent encore aujourd'hui de se tisser les liens entre eux : dans les franges invisibles des vies ordinaires norvégiennes, où se racontent et continuent de s'inventer des mythologies quotidiennes, le lieu d'être de la communauté des morts ne se déploie pas, selon lui, dans « l'espace des choses qui peuvent être posées[82] », mais bien dans le regard et les croyances des vivants (même si ces croyances, à l'époque contemporaine, demeurent enfouies dans l'anodin et le banal, hors de toute forme rituelle). Simultanément pourtant, l'existence des vivants « comme vivants » reste tributaire de leur relation aux morts, par la possibilité d'un regard réciproque, *rendu* en quelque sorte par les morts aux vivants. Si la communauté des morts n'existe que dans le regard porté par les vivants, ceux-ci ne semblent à leur tour exister que tant qu'existent les morts ; et chaque groupe, mort ou vivant, ne survit que dans le rapport qu'il entretient à l'autre, rapport en l'absence duquel il n'y aurait donc ni morts ni vivants.

Ce qui vient d'être dégagé, ce sont les multiples proximités qu'offrent d'une part les légendes populaires scandinaves et les textes dramatiques de Jon Fosse, d'autre part l'étroite relation qui existe entre ce que nous conviendrons pour l'instant d'appeler le « lieu des morts » et l'espace biographique, réel et/ou virtuel. Prenons cependant garde à ne pas extraire de cette dernière distinction entre réel et virtuel une quelconque efficacité discriminante, puisque la mise en perspective des deux notions s'avère plus constructive pour l'analyse que leur stricte différenciation. C'est en effet à l'articulation des deux mondes, au *seuil*[83] de ce qui lie et délie, que l'on doit ici travailler : à l'endroit où l'ici et l'au-delà (ou l'en-deçà), c'est-à-dire ce que le rationalisme traditionnellement révoque ou divise, se soudent pour ne plus faire qu'un.

Mais dans cette accolade des deux mondes, les acteurs scéniques vont, quoiqu'il en soit, devoir trancher. Car si les textes de Jon Fosse souscrivent à ce processus où l'écriture est un « noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-la même du corps qui écrit[84] », alors se substituent à la chair et à la voix de l'auteur absent l'autre chair et l'autre voix de l'acteur présent ; ou, plus précisément, à la fuite de l'auteur hors du texte *filé* par la

[81] C. Pons, *Le Spectre...*, *op. cit.*, p. 101.
[82] *Ibid.*, p. 14. « La condition d'existence des vivants et des morts, c'est la relation qu'ils entretiennent les uns avec les autres. C'est donc bien d'un *système* qu'il s'agit, un système à l'intérieur duquel le rapport d'échange est fondamental ».
[83] La notion de « seuil » traverse toute notre thèse ; plusieurs fois nous en explorerons la richesse conceptuelle.
[84] R. Barthes, *Le Bruissement…*, *op. cit.*, p. 63.

mémoire, vont devoir suppléer ce dont les acteurs scéniques vont, comme on le verra (et pour reprendre, une dernière fois, l'image qu'avec Barthes on a tout à l'heure brossée), devoir *dé-coudre* : la chair et la voix spectrales – la chair et la voix des morts.

2. Regarder au-delà

Je ne mourus pas, et ne restai pas vivant :
juge par toi-même, si tu as fleur d'intelligence,
ce que je devins, sans mort et sans vie.

Dante, *La Divine Comédie*, *L'Enfer*, *chant XXXIV*

Parce qu'elle esquisse un espace hanté, susceptible d'être habité, en chacun de ses replis, par des êtres invisibles, la scène fosséenne campe sur la tradition norvégienne en même temps qu'elle la soutient. C'est pourquoi elle doit probablement beaucoup au rapport d'échange et de superposition entre morts et vivants, traversant les vies domestiques des êtres autant que les récits qu'ils se sont forgés. Et c'est manifestement qu'elle se tient, avec ceux-ci, fort éloignée de l'espace cartésien tel qu'a pu le définir Maurice Merleau-Ponty : « une spatialité homogène et isotrope[1] », ou encore un « espace sans cachette, qui en chacun de ses points est, ni plus ni moins, ce qu'il est[2] » : une étendue neutralisée, uniformément posée sous un œil mat. Car, au contraire, l'espace, dans le théâtre de Fosse, est criblé de *présences* – celles de l'esprit du mort, de l'acteur l'incarnant ou le rencontrant, de son corps en scène – qui ne sont jamais simples *êtres-là* atones, objets indifférents à la spatialité, mais qui se trouvent pris dans l'échange, l'articulation d'un jeu de sujets, et de l'aire de ce jeu où surgit la révélation de la reconnaissance et du retour des morts – aire sur laquelle le temps trépassé fait, d'une certaine manière, *retour*.

Si cette aire scénique existe, c'est donc en tant qu'abscisse à laquelle l'ordonnée temporelle reste immuablement apposée, en même temps qu'elle lui est asservie : car le *temps* découle d'un leurre intellectif que seul l'*espace* semble permettre de figurer. À ce propos, Charles Bally affirme :

> Nous nous représentons instinctivement le temps, non comme un puits où notre sonde descend à des profondeurs variables, mais comme un écran sur lequel nous projetons les identités établies ; autrement dit, *nous le transformons en espace*. […] Il se crée dans notre esprit une allu-

[1] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 324-344. Cité par M. de Certeau, *L'Invention du quotiden, t. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 173.
[2] M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 47. Sur ce point, voir F. Dumora-Mabille, « La dérobée… », *art. cit.*, p. 191.

> sion analogue à celle que les étoiles produisent sur notre œil : nous les voyons semées sur un plan illusoire, un firmament inexistant, où elles apparaissent groupées en figures planes que nous appelons constellations[3].

Et c'est en d'autres termes qu'Henri Bergson confirme cette conception :

> Dans cette continuité de devenir qui est la réalité même, le moment présent est constitué par la coupe quasi-instantanée que notre perception pratique dans la masse en voie d'écoulement, et cette coupe est précisément ce que nous appelons le monde matériel : notre corps en occupe le centre ; il est, de ce monde matériel, ce que nous sentons directement s'écouler ; en son état actuel consiste l'actualité de notre présent. La matière, en tant qu'*étendue dans l'espace*, devant se définir selon nous comme un présent qui recommence sans cesse, inversement notre présent est la matérialité même de notre existence, c'est-à-dire un *ensemble de sensations et de mouvements*, rien autre chose[4].

L'expérience du passage du temps, de son « écoulement », s'apparente donc avant tout à une expérience du déploiement *spatial* de la matière sensorielle et motrice du corps. C'est pourquoi l'art du théâtre rend particulièrement tangible cet écoulement temporel, en tant qu'il est un art de l'espace et de sa configuration : le spectacle de théâtre exhibe, peut-être plus que tout autre art, le procès du présent en train de se construire et de se déconstruire sous les yeux du spectateur, procès qui en détermine le devenir spirituel au creux de sa mémoire.

À la différence de l'objet cinématographique, le spectacle de théâtre n'existe en effet qu'*une* fois sous le regard d'*un* public, ce qui signifie : une fois unique, sous la forme précise sous laquelle un public, à un moment donné, dans un endroit donné, va le recevoir. À l'issue d'une représentation, seul reste le souvenir de ce qui a été vu, mais il est impossible de revoir, à un autre moment, dans un autre endroit, le *même* spectacle. « Dans n'importe quelle pièce, observe Jon fosse, […] la forme […] est toujours neuve, et cela d'une représentation à l'autre, d'une soirée à l'autre[5] », car celle-ci change, se détruit ou trouve un autre rythme après quelques représentations. Et, comme la chair des acteurs qui la portent, la pièce de théâtre, dans le processus de sa monstration, vieillit, s'abîme, dépérit : « Les vivants changent, dit Antoine Vitez. Tout ce qui est vivant change et doit changer, et c'est ça, la vraie nature du théâtre. Faire du théâtre, c'est s'enivrer de l'éphémère. S'enivrer du passage du temps. S'enivrer de la

[3] C. Bally, *Le Langage et la vie*, Genève, Librairie Droz, 1965, p. 154 (souligné par nous).
[4] H. Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 154 (souligné par nous).
[5] Cf. J. Fosse, « Voix sans paroles ».

mort. Il y a toujours un goût de mort, au théâtre[6] ». Le théâtre semble donc condamné à la dégradation, à l'altération – le spectacle étant, chaque fois qu'il est joué, rendu autre par le « passage du temps » sur lui, c'est-à-dire étranger à sa propre origine.

Bien entendu, l'écriture fosséenne s'accommode fort bien de cette altération de la substance spectaculaire, en ce qu'elle rend à chaque instant, par le ressassement, la pensée et le discours allogènes à eux-mêmes : en modifiant la structure d'une phrase déjà plusieurs fois écrite (et, à terme, prononcée) – en perturbant la syntaxe d'une sentence répétitive[7], en y introduisant l'incongruité d'un terme trivial[8], en remplaçant subitement dans celle-ci un motif par son opposé[9] : en jouant, en fait, avec les multiples possibilités obliques offertes par ce qu'il conviendrait d'appeler la logique modale –, Fosse enjoint au spectateur de sortir d'une relation contemplative à ce qui est perçu, pour revenir mentalement vers l'empreinte textuelle (donc auditive) initiale, et ressentir la part d'aléatoire et de discontinu qui sous-tend la mécanique mémorielle, son incapacité à retranscrire avec fidélité les images et les mots qui la meuvent et vers lesquels elle tente de revenir. Plus largement, en éparpillant son œuvre en de multiples fragments qui, tour à tour, se citent puis s'invalident, il réfute l'équilibre causal, exponentiel et rationalisant sur lequel pourrait se bâtir un chimérique édifice temporel et diachronique[10].

Cette façon d'envisager le temps en tant qu'espace, de confronter le déroulement fugitif du souvenir au canevas circonscrit du papier, et de répéter des images ou des mots afin de révéler comment l'anamnèse, en les reconstruisant, ne les appauvrit pas mais, au contraire, les déplace ou les complexifie, évoque les *Memory Drawings* de l'artiste américain Robert Morris. Celui-ci se livre à un exercice systématique où, à partir d'un texte de départ écrit sur la mémoire, il essaie par la suite de restituer, à quatre reprises, le contenu de ce texte : en donnant à observer les modifications que la mémoire opère d'une version à l'autre par rapport à la ma-

[6] E. Copfermann, *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot)*, Paris, P.O.L, 1999, p. 159.
[7] EJ, p. 22 : Car maintenant le garçon va dormir / Garçon dormir maintenant / Dormir maintenant auprès de son amie / Car maintenant le garçon va dormir
[8] EJ, p. 34-35 : Maintenant il va sans doute bientôt venir (*En colère, criant presque*) / Maintenant il va venir / Viens / Maintenant tu vas venir / Viens (*En colère*) / Mais viens / Tu viens oui ou merde
[9] EJ, p.22 : Le gentil garçon va dormir maintenant / Ne plus chahuter maintenant / Ne plus dormir maintenant / Ne plus chahuter maintenant
[10] Par ce morcellement, auquel s'ajoute le palimpseste permanent des contradictions qui émaillent et sous-tendent son œuvre, Fosse brise aussi les instruments analytiques qui pourraient être employés pour la compréhension de celle-ci : « Les interprétations […], je n'aime pas ça, dans la mesure où elles peuvent être perçues comme faisant autorité. *Quelqu'un va venir* est peut-être ce que j'ai écrit de plus heureux, alors que d'autres perçoivent ce texte comme quelque chose de très noir. Et ça, je peux le comprendre. Seuls mes textes ratés sont sans ambiguïté, les bons, on peut les retourner comme un gant ». Cf. « Fosse : simple et compliqué », entretien, in *Aftenposten*, Oslo, 12 mai 1996.

trice originelle du texte, l'artiste propose au spectateur « une quête des erreurs, de la perte du sens, une sorte de critique génétique inversée qui, au lieu de mettre à jour le processus de construction du texte, ne peut se pencher que sur sa déconstruction progressive[11] ». Il en va selon lui de même des images et des textes, des supports de la peinture comme de la peinture elle-même ; et s'il abandonne celle-ci en 1959, c'est parce qu'elle est, pour lui, synecdotique : partie emblématique (l'art) d'un ensemble tout entier condamné à la disparition (la vie), elle n'est en cela qu'un objet dérisoire, comme le serait d'ailleurs « tout acte créateur ou toute pensée qui se vivrait sur un mode héroïque[12] ».

Le lien effectué ici entre scène et toile, entre art dramatique et art pictural, nous permet d'établir des corrélations entre des problématiques qui ne sauraient se réduire strictement au théâtre mais qui, en le confrontant au contraire à d'autres pratiques, révèlent combien le sens de l'objet artistique peut se laisser appréhender par le montage – c'est-à-dire par le va-et-vient entre des œuvres qui, par delà les disciplines, présentent des dynamiques communes dont seul le rapprochement peut venir régénérer la compréhension.

Même si ce rapprochement reste relativement marginal dans le travail de recherche dramaturgique, il n'est pas tout à fait nouveau : en 1657, dans son traité sur *La Pratique du théâtre*[13], l'abbé d'Aubignac, se penchant sur le problème de l'unité de lieu, rend analogues l'observation d'une pièce dramatique et celle d'un tableau de peinture, afin de critiquer la posture idoine d'une immédiateté du visible au théâtre. Il compare ainsi la réalité des corps des acteurs à la matérialité du pigment et des pâtes de peinture dont il faut faire abstraction, pour voir, « derrière » eux et comme en transparence, la « vraie » chose représentée[14]. Cette proposition suggère une dissociation du regard qui va nous permettre d'aborder la défiance qu'éprouve Fosse à l'égard de l'image, le situant, avec Morris, sur le chemin d'un même questionnement : celui de l'image fausse, de l'image vaine (par opposition à l'image vraie, à la *vera icona*).

Chez Morris comme chez Fosse, la représentation théâtrale ou picturale fait en effet écran à une autre réalité, qu'il revient à l'artiste de dévoiler : la substance « vraie » se déguise sous la « fausse » apparence de l'extériorité, et la « pure » existence de l'objet est tributaire de la « pure » vision du sujet. De ce point de vue, l'image s'avère suspecte dès l'instant qu'elle

[11] K. Schneller, « De la fragilité de la mémoire. Les "Memory Drawings" de Robert Morris », in *Images Re-vues* [En ligne] : http://www.imagesre-vues.org/numero_2/Articles/Article_04.htm
[12] *Ibid*.
[13] F. Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, P. Martino, 1927.
[14] F. Dumora-Mabille, « La dérobée… », *art. cit.*, p. 189.

succombe à la tautologie – lorsqu'elle n'est, en fait, *rien d'autre qu'une image* : non pas qu'elle ne repose sur rien de « réel » (puisqu'elle s'élabore à partir d'objets tangibles : pigments, décors…, et d'êtres vivants : peintre, acteur…), mais plutôt qu'elle ne parvient pas à s'unir totalement à son référent, qu'elle n'y adhère pas. L'image, en d'autres termes, pervertit la substance et l'authenticité du « réel », pour les raisons que Florence Dumora-Mabille, analysant l'affinité entre théâtre et peinture, suggère en ces mots :

> Il est extraordinairement difficile de voir une image : soit qu'on se situe en deçà (les pigments sur la toile, un ensemble hétéroclite de corps sur une scène), soit au delà (des choses, des êtres et un monde « supposés »)[15].

En l'occurrence, Jon Fosse heurte et questionne toujours plus avant la *véracité* de l'image visible, car il souscrit à la fois à cet « en deçà » et à cet « au-delà », tout en les amplifiant. D'un côté, il déploie bel et bien « un ensemble hétéroclite de corps sur une scène », mais comme ceux-ci, qu'ils soient morts ou vivants, se mêlent indistinctement, c'est la nature vivace et spontanément appréhensible de la *chair en scène* qui s'en trouve *métaphysiquement* transgressée. D'un autre côté, une partie de l'entreprise fosséenne consiste spécifiquement à lever la simple « supposition » de l'existence d'une autre réalité des « choses » et des « êtres » pour aller vers une *affirmation* de la conjonction syncrétique de deux mondes, celui des morts et celui des vivants. Ainsi, en tendant jusqu'à leur point limite les deux extrêmes que souligne Dumora-Mabille, Jon Fosse écartèle plus violemment encore l'image entre « en deçà » et « au delà », et en confirme la nature à la fois trompeuse et décharnée[16].

En observant chez Fosse les marques d'une dépréciation de « l'image fausse », nous commençons déjà à distinguer le rôle prépondérant joué par la foi protestante dans son écriture, rôle dont l'écrivain reconnaît, au gré de ses ouvrages théoriques, l'importance. En effet, le regard dissocié est également au cœur de la contemplation religieuse, interdisant au croyant de s'en remettre à l'image – piège possible de l'idolâtrie – afin de faire jaillir une illumination « intérieure », du visible vers l'invisible. Une partie importante des courants religieux issus de la tradition abrahamique (les juifs talmudiques, les musulmans sunnites et, donc, les chrétiens

[15] *Ibid.*, p. 191.

[16] La concordance de ces qualificatifs nous permet d'évoquer ici le thème de la trahison (déclinée sur le mode de l'adultère et du triangle amoureux) qui occupe dans le théâtre de Jon Fosse une place prépondérante. Son schéma est le plus souvent celui d'un(e) rival(e) menaçant l'équilibre du couple mais qui, paradoxalement, ne vient répondre ni à un appel des sens, ni à un désir insatisfait. En effet, l'amant ou la maîtresse sont loin d'offrir la promesse d'une vie nouvelle, car ils sont purement et simplement *images*, c'est-à-dire toujours, pour Fosse, projections fantasmatiques et mensongères.

protestants) jettent ainsi l'opprobre sur la représentation iconolâtre, qui incarne un danger de subversion de la vérité. Ce rejet renvoie d'ailleurs à deux théories ayant fortement influencé l'histoire occidentale du théâtre et de ses représentations : d'une part, celle de la *Poétique* aristotélicienne, qui met l'art de la scène sous la juridiction d'une *mimésis* qui s'appuie sur le rythme, le chant et le mètre, au détriment de l'image et de ses artefacts spectaculaires, c'est-à-dire de l'*opsis*[17] ; d'autre part, celle de l'hostilité morale de Platon pour l'image visible, qui n'est selon lui qu'une imitation de la nature, elle-même n'étant qu'un produit de l'esprit de Dieu, ou qu'un reflet des « Idées » : l'image trahit la vérité parce qu'elle recouvre, par son opacité, la transparence de ces Idées qui ne sauraient être saisies par l'œil.

Dès lors, le principe de comparaison entre théâtre et peinture, considéré non plus sous un angle théologique, mais sémiotique, nous permet de tenter d'établir la relation complexe unissant Idée platonicienne et image, ainsi que la façon dont le théâtre fosséen s'y confronte. Pour Louis Marin, qui s'est penché sur les concepts de visibilité et d'invisibilité en peinture, il est une « nécessaire neutralisation de la "toile" matérielle et de la "surface" réelle dans l'assomption technique, théorique, idéologique de sa transparence : c'est l'invisibilité de la surface-support qui est la condition de possibilité de la visibilité du monde représenté[18] ». Ce que doivent alors opérer la peinture autant que le théâtre, c'est peut-être le paradoxe d'un effacement de leurs images mêmes derrière les Idées qu'elles dissimulent : il leur faut orchestrer leur propre division, leur ubiquité constitutive, afin de faire vibrer en elles la multiplicité du visible, et témoigner de la possibilité d'un autre monde (« au-delà » et/ou « en-deçà ») – et cela, soit par empilement (l'amoncellement de matière renfermant en creux l'hypothèse de son effacement), soit par une sorte de compression, de substantivation de tout leur matériau visible jusqu'à la plus fine des membranes. Par l'addition ou, au contraire, par la soustraction, il est donc possible d'accéder à cette diaphanéité de la « surface-support », sans laquelle l'appréhension d'une autre réalité demeure inatteignable.

Addition et/ou soustraction : ce sont là l'une et l'autre des opérations que le théâtre de Jon Fosse tâche de résoudre : il est en effet, d'un côté, *inflation* des instances littéraires et scéniques, ainsi que de la parole et du corps des figures (redondances textuelles confinant à la

[17] Sur ces questions, ainsi que sur celles qui suivent immédiatement, voir F. Lecercle, « Apologie du spectacle et mise en scène de l'invisible », in F. Lecercle (dir.), *Textuel…*, *op. cit.*, p. 7-9. Il faut noter cependant que la condamnation des images par Aristote est parfois plus cahotante : il admet en effet que le travail du dramaturge est entièrement soumis aux modalités de la représentation et sait, selon Lecercle, que « le dramaturge forge ses fictions en les mettant à l'épreuve de sa scène mentale. Du coup, il doit se soumettre avant tout aux nécessités des planches, et le spectacle peut imposer sa loi ». *Ibid.*, p. 13.
[18] L. Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977, p. 61.

folie[19] ou à l'absurde[20] ; *crescendi* de violence[21] ; frénésie ou désordre des mouvements[22] ; dédoublement, à des âges différents, d'un même individu en plusieurs endroits du plateau[23]) ; et, d'un autre côté, *réduction* de ces mêmes instances (gangrène des mots et des situations[24] ; économie de gestes ensommeillés[25] ; torpeur des didascalies[26] ; solitude des figures dans un espace dépeuplé[27]).

En opérant la synthèse d'éléments aussi dissemblables ou contradictoires, Fosse renforce encore sa proposition : l'antinomie du visible et de l'invisible, du vivant et du mort, doit se trouver défaite, car ce qui rend la scène (comme, en peinture, la toile) « diaphane » réside dans la redistribution des énergies circulant entre des termes opposés : le flux vital peut, par exemple,

---

[19] RA, p. 101 : Ça je comprends / Je comprends que tu as une raison / Je comprends tout / Je comprends / Je comprends tout / tout je comprends / je comprends / je comprends / tout je comprends

[20] LN, p. 17 : La sœur (*regardant la fille, surprise*)
C'est toi / Ça me fait plaisir / Mais qu'est-ce que tu as grossi (*Elle va jusqu'à la fille et la prend dans ses bras. Puis elle s'assied à côté d'elle*) / Qu'est-ce que tu as grossi / Maman m'a dit que tu allais avoir un enfant / Mais elle n'a pas dit que tu avais grossi comme ça (*Elle rit*) / Dire que tu as grossi comme ça

VT, p. 162 : *Le garçon fait mine de s'en aller, mais le batteur fait un pas de côté pour lui barrer la route, puis il lui attrape les cheveux*
Assieds-toi / je t'ai dit (*Bref silence*) / Oui (*Le batteur lui tire les cheveux, le force à s'asseoir sur la chaise*) / Et maintenant tu bouges plus / hein / espèce de connard (*Bref silence. Le batteur lui dégage le visage, regarde le bassiste et le chanteur*) / On va lui faire la boule à zéro / allez

[22] VI, p. 77 : *Elle s'avance de quelques pas*
Ici c'était (*Elle regarde la fille*) / Ou alors tu étais là (*elle fait un geste vers la gauche*) / et lui était là (*elle fait un geste vers la droite*) / et ni l'un ni l'autre / ne voulait céder / Tu étais là (*en racontant elle mime avec ses bras et son corps leur bagarre autour du nounours*)
Dans la mise en scène de M.-L. Bischofberger, l'actrice Dominique Reymond a brillamment interprété ces quelques phrases, et su sensiblement, dans son agitation presque ridicule, témoigner par l'embarras du corps d'un grand désar-roi de l'esprit.

[23] VM, p. 112 : *La jeune femme, elle est enceinte, entre et s'approche de la femme âgée, elles se regardent*
La Femme Âgée (*à l'homme âgé*)
Tout est si loin / Je me souviens de moi / quand j'étais enceinte d'elle

[24] UJ, p. 157 : L'amie âgée
Oui tu te plais bien toute seule / Dis-tu
La femme âgée
Oui
L'amie âgée
C'est bien / ça
La femme âgée
Alors dans l'ensemble / ça va
L'amie âgée
Oui (*Silence. L'amie âgée regarde sa montre*)

LN, p. 72 : *Le père se lève, va jusqu'à la fenêtre, regarde au-dehors, puis il va chercher la tasse à café posée sur la table, la porte dans la cuisine puis revient au salon*
Oui aujourd'hui ça a été une longue journée / Et demain ce sera pareil (*Silence*) / Je ferais mieux d'aller me coucher (*Bref silence*) / Bonne nuit alors

[26] HI, p. 142 : *Il va jusqu'au lit, s'assied sur le bord du lit et le téléphone sonne de nouveau, il s'allonge sur le lit, se glisse sous la couette, le téléphone sonne encore une fois. La lumière baisse. Noir.*

[27] QQ, p. 15 : Tout ce chemin jusqu'ici / sans rencontrer âme qui vive / Ce long voyage / sans rencontrer âme qui vive / rien que le chemin

se retourner en perte de soi ou en désir de mort, tandis qu'à l'inverse, l'épuisement des êtres ou leur mélancolie peuvent contenir, en germe, la tentative contrariée d'un appel vigoureux vers l'autre, ou d'une émotion muette, étranglée par le manque de mots – de voix.

Quoiqu'il en soit, de ce chiasme naît un flottement (comme l'on pourrait le dire de celui d'un fantôme) qui, cependant, n'est pas légèreté, mais poids, et visse les figures à la frontière des deux mondes, dans l'indécidable de leur être et de leur devenir : puisque le visible de la vie et l'invisible de la mort partagent l'un et l'autre la même *fatigue*, ni l'un ni l'autre n'existent sous une forme énergétique pure (d'un côté le tonus, de l'autre l'asthénie), et chacun devient en somme fonction d'un choix du lecteur ou du spectateur, et donc de leur *perspective* : c'est à eux seuls de déterminer ce qui, dans le théâtre fosséen, *est* ou *n'est pas*, et d'articuler ces notions selon les convictions critiques, spirituelles, intellectuelles qui sont les leurs – d'ordonner, en quelque sorte, leur propre arbitrage des valeurs.

Dans cette logique, c'est donc encore une fois l'image qui, à terme, est la seule chose invisible ou morte, en ce que le regard qui la contemple doit se transporter au-delà ou en-deçà d'elle, pour toucher une vérité occulte. C'est pourquoi l'image s'avère bel et bien simplificatrice, puisqu'elle se résume à l'univocité d'un état objectivable – *au contraire de ce que celui qui regarde, au travers d'elle, se figure*. En effet, par extension, ce que montre Jon Fosse, c'est que l'être doit se libérer de l'emprise qu'a sur lui la chose vue et, afin d'accéder à l'inaccessible, opérer une révolution du regard, c'est-à-dire, littéralement, une translation des sens ; car si le mystère et la complexité du monde se dérobent au sujet, c'est qu'il est « mal placé, c'est-à-dire simplement dépendant d'un point de vue. L'invisible n'est pas tant invisible qu'*invu*, ou *mévu* (pour forger ces néologismes à partir de l'insu et du méconnu) : il n'est qu'un *angle mort*, cette part relative au visible qui échappe aussi bien à la vision qu'à la réflexion, et qui, en sa limite, équivaut à une position directement orthogonale au regard du sujet[28]. »

Fosse semble donc nous dire qu'aucun point de vue n'est strictement optique mais, plus volontiers, *subjectif* : ce qui peut sembler mort pour la perception est ce qui se tapit dans la *profondeur* (profondeur sans fond), qui ne peut se mesurer que dans la relation mobile – vivante, celle-là – du sujet à son objet, c'est-à-dire dans le déplacement, le pas de côté : ce n'est qu'ainsi que la monosémie de l'image vue peut être enfreinte, pour percevoir et reconnaître la validité infinie des significations qu'elle recèle.

[28] F. Dumora-Mabille, « La dérobée… », *art. cit.*, p. 184.

Revenons-en pour conclure à la théorie de Bergson d'une conscience individuelle du temps définie comme « ensemble de sensations et de mouvements » : si l'écriture dramatique fosséenne corrobore ce premier aspect du postulat bergsonien, elle s'oppose en revanche radicalement au second : car selon le philosophe, « cet ensemble est déterminé, unique pour chaque moment de la durée, justement parce que sensations et mouvements occupent des lieux de l'espace et qu'*il ne saurait y avoir, dans le même lieu, plusieurs choses à la fois*[29] ».

Bien au contraire, Fosse affirme qu'il peut y avoir, au même instant et au même endroit, « plusieurs choses », et déroule une large gamme de systèmes chronologiques concevables qu'il surimprime à des lieux distincts, dans l'espace limité du plateau. Plus précisément, ce sont deux aspects essentiels d'une dialectique fosséenne que nous voyons ici mis en parallèle : *l'expérience du temps* en tant qu'« ensemble de sensations et de mouvements » repose en vérité sur *l'expérience des corps* éprouvant, d'une part, les sensations physiques du vertige existentiel (lorsque plusieurs nappes spatio-temporelles commensurables sont appelées à se chevaucher, c'est l'incommensurabilité des existences charnelles et de leur durée biographique qui advient), et d'autre part, la conscience sensorielle du plan et de ses limites (les acteurs circonscrits à l'intérieur du périmètre du plateau ne représentent-ils pas, en filigrane, chaque vie humaine se trouvant géographiquement et chronologiquement entravée ?).

En somme, le texte et la scène, chez Jon Fosse, doivent être envisagés comme des espaces ambigus et hétérogènes, simultanément plats et stratifiés, contenant, à rebours de leur rachitisme premier, l'hypothèse toujours en suspens de leur déploiement, et d'une abyssale profondeur des espaces-temps, rendue concevable par l'infinité des possibles de l'expérience humaine, par la multitude de « sensations » et de « mouvements » dont le corps et la vision (l'« autre » vision) sont perçus à la fois comme relais et comme centres. Pour illustrer cette lecture, le tissage d'une nouvelle correspondance avec la peinture peut s'avérer éclairant : analysant la fresque du Jugement Dernier de la chapelle Sixtine, Giovanni Careri souligne la présence d'un être démultiplié qui, élu par le Seigneur, monte vers lui[30]. Ce mouvement ascendant est décliné plusieurs fois, en des stations diverses de son procès, si bien qu'à la surface d'une composition unique, le regard du spectateur cueille, d'un même trait, la figure de l'Élu en six endroits et six moments distincts de son action. Selon Careri, c'est précisément cette co-incidence qui, en dessinant des ensembles de « micro-actions » agglomérées dans un

[29] H. Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 154 (souligné par nous).
[30] G. Careri, « Time of history and time out of history: the Sistine Chapel as "theoretical object" », in *Art History*, Vol. 30, n° 3, juin 2007, p. 326-348.

espace confiné, forme en d'infinis entrelacs des « couches d'une impressionnante densité », permettant de suggérer l'« épaisseur du temps » – épaisseur dévoyant donc la conceptualisation abstraite de la chronologie afin d'en faire une matière concrète, flexible et malléable, à l'intérieur de laquelle des présences passées et à-venir existent conjointement au présent du réel, et que seuls peuvent appréhender un regard et des sens que l'art viendrait illuminer.

3. Le versant tragique

Car la part que la nuit abandonne,
le jour à la fin lui court sus !

Sophocle, *Œdipe roi*

En faisant la somme des notions de visible et d'invisible, de vie et de mort, et en imbriquant entre elles celles de profondeur et de plan, d'espace et de temps, Jon Fosse renoue avec la cartographie pluridimensionnelle de la scène grecque. Jalonnant l'univers qu'il décrit de présences visibles et invisibles, il renvoie au théâtre tragique de l'Antiquité, où tout point de l'espace entre abscisse et ordonnée peut retentir de la collision de l'Horizontal et du Vertical, du plan (le plateau, ou *proskenion*, constituant la terre, le monde des hommes) avec la ligne courant de l'Hadès (l'*aïdés* grec, c'est-à-dire, étymologiquement le « lieu invisible », profond et souterrain des morts) à l'espace transcendant des dieux[1].

De surcroît, mettant en œuvre cette « révolution du regard » dont nous venons de parler, c'est-à-dire déplaçant le sujet au-delà des barrières du sensible, Fosse donne à l'œil le pouvoir de *tout* voir. Ainsi l'espace fosséen est, comme l'espace tragique ancien, panoptique : tout y est livré à la connaissance du regard, hormis les actions horribles ou épouvantables, qui restent retenues dans le champ de l'immontrable (bien plus, d'ailleurs, que de l'irreprésentable : par le renfort d'artifices scéniques, il serait en effet fort possible de figurer Médée égorgeant ses enfants[2] ou le jeune homme qui, dans *Et la nuit chante*, se tire en plein visage un coup de fusil[3] ; mais, nous le savons, la pudeur qui empêche ces représentations est moins d'ordre technique que moral ou stylistique).

---

[1] Pour le lexique relatif à la tragédie antique, nous nous sommes principalement référés à J.-C. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, LGF, coll. « Livre de poche/Références », 2001 ; et N. Loraux, *La Voix endeuillée. Essais sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

[2] Deborah Warner l'a d'ailleurs fait en 2001 dans sa mémorable mise en scène de la tragédie d'Euripide, avec Fiona Shaw dans le rôle titre. Sur les interdits pesant sur la représentation de l'insoutenable au travers de l'exemple de Médée, héroïne constamment au centre des regards et qui pourtant incarne toutes les formes de la vision « interdite », voir M. Dancourt, « Le "secret" de Médée », in F. Lecercle (dir.), *Textuel : visible/invisible au théâtre*, *op. cit.*, p. 125-140.

[3] EN, p. 94 : *On entend un coup de fusil. Effrayée, la jeune femme regarde Baste, qui sursaute […] La jeune femme traverse lentement la pièce et sort par la gauche. Baste la suit du regard, toute raide. Elle revient, hoche la tête*

Baste

Il s'est tiré dessus (*Elle hoche de nouveau la tête. À voix forte*) / Il s'est tiré dessus

Or, nous faisons face, avec ce panoptisme propre à la scène tragique et fosséenne, à deux questions majeures :

- D'abord, l'une et l'autre scènes, dans la mesure où elles instaurant le regroupement – l'omniprésence – de figures qui appartiennent à des dimensions spatio-temporelles distinctes, peuvent être considérées comme surpeuplées, « surhabitées » ; mais si chaque entité, morte ou (*a priori*) vivante, visible ou (*a priori*) invisible, y est offerte à la scène et aux regards, l'une d'entre elles fait exception et brille par son absence, liée sans doute à la relation aporique qu'elle entretient vis-à-vis de la représentation : il s'agit de Dieu (ou des dieux).

Bien sûr, le théâtre antique prévoit traditionnellement l'existence d'un *theologeion*, lieu où les dieux ouvrent le prologue narratif ; cependant, comme le fait remarquer François Lecercle, « même dans une culture où la représentation corporelle des dieux est normale, la visibilité du divin peut s'avérer problématique[4] » : même dans le système de croyance antique, une représentation incarnée des dieux ne signifie pas que ceux-ci « s'incorporent » véritablement sur scène, car leur être, contraint d'abandonner toute essence divine pour apparaître aux hommes, demeure résolument divisé entre visible et invisible[5]. À cet égard, pour que la pleine relation aux dieux soit avérée, il reste indispensable d'instaurer avec eux un dialogue dont l'architecture repose avant tout sur un certain nombre d'actions ritualisées, conférant au théâtre un statut cultuel annexe à celui du temple. Les spectacles ont ainsi lieu pendant les célébrations religieuses (Dionysies ou Lénéennes), le grand prêtre de Dionysos se tient au premier rang, sur l'axe de symétrie des gradins (*koilon*) et il est habillé, comme les acteurs, d'un costume identique à celui de la statue de Dionysos présente, avec le chœur, dans l'*orchestra*, c'est-à-dire derrière l'espace des coulisses (*skéné*), où se trouve aussi le temple[6]. Cet ordonnancement complexe soutient la représentation théâtrale qui, précédée ou suivie de dithyrambes, de processions et de chants, repose donc moins sur des procédés spectaculaires que sur un système spatial constellé (nous y revenons) dans lequel les pratiques incantatoires (les vers que profèrent les acteurs, mais aussi les musiques et les airs que jouent les musiciens et les chanteurs) constituent la matière *sonore* indispensable à la venue des dieux.

[4] F. Lecercle, « Apologie du spectacle et mise en scène de l'invisible », *art. cit.*, p. 15.
[5] L'on peut prendre avec Lecercle l'exemple de Dionysos dans *Les Bacchantes* d'Euripide (Paris, Minuit, 2005, p. 13) : « J'ai changé ma forme de dieu ; c'est en homme / Que j'approche des flots de Dircé et de l'eau d'Isménos ».
[6] Le rôle dévolu au chœur (celui de relais relationnel entre le public et le héros) se trouvait donc appuyé par sa position scénique : non seulement constituait-il une sorte de point de fuite extradiégétique dans l'ordre tragique, mais aussi une diversion *géométrique* au *focus* du spectateur.

Or, pour poser l'hypothèse de Dieu dans le monde, Jon Fosse semble lui aussi préférer en convoquer le *Verbe*, plutôt que de privilégier le recours à la représentation scénique d'une entité transcendante[7]. C'est sans doute pour cela qu'il trace obstinément, dans son théâtre, les contours flous d'entités désincarnées, sans états passionnel ni civil, afin que puissent jaillir des paroles hors temps, susceptibles d'aiguiser l'écoute plutôt que de fasciner le regard, des voix suggérant l'évidence et la nécessité d'un au-delà – encore – des choses, des êtres et de leurs limites.

Ces voix se font d'autant mieux entendre qu'elles sont les résidus de figures en tout point énigmatiques, dépourvues d'indices physiques et corporels, la plus caractéristique d'entre elles étant celle de l'Ami (*Variations sur la mort*). S'il y a bien, dans la dramaturgie fosséenne, un être susceptible d'évoquer sur scène une force divine, c'est celui-ci : d'abord parce qu'il accueille, après qu'elle a posé un terme à ses jours, la Fille dans sa mort[8] ; mais aussi parce qu'en étant dépourvu de toute donnée biographique sur laquelle achopper, il devient pour nous cet inconnu majuscule – un parent de l'*Inconnu* strindbergien, dont Sarrazac nous dit que « sur son visage devenu impersonnel s'accumulent – ou se soustraient – les masques successifs d'une existence[9] ». Être à la fois l'accumulation et la soustraction, le Tout et le Néant, voilà en effet l'abyssale équivoque que Dieu partage avec l'Ami. À travers lui, Fosse fait exister ce qu'il serait possible d'appeler un nihilisme tautologique (« tout (n')est rien », pourrait-on dire, ou « rien (n')est tout »[10]), qui trouve son prolongement dans l'insurmontable difficulté à le connaître[11], et plus encore, à le nommer[12].

Parce que cette dernière difficulté ne manque pas de rappeler l'interdit du Décalogue pesant sur le nom du Seigneur, elle vient encore souligner l'importance jouée chez Fosse (comme, nous le verrons bientôt, chez Kane) par l'héritage religieux. Peut-être son refus de

---

[7] C'est ce « Verbe » qui sera pris en charge par la singularité du « grain de la voix » de l'acteur, au détriment de son opacité organique qui, comme nous le proposerons plus loin, devra au contraire être enfreinte pour faire advenir la potentialité d'une transcendance invisible.

[8] VM, p. 122 : Elle voulait être avec moi / Elle est / avec moi / Maintenant elle est chez moi

[9] J.P. Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2001, p. 84.

[10] VM, p. 181: Nous sommes là tout le temps / Et jamais nous ne sommes là / Et c'est un petit bonheur / Et une petite douleur
Puis, p. 182 : Et tout est si loin / et tout vient d'arriver / Et peu importe / ce que nous ferons / ou ne ferons pas

[11] VM, p. 157 : Tu ne me connais pas

[12] VM, p. 166 : La Fille
Puis je t'appelle / je prononce ton nom
L'Ami (*ne comprend pas*)
Tu prononces mon nom
La Fille
Oui / Oui je prononce ton nom (*Bref silence*)
L'Ami
Je ne sais pas quoi dire

recourir à une explicitation scénique du divin s'inscrit-t-il en effet dans une continuité historico-culturelle qui, du point de vue croisé de l'iconologie et de la théologie, trouve son origine à partir du XVI[e] siècle et de la Querelle des Images : la condamnation des icônes et des images divines qui accompagne la Réforme contraint les dramaturges à abandonner l'usage de la représentation physique de Dieu – auparavant possible dans les Mystères – pour des représentations symboliques (dans les *autos sacramentales* qui mettent en œuvre des allégories d'épisodes bibliques) ou des substituts, telle la voix céleste s'élevant dans la scène de la conversion du Saint Genest de Jean Rotrou[13].

Quoi qu'il en soit, en renonçant à cette explicitation corporelle, Fosse paraît de nouveau affirmer une chose et son contraire, formulant l'hypothèse de Dieu en même temps qu'il en fait chanceler la fermeté des preuves. La dramaturgie fosséenne omnisciente (pour l'auteur, le lecteur, le spectateur) esquisse donc une faille intellective dans le regard massif qu'elle porte sur les choses, faille dans laquelle s'engouffrent – et échouent – deux conceptions contraires du monde : d'une part, la foi naïve dans l'existence inconditionnelle d'un Dieu d'Épinal, dont la réalité serait aisément montrable par le truchement de l'image scénique ; et d'autre part, la certitude instituée d'une habileté de l'Esprit occidental à s'approprier arbitrairement même les concepts les plus insaisissables (dont l'idée de Dieu), afin de mieux les restreindre et, parfois, les nier.

- La seconde question que soulève le panoptisme conjoint du récit fosséen et de la tragédie antique est celle du lien – de l'aliénation – qui rive entre elles les figures qui parcourent ces fables. Le « réel » y est en effet défini par des espaces que décloisonne un regard s'opposant à l'autonomie des figures et à leur retranchement derrière une intimité salvatrice ; car, si celles-ci relèvent autant du visible que de l'invisible, autant de « l'être là » que du « n'être pas là », alors leur univers marque une hybridation qui déborde toutes leurs limites : « être là » ou « être ailleurs », « être l'un » ou « être l'autre » et, plus globalement, « être » ou « ne pas être »[14].

---

[13] Cf. J. Rotrou, *Le véritable Saint Genest*, Mont-de-Marsan, J. Feijòo, 1991, Actes II et IV : une voix et des signes divins (flammes déchirant le ciel) se montrent à l'acteur Genest, jouant le martyre d'Adrian, puis à son audience. Cette dimension sacrée et son expression dans les pièces dites « à machines » (puisque l'« apparition » de Dieu nécessite la mise en œuvre d'effets scéniques complexes) traversent tout le XVII[e] siècle – on en trouve par exemple les traces dans la statue du Commandeur de *Dom Juan* – et réapparaissent par la suite dans l'opéra et le théâtre de foire, bien qu'il s'agisse alors d'un merveilleux mythologique ou fantasmagorique qui évite soigneusement tout amalgame avec l'histoire sacrée. Sur ces points, voir F. Lecercle, « Apologie du spectacle… », *art. cit.*, p. 15 et suivantes.

[14] DM, p. 168 : Personnage 3
Être n'existe pas

Ainsi, en dépit du fait que le texte fosséen érige le sujet comme condition de son déploiement (en tant qu'il est vecteur de la perspective), ce même sujet se voit endommagé par une indétermination de ses contours, là aussi imbriquée dans la conception antique de la tragédie grecque : le texte y est en effet conçu comme une ossature sur laquelle repose l'intrigue où les personnages n'occupent qu'une position secondaire : celle de l'accessoire, de l'ornement. Pour Aristote et sa *Poétique*, « l'âme (*psukè*) de la tragédie, c'est l'histoire (*muthos*)[15] », certainement pas le héros tragique ; et si, comme l'observe Anne Larue, le *muthos* l'emporte sur le *pathos*, alors l'intrigue et le déroulement de l'action y sont des facteurs obstruant les affects et le développement interne du caractère, dont la complexité psychologique est réduite au seul utilitarisme de ses fonctions mécaniques (de ses ressorts)[16].

Privées d'une spécificité psychique et caractérielle, les figures inspirent donc un sentiment d'interchangeabilité : déconnectées de tout libre-arbitre, elles ne semblent être étreintes et tenues en action que par une volonté extérieure. Additionné à la forme prise par l'œuvre fosséenne d'un agglomérat de « formes simples » que nous avons précédemment définies et qui font primer l'événement sur l'être, ainsi qu'à l'absence de définition d'un sujet parlant que prône Fosse dans son écriture, ce sentiment d'interchangeabilité affirme une confusion des êtres qui devient fusion des corps dans un même corp(u)s englobant. Chaque figure semble captive d'un vaste objet sémique matriciel qui se répète à l'identique dans un souci maniaque et qui, rassemblant interminablement en son sein ses objets épars comme pour contrer la potentialité traumatique d'une séparation, refuse l'émancipation de ce qui, hors d'elle, voudrait se constituer comme sujet, mais qu'*a contrario*, elle *assujettit*. Aussi peut-on beaucoup moins parler de « personnages » fosséens, libres et singuliers, que d'une condition fosséenne : celle d'une souffrance sinon physique, tout au moins cénesthésique, souffrance des corps paralysés qui s'efforcent désespérément de détacher les fers qui les entravent et les tiennent à l'écart d'une mobilité autonome[17].

Personnage 1
Nous sommes ici tout simplement
Personnage 2
Oui / nous sommes ici tout simplement
Personnage 3
Être n'existe pas

[15] Voir le chapitre 6 de *La Poétique* d'Aristote, cité par A. Larue, « Vision impossible : les yeux crevés sur le théâtre », in F. Lecercle (dir.), *Textuel : visible/invisible au théâtre*, *op. cit.*, p. 45.

[16] C'est le rôle, par exemple, que joue la culpabilité comme catalyseur expiatoire de la Faute, puis comme vecteur potentiel du crime, donc de la tragédie (comme genre). Ajoutons que, selon Cassirer, ce mode de narration « qui privilégie l'expression plutôt que l'objet lui-même » caractérise aussi et tout à la fois le mythe et la poésie (voir « La phénoménologie de la connaissance », in *La philosophie des formes symboliques*, tome 3, Paris, Minuit, 1972, p. 93).

[17] EJ, p. 73 : Je suis dans ce qui est habituel / Je suis dans ce qui se répète (*Elle rit*) / Et d'ailleurs je suis un lien

Dès lors il va s'agir, pour les êtres qui peuplent ces récits, de faire sécession hors de l'organisme indifférencié qui les englobe – qu'il s'agisse du *corpus*, de leur corps propre[18], ou du corps de l'autre[19]. L'enjeu du théâtre de Fosse semble donc substantiellement lié à la conquête d'une singularité, c'est-à-dire à l'initiation, au passage – en d'autres termes, à la *naissance*[20]. C'est pourquoi, en mineur, le tourment des figures peut être aussi intensément lié à la chute irréversible hors d'un Eden utérin (le corp(u)s originel) qu'à l'enchaînement à ses réminiscences[21]. Mais, comme dans un jeu de *fort-da*, ce tourment pervers est leur plaisir même : puisque s'en défaire est impossible, y revenir devient un but séduisant, qui pourtant s'éloigne à chaque fois qu'elles s'en approchent ; aussi ne peuvent-elles démêler l'oxymore de ce Paradis qui, parce qu'il est perdu, les cloue à l'Enfer[22].

L'insoluble ambiguïté entre une perte incompensable et la rectification de celle-ci par l'imaginaire mémoriel constitue donc le cœur à dénouer de la souffrance fosséenne ; car le souvenir est pure image (et l'on sait désormais la défiance de Fosse à l'égard de celle-ci), c'est-à-dire un mirage épuisant ou, comme l'a écrit Bergson, un « produit artificiel et tardif de l'esprit[23] ». Il ne résout pas l'absence d'un objet polymorphe inexorablement perdu puisque, en brandissant cet objet dans le présent de l'esprit, il en stigmatise d'abord la perte irréparable ; en le

---

[18] EJ, p. 47 : Je ne peux plus rester / en moi-même / Je dois être / à un endroit différent / pas en moi-même

[19] RA, p. 102 : La Femme
Prends moi (*elle s'agrippe à sa ceinture, presse son visage contre sa braguette*)
L'Homme (*essaie de nouveau de la repousser*)
J'en ai assez de toi
La Femme
Prends moi
L'Homme
Je ne veux plus être avec toi / Je veux être seul

[20] EJ, p. 33 : Maintenant il faudrait bientôt qu'il vienne / Je suis une petite fille / Car je ne peux pas me débrouiller toute seule / Je suis bien trop petite

[21] DM, p. 174 (souligné par nous) :
Personnage 2
Ça ressemble tellement à celle que j'ai toujours aimée / celle qui est mon amour / c'est à elle que ça ressemble / Ça lui ressemble tellement / *C'est elle* / *que je suis* / *quand je suis ici*
Personnage 1
Ce sont mes enfants / Mes enfants que j'aime

[22] EJ, p. 23 : Elle
Oui maintenant tu es là / maintenant tu es vraiment là / Maintenant tu es là (*Elle l'embrasse sur la joue. Il la prend dans ses bras, la serre contre lui*)
Lui
Oui maintenant je suis de nouveau là / Maintenant je vais rester auprès de toi (*Ils desserrent leur étreinte, elle reste là à le regarder*)
Elle (*se retourne, de face*)
Il ne peut pas s'en aller comme ça / Il va sans doute revenir / Ce n'est pas possible de s'en aller comme ça

[23] H. Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 183.

maintenant simultanément proche et à distance, il le crispe entre deux extrêmes ; et, en *reformulant* le réel qu'il trahit, en *déformant* les événements et les sensations révolus, il rive celui qui se souvient à l'*imparfait* de son histoire.

Ainsi, le souvenir ne vient pas combler le manque, mais plutôt faire prendre la mesure de son ironique revers : le manque à son comble[24]. Pour transfigurer ce manque, les figures fosséennes vont devoir se déprendre de l'étau du souvenir, mettre fin à la déchirure entre le rêve toujours déçu d'un perpétuel présent de la chair et la défection chimérique du lien au passé : il va leur falloir trouver l'issue d'un conflit dont il n'est possible de sortir ni vainqueur ni vaincu puisqu'il est par essence « un conflit réel entre la liberté dans le sujet et la nécessité en tant qu'objective[25] » – soit un conflit pleinement nourri de l'antagonisme tragique.

Or, le seul exutoire que leur présente d'abord le théâtre de Fosse est l'abnégation, la soumission aux règles codifiées de cette tragédie : le *muthos* fosséen va contraindre ses protagonistes à éprouver, dans la conformation à l'Autre disparu, la sensation brutale de la mort au-dedans de leur être – contrainte qui cependant réclame de ses « héros » une complicité tacite[26] ; car, si ceux-ci dévalent le versant tragique, c'est pour mieux se lover dans le plaisir d'une illusion – celle d'un accomplissement hallucinatoire du désir de rejoindre les morts –, et de franchir à cet effet ce que la dramaturgie fosséenne, inlassablement, déroule sur leur route : le motif redoublé du *cadre* – portes et fenêtres.

Il y a en effet chez Fosse une obsession panique de la frontière et des contours, obsession que partagent, chacun à leur manière, deux de ses compatriotes : Lars Hertervig et Edvard Munch[27]. On voit dans les tableaux oniriques du premier une interpénétration de l'ombre et de la lumière, un affadissement anxiogène du clair-obscur ; chez le second, la matière semble aux prises avec sa propre protubérance, tentant de se résorber en une cicatrice qui suinte indistinctement au dehors et au dedans. Pour Hertervig et Munch, comme pour Fosse, le cadre (celui des êtres comme celui des choses) se voit débordé par le monde extérieur, perçu comme une menace, et paraît agir comme le signifiant symbolique de la préservation, souvent para-

[24] EJ, p. 31 : Pourquoi ai-je cru que tu avais disparu / Que tu n'étais pas là / Que tu étais / comme dans la mort / Mais tu es là / pas de blague (*Elle tend la main, le touche, pour vérifier s'il est vraiment là, puis elle ramène sa main, se touche elle-même, pour s'assurer qu'elle aussi est bien là. Elle regarde le salon, semble s'affaisser*) / Non maintenant il faut qu'il vienne

[25] « La tragédie est un conflit réel entre la liberté dans le sujet et la nécessité en tant qu'objective, conflit qui se termine non par la défaite de l'un ou de l'autre, mais parce que tous les deux, à la fois vainqueurs et vaincus, apparaissent dans l'indifférence parfaite » (voir P. Szondi, *Le concept du tragique chez Schelling, Hölderlin et Hegel*, in *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 9-26).

[26] Nous nous permettons de parler désormais d'un « héros » fosséen, tant en tout cas que celui-ci demeure, en quelque sorte, « obligé » par la structure tragique.

[27] Fosse a consacré deux romans au peintre L. Hertervig, dont le premier porte d'ailleurs un titre presque identique à celui d'une œuvre d'A. Dürer : *Melancholia I*.

noïaque, d'une pureté virginale : intégrité physique qu'il faut maintenir intacte[28], serrures qui doivent rester verrouillées[29]. Mais surtout, ce cadre éviscère une fascinante béance, qui ouvre l'échéant vers l'échu : dans le théâtre fosséen, c'est par les portes et les fenêtres que la mort, comme un intrus (une rôdeuse[30]) entre, viole[31], ou ravit[32].

Ces portes et ces fenêtres s'apparentent donc à des emblèmes relayant le souvenir des présences posthumes : au-delà de leurs seuils s'ouvre un monde abyssal, un gouffre crépusculaire abritant l'errance des morts ; à leurs abords, les vivants médusés frissonnent, car cet *autre côté* éveille en eux crainte et fascination[33] : le monde des morts exerce irrésistiblement sur les vivants une séduction qui, chez Jon Fosse, est encore une fois d'essence tragique, c'est-à-dire morphologique : le héros fosséen se débat moins avec des pensées ou des énoncés qu'avec des formes, parmi lesquelles la mort elle-même : partout décrite comme un crépuscule enveloppant, elle est une nappe – le contraire, en somme, d'un éther – dont la densité place le héros dans un rapport d'envoûtement, en fait un objet soumis au charme chromatique de la nuit, dans laquelle il plonge et se perd[34]. (Selon une dialectique incessante de l'ombre et de la lumière, c'est d'ailleurs au prix d'un tâtonnement aveugle et désemparé dans les ténèbres qu'une révélation ultérieure pourra avoir lieu ; en cela aussi, le récit fosséen peut être lu comme un récit tragique[35].)

Comme l'encre sur un buvard, la figure fosséenne se fond donc dans une obscurité qui absorbe ses formes et ses reliefs : une main se tend d'abord qui s'unit à la masse[36], puis c'est

---

[28] La sexualité est très rarement explicite chez Fosse, et quand il en est fait mention, c'est souvent pour témoigner d'une relation souillée au réel :
HI, p. 115 : sucer une bite de merde / et puis dormir / dormir / sucer une bite puis dormir (*Elle se rassied sur le bord du lit*) / Une sale pute / celle-là

[29] QQ, p. 58 : Je n'ai pas le courage d'ouvrir / Je n'ai pas le courage de le voir / Je savais bien que quelqu'un devait venir

[30] QQ, p. 54 : Il tourne sans cesse autour de la maison / Je l'entends qui marche sans cesse / Et bientôt il s'arrêtera dans la cour / Il ne s'en ira pas / il ne fera que revenir / toujours et encore / il reviendra

[31] QQ, p. 23 : Quelqu'un va venir / si nous entrons quelqu'un viendra / frapper à la porte / Frapper et frapper à la porte / Quelqu'un viendra frapper à la porte / viendra frapper et frapper à la porte / frapper et frapper / sans cesse

[32] UJ, p. 142 : J'ai de nouveau ouvert la fenêtre / et je suis restée là / à écouter les vagues/ J'entendais les vagues frapper et frapper/ J'entendais les vagues frapper et frapper / et ce que frappaient les vagues / je sentais que c'était désormais / moi-même / et serait pour toujours moi-même
A l'inverse, si l'on ne voit d'emblée nulle trace de ces portes et de ces fenêtres, c'est pour que puisse avoir lieu un calquage parfait et immémoriel de l'état de mort sur l'état de vie :
DM, p. 167 : Je ne vois pas une seule porte / Et je ne vois aucune fenêtre / Je suis ici tout simplement / et vous êtes ici / Et je ne sais pas depuis combien de temps je suis ici

[33] UJ, p. 140 : J'étais là et je regardais l'obscurité et la pluie / et puis (*la jeune amie va s'asseoir sur le canapé*) / mon amie est allée s'asseoir / Mais moi je restais là / Et je regardais / Le vent et la pluie et l'obscurité

[34] VM p. 184 : Je ne voulais pas le faire / Mais tout était noir

[35] Voir Sophocle, *Œdipe roi*, Paris, Minuit, 1985. Si Œdipe se crève les yeux, c'est pour s'infliger la punition qu'il juge à la hauteur des crimes qu'il a commis, mais également pour poser sur eux un nouveau regard plein d'une autre lumière, afin d'en contempler éternellement l'horreur.

[36] VM p. 183 : Je vois que le ciel obscur / et la pluie / sont ta main

l'être entier qui s'y engloutit[37]. Dans cet engloutissement s'opère une mue mimétique puisque, ainsi happée hors de son corps par cette entité extérieure dont la force lui substitue son néant, la figure se vide de sa substance, et devient pareille aux morts. Une douce hémorragie l'extirpe du monde charnel, et elle n'existe plus désormais qu'en deçà ou au-delà d'elle-même, comme composite de mort et de vivant : la seule possibilité de son déploiement est celle d'une fuite hors d'elle – fuite témoignant, si l'on peut dire, d'un schisme heideggerien de l'être, d'une incapacité à instaurer son unité et à s'instituer au sein de sa limite :

> Le fait de se tenir érigé dans toute sa stature, de parvenir à une certaine tenue et d'y trouver une *stabilité* – c'est là ce que les Grecs entendent par *être.* […] Ce qui se tient et se contient à partir de sa propre limite, ce qui se détient et consiste en cette constance, c'est l'être de l'étant, tel qu'il constitue bel et bien l'étant comme tel en le différenciant de l'inétant[38].

La dilution du héros fosséen hors des limites de son être dans la pénombre de la mort renvoie ainsi au paradigme ontologique d'Heidegger : celui qui ne peut parvenir à s'installer librement dans la nécessité de sa stature – dans une stance qui le ferait se tenir par lui-même à distance de « l'inétant » – ne peut conquérir « sa propre délimitation » ni, surtout, trouver « en une telle stature, sa *figure*[39] ». La double transgression par le héros fosséen, d'une part des frontières distinguant le monde des morts de celui des vivants, d'autre part des limites de son propre corps, est ainsi concomitante à l'abdication de sa « figure » – ici entendue, au sens heideggerien, comme *Gestalt* ayant trouvé dans l'achèvement de son existence la potentialité d'une plénitude mythique, mais que nous assumerons de saisir, peut-être plus naïvement, dans une autre acception de sa polysémie, c'est-à-dire au sens du mot *visage* ; c'est pourquoi, par cette transgression, la figure fosséenne se trouve paradoxalement *défigurée*, son visage exténué désormais dépourvu de lui-même[40]. (C'est d'ailleurs subséquemment à l'immixtion d'une noirceur funèbre sous la surface de la peau que cette défiguration, le plus souvent, advient[41].)

Doublée au phénomène de décorporation, la perte du visage pare la figure fosséenne de tous les atours de la spectralité : en s'abandonnant à la pulsion de mort, en se livrant à l'ombre et en s'y dissolvant, le héros fosséen devient *fantôme*. Il conquiert alors momentanément un interrègne fantasmé, un « terrain vague » dans lequel il se rêve, vaquant d'un monde à l'autre,

---

[37] VM p. 140 : et je sentais que rien ne me séparait de l'obscurité
[38] M. Heidegger, *En guise de contribution à la grammaire et à l'étymologie du mot "être"*, *op. cit.*, p. 39.
[39] *Ibid.*, p.40.
[40] VM, p. 121 : Et ses cheveux / Et son visage / Son visage / Elle n'était plus là / elle n'était plus dans son visage
[41] UJ p. 140 : et je sentais que l'obscurité était mon visage
Fosse déclare : « Quand j'écris, je ne vois aucun visage, je vois des relations, des interactions » (entretien avec l'auteur, Bergen, 29/04/06).

en la paisible compagnie de ceux qu'il a perdus[42] – paisible, car il n'est pour lui nul besoin d'apprivoiser le spectre : d'emblée sa fable et son appartenance s'offrent à la connaissance, et l'apostrophe d'usage qui lui est adressée – « qui es-tu[43] ? » – a déjà trouvé réponse : celui qui revient, c'est toujours, bien entendu, celui que l'on aime. Nulle part la mort ne revêt donc un masque terrifiant, et c'est au contraire sa dimension familière qui la nimbe d'un voile et en module l'impact[44]. Ainsi domestiquée, elle se soustrait ; mais puisqu'elle n'est nulle part, on la flaire partout[45].

Ce syllogisme d'une « mort sans mort » – d'un lien à la mort par une amitié subreptice – est assez proche de ce que Maurice Blanchot, dans *L'instant de ma mort*, évoque : un « pas au-delà » qui, dit-il, ferait monter chez celui qui l'esquisserait un « sentiment de légèreté extraordinaire », une « allégresse souveraine[46] ». Mais, dans sa lecture en forme d'hommage à l'auteur, ces termes sont à leur tour renversés par Derrida :

> Cette légèreté ne libère ni ne soulage de rien, ce n'est ni un salut par la liberté ni l'ouverture à l'infini puisque cette passion est sans liberté ; et cette mort sans mort une confirmation de la finitude[47].

De la même façon, dans la translation conformante qu'il opère vers les morts, le héros fosséen va voir ratifiée la fracture qui le sépare d'eux. Sa tentative pour les rejoindre et éprouver les traces sensorielles de leur présence ne va en effet trouver que lèvres closes et savoir impartageable : la mort va lui demeurer, littéralement, *interdite* – interdiction qui sera à la fois silence et prescription, signe simultané d'une réalité physique (être mort) et d'une vérité métaphysi-

---

[42] EJ, p.78 : Du vin il faut en boire avec quelqu'un (*Elle le regarde comme s'il était là. Silence*) / N'est-ce pas / Du vin ça se boit avec quelqu'un / Toi et moi / nous allons boire du vin ensemble / toi et moi

[43] Ainsi d'Horatio qui, dans *Hamlet*, s'exclame face au spectre du roi défunt : « Qui donc es-tu, toi qui / Viens usurper cette heure de la nuit / Ainsi que la guerrière et belle image / Du roi de Danemark gisant sous terre ? ». W. Shakespeare, *Hamlet*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2000, p. 12 (trad. A. Markowicz).

[44] Il y a par exemple, dans *Le Fils*, tout un jeu de discours enchâssés autour du voisin récemment décédé dans la maison et du fils dormant à l'étage qui semblent temporiser la mort en l'assimilant au sommeil :
LF, p. 132 : Le père
Dire que le voisin est mort / ici chez nous
La mère
Oui c'est comme si ce n'était pas arrivé / comme si c'était / un rêve
puis p. 133 : Le père (*ironique*)
Il dort bien / en tout cas […] / Ce n'était pas de sa faute / À vrai dire / C'est arrivé c'est tout
La mère (*vivement*)
Il est mort c'est tout

[45] LF, p. 138 : Le père (*se tournant vers la mère*)
Non cette obscurité / Tout est sombre et noir / Jamais vraiment de lumière / Je (*Il s'interrompt. Il se tourne de nouveau vers la fenêtre. Silence*) / Voilà le car (*Silence*) / Il monte dans le car (*Silence*) / Il s'en va

[46] M. Blanchot, *L'instant de ma mort*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2002, p. 15.

[47] J. Derrida, *Demeure, Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 120-121.

que (l'être-dans-la-mort) toutes deux inexprimables : car la descente aux confins de la mort est, avant toute autre chose, une descente aux confins des mots et de ce que même eux n'ont plus le pouvoir de nommer : une descente, en somme, aux confins du langage[48].

Les morts, en effet, se taisent ; et bien que l'être fosséen espère entendre de nouveau leurs voix[49], ces voix jamais ne s'élèvent[50] : chez Fosse, les défunts parlent au vide, à eux-mêmes ou entre eux, mais ne parlent jamais avec les vivants ; si bien qu'il existe une scission profonde entre la présence des vivants et des morts réunis ensemble sur le plateau, et le fait que cette réunion n'ouvre pas la possibilité d'un dialogue.

Pourtant, ce qui s'impose avec évidence depuis le début de notre lecture (et qui, même, en constitue le postulat), ce sont la *sensation* d'un tel dialogue, le *sentiment* d'un murmure affleurant à la surface des choses, mais qui point sans se montrer : l'*impression* d'une voix arrachée au silence – toutes valeurs qui, nous le voyons, font se cogner l'exégète aux arêtes de sa subjectivité. C'est sans doute qu'avec Jon Fosse, le texte est porté à la limite des règles de l'énonciation (la rationalité, la lisibilité, etc.), et se place toujours par delà le périmètre de la *doxa*. Si bien qu'on ne peut qu'avec peine le ramener à un fond ou y déchiffrer un sens qui, semble-t-il, se voient l'un et l'autre déjoués par l'écrivain (Fosse esquive en employant, on le sait, le concept de « voix[51] »). Si nous pouvions voir, sur la page ou le plateau, converser entre eux morts et vivants, nous serions donc confrontés à une immédiateté bien peu fosséenne du sens ; mais puisque, en toute bonne foi, nous *entendons* ces voix, c'est que la logique qui, comme le texte, nous règle, procède d'abord d'un travail d'association, de rapprochement et de report, qui coïncide avec une libération de son contenu symbolique : nous faisons dialoguer les morts et les vivants du texte comme nous faisons dialoguer, de manière combinatoire, la pluralité des signifiants qui le composent et qui nous permettent de nous en approprier le secret. Chez Fosse, ce secret se trame sous l'enveloppe superficielle des mots, dans une autre réalité qui, bien que se dérobant à la perception, impose son existence dans un espace métaphysique, qu'il appartient à l'auteur de révéler.

---

[48] Fosse partage avec Beckett ces problématiques d'une incapacité de l'être humain à exprimer le fond des choses tout en étant condamné à parler, d'une hérésie du langage dans un monde qui ne peut être nommé tout entier, s'offrir tout entier à la connaissance.

[49] EJ, p.40 : Tu es là (*Silence*) / Mais réponds-moi (*Plus fort*) / Réponds-moi (*Elle rit un peu, secoue la tête*) / Tu ne veux pas me répondre / enfin (*Silence. Ironiquement*) / Vraiment / Et pourquoi donc (*Sincèrement*) / Il faut bien que tu me répondes / quand même

[50] EJ, p. 41 : Tu es là / Tu ne veux rien dire / Tu as disparu comme dans la mort

[51] « C'est autre chose que le fond, ce dont parle l'art, qui détermine de manière décisive la qualité de l'œuvre. […] Quelle est cette "autre chose" ? Peut-être s'agit-il de cette *voix* que l'on peut toujours distinctement entendre dans toute véritable œuvre d'art ». Cf. J. Fosse, *Voix sans paroles*, *art. cit.*

Un tel projet littéraire impose ici un parallèle avec le théâtre symboliste de langue française porté à partir des années 1890 par Maurice Maeterlinck (avec, également, Paul Claudel)[52]. Dans l'univers bâti par *Le Trésor des humbles*, Maeterlinck avance une explication allégorique au mutisme des morts : s'ils « ne disent rien et s'entourent d'un nuage au moment où l'homme est sur le point de les atteindre[53] », c'est qu'ils détiennent un savoir ineffable dont les vivants sont privés, et qui serait pareil à celui des Parques : l'entendement supérieur de tout évènement, la connaissance absolue des secrets de toute vie humaine, passée, présente et à venir[54]. Le silence de la mort apparaît donc doté de vertus oraculaires, en même temps qu'il renvoie à une entité transcendante dont l'essence suprahumaine s'affirme avec clarté.

Pour les chrétiens, cette prescience qui repose irrévélée au cœur du silence – et que Fénelon définit comme une « Intelligence infinie connaissant l'infinie et universelle vérité par un seul regard[55] » – ne saurait être autre chose que l'attribut exclusif de Dieu. Ainsi, si les « épreuves » que Fosse fait, par son écriture, vivre à son « héros » – la descente vers les morts, puis le silence obstiné que ceux-ci observent face à lui – se nourrissent par exemple d'une vaste mythographie païenne des Enfers ou des Limbes, largement exploitée par les récits et représentations de l'Antiquité[56], elles évoquent aussi la puissance picturale et l'acmé pathétique de l'agonie du Christ sur le Mont des Oliviers, dont la supplique adressée au Père ne trouve pas écho ; or, pour Fosse, c'est précisément ce silence divin dont il faut essayer, par l'art et l'écriture, d'égaler le mystère[57].

Dans ses *Essais gnostiques*, Fosse fait à cet effet très largement référence aux mythes gnostiques et surtout à la façon dont Harold Bloom s'en est emparé pour forger les concepts de

[52] Selon Eugène Green, Maeterlinck souhaite faire entendre le « caractère sacré » d'une « langue dépouillée, épurée, réduite à son essence, et dont tous les effets sont cachés, de sorte que sa force et sa violence n'apparaissent que dans le silence où les mots résonnent » (in *Présences : essai sur la nature du cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer / Cahiers du cinéma, coll. « Texte et voix », 2003, p. 111).
[53] M. Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1998, p. 38.
[54] « Vous savez ce que j'ai fait et ce que je ferai, vous savez ce que je pense et ce que j'ai pensé ; vous savez exactement le jour où je dois mourir », *ibid.*, p. 41.
[55] F. Fénelon, *Démonstration de l'existence de Dieu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
[56] Dans la légende d'Orphée et Eurydice, comme dans celle de Déméter et Perséphone, on ne trouve en effet que de très rares références aux paroles prononcées par les captives d'Hadès : par analogie au statut de celles-ci, les mots leur sont *enlevés*, et c'est toujours le dieu geôlier qui, seul, négocie la parole en même temps que le rachat des âmes.
[57] Sous un angle différent, ce point sera également largement développé en deuxième partie.

« misreading » (« mé-lecture ») ou de « misprision » (« méprise »)[58]. Dans une ambitieuse cartographie des influences, Bloom étudie les grandes traditions mystiques, gnostique, hermétique et juive (en particulier la Kabbale d'Isaac Louria) pour décrire comment le poète, à l'image du Dieu hébraïque – la référence de Bloom à la Bible est explicite –, renverse l'autorité afin de s'individuer, de s'accoucher en Père de son Père[59] : par une « mésinterprétation » de l'œuvre d'un maître honni autant qu'admiré, c'est-à-dire par un mouvement d'opposition à son prédécesseur, l'auteur se rédime de la parole ancienne pour reconstruire sa parole propre :

> Tous les grands poètes, que ce soit Dante, Milton ou Blake, doivent ruiner les vérités sacrées et n'en faire que fable et vieille chanson, parce que, précisément, la condition essentielle de la force poétique est que la nouvelle chanson, la sienne propre, doive être une chanson de soi-même[60].

Or, cette parole à laquelle Jon Fosse paraît assez nettement s'attaquer, celle qu'il semble vouloir reléguer au rang de « vieille chanson », c'est peut-être la parole de Dieu ; parce qu'en premier lieu, il attribue à l'écriture un don qui ne saurait, aux yeux des chrétiens, revenir qu'à Dieu : le don de clairvoyance (« Le lieu d'où vient l'écriture est un lieu qui sait bien plus de choses que moi, car en tant que personne je sais bien peu de choses[61] ») ; parce qu'en second lieu, ce qu'il nomme la « voix de l'écriture » surgit, comme le Verbe, d'un silence suspendu et transtemporel (« C'est une voix muette. Une voix qui parle en se taisant. Il s'agit d'une voix qui, en quelque sorte, vient de tout ce qui n'est pas dit, c'est une voix qui vient du silence[62] ») ; parce qu'en troisième lieu, l'écrivain éprouve et revendique un plaisir démiurgique (« C'est cela, l'écriture comme un état où quelque chose que l'on pourrait presque désigner comme un univers, apparaît et se met à exister pour la première fois, c'est sans doute cela qui, dans l'écriture, me procure le plaisir le plus fort[63] »).

C'est donc que le texte fosséen, bien que foncièrement habité par Dieu, paraît vouloir au même instant le toiser, répondre effrontément à la violence de son mutisme en se mesurant

---

[58] Avec Fosse, nous nous référons principalement – quoique prudemment, au vu du caractère abusivement conservateur de ses positions – à H. Bloom, *Ruiner les vérités sacrées*, Belval, Circé, coll. « Bibliothèque critique », 1999.
[59] Fantasme dont on verra en troisième partie qu'il est aussi omniprésent chez García.
[60] H. Bloom, *Ruiner les vérités sacrées*, *op. cit.*, p. 140.
[61] J. Fosse, « Pourquoi j'écris », in *LEXI/textes 4 : inédits et commentaires*, Paris, Théâtre National de la Colline/L'Arche, 2000, p. 184. Cette phrase n'est pas sans rappeler celle de René Char qui dit que, sur le papier, « les mots qui vont surgir savent de nous ce que nous ignorons d'eux » (« Chants de la Balandrane », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 534).
[62] J. Fosse, « Voix sans paroles », *art. cit.*
[63] J. Fosse, « Pourquoi j'écris », *art. cit.*, p. 182.

à lui[64]. Comme si son écriture, à la manière de Dieu, refusait de s'offrir à la démonstration, de se livrer à un exercice probatoire superflu, pour s'en remettre à l'effort minimal d'une puissance sûre de son coup[65].

Mais pour Jon Fosse, profondément imprégné de culture chrétienne, ce n'est pas sans péril que l'on pénètre, par l'œuvre, l'espace et le temps transfigurés de cette connaissance supérieure (cette « gnose ») : en supplantant l'ordre ancien, l'écriture visse en effet son auteur à la culpabilité de son affront, car elle tue simultanément le Père et la Loi, et s'affirme, comme l'a écrit Barthes, « contre-théologique, proprement révolutionnaire[66] » – ce qui n'est certes pas le moins pénible de ses dilemmes. C'est pourquoi Fosse, lorsqu'il apparente l'écriture à une « prière », se corrige immédiatement en barbouillant ce terme d'un qualificatif délateur :

> Et le fait qu'écrire, écrire bien, s'apparente à une prière, me semble tout à fait évident. Mais cela paraît alors comme une sorte de prière presque *criminelle*[67].

En même temps qu'il nous confirme sa propre irréconciliation, le texte fosséen nous permet cependant d'amorcer une sortie de la tragédie ; car, comme nous venons de le voir, c'est moins l'ordre nouveau d'un autre langage qu'il substitue au Verbe divin, que le chaos nouveau d'un autre silence : la parole, chez Fosse, régulièrement s'interrompt, contemple l'espace et le temps hors d'elle-même, ou plutôt, laisse exister le vide dans sa profération. Nombreuses sont à ce titre les didascalies enjoignant au « silence », tandis que la répétition des mêmes mots en gomme progressivement le contenu sémantique pour en faire de purs schèmes auditifs et vocaux où respirent, comme dans une partition, les pauses, les temps, les soupirs[68].

---

[64] RA, p. 36 : et plus on parle / oui de Dieu / plus ce dont on parle disparaît / et à la fin il ne reste plus / que les paroles

[65] La voix muette de l'écriture a l'ambition d'être « une connaissance qui est de l'ordre de l'indicible, […] une connaissance sans objet, qui *est* seulement » (J. Fosse, *Voix sans paroles*, *art. cit.*).

[66] R.Barthes, *Le Bruissement de la langue*, *op. cit*., p. 68.

[67] J. Fosse, « Pourquoi j'écris », *art. cit.*, p. 185 (souligné par nous) Plus tôt, Fosse fait également mention de la suspicion morale qui frappe le métier d'écrivain : « Si vous êtes un homme d'écriture, c'est […] que vous êtes pire que les autres, puisque vous écrivez en quelque sorte parce que vous ne trouvez pas votre place dans la vie, et que l'écriture signifie que vous êtes proche de la maladie mentale, si vous n'en avez pas déjà franchi la limite. » Il ajoute penser à l'écriture « comme à une déviance ». *Ibid.*, p. 183.

[68] RA, p. 80 : La Femme
Oui (*Long silence. L'homme les rejoint*)
L'Homme
Oui on est bien silencieux ici (*Bref silence*)
La Mère (*regardant l'homme*)
On a un peu bavardé / nous (*elle regarde la femme*) / n'est-ce pas
La Femme
Oui (*Silence*)

Or, selon Barthes, la tragédie repose toute entière sur la parole, car le héros tragique croit que « parler, c'est faire ». Le discours tragique est donc « à la fois agitation des mots et fascination du silence, illusion de puissance et terreur de s'arrêter », tandis que « le silence est irruption du faire véritable, effondrement de tout l'appareil tragique : mettre fin à la parole, c'est engager un processus irréversible » : se taire, c'est arrêter le temps réitératif qui, par excellence, est le temps de la tragédie. Rompant par ses silences cette durée circulaire et répétitive, l'écriture de Fosse extirpe donc le drame hors de son immobilité : elle en fait une fable « maturative » et, par conséquent, en efface le « dessin fondamental », c'est-à-dire la symétrie, qui est « la plastique même de l'immédiation, de l'échec, de la mort, de la stérilité[69] » propre au récit tragique. Attestant la différenciation de ses figures entre elles relativement à leur statut – mortes *ou bien* vivantes, et non plus, à la fois, mortes *et* vivantes –, le théâtre de Jon Fosse valide la dissymétrie des unes à l'égard des autres ainsi que celle du récit qu'elles peuplent, et les libère de la tragédie, de sa « stérilité ».

En conséquence, l'engloutissement mimétique vécu par le héros fosséen, sa tentative de se faire ressemblant aux morts, le mesure à l'impossibilité d'éroder la pointe aiguë de la perte qui se rappelle à lui : lui apparaissent simultanément vains, et l'abandon à la pulsion morbide, et le souhait d'éprouver l'inéprouvable : s'il veut survivre au souvenir tout en le gardant en lui, il lui faut demeurer *aux côtés* de la mort, et non en elle, car elle est un objet le tenant toujours à distance, toujours autre car toujours silencieuse ; ainsi, lorsqu'il choisit de vivre (ou lorsqu'il se retient de mourir), c'est que la mort le séduit précisément par sa *vigueur*, parce qu'elle se dérobe à lui en tant qu'objet résistant à sa force. Mais alors elle le déprend de son but, pour le laisser seul et frustré face à son chantage terrible ; car, sauf que le héros ne se tue, la mort ne se laissera pas cerner[70].

---

[69] R. Barthes, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 66-67.

[70] Observons à ce propos que Fosse, bien qu'il aborde de manière récurrente le thème du suicide, renverse la charge transgressive qui lui est communément donnée au théâtre, afin d'en souligner le caractère dérisoire ; car en les dotant d'un *mobile* désamorçant sa mécanique a-biographique, le suicide confère aux figures une lourdeur psychologique qui les fait entrer dans la sémantique du drame bourgeois, et les réduit à ces *personnages* que Fosse a en horreur. Comme chez Tchekhov ou Ibsen, le suicide ne saurait donc être magnifié car il témoigne en priorité de la recherche d'une paix et d'un confort un peu lâches, inaccessibles à l'état de vivant : si l'être fosséen se donne la mort, ce n'est pas par noblesse d'âme ou par désespoir absolu, mais parce qu'il recherche l'éternité doucereuse et anesthésiée d'un « endroit où habiter » :

VM, p. 163 : La Fille
Oui / oui c'est ce que j'ai décidé
Le Jeune Homme
Et tu as trouvé un endroit où habiter
La Fille
Oui (*Silence*)

Cette sévérité morale à l'égard du suicide trouve sans doute aussi son origine dans l'interdit religieux qui pèse sur lui et, peut-être, dans une certaine forme de puritanisme à l'œuvre dans le récit fosséen : dans les *Variations*

À présent, l'être fosséen va donc devoir inventer une autre façon d'être au monde, tisser avec celui-ci un relation philosophique qui, plutôt que de camoufler la perte en illusion, surmonterait la torpeur de l'après-coup afin d'accomplir un sevrage fondateur : celui du deuil avant l'enfantement, l'avènement d'une histoire nouvelle qui, comme l'œuvre qui l'abrite, transgresserait les frontières des genres et peut-être, de façon gnostique, réconcilierait piété et subversion.

L'écriture fosséenne accompagne toute entière ce projet, parce qu'elle réalise le négatif de la Loi sans la nier, et conteste la parole de Dieu tout en y souscrivant : c'est donc aussi littéralement que le théâtre de Jon Fosse est un théâtre *protestant*. À cet égard, il ne manque pas de rejoindre la conviction que Marie, la mère dont l'enfant a fondé la première des fables – le récit évangélique – ne connaît pas la grâce de l'Immaculée Conception, ni même la virginité perpétuelle de la chair[71]. L'importance de l'instance charnelle dans la pensée fosséenne est fondamentale, car si le Sauveur a été engendré par un être supérieur et divin, mais que celle qui l'a porté s'est aussi adonnée à l'amour terrestre, alors c'est l'idée d'une déité dans l'Homme qui rivalise avec l'idée de Dieu ; et de même l'écriture, si elle jaillit d'abord du silence, s'ancre ensuite dans le corps et la main de l'écrivain : elle est un acte simultanément plastique et transcendant, qui doit pouvoir « embrasser le réel et créer du sens au travers de sa forme » et permettre ainsi de « préserver le divin dans un monde sans Dieu ». Or ces enjeux sont précisément ceux que pose le « mysticisme négatif » forgé par Georg Lukács, concept que Jon Fosse a commencé à explorer dans ses écrits à partir des années quatre-vingt dix[72].

La parenté conceptuelle avec Lukács est revendiquée par Fosse au fil de ses ouvrages théoriques, et s'accompagne également d'une souscription aux thèmes et aux luttes idéologiques de plusieurs théoriciens marxistes, dont Marcuse, Adorno et Benjamin. Ce dernier voyait dans les temporalités chrétienne et marxiste une similitude d'horizons : triomphe du prolétariat ou Jugement Dernier, une révolution doit dans les deux cas s'opérer, et faire émerger une société de justice et d'équité ; car le temps présent court vers sa destruction, il est un temps

---

sur la Mort, L'Ami (dont nous avons tout à l'heure parlé comme « figuration » potentielle de Dieu) défend à la Fille de « venir » dans la mort, tandis que le regret de celle-ci, après qu'elle lui a désobéi, achève la pièce :
VM, p. 185 : Je regrette / Je veux revenir / Je veux de nouveau être seule / Je n'aurais pas dû

[71] RA, p. 36 : et plus on parle / du sexe / oui / et plus on parle / oui de Dieu
Est-il par ailleurs hasardeux de noter la congruence de ces quelques mots avec l'expérience mariale telle qu'elle existe avec ambiguïté sous le regard, cette fois, de tous les chrétiens – une femme *charnellement fécondée par l'Esprit Saint* ?

[72] Notre définition du mysticisme négatif reprend les termes de Jon Fosse tells que rapports par T. Storfjell : « a way to preserve the divine in a godless world through writing that embraces the concrete and creates meaning through form » (« Jon Fosse », *art. cit.*, p. 96).

inchoatif commençant à se finir, c'est à dire écartelé entre deux termes. De fait, si la religion chrétienne entretient une relation ambiguë avec le *déjà* advenu (Dieu s'est fait chair en envoyant Son Fils parmi les hommes) et le *non encore* achevé (Dieu reviendra sur Terre pour juger les vivants et les morts) – si elle ne parvient pas à dénouer la contradiction intrinsèque à sa propre fin (à la fois comme issue et comme but) –, la doctrine marxiste rencontre elle aussi ce dilemme qu'elle surmonte, selon Lukács, par le renoncement idéalisé à sa survivance :

> Sous peine d'annihilation complète, le prolétariat doit agir, mais son action implique sa propre disparition en tant que classe sociale, puisque cette action vise à la société sans classes. Ainsi le prolétariat est la seule classe dans l'histoire à pouvoir accéder à la *vérité*, fondamentale pour sa *praxis* et pour l'avènement de l'histoire, parce qu'il est la seule classe capable de penser et de vouloir sa propre disparition[73].

Ces considérations sont indispensables pour comprendre la conversion de la figure fosséenne, l'éclatement du carcan tragique et de son aliénation morbide avant son retour à la vie. En effet, ce qui permet la rupture du temps réitératif tragique réside dans l'avènement d'une netteté incarnée du statut social des figures, leur ancrage par l'auteur dans un monde politique et idéologique où l'abstraction du rang, au moins ponctuellement, est oblitérée[74] ; si leur vocabulaire est « direct », si les « mots d'emprunt et le jargon technique sont absents du discours des personnages », c'est parce que leur langue est un sociolecte qui permet de les définir comme « typiquement issus des classes laborieuses plutôt que de la bourgeoisie éduquée[75] ». Sans doute faut-il d'ailleurs s'être rendu en Norvège pour constater que les habitants du territoire fosséen, isolés au bord d'un fjord et à l'écart des villes, ne paraissent en aucun cas mener l'existence contemplative ou champêtre dont notre ignorance pourrait ingénument les doter, mais bien qu'ils entretiennent avec leur lieu de travail une pragmatique proximité : à quelques pas de ces maisons, il n'est pas rare qu'une déchetterie vomisse sa fumée ou que des ouvriers s'affairent à débarquer le poisson d'un chalutier. Si les êtres dépeints par Jon Fosse habitent « ici », c'est donc aussi – ou surtout – parce que nécessité, pour eux, fait loi[76].

---

[73] Y. Ishaghpour, « Avant-propos », in L. Goldmann, *Lukács et Heidegger*, Paris, Denoël, 1973 (souligné par nous).

[74] Bien sûr dans la tragédie, le rang joue lui aussi un rôle déterminant, mais il est plus affaire de rhétorique que de politique.

[75] T. Storfjell, "Jon Fosse", *art. cit*., p. 97 : « The vocabulary is straightforward ; loanwords and technical jargon are absent from the speech of the characters, who are typically drawn from the working classes rather than from the educated bourgeoisie ». Fosse confirme par ailleurs que ces « éléments sociologiques sont présents : chômage, solitude, éclatement des familles » (« Les voix de Jon Fosse pour faire entendre la mort », *art. cit.*).

[76] VM, pp. 114 : On n'aura plus les moyens de faire quoi que ce soit / une fois qu'on aura payé le loyer / on aura juste les moyens d'habiter (*bref silence*)

Voici donc que le statut fictionnel des figures, que nous avions jusqu'ici apparenté à l'héroïsme (au sens tragique) se déplace vers un *réalisme* (au sens du réalisme marxiste, et non au sens naturaliste) : l'appréhension intellective de la mort transite également par le statut social des figures, car comme Lukács nous l'a suggéré, elles se doivent d'envisager, avec le groupe auquel elles appartiennent, leur « propre disparition », pour progresser vers « la vérité »[77] ; aussi leur position sociale les adosse-t-elle aux désirs de vide et d'autodestruction.

De ce point de vue, Fosse développe une mystique de l'art et de ses objets dont l'étendue divine se déploie dans une conscience silencieuse de la fin – conscience qui n'est pas exempte d'une « soif de beauté », d'un « rêve de l'harmonie » lukacsiens qui, dans la droite ligne de ses convictions, se positionnent radicalement contre « la laideur et l'inhumanité de la vie sous le capitalisme[78] ». C'est pourquoi l'affirmation du metteur en scène Claude Régy, selon laquelle l'« art dramatique [de Jon Fosse] ne ressemble ni au théâtre politique, ni au théâtre réaliste, qui sont […] les deux branches dominantes et même écrasantes de ces dernières décennies[79] », nous semble en partie erronée. Pour paraphraser Jean-Luc Godard, Jon Fosse ne fait pas du théâtre politique, mais fait politiquement du théâtre : son désintérêt pour la polémique ouverte est loin de prouver un désengagement vis-à-vis des réalités contemporaines ou une trop grande esthétisation de son discours et de sa pensée. Il témoigne au contraire du potentiel qu'ont les fables (même les plus métaphysiques d'entre elles) de garder toujours une profonde valeur cognitive[80].

Continuant à invoquer le concept de mysticisme négatif emprunté à Lukács, Jon Fosse témoigne enfin dans son essai éponyme de l'importance de l'influence de la foi familiale protestante sur l'élaboration de son parcours d'auteur et sur la prédilection de ses écrits pour des thè-

[77] Ici, Fosse affiche une proximité insolite avec l'œuvre cinématographique et littéraire de Pier Paolo Pasolini, tout particulièrement son *Vangelo secondo Matteo* (1963-64), qui met également en perspective temporalités marxiste et chrétienne.

[78] G. Lukács, *L'idéal de l'homme harmonieux dans l'esthétique bourgeoise* (1938) [En ligne] : http://artrouge.chez-alice.fr/arts/luk1.pdf, p. 13.

[79] J. Fišera, C.Régy, *Variations sur la mort. Dossier pédagogique*, Théâtre National de la Colline, 2003, p. 10.

[80] Notons aussi que par la radicalité de son positionnement sociologique et politique, Jon Fosse pervertit les thèmes bourgeois sur lesquels il semble parfois s'appuyer, tels que le triangle amoureux et les relations de quiproquo et de malentendu que celui-ci décline : les codes martelés par le théâtre de boulevard le plus vulgaire (forme qui trouve d'ailleurs, aujourd'hui en Norvège, un certain nombre d'équivalents à ce que nous connaissons sur les scènes françaises, principalement au travers de comédies musicales caricaturant les rapports de classe) sont repoussés par une écriture qui s'abstrait des stéréotypes propres à la position conjugale (mari trompé, femme infidèle, amant libidineux), au comportement (bassesse d'âme, jalousie, convoitise), et aux catégories sociales. Fosse perturbe ainsi l'objet de ce théâtre tel que l'a férocement décrypté Vitez – l'« utopie de civilisation » d'une « société qui se donne en exemple comme normale et bonne » (in E. Copfermann, *Conversations…*, *op. cit.*., p. 200).

mes mystiques, sans que cette influence n'ait pu longtemps l'amener à se définir lui-même comme chrétien[81]. Il ajoute que l'héritage religieux de sa famille repose sur la pensée des sociétés quakers et des courants piétistes : le mouvement quaker fonde sur le silence du recueillement une communion invisible de ses membres entre eux et avec une réalité spirituelle au-delà des mots, « lumière intérieure », « Dieu » ou « Saint Esprit », dont la présence se manifeste à l'origine par des discours improvisés, mais aussi par des tremblements d'enthousiasme supposés chasser la douleur et la mort ; quant au piétisme, il affirme la primauté de la lecture solitaire de la Bible et de l'expérience religieuse personnelle sur l'adhésion à un *credo*, et insiste sur la nécessité d'une conversion acquise sous la forme d'une crise allant d'une phase de désespoir à une soudaine effusion de la grâce, révélation divine dont le croyant doit rendre publiquement compte.

Silence, intercession par l'écrit de la divinité au cœur de l'homme, et transition de la souffrance vers un nécessaire retour à la vie, nous voyons de nouveau se profiler les thèmes chers à Jon Fosse, cependant enrichis d'une dimension nouvelle, qui résonne à profit avec son théâtre : convulsions d'enthousiasme ou extériorisation critique de la grâce, la piété y est en effet non seulement charnelle, mais *affective*. Ainsi la remontée hors du gouffre tragique déjà maintes fois esquissée, la conversion du héros tragique fosséen en figure réaliste, l'avènement d'une relation nouvelle à la mort qu'il nous reste à éployer se produisent véritablement par la réintroduction des affects, d'une part dans l'écriture fosséenne, d'autre part dans les hypothèses que peut poser notre lecture et les directions qu'elle envisage de prendre, *a contrario*, hors et autour du texte.

Dans l'écriture d'abord, l'introduction, dans le *continuum* de l'action, d'un « effet frappant », d'une déchirure événementielle, « concentre, comme l'écrit Anne Larue, sur un point de *pathos* toute l'énergie du théâtre[82] », au détriment de l'intrigue, du *muthos* qui caractérise la structure tragique. Par cette action affective immédiate et violente, l'histoire tragique se pétrifie dans l'effet pathétique et, par conséquent, ne peut reprendre son cours, c'est-à-dire maintenir la perpétuité, par-delà les êtres qui la nourrissent, de son *logos* (et de sa logique). Dans la dramaturgie fosséenne, l'« effet frappant » peut, comme le crime ou le suicide, être un *geste* pathétique, mais quel qu'il soit, il transite d'abord ou ensuite sous la forme d'une *parole*, qui retentit alors non pas comme la promesse d'une répétition, mais d'un néant[83] : cette

[81] Cf. J. Fosse, « Negativ mystikk », in *Frå telling via showing til writing*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1989. Cité par T. Storfjell, « Jon Fosse », *art. cit.*, p. 100.
[82] A. Larue, « Vision impossible… », *art. cit.*, p. 45.
[83] EN, p. 94 : Baste

parole est interruption du temps de la fable car elle griffe d'une plaie, d'un déraillement émotionnel, le scénario recommencé du froid *continuum* tragique et de son « bon déroulement » qui, traditionnellement, font fi du libre choix des figures ; elle en marque donc le coup d'arrêt et, de ce point de vue, vaut comme acte définitif d'émancipation hors du motif qui, sur le récit, voudrait ne jamais cesser de peser : celui d'un Destin déjà écrit, déjà joué – celui du *Sort*, en somme.

Cette émancipation offre dès lors à notre analyse l'occasion de basculer de l'a-corporéité de la figure littéraire fosséenne à la corporéité de l'acteur scénique : en s'emparant du paradigme mort/mémoire à l'œuvre dans le texte fosséen, celui-ci doit en effet montrer « l'absence dans le corps concret de ce qui est là[84] », c'est-à-dire faire advenir concrétude et inconcrétude dans un même corps, une même voix. Les figures des morts, comme le présupposé d'une écriture hantée par une voix invisible, questionnent ainsi largement les concepts de *présence* et d'*incarnation* : comment donner vie à l'indécidable du déjà-mort, comment habiter, et faire habiter, le grain de voix d'un corps inhabité – « acter » ce qui ne peut l'être, dire une parole éteinte – et ainsi faire lien avec ce qui échappe à la topographie conventionnelle du « personnage » ? C'est à l'acteur qu'il appartient de surmonter ce paradoxe pour faire vibrer, en l'habitant, le vide interstitiel qui règne entre la subtilisation du logos tragique et la concrétude silencieuse que recèlent les mots – mots dont la signification ne saurait suffire à faire retentir cette vibration, au contraire, comme l'écrivait Artaud, de « tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène, et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit[85] » – à savoir, tout ce qui appartient au langage des affects et, en particulier, de leurs instances : visage, corps et voix.

Il s'est tiré dessus
La Jeune Femme (*très bas*)
Il ne reste presque rien / de sa tête
ou VI, p. 66 : L'Homme
J'ai déjà raconté
Le Frère
Dis-moi tout le reste
L'Homme
Volontiers / Il n'y a rien d'autre à raconter (*L'homme va s'asseoir à côté du frère sur la canapé*) / Mais pourquoi tu es venu / Qu'est-ce qui te prend (*Le frère ne répond pas. L'homme se met à rire*) / Tu veux me tuer

[84] Comme le postule D. Guenoun : « le théâtre montre l'absence dans le corps concret de ce qui est là » (in *Lettre au directeur du théâtre*, Le Revest, Cahiers de l'Égaré, 1996, p. 18).

[85] A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1964, p. 56-57.

4. À l'orée du langage

C'est au sein de la parole,
dans l'élément de la langue
qu'adviennent les choses et qu'elles sont.

Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, tome 40

Nous avons évoqué la désubstantivation de la figure fosséenne par sa conformation au fantôme, qui en retient l'éclosion et l'empêche, pour recourir encore à une terminologie heideggerienne, d'irradier à partir de son propre « foyer » – c'est-à-dire, d'un point de vue aspectuel, de s'offrir à la vue en étant en évidence, d'*ex*-ister à partir de « ce qui se tient-là-en-soi et s'expose[1] ». Il est utile de porter ici toute l'attention nécessaire au préfixe souligné, le « foyer » dont il est question devant être précisément considéré du dehors vers le dedans – ce qui revient à dire : *en-visagé*.

L'hypothèse que nous posons, selon laquelle l'étiolement existentiel de la figure fosséenne peut trouver remède dans le visage que lui prête l'acteur, nous expose immédiatement à la vertigineuse complexité de celui-là. Le visage, en effet, peut d'abord être vu comme un « foyer » de signes insaisissables, en tant qu'il abrite un ensemble d'affects se dérobant à l'objectivation et fragilisant infiniment, à cet égard, notre interprétation, mais qui, posés sur la figure fosséenne, permettent surtout d'en réinvestir l'entité littéraire exténuée et d'en contrer la *désaffectation* : le discernement du visage (le sien, celui de l'autre) autorise l'être fosséen, dont nous savons qu'il est le plus souvent dépossédé de lui-même, à repeupler ses affects, à les réinjecter dans son être et à se laisser lentement réhabiter par la sensation de l'existence et de sa contingence[2].

C'est ensuite que le visage peut advenir, selon la formule de Gilles Deleuze, comme une structure qui, en « mettant l'exprimé dans l'exprimant », implique la possibilité redoublée, à la fois intra et extra-diégétique, de ce qu'elle exprime[3]. De ce point de vue, le visage

[1] M. Heidegger, *Gesamtausgabe, tome 40*. Cité par P. David, « La saga de l'être », in M. Heidegger, *Grammaire et étymologie…*, *op. cit.,* p. 41.
[2] LE, p. 189 : Son visage ressemblait au tien […] / Moi en tout cas je m'en souviendrai / Je m'en souviendrai jusqu'à ma propre mort / Longtemps après ma mort / je m'en souviendrai / Elle vivra en moi
[3] « Un visage effrayé, c'est l'expression d'un monde possible effrayant, ou de quelque chose d'effrayant dans le monde » (G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 356-357).

nous enjoint de nous *figurer* avec vividité la simultanéité des espaces fictif et réel, dont les arguments se déploient sur et au-delà du plateau (ubiquité renvoyant, nous l'avons vu, à celle de l'image, et instaurant par ailleurs la présence-absence de l'acteur en scène, sur laquelle nous reviendrons). *Envisager*, *se figurer*, la parenté qu'entretient la terminologie relative au visage avec celle se référant à l'imaginaire dit elle aussi assez bien cette force d'hypotypose que sait engendrer la concrétude physionomique de la face humaine[4].

Comme lieu des affects, le visage préside de surcroît à une potentialité nouvelle, non plus strictement intellective, mais émotive – potentialité que creuse l'analyse qu'a menée Deleuze sur le cinéma bergmanien[5], dans laquelle il confronte sa propre élaboration tripartite des fonctions du visage (individuante, socialisante, communicante) avec l'usage qui est fait de celui-ci au travers des gros plans du réalisateur. Le cadre pointilliste, à l'affût de l'expressivité de ses acteurs, y confirme à quel point le visage concentre en sa surface le *transport* et le jaillissement des affects ayant fui le reste du corps, échappée ascensionnelle que Deleuze nomme « déterritorialisation ». Au-delà du strict contexte cinématographique – dont Deleuze confirme par ailleurs qu'il ne peut constituer un cadre susceptible de trop étroitement circonscrire son analyse[6] –, ce que le visage a à offrir est, lors de la violente crue des émotions qui l'inondent, « une nudité […] plus grande que celle des corps[7] ».

Lorsque certaines procédés spectaculaires sont réunis, le « visage-affect » peut donc être le théâtre d'un dépassement des trois fonctions deleuziennes : en racontant avec perfection « son rapport dans la peur avec le vide ou l'absence, la peur […] en face de son néant », il peut également faire surgir « l'expression d'un monde possible[8] » hanté par de puissants thèmes existentiels, c'est-à-dire parvenir à déplier par sa force évocatrice tout un univers allégorique et affectif faisant tenir ensemble – sans qu'il soit aisé d'affirmer qui, de l'un ou de l'autre, l'emporte – réel et fictionnel[9].

---

[4] « Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants / Entrant à la lueur de nos palais brûlants » (J. Racine, *Andromaque*, Paris, Hachette Éducation, coll. « Classique », 1992, Acte III, scène 8).

[5] Nous savons qu'I. Bergman a été profondément influencé par le théâtre d'A. Strindberg, dont Fosse se réclame également : « La haine, on peut la retrouver chez Strindberg, mais elle est doublée d'un immense amour pour l'humanité. Moi aussi, à ma façon, je montre cet amour » (cf. « Jon Fosse, l'enfant des fjords », *art. cit.*).

[6] « Il n'y a pas de gros plan de visage. Le gros plan, c'est le visage » (G. Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 141).

[7] *Id*.

[8] *Ibid.*, p. 142.

[9] S'agglomèrent alors simultanément dans le visage-affect les traits de « visagéité » (les sentiments ou émotions qui traversent le visage) et ceux de « visagéification » (ce à quoi le visage semble penser) qu'a définis Gilles Deleuze.

Dans sa mise en scène des *Variations sur la mort*[10], Claude Régy a su rendre compte de ce pouvoir des visages, que l'éclairagiste Dominique Bruguière a façonnés à l'aide d'« intensités lumineuses […] si basses qu'elles devenaient fascination[11] » et dont Fosse, spectateur de la pièce à Paris, dit avoir reconnu « la forme, comme une sculpture[12] ». La minutie de la fragmentation du visage et du reste du corps, nimbant alternativement l'un et l'autre de la lumière la plus éclatante ou de l'obscurité la plus noire (et recoupant à cet égard l'usage habituellement dévolu au montage cinématographique du plan large et du plan rapproché[13]), y rendait ainsi instinctivement lisible le conflit fréquent, dans les êtres fracturés du récit fosséen, entre visage et corps, affect et intellect, chair et psyché.

Avec *Dors mon petit enfant*[14], le metteur en scène Denis Marleau a quant à lui choisi, par un procédé scénique mêlant marionnettes, masques et projections vidéo, d'éveiller chez le spectateur une vigilance obsessive aux visages, en portant sur eux seuls la plus précise attention et en éradiquant le corps des acteurs : de la sorte il mettait à nu l'énigme radicale du visage, par ailleurs commune au regardant et au regardé. Faisant cela pourtant, Marleau s'est peut-être abusivement privé de la matérialité spatiale qui se développe à partir du corps des acteurs ; car chez Régy, en revanche, la disparition ponctuelle des visages dans la pénombre suffit à démontrer à quel point le corps sans visage, en n'étant plus subordonné ni aux affects, ni à la psychologie, ni au langage articulé, devient un pur matériau de jeu théâtral – comme se doit de le devenir, par exemple, celui d'un acteur dissimulé derrière un masque –, matériau de ce point de vue essentiel à l'exaspération de la physicalité de la figure spectrale (à la fois en tant que sommet et que fin).

En effet le fantôme fosséen, ou plus spécifiquement, sa nature antithétique – puisqu'il faut à la fois le faire voir et l'anéantir, suggérer sa réalité et en abdiquer l'emprise – réclame de rencontrer le corps d'un acteur : il l'oblige en quelque sorte à en passer par une présence pleinement incarnée, en tant qu'elle se déploie dans l'espace hyper-exigu du présent, dans une temporalité scénique qui apparaît, à l'instar des chronologies chrétienne et marxiste, inexora-

[10] *Variations sur la mort*, m.e.s. Claude Régy, créé le 8 octobre 2003 au Théâtre National de la Colline, Paris.
[11] Cf. J.-L. Perrier, « Le volume et le temps en lumière grâce à Dominique Bruguière », in *Le Monde*, Paris, 7 octobre 2003.
[12] Cf. M. La Bardonnie, « Jon Fosse, l'écriture comme rempart », in *Libération*, Paris, 25 janvier 2001.
[13] « J'essaie d'amener des acteurs en gros plan en décadrant. […] J'improvise tranquillement des mouvements d'acteurs qui remplacent en fait des mouvements d'appareil. […] J'utilise des sortes de travellings, je dis aux acteurs de partir du fond et de descendre vers la face. » (C. Régy, *Espaces Perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998, p. 84.)
[14] *Dors mon petit enfant*, conception et réalisation D. Marleau, créé en 2004 au Manège – Scène Nationale de Maubeuge.

blement déchirée entre deux stances, passée et future. Car ce que le plateau amène au spectateur, c'est l'acteur sur qui un Temps contracté et total est *en train* de prendre, a *déjà* pris, n'a *pas encore* pris – menace à chaque instant de prendre. Sur lui s'imprime donc la dualité classique du *thanatos* et de l'*eros*, la destruction en instance dans son être et la sensuelle palpitation des veines sous la tiédeur tendue de la peau : l'acteur semble continuellement livré à une mise à mort transposée où se suspendent, en équilibre, le perpétuel triomphe de la chair en même temps que son perpétuel pourrissement. C'est de ce pourrissement que le spectre fosséen peut naître, et c'est par ce triomphe qu'au même instant, il expire[15].

En se nourrissant tout entier de cette dialectique sacrificielle, les textes de Fosse permettent de renouer avec la nécessité d'engager le corps de l'acteur dans un processus dont la forte imprégnation rituelle s'impose avec d'autant plus d'évidence qu'elle permet de rendre appréhensibles dans leur complexité les fondements métaphysiques et mnémoniques sur lesquels repose son théâtre.

Né deux fois en Occident, en Grèce ancienne et au IX^{e} siècle dans l'Europe chrétienne, la première fois (nous en avons parlé) à partir du dithyrambe censé faire revivre Dionysos, la seconde au travers de la liturgie célébrant la résurrection du Christ, le théâtre a d'abord été un rituel commémorant la jonction de la vie et de la mort par l'entremise d'une énergie spirituelle, *matérialisation symbolique* d'une présence suprahumaine dans la temporalité du réel[16]. Cela, Claude Régy le sait bien, qui écrit qu'au théâtre, « on a affaire à du sacré, au sens antique du terme », et que cette conscience contraint d'« approcher le mystère de la création du monde par le démembrement d'un corps, le mystère du sacrifice humain acte fondateur de toute humanité, gage de fertilité. La mort génératrice de vie[17]. » C'est peut-être à ce titre que le travail d'éclairages observé dans ses trois mises en scènes de Fosse (*Quelqu'un va venir*[18], *Melancholia – Théâtre*[19] et, plus encore, *Variations sur la mort*), constituait un exemple ache-

[15] Sans ranger le théâtre de Fosse dans la catégorie historiquement connotée d'un « théâtre de répétition », il peut être intéressant de se reporter à G. Deleuze pour comprendre comment la « spectralité » de l'acteur peut se voir par ailleurs renforcée par l'omniprésence de la répétition dans le texte fosséen : « Dans le théâtre de répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, *des spectres et des fantômes avant les personnages* – tout l'appareil de la répétition comme puissance terrible » (in *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 19 ; souligné par nous). Par ailleurs, cette citation est riche de nombreuses implications, qu'à maints égards nous rejoindrons plus loin dans notre exposé.
[16] E. Green, *Présences : essai sur la nature du cinéma*, *op. cit.*, p. 25 et suiv.
[17] C. Régy, *Espaces perdus*, *op. cit.*, p. 115.
[18] *Quelqu'un va venir*, m.e.s. C. Régy, créé le 28 septembre 1999 au Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre.
[19] Adaptation pour la scène du roman de J. Fosse, *Melancholia I* : *Melancholia – Théâtre*, m.e.s. C. Régy, créé le 19 janvier 2001 au Théâtre National de la Colline.

vé de ce que les techniciens de la scène nomment un travail de « découpe » : les projecteurs y opéraient une désagrégation virtuelle des acteurs, une désossement de leurs corps en diverses parties, dont certaines se détachaient dans la lumière, tandis que d'autres semblaient, comme en sacrifice, offertes à l'ombre.

Se référant à Jerzy Grotowski, Peter Brook s'en remet lui aussi au rêve d'un théâtre qui, comme la danse et la musique chez certains derviches, mettrait le corps en « offrande » pour accéder au salut. Cette mise en jeu implique chez l'acteur un travail exigeant afin de parvenir à une maïeutique du corps, nécessitant une extrême concentration associée à une discipline physique rigoureuse. Au moment de la représentation, l'acteur cherche ainsi à exhiber avec honnêteté les forces et les fragilités de son enveloppe charnelle :

> L'acteur n'hésite pas à se montrer tel qu'il est, car il se rend compte que pour dévoiler le secret d'un rôle, il faut qu'il s'ouvre totalement, qu'il révèle ses propres secrets. Si bien qu'en jouant il accomplit un sacrifice : il sacrifie ce que la plupart des hommes préfèrent cacher. Ce sacrifice est son offrande au public. Il y a là entre l'acteur et son public une relation semblable à celle qui existe entre le prêtre et le fidèle. […] Ce théâtre est sacré parce que son but est sacré. Il a une place clairement définie dans la communauté et répond à un besoin auquel les églises ne répondent plus[20].

Le corps de l'acteur joue donc ici (et, dans le théâtre de Jon Fosse, doit de notre point de vue jouer) le rôle d'un objet cérémoniel où convergent regards de frustrations et de désirs, et par lequel peut advenir la *catharsis* – *catharsis* sans tragédie, donc. C'est en cela que, selon Brook, « le théâtre de Grotowski est ce qui se rapproche le plus de l'idéal d'Artaud[21] ».

Si Artaud fait office pour nous de référence dans la lecture de Fosse, c'est d'abord parce que l'« état spectral » est, selon lui, ce qui caractérise le mieux la présence de l'acteur en scène[22] ; mais également, parce que son observation du théâtre balinais constitue un modèle visionnaire vers lequel tout artiste ayant le projet de mettre en scène ou d'incarner l'écriture fosséenne devrait, en dépit de – ou, peut-être, *à cause de* – son insondable difficulté, tendre :

> Nous sommes ici et soudainement en pleine lutte métaphysique et le côté durcifié du corps en transe, raidi par le reflux des forces cosmiques qui l'assiègent, est admirablement traduit par cette danse frénétique, et en même temps pleine de raideurs et d'angles où l'on sent tout à

[20] P. Brook, *L'Espace vide, Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977, p. 84.
[21] *Id*.
[22] Artaud assure en outre que « l'hallucination est le propre de tout personnage de théâtre » (in *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 81).

> coup que commence la chute à pic de l'esprit. On dirait des vagues de matière recouvrant avec précipitation leurs crêtes l'une sur l'autre, et accourant de tous les côtés de l'horizon pour s'insérer dans la portion infime de frémissement, de transe – et recouvrir le vide de la peur[23].

Cette plongée dans un état sensori-moteur proche de la transe rejoint le concept de « mystique » tel que l'a recensé Edgar Morin, en tant qu'expérience paradoxale de l'abandon de soi par l'oubli de son corps, dans une conscience pourtant aiguë de celui-ci au travers d'une extase quasi érotique[24]. Rapportée à une sorte d'herméneutique de la scène, cette transe peut s'apparenter à ce que Careri décrit comme la « phase aiguë de la crise du deuil qu'Ernesto de Martino a nommé le *planctus* », et à la poussée « orgiastique » qui l'accompagne. Cette crise prend sa source dans ce que furent, dans les fêtes de l'Antiquité, les *orgies* : les Courètes pratiquaient une musique et une danse menant à une transe rythmique qui, en faisant naître un état de fureur et d'exaltation, leur permettait d'oublier leur enveloppe humaine pour établir un contact avec les dieux. Elle fait donc le lien avec le « mythe antique du cadavre vivant, la croyance dans une phase intermédiaire dans le passage entre la vie et la mort[25] ». À cet égard, elle rappelle le processus mimétique de ressemblance au défunt dont nous avons tout à l'heure parlé, s'affichant selon nous comme option pertinente dans l'interprétation scénique de Fosse.

Ce qui est permis par la transe relève alors de « ce qu'Artaud demande à l'acteur : faire le vide en soi, développer une musculature d'émotions qui ne lui appartiennent pas. Projetées au dehors, ces forces forment comme un organisme distinct, une sorte de *spectre* affectif capable d'agir sur lui de l'extérieur. Car les affects n'ont rien de personnel » : dans une opposition radicale à toute notion moderne de psychologie, l'acteur « crée l'affect, mais ce n'est pas le sien. C'est comme l'athlète qui se fait des muscles, mais en quelque sorte à distance[26] ». Il fait en somme œuvre de *distanciation*, mais en dévoie la retenue brechtienne par une fiévreuse implication physique où l'énergie doit se libérer sous forme de sécrétions, et couler en « morve, larmes, sueur[27] » – sécrétions qui sont aussi un moyen d'établir, par delà la séparation, une communion charnelle des vivants et des morts dont, comme le dit Régy, il faut es-

[23] *Ibid.*, p. 99.
[24] Cf. E. Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970.
[25] G. Careri, *Gestes d'amour et de guerre*, *op. cit.*, p. 103-104. Ajoutons que le drame tragique, en effet, advient en même temps que l'aliénation funèbre des morts aux vivants, au moment où la dette due par les seconds aux premiers les fond inexorablement en une même entité irréconciliable. Barthes avance d'ailleurs que cette partition binaire reproduit une idée chrétienne d'une immédiation de l'âme (voir *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 46).
[26] J. Baudrillard, S. Lotringer, *Oublier Artaud*, Paris, Sens&Tonka, 2005, p. 15-16.
[27] C. Régy, *L'ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 49.

sayer de faire sentir les traces : l'« odeur – le pipi moisi, les draps sales[28] ».

Cependant le maintien du corps en transe ne peut bien entendu se prolonger au-delà de la durée nécessaire « pour se laisser traverser par des forces – des forces qui viennent aussi de l'écriture elle-même et donc probablement de choses enfouies dans l'inconscient[29] » ; car si cette transe permet de renouer avec la première phase mimétique du héros fosséen dans la mort, elle doit ensuite laisser place à une autre état du corps et de la conscience de l'acteur, en générant à son terme un épuisement à partir duquel la parole peut jaillir. Elle est ainsi un préalable à la disponibilité de l'acteur, d'une part à l'écriture, d'autre part à l'inconscient, comme si celui-ci était emporté dans un « rêve éveillé[30] ».

Pleinement confronté à sa propre gravité, l'acteur *fatigué* prend la juste conscience de son corps. Dans le même temps, dans cet état d'engourdissement ou de narcolepsie**,** il instaure en lui un espace somnambule d'où sourd une voix blanche, sur laquelle peuvent se poser les mots du texte. La transe, puis la torpeur qu'elle provoque, tient donc l'acteur à l'écart de l'interprétation, le pousse à s'abandonner à la parole sans intervention volontaire de l'esprit – le contraint, en d'autres termes, à être parlé, et même à être écrit – donc à être *lu*. Avec Marguerite Duras, nous croyons en effet « que rien ne remplace la lecture d'un texte, rien, aucun jeu[31] » ; ce qui ne signifie pas, à nos yeux, que l'acteur ne saurait jouer un rôle quelconque (et d'ailleurs indispensable), mais plutôt que ce rôle doit d'abord s'apparenter à l'acte de lecture, voire à l'attitude de l'enfant qui, dépourvu de tout savoir, apprend à proférer dans un état de découverte des mots (c'est-à-dire aussi des signes et des sons qui les composent) : ce qui est ici recherché, c'est une réduction de l'acteur à sa gangue énonciative et, plus profondément encore, un retour à la force originelle des signes sur le papier[32]. Si donc l'acteur installe en lui

[28] Voir C. Régy, *Quelqu'un va venir. Présentation* [En ligne] : http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/qlqun/presentation.htm
Cf. QQ, p. 49 : Ici c'est la chambre où elle (*hésitant*) / où / la vieille couchait / Ça sent le vieux / ça sent le vieux pipi / le renfermé le sale
[29] C. Régy, *Espaces perdus*, *op. cit.*, p. 88.
[30] « Tout se passe entre veille et sommeil. Ou plus encore dans un état entre la vie et la mort. Si chaque scène est jouée comme si elle avait été vécue dans une autre vie, ou projetée dans un imaginaire à venir, non encore vécu, la poétique qui s'installe est modifiée. » (*ibid.*, p. 89.) La dimension « spectrale » de l'acteur se voit ici entérinée puisque, pour Régy comme pour Artaud, celui-ci semble devoir apparaître sur scène non comme une réalité humaine, mais comme une allégorie mentale, une projection de l'inconscient – c'est-à-dire différemment d'un objet surgi ou imité du monde réel, mais comme le produit de l'activité d'un inconscient imageant.
[31] M. Duras, *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, p. 59.
[32] Si l'on osait, on dirait qu'il est permis au texte derrière lequel l'acteur s'efface de graver au travers de lui un ordonnancement *géomantique* des signes scripturaux – c'est-à-dire d'opérer, si l'on se réfère à la définition que donne J. Malaurie de cet art, une « discipline d'esprit permettant de mettre en harmonie les humains avec des forces visibles et invisibles » (in *L'Allée des baleines*, Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 2003, p. 35).

un vide virtuel – un « vide aspirant[33] », dirait Baudrillard –, c'est certes pour devenir un espace où créer, mais surtout pour que cette création advienne par la force des signes, non par l'accumulation du sens, afin qu'il puisse redevenir le strict « locuteur », la « machine parlante et acoustique » que définit Erving Goffman : l'acteur, tout simplement, « bouge les lèvres de haut en bas en accompagnement de ses gestes faciaux (et parfois corporels), et l'on entend des mots sortir de sa zone buccale[34] ».

Que l'on nous rétorque que cette vision de l'acteur fosséen – cette proposition presque idéologique de son interprétation – pâtit d'une résolution simplificatrice, nous répondrons que le théâtre a trop eu à souffrir de son institutionnalisation dans une forme que Jon Fosse appelle fort à propos une « manifestation culturelle assez pénible[35] », et dont l'argument repose avant tout sur une tradition esthétique bourgeoise dans laquelle prime l'attention portée au *sens* :

> L'art bourgeois est un art du détail. Fondé sur une représentation quantitative de l'univers, il croit que la vérité d'un ensemble ne peut être que la somme des vérités particulières qui le constituent, que le sens général d'un vers, par exemple, n'est que l'addition pure et simple des mots expressifs qui le composent. En suite de quoi, on attribue une signification emphatique à la plus grande possibilité de détails : dans la coulée du langage, le comédien bourgeois intervient sans cesse[36].

Ce que Barthes souligne ici, c'est que l'*effet*, souvent, tyrannise l'acteur : il veut à tout moment « dire » le texte, suspendre une intention et *faire signe*, avec emphase, que ce qu'il profère là est important, soulignant le contenu qu'il veut bien attribuer aux mots, donc surtout à leur signification présumée[37] : en d'autres termes, il succombe au préjugé selon lequel les mots traduisent trait pour trait la pensée, et qu'il est pour cela nécessaire de s'attaquer à chacun comme à une tâche précise, pour mettre en relief l'analogie entre concept psychologique et substance sémique – donc mélodique. Car l'acteur s'acharne en sus à « faire entendre » la musicalité censée se dégager de la somme des parties, et se voit alors ballotté entre deux impératifs : le didactisme du sens et l'« énigme » mélodique de l'ensemble. C'est pourquoi le souci scrupuleux de signifier excessivement la clarté du détail tout en restant vigilant au

[33] J. Baudrillard, S. Lotringer, *Oublier Artaud*, *op. cit.*, p. 16.
[34] E. Goffman, *Façons de parler*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1987, p. 153-154.
[35] J. Fosse, « Voix sans paroles », *art. cit.*.
[36] R. Barthes, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 136.
[37] Artaud aurait ajouté que « la hantise du mot clair et qui dit tout aboutit au dessèchement des mots » (in *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 184).

continuum musical accouche, le plus souvent, d'un ensemble tiraillé qui, bien qu'il soit « mâché » par l'acteur, devient inintelligible et obscur.

Plus grave encore, cette « hypertrophie de la signification parcellaire[38] » s'oppose à la fonction poétique du texte telle que l'a définie Roman Jakobson, comme fonction qui « projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » ; car, précise-t-il, « en poésie, chaque syllabe est mise en rapport d'équivalence avec toutes les autres syllabes de la même séquence ; tout accent de mot est censé être égal à tout autre accent de mot ; et de même, inaccentué égale inaccentué ; long (prosodiquement) égale long, bref égale bref ; frontière de mot égale frontière de mot, absence de frontière égale absence de frontière[39] ». Contrairement à l'ensemble textuel non versifié où le sens jaillit de la « sélection » produite par la mise en perspective d'éléments dissemblables, la séquence poétique répond au procédé combinatoire fondé sur la *contiguïté* et la *similarité* des éléments entre eux, chaque syllabe étant convertie en unité de mesure équivalente à celle qui lui est mitoyenne. Ainsi, « c'est seulement en poésie, par la réitération régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical[40] ».

Bien que l'on ne se trouve pas, avec le théâtre de Fosse, en présence d'un système poétique au sens usuel (ni rime ni métrique traditionnelles), plusieurs procédés stylistiques y remplissent cependant un certain nombre des fonctions jakbsoniennes aptes à le qualifier. Ce sont ces fonctions qu'il faut accompagner par le jeu, car sur elles repose la potentialité de voix interstitielles, de voix trépassées :

- en premier lieu, l'absence de ponctuation, porteuse de l'une des équations formulées par Jakobson – « absence de frontière égale absence de frontière » – et qui contourne à tous niveaux (lecteur, acteur, spectateur) l'appropriation sémantique des mots auxquels elle ouvre au contraire le champ : sans virgules ni points, il serait en effet bien hardi de vouloir enfermer les figures dans des intentions (donc des « intonations ») décisives[41].

---

[38] R. Barthes, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 138.
[39] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 220.
[40] *Ibid.*, p. 221. Ces quelques mots, ainsi que l'analyse qui vient, nous permettront peut-être d'aller plus loin que les analogies un peu faciles qui ont suggéré une relation entre la musicalité de l'écriture de Jon Fosse et sa carrière précocement interrompue de guitariste de rock (dans une interview de 1997 avec Kjersti Vevstad, Fosse contribue d'ailleurs lui-même à sa légende, en établissant la connexion entre son style et les sonorités et les rythmes que peut créer une guitare). Voir T. Storfjell, « Jon Fosse », *art. cit.*, p. 99. À Bergen, Fosse nous a aussi confirmé avoir « composé » ses *Variations sur la mort* en écoutant en boucle les *Variations Goldberg*.
[41] C'est malheureusement trop fréquemment le cas, et l'on peut se désoler de voir le théâtre de Fosse subir les mêmes misères d'interprétation que celles qui défigurent généralement l'un de ses maîtres, Tchekhov. Si l'on ne comprend pas qu'il faut bannir, chez l'un et l'autre, l'opinion trop répandue d'une vague psychologie qui, souvent, fait plaider les metteurs en scène en faveur des options convenues d'une « petite musique des âmes », alors on retourne contre leurs auteurs la violence qui point sous le vernis d'inoffensive banalité du texte. C'est à cette

- en second lieu, la forme versifiée *libre* : associée au procédé précédent, celle-ci permet de faire entrer le texte dramatique dans un cadre contrapunctique où deux rythmes se développent en même temps : celui du vers comme structure constituante, et celui du discours non engoncé dans une métrique stricte. Appuyons-nous, pour observer ce phénomène, sur un exemple extrait de *Quelqu'un va venir* :

1.	sjå bølgjene	regarde les vagues
2.	sjå korleis bølgjene	regarde comme les vagues
3.	veltar seg mot alle dei runde steinane	se brisent contre les pierres rondes
4.	der nede i fjøra	là-bas sur la grève
5.	bølgje etter bølgje	vague après vague
6.	og så havet	et regarde la mer
7.	der ute	là-bas
8.	Så langt som auga rekk	Aussi loin que l'œil peut voir
9.	er berre havet å sjå[42]	il n'y a que la mer[43]

Sans rentrer dans des détails échappant à notre compétence (qui se bornera ici à une interprétation basée sur le système métrique[44]), notons que les trois premiers vers offrent un exemple achevé d'équilibre, avec la répétition de la totalité du vers 1 (quatre pieds) dans le vers 2 (six pieds), où le mot « bølgjene » est également valorisé par sa présence à la césure, puis avec le doublement du nombre de pieds du vers 2 (six pieds) au vers 3 (douze pieds) qui, renforcé par l'enjambement, épouse et soutient la proéminence des vagues. On retrouve une composition hexamétrique semblable dans les vers 4 et 5 (qui confirment la sensation harmonieuse initiée par la juxtaposition des vers 1, 2 et 3), ainsi que dans le vers 8 de notre exemple : celui-ci semble suspendre, par sa régularité, la perturbation de la séquence que le vers 7 a entamé par sa brièveté et son imparité (seul vers à trois pieds de la séquence), comme le mouvement d'un ressac qui, finalement, va venir se « fendre » sur le vers 9. Ce dernier vers, parce

facilité qu'ont cédé, de notre point de vue, les mises en scène de F. Bélier-Garcia (*Et la nuit chante*) et J. Lassalle (*Un jour en été*).

[42] *Nokon kjem til å komme*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1996, p. 15.

[43] QQ, p. 17-18.

[44] Dans les langues héritées du vieux norrois, connaissant des oppositions de longueur vocalique et/ou syllabique, c'est en effet moins le nombre de syllabes qui détermine le mètre que la répartition des voyelles ou syllabes longues dans le vers. Ces jeux d'alternances de quantité permettent de faire apparaître des schémas rythmiques (pieds) semblables à ceux de la musique. On peut donc comparer les combinaisons de voyelles longues et brèves au sein d'un pied aux mesures musicales : les voyelles longues y seraient des blanches, les brèves des noires. Cette comparaison est d'autant plus pertinente que, traditionnellement, dans la poésie norroise (dite aussi « poésie scaldique »), les liens entre la parole et le chant sont très forts, notamment grâce au *refrain* et à la *scansion* (nous y reviendrons). Voir à ce propos J. Harris, « Eddic Poetry », in C.J. Clover et J. Lindow (dir.), *Old Norse-Icelandic Literature. A critical guide*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1985, p. 68-156.

qu'il se distingue par sa valeur arythmique (il est en effet le seul à présenter une structure heptamétrique) confirme son caractère conclusif, semblant endiguer les vers qui le précédent et qui, à l'image des flots, viennent en s'additionnant gorger l'ampleur de son motif, en même temps qu'ils butent, paradoxalement, sur sa famélique évidence : *il n'y a* – en effet – *que la mer*.

On voit dans cet exemple que la fréquence d'une grammaire métrique régulière est contrariée par le croisement ponctuel de structures plus arythmiques (celles d'une glose que nous pourrions apparenter à la voix parlée), donnant ainsi la sensation d'une configuration double, ambiguë (et cela plus encore à quiconque est familier avec le nynorsk). Ces divergences dans l'écrit entre deux formes aussi distinctes créent une situation spéculative précaire où certaines attentes esthétiques se voient satisfaites tandis que d'autres, au même instant, sont déçues (ce qui redistribue du même coup la hiérarchie distinguant ce qui serait digne d'être espéré de ce qui ne le serait pas : aussi la structure poétique fosséenne, en affirmant constamment son acrasie, ne cesse-t-elle de semer la panique dans le « bon-vouloir » du lecteur-spectateur).

Mais surtout, ces divergences s'arriment fermement à la fixation ambivalente du nynorsk dans sa forme écrite. En effet, si comme le dit Fosse, « c'est une langue très propre, préservée, qui n'est pas touchée par la publicité, par le monde des affaires », si « c'est une langue très abstraite, faite pour penser[45] », c'est que le nynorsk ne se parle nulle part tel qu'il s'écrit : il est aujourd'hui impossible de compartimenter chacune de ses nuances entre des lignes isoglosses, et d'une région à l'autre de la Norvège, il présente de nombreuses distinctions ; si bien qu'en quelque sorte, sa forme « pure » n'existe pas dans une « réalité » circonscrite du quotidien – et cela, alors même que ceux qui le pratiquent revendiquent, comme nous l'avons vu, sa relation socio-politique avec *leur* réalité, notamment en tant qu'élément structurant d'une identité individuelle et collective. C'est donc que même le lecteur norvégien – ou plutôt : *surtout* le lecteur norvégien – se trouve, face à un texte de Fosse, dans un rapport de radicale étrangeté, tel qu'il pourrait l'éprouver face à une langue dont il serait en mesure de comprendre le sens sans qu'elle n'existe pourtant ailleurs que sur la page[46] : langue morte, apparemment, ou, mieux, langue *vivante déjà posthume*, contenant encore une fois la potentialité

[45] Cf. « Jon Fosse, l'enfant des fjords », *art. cit.*

[46] Une telle discordance pourrait nous ramener à l'usage de la versification chez Claudel, où la langue du texte est largement déconnectée du monde paysan qu'elle est censée représenter : chez lui comme chez Fosse, le « parler » populaire y est sans conteste *inventé* (et non pas retranscrit), si bien d'ailleurs que l'on peut légitimement se demander si, par-delà leur désir d'éclairer par leur regard sur les « petites gens » la globalité de la condition humaine, l'un et l'autre n'écrivent pas avant tout sur leur propre milieu.

d'un entre-deux-mondes. Il n'y a pas dès lors langue plus fictive (et, par là même, donnant davantage matière à fiction) que ce nynorsk idéalisé qui, parce que Fosse en vampirise de surcroît les ressources (notamment par l'usage épuisant de la répétition, que nous allons maintenant traiter), semble rendre exsangue la fable qu'il porte : en instituant sa parfaite abstraction, il semble faire d'elle l'ultime paragraphe d'une parabole rêvée, et la poser en œuvre achevée, augurant à la fois sa propre mort, et la genèse de celle qui lui succèdera[47].

- en troisième lieu, le procédé de la répétition, et ses déclinaisons rhétoriques. Poursuivons avec *Quelqu'un va venir* dont la version originale porte un titre (*Nokon kjem til å komme*) qui, d'emblée, affiche son humeur paronomastique : bien que muet dans « kjem », le phonème consonantique /k/ est renforcé par son usage dans « komme » et par sa présence axiale dans le palindrome « nokon », l'assonance /o/ le traversant de part en part et symétriquement, et résonnant encore dans le marqueur infinitif « å » (prononcé /o/), puis dans « komme » : ainsi on retrouve les traces sonores du sujet de la proposition dans le verbe qui s'y rapporte, « nokon » pouvant en quelque sorte être considéré comme le présage de « komme ». De plus, l'auxiliaire injonctif « kjem » et le verbe « komme » sont deux termes fonctionnellement distincts mais aux significations quasi identiques (respectivement « aller » et « venir »). C'est donc sur un double plan sonore et sémantique que le caractère irrévocable de notre refrain se trouve intensifié. De même, dès lors qu'il sont martelés, ce motif et ses variations instituent plus encore le principe de similarité qui, superposé à celui de contiguïté, caractérise, selon Jakobson, le texte poétique :

Men nokon kjem til å komme	Mais quelqu'un va venir
eg veit de	je le sais
Eg kjenner på meg	Je sens
at nokon kjem	que quelqu'un vient
nokon vil ikkje	quelqu'un ne veut pas
la oss få vere i lag	que nous soyons ensemble
Nokon kjem til å komme[48]	Quelqu'un va venir[49]

On voit donc s'ajouter la similitude radicale que décline le polyptote « Quelqu'un va venir » / « Quelqu'un vient » / « Quelqu'un ne veut pas » / « Quelqu'un va venir », qui permet

[47] Ici encore, la dimension gnostique de l'écriture fosséenne se fait jour : selon Bloom, le créateur (Dieu, l'artiste) doit, pour créer, se retirer en lui-même, ménager un vide où un autre (l'Œuvre, l'Homme, le Monde) pourra trouver place.
[48] *Nokon kjem til å komme*, *op. cit.*, p. 21.
[49] QQ, p. 22.

de glisser d'un mouvement futur (« va venir ») à un mouvement présent (« vient »), puis à une intention (« veut »), c'est-à-dire de rendre de plus en plus imminente la possibilité d'une menace, d'abord d'un point de vue spatial et temporel (externe), puis mental (interne). En fin de réplique, la réitération de la proposition initiale (« Quelqu'un va venir ») permet de nous mettre face à un sujet toujours aussi obsédant, mais sensiblement modifié : il ne nous est plus possible de nous tenir à la même distance, puisqu'en quelques lignes, « quelqu'un » s'est approché de nous au point de nous inclure en lui[50]. Notons aussi la force de la négation « ikkje », qui allitère avec les verbes « kjem » et « kjenner », ombrageant ainsi l'ensemble de la séquence versifiée ; et la parenté phonématique entre « Eg *kjenner* » (« Je sens ») et « nokon *kjem* » (« quelqu'un vient ») qui assimile la subjectivité d'une sensation à l'évidence d'une action, comme si l'image mentale valait, à tout le moins, l'image vue – position que semble instantanément discréditer la réponse de *Lui* à *Elle* :

Ingen er her	Personne n'est là
Ingen kjem til å komme	Personne ne va venir

Cependant, cette entreprise de réconfort peine à s'accomplir tout à fait, car Fosse lui fait ironiquement reprendre la forme verbale « kjem til å komme », dispensant sa négation, à l'inverse de la traduction française, d'un élément foncièrement adversatif (nulle trace, ici, d'« ikkje »). Ainsi, ce qui est refusé paraît, au même moment, concédé – ce à quoi l'on pouvait s'attendre de la part du théâtre fosséen, où l'être avance à reculons et où toujours, la portée de l'action est simultanément anticipative et régressive. C'est donc ici le point de départ d'une accointance ambiguë de la figure masculine avec le procédé réitératif, confirmée quelques répliques plus tard par la question :

Kven kjem til å komme[51]	Qui va venir[52]

Comme le note Jakobson, « un phonème qui n'apparaît qu'une seule fois, mais dans un mot-clé, et dans une position pertinente, sur un fond contrastant, peut prendre un relief significatif[53] ». Or, ici, bien que le pronom interrogatif « kven » déchire le mouvement affirmatif des phrases qui l'ont précédé, Fosse ne le dote pas d'un « relief » trébuchant : bien au contraire, « kven » et « kjem » sont d'assez proches entités phonétiques, par l'emploi commun

[50] Ce qui nous autorise à voir déclinés, ailleurs que sur un plan stylistique, les principes respectifs de contiguïté – l'approche – et de similarité – l'inclusion.
[51] *Nokon kjem til å komme*, *op. cit.*, p. 22.
[52] QQ, p. 23.
[53] R. Jakobson, *Essais de linguistique* générale, *op. cit.*, p. 242.

du /e/ et des deux occlusives /m/ et /n/, et une nouvelle fois, le groupe verbal « kjem til å komme » y est redondant. De ce fait, la proposition participe plutôt au bon déroulement illocutoire du *leitmotiv* de l'ensemble, avec lequel la réponse apportée quelques lignes plus loin par la figure féminine contraste en revanche plus nettement :

Nokon kjem jo alltid	Mais il y a toujours quelqu'un qui vient
Nokon kjem	Quelqu'un vient
Ho kjem	*Elle vient*
Ho kjem og	Elle vient et
set seg ned	s'assied
sit der	elle est assise
ser deg inn i auga	et te regarde dans les yeux
Eg veit det	Je le sais
Nokon kjem til å komme[54]	Quelqu'un va venir[55]

Là encore, un glissement s'opère dans le discours, d'une phrase générale qui paraît, par l'usage de l'adverbe « alltid » (« toujours »), élevée au rang de maxime (« Nokon kjem jo alltid » / « Mais il y a toujours quelqu'un qui vient »), à une proposition suggérant une vision en temps réel (« Nokon kjem » / « Quelqu'un vient »), où le sujet encore indéterminé (« Nokon » / « Quelqu'un ») va brutalement basculer sur un déterminé (« *Ho* kjem » / « *Elle* vient »). Si bien que le pronom « Ho » est un point véritablement stigmatique, d'une part parce qu'il marque le passage du général au particulier, d'autre part parce qu'il instaure la concision exemplaire des phrases descriptives qu'il amorce (« elle vient », « elle vient et », « s'assied », « est assise », « te regarde dans les yeux »), rendant de plus en plus précise et implacable l'angoisse morbide provoquée par la venue d'une autre, avant le retour au refrain articulatoire (« Nokon kjem til å komme ») – où l'on peut considérer que, comme dans le premier extrait, la présomption d'anonymat et d'innocence du sujet « Nokon » nous revient désormais sensiblement altérée (puisque dans l'intervalle, la figure rivale « Ho » l'a phagocyté[56]).

[54] *Nokon kjem til å komme*, *op. cit.*, p. 23-24 (souligné par nous).
[55] QQ, p. 24 (souligné par nous).
[56] Observons que, si le sujet « Ho » fait naître une subtile terreur, c'est aussi parce qu'il peut se lire à la fois comme une forme d'inquiétante schizophrénie, de « sortie » de soi du sujet féminin qui s'y réfère, mais aussi comme l'image d'une figure tout à fait étrangère au réel, *spectrale* encore : dans plusieurs pièces de Fosse, l'Autre, (« il » ou « elle ») est une allégorie de la mort qui, confusément, erre, à la fois au dehors et au dedans de soi. Par exemple :
RA, p. 89 : Je sais qu'il s'en va pour mourir / Lui et celle-là / c'est la mort / Elle est la mort / Je le sais / Je le vois

Suspendons ici ces brèves analyses, et attachons-nous à dérouler les conclusions que nous pouvons en tirer. La première, d'ordre méthodologique, nous permet de rappeler que les ressources poétiques dissimulées dans la structure morphologique et syntaxique du langage, c'est-à-dire, comme les a appelées Jakobson, « la poésie de la grammaire, et son produit littéraire, la grammaire de la poésie[57] », ont rarement été prises en compte par les études théâtrales, alors même que les écrivains ont su en tirer un magistral parti : ici, le dénuement en tropes lexicaux du théâtre de Fosse est contrebalancé par l'écheveau varié de ses tropes grammaticaux et sonores. Ceux-ci en font un domaine proprement poétique, où toute similarité apparente entre des sons contigus est immédiatement évaluée en termes de similarité ou de dissimilarité dans le sens, instaurant une connexion phénoménale entre sensations auditives et imaginaires, c'est-à-dire un *symbolisme des sons*. En d'autres termes, le mot agit sur la sensibilité au-delà même de sa signification, par la représentation mentale menant à une connaissance intuitive ; le trope est ainsi le berceau immanent, prélogique, de la sensation.

Par exemple, les mots relativement banals dont Fosse fait usage peuvent, en entrant dans un rapport de proximité avec d'autres mots, recevoir par contamination une nouvelle orientation : leurs associations ont ainsi pour but d'en révéler le sens caché, la vérité qu'ils renferment, en les rénovant ou en les exaltant. D'un autre côté (mais dans un but semblable), l'inlassable scansion des mêmes termes énuclée aussi leur contenu sémantique et perturbe la mise en place structurée d'un quelconque schéma rationnel en maintenant le lecteur-spectateur dans un rapport à la phrase qui, comme dans l'hypnose, peut ouvrir la voie d'une autre réalité perceptive. La forme fosséenne oscille donc en permanence entre un absolu du signe et un absolu du sens, une « hésitation prolongée entre le son et le sens » (pour reprendre la définition de la poésie par Valéry), dont l'acteur doit rendre compte – ce qui nous conduit, dans notre deuxième conclusion, à préciser les hypothèses déjà formulées à son sujet.

Puisque la musicalité de la structure dramatique fosséenne peut être techniquement définie, l'interprétation de l'acteur se doit d'être tenue en bride : d'une part, parce que c'est précisément le vers qui, seul, prend en charge la musique du langage, rendant superflu l'ajout d'une hypothétique mélodie secrète venue de l'interprète, et non de la définition quasi scientifique de l'organisation phrastique et de son contour intonationnel : la séquence versifiée distinguant signifiant et signifié, elle est une technique de distanciation, et c'est un contresens de vouloir

[57] R. Jakobson, *Essais de linguistique* générale, *op. cit.*, p. 244.

la rapprocher de soi, de la naturaliser, soit en la prosaïsant, soit en la chantant (en d'autres termes, le vers fosséen ne contraint pas l'acteur à en assumer la musique, mais le soulage plutôt d'un tel labeur)[58] ; d'autre part, parce qu'une attention trop méticuleuse portée à l'expression d'un détail, souligné arbitrairement au détriment d'un autre, ruinerait le principe jakobsonien d'équivalence des signes entre eux, et affecterait la partition poétique de l'ensemble : comme chaque son « vaut », chez Fosse, autant que celui qui le précède et que celui qui le suit, c'est le *verbe* de l'acteur toute entier (à la fois comme *voix* et comme *conscience* de cette voix) qui, dès lors appréhendé dans sa toute-puissance pragmatique – et non sémantique –, doit se libérer des concepts à exprimer, hors de la visée intentionnelle obligeant à la transformation des sons en qualités oppositives, aptes à porter le sens[59].

Si bien qu'il y a un état du langage dans lequel le comédien fosséen doit, selon nous, se fondre : c'est celui d'*aphasie*. Jakobson l'a montré, cette « dégradation » amène celui qu'elle frappe à ne plus décomposer le langage en syllabes, ni même en vocables, mais en « *gestes vocaux*, formant à proprement parler une couche prélinguistique, extralinguistique et, ajoutons, post-linguistique[60] », qui donc, en tous endroits, se tiennent hors-la-langue, ou plutôt à son *orée*. Pour l'acteur fosséen, portant la légèreté du trépas dans sa pesanteur physique, se tenir à cette orée, c'est aussi s'aventurer à la lisière de la mort et de la vie ; car en déployant cette panoplie de « gestes vocaux », ces multiples inflexions de la vive voix (grommellements, cris, marmonnements, interjections, murmures, halètements, plaintes, soupirs, gémissements), il peut devenir, non plus l'interprète, mais le compositeur d'un langage *transitoire* – langage né d'une transe, protolangage –, qui mieux que tout labeur interprétatif, serait seul en mesure de dire l'indicible – c'est-à-dire de hanter l'espace fosséen d'un au-delà (d'un en-deçà) des mots[61].

---

[58] Voir à ce propos R. Barthes, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 137 et suiv.

[59] Bien évidemment, il ne s'agit pas non plus de rendre le texte fosséen inaudible en noyant l'élocution dans une uniformité phonémique, mais bien de décharger l'acteur d'un excès de scrupule lié à sa signification ; car, comme le démontraient déjà les premières théories du langage (en particulier celles qui posèrent les bases de la phonologie), le sens découle spontanément, pour l'auditeur, des intentions portées *ex cathedra* par les sons et les phonèmes, qui sont elles-mêmes directement fonction des valeurs oppositives qu'elles acquièrent dans le « système phonologique », c'est-à-dire de leur agencement différentiel dans le flux verbal. On se référera à K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart, Lucius & Lucius, 1999 ; et N.S. Troubetzkoy (dir.), *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1949.

[60] R. Jakobson, *Les lois phoniques du langage enfantin et leur place dans la phonologie générale*, in N.S. Troubetzkoy (dir.), *ibid.*, p. 378 (souligné par nous).

[61] Quoique suggérées par une expérience empirique de la scène, ces propositions continuent de s'inscrire dans la filiation d'Artaud : « Que l'on revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements, et que ces mouvements eux-mêmes s'assimilent à d'autres mouvements directs

Ce qui, de surcroît, se donne alors à entendre dans l'« humus » vocal de l'acteur, dans sa stridence ou sa raucité, c'est sa singularité inamovible, une précision sismographique du rapport secret, presque archaïque, qu'il entretient à son corps et à sa sexualité[62] – une « stéréophonie de la chair profonde[63] », comme l'a écrit Barthes. Le « grain de la voix » de l'acteur, c'est dès lors le *corps de sa voix* saisie dans la matérialité de l'outil phonique et respiratoire au travail, et qui, portée devant un public, transpire des tensions et des dépressions, de la vitalité ou de l'impermanence de toute enveloppe charnelle ; si bien que se dessinent dans l'œil et dans l'oreille du spectateur une reconstruction physiognomonique de la réalité, un réinvestissement fantasmatique, visuel et acoustique, d'une mémoire intime de la chair (celle de l'acteur et celle du spectateur), qui transfigure la stricte immanence du *hic et nunc* scénique pour raconter et se faire raconter, dans un partage, un peu de la condition humaine.

Or, si partage il y a (et ce pourrait être notre troisième conclusion), c'est parce que la répétition de la séquence fosséenne, retentissant toute entière dans le « corps de la voix » de l'acteur, renoue encore une fois avec les interactions rituelles. L'ethnomusicologie et l'anthropologie religieuse ont suffisamment souligné l'importance de la répétition des paroles pour soutenir la force d'une pensée qui, par un courant sous-jacent de significations, pourrait venir créer « le consensus et la solidarité dans des actions rituelles » en « articulant entre elles la biographie et la mémoire personnelle et collective[64] ». En se bâtissant non seulement sur la

---

et simples comme nous en avons dans toutes les circonstances de la vie et comme sur la scène les acteurs n'en ont pas assez, et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant » (in *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 185-186).

[62] Barthes écrit que « toute relation à la voix est forcément amoureuse » et qu'« il n'y a pas une voix au monde qui ne serait l'objet de désir ou de rejet » (in *L'obvie et l'obtus*, *Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992, p. 247). À cet égard, la voix peut d'ailleurs *trahir*, dans les textes de Fosse, la relation cachée de l'être à son désir. Voir QQ, p.68 :

> Lui
> Pourquoi as-tu fourré le bout de papier / avec son numéro dans ton porte-monnaie
> Elle
> Je n'ai pas fait ça
> Lui
> Ah bon
> Elle
> Comment peux-tu savoir / que j'ai fait ça
> Lui
> Je le sais c'est tout / Je l'ai entendu à ta voix

[63] Ce que la voix cherche, écrit Barthes, « ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage. » (Voir *Le plaisir du Texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 105.)

[64] Voir S. Feld et A. Fox, « Music and language », in *Annual Review of Anthropology*, Vol. 23, 1994, p. 25-53 (surtout p. 36-38 et p. 43 ; nous traduisons). Feld et Fox ont par exemple montré comment les qualités vocales, lorsqu'elles sont prises dans la répétition, sont au centre du mythe brésilien du Kalapalo ou des pratiques discur-

répétition, mais également sur l'allitération, le compte des pieds et l'accentuation, la versification fosséenne rejoint la poésie scaldique et les principes qui la régissent, à savoir le *refrain* et la *scansion* – principes qui sont précisément au centre de la profération rituelle des textes écrits en grec ancien, en latin et en sanskrit[65] : ils caractérisent notamment la récitation mantrique sur laquelle nous allons brièvement nous pencher ; car celle-ci, en plaçant la voix (*vāc*) au centre de l'équilibre entre corps (*kāya*) et âme (*manas*), nous offre une correspondance exemplaire avec les mécanismes qu'il est possible de dégager du théâtre fosséen et de son interprétation[66].

Ce n'est qu'à partir du XI^e^ siècle qu'une herméneutique du *mantra* se met à exister et que les *védas* commencent à être écrits pour se diffuser à travers les siècles ; seule compte auparavant leur transmission orale, car le phonème est perçu comme l'unique réalité, reléguant le graphème au rang de leurre, et l'écriture à celui de duperie. Mais, même à la suite de cette fixation littéraire, ce qui continue de primer dans l'héritage de maître à disciple est la nécessité de prononcer parfaitement le son lors de sa récitation, sans qu'il soit d'ailleurs nécessaire d'en capter la signification : le *sūtra*, par exemple, est un agrégat très condensé de formules aphoriques, dont le sens demeurerait insaisissable s'il n'était commenté par le *bhāsia* qui l'accompagne ; de même, des syllabes sans signification sont introduites dans les versets, à la seule fin d'y renforcer le rythme et la scansion, qui permettent à l'entendement de côtoyer une transcendance[67]. Ainsi, l'efficace de la voix comme vibration du corps fait que la parole se donne à voir, mais surtout à *entendre*, car la révélation (*śruti*) que recherche l'adepte dans la prière est, étymologiquement, « ce qui est entendu[68] ». C'est donc la voix comme « parole en actes » qui devient avant tout l'objet du rapport au divin, et déploie une réalité nouvelle en faisant venir le dieu : la foi se fonde sur l'écoute, comme au Moyen Âge où le sens le plus affiné, celui qui établit avec le monde la relation la plus intacte, est l'ouïe. Car Barthes le rappelle :

> La primauté de l'ouïe, encore très vive au XVI^e^ siècle, était garantie théologiquement ; l'Église fonde son autorité sur la parole, la foi est audition : *auditum verbi Dei, id est fidem* ;

sives et prédicatives des Églises baptistes, où leur efficace contribue à un échange avec les morts et Dieu, et à la ferveur religieuse de la communauté des fidèles.

[65] Cf. W.S. Allen, *Accent and Rhythm*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973.

[66] On verra combien les considérations qui vont suivre font également écho au point 8 (« Fragmenter : la liste ») de la partie que nous consacrons à Rodrigo García.

[67] F. Staal, « Vedic Mantras », in *Understanding Mantras*, New York, H.P. Alper, State University of New York Press, 1988, notamment p. 48-65.

[68] À ce sujet, voir C. Malamoud, « Noirceur de l'Écriture », in V. Alleton (dir.), *Paroles à dire, paroles à écrire. Inde, Chine, Japon*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1997.

l'oreille, l'oreille seule, dit Luther, est l'organe du Chrétien[69].

Dans les pratiques cultuelles indiennes comme dans le Moyen Âge occidental, et jusqu'à aujourd'hui dans la religion protestante (dont on a souligné l'importance pour le théâtre fosséen), ce sont donc à la fois l'écoute et la voix qui permettent d'accéder à l'invisible et de dissiper l'illusion iconique, ou graphologique : l'écriture n'est jamais qu'une suppléance, certes nécessaire mais toujours différée, d'une parole sans visage, pure et souveraine, qui vient aux oreilles du sujet possédé.

Aussi la disponibilité dans laquelle l'acteur doit se mettre face au texte (une virginité sémiotique, en quelque sorte) semble-t-elle dépendre de cette forme spécifique d'écoute propre à la transmission orale de la foi, et surtout, de l'attention particulière qu'elle implique – attention qui s'applique à scruter, en un *for intérieur*, le jaillissement d'une *voix nouvelle*. Estompant en lui toute trace psychologique – voire égologique –, l'acteur fait sécession de lui-même pour accéder à une immobilité, un endroit de l'esprit où son passé et son histoire (ses fantômes), peuvent être balayés par une déflagration qui ne laisse plus subsister que cette voix magique ou incantatoire, voix tenue au chevet d'une « personne » absente ou inanimée, devenue l'interlocuteur primordial du message conatif : Dieu, le défunt, ou encore, et peut-être surtout : *l'auteur*.

Car si ce dernier, entendu comme personne civile, biographique, passionnelle, est depuis l'origine tenu pour mort, alors c'est son cadavre qui, à la surface du texte et du jeu, continue d'affleurer, en tant que souvenir mortifère instaurant une conversation d'un autre ordre que celle des vivants entre eux, d'un autre ordre, même, que celle des morts et des vivants entre eux : la conversation de l'auteur chtonien, comme *revenu d'entre les morts*, avec le lecteur-spectateur, au sein de laquelle l'acteur se fait intercesseur, passeur – prêcheur.

C'est peut-être dans cette conversation que se livrent les convictions métaphysiques de Jon Fosse, son message complexe d'amertume et d'espoir : le texte tout d'un coup y fuse d'une émotion, d'une lame qui perce, en même temps qu'elle délivre, ceux qui s'y affrontent : d'un côté, la douleur d'une intolérable séparation, par mémoire ou par prédiction, grève les corps ; de l'autre, une consolation, que Fosse ne peut se résoudre à circonscrire que par les termes de « présence » ou de « voix », vient débrouiller enfin son motif. Cette consolation, c'est la *fa-*

[69] Cf. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1980.

ble[70] ; car c'est moins une mystique de la continuité de l'existence dans l'au-delà que la force d'une fiction qui, dans le théâtre fosséen, triomphe : celle d'un être qui apprend à voir autrement ce qui, pour lui et pour chacun, vient, et qui, parce qu'il refigure la mort, se libère un peu du poids de la vie – qui, en quelque sorte, s'en déleste[71].

Ce qu'il reste à chacun d'existence, semble dès lors nous dire Fosse, il faut le laisser venir sans attendre, sans se préparer, sans s'efforcer ni se débattre : il faut renoncer, mais faire de ce renoncement une oblation, une réconciliation ; laisser passer le chaos du monde[72] : du bruit et de la folie, faire une inertie, une écoute attentive, un regard : contempler le paysage qui devant soi s'étend, prêter l'oreille au murmure de la mer ; et s'offrir, dans ce silence, à ce qui, lentement, se montre : la possibilité d'un amour[73] : aimer Dieu, aimer encore le disparu, aimer la mort aussi bien que la vie, la présence emplissant l'absence[74].

Ce que Jon Fosse propose, c'est donc bien l'éternel retour du Défunt, mais un retour qui n'a rien d'un ressassement, car ce qu'il affirme par ce retour, c'est la fable, non sa contingence ; et si ses textes reviennent vers une histoire originelle intacte, jamais pourtant ils ne la répètent, se revigorant au contraire dans les infimes variations qui s'y racontent. Dans cette écriture étreignant foi et amour pour les porter ensemble vers une épiphanie, il est donc une chose permise ; non pas de remédier au trépas, car cela, le théâtre ne le peut pas ; mais de ne jamais oublier la fiction, de s'en souvenir toujours – c'est-à-dire de recréer sans cesse, par les infinies volutes de l'imaginaire, une joie plus immense que le manque et la mort.

---

[70] Parce que le théâtre fosséen a, nous l'avions déjà compris, partie liée avec le *fantasme*, il croise une nouvelle fois la route de Strindberg, précurseur d'autres dramaturges tels que T. Williams, S. Kane, ou P. Shaffer, pour qui, tout au long du XX^{e} siècle, la scène est une métaphore du dispositif psychique et mental, permettant de penser « l'autre scène », celle des activités oniriques et des rouages secrets de la conscience. Chez Fosse, c'est plus particulièrement l'activité de sublimation qui paraît transfigurer l'illusion morbide dont nous avons auparavant parlé, en tant que cette sublimation implique pour le sujet fosséen une représentation symbolique de l'objet disparu, c'est-à-dire une mise à distance créatrice contribuant au processus libératoire du deuil. Voir notamment O. Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985.

[71] UJ, p. 139 : Désormais je n'étais plus inquiète / Désormais j'étais une grande quiétude vide / Désormais j'étais une obscurité / une obscurité noire / Désormais je n'étais rien / Et en même temps je sentais que / oui qu'en quelque sorte je brillais

[72] VS, p. 178 : Qu'on laisse alors les hommes / vivre leur vie / en se cachant / qu'on les laisse vivre dans le secret

[73] VM, p. 182 : seulement rester assis / regarder la mer / aussi paisiblement / nous sommes allongés là / côte à côte / dans le lit

[74] VM, p. 165 : oui c'est comme si (*bref silence*) / oui comme si mon cœur était plus grand / que lui-même / et dans cette chose plus grande / il y a toi / non pas toi bien sûr / mais c'est pourtant toi / qui es là

Conclusion

Moi non plus je n'arrive pas
en quelque sorte
à m'en aller tout à fait

Jon Fosse, *Variations sur la mort*

Revenons pour finir à Bergen, à quelques pas du vieux port bordé de maisons hanséatiques, lors de cet après-midi exceptionnellement ensoleillé du 29 avril 2006 ; souvenons-nous que Jon Fosse nous avait alors confié : « Je sais ce que j'ai vu quand j'avais sept ans ; je sais que j'ai vu quelque chose ; et c'est cette chose que je veux montrer dans mes pièces ».

Maintenant parvenus au terme de notre lecture, précisons cependant qu'à ces mots, d'autres, fort brefs, succédèrent : « Alors, avait ajouté Fosse, vous pouvez donner toutes les explications que vous voulez. Mais moi, voilà ce que je sais ». Ces quelques phrases furent donc le point final de notre conversation avec l'auteur ; comme si la recherche dont son œuvre était l'argument, en s'employant à lui donner sens, ne pouvait qu'échouer sur l'imprenable récif des croyances qui la portent ; et, de fait, bien qu'il soit possible de démêler un texte, il serait aussi absurde que présomptueux de vouloir déconstruire la foi qui en est le cœur et le système.

Dès lors cette entrevue, qui s'était ouverte sur plusieurs questions, ne nous laissait plus, littéralement *désœuvrés*, qu'avec une seule : qu'y aurait-t-il donc à dire sur le théâtre fosséen ? Car, en le rendant à ce point imperméable à l'analyse, son auteur semblait l'aplatir en une sorte de degré zéro de l'objet critique, une place à la fois vide et fortifiée ; étreindre nos problématiques, c'était alors risquer de circonscrire ce que l'auteur savait, par son écriture, garder infiniment subtil et complexe ; développer une herméneutique de l'œuvre, c'était s'exposer à en perdre la saveur en la réduisant.

Notre remède à cette crainte s'est progressivement constitué de deux manières : d'abord en comprenant que nous ne pouvions exiger de la recherche ce qu'elle ne saurait nullement nous donner : ni de pouvoir dire d'un auteur ce qui se passe en lui au moment où il écrit, ni d'affirmer que son œuvre en est le reflet exact (il y a toujours, bien entendu, une zone fantasmatique de la création) ; ensuite, en retournant ce double problème par le montage, qui

nous permettrait de faire retentir l'œuvre à la fois dans le réseau de ses voisinages symboliques, de ses influences et de sa *praxis*, et dans l'historicité de ses usages de pensée, de ses tabous et de ses valeurs implicites. Ainsi souhaitions-nous que ce qui nous était livré par Fosse, ce dont *rien* ne pouvait être dit, basculât vers ceci même dont *tout* pourrait être dit, et que l'indisponibilité de ce rien devînt la disponibilité de ce tout.

À cet endroit, il nous aura fallu choisir, c'est-à-dire instaurer avec le texte un dialogue dont l'équilibre aura en quelque sorte reposé sur la synthèse, d'une part des « signaux » fournis par l'œuvre, d'autre part de l'activité de lecture dans sa pleine subjectivité (à cette « cime du particulier[1] », disait Barthes après Proust) ; car tout texte, fût-il systématiquement elliptique, fragmentaire, troué, ou au contraire redondant, tumescent, boursouflé, s'avère inépuisable par la lecture, comme si, par son caractère inéluctablement sélectif, celle-ci révélait de lui son revers non-écrit, revers qui serait la réponse mythifiée au mythe, comme emprunté par le lecteur à son auteur.

Tel que notre lecture aura bien voulu nous le rapporter, ce « mythe » fosséen aura été celui d'une lutte contre l'effacement des traces, la consomption des chairs et l'universelle décadence des choses : une suite de rectifications mémorielles substituant à des bribes de réalités préalables, inintelligibles et/ou insupportables, l'ipséité d'une nouvelle histoire cohérente et supportable, une histoire viable et vivable, où morts et vivants partagent le même horizon, le même monde. Par cette dialectique d'une image unifiante supplantant l'expérience du morcellement, la virtualité ne saurait donc plus s'opposer à l'actuelle effectivité : dans cette fiction aux frontières pervasives, il est permis à chacun de se désincarner pour s'incarner à nouveau (en soi ou en l'autre), de revenir incessamment à cette part de soi ou de l'autre que l'on sait pourtant révolue, de se souvenir, même, à rebours du souvenir – c'est-à-dire, de prendre le souvenir non plus comme origine mais comme *enjeu*, comme figure idéale et motrice.

De ce point de vue, l'anamnèse fosséenne n'a rien d'une station, ni d'un état : elle est au contraire un *procès*, un étirement qui enveloppe le commencement et la fin des figures ; elle ne « remplit » pas un intervalle de temps entre deux extrêmes inexistants, mais elle érige une conscience du temps véritable, donnant sens à la vie comme globalité d'un avant, d'un après, et d'un en-cours d'elle-même : elle dresse les remparts d'une utopie intime et collective, d'une chambre préservée des ravages du temps, où *s'entendent* et se comprennent, par-delà l'origine et la fin, vivants, morts, et non-nés : ainsi la fiction fosséenne ouvre vers ceux

[1] R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 342.

qui, jadis, furent, comme vers ceux qui, bientôt, seront[2].

C'est donc de cette conscience du temps comme procès global que germe la conscience d'un Temps holistique englobant tous les mortels[3] ; et c'est d'elle, aussi, que naît l'ajustement à un lien social et culturel, qui ne lie en vérité qu'à la mort et à la condition de la mort, à la condition de l'être mortel – au sentiment partagé d'un destin commun à toute l'humanité souffrante ; à une charité ou à une pitié – ou encore : à une *compassion*[4].

À ce propos, il est un autre aspect de l'œuvre fosséenne que nous n'aurons fait qu'effleurer, et qui mériterait, ailleurs et à un autre moment, de plus amples développements. Car si le théâtre de Jon Fosse atteint en effet son destinataire parce qu'il partage avec lui un répertoire du familier, quant au genre littéraire, au thème, ou au contexte social et historique (donc à la communauté), il pratique en outre ce que Paul Ricœur nomme une « stratégie de défamiliarisation[5] » par rapport à toutes les normes que la lecture croit pouvoir reconnaître et adopter ; c'est-à-dire qu'il se dote d'une dimension corrosive qui contribue à faire de son lecteur et de son spectateur des instances soupçonneuses, parce que le drame et ses représentations cessent d'être des promenades de plaisance, menant au contraire à une lutte avec l'auteur impliqué.

Le soupçon qui, dans cette mesure, pourrait s'abattre sur l'œuvre de Jon Fosse, est celui qui y verrait une obsession de l'*entre-soi* : il n'est en effet rien de moins « séduisant » que la persistance que montrent ses textes à enfermer les figures dans leur *Dasein*, les figeant pour toujours au même moment et au même endroit[6]. Faisant cela, Fosse dessine cependant une vision du monde où le bonheur résiderait dans une économie du « presque rien », refusant une société globale qui réclamerait toujours davantage sans parvenir jamais à atteindre la satiété ; en cela, l'idéal fosséen joue une fonction critique, rejoignant les positions de Brecht selon lesquelles les mondes bourgeois sont moins ceux que l'opulence flétrit que ceux qui, au contraire, ne parviennent plus qu'à jouir avec peine[7]. Et si l'on en croit les propos de Debord

---

[2] LN, p. 59-60 : Si on veut être un homme / il faut penser que les hommes / ce sont tous ceux qui sont morts / tous ceux qui ne sont pas nés / et tous ceux qui vivent maintenant
En un raccourci plus brutal, S. Beckett a écrit qu'« un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant […]. Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau. » (*En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1990, p. 126.)

[3] DM, p. 173 : Tous nos êtres chers sont avec nous / et aucun de nos êtres chers n'est avec nous / nous sommes maintenant nos êtres chers / et nos êtres chers sont nous

[4] DM, p. 173 : Maintenant nous sommes amour / maintenant nous sommes là où se trouvent l'amour / et le grand repos

[5] P. Ricœur, *Temps et récit, tome 3…*, *op. cit.*, p. 309.

[6] VM, p. 177 : Car presque tout change / disparaît / devient autre chose / ce qui ne changera jamais / c'est la pluie dans ses cheveux / un soir / à cet endroit précis / à ce moment précis

[7] Voir *Théâtre épique, théâtre dialectique : Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1999. Ce point commun, nous l'avons dit en introduction, à Kane et à García, sera de nouveau abordé en deuxième et troisième parties.

selon lesquels « le spectacle, comme organisation sociale présente de la paralysie de l'histoire et de la mémoire, de l'abandon de l'histoire qui s'érige sur la base du temps historique, est la *fausse conscience du temps*[8] », alors sans doute le projet fosséen procède-t-il d'un contre-type spectaculaire fort subversif.

Cette question, comme bien d'autres, il appartient à chacun de la trancher ; car, nous l'avons dit, les lacunes et les « lieux d'indétermination » du texte fosséen se transforment, par la lecture (et par le spectacle, justement), en l'avenir même de l'œuvre portée entre les mains, sous les yeux, aux oreilles, du lecteur-spectateur : c'est celui-ci qui en transgresse et transfigure les normes et les limites pour l'allégoriser, lui conférant ainsi une signification nouvelle qui dépasse l'horizon du sens délimité par son intentionnalité première[9]. Partant, le lecteur-spectateur s'irréalise lui-même à la mesure du monde fictif vers lequel il émigre, et le texte comme sa mise en scène se métamorphosent eux-mêmes en espaces irréels, où la fiction déborde la réflexion – où la fiction déborde *notre* réflexion.

Aussi n'est-il pas surprenant que nous ayons, au gré de notre route, buté à diverses reprises contre le silence opiniâtre des morts, de Dieu, de l'auteur ; car cette « voix des morts » que nous entendons, c'est peut-être avant tout la nôtre – la voix intérieure (l'« endophasie », dit-on) de ceux d'entre nous qui regardent, lisent, ou écoutent, l'œuvre fosséenne. Sur un thème semblable à ceux que souvent l'on y croise, Duras, dans *Savannah Bay*, sut écrire :

> Elle a troué la mer de son corps et elle a disparu dans le trou d'eau. La mer s'est refermée. À perte de vue on n'a plus rien vu que la surface nue de la mer, elle était devenue *introuvable, inventée*[10].

C'est dans cette apposition des deux adjectifs, « introuvable, inventée », que se raconte, peut-être, toute l'histoire de la littérature et du théâtre : l'histoire de ceux qui trouvent dans l'*introuvable* une fiction à *inventer*, à se raconter, à se jouer – insondable vertige des soliloques secrets de ceux qui en parcourent, de toutes leurs âmes, les scènes et les pages.

[8] G. Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 156.
[9] L'on emprunte ici à la *catharsis* du lecteur selon H.-R. Jauss telle que l'a étudiée Ricoeur, en tant que la lecture « le rend libre pour de nouvelles évaluations de la réalité » (P. Ricœur, *Temps et récit, tome 3…*, *op. cit.*, p. 323).
[10] M. Duras, *Savannah Bay*, Paris, Minuit, 1983, p. 33 (souligné par nous).

II

P.S. | S.K.

Pour Anne-Marie,
la couturière

Les moyens que [Sarah Kane] a eus d'affronter l'implacable
sont la mort, des toilettes et des lacets de chaussure.
Ils sont le commentaire qu'elle a porté sur nos théâtres et sur nos vies.

Edward Bond, *Sarah Kane et le théâtre*

Je ne sais pas encore souffrir comme il faudrait,
et cette grande nuit me fait peur ; mais si c'est là ta nuit,
qu'elle me soit pesante, qu'elle m'écrase, que toute ta main soit sur moi,
et que je me perde en toi dans un cri.

Rainer Maria Rilke, *Le Livre de la pauvreté et de la mort*

Par commodité, les cinq pièces de Sarah Kane seront référencées comme suit :

BL : Anéantis (*Blasted*)

PL : L'Amour de Phèdre (*Phaedra's Love*)

CL : Purifiés (*Cleansed*)

CR : Manque (*Crave*)

PS : 4.48 Psychose (*4.48 Psychosis*)

Introduction

À 4 h 48
quand le désespoir fera sa visite
je me pendrai
au son du souffle de mon amour

Sarah Kane, *4.48 Psychose*

Durant l'hiver 1999, quelques mois après le succès rencontré par sa quatrième pièce, *Manque*, et alors qu'elle vient d'achever son manuscrit suivant, *4.48 Psychose*, la dramaturge anglaise Sarah Kane avale cinquante somnifères et cent cinquante anti-dépresseurs. Sa colocataire la découvre inconsciente, gisant dans leur appartement du quartier londonien de Brixton. Kane est transférée à l'hôpital de King's College où, peu de temps après, dans la nuit du 20 février, elle se glisse dans les toilettes et se pend avec ses lacets.

Ce suicide vient brutalement – autant que prématurément : Sarah Kane meurt à vingt-huit ans – clore la vie et l'œuvre de l'une des figures les plus marquantes de la scène théâtrale des années quatre-vingt dix, au Royaume-Uni et au-delà. Il parfait aussi le scandale qui, dès sa première pièce, entoure la jeune femme, et sur lequel les exégètes qui s'y sont intéressés ne tarissent pas : ainsi liste-t-on à l'envi les horreurs et les obscénités qui traversent son œuvre, ou rétorque-t-on au contraire que c'est l'espoir et la tendresse qui, en négatif, l'habitent.

Souvent élaborés sur ce mode strictement thématique, les textes consacrés à Kane, quoique parfois éclairants, tendent à privilégier le contexte de ce qui détermine l'engouement particulier pour ses pièces[1], l'imaginaire culturel dans lequel elles s'inscrivent et avec lequel elles jouent : celui de la postmodernité. Ce faisant, ils feignent systématiquement d'ignorer la sorte d'anomalie biographique, d'incident, que constitue le *suicide* de Kane. Toujours évoqué, celui-ci ne sert jamais d'amorce au discours critique, suscitant plutôt la méfiance, voire le

[1] C'est une entreprise infinie que de recenser les mises en scène des textes de Kane et les articles qui, dans le champ académique, lui sont consacrés, sans compter les objets non théâtraux dédiés à sa mémoire : blogs, livres ou propositions plastiques. Parmi ces deux derniers on peut citer, dans le monde francophone, *La Disparition de Richard Taylor*, du romancier Arnaud Cathrine, dont le chapitre « L'amour de Sarah Kane » fait soliloquer la dramaturge, ou encore *Sarah Kane*, de la plasticienne Valérie Favre, installation lumineuse aux portes fermées et peinte en vert, décrite comme un « meuble qui chante » en son hommage.

mépris, de ceux que, pourtant, la vie de l'écrivain, pas moins que ses textes, fascine[2].

Derrière le consensus moral qui semble lourdement peser sur ce bannissement (le suicide demeurant un tabou pour la science, et se trouvant bien peu reconnu comme notion analytique…), on voudra trouver un mobile relevant de la préservation d'une certaine *doxa* : on sait que les lectures postmodernes tendent à abolir à la fois l'« auteur », entendu comme personne biographique, et la « fonction-auteur », au sens que donnait Michel Foucault à cette expression[3]. A cet égard, toute enquête sur l'auteur en tant qu'individu paraît devoir reculer face à l'étude des modes d'apparition et d'élaboration de son œuvre en propre.

Mais simultanément, le cas de Sarah Kane renvoie le *credo* postmoderne à l'un de ses plus ambigus corollaires, qui veut que l'auteur, sans posséder son œuvre, s'y mette en scène et y figure : si, en l'occurrence, les textes de Kane ne peuvent qu'avec précaution être tenus pour autobiographiques (jamais ne s'y prend-elle explicitement pour sujet), force est de constater combien son suicide résonne avec leur contenu. C'est en effet *tout* son théâtre qui, à bien y regarder, s'organise autour d'un *topos* suicidaire.

Dès sa première pièce, *Anéantis*, le soldat qui a pénétré dans la chambre du couple formé par Ian et Cate, commençant à faire basculer la scène du confort d'un hôtel luxueux de Leeds à un *no man's land* évoquant la guerre en ex-Yougoslavie, se tire une balle dans la tête[4] ; dans *L'Amour de Phèdre*, Phèdre, après avoir pratiqué une fellation sur son beau-fils, laisse un mot l'accusant de viol, et se pend[5] ; dans *Purifiés*, Robin, ayant appris à compter sur

---

[2] Les exemples de cette crainte sont nombreux, qu'un discours édifiant nous impose de nous attacher d'abord à une œuvre qui « vaut mieux » que son suicide (M. Ravenhill, « Suicide art ? She's better than that », in *The Guardian*, 12 octobre 2005, p. 18), qu'il nous mette en garde contre une curiosité morbide qui pourrait nous « détourner des qualités des cinq pièces » de Kane (D. Greig, « Introduction », in *Sarah Kane. Complete Plays*, Londres, Methuen Drama, 2001, p. ix), qu'il nous enjoigne encore d'éviter de « sanctifier » Kane ou de la « rendre glamour » (*glamorize*) en « lisant son travail sous l'angle de sa mort » (A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Londres, Faber and Faber, 2000, p. 90), ou que la crainte soit énoncée « que sa mort ne fausse toute la lecture qu'on peut faire de son œuvre » (propos du metteur en scène J. Macdonald rapportés par S. Hattenstone, « Une triste ovation », in *OutreScène*, n° 1, Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg, février 2003, p. 20 ; 1ère parution in *The Guardian*, 1er juillet 2000).
Cependant, aucun de ces censeurs ne parvient à échapper au paradoxe par lequel le fait biographique ne peut être écarté qu'au prix d'un double discours proprement intenable. Ainsi en va-t-il exemplairement d'une conversation entre deux « spécialistes » de Kane, Aleks Sierz et Graham Saunders. Celle-ci débute sur une mise en garde contre la prise en compte par le discours théorique du suicide de Kane, censée « limiter » la compréhension de son œuvre et succomber au « danger que la vie devienne plus intéressante que les pièces » ; cependant, c'est sur ces mots que cette conversation se clôt : « le spectre du suicide […] hante toute l'œuvre. [Il] traverse ses pièces et on ne peut l'éviter. […] Les dernières lignes [*de 4.48 Psychose*], je crois qu'il s'agit vraiment d'un adieu » (cf. « Focus on Kane », [En ligne] : http://www.theatrevoice.com/_tran_script/detail/?roundUpID=37). Ainsi, selon ces critiques, la mort de Kane serait comme ces éclipses capables d'aveugler quiconque les regarde. N'est-ce pas pourtant parce que cette mort s'impose si fortement à la vue qu'on ne peut, précisément, feindre de l'ignorer ?

[3] M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », in *Dits et écrits I : 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 819-837.

[4] BL, p. 74 : *Le Soldat est étendu près de Ian, le revolver dans la main. / Il s'est brûlé la cervelle.*

[5] PL, p. 52 : Hippolyte
Que s'est-il passé ?

un boulier avec l'aide de Grace, réalise le nombre de jours qu'il a passés enfermé, et ceux qui lui restent encore à purger : il monte sur un chaise, fixe au plafond les collants de Grace, et s'y pend[6] ; *Manque* traite, d'après son auteur, « du désespoir et du suicide[7] », et la mort y est partout présentée comme une issue[8] ; enfin *4.48 Psychose*, toujours selon elle, « parle d'une dépression psychotique[9] », et fait dès son titre référence à l'heure de la nuit où la détresse est à son comble, et où la nécessité de mettre fin à sa vie est la plus grande[10].

Aussi le soldat, Phèdre, Robin, les voix qui se font entendre dans *Manque* (A, B, C, M), celle qui s'élève dans *4.48 Psychose*, paraissent-ils tous décliner un tropisme suicidaire, c'est-à-dire le motif insistant d'une mort anticipée, peut-être, par Kane à travers l'écriture – mais, de la même façon : par l'écriture à travers Kane[11] – avant que chacune, ensemble, ne sombre mutuellement dans la béance de l'autre.

Pour autant, distinguer dans ces textes la prédominance du thème suicidaire ne saurait suffire à légitimer le choix de ce motif (le suicide dans l'œuvre), ni même de son avatar biographique (le suicide de Kane), comme options pertinentes de lecture ; car il ne semble pas

---

Strophe

Pendue.

CL, p. 58 : *Robin enlève ses collants – ceux de Grace – et en fait un nœud coulant.* / *Il prend une chaise et monte dessus.* / *Il fixe le nœud coulant au plafond et y passe la tête.* / *Il reste silencieux quelques instants.*

Robin

Grace / Grace / Grace / Grace / Grace / Grace / S'il vous plaît, Mademoiselle.

La chaise est enlevée.

Cet événement s'appuie, aux dires de Sarah Kane, sur l'histoire d'un « jeune homme noir [qui] était sur Robben Island avec Nelson Mandela. Il avait dix-huit ans ; il fut emprisonné à Robben Island et on lui dit qu'il y resterait quarante-cinq ans. Cela ne signifiait rien pour lui, il était illettré. D'autres prisonniers lui apprirent à lire et à écrire. Il apprit à compter, réalisa ce que représentaient quarante-cinq années, et se pendit. » Citée par A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre…*, *op. cit.*, p. 117 (à l'origine dans D. Rebellato, « Brief Encounter Platform », Public interview with Kane, Royal Holloway, Londres, 3 novembre 1998. [En ligne] : http://www.rhul.ac.uk/drama/staff/rebellato_dan/index.html ; traduit par nous).

[7] Citée par T. Karsenti et S. Mendelsohn, « Sarah Kane, 4.48 Psychose. Ecrire depuis la mort », in *Savoirs et clinique*, n° 5, 2004/2, 19-26, p. 19.

[8] Quelques exemples, parmi d'autres :

- p. 34 : Ma peine n'a rien à voir avec les hommes. Si je suis en dépression c'est parce que je vais mourir.
- p. 44 : La mort est mon amant qui veut emménager.
- p. 49 : J'écris la vérité et elle me tue.
- p. 54 : Je ne suis pas malade, simplement je sais que la vie ne vaut pas d'être vécue, c'est tout.
- p. 60 : Pourquoi ne suis-je pas morte à la naissance […]

[9] D. Rebellato, « Brief Encounter Platform », *art. cit.* Cité par G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche, 2004, p. 178.

[10] PS, p. 12 : A 4 h 48 / je dormirai

ou p. 19 : Après 4 h 48 je ne parlerai plus

[11] La causalité chronologique selon laquelle l'œuvre viendrait attester que le suicide de son auteur y était présagé – l'analyse des signes qu'elle contient nous poussant alors à considérer qu'elle serait la possible manifestation d'un désir suicidaire –, ne peut valoir en effet qu'à condition qu'elle s'articule, sans exclusive, à sa réciproque exacte, selon laquelle c'est l'*œuvre* qui, en s'élaborant, aurait mené son auteur à la mort (dans cette hypothèse, c'est l'écriture même qui, par la germination de ses signes, aurait permis au projet suicidaire de se réaliser). Sur ce deuxième point, voir les mots de Blanchot : « Ecrire nous change. Nous n'écrivons pas selon ce que nous sommes ; nous sommes selon ce que nous écrivons. » Voir « L'œuvre et l'espace de la mort », in *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1955, p. 108-109.

possible d'affirmer que l'examen du second déterminera seul la compréhension du premier ; ni que c'est l'œuvre en son entier qui, de là, pourra se voir magiquement révélée[12]. D'elle demeurera une part *intraitable* qui toujours esquivera cette interprétation ; car nous nous trouvons bien face à un objet d'art et pas – du moins pas simplement – face au témoignage en cinq volets d'une dramaturge bientôt suicidée.

Pourquoi, alors, opter pour une lecture des textes de Kane au travers de ce suicide ?

Notre projet ne consiste pas à déceler sur un mode clinique ou psychologique la « personnalité » de Kane, ni à cerner comment sa subjectivité mue par un désir suicidaire « s'exprime » dans l'œuvre qu'elle façonne ; il n'est pas non plus d'aborder cette œuvre comme la manifestation du malaise de son auteur, l'un de ses possibles « symptômes ». En revanche, nous souhaitons nous immerger dans son fond opaque, à l'endroit d'une nécessité intime et charnelle la présumant et existant en elle antérieurement à toute réflexion, à tout choix d'écriture. Dans cette mesure, nous voudrions livrer une analyse qui, de son objet, accompagne le *style* – « ce langage autarcique, disait Roland Barthes, qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, […] terme d'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde[13] ».

Du suicide au style, du style au suicide : ce n'est pas faire s'équivaloir les deux termes que de les rapprocher pour en faire une quête commune ; il s'agit plutôt de comprendre de quelles manières ils se font réciproquement advenir, et comment l'observation du réseau de relations qui se tissent entre l'auteur et ses écrits – entre sa « mythologie personnelle » et les thèmes qui peuvent en jaillir, entre son « infra-langage » et l'épiderme de ses mots –, permet de former cette phrase : le suicide de Kane n'est pas un fait biographique secondaire mais la pierre angulaire de son œuvre, le foyer organisateur à partir duquel elle devient et lisible et dicible.

---

[12] Le piège majeur de notre postulat serait de céder à l'illusion d'une analyse qui, parce qu'elle idolâtre l'objet qu'elle démembre, en précipite en fait la disparition. Pour nous en prémunir, nous éviterons de souscrire à un vocable qui assimilerait abusivement Kane et son œuvre, comme le fait, par exemple, Miloš Mistrík : il parle ainsi d'un « suicide du dialogue » (la perte de contact de l'auteur avec le monde extérieur se traduisant selon lui par la désintégration du dialogue dans son écriture), et suppose encore, en psychologisant à l'excès, que, dans *4.48 Psychose*, Kane « veut raconter quelque chose qui lui pèse », ou qu'elle « sait mieux que quiconque qu'il s'agit déjà des paroles d'un mort ; d'ailleurs, le personnage de cette pièce a précédé l'auteur seulement un peu, de quelques jours sur ce chemin-là. » Voir « Sarah Kane : le suicide du dialogue », in *Registres – Institut d'Études Théâtrales*, n° 11-12, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006-2007, p. 101-108.

[13] R. Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture ? », in *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972 (1953), p. 16.

Poser ces hypothèses à la double lumière du style et de la biographie n'exclut pas de prendre en compte le contexte pluriel dans lequel les textes de Kane ont vu le jour ; cela nous conduit au contraire à constater que style et biographie se trouvent toujours encadrés par les bornes esthétiques, sociales et idéologiques que leur impose leur temps. Il n'est pas d'œuvre, à cet égard, qui soit innocente au regard de l'histoire : si chaque époque se voit forgée par les objets auxquels elle donne naissance, de même ces objets sont solidaires de leur époque, et se trouvent dotés, de surcroît, d'une mémoire ancrée dans une continuité faite d'influences, de traditions, de voisinages de pensée, dont il est nécessaire de pourvoir l'étude. Simultanément ces deux termes – style, biographie – nous permettent cependant d'infirmer que les œuvres sont réductibles aux usages qui leur sont contemporains, ou solubles dans le cours de l'histoire. Toutes persistent au contraire à en rayer l'écume, comme des récifs dont le relief affleure après que leurs auteurs nous les ont légués.

Pour en arpenter après eux les sommets, il faut entrer avec ces œuvres dans un tête-à-tête qui prend acte de leur caractère doublement singulier : singulier, d'abord, dès lors que l'on consent à en reconnaître le caractère d'exception ou d'écart vis-à-vis de la « norme » et du « canon » – nomenclatures auxquelles Kane, on le verra, n'a pas manqué de s'attaquer ; singulier, ensuite, si l'on admet que l'étude de toute œuvre se constitue en dialogue de *chacun* avec *chaque* œuvre – dialogue qui, dans l'analyse, met en jeu deux styles, deux biographies distincts (ceux de l'auteur et du chercheur, celles de l'auteur et du chercheur) entre lesquels se noue, sinon une complicité, du moins un attachement. Attachement qui n'aura pu se départir ici d'une forte mélancolie : toute recherche s'adressant, même ou surtout fantasmatiquement, au signataire de son objet, le choix épistémique qui présidait auparavant à notre lecture de Jon Fosse, nous faisant « marcher main dans la main avec lui », se sera vu opposer, *via* le suicide de Kane, la plus insurmontable des difficultés.

La solitude du théoricien face au vide laissé par Kane ne doit pas pour autant amener à se méprendre sur celui qui « interprète » : il n'est pas un simple sujet contraint, avec elle – soit aussi, désormais, *sans elle* –, de ne plus se parler follement qu'à lui-même. Au contraire, il doit demeurer celui par qui les textes reprennent vie à travers le rapport d'interlocution qu'il entretient avec eux. Au-delà, il est aussi celui qui désocculte ses objets, en met à jour le déjà-là jusqu'alors enfoui ou décomposé. Or, quand les textes articulent en leur centre une *question de mort*, cette activité ne leur est plus périphérique : elle est au cœur de l'analyse, ou, mieux

encore, elle fonde l'analyse même. Aussi faut-il accepter que l'abîme que constitue le suicide de Sarah Kane – abîme qui engendre les textes mais qui, simultanément, les engloutit – nous invite à considérer son œuvre, non plus sous l'angle « positif » de l'activité cognitive, mais comme cela même qui la happe et la mue en une matière intime. C'est pourquoi l'*affect* se trouvera dressé, dans notre étude, en principe de réception, de critique et de réflexion[14].

De là, on devinera qu'un certain type de discours se trouve écarté : celui qui voudrait extirper des textes de Kane une explication – spécification, résultat ou sens derniers ; car il s'agira davantage d'entrer dans le jeu multiple des signifiants que dans celui, figé, du signifié. Aussi avancerons-nous par rebonds – c'est-à-dire par reprises et par digressions – sur le fil fragile du sens kanien[15] : non pas que, faisant cela, l'on puisse sans rien risquer échapper à la chute ; mais plutôt que, dans un tumulte où les concepts sont rendus assez libres pour retentir à l'intérieur de discours non-fixés, l'on distingue au hasard de notre parcours les états casuels de notre objet, et que son unité, incidemment, se fende et en révèle les *virtualités*.

Virtualités : Paul Ricœur a su montrer que toute activité interprétative (par exemple tout acte de lecture, de même que tout geste théorique) est une pratique de l'imagination, soit une activité de refiguration[16] : artistes, chercheurs, lecteurs…, transgressent sans relâche les frontières des œuvres pour en redessiner le contenu, bien au-delà de leur lisibilité préalable, et conformément aux mondes imaginaires auxquels ils souhaitent (ou peuvent) les apparenter.

Avec Sarah Kane, cette activité vient très amplement se déployer : face à des textes où, nous le verrons, les désignations, les acceptions, les significations sont comme dévastées, nous sommes poussés non pas à suppléer au désastre, mais à y rétorquer par une série d'alternatives : suppositions et hypothèses adoptent précisément des formes qui, du journal à l'analyse, du récit à la critique, ne sont jamais que les fonctions diverses que remplit la *fiction*, par laquelle ce qui est délivré est moins une exégèse qu'une énonciation[17]. C'est de cette manière un portrait qui s'ébauche, révélant de fait celui qui parle et aussi, on l'espère, celle à qui il

[14] Pour une caractérisation de l'affect comme outil épistémologique pertinent dans le champ des sciences sociales, voir G. Careri, *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVI^e - XVIII^e siècles)*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005 ; et B. Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002.

[15] Nous nous permettrons d'user de ce terme qui, à notre connaissance, est un néologisme.

[16] Cf. *Temps et récit, tome 3. Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1985.

[17] Notre prélude peut être avancé comme premier exemple des liens entre théorie et fiction ici affirmés comme nécessaires – liens que Paul Ricœur, encore, a, après Austin, analysés, les activités fictionnelle et théorique comportant la possibilité de faire et refaire le monde avec les mots, de le modéliser selon un même acte de référence, et d'adopter ainsi une portée cognitive remarquable (cf. P. Ricœur, *Temps et récit, tome 1. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1991).

s'adresse, cette dernière fût-elle disparue : dialogue tenu (non moins, donc, qu'*entre-tenu*), dans l'épaisseur du langage – à l'endroit où, sur un chemin sablonneux et ardu, deux gestes se rencontrent au lieu de l'écriture[18].

C'est donc comme telle – comme écriture – que se donnera notre recherche. Elle ne sera, bien sûr, liée à l'œuvre de Kane que dans une parenté de pratique, et non de valeur : celle d'une même activité signifiante, menée dans une approche comparable à celle de notre précédent chapitre : même épistémologie et même procédé heuristique : le *montage* comme mise en dialogue des registres expressifs propres aux textes et des outils propres aux disciplines. Ainsi qu'auparavant, aucune de ces disciplines ne sera pour autant convoquée à titre exemplaire : chacune remplira plutôt, comme on le dirait en linguistique, une fonction phatique ; conjuguées, elles nous permettront d'entrer en contact avec le théâtre kanien afin d'en faire saillir, sans prétendre jamais l'apprivoiser, le potentiel d'irruption, d'évocation.

Si selon nous, cette méthode dialectique de déconstruction et de reconstruction de l'œuvre à travers le prisme d'une multiplicité de discours s'impose, c'est d'une part que cette œuvre, trouée par la mort de part en part, se laisse sans doute d'autant mieux approcher qu'on la travaille au plus près du paradoxe qui constitue l'un (sinon l'unique) de ses enjeux : la figuration de l'infigurable. Aussi ne pouvons-nous entendre la déchiffrer qu'en fragmentant outils et points de vue qui, conformés de la sorte à la complexité de leur objet, deviennent susceptibles d'en témoigner. Et c'est, d'autre part, que cette méthode peut rendre compte du foisonnement des signes du théâtre kanien ; observation souvent associée à l'appartenance supposée de la dramaturge à une postmodernité, propre à cette scène qualifiée de « postdramatique[19] » et caractérisée par la disparition du sujet (du « personnage », de l'acteur l'incarnant) dans un vaste système de codes et de références l'ensevelissant sous leur abondance.

Kane, en effet, remet en cause le naturalisme omniprésent sur la scène contemporaine anglaise en s'ancrant dans une tradition dramatique davantage rattachée à celle du continent :

---

[18] Cet autoportrait friserait le *hors-sujet* (sans jeu de mots) s'il ne se mesurait, comme l'écrivait Barthes, à ce « danger essentiel pour la vie du sujet : écrire sur soi peut paraître une idée prétentieuse ; mais c'est aussi une idée simple : simple comme une idée de suicide ». Cf. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1975.

[19] Cf. H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit*. Lehmann situe explicitement Sarah Kane parmi les auteurs postdramatiques, non seulement en lui reconnaissant un rôle emblématique parmi ces dramaturges qui « suspendent l'assignation à la signification » (p. 6), mais aussi en lui octroyant une fonction manifestement politique en tant que ses pièces offrent « une représentation hyperbolique du conflit, de la violence qui caractérise le Politique », alors même que celle-ci est située « dans le plus intime du *je* » (« Sarah Kane, Heiner Müller : approche d'un théâtre politique », in *Etudes théâtrales*, *no. 24-25 : Ecritures dramatiques contemporaines, 1980-2000*, 2002, p. 170).

« personnage » marginalisé, morcellement narratif et contamination des registres. Le refus de l'artifice théâtral se traduit chez elle par l'abandon de la dramaturgie monocentriste au profit de formes éclatées, d'un tissu discursif lâche et digressif. Elle met ainsi en procès un clivage essentiel, observable à la fois dans les textes et comme structure de l'œuvre elle-même : son écriture ne repose pas sur les signes traditionnels d'une représentation mimétique, mais sur leur effacement progressif de pièce en pièce, menant à une « destruction » de l'œuvre, à la fois d'un point de vue interne (la destruction des corps *dans* le texte) et externe (la destruction du corps *du* texte). Si elle répond à une impérieuse nécessité de faire théâtre, art de la parole représentée, elle organise ainsi, dans le même instant, la faillite du discours ordinaire : dans le sombre rappel d'une scène primitive, suicide, mais aussi meurtre, inceste, viol, castration…, crépitent dans la langue pour nous mettre au contact de son dehors, ou de sa frontière. C'est à ce titre que Kane rend simultanément problématiques l'illusion *et* l'imitation, leur substituant une perception indirecte et allusive, de façon par ailleurs si extrême que l'exigence de pureté, d'abstraction et d'impersonnalité que l'on devine dans ses écrits semble les confiner à la seule scène de l'esprit.

Nous analyserons comment cet antagonisme est au cœur de l'expérience que saisit la langue de Kane *via* une part d'innommable, enracinée dans le clivage entre senti, archaïque, passionnel, et la volonté de leur donner un sens. Kane tente l'exploration de l'esprit humain en proie à la phobie et la dévastation – tensions obscures, élans et gouffres qui, sous le régime de la pulsion, travaillent le ventre des êtres doués de langage, mais de manière que le langage peine à prendre en charge pour les décrire et, *a fortiori*, les expliquer. Ainsi s'articule-t-elle (et nous articule-t-elle) en êtres déchirés, entre un destin grossier, somatique – violence et faiblesse des flux biologiques donnant lieu à des passions héréditaires – et notre capacité de parole – capacité de sublimer ou de suspendre la biologie à travers l'expérience esthétique[20]. On verra que cette déchirure, en menant au risque psychotique, peut être alors envisagée comme une dissidence contre la norme, une mise en cause du sujet et du sens : mise en cause de l'unité subjective – à la fois comme unicité narrative objectivable et comme instance auctoriale – et mise en cause du sens normatif.

[20] « Il y a toujours, écrit Charles Bally, lutte entre la parole des individus et la langue organisée, parce que cette langue ne les satisfait jamais complètement. La langue organisée, normale, intellectuelle, répond aux besoins de la communication et de la compréhension des idées ; la parole, au contraire, est au service de la vie réelle, et ce qu'elle veut exprimer, c'est le sentiment, la volonté, l'action. […] La parole livre des assauts ininterrompus à la forte citadelle où se cantonnent le vocabulaire usuel et la grammaire "logique". » Cf. *Le Langage et la vie*, Genève, Librairie Droz, 1965.

Et c'est encore cette déchirure que l'on essaiera de cerner dans du transmissible et du dicible, en se mesurant cependant aux questions que posent les textes de Kane aux discours, qu'ils soient théoriques ou artistiques : comment en effet représenter (sur la scène théâtrale) et se représenter (sur la « scène mentale ») l'immontrable et l'innommable auxquels l'auteur affronte l'interprète, et dont le suicide n'est pas le moindre des motifs ? Sans rien concéder à la suspicion qui pèse sur toute détermination biographique, mais en explorant au contraire ses limites, nous verrons de quelle façon le suicide devient, chez Kane, ce qui inonde et met en échec les tentatives de nos discours, en même temps qu'il constitue leur but, ce vers quoi ceux-ci veulent tendre. Par et malgré eux saurons-nous alors approcher, peut-être, son œuvre au plus près de son *sujet* (textuel, biographique), tel qu'un jour du moins Barthes l'entendit :

> S'il faut que par une dialectique retorse il y ait dans le Texte, destructeur de tout sujet, un sujet à aimer, ce sujet est dispersé, un peu comme les cendres que l'on jette au vent après la mort[21].

[21] R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1971, p. 13.

Adopter comme point de départ le suicide de Kane, c'est d'une entreprise un peu insensée devoir dès l'amont débusquer les dangers.
Prendre appui contre une ombre pour se lancer, d'emblée titubant, sur une route épuisante, bardée de chausse-trappes et d'esprits frappeurs : empathie mortifère ou dévotion mutique, inflation subjective ou distance clinique…

Il semblerait en toute logique qu'il n'y ait là d'autre voie à emprunter que la plus impraticable de toutes : celle qui viendrait assumer, dans la mise à l'épreuve des possibilités qu'ouvre son hypothèse, l'*impossibilité* de parler de cette œuvre, d'en discourir avec succès.

Comment faire alors de l'impossibilité d'écrire *sur* Kane une potentialité, tout de même, d'écrire *après* elle ?

Ecrire après Sarah Kane.
Après sa mort, en son absence.

Il faudrait ériger par et sur cette absence le texte, le bâtir aux abords de cette faille susceptible de le grever et toujours, dès cet instant, le menaçant d'effondrement. Ce qui impliquerait, pour ne rien concéder à l'écueil du métalangage ou aux effets d'exemplarité, de n'évoquer son œuvre que *via* l'exercice imparfait, incomplet, de la mémoire – afin, par ressemblance, de témoigner d'un manque. Commencer, alors, à raconter, avec les maigres moyens du souvenir. Raviver l'intime mémoire des pièces, les traces non écrites qu'elles ont déposées lorsque, sur un plateau, on s'en est approché.
Se risquer de ce fait à une nouvelle impossibilité : celle, peut-être, de mettre en scène et de jouer les textes de Kane.

Observer, donc, l'impossibilité redoublée à laquelle fait face chacun de ces modes d'interprétation : discours critique, et performance théâtrale.

Faire cela, ce serait prendre le contre-pied de dispositifs dont, traditionnellement, l'efficacité constitue l'ultime visée, afin de constater ce qui peut en germer.
Ce serait, du même coup, enquêter sur les stratégies que l'un et l'autre déploient pour rendre les textes conformes à la survie de leur projet, leur faisant subir une série de réductions et d'approximations qui en brident la singularité.
Et ce serait, enfin, tâcher d'envisager l'acte herméneutique comme une démarche consistant à s'approprier les œuvres en les passant au crible du sujet, c'est-à-dire à nouer avec elles un lien qui ne se départ pas des excès de l'imagination – soit, plus largement, questionner la part de *dé-lire* qui préside à l'acte de lire.

1. Une mort renaissante

Mourir.
Dormir.
Rien d'autre.

Sarah Kane, *Manque*

Sarah Kane, beaucoup l'ont déjà dit, s'inscrit dans la mouvance théâtrale anglaise du *In-Yer-Face Theatre*[1]. Né à l'aube des années 90, ce théâtre « ouvertement agressif et provocant » propose une transgression des normes et des frontières qui définissent traditionnellement le rapport de la scène au public, en plongeant ce dernier dans une situation censée l'amener à éprouver mimétiquement la radicalité des événements et des passions représentés. A cet effet, les auteurs du *In-Yer-Face Theatre* s'appuient sur un double dogme esthétique : celui de l'*expérience* – le spectateur est appelé à vivre un « voyage émotionnel » n'autorisant ni recul ni réflexion – et celui du *choc*, que suscitent d'âpres moyens : « le langage est en général ordurier, les personnages brisent les tabous, ôtent leurs vêtements, ont des relations sexuelles, s'humilient, traversent des états pénibles, et se montrent brusquement violents[2]. »

C'est au regard de tels moyens que plusieurs théoriciens ont bien entendu remarqué l'influence exercée sur le *In-Yer-Face Theatre* par Alfred Jarry et Antonin Artaud, mais aussi par les avant-gardes de la dramaturgie britannique des années 60, dont les *B-Boys* – Peter Barnes, Edward Bond, Howard Brenton et Howard Barker – furent les tenants[3]. Mais tandis

[1] C'est Aleks Sierz qui a popularisé cette expression (*In-Yer-Face Theatre…*, *op. cit.* ; « Cool Britannia ? "In-yer-face" writing in the British theatre today », in *New Theatre Quarterly*, n° 56, novembre 1998, p. 324-333), depuis largement utilisée, par exemple par L. Gilleman, « "In-Yer-Face" Theater : "Purely through Image" and the Collapse of Language », in *Western Drama through the Ages : A Student Reference Guide, vol. 2*, Santa Barbara, Greenwood Press ; ou O. A. Pame, « Sarah Kane's "In-Yer-Face" Theatrical Paradigms : A Study of *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998) and *4.48 Psychosis* (2000) », in M. Kandji (dir.), *Women's Studies, Diasporas and Cultural Diversity : Essays in Literary Criticism and Culture*, Dakar, Presses Universitaires de Dakar, 2008, p. 325-342.

[2] Cf. *New Oxford English Dictionary* (1998). Cité par A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, *op. cit.* p. 4-5 (traduit par nous).

[3] Comme pour Kane avec *Anéantis*, la carrière de Bond s'ouvrit sur une controverse – celle qui entoura la création de *Sauvés* (*Saved*, 1965), pièce dans laquelle un groupe de jeunes gens lapident un nourrisson dans son landau. Dans *The Romans in Britain* (1980), de Brenton, un parallèle entre l'invasion romaine de la Grande-Bretagne et la présence militaire britannique en Irlande du Nord est matérialisé par le viol anal d'un druide par un centurion romain. Dans *The Castle* (1985), de Barker, une femme est condamnée à porter autour de sa taille, comme l'enfant dont elle serait enceinte, le cadavre de l'homme qu'elle a assassiné.

que ces auteurs étaient nés dans une Angleterre attachée au *welfare state* et revendiquaient à travers leurs pièces un message façonné par les discours socialistes militants de l'après-guerre, les dramaturges du *In-Yer-Face Theatre* ont grandi dans l'Angleterre libérale de l'ère post-thatchérienne, et le contenu politique de leurs pièces, prônant l'individualisme plutôt que le collectivisme, s'est trouvé effacé au profit de références puisées dans la culture de masse, telles que « [le cinéma de] Tarantino, MTV, les bandes dessinées pour adultes, les *cartoons* et la pornographie[4] ».

On n'a pu donc saisir dans le nihilisme du *In-Yer-Face Theatre* (et, par conséquent, des textes de Kane) que l'expression somme toute littérale d'un courant artistique et littéraire qui, en tant que tel, n'offrirait *a priori* rien de nouveau : il ne serait qu'une manifestation de plus de l'extraordinaire déroute de la pensée, de la parole et de la représentation ayant succédé aux cataclysmes politiques, spirituels et humains de la seconde moitié du XX^{e} siècle, et ayant trouvé l'une de ses plus nettes traductions dans la « crise de la signification » ; la déflagration inouïe de la mort aurait mis à mal nos appareils de perception et de symbolisation, et sous le glacis des mots aurait percé la profusion des images, seules en mesure de faire montre de la brutalité et de l'horreur[5]. A ce contexte, les auteurs, au pire, ne pourraient qu'acquiescer, au mieux, sauraient tactiquement s'attaquer ; quoi qu'il en soit, il serait la marque achevée de leur contemporanéité.

De telles hypothèses ont été confirmées par nombre d'études consacrées à Kane, qui ont confiné ses textes dans le cadre restreint des *leitmotivs* du *In-Yer-Face Theatre*[6]. Elles ont ainsi contribué, souvent à rebours même de leur intention affichée, à en faire la porte-parole d'une génération engluée dans un trop lourd héritage, par ailleurs commun à toutes les tech-

[4] L. Gilleman, « "In-Yer-Face" Theater… », *art. cit.*, p. 450. Kane tenait cependant à démarquer son œuvre de celle de Tarantino, comme le rappelle Saunders dans *Love me or kill me…*, *op. cit.*, p. 51 et suivantes.

[5] C'est par exemple la thèse que défend Elisabeth Angel-Perez dans son ouvrage *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », p. 155-156.

[6] Voir K. Urban, « Towards a Theory of Cruel Britannia : Coolness, Cruelty, and the Nineties », in *New Theatre Quarterly 80, vol. 20*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 354-372 ; « An Ethics of Catastrophe : The Theatre of Sarah Kane », in *PAJ : A Journal of Performance and Art*, n° 69, Cambridge, MIT Press, septembre 2002, 36-46 ; R. Borgmeier, « "Let's make it really, really rude" : The British Confrontational Theatre of the 1990s », in C. Schlote and P. Zenzinger (dir.), *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama : Essays in Honour of Armin Geraths*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003, p. 73-90 ; M. Tönnies, « The "Sensationalist Theatre of Cruelty" in 1990s Britain, its 1960s Forebears and the Beginning of the 21st Century », in M. Rubik, E. Mettinger-Schartmann (dir.), *(Dis)Continuities - Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, p. 55-71 ; A. Torti-Alcayaga, « L'œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite », in G. Chevallier, *CYCNOS 18.1 : Le Théâtre Britannique au tournant du millénaire*, Nice, 2001. [En ligne] : http://revel.unice.fr/cycnos/index. html?id=1672 ; ou V. de Saint Do et J. Hankins, « Théâtre anglais, la dernière scène punk », in *Cassandre*, n° 34, Cassandre/Hors-champs, 7 décembre 2005.

nocraties capitalistes, et dont elle ne saurait toujours pas comment se délester.

Les présupposés de cette sociogenèse doivent pourtant être repensés. Car, si l'on admet que la valeur cognitive d'une œuvre s'envisage à la lumière de son temps, il ne faut pas omettre qu'elle se mesure aussi à la faveur d'une médiation entre le futur qu'elle dessine et le passé qu'elle apostrophe[7]. Sans circonscrire la valeur affective et la force littéraire que revêt chez Kane le thème suicidaire, l'exploration de ce passé peut nous conduire à comprendre comment, en empruntant à un motif identifiable bien en amont des tendances de l'époque, ses pièces sont susceptibles, *via* des jeux structurels d'emprunts, d'altération ou d'érosion, de le reformuler et de l'intensifier. Il faut donc commencer par analyser ce thème comme la trace d'un contenu submergé, enfoui, sédimenté, mais *persistant*, de la tradition théâtrale anglaise.

Certains commentateurs s'accordent en l'espèce à observer que l'extrême violence et le désarroi moral que donnent à voir les textes de Kane les placent dans la lignée des tragédies élisabéthaines et jacobéennes[8]. Nombre d'entre elles, imitées ou adaptées des tragédies de Sénèque (comme le sera également *L'Amour de Phèdre*) sont marquées par un rituel macabre et versent fréquemment dans l'atroce, telle *The Tragedy of Tancred and Gismund*, de Robert Wilmot. Cette pièce, dans laquelle le parricide, la vengeance, les supplices, les révolutions de palais font rage, ouvre l'ère des pièces sanglantes de la fin du XVI^{e} siècle et du début du XVII^{e} siècle, dans lesquelles le suicide est omniprésent. Qu'il s'agisse en effet de Francis Beaumont, Samuel Daniel, John Fletcher, Thomas Heywood, Ben Jonson, Thomas Kyd, Christopher Marlowe, John Marston, William Rowley ou Mary Sidney, tous mettent des suicides en scène. En quarante-cinq ans, de 1580 à 1625, le théâtre anglais en dénombre ainsi plus de deux cents dans une centaine de pièces[9]. Certaines tragédies en comptent jusqu'à cinq, et l'on peut au cours de cette période en constater « l'inflation : 43 de 1580 à 1600, 128 de 1600 à 1625, sans compter les 52 suicides shakespeariens[10] ». Ces chiffres révèlent l'intérêt des dramaturges, autant que du public, pour le thème du suicide, qui figure également au centre du roman philosophique de Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1580) et

[7] « Chaque période, écrit Didi-Huberman, est tissée de son propre nœud d'antiquités, d'anachronismes, de présents et de propensions vers le futur. » (In *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 85.)
[8] G. Saunders, *Love me or kill me*…, p. 147.
[9] Cf. B. Paulin, *Du couteau à la plume. Le suicide dans la littérature anglaise de la Renaissance (1580-1625)*, Lyon, L'Hermès, 1977. Auparavant, de 1500 à 1580, ce thème commence déjà à se manifester par sa fréquence, plus de trente pièces comportant un ou plusieurs cas de mort volontaire.
[10] G. Minois, *Histoire du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire*, Paris, Fayard, 1995, p. 129. Cette « inflation » est en elle-même caractéristique de l'assombrissement qui marque la transition historique du théâtre élisabéthain vers le théâtre jacobéen.

du *Faust* de Marlowe (1588), et se voit par ailleurs discuté par Francis Bacon dans son *Essai* sur la mort (1607) puis dans *The Historie of Life and Death* (1623), disséqué dans un livre entier, *Biathanatos*, de John Donne, analysé enfin par Robert Burton à travers le motif du désespoir religieux dans son *Anatomy of Melancholy* (1621)[11].

Il n'est donc guère surprenant que les mots les plus célèbres du plus célèbre texte de l'histoire littéraire anglaise soient porteurs de la « question » suicidaire :

> To be, or not to be : that is the question[12].

Enoncé par un auteur dont l'influence sur l'œuvre de Kane a été plusieurs fois notée par ses observateurs et était revendiquée par la dramaturge elle-même, le motif suicidaire n'est donc nullement le fruit du hasard ou de l'exception : il prolonge, autant qu'il préfigure, l'une des interrogations les plus largement débattues par la pensée anglaise de son temps[13].

Ce thème a par ailleurs été largement discuté, et notre projet n'est pas d'en poursuivre ici l'analyse. En revanche, nous souhaitons comprendre comment l'œuvre de Kane peut (nous l'avons dit) s'appréhender comme une réminiscence, un résidu textuel sans doute involontaire, inconscient – le retour d'un refoulé, si l'on veut : celui d'une psyché littéraire rivée en son foyer à ce « meurtre de soi » baptisé « suicide » par les Britanniques eux-mêmes et qui, à partir du XVII^{e} siècle, allait se voir rivé à une détermination socioculturelle si puissante qu'on allait pour longtemps le nommer « maladie anglaise »[14] .

---

[11] Dans *The Countess of Pembroke's Arcadia* s'opposent, par l'intermédiaire d'une conversation entre ses deux protagonistes, Pyroclès et Philocléa, les arguments stoïciens favorables au suicide (il ne faut pas craindre d'avancer au devant d'une mort de toute façon inévitable lorsque la cause en est noble, car c'est alors le bien de la « nature générale » qui prime sur celui de la « nature privée »), et les arguments aristotéliciens et platoniciens, qui le condamnent (il est interdit à l'homme d'abandonner de son plein gré le corps dont Dieu l'a doté). Quant au *Biathanatos*, quoique écrit par un haut *clergyman* de la cour d'Angleterre, il est le premier traité entièrement consacré à la réhabilitation du suicide, et s'emploie à démontrer que cet acte ne viole ni la nature ni la loi divine, et qu'à ce titre il ne doit pas être sanctionné.

[12] Etre / Ou ne pas être, la question est là.
W. Shakespeare, *Hamlet*, Arles, Actes Sud, 1996 (1600), I. 3, p. 82 (trad. A. Markowicz).

[13] Sur les liens entre Shakespeare et Kane, on pourra lire H. Zimmermann, « Theatrical Transgression in Totalitarian and Democratic Societies : Shakespeare as a Trojan Horse and the Scandal of Sarah Kane », in B. Reitz, A. von Rothkirch (dir.), *Crossing Borders : Intercultural Drama and Theatre at the Turn of the Millennium*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001, p. 173-182 ; ou G. Saunders, « "Out Vile Jelly" : Sarah Kane's *Blasted* and Shakespeare's *King Lear* », in *New Theatre Quarterly*, n° 20, 2004, p. 69-78.

[14] Le terme « suicide » voit le jour sous la plume de Sir Thomas Browne dans *Religio medici* (1642). Il provient étymologiquement de « *sui coedere* », « sui » marquant la désignation du sujet sur lequel porte l'action de « coedere » (sur le modèle de l'« homi-cide », du « régi-cide »), et « coedere » signifiant « abattre », « massacrer », « faire tomber » (au sens d'un objet lourd que l'on manipule), mais aussi « fendre », dans son acception sexuelle (« pénétrer », « violer »). L'expression « maladie anglaise » trouve quant à elle son origine dans le livre du médecin George Cheyne, *The English Malady or a Treatise of Nervous Diseases of all Kinds* (1733). D'après lui, les tendances suicidaires des Anglais seraient liées, « d'une part, aux progrès de l'athéisme et de l'esprit philosophique et, d'autre part, au tempérament mélancolique des insulaires, dû à des conditions géographiques et climatiques défavorables » (G. Minois, *Histoire du suicide…*, *op. cit.*, p. 213). L'Angleterre a déjà acquis, depuis la fin du XVII^{e} siècle, la réputation de « pays du suicide », réputation appuyée par les don-

La première des similitudes que l'on peut distinguer entre le monologue d'Hamlet et la question suicidaire telle qu'on la trouve posée chez Kane, réside ici : le fait qu'un « esprit », parce qu'« il s'arme contre un flot de troubles, / Se dresse et leur met fin[15] », opte résolument pour le suicide – soit qu'en refusant d'abdiquer sa volonté, il se consume dans la réfutation farouche de ce sous quoi il ploie et se voie poussé vers la mort, soit qu'il n'y ait de résistance qui ne trouve forme plus pleine que dans l'« acte constructif du suicide[16] » – ne manque pas de renvoyer aux textes de la dramaturge dans lesquels l'existence, pour être intolérable, ne l'est qu'au gré d'une soumission au libre examen de celui qui l'habite – examen qui, comme pour Hamlet, vient volontiers se dire en termes belliqueux (« Rien ne peut éteindre ma colère. / Et rien ne peut restaurer ma foi. / Ce n'est pas là un monde où je souhaite vivre[17] »).

D'autres ont encore considéré que le suicide n'est pas envisagé par Hamlet comme l'issue d'un hypothétique arbitrage entre deux chemins contraires (« to be *or* not to be »), mais d'une incapacité à emprunter l'un ou l'autre : le dilemme d'Hamlet se situerait entre l'action et l'inaction, entre une décision qui, si elle était prise, le mènerait fatalement à la catastrophe, et une indécision dont les effets lui seraient comparables ; le suicide s'avérerait alors une sorte de « troisième voie », celle de l'absence de choix[18]. Cette irrésolution trouve une manifestation comparable chez Kane, où toute action positive conduit irrépressiblement à la potentialité de celle qui lui est opposée, sans que jamais l'une ne supplante l'autre, mais qu'au contraire, elles se témoignent à chacune la plus parfaite indifférence. C'est cette ambiguïté qui, par exemple, signe la déchirure tragique rivant celle/celui qui parle, dans *4.48 Psychose*, à la limite entre l'existence et l'inconnu qui la clôt (« Je chante sans espoir sur la fron-

---

nées concernant la mortalité (*Bills of Mortality*), accessibles dans les journaux. Dans *De l'esprit des lois*, par exemple, Montesquieu écrit : « Les Anglais se tuent sans qu'on puisse imaginer aucune raison qui les y détermine, ils se tuent dans le sein même du bonheur. Cette action […] est l'effet d'une maladie ; elle tient à l'état physique de la machine, et est indépendante de toute autre cause » (*Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964, III, XIV, 12, p. 617). Ce mythe va durer jusqu'à l'avènement des statistiques modernes où le taux de suicide en Angleterre sera largement relativisé au regard de celui d'autres pays. Voir également G. Colburn (dir.), *The English Malady : Enabling and Disabling Fictions*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008.

[15] W. Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 82.

[16] Sur ces deux hypothèses, voir respectivement H. Jenkins (dir.), *Hamlet*, Londres, Methuen Drama, coll. « The Arden Shakespeare », 1982, p. 490 ; et P. Edwards (dir.), *Hamlet, Prince of Denmark*, Londres, Cambridge University Press, coll. « New Cambridge Shakespeare », 2003, p. 48.

[17] PS, p. 15 ; ou encore PS, p. 18-19 : Ce n'est pas une vie que je pourrais approuver […] / Je suis arrivée à la fin de cette effrayante de cette répugnante histoire d'une conscience internée dans une carcasse étrangère et crétinisée par l'esprit malveillant de la majorité morale

[18] Cf. W. T. MacCary, *Hamlet. A Guide to the Play*, Santa Barbara, Greenwood Press, coll. « Greenwood Guides to Shakespeare », 1998. A ce propos, G. T. Wright considère que plusieurs procédés rhétoriques (hendiadyn, stichomythie…), parce qu'ils participent de la dislocation de la parole d'Hamlet, contribuent à suggérer sa confusion et sa dualité (cf. « Hendiadys and "Hamlet" », in *PMLA*, n° 96, 1981). Ce sont des procédés similaires sur lesquels nous reviendrons dans notre étude détaillée de *4.48 Psychose*.

tière[19] »), en faisant un agrégé de mort et de vie (« Je vais mourir / pas encore / mais c'est là[20] »), mais ne l'autorisant à tirer soulagement ni de l'une, ni de l'autre (« Je me suis trouvée si déprimée par le fait d'être mortelle que j'ai décidé de me suicider[21] »).

C'est encore pour insister sur une absence de choix que Schopenhauer, qui s'est lui aussi penché sur le cas d'Hamlet, a écrit que celui-ci exprime un « état […] si malheureux qu'un absolu non-être serait bien préférable. Si le suicide nous assurait le néant, si vraiment l'alternative nous était proposée d'être ou de ne pas être, alors oui, il faudrait choisir le non-être, et ce serait un dénouement digne de tous nos vœux. Seulement, en nous, quelque chose nous dit qu'il n'en est rien ; que le suicide ne dénoue rien, la mort n'étant pas un absolu anéantissement » ; car, continue-t-il, le suicide « nie l'individu, non l'espèce[22] » ; or, si l'espèce perdure, la souffrance perdure avec elle. Pour l'idéaliste qu'est Schopenhauer, il n'est pas surprenant qu'Hamlet, en se penchant sur son devenir, n'accède paradoxalement pas à sa vérité individuelle, mais à la connaissance d'un phénomène éternellement inscrit dans l'humain : cette mort de l'espèce dont la mort d'un seul, parce qu'elle fait sécession avec le destin commun, ne peut venir sceller le terme, ni l'accomplissement.

Chez Kane aussi, le motif suicidaire semble ouvrir à la pensée palingénétique, car il dessine une projection dans un futur qui ne clôt rien, mais se régénère sans cesse aux sources de sa propre fin :

> J'écris pour les morts / pour ceux qui ne sont pas nés[23]

Morts et non-nés sont les membres d'une même communauté, au seuil de laquelle les vivants se tiennent. Le suicide est, comme l'écriture, prescience : de la mort de soi que celui-ci cachette suinte un halo sombre qui, nimbant les visages des disparus, des non-encore apparus (sont-ce les mêmes ?[24]), les révèle à la fois dans leur après et leur avant – perpétuité sans sai-

---

[19] PS, p. 19.
[20] PS, p. 34.
[21] PS, p. 12.
[22] A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Grands Textes », 2004, p. 59.
[23] PS, p. 19.
[24] La version anglaise assimile bien davantage morts et « non-nés » au moyen d'une asyndète à laquelle la version française, malheureusement, supplée (voir *4.48 Psychosis*, in S. Kane, *Complete plays*, Londres, Methuen Drama, coll. « Contemporary Dramatists », 2001, p. 213) :
I write for the dead / the unborn [J'écris pour les morts / *pour* ceux qui ne sont pas nés]
Ce choix de traduction nous amène avec d'autres à nous ranger à l'opinion de Marie-Christine Lesage, pour qui la version française de la pièce « fai[t] des phrases complètes et réorganis[e] le sens là où il y a des ruptures syntaxiques », ce qui « tend paradoxalement à obscurcir le sens en voulant trop lier ce qui ne peut s'ouvrir que dans la déliaison grammaticale » (in « Le sphinx de la langue. La traduction en question », in M.-M. Mervant-Roux, *Claude Régy*, Paris, CNRS, coll. « Arts du Spectacle / Les Voies de la création théâtrale », vol. 23, 2008, p. 268).

son[25] d'un recommencement[26] qui se livre à la vue dans sa noirceur et son scintillement[27].

C'est enfin, peut-on lire en dernière analyse, moins la peur pure et simple de la mort (comme certains l'ont écrit[28]), mais bien de cela même que peuvent abriter ses rivages, qui retient Hamlet de mourir et le maintient à son bord. Car s'il se dit paralysé par « la crainte / Qu'il y ait quelque chose après la mort, / Cette terre inconnue dont les frontières / Se referment sur tous les voyageurs[29] », c'est peut-être seulement qu'il redoute l'*Enfer*[30]. Dans l'Angleterre de 1600, le suicide reste en effet un geste satanisé, ouvrant tout droit les portes de la damnation : Georges Minois rappelle ainsi qu'« anglicans et puritains diabolisent le suicide et s'en servent comme d'une arme apologétique. Pour les uns, le fait de se tuer est le résultat d'une intervention divine qui vient sanctionner une vie de péché ou de mauvaise action. […] Pour les autres, le suicide est l'œuvre du diable[31]. » Auparavant, durant le Moyen Age classique, le suicide apparaissait déjà comme la victoire du diable, dont le vice de la *desperatio* avait séduit l'âme du suicidé au défaut de l'espérance ; mais, comme le dit Jean-Claude Schmitt, alors, « la "tentation de l'ennemi" n'était pas une simple formule : pour celui qui allait se suicider, le diable était matériellement présent, guidant sa main ou le poussant dans un puits[32] ». Théologiens, juristes et moralistes allaient bientôt, au moyen des grandes synthèses scolastiques, des traités de droit canonique et de droit séculier, condamner cet acte de lâcheté face aux insinuations diaboliques, et bâtir haut un « mur de la honte[33] » qui, à la Renaissance, demeurait difficile à franchir.

---

[25] PS, p. 54 : Tombe une neige noire

[26] CR, p. 54 : Si tu te suicides, il faudra que tu reviennes pour encore une fois retraverser tout ça. […] La même leçon, encore et encore.

[27] PS, p. 51 : Regardez les étoiles / annoncez le passé/ et changez le monde avec une éclipse argentée [Watch the stars / predict the past / and change the world with a silver eclipse]

[28] Cette interprétation, dont on peut regretter le caractère simplificateur, est défendue par C. S. Lewis, pour qui Hamlet n'exprime « ni plus ni moins que la "peur de la mort" » [*nothing more or less than "fear of death"*] (in *Studies in Words*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, p. 267).

[29] W. Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit*., p. 82.

[30] P. Edwards (dir.), *Hamlet, Prince of Denmark, op. cit.*, p. 48.

[31] G. Minois, *Histoire du suicide…*, *op. cit.*, p. 90-91.

[32] J.-C. Schmitt, « Le suicide au Moyen Age », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, vol. 321, n° 1, janvier-février 1976, p. 5. Le terme *desperatio* – ce « Désespoir » qui « n'était ni un état psychique, ni un sentiment, mais un Vice » – apparaît de manière récurrente dans les pénitentiels anglo-saxons des VIII[e] et IX[e] siècles, où le suicide par *desperatio* était considéré comme le plus coupable des péchés, puisque celui qui le commettait péchait à la fois contre Dieu, dont il doutait de la miséricorde, et contre l'Eglise, dont il remettait en cause le pouvoir intercesseur. Notons aussi qu'au XIV[e] siècle, le texte mystique anglais *The Cloud of Unknowing* met en garde contre la tentation diabolique qui pousse les esprits mélancoliques vers le « non-être », et que, dans le récit allégorique *Piers Plowman*, de William Langland, Avarice, sombrant dans le désespoir, cherche à se pendre, mais est sauvé par Repentir.

[33] G. Minois, *Histoire du suicide…*, *op. cit.*, p. 43.

Que reste-t-il de cet interdit dans l'œuvre de Kane ? L'effroi d'une sanction divine, autant que la crainte de la damnation, s'y font ressentir avec véhémence[34] – véhémence qui retentit dans les invectives adressées à un Dieu tour à tour trop présent et trop absent[35], et que ravive aussi une détresse qu'on pourrait dire théologiquement marquée par la *desperatio* ; car être mû par un désir de mort, c'est être bel et bien *tenté par un ennemi*[36] dont le charme sulfureux ne peut être brisé que par la stridence d'un hurlement :

> NE LAISSEZ PAS ÇA ME TUER
> ÇA VA ME TUER ET M'ÉCRASER ET M'ENVOYER EN ENFER[37]

Mais il faut aller plus loin. Car la considération du contexte renaissant permet de surcroît d'éclairer sous un jour nouveau les multiples dislocations et la violence faite aux corps que l'on peut observer dans le théâtre kanien. Ainsi, dans l'ultime tableau de *L'Amour de Phèdre*, l'outrage sanglant vécu par Hippolyte – figure qui, dans cette pièce adaptée de la *Phèdre* de Sénèque[38], accomplit de son propre chef, contrairement à son avatar antique, son destin broyé, en se livrant à la masse fulminante du peuple venu l'exécuter[39] – parachève exemplairement le sort réservé, jusque dans l'Angleterre du XVII^{e} siècle, aux suicidés. Son sexe tranché et jeté, avec les entrailles, sur le barbecue, le crachat du policier, qui souille et absout tout à la fois sa dépouille abandonnée, comme un Prométhée évidé, aux soins d'un rapace venu la dévorer : tout cela peut figurer, de manière transposée, les supplices infligés au cadavre « renaissant »

---

[34] PL, p. 53 : Je suis damné [*doomed*] […] Complètement damné putain.

[35] CR, p. 62 : Mais Dieu m'a marqué du signe de Caïn ; PS, p. 51 : Mon Dieu, mon Dieu, que vais-je faire ?

[36] PL, p. 63 : Puissions-nous brûler en Enfer ; CR, p. 67 : Satan, mon seigneur, je suis vôtre.
On pourrait émettre l'hypothèse d'un lien entre les multiples références au démon qui jalonnent les textes de Kane et un mouvement propre à la subculture états-unienne et anglaise du milieu des années 90, marqué par la « peur panique » qu'inspirait « une communauté secrète d'adorateurs du Diable » (en 1993, il était par exemple possible d'assister à la pièce de Ron Mark, *Satan in Wonderland*, inspirée des souvenirs d'une femme victime d'abus rituels sataniques supposés). Voir D. Frankfurter, « Le mal et ses complots imaginaires. Du cannibalisme des premiers chrétiens aux abus rituels sataniques », in *Terrains, n° 50 : Le Diable*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme / Ministère de la Culture et de la Communication, mars 2008, p. 14-31 ; et J. S. La Fontaine, *Speak of the Devil. Tales of Satanic Abuse in Contemporary England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

[37] PS, p. 34. Kane disait : « Je n'ai jamais écrit que pour échapper à l'Enfer. Et ça n'a jamais marché. D'un autre côté, quand vous prenez le temps de regarder ce que vous avez produit et que vous pensez : "Eh bien, c'est l'expression la plus parfaite de l'enfer que j'ai ressenti", alors peut-être que ça en valait la peine. » Citée par D. Rebellato, « Brief Encounter Platform », *art. cit.* (traduit par nous).

[38] Affirmation qui reste à nuancer, puisque Kane disait n'avoir lu le texte de Sénèque « qu'une fois pour ne pas trop [s]e plonger en lui » (« Sarah Kane. Une conversation avec Nils Tabert », in *OutreScène*, *op. cit.*, p. 68 ; à l'origine dans N. Tabert, « Gespräch mit Sarah Kane », in N. Tabert (dir.), *Playspotting, Die Londoner Theaterszene der 90er*, Berlin, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998, p. 8-21).

[39] PL, p. 70-71 : *Homme 1 baisse le pantalon d'Hippolyte. / Femme 2 lui tranche les organes génitaux. / Ils sont jetés sur le barbecue. / Les enfants applaudissent. / Un enfant les retire du barbecue et les lance à un autre enfant, qui pousse un cri et s'enfuit en courant. / Hilarité générale. / Quelqu'un les récupère et les voilà balancés à un chien. / Thésée s'empare du couteau. / Il entaille Hippolyte de l'entrecuisse à la poitrine. / Hippolyte se fait étriper et ses entrailles sont jetées sur le barbecue. / Il encaisse coups de pieds, pierres et crachats.*

du suicidé, objet de rites purificatoires – traîné, pendu ou brûlé, mutilé « afin de le rendre impuissant[40] », puis expulsé hors de la communauté, ses traces effacées afin de faire obstacle à son retour parmi les vivants.

Aussi, quoique le rejet d'Hippolyte envers Dieu soit moins entier qu'on ne pourrait d'abord en juger[41], ses blasphèmes répétés[42] et l'affront auquel renvoie, au regard de l'autorité religieuse, sa volonté de choisir, en lieu et place de Dieu, sa propre mort[43], semblent devoir s'amender dans un cérémoniel dont l'économie est saturée de sémiotique chrétienne[44].

Or c'est justement cette économie dans laquelle s'inscrit le suicide shakespearien, dont Richard Marienstras a non seulement relevé la prépondérance thématique, mais analysé aussi le voisinage avec l'acte *sacrificiel*. Le sacrifié, écrit-il, est chez Shakespeare celui qui vient répondre à la « nécessité […] de prendre sur soi et sur soi seul les processus meurtriers qui commandent la marche de l'histoire […], la nécessité d'être investi d'un rôle qu'on pourrait définir comme la polarisation du chaos[45] ». Endossant le mal qui règne dans la société, il en réalise l'offense pour en laver à la fois cette société et lui-même[46] : la subversion de relations perçues comme naturelles ou organiques, le « renversement des valeurs », l'intégration et la perpétuation sérielle du crime mises en œuvre par sa mort ont moins pour but de dissocier le bien du mal, les personnages « positifs » de ceux perçus comme « négatifs », que de faire de lui l'agent du *chaos* afin d'« en permettre la cristallisation […] et la purgation[47] ». Par exem-

---

[40] G. Minois, *Histoire du suicide…*, *op. cit.*, p. 62. Jusqu'à la Renaissance, « en Angleterre, le suicidé est enterré sous un grand chemin, de préférence à un carrefour, où il passe plus de monde, cloué au sol par un pieu en bois qui lui traverse la poitrine. Ainsi fixé et piétiné, il a peu de chances de sortir pour importuner les vivants ; car le suicide est un genre de mort maléfique, qui illustre l'action des puissances du mal » (p. 48).

[41] PL, p. 54 : Bénie soit-elle. [*Bless her.*]

[42] Par exemple PL, p. 61 : Merde à Dieu. [*Fuck God.*]

[43] PL, p. 62 : Hippolyte

Laissez-moi mourir.

Le prêtre

Non. Pardonne-toi.

On retrouve dans ces mots, brièvement énoncé, l'un des arguments « classiques », depuis Saint Augustin, de la pensée chrétienne sur l'interdit du suicide : la mort volontaire est une grave insulte à l'encontre de Dieu, qui seul peut donner et reprendre la vie ; le pécheur doit donc « se pardonner » plutôt que de forcer les portes de la vie éternelle, dont Dieu seul jugera s'il est digne.

[44] On verra en deuxième partie comment ces signes, au-delà de leur efficace poétique autonome, constituent, comme les multiples renvois implicites ou explicites à la Bible émaillant les pièces de Kane et le débat autour de l'existence de Dieu qui s'y fait fréquemment entrevoir, les marques d'une sorte d'« héritage » religieux ou, à tout le moins, d'une sphère de références latentes dont sa jeunesse a pu l'imprégner.

[45] R. Marienstras, *Le Proche et le lointain. Sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1981, p. 120.

[46] Purgation qui doit pouvoir s'étendre, selon Marienstras, jusqu'au spectateur lui-même, qui serait susceptible, face au spectacle d'un tel sacrifice, de se voir « déchargé de la violence historique dont il est complice, à laquelle il participe, et dont il ne pourrait accepter qu'elle constitue un élément inéluctable de son existence » (in *Le Proche et le lointain…*, *op. cit.*, p. 120). Cet aspect cathartique de la tragédie shakespearienne, en lui-même discutable, offre plusieurs parallèles avec le théâtre kanien dont les termes seront plus loin examinés en détail.

[47] R. Marientras, *ibid.*, p. 119.

ple, le repas sacrificiel de *Titus Andronicus* (dont on sait les analogies avec *Purifiés*[48]) est caractéristique d'une indétermination entre nature et culture, sauvagerie et progrès, car il est une « perversion hideuse des rapports de proximité […] dont l'existence est nécessaire à la vie civilisée, [et] qui sont modifiés, bafoués, rendus inopérants chaque fois qu'un événement sanglant se déroule sur la scène[49] ».

Hippolyte, encore, emblématise parfaitement cette série d'observations, puisqu'il est bien cette victime dont la mort est dotée d'une fonction propitiatoire. Mais – détail important – cette fonction ne consiste pas, comme chez Sénèque et Racine, à remettre au royaume les clés d'un équilibre socio-naturel ; elle serait plutôt une requalification éthique de sa propre existence à travers un rapport de *dette*[50], qui l'amène à se rendre complice de sa belle-mère en se rendant fidèle à son « faux témoignage »[51], s'immolant pour ce faire sous les assauts de son peuple, et retournant ainsi un geste quadruplement négateur (la mort par pendaison de Phèdre, son accusation de « viol », la décision du prince d'être exécuté, sa mise en pièces par la foule) en frénésie jaculatoire, en déferlement vital[52].

A l'instar du héros shakespearien, Hippolyte conjugue donc en son martyre l'antithèse morale et métaphysique de termes *a priori* antagonistes pour en marquer l'union moins que la distinction ; mais à sa différence, il ploie beaucoup plus lourdement sous le fardeau d'une condition lamentable. Si le premier, en effet, « se définit comme un être d'autant plus exemplaire qu'il a su poursuivre ses choix jusqu'au bout[53] », Hippolyte, par son jusqu'au-boutisme, n'accède nullement à l'Exemple. Bien au contraire, son sacrifice est un acte sans salvation, sans rédemption – un acte qui referme la pièce sur un paysage désolé : images affreuses, sous les yeux du peuple jubilant du carnage, de la mère brûlée, de la sœur violée, du père égorgé, du fils châtré. Acte, de ce point de vue, de pure vacuité, c'est-à-dire encore (en ce qu'il « couronne » ironiquement la destruction totale du lignage royal) de pure stérilité[54].

---

[48] G. Saunders, *Love me or kill me…*, *op. cit*., p. 145-146.
[49] R. Marienstras, *Le Proche et le lointain…*, *op. cit*., p. 74.
[50] PL, p. 53 : C'est le cadeau qu'elle me laisse.
[51] Il faut souligner l'ambiguïté d'une accusation qui, bien qu'objectivement *fausse* (Hippolyte ne contraint pas Phèdre à lui faire une fellation, mais Phèdre dénonce un « viol »), *témoigne* cependant d'une réalité psychique, puisque, comme le dit Kane, « le mensonge de Phèdre est la seule expression possible pour ce qu'[Hippolyte] lui a fait, si bien qu'en fin de compte le mensonge devient vérité » (in « Sarah Kane. Une conversation avec Nils Tabert », *art. cit.*, p. 66).
[52] PL, p. 53 : Un peu de vie, enfin. [*Life at last.*]
Cette possibilité d'être enfin rendu à la vie ne paraît envisageable qu'à travers l'anéantissement complet de la famille royale puisque ce n'est pas seulement Hippolyte qui, après Phèdre, disparaît, mais aussi Strophe et Thésée.
[53] R. Marienstras, *Le Proche et le lointain…*, *op. cit*., p. 108.
[54] PL, p. 71 : Hippolyte. / Fils. / Je ne t'ai jamais aimé.

Le suicide d'Hippolyte, après celui de Phèdre et de Thésée, semble donc avec Kane adopter avant tout la valeur d'une preuve : il lui permet de démontrer, de proférer obstinément qu'aucune de ces morts ne change *rien*, puisque aucune ne rachète *rien*. Façon de dire qu'il n'est aucun suicide qui puisse être acquitté pour son utilité.

Que tout suicide soit inutile, c'est, selon Minois, la conclusion à laquelle parvient également Hamlet, mais aussi l'ensemble de la dramaturgie shakespearienne qui, au travers des cinquante-deux suicides qu'elle met en scène, lui apparaît comme « une longue variation sur le thème d'être ou ne pas être ». Il soulève ainsi l'ambiguïté d'un personnage qui, bien que dissertant généreusement du suicide, ne passe pas à l'acte – au contraire de tant d'autres qui, eux, n'en parlent pas : Juliette, Roméo, Brutus, Cassius, Macbeth, Othello, Ophélie, Antoine, Cléopâtre... Mais, ajoute-t-il, la diversité pléthorique des mobiles que l'on pourrait prêter à ces suicides – du remords à la gloire, de l'amour à la méprise – tend à « confort[er] tous les points de vue possibles et, en même temps, [à] les rédui[re] à néant ».

Le « non-suicide » d'Hamlet pourrait à ce titre être une forme d'essentialisation de la question suicidaire telle qu'elle est posée par Shakespeare : non pas le choix de la vie au détriment de la mort, mais la prise de conscience du caractère illusoire de l'une et de l'autre, amenant encore une fois à ne pas choisir, et à préférer s'oblitérer tout entier dans la « tragédie du non-sens[55] ». Ce non-sens, à son tour, illustrerait le scepticisme d'Hamlet et la remise en cause de l'unité et de l'inviolabilité des dogmes religieux propres à l'humanisme renaissant[56] ; car une conception aussi effrontément formulée du suicide menacerait, en l'amenant à côtoyer dangereusement le néant, le principe polarisant d'une nature périssable forgée de la main de Dieu et, bien sûr, son ouvrage le plus achevé : cet homme façonné, par Lui, à Son image[57].

Validant après Shakespeare la possibilité que le suicide vienne attester d'un non-sens existentiel, Kane porte à son tour préjudice à la plus impérieuse instance unifiante, soit à *Dieu* lui-même. En clouant jusqu'au bout Hippolyte à la faute, elle vient en effet démontrer que le mal,

[55] G. Minois, *Histoire du suicide…*, *op. cit*., p. 130-133. Minois se fait ici (sans doute involontairement) l'écho des analyses considérant Hamlet comme un personnage situé à la croisée temporelle des doctrines philosophiques occidentales, du scepticisme à l'existentialisme, et, en l'occurrence, du sophisme au subjectivisme : comme l'avance W. T. MacCary, vie et mort seraient pour Hamlet des objets parmi d'autres, dont l'observation serait à la merci de la faillibilité des perceptions humaines, et qui, de ce point de vue, ne seraient pourvues ni de réalité ni de vérité (in *Hamlet…*, *op. cit.*, p. 47-48).
[56] *Ibid.*, p. 49.
[57] Et Dieu a créé / l'homme / à son image / à l'image de Dieu / il l'a créé (In H. Meschonnic, *Au commencement. Traduction de la Genèse*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 30, 1. 27.)

n'épargnant rien ni personne, est par nature inévitable[58]. Le sacrifice n'efface alors plus rien des erreurs que celui qui s'y voue a commises, mais le renvoie, comme une punition, à son vice essentiel. A cet égard, Kane marque une rupture définitive : en prouvant qu'il ne saurait y avoir de bonté humaine ni divine, elle ôte au sacrifice la valeur dont l'avait qualifié l'observation anthropologique : il cesse d'être une instance d'échange et de pacification entre mondes sacré et profane, l'offrande sacralisée dont la disparition provoquait, comme chez Shakespeare, « un vide entre les deux ordres, l'ordre supérieur étant alors censé combler le vide ainsi créé par l'octroi de sa grâce ou de son bienfait[59] ». C'est bien plutôt comme si le scénario sanglant en était consommé, l'anéantissement qu'il met en œuvre, avéré, afin qu'un unique message se voie sans appel délivré : nul ordre nouveau, né d'un homme éclairé ou d'une transcendante probité, ne pourra jamais plus être restauré.

Si Kane mime en premier lieu dans ses pièces les formes d'une activité archaïque – le sacrifice –, c'est donc pour, méthodiquement, le vider, à la fois de son sens premier et de sa relation à une finalité, et changer ainsi cette « mise à mort où enfin le sang versé peut laver le sang », en cette autre mise à mort, on l'a vue, inutile, celle où « le sang versé [ne peut plus] être lavé dans l'eau ni dans le sang[60] ». En somme, elle émancipe le sacrifice de son usage sacré, et le retourne en *sacrilège*.

Or, ce qu'il nous faut ajouter, c'est combien ce sacrilège gagne de surcroît le fond substantiel de l'*ensemble* de l'œuvre. Car, si l'on meurt pour rien dans *L'Amour de Phèdre*, une telle observation vient aussi concerner chacun des autres textes (et ce, au-delà du désordre apparent d'abord suscité par l'addition de leurs singularités). Inutilité[61], futilité[62], vacuité[63] : d'*Anéantis* à *Manque*, de *Purifiés* à *4.48 Psychose*, la mort paraît chez Kane si dénuée de conséquences qu'il s'agirait presque d'un jeu d'enfant : le destin, alors, n'est plus qu'un pur dessin[64] – sim-

[58] PL, p. 63 : Hippolyte
Dieu est peut-être tout-puissant, mais il est une chose dont il est incapable. […] Il est incapable de me rendre bon.
Le prêtre
Non.
[59] R. Marienstras, *Le Proche et le lointain…*, *op. cit*., p. 94.
[60] *Ibid.*, p. 117.
[61] PS, p. 53 : Je meurs pour qui ne s'en soucie pas. / Je meurs pour qui ne le sait pas.
[62] BL, p. 73 : Ian
Est-ce que tu vas me tuer ?
Le Soldat
Toujours à t'occuper de ton cul.
[63] PS, p. 35 : peut-être que ça va me sauver / peut-être que ça va me tuer
[64] CR, p. 44 : Une petite Vietnamienne, l'intégralité de son existence trouvant sens et permanence dans les trente secondes où elle a fui son village, la peau carbonisée, la bouche ouverte.

ple cliché dont nul sacrifice ne peut infléchir l'arbitraire, et dont les victimes parfois se relèvent, comme pour montrer qu'il est impossible d'en signer la réalité[65]. Les protagonistes de ses pièces ressemblent ainsi aux êtres captifs d'une vie qui les attache à sa seule *formalité* et dont la ligne, quoique flétrie ou abîmée, ne peut s'accomplir parfaitement que dans la fidélité mortifère à sa fixité[66].

Ce faisant, c'est une *homogénéisation* que cette formalité opère : aux « personnages » envisagés du point de vue de la dramaturgie classique en tant qu'individualités *via* le prisme des actes, des événements et des idées, supplée l'uniformité d'actes, d'événements et d'idées organisés par la conscience qui les a pensés. Cette conscience unificatrice, ne serait-ce pas, justement, celle de Kane ? Car on la sent dès maintenant pénétrer ce champ de bataille mille fois foulé – et déjà par nous, au travers de Fosse, évoqué – qui voit tout auteur s'affronter au Livre premier. Paraissant intimer à chaque « personnage » l'ordre d'épouser unilatéralement les tracés et contours de sa psyché, elle érige son appareil fictionnel en assemblant par un style individué un espace pluriel d'entités morcelées ; c'est ainsi qu'elle dispute à Dieu le pouvoir de bâtir un monde, en s'en octroyant à elle-même l'usage et la propriété[67].

Il n'est donc guère étonnant que la lecture de ce monde soit désormais ombragée du devenir funeste de celle qui l'a forgé. Ni que l'attention spécifiquement portée, comme nous l'avons fait pour Hippolyte, à un « personnage » unique, permette non seulement de définir en filigrane le caractère archétypal dont leur génitrice les a tous dotés, le fond adramatique et impersonnel qui en constitue le modèle objectif, mais les prête en retour à la lecture subjective qui verrait en eux les prophètes indifférenciés de son drame personnel[68]. On comprend alors

---

[65] BL, p. 87 : *[Ian] meurt soulagé. / La pluie commence à tomber sur lui, à travers le plafond. / Au bout d'un moment.*
Ian
Merde.

[66] PL, p. 61 : Le prêtre
Si la vérité est ton absolu tu mourras. / Si la vie est ton absolu –
Hippolyte
J'ai choisi mon chemin. Je suis damné putain.
On voit ici combien la structure diégétique des pièces de Kane, par l'entremise d'un tel « destin », privilégie le message qu'elle souhaite délivrer au détriment de l'autonomie et de la psychologie des « personnages », considérées comme accessoires (ce qui n'implique nullement que toute complexité se voit abdiquée). On se rapproche à ce sujet des positions de François Richard : « Dans le théâtre de Sarah Kane, les personnages disparaissent au bénéfice de purs actants représentant une multitude de voix sans que leur nombre et même leur identité soient toujours connus », si bien que « le personnage véritable est ici la représentation comme telle » (voir « Travail de représentation et processus psychotique », in *Adolescence*, n° 52, 2005/2, Tome 23, p. 279).

[67] Dans son « Eloge de la profanation », Agamben cite le juriste Trebatius : « Au sens propre est profane ce qui, de sacré ou religieux qu'il était, se trouve restitué à l'usage et à la propriété des hommes » (in *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2006, p. 95).

[68] « Je me suis résignée à écrire une pièce sur la dépression à cause de l'état dans lequel j'étais à l'époque », dit Kane à propos de *L'Amour de Phèdre*. « Je suis simultanément Hippolyte et Phèdre […]. Donc à chaque fois que j'écrivais une scène, *c'est moi-même que j'écrivais* » (cf. N. Tabert, « Gespräch mit Sarah Kane », *art. cit*. Cité

mieux combien c'est *toute* la galerie des êtres kaniens – de Ian à Cate et au Soldat, de Phèdre à Thésée et Strophe, de Tinker à Rod et Carl, de Graham à Grace et Robin, en passant par les « voix » des derniers textes – qui, déclinant avec une constance butée une variété pléthorique de scénarii suicidaires, donne à relire en creux un seul événement, celui du suicide de leur auteur ; et combien, dès lors, ce suicide *autorise* le plein déchiffrement de l'œuvre qu'elle a créée.

Ainsi aura-t-on, en conclusion, observé que toute œuvre peut se prêter à une analyse mettant à jour des questions qui n'auraient pas été ouvertes sans la lecture des textes qui lui sont postérieurs ; et qu'à son tour cette analyse permet également de discerner dans ces textes des significations restées jusqu'alors inaperçues. La question cruciale posée par Shakespeare est, en l'occurrence, une possible préfiguration de l'interrogation de Kane relative au suicide, parce que les deux auteurs les articulent à l'endroit d'une rencontre entre des mobiles qui, dès lors qu'ils sont lus à l'aune du contexte historico-social, paraissent d'autant moins évidents à trancher[69].

D'un côté, la désillusion succédant à l'excès d'optimisme humaniste de la première Renaissance, dont l'utopie universelle de savoir se voit alors contestée ou déçue[70], la mise en cause par le monde intellectuel des valeurs et des certitudes (dont la Réforme, affranchissant le croyant de la tutelle de l'Eglise pour le conduire vers l'expérience de la libre interprétation et du libre examen, n'est pas la moins bouleversante[71]), la montée de l'individualisme liée au capitalisme naissant et à la dilution des communautés sociales sont susceptibles de mener les individus à une détresse que le monologue shakespearien condense exemplairement[72].

De l'autre, une modernité occidentale ayant tourné le dos à toute foi, toute utopie et

---

par G. Saunders, *About Kane : the Playwright and the Work, Londres*, Faber and Faber, 2009, p. 71, traduit et souligné par nous).

[69] Rappelons-nous ainsi que Carlo Ginzburg définit la culture comme cette « cage » dans laquelle un individu issu d'un milieu spécifique peut « exercer sa propre liberté conditionnelle » (in *Le Fromage et les vers*, Paris, Flammarion, 1980, p. 16).

[70] Le *Faust* de Marlowe, à la même époque (1588), est symptomatique de cette séduction du savoir qui peut conduire l'homme à vouloir égaler Dieu et, parce qu'il cède ainsi à une tentation démoniaque, à le précipiter dans la mort.

[71] MacCary et Blits ont montré qu'*Hamlet*, écrit à la charnière de la Réforme, atteste du basculement religieux du catholicisme vers le protestantisme en mêlant alternativement des codes empruntés au premier (l'enterrement d'Ophélie, la sorte de purgatoire dans lequel erre le fantôme) et au second (la mention de Wittenberg, ville d'élection de Luther, ou celle de la « providence particulière [qui] régit la chute d'un moineau », reflet de la croyance protestante en une Divine Providence, voire en la doctrine calviniste de la prédestination). Voir W. T. MacCary, *Hamlet…*, *op. cit.*, p. 38 ; et J. H. Blits, « Introduction », in *Deadly Thought : « Hamlet » and the Human Soul*, Lanham, Lexington Books, 2001, p. 3-22.

[72] Comme l'écrit Minois, « à la Renaissance, l'homme d'affaires brise les liens corporatistes, le noble rural s'isole par les enclosures, les pratiques communautaires déclinent » (in *Histoire du suicide…*, *op. cit*., p. 100).

toute certitude, dont les désirs s'éventent en consommations destructrices, et qui, faisant de l'individu l'unique horizon du sens, cloue chacun à une solitude essentielle, revêtue des atours de la passion nécrophile – rêve d'une mort alternativement anticipée comme délivrance ou redevenir, ou brandie comme une insulte à l'homme et à la transcendance –, se trouve en cinq courts textes radiographiée par Kane.

En articulant intensément un *topos* suicidaire récurrent, les deux dramaturges rendent ainsi compte de manière particulièrement lucide d'un moment de révélation de la destinée tragique de l'homme occidental. Se retrouvant de la sorte plus proches les uns des autres que les œuvres chronologiquement contiguës des périodes qui les ont, pour un temps, séparés, leurs écrits témoignent d'une analogie frappante entre la première crise de la conscience européenne et celle du XX^{e} siècle finissant. Chez Kane, la rémanence de la question suicidaire peut alors être perçue comme la mise en forme textuelle d'une crise existentielle qui, à la Renaissance comme aujourd'hui, s'envisage à l'aune de la conception occidentale de la condition humaine. De ce point de vue l'histoire apparaît, ainsi que le disait Barthes, comme ce qui « oblige [l'écrivain] à signifier des possibles dont il n'est pas le maître[73] » : l'écriture n'est dès lors plus une production historique, mais ce qui permet de trouver à travers elle sa surdétermination sociale et historique ; et l'histoire s'avère indissociable d'un décryptage en profondeur du sujet signifiant, à travers lequel elle redevient lisible.

[73] R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 9.

□

En 2008, je suis amené à mettre en place un projet théâtral avec une vingtaine d'étudiants ; le choix du texte leur revient. A sa grande majorité, le groupe opte pour *Manque*[74]. Le temps de recherche et d'expérimentation autour de la pièce nécessite d'abord une initiation au travail de plateau pour des individus qui n'en ont, pour beaucoup d'entre eux, jamais fait l'expérience. Comme souvent, durant cette initiation, l'enthousiasme le partage à la désolation, car il est très difficile d'amener d'aussi jeunes gens à accepter pour eux-mêmes l'effrayante liberté du théâtre.

Aussi dois-je les engager à ne pas faire l'économie d'une parole qui, parce qu'elle porte témoignage de leur violence intime – cette violence que leur inflige le monde dans lequel ils vivent, et qu'ils lui rendent, et se rendent, au centuple –, est aussi politique. Il faut gommer toute velléité d'interprétation, car le texte, on le sent, ne se fait jamais entendre aussi clairement que lorsqu'il est dégagé de toute intention, donc de toute *nuance* : s'ils doivent parler, que ce soit eux, entièrement, qui parlent de leur propre voix, de façon absolument littérale ; que les mots ne recouvrent aucun secret, qu'ils soient tout à fait extravertis, c'est-à-dire tournés vers leur contexte civique, ce monde qui les a fait naître et est venu les recevoir.

Pour cela, il faut aider les étudiants à faire entendre *Manque* débarrassé de toute psychologie, les dépouiller de toute une tradition du psychodrame bourgeois dans laquelle ils s'engouffrent spontanément. Il faut les tenir à l'écart de ce qu'ils croient devoir être le *jeu* : l'expression d'une intériorité dilatée jusqu'à la nausée par les passions de l'âme, exemplairement traduite par le combat que mène la langue avec les mots pour en extirper le sens. Il leur faut comprendre qu'il n'est rien de plus superflu, sur un plateau, que cette lutte sans espoir avec un signifié qui constitue par ailleurs l'unique objet de leurs réflexions ; et que, dans l'œuvre syncopée qu'est *Manque*, le signifiant est discontinu, hétérogène, qu'il ne saurait mener au signifié que par les stratégies d'une construction syntaxique qui, parce

[74] *Manque*, avec les étudiants de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – Scène Nationale, 7 juin 2008.

qu'elle se voit défaite par Kane, ne doit en aucun cas être artificiellement reconstruite par la mise en scène et l'interprétation.

Alors c'est sur le rythme qu'ensemble, nous travaillons[75]. Car comme l'a dit Henri Meschonnic, « tant qu'on ne lit pas le rythme d'un texte, un texte dans, avec et par son rythme, on ne le lit pas, on ne l'a pas lu. Pas encore lu. On ne connaît que le sens des mots. […] On a l'herméneutique. Pas la poétique. » Pour ne pas se trouver sur les bras qu'avec le « fantôme discret du poème[76] », il faut donc donner un corps au langage et, de là, un souffle. Souvent, les étudiants en sont à bout. La plupart, suffoqués par la crainte d'avoir à se lancer dans ce qui échappe à leur compréhension, ne parviennent pas à atteindre la fin d'une phrase (d'un vers[77] ?), même quand celle-ci est brève. Bientôt, *Manque* met à mal les organismes, ravive les douleurs enfouies, domestiquées. Certains, après de brefs instants passés sur scène, souffrent du dos, de la tête. Une autre, en pleine répétition générale, perd connaissance.

La langue, cependant, se façonne peu à peu au gré de ces errements. Chacun entre dans son rythme, qu'appelle de toute façon sans concession la partition de Kane. Parfois, les interprètes respirent ailleurs que là où en a décidé l'auteur. Les temps, les silences, émergent différemment, quand la fatigue se fait de nouveau ressentir, quand quelques mots basculent dans l'oubli. Je ne m'en soucie pas : peut-être est-ce là la preuve que le sens est enfin, lui aussi, oublié, et que peut surgir le pluriel d'autres possibles, d'autres visions nouvelles et changeantes.

C'est dans le noir que je cherche à les déployer : durant les dix premières minutes de l'unique représentation, les acteurs sont plongés dans l'obscurité totale, leurs

[75] Kane tenait beaucoup au rythme de *Manque*, à tel point que celui-ci prenait, de son aveu même, le pas sur le sens des mots : « Normalement, quand j'écris, je sais ce qu'est (*sic*) l'intention et la signification d'une réplique. Pour *Manque*, je savais ce qu'était le rythme mais je ne savais pas ce que j'allais dire. Dans un ou deux cas, j'ai utilisé des notations musicales, uniquement le rythme, sans paroles véritables. » Citée par G. Saunders, *Love me or kill me*…, *op. cit.*, p. 163.
[76] H. Meschonnic, *Au commencement…*, *op. cit.*, p. 15.
[77] L'on est, dans ce texte et le suivant, *4.48 Psychose*, dans une indétermination des frontières traditionnelles distinguant prose et poésie. Au sujet de *Manque*, Kane disait d'ailleurs qu'elle « voulai[t] découvrir dans quelle mesure [elle] pouvait être un bon poète tout en continuant d'écrire une œuvre dramatique » (citée par G. Saunders, *Love me or kill me*…, *op cit*., p. 163).

voix amplifiées par des micros[78].

La lumière se fait ensuite très progressivement, imperceptiblement, pour révéler d'abord une rangée de silhouettes troubles, vêtues de *jeans* et de *t-shirts* aux couleurs variées. On ne remarque pas tout de suite les pieds nus.

Les quarante minutes suivantes, les interprètes vont progresser très lentement vers l'avant-scène en conservant la disposition initiale, pour ne pas briser la ligne qui semble les tenir attachés. Exceptionnellement, l'un ou l'autre semble s'exclure davantage, soit qu'il se déplace vers l'avant, soit qu'elle demeure à l'arrière. Le texte est proféré par chacun de manière ininterrompue.

A mi-chemin, on distingue plus nettement ces corps presque encore adolescents, dont les voix ne sont quasiment plus soutenues par les micros.

Dans les derniers instants, le groupe, dans une grande proximité avec le public, apparaît baigné par un plein feux qui met aussi à découvert les éléments du théâtre. Les voix ne sont plus amplifiées, elles existent maintenant ordinairement, comme les visages de ces jeunes, crûment.

Parfois, une surprise a lieu, tel ce garçon qui s'est fait opérer des yeux quelques jours avant la représentation et qui, subitement, sans que cela n'ait été répété, sort de sa poche une paire de lunettes noires, et les pose sur son nez.

Je vois, dans ce geste qui pourrait ressembler à une tentative de dissimulation, un courage et une intelligence qui forcent le respect, et disent ce que l'écriture de Kane peut avoir de plus touchant – l'émotion, j'imagine, de l'accident.

A d'autres moments, quand les acteurs se rapprochent tout près du public, le trouble suscité par ce rapprochement provoque des « trous », des *manques* dans le tex-

[78] Un tel parti pris s'articule pour moi à la problématique du regard auquel s'expose l'acteur dans le théâtre de Kane, problématique qui revêt une complexité plus grande que celle qu'ont bien voulu lui prêter Tiphaine Karsenti et Sophie Mendelsohn (cf. « Sarah Kane, 4.48 Psychose… », *art. cit.*). Car si, disent-elles, le « tragique » de cette écriture s'arrime à « deux nécessités contradictoires » – le « besoin d'exister pour être vue » et la « disparition nécessaire engendrée par le regard de l'autre » (p. 22-23), je serais au contraire tenté de renverser cette proposition : le tragique (si tragique il y a) réside moins dans la nécessité d'être vu *pour* exister, que dans l'impossibilité d'exister *sans* être vu. Résonnant avec l'immatérialisme de George Berkeley, dont Bekett s'était saisi pour écrire son *Film* (1965) et selon lequel « être c'est être perçu » (*esse est percipi*), ce dont rend d'abord compte Kane, c'est que tout regard (le sien propre, celui d'autrui) adoube l'existence en lui concédant un excédent de vie, de potentialité ; et que pour cette raison, toute existence est, en retour, soumise à ce regard, et ne saurait lui échapper. Etre vu n'a donc rien d'un but : ce serait bien plutôt une fatalité. (Je reviendrai plus loin sur cet article qui, à d'autres égards, pose question.)

te. Il y a parmi ces jeunes gens, tenus de conserver leur calme et leurs regards dans ceux de ceux qui sont là, de l'autre côté, comme une nouveauté étourdissante à être vus comme pour la première fois, qui fait trembler les mots et se perdre les voix.

Peut-être à ces instants, dans ces trous faits d'angoisse autant que d'effarement, un siècle agonisant s'entend-il raconté par ses propres enfants…

2. D'un vide à l'autre

Il y a longtemps que je suis morte
Retour à mes racines

Sarah Kane, *4.48 Psychose*

Peut-être les observations que nous venons de formuler permettent-elles d'envisager sous une lumière nouvelle l'étiquette « nihiliste » un peu trop aisément collée à Kane (sans, il est vrai, que son corps soit cette fois défendant[1]). Si, comme nous l'avons constaté, l'être kanien meurt sans raison ni but, c'est toute son existence qui, par extension, en est foncièrement dépourvue. Dans un monde dur comme un roc, d'une parfaite opacité, il est un être ballotté par le sort – sort qui le fait aléatoirement vivre, aimer, souffrir, périr, sans que ces états ne soient davantage que des variables d'ajustement. C'est dans ces conditions qu'il ne lui parait plus permis d'arbitrer ses choix qu'à la mesure de leurs effets ; mais comme le récit qui l'enferme est un récit uniformisé, statufié, aucun accroc, qu'il soit geste ou mot, ne pourra jamais venir l'altérer.

Ce que nous voudrions comprendre à présent, c'est en quoi cette vision du monde se nourrit d'un très fort *surmoi protestant* – en ce qu'elle le renverse très précisément. Chez les protestants, le Salut est, on le sait, conditionné au principe de *Sola fide* : seule la foi mène à l'amour de Dieu, et seule la reconnaissance intime de cette foi, par l'entremise de la conversion, conduit l'individu à se positionner face à Dieu comme sujet de décision : c'est à lui, de manière libre et autonome, d'accepter ou de refuser l'« alliance »[2]. La responsabilité qui lui échoit peut de ce point de vue s'avérer véritablement écrasante ; car repousser Dieu en toute conscience, c'est s'exposer au blasphème, c'est courir le risque d'être damné – damnation dont, justement, Kane disait faire elle-même l'objet :

[1] « Il est probable que d'une manière ou d'une autre tous mes personnages sont romantiques et cela sans retenue. Je crois que le nihilisme est la forme extrême du romantisme » (« Sarah Kane. Une conversation… », *art. cit*., p. 70).

[2] Comme l'écrit Danièle Hervieu-Léger, « Dieu n'écrit pas le destin humain puisqu'il ne se rapporte à son peuple qu'en lui offrant un choix : il constitue ainsi ce peuple comme doté d'une capacité autonome de faire son histoire. » Cf. « Religions et sociétés modernes », *Actes du séminaire « Territoires et sociétés européennes en devenir »*, Paris, Ecole des Ponts, 14-15 janvier 2007. [En ligne] : http://www.ihedate.com/generated/objects/ACTES%20SEMINAIRES/SEM1_07_ACTES_HERVIEULEGER.htm.

> J'ai été une chrétienne fervente. […] Jusqu'à dix-sept ans j'ai sincèrement cru ne pas avoir à craindre la mort, que le jugement dernier se produirait de mon vivant, que je n'aurais jamais à mourir physiquement. J'ai commis le péché irrémissible de savoir que Dieu existe et de décider consciemment de le rejeter. […] J'ai connu un tas de chrétiens dont je pensais qu'ils étaient fondamentalement mauvais et un tas de non-chrétiens dont je pensais qu'ils étaient absolument magnifiques, et je ne pouvais pas comprendre ça, aussi ai-je pris la décision consciente de rejeter Dieu, et, peu à peu, ma foi s'est effondrée. Selon la Bible, je suis à présent absolument damnée[3].

Bien qu'elle eût fini par qualifier sa pratique de « délire de chrétien *born-again* 100% pur saint-esprit[4] », Kane fut donc jusqu'à l'adolescence une croyante « fervente[5] », se rendant chaque dimanche à l'église évangélique.

Pourtant, si l'auteur a suivi la route apostasique, ce n'est pas exactement celle qu'elle fait emprunter aux protagonistes de ses pièces. Ne se résignant pas à énoncer clairement un rejet délétère de Dieu ni, encore moins, une affirmation de Son inexistence, elle les affranchit du cheminement spirituel préalable à Son choix. Ainsi déchargés de cette responsabilité (et épargnés par le dilemme dont l'auteur se trouvait apparemment lestée), ils ne Le repoussent pas à proprement parler, tenant en permanence un discours ambigu qui permet d'éviter d'en trancher la Question[6].

Ce faisant, Kane inscrit ses récits dans une redoutable logique. Elle pousse d'abord à ses confins un autre principe de la sotériologie protestante – si, « par la grâce seule » (*Sola gratia*), désintéressée et sans contrepartie, de Dieu, l'homme peut être sauvé, la déshérence extrême des figures kaniennes (y compris leur suicide, dont on sait qu'il enfreint, aux yeux du

---

[3] « Disgusting violence ? Actually it's quite a peaceful play », entretien avec D. Benedict, in *Independent on Sunday*, 22 janvier 1995, p. 3. [En ligne] : http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/448-Psychose-1334/ensavoirplus/.

[4] Citée par S. Hattenstone, « Une triste ovation », *art. cit.*, p. 16.

[5] Ce terme est aussi celui qu'emploie Simon Kane à propos de sa sœur. *Ibid*., p. 17.

[6] BL, p. 81-82 : Cate

Je crois en Dieu.

Ian

Tout a une explication scientifique. […] Donne-moi mon revolver. […]

Cate […] donne le revolver [à Ian]. Ian le prend et le met dans sa bouche. […] Il appuie sur la gâchette. Le percuteur frappe dans le vide. […] Il retire le revolver de sa bouche.

Merde.

Cate

Le destin, tu vois. Tu n'es pas fait pour ça. Dieu –

Ian

Le con. [*The cunt.*]

Hippolyte, par ailleurs, fait ici figure d'exception, mais comme on l'a dit, sa position est plus équivoque qu'elle ne pourrait d'abord le paraître, si bien que même pour lui, les réponses apportées à l'interrogation relative à l'existence de Dieu ne permettent aucunement de le définir comme athée.

dogmatisme religieux, la loi divine commandant de s'aimer soi-même) ne devrait en rien les priver de Sa miséricorde, et pourrait même la mettre particulièrement à l'épreuve – pour Lui lancer à la face une formidable accusation : Dieu n'est pas mort – tout au contraire, le désastre humain atteste du scandale de Son existence[7] –, Il nous a, simplement, *abandonnés*.

Le théâtre de Kane procède ainsi méthodiquement à un renversement théologique. La faute que l'homme endosse ne lui permet plus, comme dans la tragédie, de disculper Dieu[8] ; il n'est même plus le jouet sur lequel Celui-ci exerce vengeusement Sa nature oppressive (nulle dette ne pouvant en effet Lui être rendue, nulle faute ne pourra jamais se voir compensée[9]), mais bien ce *déchet* que Dieu a rejeté et dont la mort, les douleurs, les outrages subis, tout entier livrés à une force récursive, le renvoient sans pitié à son inanité. Dieu a donc de lui-même fondé la mésalliance. Il a refusé la confiance que Lui témoignait l'homme, dont l'appel désormais tonne sous un ciel vide, n'y faisant plus écho qu'à lui-même, infiniment, telle la plainte, jadis, de Son enfant :

> Mon dieu mon dieu à quoi m'as-tu abandonné
> Loin que tu me sauves les paroles que j'ai rugies
>
> Mon dieu j'appelle le jour et tu ne réponds pas
> Et la nuit et pas de silence pour moi[10]

Cette conception d'un homme abandonné, comme Jésus immolé (suicidé ?[11]) sur la croix, par un Dieu imparfait, peut être rapprochée du *gnosticisme*. Hérésie des premiers siècles de notre ère férocement combattue par le christianisme orthodoxe, le gnosticisme assimilait le monde

---

[7] PS, p. 22 : mais surtout, toi, Dieu, va te faire foutre puisque tu me fais aimer quelqu'un qui n'existe pas

[8] Barthes a su montrer comment « tout héros tragique naît innocent : il se fait coupable pour sauver Dieu. […] La culpabilité du héros est une nécessité fonctionnelle : si l'homme est pur, c'est Dieu qui est impur, et le monde se défait. » Voir *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1963, p. 55 et suivantes.

[9] Parce que le dû et la faute fondent entre l'homme et Dieu une aliénation réciproque, ce Dieu est, au sens nietzschéen, un Dieu de *jugement*. Deleuze : « Ce que Nietzsche a su dégager, c'est la condition du jugement : "la conscience d'avoir une dette envers la divinité", l'aventure de la dette en tant qu'elle devient elle-même *infinie*, donc impayable. » (In *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 158.)

[10] *La Bible* – Psaumes, Livre I, 1-41, Psaume 22, 2, versets 2 et 3 (dans Matthieu 27, 46 et Marc 15, 34), in H. Meschonnic, *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 90 (à propos de ce choix de traduction, voir p. 389).
Dans *4.48 Psychose* (p. 25), il est par ailleurs fait explicitement référence à cette lamentation de Jésus sur la Croix :
Mon amour, mon amour, pourquoi m'as-tu abandonnée ? [*My love, my love, why have you forsaken me?*]
On remarquera, comme partout ailleurs dans la traduction de Pieiller, l'assimilation, par le recours systématique à l'accord féminin, du sujet « je » de la pièce à son auteur – ce que l'anglais, lui, ne détermine pas.

[11] C'est Origène qui déclare : « Si nous n'avons pas peur des mots, si nous nous rendons attentifs aux choses, nous dirons peut-être, ne trouvant pas d'autre expression qui s'applique aux faits : divinement, pour ainsi dire, Jésus s'est tué lui-même » (in *Commentaire sur saint Jean*, Paris Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 1975, p. 554). Pour un point exhaustif sur le débat encore actuel entourant cette question, voir P.-E. Dauzat, *Le Suicide du Christ. Une théologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1999.

sublunaire à l'ouvrage médiocre d'un démiurge pervers, ayant défiguré la création d'un Dieu premier (ou « Pro-Père ») doté d'une transcendance absolue. Le cosmos habité ne pouvait être ainsi qu'un lointain dérivé de l'ordre primordial et unitaire de l'éternité divine : sa matière imparfaite enlisait l'homme dans un corps livré à la corruption du temps, dont le cours hâtait la déréliction. C'est pourquoi les gnostiques exprimaient une contradiction entre l'asservissement consenti, quoique perçu comme temporaire, à un corps charnel, et la foi en une grâce censée délivrer l'homme de l'impureté de sa condition, par la proclamation d'une déchirure ontologique que Kane aurait pu, tout aussi bien, signer : « *Je suis au monde, mais je ne suis pas de ce monde*[12]. » Cette négation d'une humanité captive d'une réalité falsifiée avait pour corollaire la réfutation même de l'incarnation du Christ ; car le Pro-Père, autrement supérieur au Dieu des chrétiens, n'avait pu se fourvoyer en enfermant son fils dans une corporalité si vile[13].

En s'attaquant de la sorte à son foyer, c'est toute la téléologie chrétienne qu'une telle négation, par conséquent, mettait plus largement en cause. S'appuyant à la fois sur la lecture gnostique du monde et sur l'ouvrage de Kermode, *The Sense of an Ending*[14], pour étudier les poétiques de la répétition traversant la modernité littéraire, Jean-François Hamel avance que la « matrice narrative » de cette téléologie a « moins pour origine la naissance du Christ qui, scindant l'histoire, marque pourtant le point axial de la chronologie occidentale, que *la découverte du sépulcre vide* ». Il affirme ainsi que la tradition narrative occidentale, calquée sur cette matrice, abrite une mélancolie ayant pour origine ce tombeau vide, c'est-à-dire cette perte première que tout récit – à commencer par le récit biblique – « s'efforce d'oblitérer en substituant des corps symboliques au cadavre christique[15] » :

> Car la théologie de la Révélation a pour origine logique la vacuité du sépulcre, obligeant à considérer la place du mort comme le seul lieu propre à la véridiction narrative ; mais toute parole vraie apparaît bientôt comme une incorporation de l'absence, comme la répétition

[12] Cité par H.-C. Puech, *Annuaire du Collège de France*, 55e année, n° 446, Paris, Collège de France, 1955, p. 176.
[13] Sur ces questions, voir H.-C. Puech, *En quête de la Gnose, Tome I. La gnose et le temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des Sciences Humaines », 1978.
[14] F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1967. Dans cet ouvrage, Kermode soutient que l'histoire chrétienne de la Révélation, articulée au paradigme biblique fondé sur une temporalité s'ouvrant avec la Genèse et se fermant avec l'Apocalypse, constitue le modèle le plus influent de mise en intrigue de la narrativité occidentale, dont chaque récit, fictionnel ou non, est conçu comme un épisode venant y prendre part et s'y conformer.
[15] J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 145 et 169 (nous soulignons).
Kane écrit, dans *4.48 Psychose* (p. 37) : Christ est mort / et les moines sont en extase

d'une crypte originelle qui relance l'attente d'un autre corps de récit[16].

La chronologie chrétienne, bornée à son origine par la mort de Dieu et à son terme par l'accomplissement de la parousie christique et la résurrection des corps, aurait ainsi pour enjeu la redécouverte du corps du Christ et le retour victorieux de son enveloppe charnelle dans le tombeau dont il s'était relevé. Le tombeau vide inaugurerait une attente qui n'en finit pas de finir, et que toute la narrativité occidentale s'emploierait à combler, en se substituant au cadavre absent afin de mettre un terme à la mélancolie de l'histoire. Mais en l'occurrence, les gnostiques, en affirmant leur docétisme et en repoussant d'un même geste incarnation et résurrection, briseraient d'emblée cette attente : Jésus n'aurait pas pris corps et ne serait pas mort sur la croix, et le sépulcre, depuis toujours vide, le demeurerait toujours, puisque aucun corps divin n'y aurait jamais été enfermé.

C'est au croisement de ces considérations que l'on peut continuer d'approcher l'œuvre de Kane. En cinq pièces, celle-ci semble en effet avoir mis en procès les divers moments de cette mélancolie fondée sur une « incorporation de l'absence », depuis la tentative réitérée de remplir le sépulcre jusqu'à l'observation désabusée de sa vacuité, et au-delà, à la conversion « gnostique » et à la désagrégation du *sens*, de l'histoire comme de la temporalité.

Expliquons-nous. Il y a d'abord, dans *Anéantis*, *L'Amour de Phèdre* et *Purifiés*, un tel acharnement à meurtrir les corps que l'on peut se demander si ceux-ci ne reformulent pas le scénario macabre de la dislocation du Christ martyrisé : si, de façon répétée, on les voit pendus, empalés, amputés, émasculés, carbonisés, éviscérés, overdosés…, n'est-ce pas parce qu'ils cristallisent, non pas tant le schéma d'une culpabilité post-moderne (et non encore, pour son tourment, post-chrétienne) dans laquelle les sévices infligés à la chair réalisent le châtiment du péché – c'est-à-dire de l'acte sexuel[17] –, mais bien le scénario sans cesse recommencé d'un retour au sépulcre où se voit à chaque fois nouvellement déposée une dépouille ensanglantée ?

La dramaturgie kanienne reviendrait ainsi régulièrement au tombeau pour y faire gésir un corps de chair, et s'émanciper de la hantise entêtante de l'absence divine. Cette absence se trouverait comblée par l'amoncellement des victimes opéré par ses récits ; par lui seraient conclues l'attente épuisante du retour de Dieu, la « quête impossible d'un cadavre[18] » divin,

[16] J.-F. Hamel, *Revenances...*, *op. cit.*, p. 166. On pourra voir aussi, sur ces questions, les recherches antérieures de Michel de Certeau, en particulier *La Fable mystique, XVI^e^-XVII^e^ siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.
[17] E. Morin, *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970, p. 229-231.
[18] J.-F. Hamel, *Revenances…*, *op. cit.*, p. 165.

auquel la dramaturge, massacrant prodiguement ses figures dans une variation infinie autour du supplice christique, viendrait substituer ses avatars sanglants. Ce faisant, c'est aussi le fantasme métaphysique d'une réconciliation de l'âme et du corps[19], de l'immortalité de l'être dans son entier, qui triompherait, l'emportant enfin sur l'interminable mélancolie de l'histoire en refermant le sépulcre que l'historicité chrétienne aurait, au commencement, ouvert.

La corruption des corps opérée dans les trois premières pièces de Kane naîtrait ainsi de sa foi initiale, comme si la sempiternelle mise à mort des figures émanait de son souhait de maintenir une identité stable, comme si la dislocation du récit devait parachever la croyance en une corporalité univoque et, avec elle, en un récit pouvant, comme la téléologie biblique, réunir la totalité des temps.

Mais là s'arrêterait pourtant son effort. Car à la corporalité débordante de ses trois premiers textes ferait bientôt place l'a-corporalité « gnostique » de *Manque* et *4.48 Psychose*, où des voix indifférenciées succéderaient à des individualités incarnées[20]. Le temps réconcilié de la salvation et du remembrement des corps n'aurait donc pas lieu ; au contraire, il céderait la place à la progressive présentification d'absences, à l'actualisation d'enveloppes spectrales qui redoubleraient encore le lieu originel du sépulcre, mais pour en remémorer cette fois la vacuité immanente. Ici se donnerait possiblement à lire la filiation nietzschéenne de l'auteur, en cet endroit où, écrit Hamel, Zarathoustra, rejouant « le rôle de Marie de Magdala et découvrant le tombeau vide, […] demeurerait sourd, par une fidélité aussi paradoxale que nécessaire, à la parole qui lui annonce une résurrection des corps et une relève de la mort dans l'au-delà[21] ».

En éradiquant les corps de ses deux dernières pièces pour conjuguer plutôt des paroles émises par des êtres aux contours flous, sans âge, sexe ni nom, Kane glisserait ainsi vers un effondrement de la possibilité de toute réparation, vers un retrait antagoniste à toute levée des corps : l'affaissement de l'organicité, le renoncement à l'*incarnation* hypostasieraient le corps divin pour, au bord du sépulcre, n'en discerner plus que l'imposture définitive, et en marquer,

[19] Kane disait : « Ce qui se passe avec Hippolyte est qu'au moment de sa mort soudain tout entre en contact. Il connaît alors un moment unique où il est totalement sain d'esprit et totalement humain. Mais pour pouvoir y parvenir, il lui faut mourir », et ce quelle que soit « l'inanité qu'il y a à trouver un sens et une satisfaction dans l'acceptation d'une mort sanglante et violente » (citée par G. Saunders, *Love me or kill me*…, *op. cit*., p. 137-138).

[20] A ce propos, voir A. Mangold « The Empty "I". Echoes of Subjectivity in Sarah Kane's *Crave* », in D. Meyer-Dinkgräfe (dir.), *Consciousness, Theatre, Literature and the Arts 2007*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 116-126.

[21] J.-F. Hamel, *Revenances*…, *op. cit.*, p. 171.

une fois pour toutes, l'impossible deuil[22]. Aussi les corps, irréparablement balayés par le temps, le seraient-ils tout autant par la dramaturgie kanienne. En ce mouvement, l'hypothèse même de toute narration – de tout *corps de récit* – à nouveau s'abstrairait, se volatiliserait ou se subtiliserait en mille particules d'affects inorganiques – forces, puissances, intensités[23] –, dont la page, à partir de *Manque*, viendrait porter l'empreinte disséminée.

Cette lente diffraction du récit (sur laquelle nous reviendrons) est aussi fractionnement de ses directions ou, mieux, *clivage de son sens*. Borné par une mélancolie qu'aucun remède – amoncellements sanglants ou idéalités abstraites – ne parvient à subsumer, le théâtre kanien se dédouble en sens antagonistes que polarise une double vacuité : celle, immémoriale, du sépulcre inhabité, et celle, infigurable, de son improbable comblement. Les pièces errent ainsi d'un vide à l'autre, entre un passé sans seuil (« Nous ne savons pas que nous sommes nés[24] ») et un avenir sans terme (« Rien à jamais / (mais Rien)[25] »), écartelées entre deux stances temporelles également dépourvues de consistance : en même temps que l'intégrité divine paraît se délabrer (« Dieu n'existe pas. Il n'existe pas. De Dieu[26] »), c'est l'intégrité narrative qui vacille entre un orifice éternellement ouvert, où la mort elle-même n'est plus stabilisée entre les murs du tombeau censé la conserver (« Tu aurais dû les voir me crucifier[27] »), et une faille qu'aucun Jugement ne saura refermer, qu'aucune vie posthume ne viendra pour toujours conclure ni résorber (« Dans dix ans elle sera toujours morte. Pendant que je vivrai avec, que je me débrouillerai avec, pendant que des jours passeront où je n'y penserai même pas, elle sera toujours morte. Pendant que je serai une vieille dame sans abri en train d'oublier mon nom elle sera toujours morte, elle sera toujours morte, c'est terminé / putain / c'est tout[28] »).

Face à la double impasse de cette mélancolie, c'est donc aussi le désordre d'une chronologie qu'on pourrait encore apparenter à la temporalité gnostique – en tant que celle-ci est

[22] Jusque dans ce renoncement, cependant, serait encore reconnaissable l'héritage religieux de Kane puisque, aux yeux des protestants, et au contraire des convictions catholiques, le corps christique ne peut nullement ancrer sa *présence réelle* dans l'eucharistie : le rejet de la transsubstantiation renvoie ainsi au refus d'une expérience immédiate du corps du Christ, dont la mémoire du sacrifice ne saurait être révélée au croyant que par le strict truchement du symbolique.

[23] CR, p. 52 : C *pousse un cri bref d'une syllabe.*
B *pousse un cri bref d'une syllabe.*
M *pousse un cri bref d'une syllabe.*
B *pousse un cri bref d'une syllabe.*
A *pousse un cri bref d'une syllabe.*

[24] CR, p. 57.

[25] PS, p. 40.

[26] PL, p. 58.

[27] CL, p. 40.

[28] PS, p. 25.

justement, comme le dit Hamel, « l'expérience du temps […] distendue entre un passé qui n'annonce rien et un avenir indifférent à toute espérance[29] » –, qui vient, chez Kane, non pas rédimer, mais *précipiter* l'aberration de l'histoire exposée[30] :

> Loin d'être, comme dans la théorie chrétienne […], une continuité une, organique et progressive, où le présent est *plenitudo* et *extensio*, expansion et accomplissement du passé sous forme de plénitude, le temps est ici rompu en deux parties qui se contredisent et dont la seconde rend vaine et dissout la première. D'une façon plus générale, l'histoire ne sert à rien : elle est, ainsi que toute l'économie ordinaire du monde, l'œuvre du dieu inférieur[31].

Comme dans la pensée gnostique, l'homme kanien, seul sous le regard d'un dieu indifférent, malmené et enchaîné à un destin aussi imparfait que violent[32], s'abîme dans l'écriture inutile et confuse de sa propre histoire, d'un récit dont il ne sait rien, sinon qu'il n'en est plus, depuis longtemps, le souverain. Si bien qu'avec Hamel, « on peut se demander si c'est Dieu ou la Bête qui fait miroiter l'idée d'une telle histoire […], laissant choir les identités dans l'épreuve de l'arbitraire[33] ». Pour le gnosticisme, la transcendance pure n'est en effet jamais très loin de son envers maléfique, le Dieu de la Bête[34] – le Christ de l'Antéchrist.

Dans son *Aïon*, Jung étudie les textes gnostiques pour analyser l'archétype du soi tel qu'il apparaît dans les représentations du Christ, en particulier dans sa déclinaison opposée, l'Antéchrist. Celui-ci en est « une imitation perverse », qui « poursuit l'esprit du Christ comme une ombre poursuit un corps ». Jung conçoit le Christ comme une symbolisation de l'image archétypique de Dieu dont la descente aux Enfers et la résurrection trouvent leur équivalent psychologique dans l'intégration de l'« inconscient collectif » qui joue un rôle essentiel dans le processus d'individuation. Néanmoins, note-t-il, tandis que l'image originale du Dieu chrétien a intégré la face la plus sombre et animale de l'homme, le Christ n'offre pas la même complétude à cause de l'exclusion de cet aspect « inférieur » de la personnalité et de la nécessité de sa symbolisation extérieure sous la forme de l'Antéchrist. Le Christ est par conséquent une manifestation incomplète du soi ; car, pour être complet, l'archétype devrait tout aussi bien exprimer le mal que le bien, l'inconscient que le conscient. C'est pourquoi,

[29] J.-F. Hamel, *Revenances*…, *op. cit.*, p. 163.
[30] Flaubert, rappelle Hamel (*ibid*., p. 151-152), écrivait dans *La Tentation de saint Antoine* que « le monde est l'œuvre d'un dieu en délire ».
[31] H.-C. Puech, *En quête de la gnose*, *op. cit.*, p. 243. Cité par J.-F. Hamel, *Revenances*…, *op. cit*., p. 150-151.
[32] PS, p. 36 : Craignez Dieu / et la malignité de son appel
[33] *Ibid*., p. 162.
[34] Macabre résonance de ce vers de *Manque* (p. 52) : Je suis la bête au bout de la corde.

conclut-il, dans l'apologétique chrétienne, « l'archétype [du soi] est désespérément fendu en deux moitiés irréconciliables, menant à un dualisme métaphysique – l'ultime scission entre le royaume du paradis et le monde brûlant des damnés[35] ».

C'est cette irréconciliation des deux moitiés qui trouve utopiquement à se résilier dans l'amour incestueux de Grace et Graham (*Purifiés*). On sait que la tradition chrétienne, depuis saint Thomas d'Aquin, justifie la prohibition de l'inceste en stigmatisant le caractère contre-nature de la fornication de l'un avec l'un, c'est-à-dire avec soi-même[36]. Or, la relation entre Grace et Graham opère cette transgression de l'union du même avec le même, mais pour l'inverser et l'exalter. Danse mimétique qui fait devenir chacun le reflet de l'autre[37], corps mêlés dans la passion[38], phalloplastie rendant Grace « parfaitement semblable à Graham[39] », surimpression de voix semblant ne plus faire qu'une[40] : on pourrait voir, à chaque étape de la mutation de Grace en Graham et de Graham en Grace, reformulé le mythe d'Aristophane rapporté par Platon – celui de l'androgyne – mettant en scène un être unique séparé en deux âmes dont la réunion, renouant avec un monde d'avant la Chute, proclamerait l'idéal[41]. Le désir réciproque qui pousse en effet Grace vers Graham et Graham vers Grace est, au-delà de son caractère scandaleux, doté par Kane d'une formidable force naturelle, voire originelle[42]. Il est quoi qu'il en soit d'autant plus légitime que c'est l'*amour* qui, seul, du point de vue de l'auteur, génère cette force[43].

Mais l'« ombre » de cet amour – « imitation perverse » qui vient le qualifier, comme l'Antéchrist le Christ, dans sa complétude – est toujours, chez Kane, la *mort* elle-même. C'est elle qui, parce qu'elle en constitue l'unique horizon, rend celui-ci inextricable. La force de cet amour se brise en effet sous le joug de sa désastreuse nature ; car il porte en lui la foudroyante

---

[35] Cf. C. G. Jung, *Aïon. Etudes sur la phénoménologie du soi*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque jungienne », 1983.
[36] *Lévitique* XVIII, 6-18.
[37] CL, p. 27 : *Graham danse – une danse d'amour pour Grace. / Grace danse à ses côtés, en copiant ses mouvements. […] Elle est son reflet parfait, tandis qu'ils dansent exactement synchrones.*
[38] CL, p. 29 : *Ils font l'amour […] et chacun découvre que le rythme de l'autre est le même que le sien.*
[39] CL, p. 66.
[40] Dans la dernière scène, la prise de parole de Grace et Graham est indiquée par la seule mention « Grace/ Graham ».
[41] CL, p. 66 : Grace/Graham
Un corps parfait.
Voir à ce propos L. Brisson, « Bisexualité et médiation en Grèce ancienne », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, vol. VII, Paris, printemps 1973, p. 27-48 ; et B. Sergent, *L'Homosexualité dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1984. Ceux-ci rappellent que des trois êtres (mâle, femelle, androgyne) du mythe d'Aristophane, seul le dernier a été retenu par le monde moderne, notamment par Freud qui s'en sert pour rendre compte de l'homosexualité.
[42] CL, p. 28 : Je pensais toujours à toi et… / J'espérais toujours que c'était toi quand… / Toujours…
[43] G. Saunders, *Love me or kill me…*, *op. cit.*, p. 148 et suivantes.

contradiction du temps, cette lutte en pure perte menée contre l'impossible pour parvenir à bâtir du possible. Cet horizon contradictoire, sous lequel possible et impossible se mêlent, scelle la course vers le néant de tout amour majeur, analysable chez Kane moins en termes de choix, qu'encore, de *destin* : choisir l'amour, c'est subir son choix mais remplir son destin[44] ; y renoncer, c'est remplir son choix mais subir son destin[45]. Si bien qu'à cet amour il n'y a, à proprement parler, aucune issue autre que la mort : toute résolution est impitoyablement renvoyée à sa seule hypothèse, forclose dans son abstraction même[46] ; et tout passage à l'acte est, au sens fort, fatal.

Cette fatalité, on peut la reconnaître dans les mots que Grace a pour Graham : « Aime moi ou tue moi[47] » – référence explicite à l'échange amoureux parfaitement symétrique entre Annabella et Giovanni, eux aussi frère et sœur, dans *Dommage qu'elle soit une putain*, de John Ford[48]. Chez Kane comme chez Ford, l'amour incestueux est peut-être alors, comme le relève à nouveau Marienstras dans son étude de cette œuvre, le symptôme d'un « contexte où les échanges normaux sont impossibles », d'un monde marqué par « la stérilité, comme si [s]a caractéristique […] était qu'on ne puisse y procréer et donc passer d'une génération à l'autre ». Mais, dans *Purifiés* comme dans la pièce de Ford, où l'amour semble, pour ainsi dire, *avivé* par des puissances extrêmement brutales d'annihilation et de répression, l'inceste,

---

[44] CL, p. 56 : Rod [à Carl]
Toujours je t'aimerai. / Jamais je ne te mentirai. / Jamais je ne te trahirai. / Sur ma vie.
Tinker observe. Il sépare Rod de Carl.
Tinker
Toi ou lui, Rod, ce sera quoi ?
Rod
Moi. Pas Carl. Moi.
Tinker coupe la gorge de Rod.

[45] CL, p. 25 : Carl
Je n'ai pas pu m'en empêcher, Rod, c'est sorti avant que –
Tinker
Chut. […]
Tinker sort une grande paire de ciseaux et coupe la langue de Carl.

[46] CL, p. 66 : Je le sentais. / Là. Dedans. Là. / Et si je ne le sens pas, alors à quoi bon.

[47] CL, p. 28.

[48] J. Ford, *Dommage qu'elle soit une putain* (trad. Georges Pillement), Paris, Charlot, 1947 (1626), Acte I, scène 2, p. 249-255 :
Annabella A genoux, mon frère,
Par les cendres de notre mère, je t'en conjure,
Ne me sacrifie pas à ton plaisir ou à ta haine,
Aime-moi, ou tue-moi, frère.
Giovanni A genoux, ma sœur,
Par les cendres de ma mère, je t'en conjure,
Ne me sacrifie pas à ton plaisir ou à ta haine,
Aime-moi, ou tue-moi, sœur.
Voir à ce propos M. Houlahan, « Postmodern Tragedy ? Returning to John Ford », in S. A. Brown et C. Silverstone (dir.), *Tragedy in Transition*, Malden, Blackwell, 2007, p. 249-259.

dans sa dimension emblématique, peut ne plus seulement renvoyer à la « dispersion spirituelle et sociale des individus », mais à la confusion de termes hétérologues, confusion par laquelle « l'amour prohibé, la haine excessive se complètent et s'éclairent réciproquement ».

Ce n'est pas tout : parce que le texte de Ford fut écrit à une phase décisive d'entrée dans une époque « d'individualisme, mais d'individualisme outragé et outrageant parce qu'il surgit sur le fond de ce qui avait été une conception, et souvent une pratique, organiciste de la Cité », il s'accorde, comme les pièces de Kane, à un moment historique de « fragmentation sociale » : atomisation des groupes sociaux et détérioration, aux yeux de l'opinion, des autorités religieuse et politique. C'est pourquoi Marienstras envisage le festin cannibale qui clôt *Dommage que ce soit une putain*, au cours duquel Giovanni dévore le cœur sanglant de sa sœur, comme l'antithèse d'une « communion ». Il est au contraire un événement « rejeté par tous et qui, pourtant, entretient avec ce que la société fait aux personnages […] une relation symbolique éclatante[49] ».

Ce possible lien entre violence de la réalité politique d'une part et des situations fictionnelles de l'autre, y compris dans la représentation de l'inceste et ses implications, *Purifiés* en porte le témoignage, puisque Kane, sans défendre une contextualisation explicite, a pu apparenter l'amour impossible de Grace et Graham à la situation concentrationnaire. Se référant aux *Fragments d'un discours amoureux*, elle s'en explique :

> Il y a là dedans un passage où [Barthes] dit que la situation d'un amoureux éconduit n'est pas sans rappeler la situation de quelqu'un emprisonné à Dachau. Alors quand j'ai lu ça, j'ai tout simplement trouvé que c'était épouvantable, et je me suis dit : "Comment peut-il suggérer que la douleur de l'amour est aussi forte que ça ?" Mais après, plus j'y pensais, plus je me disais : "En fait, je vois bien ce qu'il veut dire, il parle de la perte de soi. Et quand on se perd tout entier, où est-ce qu'on va ? Il n'y a nulle part où aller, c'est en fait une sorte de folie." Et en réfléchissant à ça, j'ai fait le lien avec *Purifiés*. Si on met les êtres dans une situation où ils se perdent, et si ce qu'on écrit traite d'une émotion dans laquelle les êtres se perdent, alors il est possible de faire ce type de lien entre les deux. Du moment qu'on ne se met pas à écrire des choses telles qu'"Auschwitz 1944", ce qui serait de toute façon réducteur[50].

[49] R. Marienstras, *Le Proche et le lointain…*, *op. cit.*, p. 284 et 287-289 (nous soulignons).
[50] N. Tabert, « Gespräch mit Sarah Kane », *art cit.*, cité par G. Saunders, *Love me or kill me…*, *op. cit.*, p. 151 (repris dans « Sarah Kane. Une conversation avec Nils Tabert », *art. cit.*, p. 71). Kane fait en réalité allusion à l'extrait suivant du texte de 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 irrémédia-

Ce qui frappe à la lecture de ces mots (au regard des observations qui précédent), c'est la façon dont Kane assimile finalement la perte de soi à une situation amoureuse dans laquelle elle engage moins, par le recours à la relation incestueuse (mais aussi homosexuelle, *via* le couple que forment Rod et Carl), la différenciation biologique que sa *ressemblance*. Elle fait ainsi rimer, d'une manière sans doute un peu trop schématiquement conforme au modèle de la psychologie moderne, la thématique narcissique du retrait et de l'emmurement de la libido dans le moi, et la vocation à la mortification que ceux-ci seraient censés impliquer[51].

Dans ce schéma, que représentent à la perfection les scènes ultimes de *Purifiés*, l'autre n'est plus qu'un miroir renvoyant celui qui s'y contemple à la béance de son être propre[52], si bien qu'*il ne peut plus y avoir qu'un corps pour deux, qu'un sexe pour deux*[53]. Or, c'est lorsque Grace est enfin dotée du même sexe que Graham qu'elle cesse paradoxalement, après le déni qui avait été jusqu'alors le sien[54], d'être capable de le « sentir » physiquement en elle, c'est-à-dire d'en compenser fantasmatiquement la disparition[55]. Nul besoin intrinsèque d'un appel vital vers l'autre dans cet état de feinte complétude : n'étant plus en mesure de faire à ce frère désormais éclipsé, moulé en elle-même, le don de la différence, ne pouvant plus être l'agent d'aucune relation – d'aucune réparation – Grace voit irrémédiablement son existence et son identité s'effriter[56].

---

blement le détruire" (Bruno Bettelheim) : l'image en est tirée de ce qui s'est passé à Dachau. N'est-il pas indécent de comparer la situation d'un sujet en mal d'amour à celle d'un concentrationnaire de Dachau ? L'une des injures les plus inimaginables de l'Histoire peut-elle se retrouver dans un incident futile, enfantin, sophistiqué, obscur, advenu à un sujet confortable, qui est seulement la proie de son imaginaire ? Ces deux situations ont néanmoins ceci de commun : elles sont, à la lettre, paniques : ce sont des situations sans reste, sans retour : je me suis projeté dans l'autre avec une telle force que lorsqu'il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais. » (In R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, Coll. « Tel quel », 1977, p. 60.)

[51] Sur cette question, on pourra lire G. Agamben, *Stanze*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 1998, en particulier p. 109-149.

[52] CL, p. 60 : *Grace fixe le miroir.* / *Elle ouvre la bouche.*
Graham
C'est fini

[53] CL, p. 60-61 : *Grace touche les organes génitaux qu'on lui a cousus.* […]
Tinker
Je ne peux plus t'appeler Grace. / Ce sera… Graham.

[54] CL, p. 36 : Ce n'est pas nécessaire, Robin. Ce n'est pas comme s'il était mort.

[55] CL, P. 61 : Grace et Graham
Je le sentais.
Cette hypothèse s'oppose à la thèse de Sierz rappelée par Lea Jasmin Gutscher selon laquelle, si Grace veut devenir son frère, c'est pour « pallier [s]a mort » (A. Sierz, In-Yer-Face Theatre, op. cit., p. 115). Cf. L. J. Gutscher, *Violence in Contemporary British Drama – Sarah Kane's Play « Cleansed »* (MA Thesis, Grin Verlag), 2008.

[56] CL, p. 66 : Mort. / Brûlé. / Un tas de viande carbonisée, dépouillée de ses vêtements. / Revenu à la vie. / Pourquoi tu ne dis jamais rien ? / Qui m'aimait / Moi
ou CL, p. 66-67 :
Se dire qu'on va se lever, à quoi bon. / Se dire qu'on va manger, à quoi bon. / Se dire qu'on va s'habiller, à quoi bon. / Se dire qu'on va parler, à quoi bon. / Se dire qu'on va mourir, putain, à quoi bon.

Ce que le dernier tableau de la troisième pièce de Sarah Kane met dès lors en scène, comme une charnière nécessaire avant l'entrée dans les deux dernières et l'instauration de la mort avérée d'un sujet *identifiable*, c'est l'horreur du vide et de la mort psychique – horreur prototypique de l'angoisse de castration, artificiellement « comblée » par un acte solitaire où tombe la moindre possibilité d'un écart entre le désir de sa scénariste et le désir de l'autre, ici funestement dissous. Le risque suicidaire se dessine alors clairement, dans cette conclusion où Grace ne s'institue comme sujet du désir qu'en se soumettant à un acte inexorable qui, en contrepartie, semble exiger son annihilation[57].

Sans mettre un terme à la vie psychique, encore attestée par des voix disséminées ou incertainement situées, *Manque* et *4.48 Psychose* continueront cependant d'achever le meurtre du « personnage » initié par *Purifiés* ; elles supprimeront ainsi tout à fait, au moins sur la page, ces corps offrant l'hypothèse trop vertigineuse d'une altérité incarnée. Plus tard encore, toutefois, après la tentative somptueuse d'un ultime retour programmatique vers « l'Autre »[58], c'est l'« âme » elle-même qu'il faudra conjurer :

> On avale
> On coupe
> On pend
> C'est fait
>
> voyez l'Eunuque
> de la pensée châtrée
>
> crâne
> dévidé
>
> la capture
> la brûlure
> la rupture
> d'une âme[59]

[57] Peut-être est-ce cependant le spectre inquiétant de Grace/Graham que l'on retrouve dans l'« hermaphrodite brisé », qui ouvre la pièce suivante, *4.48 Psychose* (p. 10) :
l'hermaphrodite brisé qui ne se fiait qu'à ille-même découvre qu'en réalité ça grouille bien dans la pièce et implore de ne jamais se réveiller du cauchemar [the broken hermaphrodite who trusted hermself alone finds the room in reality teeming and begs never to wake from the nightmare]
[58] PS, p. 44-45 : adhérer et rester loyal à l'Autre / jouir d'expériences sensuelles avec l'Autre investi / nourrir, aider, protéger, réconforter, consoler, soutenir, soigner ou guérir / être nourri, aidé, protégé, réconforté, consolé, soutenu, soigné ou guéri / former une relation mutuellement réjouissante, durable, coopérative et réciproque avec l'Autre, avec un égal / être pardonné / être aimé / être libre
[59] PS, p. 52.

Ame qui restera jusqu'au bout, on le lit, ontologiquement « rompue », sectionnée ; et si, dans *Manque*, les mots attestaient déjà de cette fêlure essentielle – « Il y a quelque part quelqu'un qui m'appelle, qui appelle ma mort[60] », y était-il presque d'emblée écrit – l'ultime assertion de *4.48 Psychose* ne dira pas autre chose :

> C'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée, dont le visage est scotché au verso de mon esprit[61]

D'une pièce à l'autre, le scénario suicidaire apparaîtra alors moins comme une simple mise à mort d'un sujet unifié que comme le meurtre de « moi-même » par « quelqu'un », « quelque part », demeurant inconnaissable et pourtant sourdement présent : meurtre de « mon esprit » par cet autre « moi-même » caché en son ourlet, autre au « visage » autrement plus vrai que « mon » visage carné – ce masque de l'âme honteusement porté[62], arboré[63], abhorré[64].

Peut-être ce dédoublement perpétuellement observable dans l'œuvre de Kane, à la fois au travers de l'objet écrit et chez le sujet se mettant en scène dans l'acte d'écrire, révèle-t-il la schize suicidaire qui la travaille : non seulement parce qu'il atteste bien de cette lutte de soi contre soi, de cette déhiscence du moi perçu simultanément comme objet et sujet à laquelle renvoie le suicide[65] ; mais aussi parce qu'à force de divisions, l'écriture se décompose jusqu'à cet endroit où elle devient à elle-même sa propre épitaphe :

> regardez-moi disparaître
> regardez-moi
> disparaître
>
> regardez-moi

[60] CR, p. 18.
[61] PS, p. 55 [It is myself who I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind].
[62] PS, p. 14 : Et me regardent, me jugent, flairent l'échec débilitant 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 me demande pourquoi ils sont tous là à me sourire et à me regarder tout en ayant secrètement conscience de la honte qui me fait mal. / La honte la honte la honte. / Noie-toi dans ta putain de honte.
[63] CR, p. 67 : Et je me replâtre le visage et je le pommade et j'y plaque un look.
[64] CR, p. 44 : Et je me farde le visage de bleus de traces de sang de plaies de bosses et j'écris sur le miroir en rouge foncé, MOCHE.
[65] Selon la conception freudienne classique, le suicide advient lorsque la perte d'un objet aimé se transforme en une perte du moi, parce que le sujet, s'étant investi dans cet objet de façon narcissique, s'identifie entièrement à lui. Se tuer soi-même revient alors à tuer le moi modifié, rendu autre par identification à son objet, et, par la mort, à désaliéner le sujet de l'objet invivable qu'il est devenu pour lui-même. Cf. « Manuscrit N », in *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2009 (1897) ; « Méprises et maladresses », in *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2001 (1904) ; « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 2005 (1917).

regardez-moi

regardez[66]

Dans cet ordre, plus que jamais, « la trace de l'écrivain se trouve seulement, comme le disait Foucault, dans la singularité de son absence », si bien qu'« il lui revient le rôle du mort dans le jeu de l'écriture[67] ». Car ici le fait suicidaire, parce qu'il est à la fois biographique et textuel, coïncide immédiatement avec le signifiant et s'abolit totalement en lui. Il ne se donne – on y reviendra – à discerner dans l'altération du texte qu'en tant que celui-ci institue par et dans ses signes un vide central. Mais c'est au même instant qu'il redevient, précisément, *réel* : faisant par excès irruption dans l'œuvre pour en combler le manque de référent, il la sature en lui substituant l'ampleur pâteuse de son motif. Le suicide devient alors l'événement projectif dans lequel lecteur et spectateur viennent à se recueillir, comme ce geste encore duplice par lequel, face à eux, l'auteur se met au jour en s'évanouissant :

s'il vous plaît levez le rideau[68]

– – – –

[66] PS, p. 55.
[67] M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *art. cit*. Cité par G. Agamben, « L'auteur comme geste », in *Profanations*, op. cit., p. 82.
[68] PS, p. 56 [Please open the curtains].

Je me souviens qu'il y avait, sur le plateau de *L'Amour de Phèdre*[69], un miroir. Un miroir à cour, en fond de scène, presque invisible dans la coulisse qui n'en était pas vraiment une, puisque à vue, comme on dit – le regard du spectateur pouvait à loisir s'y promener. Lorsque l'action, le jeu se suspendaient (arbitrairement bien sûr, puisque que nous savions que nous étions toujours observés), les autres comédiens et moi-même (je jouais Hippolyte) pouvions aller nous asseoir à une petite table où se trouvaient toutes sortes d'objets, de l'alcool, une perruque – je crois… – et, donc, ce miroir.
Sentir ainsi les regards sur soi, et se regarder *encore* tandis que l'on est regardé, voilà qui en dit long, il me semble, sur ce « métier ».

J'observe mon visage dans le miroir, dans la demi-pénombre du fond de scène.
J'ai tout loisir, alors, de penser à ce que je fais.

Dans le miroir qui me renvoie mon image me guette déjà la vérité de la mort. Ce que j'y vois, ce n'est pas la promesse de mon corps paisiblement éteint et couché en terre, mais celle de son pourrissement. Pourtant, fasciné par l'image, je suis comme ce Narcisse dont la noyade – le suicide – révèle l'énigme d'une peine dont le poids ne s'allège que lorsque l'eau l'emporte. La mort, ainsi, semble très séduisante, y compris dans l'abjection de ce corps pourrissant dont j'ai entrevu le possible. Car elle m'apparaît comme ma vérité, ce vers quoi, inexorablement, se tend mon désir. La promesse de vie du désir devient alors son envers mensonger, car c'est la mort qui m'attend dans ma rencontre avec l'image, projection dont je suis prisonnier, car je la perçois comme réelle.
J'ai tort : le réel n'est pas l'apparence de l'image, et le croire, c'est m'enchaîner à cette immédiateté projective qui veut que je sois ce que je vois, ce que je perçois, et non ce que l'image me dissimule – image tactile, visuelle, auditive, sociale, *scénique* : image vaine.

[69] *Phaedra's Love (L'Amour de Phèdre)*, mis en scène par Céline Nogueira (Innocentia Inviolata), créé au Colombier (Cordes) le 4 février 2005, repris au Théâtre des Mazades (Toulouse) les 12 et 13 avril 2006.

Lorsque, fixant trop longtemps ce reflet, mais ne me résolvant pas à sombrer dans le fleuve, j'en effleure la surface, les traits de mon visage par lesquels s'opérait jusqu'alors ma reconnaissance tremblent et se troublent, et tout devient différent.
Ce n'est plus *ma* mort, dans laquelle le réel et l'imaginaire se confondent ; c'est *la* mort, celle que je ressens à la fois extérieure et intime, celle qui, peut-être, répond au « mouvement élémentaire de l'esprit humain qui d'abord ne pose et ne connaît son intimité qu'extérieurement à lui[1] ». La mort de l'autre, *ego alter*, altérité vraie, d'un autre sans spécularité. Révélation de l'autre en moi, par la médiation des limites et à travers la déchirure de mon image.

Se réfléchir à travers le miroir, pour y voir l'autre.
Ce trouble de l'altération me renvoie cette image fissurée, disséminée, loin de la fallacieuse unité du même, dans laquelle vibre aussi la condition humaine, la condition mortelle.
En l'oubliant, Narcisse se noie dans l'eau sombre de sa propre image, sans même que cet abîme ne lui fasse appeler un autre que lui-même – car faut-il encore appeler « parole » un cri qui ne rencontre que son propre *écho* ?

Autour de moi, les mots de Kane se cognent sur les murs du théâtre.
Bientôt je me lèverai et ce sera mon tour de les prononcer, pour un public muet.

Après ce spectacle, je renoncerai définitivement à jouer.

[1] E. Morin, *L'Homme et la mort*, *op. cit.*, p. 153.

3. Sens, sujet

Nous avons été un peu tout.

Sarah Kane, *Manque*

Ainsi donc, c'est à la division que s'affronte et se heurte toute la dramaturgie kanienne ; dans sa structure même, d'abord, nous avons souscrit et souscrirons encore à l'observation qu'un clivage stylistique s'opère entre ses trois premières pièces et les deux dernières ; au cœur de ses textes, ensuite, une vastitude de motifs déclinent systématiquement l'apparition du double. Moins formellement cependant, c'est à une opération bien plus vaste que procède ce théâtre. Car c'est le *sens* de chaque chose que celui-ci fracasse en deux. Nous l'avons vu notamment de son monde sur lequel règne un Dieu indifférent : si le sujet kanien n'a pas d'autre choix que celui de se trouver désemparé[2], c'est qu'il ignore si ses décisions et ses actions sont mauvaises ou bonnes, puisqu'elles sont simultanément l'une *et* l'autre, vice *et* vertu, pêché *et* pureté. Nous avons de cette sorte commencé à cerner comment la rhétorique kanienne apparente, pour mieux les brouiller, des termes supposés antagonistes, faisant des catégories morales les insignes stériles d'un univers mat, sans raison ni équité, dont les habitants existent dès lors moins en tant qu'êtres conscients qu'en tant qu'êtres *aveuglés*.

Cet aveuglement est constant dans les trois premières pièces de Kane, sur lesquelles nous allons maintenant plus longuement nous pencher. Il est d'abord, dans *Anéantis*, *L'Amour de Phèdre* et *Purifiés*, encouragé par une topographie unique : celle de l'enfermement. C'est le cas de la chambre d'hôtel dans laquelle Ian subsiste de manière autarcique[3] ; du palais royal qu'Hippolyte ne quitte jamais[4] ; et de l'université cartographiée en espaces juxtaposés (gymnase, sanatorium, bibliothèque...) et présentant, on l'a relevé, une métaphore du *Lager*[5]. Intégralement voués à la solitude et à l'attente, les êtres peuplant ces lieux semblent d'abord tenus à l'écart de toute société, mais également de toute socialité. Toutefois, cet isolement ne se fait

[2] PS, p. 12 : Je ne veux pas mourir […] / Je ne veux pas vivre
[3] BL, p. 53 : *On frappe à la porte [...] Cate essaie d'ouvrir la porte, elle est fermée à clé.*
[4] PL, p. 22 : Phèdre
Je sais dans quelle chambre il se trouve.
Strophe
Il n'en bouge jamais.
[5] Voir aussi E. Angel-Perez, *Voyages au bout du possible*, *op. cit*, p. 155-156.

pas sur un mode victimaire ; on assisterait plutôt dans ces pièces au spectacle d'une cécité assumée à l'égard du monde extérieur : Ian méprise son métier de journaliste, écrivant des « histoires[6] » sans importance ; la lucidité d'Hippolyte ne le tire pas de son lit[7] ; Tinker nie avoir assisté à la mort de Graham, alors qu'il en est le coupable[8]. Cette cécité se trouve encore renforcée par l'hésitation première de ces lieux entre la clarté et l'ombre[9], le soleil et la brume[10] – observation qui n'est pas de pure forme, puisqu'elle nous fournit un indice sur la structure d'un monde qui ne semble pouvoir recevoir de lumière qu'à demi déclarée ; c'est bien que ses parois, quoique étanches au dehors, s'en laissent ponctuellement pénétrer.

Dans ces trois textes, en effet, un agent extérieur se glisse toujours dans une intériorité qui, d'abord, voulait résolument s'en préserver, et en provoque la perte ou l'avilissement. Ainsi du Soldat qui fait irruption dans la chambre d'hôtel, puis du mortier qui s'abat sur celle-ci (*Anéantis*) ; de la foule qui brûle le palais (*L'Amour de Phèdre*) ; de Tinker qui surgit du néant pour torturer Carl, Rod et Grace, et des entités invisibles qui le secondent (*Purifiés*) : chaque fois répond, à la fermeture principielle d'un lieu premier jusque-là singulièrement compact (ce lieu fût-il d'ailleurs un corps), la pulvérisation, l'éclatement[11] ; et il y a toujours, dans chacune de ces pièces, un point en lequel la rétention antérieure se déverse du fait d'un forçage total[12]. Si le territoire qui nous est à l'origine décrit par l'auteur paraît séparé de toute extériorité, il est donc un vase moins clos qu'ébréché : l'on ne peut écarter qu'à tout moment, celle-ci soit susceptible de tout à fait l'envahir et le briser.

Pour autant, entre ces deux lieux, la ligne est si ténue, si abstraite, que c'est comme s'ils étaient accolés. Dans *L'Amour de Phèdre*, Thésée se mêle à la foule qui met son fils à mort, si bien que se livrent aux mêmes exactions le plus haut dépositaire de la légalité et la

---

[6] BL, p. 69 : Le Soldat

Tu parles d'un journaliste, c'est ton boulot. […] Tu devrais raconter aux gens.

Ian

Ca n'intéresse personne. […] J'écris – des histoires. C'est tout. Des histoires.

[7] PL, p. 29 : Encore un viol. Gamin assassiné. Guerre quelque part. Quelques milliers de boulots liquidés. Mais rien de tout ça n'a d'importance puisque c'est aujourd'hui l'anniversaire du prince héritier.

[8] CL, p. 18 : Je n'étais pas là à l'époque.

[9] PL, p. 13 : *Hippolyte, assis dans la chambre plongée dans la pénombre, regarde la télévision.*

[10] CL, p. 11 : *Il neige*, puis p. 14 : *Mi-été – le soleil brille.*

[11] BL, p. 58-59 : *Une lumière aveuglante, puis une énorme explosion. […] L'hôtel a été frappé par un mortier.*

[12] CL, p. 54 : *Robin mange le chocolat, tout suffoqué par les larmes. / Quand il a fini, Tinker lui en lance un autre. / Robin le mange en sanglotant. / Tinker lui en jette un autre. / Robin le mange. / Tinker lui en jette un autre. / Robin le mange. / Tinker lui en jette un autre. / Robin le mange. / Tinker lui en jette un autre. / Robin le mange. / Tinker lui en jette un autre. / Robin le mange. / Tinker lui en jette un autre. / Robin le mange. / Tinker lui en jette un autre. / Robin le mange. / Tinker lui en jette un autre. / Robin le mange. / Tinker lui en jette un autre. / Robin le mange. / Tinker lui jette le dernier chocolat. / Robin a un haut-le-cœur. Et le mange. / Tinker lui jette la boîte vide et remarque alors que Robin s'est mouillé.*

masse furieuse venue la renverser[13]. Dans *Purifiés*, les fleurs jaillissent de sols encore rouges des crimes qui les ont ensanglantés[14]. Dans *Anéantis*, l'arrivée du Soldat succède à un nouvel abus de Ian sur Cate ; cette violence se trouve ensuite mise en abyme et redoublée par celle qu'exerce le Soldat sur Ian[15] ; quoique ce glissement soit d'ordre spatial, la chambre d'hôtel se transformant peu à peu en champ de bataille à partir de l'intrusion du Soldat, cette intrusion semble aller de soi[16] ; lorsque Ian et lui se tiennent face à face, la stupeur les rapproche plus qu'elle ne les distingue, chacun devenant le reflet de l'autre[17] ; enfin, après la mort du Soldat, Ian se réfugie auprès du cadavre de son tortionnaire[18].

Une telle contiguïté ne suggère donc aucune médiation et, de l'intérieur à l'extérieur, instaure une parfaite linéarité : aussi brutal soit l'événement qui survient, il s'inscrit dans une logique qui semblait *déjà* appartenir au lieu qu'il vient de fissurer, comme s'il en constituait le présage souterrain : il libère alors ce que ce lieu retenait, en signant la nature véritable, quoique – ou, précisément : parce que – inversée. Aussi le milieu initial se protège-t-il dans ces textes contre une forme d'impureté qui n'en est en fait que la face cachée[19]. Réversion qui trouve dans le *monstre* sa figure achevée : le monstrueux menace chaque personnage kanien, et l'on peut considérer que le projet de ces trois textes consiste à les pousser à en franchir le seuil pour les confronter au mal à l'état pur, direct, cataclysmique, afin qu'ils reconnaissent la monstruosité qu'ils portent en eux-mêmes, aux yeux des autres[20], et à leurs yeux propres[21].

---

[13] PL, p. 67 : Thésée

Grand procès public. Lui au banc des accusés […].

Homme 2

Exactement, exactement.

[14] CL, p. 45 : *Le mur, éclaboussé de sang, est démoli par la mitraille. […] Du sol surgissent des jonquilles.*

[15] BL, p. 43 : *[Ian] ressort le revolver et le pointe sur la tête de Cate, il s'allonge entre ses jambes et simule un acte sexuel.*

puis p. 72 : *[Le Soldat] se lève et retourne Ian d'une seule main. / Il tient le revolver sur la tempe de Ian avec l'autre. / Il baisse le pantalon de Ian, défait le sien et le viole.*

[16] BL, p. 55 : *Le Soldat pousse la porte, l'ouvre et s'empare facilement du revolver de Ian.*

[17] BL, p. 55 : *Tous deux se tiennent face à face, surpris, effarés.*

[18] BL, p. 86 : *Ian pleurant de grosses larmes de sang. / Il serre contre lui le corps du Soldat pour se réconforter.*

[19] C'est ce qu'exprime Kane en d'autres termes, toujours à propos d'*Anéantis* : « La tension de la première moitié d'*Anéantis* – cette effroyable tension sociale, psychologique et sexuelle – est presque une prémonition du désastre à venir. Et quand il a lieu, la structure de la pièce se fracture pour le laisser entrer. » Citée dans « La forme est le sens », in *LEXI/textes 3, Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche, 1999, trad. C. Gassie et L. Hémain (entretien original : « Sarah Kane », in H. Stephenson, N. Langridge, *Rage and Reason. Women Playwrights on Playwriting*, Methuen Drama, Londres, 1997).

[20] PL, p. 34 : T'es un salaud sans cœur [*heartless bastard*].

[21] BL, p. 73 : *Le Soldat attrape la tête de Ian entre ses mains. / Il met sa bouche sur un de ses yeux, l'aspire, l'arrache d'un coup de dent et le mange. / Il fait de même avec l'autre œil.*

Le Soldat

Il a bouffé ses yeux. / Pauvre salopard.

Pour d'autres développements sur la question du monstrueux chez Kane, on pourra lire M.-C. Lesage, « De Sénèque à Kane : Monstres et cruauté symbolique », in *Registres – Revue d'Études Théâtrales*, n° 9-10, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004-2005, p. 41-51.

Ce qui, par conséquent, définit l'effroi qui règne en ce milieu, c'est que l'horreur n'y est pas simplement étrangère : elle correspond au contraire à cette part de soi avec laquelle chacun entretient un rapport de familiarité, de parenté (on a vu comme l'inceste unit la sœur au frère, le viol le fils à la mère, le crime le père au fils…)[22]. En ce rapport, ce n'est pas une neutralité qui se fait jour. Car il faudrait pour cela que chaque terme – celui, extérieur, qui essaie de faire effraction ; celui, intérieur, qui tente de lui résister – rivalise avec l'autre et l'annule. Or ces pièces ne retranchent rien, elles *ajoutent*. Parce que leurs lieux sont des lieux d'attente[23], toute parole, tout acte sont les proies du temps, et nulle parole, nul acte ne peuvent se reprendre – ils sont définitifs[24]. A cet égard, la topographie y est intégralement convergente : la terreur, la violence, le mal ne peuvent jamais y être qu'amplifiés, car rien ne s'y oppose, tout s'y superpose. (Voilà pourquoi, peut-être, plusieurs scènes finales y tiennent à un geste de recouvrement, d'enfouissement[25].)

Aucune de ces trois pièces n'obéit ainsi à une structure paradigmatique – nul épisode n'y trouve ailleurs son répondant pour le résoudre ou le réparer – si bien que leur construction enfile, dans un ordre qui, sans discrimination, est celui de l'accumulation, des scènes de viols, de suicides, de crimes, mais aussi d'amour, de débats religieux, éthiques ou philosophiques, etc. S'il y a bien un « scandale » des textes kaniens, il est donc littéralement (on commence à le deviner) celui d'un *non-sens* ; car en conjuguant de gigantesques strates formant un magma dans lequel tout a vocation à s'engluer, ces textes ne s'acheminent vers aucun dénouement. Comme ils répondent tout entiers à un mouvement exponentiel, rien ne les oblige, une fois emplis, à se vider[26] – c'est-à-dire encore, à se solutionner.

---

[22] PL, p. 42 : Phèdre
Tu es bien comme ton père.
Hippolyte
C'est ce qu'a dit votre fille.
On pourrait dire ainsi, en empruntant au vocable freudien, que l'inquiétant (« das Unheimliche ») se fait familier (« das Heimliche ») ; qu'il est même, en fait, un *familier refoulé* : « Cette formation inquiétante n'est en réalité rien de nouveau, rien d'étranger, mais plutôt quelque chose qui est depuis toujours familier à la psyché et que seule l'opération du refoulement a altéré. Et si on la met en rapport avec le refoulement, la définition de Schelling s'éclaire, selon laquelle l'Inquiétant serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché, mais qui reparaît au contraire. » Cf. S. Freud, « Das Unheimliche », in *Imago*, t. V, 1919 ; cité par G. Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 242.

[23] PS, p. 36 : En attendant. Remplir sa vie de camelote. [*Till then. Fill it up with tat.*]

[24] PL, p. 63 : J'ai tué une femme et j'en serai puni par des hypocrites que j'entraînerai dans ma chute.

[25] PL, p. 72 : *Hippolyte meurt. / Un vautour descend du ciel et commence à manger son corps.*
Ou BL, p. 83 : *Cate est en train d'ensevelir le bébé sous les lames du plancher.*

[26] CL, p. 67 : *Le soleil brille de plus en plus, les rats couinent de plus en plus fort et la lumière devient aveuglante, et le bruit devient assourdissant.*

En opérant cependant, dans *Anéantis*, *L'Amour de Phèdre* et *Purifiés*, la congruence d'univers que tout devrait *a priori* séparer (qu'offrent de commun une chambre d'hôtel et un champ de bataille, une université et un camp de la mort ?) pour en marquer l'identité, Kane instaure une économie qui garantit l'équilibre de ceux qui le peuplent : tenus debout par le concours croisé de forces antagonistes, ils sont l'incarnation vivante d'un paradoxe : l'homme vit dans un monde de signes dont il est tributaire, mais ces signes lui échappent et en causent la perte. Dans ces trois pièces en effet, ces signes sont de pure forme : captifs d'un ordre tautologique dont ils sont aussi la garantie, ils ne valent que comme tels[27] : ils ne renferment rien que leur propre vide, et c'est à proportion de ce vide qu'ils exercent arbitrairement leur empire[28], car ils ne mènent rétrospectivement à nulle responsabilité[29], à nulle altérité[30], ni à nulle vérité[31]. C'est donc l'ensemble des valeurs qui se voit ainsi foncièrement troublé : chez Kane, nul critère moral ne peut être ordonnateur puisque, si rien ne peut venir en motiver le contenu, rien ne peut non plus en justifier l'objet.

Il n'est dès lors pas surprenant que dans ce monde syllogique, aucune parole ni aucun acte ne semblent dotés d'une cause : ne répondant immédiatement qu'aux inclinations, qu'aux impulsions d'un corps, d'une psyché tout entiers affolés[32], ce qu'ils donnent à voir est la seule germination du geste, du mot, de la pensée, non leur maturité[33] ; en somme, aucun d'entre eux ne se dissocie jamais de lui-même, uniquement tourné vers sa stricte expression, non vers sa destination[34].

---

[27] Ici, un autre voisinage se fait jour entre ces trois textes et la tragédie shakespearienne : on peut, par exemple, estimer que Tinker, comme Macbeth, « s'enfonce dans un univers où il doit multiplier les signes sanglants de sa toute-puissance – comme s'il tuait des êtres hors de son atteinte, des êtres qui ne sont plus pour lui que des signes » (R. Marienstras, *Le Proche et le lointain*, *op. cit*., p. 115).

[28] CL, p. 42 : *Grace est battue par un groupe d'hommes qu'on ne voit pas mais dont on entend la voix. / On entend les battes de base-ball cogner, elle réagit comme si elle recevait les coups.*

[29] PL, p. 60 : Le Prêtre

Tu répondras devant Dieu de l'effondrement du pays sur lequel vous régnez toi et ta famille.

Hippolyte

Je ne suis pas responsable.

[30] BL, p. 72-73 : J'ai vu un enfant le visage presque entièrement arraché, une gamine que j'avais baisée essayer à pleine main de se soutirer le jus, un homme affamé manger la jambe de sa femme morte. Le fusil est né ici bas et ne mourra pas. Je peux pas faire un drame de ton cul.

[31] PL, p. 53 : Strophe

Dis-moi que tu ne l'as pas violée. […] Dis-moi que tu ne l'as pas fait.

Hippolyte

C'est ce qu'elle dit et elle est morte. Crois-la. Plus commode pour tout le monde.

[32] PL, p. 19 : Va t'en fous le camp ne me touche pas ne me parle pas reste avec moi.

[33] BL, p. 65 : Je l'aime. / C'est… une femme.

[34] PL, p. 23 : Phèdre

Je sais –

Strophe

Ne vous imaginez pas que vous pouvez le guérir.

Phèdre

Sais que si c'était quelqu'un qui t'aimait, t'aimait vraiment –

Or, c'est peut-être parce qu'il n'y a dans ces trois pièces nulle causalité et que, comme nous l'avons observé, elles reposent par ailleurs sur la multiplication de liens dont la nature se voit systématiquement viciée, qu'on ne peut y déceler les traces d'une légalité. Bien qu'on lise donc fréquemment que le théâtre kanien est « post-tragique[35] », on peut pourtant, à condition d'oser suspendre le bon droit des classifications, le rapprocher d'un aspect essentiel de la tragédie relevé par Barthes : il s'agit de la relation du « héros » au Père. Selon lui, la figure tragique s'y voit irrévocablement enchaînée, et tout son être cherche, non seulement à « se détacher », mais bien à « rompre » cette métaphysique incarnée du « passé », de l'« antériorité », pour qu'à travers cette rupture, tous les masques portés par l'autorité – « Religion », « Patrie », « Loi[36] » – puissent enfin tomber.

L'œuvre de Kane paraît, de la même manière, aimantée à ce but : non seulement parce que toujours, on l'a dit, un terme interne, de constriction, y achève (au sens volontiers ambigu d'une mort et d'un accomplissement) sa mue dans un terme externe, d'effusion – c'est-à-dire que la réaction semble y faire sans cesse place à la révolution[37] ; mais également (et peut-être davantage), parce qu'en cassant ainsi les normes monovalentes de la clarté, de la bienséance, de la « bonne conscience », Kane réalise à rebours le projet de dispersion, de soustraction, voire d'abolition du sens que Barthes, encore, trouve dans cette « écriture » qui va « refuser d'arrêter le sens », « d'assigner au texte […] un sens ultime », c'est-à-dire, en d'autres termes, « refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi[38] ».

Ainsi, comme on le comprend à la lumière de ce parcours, Kane ne bouleverse pas seulement l'expérience du sens en tant qu'elle pourrait venir attester la croyance en Dieu ou en quelque autre valeur : dans ses trois premières pièces, elle remet plus largement en cause la possibilité même qu'il y ait *du* sens. Elle détruit le sens admis, normatif, « naturel », au même titre que les sujets qui tentent de se l'approprier ; et par cette destruction, elle dissout toute certitude relative à l'existence de la signification comme du sujet. Aussi ces pièces, en mettant

---

Strophe
C'est un poison.
Phèdre
T'aimait jusqu'à la brûlure –
Strophe
C'est un fait que les gens l'aiment. Il est aimé de tous. […]
Phèdre
Tu pourrais éprouver un tel plaisir.

[35] E. Angel-Perez, *Voyages au bout du possible*, *op. cit*., p. 154.
[36] R. Barthes, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 48-49 et 79.
[37] Ainsi d'Hippolyte qui, mis en pièces par la foule (PL, p. 72), *trouve le moyen de sourire* :
Si seulement il avait pu y avoir plus de moments pareils.
[38] R. Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p. 68.

doublement à mal cette unité subjective et signifiante, parviennent-elles à se détacher de toute une tradition de la signification indirecte, implicite, culturelle, selon laquelle le sens ne saurait strictement s'équivaloir à son signe. Elles se dégagent en somme de toute connotation pour se hisser vers la seule *dénotation* : leur lexique radical, indubitable, cru, déjoue tout symbolisme, toute métaphore, tout sens caché, puisqu'il ne s'évertue pas à signifier davantage que ce qu'il énonce[39].

C'est dans cette mesure que le motif insistant de l'inceste demeure encore une fois emblématique : son interdit repose en effet entièrement sur la netteté terminologique du découpage parental, donc sur une instance de nomination ; mais comme le discours kanien procède de cette immédiateté du sens qui le fait, en quelque sorte, adhérer à lui-même, il lui suffit que cette certitude sémantique soit brouillée pour que la « famille » ne se trouve plus réduite qu'à un champ lexical et que, par la grâce d'un mot ajouté ou ôté, le frère ne soit plus frère[40], le père plus père[41], la mère plus mère[42].

Si la transgression des catégories morales peut aussi exclusivement reposer sur une transgression des catégories lexicales, c'est bien, à nouveau, qu'un langage autoréférentiel fait et défait ici l'univers à sa guise. Mais c'est aussi là que se situe son aporie : dans ce théâtre où le surgissement d'un acte, d'un mot, d'un monde, est intégralement tributaire de l'arbitraire du langage, le surgissement du langage est, à son tour, intégralement tributaire de l'arbitraire de cet acte, de ce mot, de ce monde. Or cet arbitraire est, dans ces trois pièces, structurel : il s'arrime, on l'a vu, à une série de signifiés corrompus ou déviants qui, aussi radicalement juxtaposés, cumulés, forment à leur tour un ensemble corrompu ou déviant. Cet ensemble, c'est donc

---

[39] CL, p. 57 : *Tinker coupe la gorge de Rod.* […]
Rod
Il ne peut pas y avoir que ça.
Il meurt.
Tinker
Brûlez le corps.

[40] PL, p. 49 : Strophe
Tu es mon frère.
Hippolyte
Non pas ton frère.

[41] PL, p. 68 : Femme 1
T'as des gosses ?
Thésée
J'en avais.

[42] PL, p. 33 : Hippolyte
Allez, Mère, creusez-vous la tête.
Phèdre
Ne m'appelle pas comme ça.

le *texte* lui-même. Un texte qui, pour porter témoignage de l'expérience du mal – un mal ontologique, inévitable, essentiel – en incube la chair et en revêt la peau ; car le mal est chez Kane puissance de terreur comme de séduction, à laquelle succombe, non moins que les « personnages », le geste premier qui les fait exister.

De ce mal qui l'attire autant qu'il la repousse, le texte va donc fébrilement s'approcher pour, de manière alchimique, s'y fondre, s'y combiner. Tout vaccin, en effet, est aussi un venin ; Kane sait que l'écriture est un principe aussi aseptisant qu'empoisonnant : matière fluide et incandescente, le mot peut venir troubler le cours naturel et fertile des choses, s'y propager comme une onde révulsive qui transforme chaque chose en son autre, le sperme en sang[43], l'amour en crime[44], la vie en mort[45]. (Dans les deux dernières pièces se poursuivront, en une forme inversée cherchant à s'élever vers ce qu'il faudrait bien nommer « félicité », ces jeux permettant à la matière textuelle, à mesure qu'elle s'écoule, de muter une nature en une autre : dans le doux bercement des sons résidera cette fois la métamorphose du plomb en or[46] ; dans le glissement des consonnes et des voyelles, leurs subtiles modifications, s'atténueront et se renforceront, sans distinction, la vigueur d'un changement d'état, son charme dialectique[47].)

Ainsi, quoique *Anéantis*, *L'Amour de Phèdre* et *Purifiés* ne puissent se réduire au mal dont elles souffrent autant qu'elles témoignent, ce mal est bien le gage de leur intensification, de même qu'elles semblent réciproquement, à tout moment, le condenser. Les unes et l'autre dès lors s'entrefécondent, et l'on peine à les séparer, puisqu'on peine à les différencier[48].

---

[43] BL, p. 43 : *[Ian] ressort le revolver et le pointe sur la tête de Cate, il s'allonge entre ses jambes et simule un acte sexuel. Il jouit.*
Puis p. 87 : *Cate entre. […] Du sang coule entre ses jambes.*

[44] CL, p. 14 : Rod
Tu mourrais pour moi ?
Carl
Oui.
Puis p. 25 : Pas moi s'il vous plaît pas moi ne me tuez pas Rod pas moi ne me tuez pas ROD PAS MOI ROD PAS MOI.

[45] PL, p. 52-53 : Hippolyte
Que s'est-il passé ?
Strophe
Pendue. […]
Hippolyte
C'est le cadeau qu'elle me laisse. […] Un peu de vie, enfin.

[46] *4.48 Psychosis*, p. 223 : derailed / deranged / deformed / free form

[47] *4.48 Psychosis*, p. 242 : the capture / the rapture / the rupture / of a soul

[48] Sans doute cette indifférenciation alimente-t-elle l'embarras moral ressenti par ceux qui tentent d'analyser ces trois pièces. Ainsi d'Elisabeth Angel-Perez (*Voyages au bout du possible*…, *op. cit*., p. 160 et suivantes) qui écrit avec raison que *Purifiés* « refus[e] toute progression ou résolution dialectique », mais n'hésite pas pour autant à trancher ce refus : d'abord en affirmant que « Kane n'établit pas de lien logique entre les violences infligées par [le bourreau] et celles subies par lui », mais suggère au contraire que toute justification du mal par le mal est « fausse et perverse » ; ensuite, en soutenant que la dramaturge échappe au voyeurisme parce qu'elle crée chez le spectateur « une impression violente de nausée », censée l'affranchir d'une possible complicité avec la brutalité du spectacle auquel il assiste. Ces conclusions sont certes commodes, en ce qu'elles permettent de laver Kane du

De là, un nouveau questionnement : l'écriture, dans ces trois pièces, n'est-elle pas menacée de s'épuiser dans le miroitement mortifère de sa propre négativité ? Et ne finit-elle pas par se consumer dans la situation désespérément itérative qui en constitue l'argument et l'objet : l'impasse d'un monde aveugle qui, une fois pulvérisé, ne sait guère mener qu'à sa propre réfraction – c'est-à-dire, sous le revers abject de son autre, à l'éternel retour de son *même*[49] ?

Peut-être Kane a-t-elle eu conscience de cette impasse[50]. C'est en tout cas à partir de *Manque* qu'elle s'est affranchie du surdéterminisme social et politique qui était à l'œuvre dans ses trois premières pièces – surdéterminisme qui, quoiqu'elle veuille, l'enchaînait au processus mimétique et qui, paradoxalement, dans ce théâtre tordant le carcan de la légalité, s'était imposé comme sa nouvelle « loi » – pour s'aventurer vers un langage qui pourrait porter jusqu'aux plus extrêmes limites sa dimension performative. Un langage qui, pour faire advenir le monde, n'aurait plus besoin d'en afficher explicitement la mention : il faudrait seulement que le langage *ait lieu*, que l'immanence du langage dessine un lieu qui serait pareil au monde, puisqu'il serait tout entier langage. Avec ses deux dernières pièces, Kane va donc tendre vers une mutilation de la représentation au profit du langage : le contexte référentiel va se désagréger pour céder progressivement la place au pur exercice du langage, comme si, maintenant que le langage avait opéré la révolution du monde, un nouveau monde pouvait advenir *via* la révolution du langage.

Ce faisant, Kane va accomplir, en cinq pièces et à peine plus d'années, non pas la suture propre à la littérature moderne telle que l'a observée Rancière en tant que « point de contact entre deux univers : l'univers instrumental des conflits de volonté et d'interprétations, et l'univers "absolu" des affections sans raison de la conscience[51] », mais bien plutôt le saut,

---

soupçon qui ferait d'elle un auteur dépourvu de préoccupation éthique. Mais elles réduisent du même coup le caractère subversif de son théâtre à la mise en concurrence terme à terme de préceptes moraux ; or la morale est chez Kane affaire d'écriture, non de posture : on ne peut la saisir par les schémas réglés d'une lecture dogmatique, car cette morale est de fait et non, si l'on peut dire, d'arrière-pensées.

[49] Il ne s'agit pas, bien entendu, d'assimiler ici le prisme littéraire à sa visée référentielle, c'est-à-dire à la réalité qu'il ambitionne, au travers des mécanismes fictionnels, d'atteindre ou de relater, mais bien d'envisager, avec Ricœur, que dans le processus rhétorique mis en œuvre par la fiction, « l'*être-comme* de l'événement est porté au langage » – c'est-à-dire encore, que le langage, parce qu'il *re-présente* le réel dont il veut rendre compte, le réplique à la fois comme autre et comme même. Voir P. Ricœur, *Temps et récit, tome 3*, *op. cit*., p. 279 et suiv.

[50] On l'a évoqué, Kane dit s'être, à partir de *Manque*, « rapprochée d'une orientation plus poétique », puis avoir entrepris un travail formel qui tente de « faire s'effondrer quelques frontières – pour continuer à faire en sorte que la forme et le contenu ne fassent qu'un. […] Ce que j'ai pu commencer avec *Manque*, je le pousse ici [avec *4.48 Psychose*] un cran plus loin. » Cf. A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre…*, *op. cit.* (à l'origine dans D. Rebellato, « Brief Encounter Platform », *art. cit.*) ; N. Tabert (dir.), « Gespräch mit Sarah Kane », *art. cit.* (traduit par H.-A. Baatsch).

[51] J. Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, p. 157.

la disjonction substantielle entre le premier et le second, un tranchage chronologiquement net entre une représentation des états bouleversés de la structure sociale[52] et l'exploration d'une écriture qui se mesure à son propre « absolu » en se mesurant à celui du sujet écrivant[53].

Penchons-nous, pour aller plus loin, sur les premiers mots de *4.48 Psychose* (pièce qui, bien que distincte de *Manque*, met en jeu des phénomènes linguistiques du même ordre, quoique, pourrait-on dire, extrapolés) :

> *Un très long silence.*
>
> – Mais vous avez des amis
>
> *Un long silence.*
>
> Vous avez beaucoup d'amis
>
> Qu'offrez-vous à vos amis pour qu'ils soient un tel appui ?
>
> *Un long silence.*
>
> Qu'offrez-vous ?
>
> *Silence.*
>
> – – – – –
>
> une conscience consolidée réside dans une salle de banquet assombrie près du plafond d'un esprit dont le parquet bouge comme dix mille cafards quand entre un rai de lumière comme toutes les pensées en un moment d'entente s'unissent au corps sans plus de répulsion comme les cafards portent une vérité que personne jamais ne profère[54]

Les signifiés successifs sont d'emblée plus concrets que dans le langage « ordinaire » – ils se dotent d'une épaisseur adjective (et affective) qu'ils n'y possèdent généralement pas – et, au même moment, ils se hissent à un niveau d'abstraction qui, en quelque sorte, transcende le niveau immédiat de la représentation conceptuelle : c'est davantage l'« idée » des mots qui transparaît que les mots eux-mêmes.

Par ce procès conjoint d'accumulation et de rétraction, il nous semble d'abord possible de nous figurer précisément ce dont le texte parle – c'est-à-dire le contexte référentiel auquel

[52] Daniel Jeanneteau dit par exemple au sujet d'Hippolyte qu'en le mettant « dans une espèce de régression profonde, Kane montre le suicide collectif de notre civilisation. […] Il y a une telle haine de soi dans ce personnage, une telle pratique du pire, un tel désir d'avilissement personnel et de tous ceux qui l'entourent, que son exemplarité pose la question de l'Occident tout entier. » (« Une forme de civisme », in *OutreScène*, *op. cit*., p. 79.)

[53] Aussi se refusera-t-on à considérer, comme le fait Geneviève Jolly, que *Manque* et *4.48 Psychose* constituent simplement « la radicalisation de ce qu'élabore dès le départ [la] dramaturgie » de Kane (in « Le théâtre de Sarah Kane : Poétique de la violence », in *Registres – Revue d'Études Théâtrales*, n° 9-10, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004-2005, p. 60).

[54] PS, p. 9.

se rapporte l'énonciation (un dialogue entre un(e) psychiatre et son/sa patient(e) supposé(e)) – mais toute spécification, toute caractérisation s'évanouissent presque instantanément dans la généralisation d'un discours métaphorisé (« une conscience, etc. »). Cette ambivalence propre aux signes d'un discours opérant simultanément en son sein le général et le particulier, mais sans attribuer à l'un ou l'autre une hiérarchie déterminée (la séparation orchestrée par les tirets ne suffit pas à distribuer, substantiellement ou formellement, le général et le particulier), instaure la parfaite adéquation des deux termes, qui se complètent et s'accentuent sans se distinguer ni s'annuler.

C'est un mouvement similaire que l'on peut, en tout autre endroit de la pièce, relever :

> A quoi je ressemble ?
> à l'enfant de la négation
>
> d'une chambre de torture à l'autre
> une ignoble succession d'erreurs sans rémission
> à chaque pas je suis tombée
>
> Le désespoir me pousse au suicide
> L'angoisse que les médecins ne savent pas soigner
> Et ne se soucient pas de comprendre
> J'espère que vous ne la comprendrez jamais
> Parce que je vous aime bien
>
> Je vous aime bien
> Je vous aime bien
>
> immobile est l'eau noire
> profonde comme jamais
> froide comme le ciel
> immobile comme mon cœur quand votre voix n'est plus là
> je gèlerai en Enfer
>
> bien sûr que je vous aime
> vous m'avez sauvé la vie
>
> J'aurais préféré pas
> J'aurais préféré pas
> J'aurais préféré que vous me laissiez seule
>
> Un film en noir et blanc de oui ou non oui ou non oui ou non oui ou non oui ou non oui ou non[55]

Il est encore possible ici, comme à l'entrée du texte, de percevoir aussitôt ce qu'avec clarté celui-ci désigne – sentiment suicidaire (« le désespoir… »), entrevues avec les « médecins », « chambre » d'hôpital –, et qu'au même instant cette désignation soit suspendue ou embru-

[55] PS, p. 49-50.

mée, en particulier *via* la multiplication des voix en forme de dialogue parfois intérieur (« à quoi je ressemble ? / à l'enfant de la négation »), parfois extérieur[56], en tout cas jamais dénombrées et toujours anonymes, et le recours fréquent aux effets de langage : litanies ou ritournelles – ici (« oui ou non oui ou non oui ou non… ») et ailleurs[57] –, mais aussi, plus loin, symboles a-signifiants (séries chiffrées[58]), sémèmes aux concordances internes multivoques (dévissages en cascade des jeux de « word golf »[59]), ou phonèmes non sémantisés[60]. L'ambiguïté ainsi provoquée engendre une collision entre l'éloquence très vive d'effets de sens fulgurants, car explicitement contextualisés, et l'ordre évasif d'un langage transposé et comme « tamisé », dans lequel elle vient immédiatement s'effacer.

Aussi le texte échappe-t-il à une organisation selon les conventions dramaturgiques (ou, pour le dire autrement, les règles de la « dramaticité » – action interpersonnelle, dialogue, intrigue), pour retentir d'une multiplicité de sens possibles dans une structure qui, pourtant, semble centrée sur un seul argument et donc, sur une seule signification[61]. Ce vacillement

---

[56] PS, p. 15 : – Avez-vous des projets ?
– Prendre tous les cachets, m'ouvrir les veines, et me pendre.

[57] PS, p. 25 : Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir
ou p. 33-34 : 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

[58] PS, p. 13 :

100
91
84
81
72
69
58
44
37
38
42
21
28
12
7

[59] Cf. *supra*, note 46.

[60] *4.48 Psychosis*, p. 214 : RSVP ASAP

[61] C'est aussi le cas de *Manque*, bien que dans une moindre mesure, puisque l'« argument » de la pièce y apparaît encore plus mince que dans *4.48 Psychose*. Cependant, on y trouve déclinés, au-delà de l'éclatement premier de la forme dialoguée, des ensembles sémantiques semblant définir des séquences narratives uniformisées. Voir, par exemple, p. 22 :

B Regarde
C Ecoute
B Regarde. Mon nez.
M Qu'est-ce qu'il a.
B Tu dirais quoi ?
C Cassé.
B Mon corps n'a jamais eu un seul os de cassé.
M Comme le Christ.

d'un sens unitaire, généralisable et applicable au texte entier, se trouve encore renforcé par la destruction, d'une part, de la continuité grammaticale (chrono)logique des séquences sémantiques selon un principe qui serait celui de la linéarité, et d'autre part, de la conception du texte comme entité abstraite, dépourvue de matérialité, de consistance et de volume. Ce travail sur l'espace propre au texte se caractérise en l'occurrence par des écarts, des reports, des distensions, dont la manifestation la plus évidente est celle des *blancs* typographiques qui séparent, autant qu'ils les lient, les fragments de discours, et que la mise en page éclatée, donnée presque comme hasardeuse, vient encore déstructurer. Par exemple :

Je pense que vous pensez à moi
comme je vous avais fait penser à moi

la phrase finale
le point final

occupe-toi de ta maman maintenant
occupe-toi de ta maman

Tombe une neige noire

dans la mort tu me tiens encore

jamais libre

Je n'ai aucun désir de mort
aucun suicidé n'en a[62]

Une telle forme confère au texte à la fois dureté et fluidité puisque, d'un côté, les disjonctions de la syntaxe sont comme des failles, des chocs inquiétants portés à la lecture et à la compréhension, et, de l'autre, elles invitent à une sorte de glanage, de vagabondage qui ne soient pas

[62] PS, p. 54.
Outre que l'on puisse considérer qu'il s'agit là d'un dispositif scénographique en puissance se donnant à lire et à voir sur la page, la respiration offerte par cet espace paraît aussi s'opposer simultanément à la constriction des trois premières pièces (et, dans une moindre mesure, de *Manque*) dans le carcan de la tradition dramatique, comme à l'emprisonnement, peut-être, de l'univers psychiatrique. Ce qui se joue dans le texte de Kane pourrait alors s'approcher des expérimentations graphiques des derniers cahiers d'Artaud, à travers un même « heurt de forces contradictoires opposant d'un côté une clôture étouffante et de l'autre une effraction libératrice » (E. Grossman, « Préface », in A. Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 16).

réduits à la quête du sens, mais étayés par les sensations prosodiques et rythmiques que le *style* seul peut venir procurer.

Cette recherche formelle, bien sûr, n'est pas tout à fait neuve. Elle situe par exemple Kane dans la continuité de l'héritage mallarméen en ce que, perturbant à la fois l'horizontalité temporelle et la platitude supposée du texte comme objet, elle en déroute le temps et l'espace, et souhaite, comme l'avait déjà fait Mallarmé, rendre l'œuvre écrite inassimilable au discours parlé, ne l'autorisant plus à être « lisible dans sa totalité signifiante que comme une mise en espace des unités signifiantes[63] ». Cependant, une telle mise en espace peut également, à ce moment précis de l'œuvre, se doter d'une valeur particulièrement éclairante. En effet, elle est peut-être la marque déclinée de ce que Louis Marin a baptisé « syncope », cette interruption de la graphie qui est « contradictoirement une interruption et une liaison » de la phrase, et dans laquelle il est possible de discerner un « signe avant-coureur de la mort "textuelle" du "moi"[64] ».

Or, sans réduire *4.48 Psychose* à la simple préfiguration autobiographique de la mort de son auteur, on ne peut pas ne pas être attentif au fait que le texte narre un franchissement, celui du seuil menant de vie à trépas[65]. A ce titre, il peut être lu comme le récit dévidé dans le temps et l'espace de ce franchissement, et par là, du témoignage porté *sur* (au sujet de, depuis) ce seuil. Récit, comme tous les récits liminaires, d'initiation – initiation à la mort, si l'on veut. Dans le texte, le voisinage de la mort est donc imminent, et avec lui la mort partout présente, comme événement inévitable, obligé, toujours à l'instant d'être, d'advenir comme « réel »[66]. Mais alors surgit une deuxième imminence, celle de la *folie*, c'est-à-dire de la substitution au « réel » des signes trompeurs, ou à tout le moins altérés, de sa représentation : à l'imminence d'une mort « réelle », telle que voulue[67] et crainte[68] tour à tour (ou tout à la fois) par le sujet, se superpose l'imminence, souvent décrite comme plus angoissante encore, de l'écroulement

[63] J. Kristeva, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1969, p. 201.
[64] « La mort de soi comme texte et dans les signes se manifeste non seulement dans des énoncés écrits […], mais encore matériellement dans le geste d'écriture sous la forme de ce que nous avons nommé la syncope et plus précisément l'interruption de la ligne écrite sur la page sans que cependant soit "cassée" l'articulation du sens. En termes sémiotiques, l'interruption affecte la forme de l'expression et non celle du contenu. C'est même ce décalage entre les deux formes et leur articulation qui constitue la syncope elle-même (contradictoirement une contradiction et une liaison) dans l'écriture, signe avant-coureur de la mort "textuelle" du "moi" ». Voir L. Marin, *L'Ecriture de soi*, Paris, PUF, coll. « Librairie du Collège international de philosophie », 1999, p. 39-40.
[65] PS, p. 50 : Ouverture de la trappe / Lumière crue / la rupture commence
[66] PS, p. 10-11 : J'aimerais me tuer […] / Je fonce vers ma mort
[67] PS, p. 16 : Je prie simplement pour que la mort soit le putain de terminus. Je me sens comme si j'avais quatre-vingts ans. Je suis fatiguée de la vie et mon esprit veut mourir.
[68] PS, p. 54 : elle danse encore la froussarde / elle ne s'arrêtera pas la froussarde

d'une perception subjective censée attester du « réel » qu'est la mort[69].

L'imminence de la mort dans la narration subjective qu'en fait le texte se mue alors en imminence de la mise à mort du « réel » par la psychose même[70]. Au moins autant que la re-présentation d'une mort « réelle », le texte que « je » profère transcrit ainsi la désorientation de la représentation psychique, l'angoisse de la psyché face au précipice d'une mort l'ayant peut-être *déjà* frappée[71], mais n'ayant pas encore eu raison de la matérialité – corps et langage – qui l'autorise à l'énoncer[72].

C'est précisément au point de cette angoisse, qui est aussi un déchirement[73], que les turbulences, les brèves syncopes graphiques que nous avons notées, se font voir dans l'œuvre de Kane à travers son dernier texte. La mort du « réel » par l'entremise de la psychose au bord de laquelle « je » se tient surgit dans la surface où s'inscrivent des signes à la fois visibles et invisibles, où ce qui est offert à la lecture – les mots du texte – est la matérialité menacée de la psyché, tandis que ce qui lui échappe – les espaces blancs – frémit de l'immatérialité grandissante du revers qui l'abrite : le « réel » de la mort qui, peu à peu, engloutit tout à fait le sujet. C'est ce « réel » *en tant qu'il lui manque* – puisque la psychose en a pris, depuis un temps indéterminé, la place – qui lui revient dans le noir griffonné des signes scripturaux, mais, avec ces signes, la suspension, l'hésitation perceptible de la main qui écrit ou de la voix qui dit, dans l'évidement des blancs, et ce sentiment terrible que ceux-ci n'attestent que de ce manque, autant que du manque à soi-même, en pure perte et en pure folie, du sujet qui dit « je ». D'où la dévoration du texte par lui-même, cette conflagration violente du noir dans le blanc et du blanc dans le noir qui donne à voir l'embrasement de la psyché que « je » nomme folie[74], dysphorie[75], dépression[76] : suicide[77].

---

[69] PS, p. 35 : un sifflement sinistre c'est le cri de la détresse qui tournoie dans la cuvette infernale au plafond de mon esprit / une couche de cafards / arrêtez cette guerre

[70] PS, p. 34 : Je vous supplie de me sauver de la folie qui me dévore / une mort hypo-volontaire

[71] PS, p. 18 : J'ai besoin de devenir ce que je suis déjà

[72] PS, p. 52 : S'il vous plaît ne me dépecez pas pour trouver comment je suis morte / Je vous dirai comment je suis morte

[73] PS, p. 18 : Le corps et l'âme ne peuvent jamais être mariés

[74] PS, p. 42 : La santé mentale se trouve au centre de la convulsion, où la folie se sépare brûlée de l'âme divisée.

[75] PS, p. 18 : Je me noierai dans la dysphorie / dans la froide mare de mon moi / le puits de mon esprit immatériel

[76] PS, p. 26 : Ce besoin vital pour lequel je mourrais / Dépression

[77] Pierre Bayard compare ainsi le blanc de la page, à la fois « idéal de pureté » et « menace informelle », à « ce autour – ou au-dessus – de quoi toute écriture se tient, à la limite extrême de son effondrement. Et comment ne pas entendre alors ce blanc comme ce rien, en deçà de tout symbole, auquel tout écrivain se heurte sans cesse, avec l'angoisse de son propre évanouissement dans l'écriture ? » (in *Demain est écrit*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, p. 55). Le blanc de la page serait de la sorte l'horizon neutralisateur annonçant l'imminence de l'effacement de l'écriture, en même temps qu'il signerait l'absence de toute médiation symbolique, de toute signifiance, à travers laquelle l'œuvre pourrait commencer à s'articuler.

4.48 Psychose devient ainsi une production témoignant du surgissement d'un manque à la conscience. Adjoint à l'ambivalence constitutive dont nous avons tout à l'heure parlé, ce manque se creuse encore dans la confrontation *conjointe* – et non, faut-il de nouveau préciser, alternée – entre le discours « fou » (qui ignore ce qu'il dit) et le discours littéraire (qui le sait). Car le texte va s'apparenter à la manifestation simultanée des deux aspects du *logos* subjectal tel que le scinde par tradition la pensée freudienne : à la fois « parler obscur, qui procède par termes impropres et qui est fondé sur le refoulement », et « parler clair qui procède par termes propres[78] », il ne va plus simplement « traduire » le langage inconscient en signes conscients. Au contraire, en lui, conscient et inconscient, raison et déraison, « réel » et démence, vont être concurrents, chacun se niant pour se maintenir, mais, ce faisant, s'attestant réciproquement.

Cette constante affirmation par le texte de la validité d'une logique (d'un *logos*) dans laquelle, pourtant, la folie ne s'inscrit pas, et, en retour, celle d'une folie à laquelle la logique (le *logos*) ne souscrit pas, apparaît alors comme la tentative désespérée entreprise par le sujet écrivant et parlant de se ressaisir du « réel », de se le réapproprier en réapprivoisant la nuit de ses signes, *et* comme l'échec de cette tentative – c'est-à-dire la dissolution du « je » dans les signes de l'écriture, fondus à leur tour dans la multiplicité des signifiants qu'elle entrechoque et combine.

Une telle ambivalence ne laissera pas, pour finir, de renvoyer au mécanisme fétichiste tel que l'a étudié Agamben[79]. Ce dernier rappelle que « selon Freud, la perversion fétichiste provient du refus, de la part de l'enfant, de prendre conscience de l'absence de pénis chez la femme (chez sa mère). Confronté à la perception de cette absence, l'enfant en dénie la réalité, parce qu'elle ferait peser une menace de castration sur son propre pénis. De ce point de vue, le fétiche n'est rien d'autre que "le substitut du pénis de la femme, à l'existence duquel l'enfant a cru et auquel il ne veut plus renoncer". » Le philosophe ajoute que ce mécanisme, d'un côté, « dément l'évidence de sa perception », et, de l'autre, « en reconnaît et assume la réalité au moyen d'un symptôme pervers ». Dès lors, parce que l'espace fétichiste est tout à la fois le rien qu'est le pénis maternel et le signe suppléant à ce rien, « il ne peut subsister qu'au prix d'une déchirure, amorce d'une véritable *fracture du Moi* ».

[78] G. Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 243.
[79] Il ne s'agit pas, bien entendu, d'oser « diagnostiquer » chez Kane pareille tendance mais, comme auparavant, de reconnaître plutôt de quelle manière celle-ci est susceptible de nous ouvrir à une compréhension renouvelée de son œuvre.

Agamben lie cette « fracture » à une « barrière résistante à la signification[80] », à une fissure entre signifiant et signifié par laquelle l'un et l'autre s'excluent : entre le nom et l'objet nommé existe un écart irréductible, éradiquant toute adéquation entre le mot et la chose. Mais cet espace inhérent à la langue est ce qui lui permet de « forer des trous », comme le disait Beckett, sous la surface du « réel », de le réinventer poétiquement à travers ce *hiatus* signant la non-coïncidence du discours et du monde[81].

C'est cette non-coïncidence qui démarque *Manque* et *4.48 Psychose* des trois pièces précédentes. On se souvient que, dans ces pièces, l'immédiation symbolique des mots était absolument corrélative à l'outrance des choses : rien n'y était sélectionné, tout y était saturé, et c'était précisément cette saturation qui menait à une dissolution du sens et, à travers elle, à une désintégration des sujets. Dans les deux derniers textes, c'est l'inverse qui se produit : ils dissipent sous l'accumulation de leurs signifiants la possibilité de discerner nettement *un* sens unitaire, *un* signifié latent. Ainsi, là où la transparence du langage menait auparavant à une opacité des signes, l'opacité du langage va désormais mener à une transparence des signes. Jusqu'alors clos, indisponible, dénotatif, le sens va se rendre disponible, ouvert, connotatif : il va se muer en *sur-sens* de significations innombrables, infiniment interprétables et variables, distribuables par et dans le sujet écrivant, mais aussi par et dans ceux qui énoncent, écoutent, regardent et lisent.

Dans *Manque* et *4.48 Psychose*, le sujet, exhibant le « réel » en s'attachant sans fin à en creuser l'opacité, jouant et déjouant alternativement son « je » à travers sa propre touffeur, échappe donc à la portée de toute signification comme de toute définition. Parce qu'offert, précisément, à la multiplicité de celles-ci, il devient cette entité protéiforme que l'on peut, autant que l'on veut, jouer à qualifier et à déqualifier : pervers, psychotique, « zérologique » même, comme celui que Kristeva sentait affleurer chez Mallarmé, et qui demeurait « extérieur à l'espace gouverné par le signe[82] ». C'est pourquoi la substance de ces deux pièces, qu'elle soit linguistique ou subjective, s'absorbe dans une opération où le sujet est moins inhumé ou

[80] G. Agamben, « Freud et l'objet absent », in *Stanze*, *op. cit.*, p. 65. Repris plus loin dans « Le propre et l'impropre », *ibid*., p. 244-245 et 250-251.
[81] G. Deleuze, « L'Epuisé », in S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L'Epuisé*, Paris, Minuit, 1992, p. 103.
[82] J. Kristeva, *Semeiotike*, *op. cit*., p. 213. De ce sujet « zérologique », Kristeva dit encore qu'il « disparaît lorsque disparaît la pensée du signe, lorsque la relation du signe au denotatum est réduite à zéro. […] Le sujet zérologique […] ne dépend d'aucun signe même si nous, à partir de notre espace rationnel, ne pouvons le penser qu'à travers le signe. »

précipité dans le néant sous les nuées d'un sens multiple que, peut-être, *trans-posé en excès*[83] – excédent de sujet dont la boursouflure, autant que la blessure, déborde ce sens unifié que toute autorité voudrait, par ses discours, prescrire et formaliser[84].

Comment, dans ces cas, représenter (mettre en scène, jouer… – continuer, en un mot, d'interpréter) un si problématique « sujet » ?

[83] On s'oppose ici aux positions de Karoline Gritzner, « The Fading of the Subject in Sarah Kane's Later Work », in D. Meyer-Dinkgräfe (dir.), *Consciousness, Theatre, Literature and the Arts*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2006, p. 249-257.

[84] Ces conclusions permettront peut-être de comprendre combien l'œuvre de Kane, si elle peut profondément gagner à être informée par la prise en compte du motif suicidaire, ne peut pour autant se voir assimilée au seul « symptôme » (dépressif, schizophrène…) qui permettrait confortablement de la cerner. On espère de la sorte contribuer à clore le débat assez grossièrement articulé, par exemple chez Sierz, entre « sceptiques » censés « voi[r] dans l'œuvre de Sarah Kane le reflet littéral de sa vie » (Charles Spencer, critique au *Telegraph*, écrivant que le théâtre de Kane « doit bien plus à la dépression clinique qu'à une véritable vision artistique »), et ses « défenseurs » (Graham Whybrow, David Tushingham, Simon Kane…), qui rappellent que sa « carrière en tant que patiente d'institution psychiatrique fut plus brève et bien moins exceptionnelle qu'en tant que dramaturge », et que son travail fut « bien plus riche que la simple expression d'une angoisse personnelle » (cf. A. Sierz, « The Short Life of Sarah Kane », in *The Daily Telegraph*, 27 mai 2000 ; « Angriest of All », in *The Stage*, 1er juin 2000. [En ligne] : http://www.inyerface-theatre.com/archive7.html).
(Avant de développer, on prendra le temps de se pencher, à titre exemplaire, sur l'article « sceptique » de Sophie Mendelsohn et Tiphaine Karsenti (« Sarah Kane, 4.48 Psychose… », *art. cit.*, p. 19-26). Il est regrettable que, s'emparant du questionnement éthique de Blanchot pour adouber leur propre jugement moral, les deux critiques se livrent à l'examen de ce qu'à leur lecture on serait presque tenté d'appeler le « cas Kane ». On apprend ainsi qu'au contraire des textes de Joyce qui, lui, « fait œuvre d'écrivain », la pièce *4.48 Psychose* « n'est pas […] une création » : elle n'offre en effet « rien de vivable », puisqu'elle n'a su empêcher « en rien son auteur de passer à l'acte ». On ne voit que trop à quel dogme fonctionnaliste de l'art cette interprétation obéit : l'œuvre doit être le prolongement sensible de son auteur, le mode d'« expression » qui viendrait témoigner de son rapport au monde. Dans cette logique, il *aurait fallu* que l'œuvre permette à Kane de trouver le remède à ce qui faisait obstacle à sa survie. Autrement dit, il ne peut pas y avoir eu « œuvre », puisqu'il n'y pas eu survie. Par cette vision purement psychodynamique, on passe à côté de ce que les pièces de la dramaturge – et *4.48 Psychose* en particulier – peuvent avoir de poignant : ce *sujet* textuel et biographique qui, libre et en excès, déborde un « diagnostic » qui voudrait figer l'œuvre et la vie dans une relation de causalité psychique, et les y tenir toutes deux enfermées.)
Or, ce que ce « débat » trahit en fait, ce n'est absolument pas une quelconque divergence d'opinion, mais bien un embarras partagé à démêler le rôle qu'a joué chez Kane la condition psychiatrique. Ses pièces posent en effet la question de savoir ce qu'on appelle une *œuvre* : peut-on arbitrairement séparer celle-ci de ce qui relèverait d'un écrit asilaire ? Prenant Kafka pour modèle, Kane disait : « Au début [il] a été pris pour quelqu'un de délirant et il est probable que la plupart de ses contemporains l'ont même considéré comme un fou. Aujourd'hui, ses textes paraissent tout à fait réalistes » (citée par M. Mistrík, « Sarah Kane : le suicide du dialogue », *art. cit.*). Kane, après Kafka, détruisait normes, canons et préceptes du « bon goût » afin d'éradiquer, précisément, la frontière censée détacher le théâtre de ce dont il ne relèverait pas ; c'est pourquoi rien ne justifie la mise au ban du motif suicidaire sous le prétexte d'une « chute », au sens presque religieux, de ses textes vers ce qu'ils ne seraient pas.
Ce que cette œuvre par conséquent nous révèle, c'est son impossible assignation *exclusive*, soit au strict objet littéraire, délié de toute considération relative à la dépression dont nous savons que son auteur souffrait, soit au manifeste suicidaire porté sans sublimation par son esprit désaxé – soit, plus largement, l'impossible fugue du langage hors des doubles contours, distincts quoique articulés, de la biographie *et* de la créativité (Agamben pourra sans doute, ici, nous aider à terminer : « Une subjectivité se produit là où le vivant, en rencontrant le langage et en s'y jouant sans la moindre réserve, s'exhibe en un geste auquel on ne saurait jamais le réduire. Tout le reste est de la psychologie ». Voir « L'auteur comme geste », in *Profanations*, *op. cit.*, p. 92-93).

En 1998, à l'occasion du festival d'Edimbourg où sa pièce *Manque* fut créée dans une mise en scène de Vicky Featherstone[85], Sarah Kane, répondant à la commande du quotidien anglais *The Guardian*, se demandait « pourquoi le théâtre ne sera[it] jamais aussi prenant que le foot »[86]. Elle affirmait qu'il est impossible que le théâtre atteigne jamais la dimension œcuménique d'un match, parce qu'« un contact direct, à la fois intellectuel, émotionnel et physique, avec les besoins du public » n'y a que « rarement » lieu[87]. Sur ce « contact », elle savait préciser : « C'est […] arrivé lors de l'exposition de Mona Hatoum, au Musée national d'art moderne d'Ecosse. Dans une toute petite chambre cylindrique, j'ai assisté à la projection d'images provenant d'une caméra chirurgicale introduite dans chacun des orifices de l'artiste. […] J'ai trouvé que le voyage dans le cul de Mona Hatoum me mettait puissamment et directement en contact avec les sentiments que m'inspire ma condition de mortelle. Je n'en demande pas plus[88]. »
Ce qu'offre ou doit donc offrir la « performance » (quelle qu'en soit la nature), c'est la lueur d'une rupture et d'un avènement, qui me défait de l'homme et qui, conjointement, m'y lie sans remède : que ma mort, dans le spectacle à vif d'un corps qui s'éclate, se laisse entrevoir chaque fois comme en latence, en instance.

Dans la pratique de metteur en scène qui a été la mienne depuis dix ans, il ne m'a pas fréquemment été donné d'approcher cette lueur. Non pas que les comédiens avec lesquels j'ai travaillé et moi-même ne l'ayons pas, même secrètement, cherchée – d'ailleurs, je peux peut-être immodestement dire que, parfois, au cours d'une répétition ou d'une représentation, cette lueur, furtivement, se montrait.

[85] *Crave*, mis en scène par Vicky Featherstone (Paines Plough Theatre Company), créé au Traverse Theatre (Edimbourg) le 13 août 1998, repris au Royal Court Theatre (Londres) du 8 septembre au 3 octobre 1998.
[86] Une version préalable des lignes à suivre est parue sous le titre « La scène cruelle du théâtre populaire », in B. Faivre (dir.), *Etudes théâtrales*, Vol. 40 : « Théâtre populaire : actualité d'une utopie », Louvain-la-Neuve, Université de Louvain-la-Neuve, février 2008, p. 47-55.
[87] A cela, Sarah Kane ajoutait : « Au théâtre, il m'arrive fréquemment de sortir avant la fin, sans craindre de rien manquer. Mais si mal que je me sente, je n'ai jamais quitté un match de football avant la fin, parce qu'on ne sait jamais à quel moment le miracle peut se produire ». Cf. « Drama with balls », in *The Guardian*, 20 août 1998 (version française in *OutreScène*, *op. cit*., p. 9).
[88] *Ibid.*, p. 10-11.

Mais je ne l'aperçus jamais d'aussi près que lorsqu'il m'arriva d'échanger mes fonctions de metteur en scène contre celles d'acteur.

En 2005, je répétais justement *L'Amour de Phèdre*, où je tenais, je l'ai dit, le rôle d'Hippolyte. Cette expérience s'avéra pour moi extrêmement difficile, car j'étais convaincu de ne pas parvenir à rendre compte de l'urgence qui, je le présageais, avait été celle de Sarah Kane lorsqu'elle avait écrit son texte. Ma question était la suivante : à quelle intime nécessité devais-je m'en remettre pour répondre à celle qui, manifestement, était partout dans les mots que je m'étais par contrat engagé à prononcer – nécessité d'autant plus redoutable qu'elle avait, disait-on, consumé son auteur[89] ?

Malgré des efforts qui, tels que mon souvenir me les rapporte, furent intenses et renouvelés, je ne trouvai pas de réponse et traversai en apnée les deux mois qui me séparaient de la dernière représentation, soûlé d'une honte qui, tous les soirs, m'envahissait des loges au plateau.

L'année suivante, je fus appelé pour la reprise de ce rôle auquel j'avais pourtant juré ne plus toucher. Pour des raisons que je ne développerai pas ici, je l'acceptai. Pour ces mêmes raisons, je ne disposais que de trois jours de répétitions. Il me fallait donc faire vite et, si possible, mieux.

De mon point de vue, il y avait toujours eu quelque chose d'absurde à jouer et rejouer ce moment de la pièce : lorsque Hippolyte apprend de la bouche de sa demi-sœur, Strophe, que sa belle-mère s'est pendue par amour pour lui. Cet acmé intraitable (ce *punctum* ?) avait jusque-là résisté, comme tant d'autres, à ma compréhension – une compréhension qui, bien entendu, n'a rien à voir avec les zones déclarées du cerveau mais qui, se dérobant au langage, appartient en propre à ce qu'exige de vous, impitoyablement, un plateau. Pourtant, lors de la première répétition, je nouai enfin, et pour la première fois, avec le texte de Kane en nouant avec ce moment. Je fus pris d'une plainte irrépressible, d'un sanglot plus fort que moi, car ce ne fut pas l'image lamentable d'une quelconque Phèdre qui pénétra

[89] On peut, si l'on s'en tient à l'exposé académique, afficher sa circonspection face à l'illusion de l'intention et au rapprochement hâtif entre un auteur et son œuvre. Etonnamment, sur une scène, il en va souvent tout à fait autrement.

mon esprit, mais celle de ma tante qui, de la même façon, avait mis fin à sa vie quatre années plus tôt.

On l'avait retrouvée pendue dans sa salle de bains, coiffée et maquillée comme pour les grandes occasions.

Cette vision, que je m'étais depuis trop longtemps employé à ignorer, s'imposa alors dans toute sa clarté – dans toute son ironique douleur – comme l'*événement* que j'avais tant appelé de mes vœux et qui, de là, revint chaque soir me frapper.

Je livre cet épisode car jamais auparavant je n'avais éprouvé sur scène un tel sentiment : à la seconde où je commençai à balbutier une langue de souffrance, une langue me reliant à l'humanité souffrante, je parlai aussi cette langue unique excluant la discorde et la disparition – rêve d'une langue adamique que, peut-être, partagèrent un jour les hommes.
Cela ne concerne guère une communion ou une épiphanie, pas même le public dans la salle dont les réactions, les commentaires et les émotions liés à cet instant me demeurèrent et, toujours, me demeureront interdits. Mais brièvement, j'eus la conviction de glisser d'une douleur absurde et insupportable à la joie signifiante d'un présent supportable, un présent viable et vivable dans lequel morts et vivants semblaient habiter le même monde.
Absolu débordement de la fin et du commencement, le texte de Kane, en me faisant embrasser l'erratique mouvement du temps, m'ouvrait de la sorte au *délire du sujet* : en moi comme en chacun, le signe immémorial, scindé et redoublé, d'une présence et d'une absence – en moi comme en chacun, la potentialité sans fond de tous ceux qui sont, de tous ceux qui furent, et de tous ceux qui seront[90].

[90] Je n'adhère pas pour autant au « mythe de l'acteur possédé » (comme se plaisait à le nommer Barthes), et rétrospectivement je considère l'interprétation dramatique, ou du moins certaines de ses phases qui s'avèrent particulièrement voluptueuses ou paroxystiques – lorsque comme ici le dehors, envisagé comme « objet d'amour perdu » (selon la terminologie freudienne), est, dans une certaine mesure, annihilé parce qu'intériorisé dans le moi, c'est-à-dire identifié ou vécu en tant que continuité du moi – comme la marque non seulement d'une mélancolie et/ou d'un deuil insurmontés, mais d'un état qui pourrait avoir partie liée avec la percée schizophrène du « Corps sans Organes » (CsO) tel qu'emprunté à Artaud par Deleuze et Guattari (« une misère et une gloire célibataire éprouvées au plus haut point, comme une clameur suspendue entre la vie et la mort, un sentiment de passage intense, états d'intensité pure et crue dépouillés de leur figure et de leur forme »). Voir G Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie tome 1 : l'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 25.

Entrer en scène avec Kane – en fait moins *avec* elle que *pour* elle, *pour Kane* –, c'est être d'abord saisi, presque arrêté ou dévasté, par une mort omniprésente, attestée et promise par le double miroir qu'a tendu l'auteur au public et à soi – diffraction de sa mort volontaire jusque dans le pluriel de cette mort en nombre blottie dans l'autre et soi.

C'est essayer ensuite, même temporairement ou fragilement, de surmonter cette angoisse, de s'arracher à la terreur physique d'un vide qui joue à plein – le plein agglutinement d'une colonie de regards. L'acteur s'éprouve dans sa lancée face à ces regards qui ne feraient plus qu'un : un-unique-œil immense, incalculable, inatteignable infiniment, paupières de mort clignant incessamment de l'indexical au littéral.

Il s'y perd enfin, et de cette perte aucune trace. Rien qui distingue spectateur et acteur, espace spéculatif du public en présence et espace prescriptif du drame représenté : chacun tout d'un coup contamine l'autre, l'autre en chacun se muant, tout fantomal, triple instance unifiée d'un *spectracteur*.

Avec Kane vont ainsi de chacun, spectateur et acteur, l'escarpement et la hauteur. Chacun s'affronte au vertige de l'autre, chacun en mots et en gestes jetés contre, de l'autre, la peine capitale. Ainsi d'une lutte interminable, puisque insolvable : comme acteur et spectateur doivent, pour se fonder, se fondre en l'autre, leur rêve inavouable est celui, partagé, d'une fascination fatale à son objet. Dès lors Kane, en se tuant, a rendu au théâtre ce que, depuis l'aube, tous, de part et d'autre de la scène, lui réclamaient – cette mort à l'appel en lui, depuis toujours. Non pas la solution qui pourrait faussement l'aider à perdurer, mais la dissolution dont, sans relâche, il se repaît.

4. L'événement kanien

Tout acte est un symbole
dont le poids m'écrase

Sarah Kane, *4.48 Psychose*

D'Aristote à Brecht, de Grotowski à Meyerhold, le théâtre, a suggéré Badiou, est « toujours une méditation publique sur la relation ou la non relation entre l'artifice et la vie[1] ». Point de conjonction ou de séparation de l'un et de l'autre, l'acteur est au cœur de cette méditation qui peut le mener, soit à camoufler l'artifice sous l'apparence du naturel (à naturaliser l'artifice), soit à exposer cet artifice afin que ce qui se voit ordinairement tenu pour naturel soit mis à jour et critiqué (à montrer que tout ce qui relève de la « nature » est en vérité une construction artificielle).

L'ambiguïté conceptuelle et formelle des pièces de Sarah Kane réside en ce que cette distinction entre naturel et artificiel n'y est jamais tranchée : s'y côtoient l'idée traditionnelle d'un texte envisagé comme partition, ordonné selon une extrême rigueur réclamant de l'acteur et du metteur en scène un savoir-faire « professionnel » dans le respect scrupuleux de ses contraintes[2], et les didascalies que ce texte contient, pour la plupart d'entre elles impraticables comme telles, et nécessitant donc une transposition ou une simulation. Cette ambiguïté se ressent clairement à la lecture des entretiens avec la dramaturge, qui affirmait nécessaire de « traiter la violence de façon aussi réaliste que possible[3] », tout en disant ne pas souhaiter « qu'on prenne ses indications au pied de la lettre[4] ».

---

[1] « A Theatre of Operations. A Discussion between Alain Badiou and Elie During », in *A Theater without Theater*, Barcelone, MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007, p. 24 (traduit par nous).

[2] On sait que Kane apportait un soin méticuleux à ses textes, y revenant sans cesse pour les corriger, même après que ceux-ci furent publiés.

[3] C'est ce qu'elle explique à l'occasion de la mise en scène de sa propre pièce, *L'Amour de Phèdre* : « Nous avons décidé que je tenterais de traiter la violence de façon aussi réaliste que possible. […] C'était ça le point de départ : voir comment ça se passait. Et la toute première fois où nous avons fait la scène avec tout ce sang et ces faux intestins, arrivés au bout on était tous sévèrement traumatisés. Tous les acteurs étaient là debout, couverts de sang, venant juste de commettre des viols ou de s'ouvrir la gorge ; et l'un d'eux a dit : "C'est la pièce la plus écœurante dans laquelle j'ai jamais joué", et il est parti. Mais au vu du travail qu'on avait fait jusque là, on savait tous que ce moment-là est atteint en raison d'une série de parcours affectifs qui avaient eu lieu. Aucun d'entre nous n'a donc estimé [que c']était injustifié, [c']était simplement tout à fait déplaisant. » Citée par G. Saunders, in *Love me or kill me…*, *op. cit.*, p. 136.

[4] S. Hattenstone, « Une triste ovation », *art. cit.*, p. 26 : « Sarah ne voulait pas qu'on prenne ses indications au pied de la lettre. Elle était étonnamment prude à propos de son œuvre. Elle ne voulait pas que le public voie des

Kane paraissait ainsi en lutte avec l'antinomie inhérente à l'art qu'elle s'était choisi. Elle semblait avoir compris que le théâtre est un objet littéralement *intransitif*, borné par ses moyens et ancré dans ses murs, dont la capacité structurante exercée sur le public, en tant qu'être psychique collectif polymorphe et mouvant, est limitée : soumis à un vieux paradoxe – le dogme aristotélicien de *l'imitatio naturae* enserre toute la métaphysique occidentale de l'art, mais seule peut être rendue perceptible par les moyens de l'image la pointe congrue de l'environnement sensible –, l'espace et le temps du théâtre ne sont pas davantage dotés d'une puissance métonymique que synecdotique : ils ne parviennent pas plus à figurer le « réel », comme totalité une et univoque, qu'à porter témoignage de sa labilité[5].

Ici se voit posé le problème de la représentabilité des pièces de Sarah Kane ; car bien qu'inscrivant sur la page des actions psychiquement « représentables », elle en invalide aussi l'existence scénique effective autrement que par les moyens de l'artifice et de la machinerie. Comment en effet donner à voir et interpréter, sur un plateau de théâtre, non seulement viol, fellation, éjaculation, sodomie, masturbation, urination, défécation, mais aussi empalement, démembrement, cannibalisme, castration, amputation, pendaison, nécrophagie…[6] ?

Si Kane écartèle ses textes entre leur pouvoir d'injonction et leur caractère injouable, c'est qu'elle place peut-être leur enjeu à l'endroit, non d'une production ou d'un but, mais d'un processus et des moyens mis en œuvre par l'acteur en vue de son exécution. Car ce sont autant les effets d'un affrontement de la psyché et du geste des acteurs dans l'effort fastidieux qu'ils consacrent à l'accomplissement d'une action, que l'échec auquel cet effort est d'emblée condamné, dont l'auteur semble d'abord se soucier :

> C'était intéressant de travailler [la scène où Ian viole Cate, dans *Anéantis*] en répétition avec Pip Donaghy. Il a dit : "J'ai un vrai problème avec cette scène où je grimpe sur Cate, lui mets

pipes ou des mutilations ; pour elle c'était des images. » Citant Nils Tabert, S. Hattenstone ajoute : « Elle avait jugé cynique la mise en scène d'*Anéantis* à Berlin. […] C'était fidèle au texte, mais ça manquait de sens métaphorique, de poésie, et elle trouvait cela détestable. »

[5] Ce qui est ici en cause n'est pas le lien de mimétisme, d'homologie ou de causalité que le théâtre devrait censément entretenir avec le contexte ou la « nature », dans une appréciation positiviste et instrumentale de l'image-reflet ou de l'image-expression, mais bien plutôt les rapports de rivalité, de contradiction, de glissement, de compensation, de suppléance, qu'il engage avec eux et qui, par leurs frictions et leurs intervalles, produisent des formes signifiantes s'adressant *singulièrement* à celui qui les regarde.

[6] A cet impressionnant catalogue (dont on peut trouver le détail chez V. Rossi, « Sarah Kane's *Blasted* : The Scandal Between the British and the Italian Productions », in *Annali di Ca'Foscari*, vol. 41, n° 1-2, Venise, Université Ca'Foscari, 2002, p. 125-127), Aleks Sierz règle son compte en écrivant qu'il doit être strictement considéré comme un ensemble de « métaphores » ou d'« états psychologiques » permettant de « dispenser une connaissance sur ce dont sont capables les hommes » (*In-Yer-Face Theatre…, op. cit.*, p. 239). Or, cette question est, nous allons le constater, un peu plus ambitieuse et complexe.

> un revolver sur la tempe et lui fais l'amour. A quoi dois-je penser ?" […] C'est difficile pour les acteurs de ne pas toujours savoir exactement ce qu'ils font. Mais je pense que la plupart du temps, en particulier avec Ian – et, tout compte fait, avec tous mes personnages – tout ce qu'ils ont besoin de savoir est qu'ils ignorent pourquoi ils font ce qu'ils font[7].

Instaurer le règne brûlant de ses didascalies sur la page, c'est, pour Kane, proclamer dès lors le « danger » qu'elles comportent à se voir exécutées par celui qui monte sur le plateau – afin que ceux qui regardent soient à leur tour saisis de ce danger :

> Le même danger d'overdose existe au théâtre et dans la vie. On choisit de le représenter ou de ne pas le représenter. J'ai choisi de le représenter […] ; l'expérience de la souffrance imprime en nous les marques de ses leçons, tandis que la spéculation nous laisse intacts. […] Je préfère risquer l'overdose au théâtre plutôt que dans la vie. Et je préfère prendre le risque de susciter des réactions de défense violentes plutôt que d'appartenir passivement à une civilisation qui s'est suicidée[8].

Simultanément cependant, l'auteur concède l'irréductibilité de ses indications à une réalité scénique, inévitablement vaine et contrefaite. Ainsi de Carl se faisant démembrer (*Purifiés*)[9] :

> Pour moi ce qui importe ce n'est pas que l'on coupe les mains de quelqu'un parce qu'il a écrit combien il aime quelqu'un d'autre. Ca n'a rien à voir avec l'acte lui-même, cela concerne le fait que cette personne ne peut plus exprimer son amour avec ses mains. Qu'est-ce que cela signifie ? Je pense que, moins vous montrez ces choses-là de manière naturaliste, plus il est probable que les gens se demandent : qu'est-ce que cela signifie[10] ?

C'est alors moins ce qui se trouve à accomplir qui, pour elle, prévaut, que la voie que doivent emprunter les interprètes pour *se le figurer*, d'abord pour eux-mêmes, puis pour les autres, afin d'en restituer la vérité première :

---

[7] Cf. G. Saunders, « Interview with Sarah Kane », 12 juin 1995. Cité par G. Saunders, *About Kane…*, *op. cit.*, p. 65-66 (traduit par nous). C'est cette difficulté que Kane évoque avec humour au sujet de sa courte expérience en tant qu'actrice dans *Purifiés* : « Je disparaissais dans une trappe et j'avais exactement trois secondes et demi pour enlever tous mes vêtements, faire le tour de la scène, passer à travers un truc et sortir à toute allure d'une autre trappe. Je me souviens qu'à un moment j'ai dit à un des acteurs : "Bon Dieu, c'est très très compliqué, non ?". Et il a fait : "Oui. *Très.*" Alors j'ai compris que je n'étais pas très aimée. » Cf. D. Rebellato, « Brief Encounter Platform », *art. cit.* (traduit par nous).

[8] Cf. « La forme est le sens », *art. cit*. Ailleurs, Kane ajoute: « Il n'y a rien qui ne puisse être représenté sur scène. Si vous dites ne pas pouvoir représenter quelque chose, cela revient à admettre que vous ne pouvez pas en parler, et vous en niez l'existence. » (C. Bayley, « A Very Angry Young Woman », in *The Independent*, 23 janvier 1995 ; cité par G. Saunders, *About Kane…*, *op. cit.*, p. 48 ; traduit par nous).

[9] CL, p. 41 : *Tinker observe. / Il laisse Carl finir d'écrire. / Il s'approche et lit. / Il prend Carl par le bras et il lui coupe les mains et s'en va. / Carl essaie de ramasser ses mains – il ne peut pas, il n'a plus de mains.*

[10] Cf. D. Rebellato, « Brief Encounter Platform », *art. cit.* (cité par G. Saunders, *About Kane…*, *op. cit.*, p. 77 ; traduit par nous).

> L'indignation soulevée par les images présentées [dans *Anéantis*] ne provenait pas de l'idée que de telles choses aient réellement lieu, mais du fait d'être amené à *considérer l'idée tout en regardant ces images*. Le choc n'était pas suscité par le contenu mais plutôt par le fait que l'ordinaire soit réarrangé de manière qu'on puisse le voir avec un autre regard. Le cannibalisme en direct sur scène faisait hurler la presse, quand, bien sûr, il ne s'agissait pas de montrer aux spectateurs des atrocités réelles, mais la *réponse imaginaire* que proposait une forme théâtrale étrange face à ces atrocités […]. La représentation de la violence a provoqué plus de fureur que la violence réelle. Tandis que le cadavre de la Yougoslavie pourrissait au seuil de notre porte, la presse choisissait de se mettre en colère, non pas face à l'existence du cadavre, mais face à l'événement culturel qui avait attiré l'attention sur lui[11].

Or cette « réponse imaginaire » à la « violence réelle » pose sans nul doute problème lors de sa mise en œuvre théâtrale, car elle ressortit au champ d'un refoulé auquel l'acteur, à la différence du lecteur, ne saurait accéder (et qu'il ne saurait, pour un public, relayer) qu'en substituant le *passage à l'acte* à la mise en images, l'*action* à la représentation ; c'est-à-dire, en n'accédant à la représentation que par l'intermédiaire d'une action susceptible de dévoiler à lui-même et aux autres un savoir *interdit* qui, parce qu'il est incessamment refoulé, doit être incessamment *répété*.

Ce n'est pas autre chose qu'affirme Deleuze lorsque, au sujet de la tragédie, il écrit :

> Ce savoir non su doit être représenté, comme baignant toute la scène, imprégnant tous les éléments de la pièce, comprenant en soi toutes les puissances de la nature et de l'esprit ; mais en même temps le héros ne peut pas *se* le représenter, il doit au contraire le mettre en acte, le jouer, le répéter[12].

Dans cette mise en acte qui autorise *in fine* l'acte de représentation, dans ce passage à l'acte toujours réitéré – et dans cette mesure, on s'apprête à le voir, toujours manqué –, il y a en jeu un processus qui, parce qu'il invoque « les puissances de la nature et de l'esprit », s'apparente à cet « état, disait Vitez, d'ouverture, l'état de divination, l'état médiumnique qui consiste à se mettre en relation avec la mémoire enfouie, la mémoire indicible, la mémoire inavouable[13] ».

---

[11] Cf. « La forme est le sens », *art. cit.* (nous soulignons).
[12] G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1968, p. 25.
[13] Cf. A. Vitez, *Théâtre/Public*, n° 64-65, juillet 1985. Repris dans « Un regard médiumnique (textes choisis par I. Vendryès) », in G. Banu (dir.), *Les Répétitions. De Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2005, p. 150.

C'est cela dont, chez Kane, l'acteur doit venir se faire le porteur : une mémoire de l'origine qui, bien entendu, est plus fantasmée qu'avérée, et ne se voit tournée vers l'horizon spectaculaire qu'au gré de l'exercice parcellaire et troué de son imaginaire. Or, si comme l'a écrit Didi-Huberman « en chaque acte de mémoire les deux – langage et image – sont absolument solidaires, ne cessant pas d'échanger leurs lacunes réciproques[14] », alors les mots comme les représentations sont autant faits de ce qui les emplit que de ce qui leur manque, et l'acteur se doit, fût-ce imparfaitement, de remplir pour eux, pour lui et pour nous-mêmes, ce manque qui les fonde :

> Il me paraît crucial d'établir la chronique et d'enregistrer la *mémoire d'événements jamais encore expérimentés*[15].

Façon de dire que, pour nourrir tout passage à l'acte, toute mise en acte scénique, des images dont est peuplée sa mémoire, l'acteur doit d'abord reconnaître le manque qui en est au cœur.

Afin de mieux comprendre ce paradoxe constitutif de l'action kanienne, on évoquera l'*objet a* lacanien (cet « objet du désir », ou « pour le désir », de la psychanalyse), dont Slavoj Žižek affirme qu'il « vient à l'être à travers le fait qu'il est perdu, c'est-à-dire qu'il n'est pas donné avant d'être perdu[16] ». L'entrée dans l'ordre symbolique du langage impliquerait, selon lui, un « choix sous la contrainte » [*forced choice*], car rejeter la communauté symbolique reviendrait à rejeter la possibilité de tout choix, et mènerait à la psychose. En se détournant de l'incestueux « objet du désir », l'enfant abdiquerait son narcissisme primaire pour intégrer le monde social ; cette phase, faite autant de renonciation que de prohibition, serait « pure » parce que le sujet n'y abandonnerait ni n'y gagnerait rien. Mais c'est alors que la nature aporétique de l'« objet du désir » se ferait jour, puisque celui-ci apparaîtrait à l'instant même où le sujet serait contraint – choisirait – d'y renoncer[17]. Il serait alors comme un objet vide qui n'existerait pas en tant que tel, mais dont l'existence serait toujours l'effet rétrospectif de sa perte.

Pour continuer d'évoluer dans la communauté sociale et symbolique – pour choisir en fait le règne du signifiant répondant aux injonctions de l'ordre symbolique, plutôt que l'acte psychotique qui cesserait d'y répondre –, il nous faut donc réaffirmer sans cesse ce « choix

---

[14] G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 39.
[15] Cf. « La forme est le sens », *art. cit.* (nous soulignons).
[16] S. Žižek, « Why Is Every Act a *Repetition* ? », in *Enjoy Your Symptom ! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York, Routledge, 2001, p. 75.
[17] C'est là l'une des manifestations, comme l'a écrit Judith Butler, de ce que « l'interdiction nécessite et *produit* le spectre du crime qu'elle refuse » (in *Antigone : la parenté entre vie et mort*, Paris, EPEL, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne », 2003, p. 102).

sous la contrainte ». Mais pour Žižek, en réaffirmant ce choix (en le répétant), nous ne faisons que témoigner de notre incapacité à choisir. D'une part, nous nous incluons dans un ordre symbolique dont on peut soupçonner qu'il ne contient rien, puisqu'il n'existe pas avant que s'entérine le « choix » d'y pénétrer ; d'autre part, nous excluons ce qui se tient hors de cet ordre : cet « objet du désir » qui n'existe plus que comme le fantôme de ce à quoi nous avons renoncé.

La décision que nous répétons n'est dès lors rien tant que l'incapacité à prendre une décision, c'est-à-dire la décision de « répéter l'expérience même de l'impossibilité » que constitue « l'échec d'atteindre l'Objet ». La répétition du « choix sous la contrainte » vient ainsi témoigner du fait qu'à travers lui, nous continuons de ne jamais choisir, afin de nous assurer que les choses sont ce qu'elles sont, et que nous exerçons sur elles un empire qui se voit garanti par cette alternative toujours non choisie.

Dans ce raisonnement, Slavoj Žižek s'appuie sur la figure d'Antigone comme héroïne exemplaire de la non-conformation à la loi du symbolique. Son refus obstiné de céder à Créon constitue de son point de vue « un acte qui atteint la limite absolue du choix primaire sous la contrainte [*primordial forced choice*] et le répète en le renversant. Antigone est "libre" après qu'elle a été excommuniée de la communauté [*excommunicated from the community*][18]. » Fatalement, Antigone répète donc à son tour « l'expérience même de l'impossibilité » qu'est son « choix sous la contrainte ». Mais elle ne le fait pas en opposant une loi à une autre ; au contraire, selon Žižek, elle répond à la loi de son bourreau par un système tautologique, où ce qu'elle affirme ne saurait être défendu ni argumenté, mais procède d'une sorte de confiance inébranlable dans l'acte même de la pure négation : *cela ne peut être*, semble dire Antigone, *car cela ne peut être*. Ce refus arrache l'héroïne à la communauté symbolique et sociale, car elle ne peut plus être (in)audible et (in)comprise que selon les termes absolument singuliers qu'elle a fait exister : c'est ainsi, écrit encore Žižek, que « la loi au nom de laquelle Antigone fait valoir le droit de Polynice à être enterré est cette loi du "pur" signifiant[19] » – signifiant si « pur » qu'il ne peut plus se voir « désigné qu'en termes négatifs[20] », et devient de ce fait pure soustraction du sens, c'est-à-dire enfin : pure inintelligibilité.

[18] S. Žižek, « Why Is Every Act a *Repetition* ? », *art. cit.*, p. 77 et 79.
[19] *Ibid*., p. 91-92. Repris par J. Butler, *Antigone*…, *op. cit.*, p. 77.
[20] Selon Alice Rayner, la position d'inintelligibilité d'Antigone tient aussi au fait qu'elle « émerge entre loi écrite et loi parlée, en tant que réalité qui ne peut être désignée qu'en termes négatifs, parce qu'elle n'existe ni dans l'inscription écrite ni dans la seule parole, mais dans […] le point vide situé à leur intersection. » Voir *Ghosts. Death's Double and the Phenomena of Theatre*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, p. 38-39 (traduit par nous). Ailleurs, Žižek dit encore que « le sens ultime du sacrifice est le sacrifice du sens lui-même » (in *La Parallaxe*, Paris, Fayard, coll. « Ouverture », 2008, p. 119).

C'est peut-être pour cela qu'Antigone épouse pour finir la pure négativité de la mort[21]. Car, emmurée vive dans le tombeau des Labdacides, elle s'y *pend*. Dans l'acte unique posé par cette mort – le seul acte d'une existence qui s'avère non réitérable –, elle échappe à la répétition, au non-choix que celle-ci charrie, et à « l'échec rémanent à intégrer un impossible noyau de Réel[22] ». En se tuant, elle se réconcilie avec le « Réel » – elle le « réintègre », à tout le moins, en même temps que le « "pur" signifiant ». Porté bien au-delà des limites connues de l'écriture et du langage, son choix, désormais affranchi de la contrainte, fait voler en éclats les barrières de la loi symbolique, et céder tout à fait ce qu'elles endiguaient : l'objet d'un désir interdit, retrouvé dans le passage à l'acte psychotique – passage à l'acte qui, inexorablement, la conduit au suicide[23].

De la même manière, dans le théâtre de Kane, chaque action « interdite » (il nous faut peut-être en redire quelques unes : empalement, cannibalisme, sodomie, fellation, amputation, énucléation, démembrement, nécrophagie…) contient en négatif la promesse possible d'un acte psychotique qui procèderait d'une foi retrouvée dans un réel *choisi*, délivré du carcan de l'ordre symbolique. Cependant, une telle promesse ne se donne pas aisément à atteindre, car elle se terre sous l'intraitable – l'injouable, encore – de l'action innommable ou immontrable, et, plus exactement, sous la façon dont la dramaturge enferre sa gestation, l'imminence qui en dessine la potentialité, dans son caractère d'inactualité :

> Je pense en fait que tout ce qui peut être imaginé, quelqu'un, quelque part, l'a déjà fait[24].

Le mirage éreintant de notre pensée est qu'elle ne parvient jamais qu'à faire exister, en un endroit et un temps donnés, ce qui, en un autre endroit et un autre temps, avait en vérité déjà existé : on voit comment pour Kane toute action, avant même d'être accomplie, simultané-

---

[21] Dans *Différence et répétition* (*op. cit.*, p. 148), Deleuze a pu qualifier la mort de « pure forme ayant abjuré toute matière ».

[22] S. Žižek, « Why Is Every Act a *Repetition* ? », *op. cit.*, p. 79 : « "Traumatism" designates precisely the re-emergent failure to integrate some "impossible" kernel of the Real ».

[23] Comme le démontre Butler, si l'ombre de la mort plane dès le départ sur la figure d'Antigone, c'est aussi parce que le tabou de l'inceste – omniprésent, on le sait, chez Kane – « signale un dilemme très postœdipien, dans lequel les positions de parenté tendent à glisser l'une dans l'autre, où Antigone est le frère, le frère est le père, et dans lequel psychiquement, linguistiquement, il est vraiment sans importance de savoir s'ils sont morts ou vivants ; pour quiconque vivant sur cette pente savonnée d'identifications, son destin sera bien incertain, *vivant dans la mort, mourant dans la vie* » (in *Antigone*…, *op. cit.*, p. 75 ; nous soulignons). Christian Biet et Christophe Triau comparent également Grace l'incestueuse, « cherchant » le corps de Graham, à une « Antigone moderne » (*Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, p. 621).

[24] Cf. D. Rebellato, « Brief Encounter Platform », *art. cit.* (traduit par nous). Cette phrase de Kane vient compléter la réponse faite à une étudiante concernant l'empalement de Rod dans *Purifiés* (p. 23-24) : « C'est une forme de crucifixion que pratiquaient les soldats serbes contres les Musulmans bosniaques. […] Il est donc possible que cela arrive, et malheureusement c'est arrivé. »

ment a déjà été jouée, et ne saura dès lors qu'être toujours re-jouée (au moins fantasmatiquement). C'est pourquoi, *toujours déjà* (re)jouée, l'action ne peut infiniment se trouver – nous répétons – que répétée.

Mais cette répétition, on l'a vu avec Žižek, conduit moins le réel à se redire qu'à se *dédire* – à se dédouaner de ne se montrer pas, grâce à ses subterfuges, comme ce qu'il est. Si bien que l'action, telle que Kane l'énonce et y oblige l'acteur, n'apparaît plus que comme le reflet d'une réalité mystifiée, dérobée à l'actualité du geste et du regard, ou bien, en d'autres termes, comme « la chimère […] d'un événement "donnant à être vu"[25] » (définition, selon Badiou, de la « performance »). C'est à cet égard qu'elle s'avère être en fait ce qui, au même instant, dissimule et exhibe le geste de l'acteur : c'est l'inexécutable de l'action qui, parce qu'elle ne lui sera jamais assimilable, le révèle, en montre le dénuement face à un réel dont les résistances ne peuvent être dominées ni vaincues. Parce que l'action est cela même qui n'existe qu'en tant qu'elle ne peut avoir *vraiment* lieu sur la scène, mais dont, pourtant, Kane contraint les acteurs à se saisir, elle se forge au moment même où elle disparaît[26] : dans ce moment, elle est à la fois le tout et le rien dans lequel s'opère et se perd celui qui, la répétant sans cesse, tâche de l'accomplir[27].

Pleinement performatifs, les textes de Kane exposent donc offensivement le corps de l'acteur dans son pouvoir d'affection immédiate, accumulée d'abord dans l'effort consacré à la représentation et à sa mise en acte (pour reprendre le vocable deleuzien), puis déchargée ensuite dans l'expérience intégrale de ce que l'on voudra bien baptiser *événement*.

Spectre et miroir de l'acte psychotique, doublure idéelle de l'action injouable, *cet événement arrive* (bien plus que l'acteur, volontairement, ne le ferait arriver)[28]. Supplantant les critères objectifs de la représentabilité, balayant les catégories de l'« artificiel » et du

[25] A. Badiou, E. During, « A Theatre of Operations… », *art. cit*., p. 26 (traduit par nous).
[26] Toute mise en œuvre de l'action chez Kane pourrait ainsi s'apparenter au geste propre à la *danse* dans la définition qu'en donne Agamben, en tant qu'elle « consiste toute entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels. Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. » Voir « Notes sur le geste », in *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 1995, p. 69.
[27] En écho, peut-être, au *Sisyphe* d'Albert Camus, Barthes écrit : « Sisyphe n'est pas heureux : il est aliéné non à l'effort de son travail ni même à sa vanité, mais à sa répétition » (« Longtemps, je me suis couché de bonne heure », in *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 342). Mais c'est dans sa « Préface à *Tricks* », pour un autre Camus (Renaud, celui-là), qu'égal à lui-même il module : « la répétition est une forme ambiguë ; tantôt elle dénote l'échec, l'impuissance ; tantôt elle peut se lire comme une aspiration, le mouvement obstiné d'une quête qui ne se décourage pas » (*ibid.*, p. 350).
[28] Il n'y a guère d'ailleurs de distinction nette entre la nature des événements que propose l'écriture de Kane et ceux que met en place le *happening* : s'il est certes « ce qui arrive » et laisse une large part à l'improvisation, il obéit pour autant à un scénario défini en amont par ses exécutants, comme le font les textes de la dramaturge.

« naturel », il leur substitue le lieu d'une rencontre : celle par laquelle se croisent une action inatteignable dans sa vérité et cette autre vérité, intime, secrète, de l'acteur – toute une jungle d'affects, de pulsions, d'instincts. En cela, l'événement est également l'endroit où fiction et réalité – celles, inconciliables, du drame représenté *et* de l'acteur en présence –, achoppent l'une contre l'autre. De cet achoppement jaillit un reste : ce qui subsiste de l'acteur après qu'il s'est entièrement voué à l'exécution de la fiction et, se mesurant à son insurpassable, s'y est presque entièrement consumé. L'événement kanien transparaît alors comme l'expérience d'un geste ou d'une parole affichés dans un dépouillement dont aucune concession faite au trucage ou à l'imitation, à toute formalisation scénique ou dramatique, ne vient estomper la visibilité. Dépouillement excédant tout cadre déterminé, et capable d'un usage autonome et gratuit à la fois de la scène et du monde[29].

C'est là pour l'acteur, aurait pu dire Lacan, « *la surprise* – ce par quoi le sujet se sent dépassé, par quoi il en trouve à la fois plus et moins qu'il n'en attendait[30] ». Surprise qui autorise dans son surgissement la poussée hasardeuse d'un absolu présent, tel qu'en tout cas pourrait le qualifier Agamben :

> Le présent n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que, pour une raison ou pour une autre (son caractère traumatique, sa trop grande proximité) nous n'avons pas réussi à vivre en lui. […] Et être contemporains signifie, en ce sens, revenir à un présent où nous n'avons jamais été[31].

L'événement kanien est cette pure virtualité constante et incessante du « non-vécu » de l'acteur, des rivages qu'il n'a su atteindre et de ceux, bien plus reculés, qu'il a foulés en rêve –

---

[29] Même si elle affirme que la mise en scène « n'est pas [s]on problème » (citée par D. Rebellato, « Brief Encounter Platform », *art. cit.*), Kane s'inscrit ici manifestement dans la filiation théâtrale ultra contemporaine d'artistes metteurs en scène tels que Castellucci, Warner, García ou encore Fabre, en ce que ceux-ci instaurent un rapport « entre la représentation théâtrale et la "réalité" d'un corps destiné à la mettre en crise. […] Le théâtre récuse de plus en plus nettement les normes de la fiction dramatique pour rechercher l'immédiateté du corps, revendiquer en son sein l'irruption du "réel", se rapprocher de la performance. » (C. Biet ; C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 911.) A cet égard, et en complément des hypothèses explorées dans notre première partie, on pourrait développer la filiation entre le théâtre de Kane et le répertoire médiéval profane, qui comporte « certains aspects du théâtre postdramatique, axé sur la déterritorialisation de la représentation, mais aussi sur la performance pure de tout matériau verbal et l'exploitation scatologique et sexuelle du "bas corporel", doublée parfois d'une dimension mystique ou métaphysique » (cf. J. Rebotier, J. Darras, « "Un creuset d'où tout le théâtre moderne semble surgir". Sur la mise en scène du *Jeu de la feuillée*. Entretien conduit par T. Karsenti et M. Poirson », in *Etudes théâtrales*, vol. 44-45 : « Mémoires de l'oubli. Aux marges du répertoire de l'Antiquité à nos jours », Louvain-la-Neuve, UCL, 2009, p. 62-63).

[30] J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973.

[31] G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 2008, p. 35-36.

monde qui s'offre à lui avant ou après même qu'il n'y eût existé. Tribut d'éternelle absence payé par l'acteur au devenir sans visage d'un présent à jamais fuyant[32].

Pour éclairer un peu ce temps suspendu dans la perpétuelle stase du présent, on peut le rapprocher de l'aoriste, mode temporel de la poésie épique en Grèce ancienne qu'a étudié Henri Maldiney, et que nous rapporte Didi-Huberman. Tandis que « le présent indiquait un procès considéré dans son développement […], l'aoriste indiquait un procès pur et simple, abstraction faite de toute limitation de durée[33] ». Didi-Huberman souligne que ce « procès pur et simple » signifie bien qu'il est ici question de « devenir » et non de « chronologie ». De plus, « l'aoriste […] manifeste une certaine et remarquable indépendance à l'égard du présent du locuteur […] L'action se lève en elle-même et son avènement absolu est *événement* d'un temps […] qui ne cesse de survenir […], toujours en incidence. » C'est ainsi que l'aoriste apparaît lorsqu'une action se trouve « éprouvée, énoncée et pensée comme action arrivante, comme *avènement absolu dont l'événement est incidence pure*[34] ».

La condition de l'événement est alors le surgissement de l'action à la fois déjà arrivée, déjà « éprouvée, énoncée et pensée », *et* toujours sur le point d'arriver, porteuse de toutes ses possibilités ; l'événement, en d'autres termes, loge entre ce qui vient d'être et ce qui s'apprête à n'être plus. De là, il déborde le cadre formel du présent tel qu'avait pu le définir Benveniste en tant qu'« inhérent à l'énonciation [et qui] imprime dans la conscience le sentiment d'une continuité que nous appelons "temps"[35] », pour jaillir plutôt hors d'un temps exclusivement rivé à son locuteur (à son acteur) et perçu comme « continuité », donc dans l'« incidence pure » du temps débarrassé de la chronologie, c'est-à-dire du *temps même*.

Et c'est à ce titre que cet événement est encore assez proche de l'*épos* que, dans son analyse du théâtre brechtien, Didi-Huberman lie à l'aoriste. Car de même que l'événement peut surgir des propositions kaniennes pour donner à saisir à l'acteur, de manière fulgurante,

---

[32] D'où l'une des significations qu'on pourrait prêter aux nombreuses listes parcourant les deux derniers textes de Kane. Si, dans les trois premiers, les actions sont déclinées dans leur nature directe et brutale, non encore dégagée de la visée efficace dont doit physiquement les investir l'acteur, elles se donnent au contraire, dans *Manque* et *4.48 Psychose*, comme de strictes entités verbales, résidus rongés, réduits au seul squelette de leur ontologie. Par exemple PS, p. 40 :
cingle tords cogne brûle scintille effleure flotte effleure scintille brûle cogne brûle brille effleure serre effleure tords scintille flotte cingle brûle cingle cogne cingle serre cingle flotte cingle scintille brûle effleure

[33] A. Meillet et J. Vendryès, *Traité de grammaire comparée des langues classiques*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1924 (éd. 1927), p. 167. Cité par G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 176.

[34] H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, p. 83. Cité par G. Didi-Huberman, *Quand les images…*, *op. cit.*, p. 176-177 (nous soulignons).

[35] E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 83.

la part de refoulé que couvre chaque action, « l'*épos* amène au jour le latent, le caché, ce qui est enfoui dans l'inconscient d'un peuple sous les espèces d'un pré-langage lacunaire fait de noms et de gestes incompris, d'épithètes et de mythes flottant entre ciel et terre, d'alliances et d'interdits inexplicables, de limites magiques, "signes privés du sens"[36] ».

Bientôt parvenus au terme de notre parcours, ayant mesuré combien l'œuvre de Sarah Kane renvoie l'acteur à une mémoire originelle, à un « primitif » freudien où s'aiguisent réciproquement forclusion et défoulement, comment la lire sous un autre éclairage que celui de ce « pré-langage », de ce « présent réminiscent » dont le souvenir ravivé « dépasse […] toute possibilité de soustraire les mots aux images et les images aux mots[37] » ? Car ce théâtre, vertigineusement, n'imagine que pour trouver les mots, ne nomme que pour cerner l'image : c'est en lui le mot qui, réclamant avidement son passage à l'acte, sa conversion en action, nécessite et initie l'effort même de sa mise en image ; mais c'est à son tour l'image de cette action qui, parce que la représentation en est intraitable, reflue fatalement sur le mot qui l'a fait naître.

C'est donc ici, peut-être, que se donne finalement à comprendre le paradoxe ouvert par la dramaturge entre représentable et irreprésentable, naturel et artificiel. Quoiqu'on puisse croire qu'il y ait eu chez elle, comme il y avait chez Brecht, une « volonté de *rendre au langage son imagination* […], mais aussi de *rendre aux images leur parole*[38] », c'est pour anéantir tout effet didactique : en renvoyant dos à dos chaque signe (qu'il soit mot ou image), elle soustrait à chacun la part de l'autre, et en prouve la terrible incomplétude. Désormais, les images n'occultent plus rien du néant des mots sur lesquels elles reposent, et les mots n'augurent plus rien que l'impossible survie des images. C'est ainsi que Kane terrasse, dans l'épuisement qui scelle l'un à l'autre mot et image, le pouvoir étouffant du symbolique. Son œuvre est une traversée qui, si elle nous place face à l'effroi du vide, nous transporte au même instant jusqu'à cette mémoire insoupçonnée de nous-mêmes, en un *topos outopos* originaire – lieu sans lieu du geste avant le geste, de la parole avant la parole, désert de roc et de poussière sans issue ni faux-fuyant où, voyageurs stupéfaits d'un monde prohibé, nous découvrons toutes choses libérées des catégories du sujet et de l'objet, du signifiant et du signifié, de l'avenir et du passé, dans l'éclat inaltéré de leur plus stricte nudité.

[36] H. Maldiney, *Aîtres de la langue*, *op. cit.*, p. 152. Cité par G. Didi-Huberman, *Quand les images…*, *op. cit.*, p. 178.
[37] *Ibid*., p. 178-179.
[38] *Id*.

L'acteur, chez Kane, ne peut donc exister qu'entre le « trop-perçu » de l'action ressassant sans répit le retour du même dans une pesanteur mélancolique[39] et la potentialité impalpable et abstraite de la durée ininterrompue du présent. C'est dire combien il se débat entre réel et virtuel, advenu et avenir, répétition et novation. Contraint de briser ce qui fige le temps dans le glas mortifère de la répétition, il doit ouvrir une brèche qui en suspend le cours, marquer un écart temporel qui fait la différence plus que la « différance » – qui retient en fait le présent de se voir jamais différé.

Pris dans l'écheveau de ces durées complexes, contradictoires et discontinues, c'est le temps lui-même que l'acteur doit modeler, façonner, réinventer de l'intérieur. Ce temps, dès lors, ne peut plus être cela qu'il ferait sien pour le retenir, l'empêcher de filer, en retarder l'achèvement dans la crainte écrasante de sa fin ; mais bien plutôt un « temps dont nous avons besoin pour faire finir le temps – en ce sens : *le temps qui nous reste*[40] ». Ce temps propre à l'acteur, celui qu'il lui reste « pour faire finir le temps » – celui qu'à *chacun*, il *nous* reste –, c'est ce temps permanent du mourir – qui plus précisément, tend sans appel vers le mourir, et fait de lui comme de nous, instant après instant, un être puissamment mourant. Mort, dans ce théâtre où acteur et auteur ne se flairent et ne s'approchent qu'à la faveur d'un destin calciné, intensifiée parce que contractée, contractée parce qu'accélérée – en ce que Kane a, par son suicide, pris d'un seul coup *de court* son temps et le nôtre.

Ainsi, Kane aura astreint l'acteur à n'exécuter paroles et gestes que pour distinguer la promesse de mort que recèle cette exécution. En retour cependant, c'est grâce à ces gestes et à ces paroles qu'elle se sera portée, encore et toujours vive, à sa rencontre : c'est grâce à eux que l'acteur aura pu jouir à ses côtés de la marche commune vers le champ d'infini qu'elle l'aura, ce faisant, conduit à contempler : cette « relation anticipée avec la mort » dont parlait Blanchot – « expérience de la mort dont il semble qu'il faille disposer préalablement pour parvenir à l'œuvre et, par l'œuvre, à la mort[41] ».

Quoique l'on veuille bien alors, pour finir, admettre que « la "blessure narcissique", qui fait la fortune de ce qu'on appelle un tempérament d'acteur, est ici : dans un doute quant à soi,

[39] Dans *Revenances de l'histoire* (*op. cit.*, p. 98) Hamel synthétise remarquablement la définition de la mélancolie selon Freud comme « processus d'incorporation pathologique d'une perte entraînant une répétition amnésique, du moins soustraite à la conscience, d'où le risque d'un effondrement du sujet sous le poids non reconnu d'un passé mort ».
[40] G. Agamben, *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Epître aux Romains*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 2000, p. 120.
[41] M. Blanchot, « L'œuvre et l'espace de la mort », *art. cit.*, p. 114.

dont ne libère qu'une garantie réitérée de l'autre, en l'occurrence du public[42] », jamais pourtant la présence renouvelée du public ne suffira, chez Sarah Kane, à « garantir » l'acteur ; car ce que celui-ci met chaque soir en scène, ce n'est plus le doute (fût-il sans fond) quant à lui-même, mais le fléchissement du doute même sous la certitude de la mort, de l'inévitable rendez-vous de lui-même avec lui-même que constitue la mort[43]. Rendez-vous que, par son écriture et sa vie, Sarah Kane a donné à Sarah Kane, et auquel chacun de ses mots, chacune de ses images, inlassablement le renvoie.

[42] C. Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 95.
[43] Rosset écrit encore (*ibid.*, p. 102) : « La mort signifie la fin de toute distance possible de soi à soi, tant spatiale que temporelle, et l'urgence d'une coïncidence avec soi-même ; c'est ici que la thèse de Rank trouve un sens profond, et plus encore le proverbe d'André Ruellan dans son *Manuel du savoir-mourir* : "La mort est un rendez-vous avec soi : il faut être exact au moins une fois". »

Tandis que je travaillais à la préparation de ce texte, un psychanalyste de ma connaissance m'affirmait que nous sommes tous, sans exception, habités par une représentation programmée de notre propre suicide, qui reste entièrement opaque à la conscience et n'y apparaît que sous certaines conditions. Ce suicide, qui obéit à un scénario précis et unique, déterminé à la fois par notre vie psychique et par notre environnement social et culturel, reste « engrammé » dans notre inconscient, à moins qu'une prédisposition morbide nous permette d'en entrevoir les termes et d'en concevoir le passage à l'acte.

Or c'est bien sûr cette prédisposition qui, même encadrée par le discours clinique, échappe à l'entendement, en ce qu'elle persiste comme une étrangeté pouvant agir chacun au cœur de sa liberté.

Aussi faisais-je, lorsque je tentais de conceptualiser la question du suicide dans les textes de Sarah Kane comme un préalable indispensable à leur compréhension, immédiatement face à l'insoluble : pourquoi Sarah Kane s'est-elle tuée ?

Mais aussi, enfouie sous cette question première, une autre question à vif : pourquoi ma tante s'est-elle tuée ?

C'est précisément ce type de questions qui, parce qu'elles sont proprement, dans tous les sens du terme, *insoutenables*, restent généralement refoulées par l'usage académique, qui tend à considérer qu'elles ne sauraient constituer un point de départ acceptable pour la réflexion. On sait à quel point les codes scientifiques exigent parfois de ceux qui les pratiquent un point de vue clivant, où les discours se verraient séparés : il y aurait ainsi, d'un côté, le texte « savant », prétendant à l'extériorité à l'égard d'un objet dont il livre l'étude, et de l'autre, « l'écriture », susceptible de mettre en jeu celui qui écrit dans son désir, et de transgresser alors le cadre régulier de la recherche, et les méthodes que celle-ci suppose.

Faisant cela, c'est la dimension cathartique de la démarche théorique que l'on feint d'ignorer et, avec elle, la chance que cette démarche est capable d'offrir à la guérison d'un trauma dans lequel le texte prend sa source, mais dont il peut aussi venir signer la fin.

C'est donc sans surprise que, partant de mon postulat, je butai sur la « méthode ». Que fallait-il faire du « comme si » conditionnant toute pensée théorique, censé permettre de bâtir une hypothèse pour l'explorer et découvrir la richesse qui en découle, ce « comme si » auquel se visse tout discours sur le discours, par nature substitutif (que l'on pense aux mots de Barthes : « Dès lors que le lecteur est un sujet qui veut lui-même écrire une œuvre, ce sujet ne s'identifie plus seulement à tel ou tel personnage fictif, mais aussi et surtout à l'auteur même du livre lu[1]. ») ?

Substitution ici inconcevable. Car *même* si je voulais reconnaître en Sarah Kane ce désir d'écriture et de théâtre par lequel je nous pensais également tenus (mais dont, n'ignorant pas que je ne pourrais nullement parler pour elle, je me résolvais à parler pour moi) ; et *même* si je tentais d'être à sa suite au plus près du théâtre, de l'écriture, de ce que ceux-ci affermissent de chagrin et de joie ; je n'en restais pas moins incapable de m'identifier à cette mort, à Kane la morte, à son geste de mort : j'étais, dans ma lecture, maintenu *au bord* de l'œuvre par l'inidentifiable (« l'inoccupable, l'inappropriable lieu de l'autre, de l'altérité, de la mort[2] », disait Marin) – inidentifiable de ce qui, pourtant, devait conduire mon interprétation.

Ainsi précipité dans le gouffre de l'œuvre, dans l'infinie distance de ce qu'elle me narrait, fondu dans des postures plurielles (lecteur, acteur, spectateur, metteur en scène) dont aucune ne pouvait cependant *cerner* le geste de Sarah Kane – le geste de ma tante – ni cette mort désormais sienne, j'en éprouvais l'infranchissable.

Il m'aura donc fallu, afin d'en finir, commencer.
L'infranchissable, j'aurai choisi (je n'aurai pas eu d'autre choix que) de lui faire front par l'écriture – par l'interprétation à laquelle mène cette opération, et que valide un mot qui constelle tout dire : *je*[3].

En cet endroit où ce que j'énonce m'arrime comme sujet, j'aurai bien sûr continué

[1] R. Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *art. cit.*, p. 333.
[2] L. Marin, *L'Ecriture de soi*, *op. cit.*, p. 122.
[3] Voir cette phrase de Jean-Luc Nancy : « *Je* suis, chaque fois que je suis, la flexion d'un lieu, le pli ou le jeu par où ça (se) pro-fère » (*Corpus*, Paris, Métailié, coll. « Suites Sciences Humaines », 2006, p. 26).

de me heurter à ce qui me sépare de Kane, de ma tante : *je* suis dans la vie, *elles* sont dans la mort. Dire « je » n'aura donc fait que m'approcher davantage de cette vérité : je ne peux nullement mourir la mort d'un(e) autre, et nul(le) autre ne peut venir mourir ma mort, que je suis bien le seul à même de mourir.

Mais peut-être cela m'aura-t-il aussi conduit à accepter ce qui, en ce suicide que j'aurai essayé de me représenter, ne saurait être atteint ; car lire, dire, écrire, c'est, par ces actions, persévérer à vivre – c'est, par elles encore, me retenir de mourir.
(Dès lors, la seule condition qui pouvait d'emblée me sembler, avec Sarah Kane et ma tante, partagée, était celle d'une peine essentielle puisque humaine ; mais une peine, à leur inverse, inconsommée, dont je savais qu'elle ne me mènerait pas – qu'elle ne m'avait pas déjà, ou pas encore ?, mené – au suicide ; et qui, ni élan, ni délabrement, ni renoncement, me rappelait combien je n'avais pas *assez* souffert, affirmant de plus belle, à l'égard de ces êtres perdus, ma distance. Aussi pouvais-je bien, de tout mon être, me dire peiné : ce n'était qu'en pure perte. Et voici qu'à son tour, ma peine était perdue…)

Le fond de ma démarche, la lutte sans espoir qu'elle aura menée avec l'indicible pour parvenir à figurer du dicible, aura donc résidé, peut-être, dans le déchirement provoqué par l'écart entre cette proximité et cet éloignement.
C'aura été, comme l'a écrit Ricœur, « ma bataille […] avec et contre cette *image* du mort de demain, de ce mort que je serai pour les survivants. Avec et contre cet *imaginaire* où la mort est en quelque sorte aspirée par le mort et les morts. […] L'intériorisation avant ma mort d'une question *post mortem*, de la question : que sont les morts ? Me voir déjà mort avant que d'être mort, et m'appliquer à moi-même une question de survivant. Bref, la hantise du futur antérieur[4]. »
Aura surgi alors un trouble dans la temporalité, par lequel la réponse apportée à une question présente n'aura pu l'être qu'au futur, mais un « futur antérieur », qui n'aura pu trouver sa source que dans l'observation rivant à un passé, celui d'une mort uniquement rejointe, appréhendée et rêvée dans la confrontation à l'agonie d'une autre.

[4] P. Ricœur, *Vivant jusqu'à la mort (suivi de Fragments)*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2007, p. 38-39.

Quand j'aurai de la sorte affirmé que la mort de Kane nous permet d'en connaître l'œuvre, ce n'aura pas été parce que, par cette mort, on peut, comme aux portes de son œuvre et dans l'espoir qu'elle nous y invitât, connaître Kane ; mais parce que chacun peut, par mémoire et par prédiction, connaître dans cette œuvre, tapie, sa propre mort.

Et pour que chacun puisse dire : c'est mort que je me lis dans les textes de Kane, et c'est cette mort qui m'y lie[5].

□

[5] On voit finalement comment mon travail se sera tout du long refusé à succomber à ce qu'il aura pourtant posé comme l'élément préalable à la réflexion : l'impossibilité d'interpréter les textes de Kane, impossibilité qui aura paru à chaque instant défaite, omise ou ajournée par le discours qui aura été porté.

De cet impossible, de cet impensable, de cet indicible, Didi-Huberman, sollicitant la mémoire d'Hannah Arendt, n'a pas manqué de rappeler qu'il est souvent un moyen commode et « paresseux » de ne pas creuser plus profondément le sillon tout aussi fuyant qu'angoissant de l'idée : « là où achoppe la pensée, écrit-il, là précisément nous devons persister dans la pensée, ou plutôt lui donner un tour nouveau » (*Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 38.). Et de citer Rancière, pour qui la notion d'irreprésentable a « un effet bien précis : elle transforme les problèmes de réglage de la distance représentative en problèmes d'impossibilité de la représentation. L'interdit vient alors se glisser dans cet impossible, tout en se déniant, en se donnant comme simple conséquence des propriétés de l'objet. » (Cf. « S'il y a de l'irreprésentable », in *Le Genre humain*, n° 36, 2001. Cité par G. Didi-Huberman, *ibid*., p. 196.)

Certes. Si l'éthique de l'imaginaire que développe Didi-Huberman contraint bel et bien, comme il l'affirme fréquemment, à *prendre position* – à adopter, en d'autres termes, une posture qui refuse l'enfouissement de la vérité historique sous le soc trop lourd de l'interdit ou du sacré –, elle admet cependant aussi qu'un tel vocable rend compte de « notre désarroi, notre difficulté à comprendre : ce que nous ne comprenons pas mais que nous ne voulons pas renoncer à comprendre » (*ibid*., p. 201). Faire de l'impossible le nerf d'une pensée critique – donc d'un discours qui s'élabore à rebours du principe qu'il s'est posé – c'est admettre par conséquent qu'il ne peut y avoir d'impossible qui soit ontologiquement lié à un objet – ou, pour reprendre les termes de Rancière, qui soit une « simple conséquence des propriétés de l'objet ». Mais c'est faire en même temps du refus de « renoncer à comprendre » le fondement même de l'acte de théorisation ; c'est accepter dès l'amont que « notre difficulté à comprendre », que « notre désarroi » seront le moteur même de cet acte ; et qu'à nouveau l'impossible en constituera fatalement la nature non seulement profonde, mais *vitale*.

Car, comme le dit Pierre Bayard, « l'œuvre, tout en se laissant comprendre au travers du discours théorique, lui échappe aussi fondamentalement, cette échappée du sens n'étant pas un reste ou un supplément de l'œuvre, mais son cœur même » (in *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p. 146). Comme tout lecteur, le théoricien entretient donc avec les textes un rapport projectif ; c'est-à-dire qu'il « triche » inévitablement avec eux, ne reculant pas devant certaines stratégies de simplification ou de manipulation – telle celle qui voudrait susciter l'empathie en n'hésitant pas, pour produire sa démonstration, à évoquer la mort d'un parent proche. Aussi blâmables soient-elles, ces stratégies peuvent aussi être perçues comme autant de tentatives, théoriques ou intimes, déployées par chacun pour se mettre à l'abri de la souffrance et de l'échec, en prolongeant dans l'œuvre ses propres angoisses et sa propre folie, cette œuvre devenant à la fois le lieu de leur rempart et de leur épanchement. Ces tentatives sont facilitées quand les textes, comme chez Kane, sont en eux-mêmes enchevêtrement de pensées virtuelles et de paradoxes mêlés. Loin de contenir un message unique, ils nous invitent alors à nous y engager, nous permettant ainsi de les faire vivre par notre savoir et notre sensibilité – c'est-à-dire enfin, de trouver en eux les raisons de continuer d'exister.

Conclusion

Je pense que vous pensez à moi
comme je vous avais fait penser à moi

Sarah Kane, *4.48 Psychose*

« L'auteur, écrit Agamben, n'est jamais que le témoin, le garant de sa propre absence dans l'œuvre où il a été joué ; et le lecteur ne peut jamais que porter à nouveau ce témoignage. Il ne peut jamais que se faire à son tour garant de ce jeu par lequel il se gagne en se perdant[1]. » En authentifiant radicalement son absence par le geste définitif qui a clos son œuvre et sa vie, Kane a mis ses lecteurs, ses acteurs, ses spectateurs… en position de se tenir impuissamment face à l'espace qu'elle a laissé vacant. Espace d'une œuvre qui, de n'être pas morte avec son auteur, d'avoir survécu à sa signataire, paraît désormais cependant *comme morte* : fréquente, permanente même, l'identification en est inéluctable avec celle dont elle semble porter à tout jamais le deuil. C'est pourquoi, pour nous, le deuil en devient à son tour impossible, faisant de chacun de ses textes une crypte habitée par un cadavre vivant[2].

Le suicide de Kane constitue dès lors l'horizon de notre lecture, c'est-à-dire sa cible et sa limite, la ligne qu'elle contemple toujours au devant d'elle, mais aussi le terme au contact duquel l'interprète ne peut nullement s'approcher. Ses textes contiennent en effet – du moins notre hypothèse l'aura-t-elle supposé – une absolue nécessité : le geste terminal qui les sous-tend suscitant l'incompréhension, ils appellent interminablement la « métaphore vive[3] » d'une interprétation ; mais c'est au même instant qu'aussi infiniment, ils la défont. Car interpréter d'après eux, *après eux*, c'est vouloir poursuivre ce qu'ils ont définitivement achevé : c'est les condamner avec soi à sans arrêt se répéter, ou bien, à l'inverse, se perdre dans une entreprise intenable, celle d'écrire ou de dire à leur propos quelque chose de nouveau, alors qu'en eux quelque chose est écrit qui a déjà *tout* dit.

---

[1] G. Agamben, « L'auteur comme geste », *art. cit.*, p. 91.
[2] C'est une très littérale « mort de l'auteur » qui, lorsque nous interprétons les textes de Kane, s'offre pour seule réponse au désir que nous pourrions avoir de l'y trouver (de ce désir-là que Barthes évoquait : « dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure », in *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 46).
[3] Cf. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997.

Et pourtant. Il aura tout de même fallu écrire et dire, pour établir avec cette œuvre cette « relation anticipée » à la mort dont parlait Blanchot. C'est cette relation qui, peut-être, nous aura conduits à déchiffrer le théâtre de Kane à la lueur d'une mort essentielle, portée aux plus extrêmes limites, celles, simultanées, de l'aurore et du crépuscule, de l'origine et du but. Le chemin simulé, fantasmé, qui y mène, se sera esquissé au fil toujours duplice d'un progrès et d'un rebroussement ; car la mort, aussi pressentie qu'advenue, ne révèle son « événement » qu'entre le déjà passé et le toujours futur[4]. Kane invite à cette torpeur comme à ce prodige d'exister, à tout moment, dans l'avant et dans l'après conjoints de la mort – mort doublée car toujours passée, déjà dépassée ; mort redoublée car déjà vécue, toujours revécue.

Voilà pourquoi on n'aura pas voulu lire cette œuvre comme le dispositif déployé par son auteur pour se rendre à elle-même la mort possible, ni pour, de cette possibilité, purger ou dompter l'angoisse. On y aura plutôt scruté les signes d'une mort qui, quoique enchaînée au référent obsessif d'un fait biographique particulier, ne manque jamais, fantasmatiquement, de nous fasciner comme si elle était *nôtre*. Plus qu'une façon de connaître la mort, l'œuvre aura donc été vue comme un moyen de la *reconnaître* – comme une réponse à un vaste travail de validation d'une mort toujours déjà existante, mort vers l'identité de laquelle l'auteur nous achemine pour nous signifier qu'à la fin, l'instant de la rencontre entre la mort hors de nous et la mort en nous pourra arriver et, avec cet instant, celui de les fondre l'une dans l'autre, de les rendre, l'une à l'autre, pareilles.

C'est cette reconnaissance d'une mort échue et à échoir, d'une mort en sursis et à surseoir, avec laquelle l'œuvre kanienne pose un rapport d'égalité, d'amitié, qui se redit sans cesse dans sa brutalité, dans ses mouvements duels, dans ses contradictions, dans ses blancs : le compagnonnage que Kane entretient dans ses pièces avec cette mort qui finira bien (qu'elle aura bien fini) par se donner, le pouvoir que, sur elle, elle affiche, l'abnégation aussi qu'elle montre à son endroit, ne sont que quelques-unes des variations plurielles de ce savoir inouï possédé par l'auteur sur la mort.

Savoir qui se fixe, pourrait-on croire au moins avec sa « dernière bande », *4.48 Psychose*, en une autobiographie aimantée au suicide – moins « bio-graphie », alors, que nécrographie que

[4] Blanchot, encore, que convoque Lacoue-Labarthe : « Mourir veut dire : mort, tu l'es déjà, dans un passé immémorial, d'une mort qui ne fut pas la tienne, que tu n'as donc connue ni vécue, mais sous la menace de laquelle tu te crois appelé à vivre. » (In *L'Ecriture du désastre*, cité par P. Lacoue-Labarthe, *Préface à La Disparition*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2009.)

Kane aurait écrite pour elle-même, et glissant vers l'« autothanatographie[5] » – qui n'est pas cependant journal intime ou récit à la première personne mais, à la manière de ces *hupomnêmata* dont parlait Foucault, comme une masse de notes prises pour compiler ce qu'on a pu entendre ou lire afin de « se retirer en soi, s'atteindre soi-même, vivre avec soi-même, se suffire à soi-même, profiter et jouir de soi-même », et cela « pour une fin qui n'est rien de moins que la constitution de soi[6] ».

Si l'on s'arrête et se méprend sur cette série de réconciliations avec soi que semblent prescrire les *hupomnêmata*, on manquera d'observer que l'écriture de Kane a souvent répondu comme ceux-ci à une éthique, autant qu'à une esthétique, de l'*emprunt*, qui n'a jamais rien cédé à l'omission ou à la dissimulation, mais affichait clairement ses sources[7]. Revendiquant son amour pour les écrivains ayant « tous des noms commençant par un B – Bond, Beckett, Brecht, Berkoff, Barker[8] » (auxquels s'ajoutaient Kafka et Pinter), Kane s'est rigoureusement attachée à déclarer ce que devaient ses textes à ses prédécesseurs, même et surtout lorsque, à partir de *Manque*, elle s'est mise à les « piller » plus ostensiblement[9].

Son œuvre peut donc être perçue comme une entité dont l'existence est autant redevable à la pure créativité de son auteur qu'au concours affiché d'une intertextualité ou, mieux, d'une « généalogie spirituelle[10] », ayant mené Kane à une constante conversation avec ses pairs, autant qu'avec elle-même. C'est ainsi qu'elle a fait de ses pièces des écrits *transparents* qui, dans une certaine mesure, ne peuvent plus êtres lus qu'à l'aune de ceux qui les ont précédés. S'y dressent les vestiges de ces présences passées, révélées dans un jeu ambigu : c'est au moment où elle se dessaisit de ce qui en pourrait en faire l'unicité que l'œuvre affirme aussi

---

[5] L. Marin, *L'écriture de soi*, *op. cit*., p. 40-41.

[6] Consignant des citations ou des lectures, des récits vécus par soi ou rapportés par d'autres, les *hupomnêmata* étaient ces « supports de mémoire » du monde grec qui permettaient, par la pratique conjuguée de la lecture et de l'écriture, de « se donner un point fixe dans la possession d'une vérité acquise » en se constituant un réseau de références disparates destinées à être unifiées, non pas conformément à un ordre doctrinal, mais à une conviction personnelle, à la fois immatérielle et charnelle. Voir M. Foucault, *Philosophie. Anthologie* (texte original : *Dits et écrits II*), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004, p. 828-829.

[7] Sans doute vaut-il mieux, même aussi tardivement, les citer : ce sont Shakespeare, Ibsen, Brecht, Beckett et Pinter pour *Anéantis*, « *Baal* et *L'Etranger* de Camus » pour *L'Amour de Phèdre*, « *Woyzeck*, *1984*, *La Sonate des spectres* de Strindberg et *La Nuit des rois* » pour *Purifiés*, *La Terre vaine* de T. S. Eliot et *Preparadise sorry now* de Fassbinder pour *Manque*, *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp et les écrits d'Artaud, enfin, pour *4.48 Psychose*. Cf. S. Hattenstone, « Une triste ovation », *art. cit*. La référence à Pinter se trouve dans A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre…*, *op. cit.*, p. 102 ; les références à Fassbinder et Crimp, dans G. Saunders, *op. cit.*, p. 162 et p. 176-177.

[8] S. Hattenstone, « Une triste ovation », *art. cit*., p. 19.

[9] Dans *Manque*, Sarah Kane reprend par exemple mot pour mot certains vers de *La Terre vaine*. Dans *4.48 Psychose*, elle recopie des passages entiers du Livre de l'Apocalypse (voir G. Saunders, *Love me…*, *op. cit*., p. 165 et p. 180). A cela, il faut ajouter les emprunts de Kane à la culture populaire : paroles de Joy Division ou Motley Crue, extraits de *Star Wars*, etc. Voir http://www.iainfisher.com/kane/eng/kane-quotation.html.

[10] M. Foucault, *Philosophie*, *op. cit*., p. 832.

sa pleine indépendance, se destine à elle-même en toute maturité ; mais simultanément, c'est parce qu'elle sollicite la mémoire des Pères qu'elle paraît pour toujours s'en trouver ombragée.

Or, c'est peut-être cette écriture de la citation et du fragment, portée de plus en plus nettement sur la page jusqu'à l'extrême concrétisation, on l'a dit, de *4.48 Psychose*, qui mène également à cet effacement, à cet effritement du sujet écrivant qui seul en permet la rencontre avec l'histoire littéraire et, partant, avec l'inconscient collectif dont elle vient témoigner. Comme si, en abdiquant la propriété d'un geste original, inédit ou premier, en mettant à nu sa fragilité scripturale et intime par une écriture condamnée à ressasser le passé, Kane avait pris le pouls de notre époque exténuée[11]. Hissant sa propre défaite à un registre transpersonnel, l'insinuant au plus profond de la réalité sociale, dans ce qui gouverne le plus sa conflictualité constitutive – à savoir l'ordre symbolique – elle aura divulgué sa guerre intérieure pour mieux s'en extirper et rendre compte, jusque dans ce saccage, des ultimes convulsions de notre psyché[12].

C'est ce triomphe d'une congruence parfaite entre le *s'atteindre*, le *vivre avec*, le *jouir de* soi-même, pour la connaissance d'une vérité éphémère de soi-même, et le crâne sacrifice fait à une exigence, à une morale éternelle, universelle, de l'art et de la vie, qu'aura scellé le suicide de Kane, son retrait hors du monde. Mais il ne se sera nullement agi pour elle d'opérer ce faisant sa propre perpétuation dans son œuvre et dans son nom pour satisfaire un désir de gloire ou de postérité, un vœu illusoire d'échapper à l'oubli. Au contraire, Kane est celle qui semble avoir fait siens les mots de Blanchot :

> Ce qu'il faut, c'est non pas demeurer dans l'éternité paresseuse des idoles, mais changer, mais disparaître pour coopérer à la transformation universelle : agir sans nom et non pas être un pur nom oisif. Alors, les rêves de survie des créateurs paraissent non seulement mesquins, mais fautifs, et n'importe quelle action vraie, accomplie anonymement dans le monde et pour la venue du monde, semble affirmer sur la mort un triomphe plus juste, plus sûr, du moins libre

[11] CR, p. 62 : Je suis une plagiaire de l'émotion, je vole la peine d'autrui, je l'incorpore à la mienne jusqu'à / Je n'arrive pas à me souvenir / De qui / De rien

[12] PS, 35- 36 : J'ai gazé les Juifs, j'ai tué les Kurdes, j'ai bombardé les Arabes, j'ai baisé des petits enfants qui demandaient grâce, les champs qui tuent sont à moi, tout le monde a quitté la fête à cause de moi, je vais gober tes putains d'yeux et les envoyer à ta mère dans une boîte et quand je mourrai je vais me réincarner et je serai ton enfant mais en cinquante fois plus mauvais et complètement fou putain je vais faire de ta vie un putain d'enfer sur terre JE REFUSE JE REFUSE JE REFUSE NE REGARDE PAS VERS MOI

du misérable regret de n'être plus soi[13].

Répudiant le règne figé du renom, faisant ablation et oblation de son nom (comme elle le confirma en adoptant un temps, ayant trop souffert de l'opprobre entourant ses pièces, le pseudonyme de Marie Kelvedon[14]), Kane a fait son sujet du renoncement au sujet, du péril d'un *je* dont le destin comme le salut, dès lors, restent à trouver. Elle a réclamé de la sorte à chacun d'assumer le plein exercice de sa volonté, la pleine rigueur de sa responsabilité pour, à l'indigence d'être soi, substituer une éthique du choix – un choix dont le moins noble n'est pas celui que pose la question « comment vivre ? », à laquelle, nous contraignant de répondre, Kane nous absout également de ne pouvoir le faire. Bonté et cruauté d'un auteur qui ordonne autant qu'elle pardonne, livrant dans l'écriture le compte d'une vie prodiguée non moins que divisée ; c'est-à-dire une vie d'elle à nous – de Kane à moi, à toi – à jamais *partagée*.

[13] M. Blanchot, « L'œuvre et l'espace de la mort », *art. cit*., p. 116.

[14] Voir la biographie imaginaire rédigée par Sarah Kane à l'occasion de la première lecture publique de *Manque*, qu'elle avait choisi de présenter sous ce pseudonyme (cité dans *OutreScène*, *op. cit*., p. 7) : « Marie Kelvedon a 25 ans. Elle a grandi en Allemagne dans un logement de fonction de l'armée britannique pour revenir à 16 ans achever ses études en Grande-Bretagne. Elle a été renvoyée du St Hilda's College d'Oxford avant la fin de sa première année à cause d'un acte d'un dadaïsme innommable commis dans le réfectoire de l'université. Elle est l'auteur de contes publiés dans diverses revues littéraires en Europe et son recueil de poésies *Onzuiver* ("Impure") est publié en Belgique et en Hollande. En 1996, elle a fait ses débuts dans le Off d'Edimbourg avec un happening improvisé pour un seul spectateur à travers un monte-plats. Après être sortie d'Holloway, elle a travaillé comme chauffeur de taxi non agréé, régisseur pour The Manic Street Preachers et présentatrice des programmes sur la BBC Radio World Service. Elle vit actuellement dans le Comté de Cambridge, avec son chat Grotowski. »

J’ouvre les yeux. La lumière est fade, à peine entamée par les murs de la chambre. Les voiles verts et blancs tremblent timidement. J’ai depuis la veille laissé la fenêtre entrouverte, et le chauffage allumé qui, régulièrement, laisse entendre comme une pendule son souffle métallique. Mon estomac me fait toujours mal, je le caresse d’une main, tandis qu’au bout de l’autre bras, ma paume presse mes paupières. Un temps je reste ainsi, où j’imagine que c’est déjà la nuit. J’écarte les doigts, l’un après l’autre, laissant percer entre eux les rayons du dehors. Des taches colorées dansent entre mon index et mon majeur. Je ne sais pas si c’est le matin, le midi, l’après-midi, s’il est temps de me rendormir. Je cherche à me souvenir de l’heure à laquelle j’ai pris mon dernier repas. Renonce. Je me dis que je dois me lever, parce que ce qui est à faire, il faudra le faire debout.

Les draps sont un peu lourds sur mon corps, lourds et froids, malgré la moiteur de la pièce. Méthodiquement, je replie le coton en pans égaux, dégageant mon corps jusqu’à mes pieds. A découvert, je ne porte plus sur moi que ce pyjama que je n’ai pas choisi, et qui me fait horreur. C’est moi-même qui surgis de cet uniforme. Je me contemple un long moment, pour oublier les voix qui m’invitent à gagner la fenêtre, à grimper sur son bord et à les rejoindre. Je remue doucement les orteils, les examine attentivement. Un haut-le-cœur me prend à la vue de ces appendices, qui me donne la force de me précipiter hors du lit, au-dessus des toilettes où, dans un soubresaut, je vomis une bile aigre et jaune. Je pleure d’effort et de fatigue, maugréant les insultes que, depuis longtemps, je n’adresse plus qu’à moi-même.

Quand la boue s’est entièrement déversée de mon œsophage, j’actionne la chasse d’eau. A genoux sur le carrelage, j’essuie la transpiration qui perle au sommet de mon front. J’abaisse mon pyjama, prends appui sur le rebord de la cuvette, me hisse pour m’y asseoir, urine. D’un orifice à l’autre, je regarde le liquide s’écouler. Je tire une nouvelle fois la poignée rivée au réservoir, me redresse, ajuste mon pyjama. Un visage m’observe dans le miroir de l’armoire à pharmacie, je m’en détourne et quitte la pièce.

La chambre est un territoire nouveau. Le bleu des murs me paraît joyeux, l'unique armoire plus robuste. Sous moi, le lino me fait l'effet d'une moquette épaisse, si molle et si profonde que je pourrais m'y enfoncer jusqu'au cou. Cette pensée me réconforte mais, lorsque j'en prends la mesure, mon cerveau se fige. Je me vois passer à travers le sol, dégringoler de chambre en chambre, traverser un à un les étages sous l'œil vide des autres patients, paliers fluides qui me séparent de l'asphalte sur lequel je viens, sans un bruit, m'écraser. Longtemps je me figure cette scène, me concentrant avec fièvre, tendant l'oreille pour lever l'énigme de cette dislocation silencieuse, pour mettre un bruit sur cette chute, ce bruit sans lequel je sais désormais que je ne pourrai pas me résoudre à la vie. Ainsi je me vois tomber, sans autre filet que ma respiration, et rien d'autre à l'arrivée qu'une absence de bruit. Je me dis que je n'existe pas, que je ne peux pas exister puisque, si j'existais, mes os en se brisant feraient un bruit.

On entre. On me parle avec l'application qu'on porte à l'autre quand on sait qu'il va mal. Les mots que j'entends veulent me pénétrer, transpercer mes tympans pour s'insinuer dans ma moelle épinière, ramper le long de mes vertèbres et ronger mon foie. Je dois ouvrir la bouche, donner le change, chaque réponse comme un réflexe, de ceux que j'ai eus quand un jour, on m'a cogné les genoux avec un marteau. Je ne crains plus maintenant de parler. Je me lance dans les phrases, trébuchant parfois mais le sens est là, et quand il n'est plus là je fais confiance à la musique. Je dis quelque chose qui nous fait rire tous les deux. Son rire est si beau que je me mets à l'aimer d'un amour entier et définitif. Mais soudain tout s'arrête et les mots me manquent, parce que j'ai déjà trop aimé. Alors on bat en retraite, et le sable engloutit la pièce.

Je marche vers l'armoire, l'ouvre et, sur un cintre, y trouve ma veste. J'observe la ligne de ses épaules, la finition impeccable de la poitrine et de la boutonnière. Je recense ensuite le reste de mes effets : deux chemises, un vieux *jean*, quelques *t-shirts* et une paire de baskets. Ce sont ces baskets qui me retiennent, qui me disent comment je pourrai en sortir. Je m'en saisis, les place devant moi, sur le sol teint de l'obscurité qui gagne maintenant un peu plus le dedans. Puis je prends le *jean* et la veste, les dispose à leur tour hors de l'armoire. Avec minutie, je place mes

vêtements l'un au-dessus de l'autre, le *jean*, la veste et les baskets, qui font au sol un bonhomme aplati, comme ceux que je préparais la veille du premier jour des classes.

Je m'allonge sur les tissus, superposant chacun de mes membres au bout de vêtement qui lui est destiné. Pour ne pas détruire la silhouette que j'ai composée sous moi, je soulève délicatement mon bassin et mon dos, déboutonne mon haut de pyjama et mon pantalon, les jette au loin. Ma peau nue repose maintenant sur les habits qui me sont familiers. Je glisse une main sous mon cul pour en constater, à l'horizontale, le poids. Mon cœur est dans mes tempes, le plafond barré d'une fente que je n'avais pas vue. Un soupir se lève en moi qui devient un râle ou un cri, que l'aiguille dans ma gorge ne parvient pas à terrasser. Pour éclater pour de bon, j'imagine à nouveau ma chute, essaie de mettre un son sur ma rencontre avec le sol. Comme un enfant qui joue à la guerre, j'en bruite l'impact. Ma glotte, ma langue, mes maxillaires s'activent rageusement pour en raconter le carnage.

Le résultat ne me satisfait pas. Je me dresse d'un coup, entre dans les toilettes, reviens dans la chambre, prends une basket entre mes mains. J'en tire le lacet et, montant sur le couvercle de la cuvette, le noue à un tuyau qui longe le plafond. Je repose les pieds sur le carrelage, rejoins la chambre, prends la deuxième basket dont j'ôte le lacet, entre dans les toilettes et ferme la porte. Le noir se fait. Je relève l'interrupteur, mais comme le visage est toujours là, dans l'armoire à pharmacie, j'abaisse l'interrupteur et entrebâille la porte. J'escalade la cuvette et, dans la fin du jour qui se faufile, attache le lacet à celui qui est déjà pendu, faisant avec lui un nœud coulant. J'y glisse le cou, je ne crois pas qu'il frissonne. Par la porte ouverte, j'aperçois dans la chambre un morceau de ma veste, l'un des pieds du lit, et un pan de voile vert et blanc, immobile. Je me demande si c'est mon propre souffle qui racle ainsi au fond de moi, ou celui du radiateur. Puis je me laisse glisser, et le fracas de la chute retentit enfin dans ma tête, avant de venir à bout de mon corps.

III

RODRIGO GARCÍA :
LE THÉÂTRE,
CE QU'IL EN RESTE

Humus du tiers-monde,
croûte dure, résidu de la pluie stérile
qui salit la vulve, vide les veines
et transforme la matrice en un sac de parchemin.
La semence céleste s'est noircie ;
elle n'est plus lumière ni aliment.
La terre retourne à la terre sans résurrection.
La mort ne meurt pas,
et dans ses premières heures d'éternité
entrecroise ses fils pour se transformer en couverture.
La digestion de la terre s'est interrompue !

Alfredo López Austin,
Une vieille histoire de la merde

Par commodité, nous référencerons comme suit les pièces de Rodrigo García auxquelles nous nous référons :

AG : Agamemnon

AP : Approche de l'idée de méfiance

AS : After sun

AU : A un certain moment de ta vie, tu devrais sérieusement songer à cesser de faire l'andouille

BE : Boucher espagnol

BL : Bleue, saignante, à point, carbonisée

BS : Borges

CC : C'est comme ça et me faites pas chier

ED : Et dispersez mes cendres à Eurodisney[*]

FP : Vous êtes tous des fils de pute

FR : Fallait rester chez vous, têtes de nœud

JC : Je crois que vous m'avez mal compris

JH : Jardinage humain

LH : L'Histoire de Ronald, le clown de McDonald's

NC : Notes de cuisine

PR : Prométhée

RL : Roi Lear

UP : J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe

VS : Versus

Les titres en version originale sont cités en première occurrence dans le corps du texte.

[*] Nous optons pour ce titre plutôt que pour celui de l'édition publiée, *Et balancez mes cendres sur Mickey*, puisqu'il était celui qu'avait à l'origine choisi García, avant d'être contraint d'en changer par la firme Disney.

1. Qu'est-ce qui reste ?

Ludique, violente, perverse et scatologique, l'œuvre de Rodrigo García affronte l'homme à ses limites, fouillant le corps et l'âme jusqu'à la destruction. Sur scène, des êtres nus ou vêtus de couches-culottes crasseuses s'accouplent et se brutalisent, se masturbent dans leurs baskets siglées et se gavent de chantilly, de *ketchup*, de *chips*, de *Coca-Cola*, le visage, le torse, les jambes couverts de vomi (UP). Une table est enduite de substances corporelles : sang, poils d'aisselle ou de pubis, sécrétions vaginales, mèches de cheveux, traces de défécation (JH). Père et fils préparent un petit-déjeuner : ils éventrent au couteau une boîte de *corn flakes* dans laquelle ils mixent des œufs, du lard, une orange, de la confiture, du lait ; puis ils avalent le tout par poignées (JC). Gisant entre des sacs de courses, une femme vide avec les doigts des pots de yaourt, très longuement les ingurgite, puis fait de même avec du fromage blanc, de la mayonnaise, des saucisses, du cassoulet, du beurre, de la sauce tomate, de la chantilly, des œufs crus et des harengs, en laissant couler la substance sur son visage, son corps et ses sous-vêtements (JH). Un homme s'accroupit au dessus d'une femme ; elle ouvre grand la bouche, il y urine (VS). Deux individus ornent d'excréments un jeune homme assoupi, dans lesquels il patauge enfin (AU).

Avec García, la représentation théâtrale se situe très exactement entre Jon Fosse et Sarah Kane : elle n'est pas, comme chez le premier, projetée face à nous tel le produit idéal d'un inconscient imageant ; elle n'est pas non plus pareille à cet objet qui, chez la seconde, échappe éperdument à la nomination et au désir. Elle n'est ni la sublimation blanche et éthérée de la disparition, ni la percée d'un moi transfiguré hors du « réel » et de sa réclusion. Elle est, précisément, à la lisière du néant et de l'hallucination : quelque chose est bien là, (trop) présent, qui cependant ne peut être reconnu – détritus, rebut, déchet ou déjection, venu du dehors ou du dedans, mais toujours, quel qu'il soit, intolérable, inassimilable, impensable. Effraction massive d'une totale altérité qui si elle a pu, dans une vie prégénitale et donc immémoriale, nous être familière, aujourd'hui nous sollicite, nous menace et nous séduit comme radicalement séparée. Presque rien répugnant qui persiste et qui *reste*.

2. D'un dégoût

Ce que semble d'abord vouloir narrer Rodrigo García, c'est la mise en œuvre sans limite et sans fin, démesurée, de cette infamie : dans un écœurant effet d'accumulation, des hommes, des femmes et des enfants s'empiffrent de nourriture, mais aussi, comme pour boucler le cycle désintégrateur de la machine organique, de leurs propre excrétions : urine, sang, sueur, morve, sperme, crachats, merde. Stigmatisant une société de consommation mortifère et compulsive, clamant l'obscénité du partage planétaire des ressources, le scandale globalisé de la misère et de la faim, García met en jeu la répétition inlassable d'une pulsion collective en lutte contre son propre inassouvissement, et effrayée de regarder en face les moyens qu'elle déploie pour trouver à se satisfaire[1]. Borges, le père littéraire, compatriote de l'artiste qui en dresse dans sa pièce homonyme le portrait amer, celui qui n'a pas voulu faire entendre sa voix aux heures noires de la dictature militaire en Argentine, incarne littéralement, dans tous les sens du terme, cet aveuglement, tandis que plus tard et comme en contrepoint, Melchior Derouet, l'acteur non-voyant de *Esto es asi y a mi no me jodais (C'est comme ça et me faites pas chier)* convoque la figure épique du barde et de l'oracle – ici, Démocrite d'Abdère – pour rêver, à l'heure du « tout communicationnel », à un langage qui renaîtrait de son propre fumier.

Car il est une autre scène, dont témoigne cette aspiration. Scène textuelle celle-là, dont l'impact est tout autre, et fort étrange. Au-delà de l'effet physique que déploient des images jouant avec l'insoutenable, la provocation et le prosaïsme cru, l'écoute, autant que la lecture – tant il est vrai que García, en « vidéaste affichiste », exhibe ses mots sur le plateau « par un geste d'écriture visible », où « des graphies se donnent comme matière, des écrans comme pages[2] » –, détoure la représentation de ce qui, jusqu'alors, s'y trouvait enkysté : une inquiétude et un rire éclairés :

> J'attache mon gamin sur la chaise dans le garage et, / suivant la procédure communément appliquée aux oies, / je fourre dans la bouche ouverte de mon gamin tout ce que j'ai acheté par erreur au supermarché. / Pour qu'il grandisse. / Parce que chez nous on ne jette rien. / Ni la

[1] « Il s'agit de montrer, dit García, une réalité que les gens refusent de voir. C'est un combat difficile parce qu'il faut rester à la hauteur, être aussi abject et pervers qu'ils le sont eux-mêmes. Si on observe le monde où nous vivons, la façon dont les richesses sont réparties, dont la nourriture est distribuée sur la planète, il est impossible de ne pas être en colère. » Cité par H. Le Tanneur, « Ca vous fait mal ? », in *Aden*, 9-15 octobre 2002, p. 2.
[2] J.-L. Perrier, « Rodrigo García, homme de lettres », in *Alternatives théâtrales*, nº 93, 2007, p. 82-83.

> nourriture. / Ni le pull. / Et, suivant la procédure communément appliquée aux oies, / à l'aide d'un bâton, je pousse tout ce que j'ai ramené du supermarché / dans la gueule ouverte de mon gamin. / Le pain complet. / Le lait entier. / Les macaronis. / Une boîte de Kellog's au chocolat. / Une demi-douzaine d'œufs. / Un pot de sauce tartare. / Le gosse a pris de l'épaisseur. / Le pull lui va comme un gant. / Il est content, le con : / ce soir il va pouvoir mettre son pull neuf[3] !

Sur cette scène de l'écrit, le dégoût continue, on le voit, d'exister, mais il est plus paradoxal et complexe. Comme chez Céline, pour qui García a dit son admiration[4], il y a là quelqu'un qui, assumant de dire « je », n'offre en un premier temps pas d'autre témoignage que celui qu'il donne sur lui-même : « je » prend le risque de se laisser choir dans un réel abject, d'en devenir le symptôme, et de ne plus se distinguer ni comme repoussé ni comme repoussant. Dire « je », ainsi, a un prix, non seulement parce que « je » ne peut exhaustivement circonscrire les termes moraux selon lesquels devrait avoir lieu son intellection, mais aussi parce que ces termes mêmes se troublent dès l'instant où « je », jouant de l'indicible comme de l'inconscient, profère :

> Il y a des gens qui cognent sur une femme ou sur un gosse pour des raisons valables, comme ne pas finir son assiette ou porter une mini-jupe. Je n'aime pas ces gens-là.
>
> Mais si on cogne parce que, voilà, alors j'aime ça, bordel. Les femmes, les gosses et les Noirs et les Argentins, les chiens, les lapins, les chauffeurs de taxi, on les cogne, un point c'est tout. Et les juges, les joueurs de foot, les hommes d'affaires et les ministres, on les frappe, un point c'est tout.
>
> Bim, bam, boum. […]
>
> Sélection naturelle : les uns viennent au monde pour frapper et les autres viennent au monde pour recevoir, putain[5].

Perpétuel danger où celui qui écrit ne se démarque pas de ce qui le menace, parce que toute écriture, fût-elle politique (et c'est bien l'ambition de celle de García), ne saurait s'en remettre à la morale ou au jugement : elle est d'abord affect, effusion, pulsion. García, pour constater l'échec de l'Opinion et de la Loi, l'arbitraire de leur « nature », les détourne, les fourvoie, les corrompt ; mais ce faisant, il les déploie, s'en rendant à la fois contempteur et coupable. Julia Kristeva, dans son *Essai sur l'abjection*, a su relever ce dilemme : « L'écrivain, fasciné par

[3] AG, p. 17-18.
[4] « Louis-Ferdinand Céline […] est pour moi un auteur essentiel », dit García (in J. Gayot, « Entretien avec Rodrigo García »). [En ligne] : http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Je-crois-que-vous-mavez-mal-compris/ensavoirplus/idcontent/5628
[5] LH, p. 19.

l'abject, en imagine la logique, s'y projette, l'introjecte, et pervertit la langue – le style et le contenu – en conséquence. Mais d'un autre côté, comme le sentiment d'abjection est à la fois juge et complice de l'abject, ainsi l'est la littérature qui s'y confronte[6]. »

Embarras, alors, de cette ambivalence, désemparant jusqu'à la critique censément la plus armée qui, constatant comme Geneviève Jolly que « sont tournées en dérision des valeurs communément admises ou que sont, au contraire, portées au pinacle des valeurs politiquement "incorrectes" », s'en tire en qualifiant le théâtre de García d'« utile », en ce qu'il permettrait de « mettre à plat des formes d'hypocrisie ou d'intolérance : vis-à-vis de la femme (*sic*), de l'homosexualité ou de la couleur de peau[7]. » Ou qui, à l'inverse, comme Diane Scott, le met au pilori en blâmant son « discours parodique » – « moyen de ne pas être attaché à une posture identifiable, […] de saper les conditions de toute position, de tout *engagement* » – tout en lui reconnaissant pourtant cet engagement dès lors qu'une telle reconnaissance permet d'en rehausser la condamnation : « Anti-conformisme, valorisation de l'autorité, défiance à l'égard de la démocratie parlementaire, darwinisme social, misogynie, exaltation de la force vitale et de la violence, anti-intellectualisme : nombre de traits des performances de Rodrigo García les assimilent à la longue tradition à la fois de l'extrême-droite et du fascisme européens[8] ». Rien de moins…

On repère d'abord, dans ces deux discours également réducteurs (quoique menant à des conclusions apparemment contraires), un même souci de replacer l'art et l'objet théâtraux dans l'économie générale du champ social, tel qu'ont souhaité par exemple le faire Christian Biet et Christophe Triau lorsqu'ils ont théorisé la représentation théâtrale comme « séance », c'est-à-dire comme événement « esthético-politique » où le moment de la performance elle-même n'est que l'un des moments d'une expérience plus globale et hétérogène[9]. On y décèle ensuite une défiance très bourdieusienne envers un théâtre perçu comme ensemble de rituels sociaux systématique et organisé, ou plus précisément comme cadre mettant en œuvre des séries interdépendantes d'actes d'autorité, de reconnaissance de ces actes, et de domination culturellement circonstanciées. Le théâtre serait, de ce point de vue, apparenté à une instance

[6] J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1980, p. 23.
[7] G. Jolly, « Le rire insupportable de Rodrigo García », in B. Bost et M. Losco-Lena (dir.), *Recherches et Travaux : Du comique dans le théâtre contemporain*, nº 69, 2007, p. 49 et 60.
[8] Cf. D. Scott, « Double pince et raclée : notes sur Rodrigo García », in *Théâtre/Public : Une nouvelle séquence théâtrale européenne ? Aperçus*, nº 194, 2009-3, p. 40.
[9] Cf. C. Biet et C. Triau, « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance », in *Tangence*, nº 88, 2008, p. 29-43.

de validation de l'efficacité performative des représentations et de garantie du maintien de tout un ensemble de relations sociales et, en particulier, de rapports de pouvoir dont ces représentations sont constitutives[10].

Or, si l'on est en effet convaincu, avec ces auteurs, qu'il est indispensable d'affranchir le théâtre de son autonomie supposée, de le contextualiser au regard des processus historiques et idéologiques qui l'accompagnent et en déterminent, même partiellement, l'élaboration et la monstration – de l'affranchir en somme du lourd solipsisme dont il demeure encore empesé –, il n'est pas moins urgent de rappeler que l'art *a le droit* d'instaurer une ambiguïté entre la manière et la matière de ses discours sans que ceux-ci se trouvent immédiatement taxés par les voix de la bien-pensance d'inconséquence politique. Soit qu'il semble nécessaire d'aplatir l'analyse jusqu'à tirer d'un objet dont la charge subversive réside précisément dans ses contradictions une résolution « positive » (c'est, avec Jolly, la version timorée de l'accusation d'inconséquence). Soit que ce même objet soit mis en lien avec un programme fasciste pour qu'y soient démasqués les signes larvés du cynisme ou, pis, du totalitarisme (c'en est, avec Scott, la version captieuse). L'un et l'autre revenant en fait au même.

[10] On peut également évoquer le concept des « mondes de l'art » tel que formulé par Arthur Danto puis reformulé par Howard Becker qui définit chacun d'eux comme un « réseau établi de liens coopératifs entre participants », les œuvres devenant alors « les produits conjoints de tous ceux qui coopèrent ». Cité par F. Cusset, *French theory*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2005, p. 245.

3. Terre d'oubli

Ce qu'il faut, pour remédier à une telle confusion, c'est oser plonger au cœur du rejet que García provoque. Se laisser justement submerger, pour mieux les examiner, par la nausée, le dégoût, la dégénérescence matérielle et morale qu'il inspire et met en actes. Comme chez le Goya le plus noir, dont García par ailleurs se réclame, le versant dépravé de la « nature » humaine, du « raisonnable », du « divin », du « civilisé », se trouve dans ce théâtre dévoilé sans une once de complaisance, d'illusion ou de joie. Les êtres y sont saisis au ras de leur animalité, vautrés dans ce qu'ils vomissent, comme pour les rapprocher de ce qui, pour l'artiste, est essentiel : la destruction, l'échec, la mort. Tombe en ces lieux une nuit de la raison où se perd le contour de la chose signifiée, et n'agit plus qu'un affect imparable. Certes des lois, des relations, des structures de sens mobilisent cet affect et le conditionnent ; mais elles ne sollicitent un signe que pour commander un affect. Alors la gêne, le malaise, le refus qui se lèvent et attestent d'une révolte *contre*, ne se dissipent qu'à l'instant (le même) où s'éveille le souvenir d'un être *avec* : celui d'une passion ancienne et frauduleuse, d'« une *terre d'oubli* constamment remémorée. Dans un temps effacé, l'abject a dû être pôle aimanté de convoitise. Mais la cendre de l'oubli fait maintenant paravent et réfléchit l'aversion, la répugnance. Le propre […] devient sale, le recherché vire au banni, la fascination à l'opprobre[1]. »

Aussi le théâtre de García est-il d'autant plus insupportable que, telles les substances pénétrantes – puanteur et viscosité mêlées – dont l'artiste jonche les plateaux et peuple ses métaphores, il est un reste ou un rejet dont on ne se peut se détacher, dont on ne peut se défendre, puisqu'il nous colonise comme une part de nous qui, originaire, ne réclame que d'être réunie et rappelée. Ce à quoi il se mesure n'est pas le refoulement freudien, affleurant subitement hors-conscience à la surface des mots et des corps, mais un vacillement sensible de ce qui sépare le « je » de l'« autre », le « dedans » du « dehors », nous rappelant que « dès que le monde *est monde* il se produit (s'expulse) aussi comme immondice. […] Monde veut dire sans principe et sans fin : […] ce qui ne veut rien dire d'autre que l'in-finie impossibilité d'homogénéiser le monde avec lui-même[2] ». Cette impossibilité, c'est celle à laquelle García nous rappelle lorsqu'il exhibe nos frontières intimes et collectives comme fondamentalement

[1] J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p. 16.
[2] J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, coll. « Suite Sciences Humaines », p. 93-94.

poreuses et pénétrables, lorsqu'il témoigne de l'imposture d'une enveloppe physique pure et homogène, temple d'une anatomie verrouillée et imprenable. Lorsqu'il redit la mort qui, subrepticement, grouille en nous et en nos corps.

4. La merde

García, en effet, rend sujets à rupture et à révision les schèmes d'intelligibilité censés légiférer sur ce qu'est un corps, contestant l'hégémonie de son unicité et de son unité. On comprendra donc sans peine que cette perturbation de l'identité, du système et de l'ordre, leur substituant de l'équivoque, de l'indécis et de l'hybride, suscite des réactions offusquées de la part de ceux qui, précisément, voudraient s'en faire les garants. Le *logos* va se hérisser contre cette fantasmagorie archaïque, tenter d'y remettre du sens, de (for)clore un discours et des chairs rendus perméables au rebut et à l'avilissement. C'est-à-dire d'abord, à la sorte de manie scatophile qui éclabousse ce théâtre :

> Je suis dans le bureau d'un client important. On me voit entrer aux toilettes. J'ai la chiasse, j'ai la trouille, ça fait des semaines que je ne dors pas. Je chie tout ce que j'ai à l'intérieur. Et avec la puissance d'une lance d'incendie. Il n'y a pas assez de papier pour nettoyer toute cette merde, le sol recouvert de merde, les murs, le plafond[1].

Cette scatophilie prend le contre-pied des phobies hygiénistes qui, depuis le XVIII^e^ siècle, caractérisent les comportements perceptifs de nos sociétés. Ainsi que l'observe Alain Corbin, à partir de 1750, la merde devient une « affaire d'Etat » : tenue d'être et de demeurer une chose privée, elle est disqualifiée comme une aberration de l'évolution, elle signale le pauvre, le crasseux, l'animal, l'anal, et doit se dissoudre dans la neutralité olfactive d'environnements aseptisés et désodorisés. Cependant, ajoute Corbin, « produit irréfutable de la physiologie que le bourgeois s'efforce de nier, la merde, par un implacable retour, hante l'imaginaire ; elle contredit les efforts de décorporéisation, elle permet de renouer avec la vie organique dont elle raconte le passé immédiat[2]. »

Car, rappelons-le, selon la topique freudienne, la phase anale domine l'économie libidinale et la constitution psychique du sujet, lorsque les pulsions traversant les sphincters procurent du plaisir au corps à l'instant même où des substances lui ayant appartenu s'en détachent et sont rejetées au dehors. Cette expérience est fondamentale en ce qu'elle enseigne la séparation et l'altérité, c'est-à-dire l'isolement et la qualification de la chose détachée en tant

[1] UP, p. 45.
[2] A. Corbin, *Le Miasme et la jonquille. L'Odorat et l'imaginaire social, XVIII^e^ – XIX^e^ siècles*, Paris, Champs, coll. « Histoire », 2008, p. 211-212.

qu'objet réel et symbolisable, et qu'elle permet par là l'élaboration du surmoi. L'acquisition du langage suppose enfin le refoulement du plaisir érotique procuré par l'activité des sphincters – en quoi l'échec de ce refoulement est associé à un étiolement de la capacité symbolique, à une dangereuse possibilité de retour du sadisme et de la pulsion de mort[3]. Un danger qui prolonge, comme le note Judith Butler, une fonction d'excrétion elle-même perçue comme menaçante, puisque attestant qu'il n'est pas de bordure ininterrompue et étanche entre le sujet et le monde : en passant de l'intérieur à l'extérieur du corps, l'excrément trouble la distinction nette entre l'un et l'autre, en perturbe la stabilité, et révèle au sujet l'invisibilité prohibée de sa profondeur cachée[4]. Comme si la peau, réticule fragile, ne garantissait plus l'intégrité du « propre », mais que, trouée ou diaphane, distendue ou percée, elle cédait devant la déjection de son contenu.

C'est en mettant en scène cette fonction excrémentielle – ou, plutôt, en la brandissant insolemment *via* son imagerie scénique – que García brise l'interdit repoussant de l'analité et, l'extirpant des appareils psychosociaux dans lesquels elle était enclavée, en réactive la charge négative. Son projet idéologique distord les chimères de la « décorporéisation » ainsi que l'utopie régulatrice d'une cohérence physique et sexuelle, et fait de toute identité « normale » ou « essentielle » un but toujours vain, comme immanquablement manqué.

Cette répétition d'actes stylisés évinçant par les stratégies du choc et de la littéralité la possibilité de tout identité soutenue par des critères autres qu'arbitraires et contingents, est assez caractéristique de plusieurs artistes contemporains auxquels García se voit fréquemment comparé, et auxquels il se réfère volontiers. Parmi ceux-ci, on peut citer Cindy Sherman qui, dans la série des *Untitled* faisant suite au travail de ses premières œuvres (*Untitled Film Stills*, en particulier) consacrées à la force descriptive et prescriptive des stéréotypes de la féminité hétérosexuelle, plonge ses avatars dans les moisissures, la boue et les déchets afin de mettre en scène l'échec du corps à se définir selon les préceptes de la substance et de l'intégrité. Ainsi que l'a souligné Daniel Arasse, « du corps comme représentation au corps comme symptôme, de

[3] Kristeva définit longuement la « phase anale » comme ce « plaisir aigu coïncidant avec une perte, avec la séparation du corps et l'isolation hors de lui d'objets. […] Plaisir de la séparation qui provoque le rejet et dont l'ambivalence (jouissance du corps *plus* perte des parties du corps) est le nœud ambivalent du plaisir et de la menace qui caractérise la pulsion » (J. Kristeva, « Le sujet en procès », in *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 71 et suivantes). Butler le dit autrement : « Les frontières du corps, de même que la distinction entre intérieur et extérieur, sont établies par l'éjection de quelque chose qui fait d'abord partie de l'identité avant d'être transmuté en altérité souillante. » (J. Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2005, p. 255.)
[4] *Ibid*., en particulier p. 255-256.

l'idéal à l'abject, son trajet photographique présente un bilan presque clinique du démembrement des certitudes et des confiances de l'humanisme classique[5]. » L'invective qu'adressait Rodrigo García à son public en ouverture de ses spectacles du début des années 2000 – ce « N'espérez rien de beau ! » résonnant avec sa revendication d'un théâtre « violent, sale et laid[6] » – témoigne peut-être à son tour, comme chez Cindy Sherman, de cette « blessure de Narcisse » qui, selon Gérard Wajcman, caractérise l'art du XX^e^ siècle en tant qu'il s'ingénie à détruire les canons de la « belle image », les modèles du reflet et de l'expressivité auxquels, pendant cinq siècles, l'art classique s'est référé[7].

De la même façon, l'artiste californien Paul McCarthy enfreint les limites physiques et énergétiques du corps en dévoyant l'usage ordinairement dévolu à ses orifices, par exemple lorsqu'il brouille l'identification des matières qui y entrent et en sortent, comme dans sa performance de 1974 intitulée *Hot Dog*, où le long gavage de l'artiste, le conduisant à la fois à déglutir et à vomir, finit par assimiler nourriture et excrément, ingestion et éjection, bouche et anus. Tandis que García, lui, conclut *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba (J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe)* par une scène au cours de laquelle un homme et une femme « mangent » par le fondement une saucisse et de la salade, ou que, dans *La Historia de Ronald, el payaso de McDonald's (L'Histoire de Ronald, le clown de McDonald's)*, le cul d'un comédien, fiché d'un entonnoir, « boit » une rasade de *Coca-Cola*. Le corps, ici, n'est plus seulement (dé)figuré jusqu'à la sanie puante ; c'est par lui la fonction, par nature cyclique, du manger-déféquer, qui nous revient comme unifiée. Le corps est pour lui-même, simultanément, dévoration et dégradation. Il s'érige en sa propre excrétion, s'ex-pulse en même temps qu'il s'impulse, pour nous intimer d'éprouver en nos tréfonds les plus secrets ce qu'il vient violemment clamer : *Regardez, comme vous vivez, c'est aussi comme ça que vous chiez.*

[5] D. Arasse, « Les miroirs de Cindy Sherman », in *Art Press* nº 245, avril 1999, p. 24-30 ; repris dans *Anachroniques*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2006.
[6] Cité par F. Darge, « Dans le miroir de Borges et Goya », in *Le Monde*, 20 mai 2006, p. 31 ; et P. Sourd, « La provocation selon Rodrigo García », in *Théâtres. Le magazine*, nº 11, nov.-déc. 2003, p. 52.
[7] Cf. J.-M. Ribettes, G. Wajcman, *Narcisse blessé. Autoportraits contemporains 1970-2000*, Paris, Passage de Retz, 2000. Cité par D. Arasse, « Les miroirs de Cindy Sherman », *art. cit.*

5. Langage (ébauches)

En substituant le haut au bas, en renvoyant les tripes aux lèvres et les boyaux à la bouche, ces propositions sidérantes opèrent un renversement de la proposition d'Artaud : là où « un corps / en train de bouffer l'infini néant […] amygdalise son caca[1] ». Paradigme par les trous retrouvé des expérimentations poétiques et sensibles du *corps sans organes*, « toute hiérarchie d'orifices abolie[2] », comme l'écrit Evelyne Grossman. L'« infini néant » étant ironiquement, dans ce cas, la profusion malade des produits de l'hyperchoix, et le « corps », le réceptacle cupide et jamais repus d'une fausse plénitude, pitoyable baudruche dont les mots, puisque le tout marche à l'envers, ne peuvent plus être qu'*étrons*, formes mortes et atrophiées des êtres et des discours.

Car les mots, tout autant que les corps, marquent chez García un désenfouissement de l'analité refoulée : si la nourriture entre par le cul, alors la merde doit sortir par la bouche. Il y a dans ses textes une oralisation de la fécalité, une décharge motrice, un spasme corporel qui, tel celui des sphincters, s'investit dans une chose à séparer. Mais cette chose est, cette fois, le *langage*. L'analité s'apparente alors à un rejet qui est celui de la dyade signifiant/signifié et de l'ordre logico-syntaxique qui y est associé – c'est-à-dire, aussi, des cloisons symboliques entre lesquelles le sujet social s'abrite pour se constituer. D'où non seulement, chez l'artiste, l'obsession thématique et fortement verbalisée pour l'excrément et le déchet, mais aussi peut-être, en un niveau sous-jacent et moins clairement sémantisé, la déstructuration du discours telle qu'elle apparaît en psychose chez les sujets schizoïdes[3]. Cela, c'est ce qu'ont relevé en des termes exclusivement linguistiques Sandrine Le Pors et Ariane Martinez lorsqu'elles ont souligné le recours de García à la « ritournelle », au « ressassement », à la « contradiction », menant à une « conflictualité intrapersonnelle (et non interpersonnelle) ». Comme, en une similitude troublante avec le théâtre de Sarah Kane (liée aussi à la seule nomination par lettres des instances de parole), dans ces deux courts extraits de *Notas de cocina (Notes de cuisine)* :

---

[1] A. Artaud, « Notes pour une "Lettre aux Balinais" », in *Tel Quel*, nº 46, 1971, p. 10 à 34 (p. 29). García cite fréquemment Artaud parmi ses références, par exemple dans L. Six, « Caillasser les certitudes. Entretien avec Rodrigo García », in *OutreScène : Pouvoirs de l'émotion*, Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg, nº 11, juin 2008, p. 41.

[2] Cf. E. Grossman, « Préface », in A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, suivi de *Le Théâtre de la Cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003 (1974).

[3] J. Kristeva, « Le sujet en procès », *art. cit.*, p. 68 et 72-73.

G. Les vieillards sont source de sagesse […]

G. Les vieillards sont un catalogue d'infirmités et de malheurs

et : G. Solitaire

M. Timide

G. Complexée

M. Salope[4]

On essaiera d'aller plus loin en identifiant plutôt ces effets comme les manifestations d'un morcellement de la chaîne lexicale et signifiante impliquant une possible désagrégation de la conscience, en lien avec celle, scénique, du corps. A l'image de ce dernier, le langage est alors rendu à son hétérogénéité fondamentale, que le texte néanmoins s'emploie à embrasser comme une globalité, donnant à entendre ou à lire cette tentative et, surtout, son revers : heurts et errements qui, le plus souvent, honnissent et désavouent le sens. Alors l'insulte (« salope ») et le « parler vrai », comme chez le maître Céline, jaillissent pour radicalement, par la phobie ou la violence, séparer, rejeter, expectorer le mot jusque dans ses limites :

> Tu vas en connaître des gens, tu vas sucer du tourment Tu vas en connaître des gens, tu vas avaler de l'ennui Tu vas en connaître des gens, tu vas sucer du malaise Tu vas en connaître des gens, tu vas téter amer Tu vas en connaître des gens, tu vas bouffer de la merde, fils de pute[5]

Ce *flirt* avec l'échec, le rien, la nullité, que l'artiste lui-même vient revendiquer (« J'écris en faveur de la destruction, du désastre de mon propre texte[6] », dit García), paraît pourtant aussi fréquemment le stupéfier (« Porter des mots à la scène est tout simplement impossible : c'est toujours raté, toujours un artifice épouvantable[7] »). C'est certainement que malgré son auteur même, cette écriture saisit, en ce qui pourrait être ses plus beaux accents, une connivence avec le traumatique, une lutte héroïque pour traduire en mots le passionnel et le pulsionnel. La langue alors se cabre, semble traversée de spasmes douloureux, à l'instar des êtres qui sur le plateau, témoignent à leur heure – muettement, souvent – de cette insurmontable épreuve :

De huit à seize ans

---

[4] S. Le Pors et A. Martinez, « *Rodrigo García. Notes de cuisine* », in J.-P. Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », p. 155-160. Les extraits cités de *Notes de cuisine* figurent en pages 9 et 100.

[5] FP, p. 58-59.

[6] « Contre des gens comme moi », lettre de García reproduite dans *Frictions. Théâtres-écritures*, nº 1, 1er sept. 1999, p. 83.

[7] Cf. R. García, « Nous sommes juste des carottes assises à côté d'autres carottes », in *Mouvement*, nº 44, juillet 2007.

ils ont essayé de m'enculer,

j'ai essayé de me faire sucer,

j'ai caressé des seins durs comme des pierres moelleuses

ils ont fourré leur langue dans ma bouche

j'ai serré des barreaux jusqu'à en avoir mal aux mains

ils m'ont tapé sur l'épaule

pour me dire qu'il était l'heure de rentrer chez moi

Action baiser-gifle[8].

Puis à d'autres moments moins glorieux, l'écriture reflue, s'efface à l'ombre des hauteurs que juste avant elle avait prises, se ternit d'ordinaire, d'inoffensif, de neutre. C'est le presque zéro, le constat affligeant, après l'affrontement au sens toujours fuyant :

> On peut passer plus d'une semaine à choisir un téléviseur à écran plasma, plusieurs jours à trouver le téléphone portable qui nous plaît et environ un mois pour investir dans un *home cinema*. Pour choisir le bon mp3, on peut perdre une demi-journée dans un centre commercial. Vachement sympa, la vie, quand on occupe son temps à ça[9].

Dans les rouleaux de ce mouvement, flux et reflux, indissociablement, conduisent cependant au même : affronté à la vulnérabilité de l'unité corporelle et subjective comme de celle qui produit du sens, le texte se désoriente et, qu'il se pulvérise ou abdique, s'approche toujours d'un *néant*. Ce néant, la forme et le contenu des textes de García le côtoient de deux façons qui, dans son œuvre, sont d'ailleurs à peu près chronologiques[10] : la première, c'est l'atomisation de figures mythologiques ou littéraires ; la seconde, c'est la fragmentation des pièces sur le mode précis de l'aphorisme et de la liste.

[8] FP, p. 19. En préambule à sa pièce, García décrit ainsi l'« action baiser-gifle » : « Un personnage, toujours le même, dira tout le texte, composé de X fragments de différentes durées. / A la fin de chaque fragment, un comédien/une comédienne l'embrasse sur la joue. Puis l'autre (il ou elle) lui flanque une gifle. / Il est inutile de préciser que la seule façon pour que tout cela fonctionne est la suivante : que le baiser soit vrai, authentique et que la gifle soit authentique, vraie. »

[9] BS, p. 40.

[10] « Mes premières pièces, dit García dès 2002, étaient très inspirées des mythes classiques. Aujourd'hui, elles sont plus proches du quotidien. D'ailleurs, plus ça va, et plus mes textes raccourcissent. » Cité par M. Vignal, « Le jeune théâtre à corps et à cris », in *L'Express*, nº 2661, 4 juil. 2002, p. 44.

6. Détruire le mythe

Première hypothèse, d'abord, dont le Speaker, dans *Prometeo (Prométhée)*, donne la clé :

> Reconstruction. Reconstitution. Montage et démontage de la mémoire. Fragments. Images inachevées. Séquences sans fin[1].

Dans la veine de Thomas Bernhard, de Carmelo Bene ou de Heiner Müller (qu'il prétend avoir plagié pour écrire son premier texte[2]), García déconstruit des figures emblématiques de l'histoire culturelle occidentale, qu'il s'agisse de Phaéton, de Prométhée, du roi Lear, de Macbeth, ou d'Agamemnon. Plus précisément, il agit par soustraction ou par amputation : il se saisit aléatoirement d'une figure qu'il dépossède des artefacts de la tradition, mais de laquelle, simultanément, il fait germer une virtualité non exploitée ; c'est-à-dire qu'il élabore ou construit une figure nouvelle qui naît très exactement de cette amputation de la figure originelle et, du même coup, de la notion même d'objet culturel ou littéraire.

After sun conduit par exemple à la désagrégation totale de la légende ovidienne de Phaéton pour n'en garder plus que l'emphase mortifère et autodestructrice d'une jeunesse idolâtre, éprise de vitesse et de technologie. Si bien que Phaéton se voit taclé par une divinité bien plus contemporaine : Diego Maradona. D'une autre manière, dans *Prométhée*, le texte d'Eschyle devient prétexte à la construction de personnages hétérogènes : Boxeur, Speaker, Femme et Autre Femme entremêlent des récits qui ne suivent pas une trajectoire narrative déterminée. « Ce sont, comme le note Inès Stranger, des champs de réflexion qui s'ouvrent selon une logique associative[3] », mis au diapason par une même violence – que cette violence s'ancre dans l'évocation de combats de boxe, dans celle de massacres en ex-Yougoslavie, ou dans les représentations picturales du martyre de saint Sébastien. Ce dernier finit par prendre le dessus de la représentation, par supplanter les possibilités mêmes de l'incarnation et de la personnification, pour régner sur l'écriture en image entêtante de la douleur. Certes, ici,

[1] PR, p. 12.
[2] García s'en amuse : « J'ai moi aussi voulu écrire un texte comme ce type [Heiner Müller], et j'ai absolument tout copié ! Le texte s'appelait *Macbeth-images* [*Macbeth imágenes*]. J'avais absolument tout pompé sur Müller, j'ai envoyé le texte à un de ces concours de textes dramatiques, et j'ai gagné le prix ! [...] C'est par ce biais invraisemblable que je suis entré en contact avec le circuit théâtral professionnel. » (« Entretien d'Espinaredo, janvier 2005 », in B. Tackels, *Rodrigo García. Ecrivains de plateau, IV*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 80.)
[3] I. Stranger, « Rodrigo García : entre drame et performance », in *Etudes théâtrales*, nº 38-39 : « La réinvention du drame », juin 2007, p. 173-176.

l'objet culturel resurgit, mais il est moins magnifié que démythifié, banalisé par la donne de l'horreur ordinaire dont les récits voisins l'ont contaminé.

Dans *Rey Lear (Roi Lear)*, l'intrication complexe de motifs politiques, sociaux et religieux qui soutient l'œuvre de Shakespeare se trouve essentiellement réduite au thème familial. Tandis que, sur un écran disposé au fond du plateau transformé en un terrain de *football*, des images documentaires et des reproductions des *Désastres de la guerre* de Goya sont projetées, la violence est d'abord, du strict point de vue dramaturgique, observée dans ses manifestations individuelles, au niveau microscopique. Ainsi, Cordélia cesse d'être l'enfant sincère qui vole au secours de son père mais devient, comme ses deux sœurs, une froide négociatrice dont le retour au pays est motivé par des instincts grégaires. La figure nouvelle jaillissant à son tour de cette réduction est le Clown, version contemporaine du Fou, qui agit en révélateur de la médiocrité et du cynisme de chacun, en fait « sortir tous les bruits et les fureurs rentrés[4] ». Là encore, les figures originelles sont neutralisées pour qu'une autre naisse et s'y substitue.

Et, même quand la figure qui subit ces soustractions n'est plus fictionnelle, quand elle a bel et bien existé, et va jusqu'à faire l'objet d'une vénération proclamée par l'auteur – c'est le cas de et dans *Borges* –, la clairvoyance hallucinée du génie tutélaire se trouve paralysée, retournée en une accentuation pathétique de la cécité (politique, notamment) dont souffre le vieil homme, afin qu'en contrechamp, le jeune narrateur se fraie un chemin de plus en plus lucide vers la révélation anxieuse de son art propre et de sa liberté. Ce narrateur n'est donc pas l'image renversée du maître ni sa réplique contradictoire : il se constitue plutôt pièce à pièce à partir de sa neutralisation, conquiert son autonomie *via* l'amputation du maître.

Si, à cet égard, García exécute, comme il l'écrit, un « démontage de la mémoire », s'il *décompose* des figures mémorielles, à forte valeur indicielle et archétypale, ce n'est pas pour rebâtir d'autres figures investies de la même potentialité, ni pour les ériger en nouveaux emblèmes de l'hypermodernité. Comme il le dit lui-même ici à propos de *Roi Lear*, chasser un pouvoir par un autre ne l'intéresse pas :

> J'ai décidé de travailler sur le *Roi Lear*, comme une pure structure, ou plus exactement comme un cadre, un *débarras*, une pièce dans laquelle je pouvais entreposer toutes sortes de choses que j'avais envie d'y voir figurer. Mais en aucun cas ce n'était une réécriture du *Roi Lear*, il n'y avait aucune volonté d'accumuler de la culture. Je ne suis pas du tout dans cette logique du commentateur ou de l'exégète culturel[5].

[4] B. Tackels, *Rodrigo García…*, *op. cit.*, p. 33.
[5] « Entretien d'Espinaredo », *art. cit.*, p. 85 (souligné par nous).

Ce que García cherche donc plutôt, en soustrayant ou en amputant la figure originelle, c'est à soustraire ou à amputer son pouvoir même. Il entreprend un vaste projet d'abaissement, de minoration de la figure littéraire et mythique, et des marqueurs de pouvoir que ces figures font circuler. Amenuisé et évidé par ces procédés de déconstruction, de neutralisation, de régression, le lieu de la culture, de la littérature, du répertoire – bref, du pouvoir – devient un lieu vide et instatuable, qu'aucune autorité ne peut habiter ni incarner. Il s'agit, en d'autres termes, de supprimer pour García la division esthétique des langages :

> La frivolité comme la « haute culture » ne font pas partie de mes domaines d'investigation. J'aime ramener des choses mal faites, des choses de peu, parfois sinistres, menaçantes. Ne pas triompher m'intéresse beaucoup, c'est le contraire qui selon moi est affreux[6].

Mais cette suppression, García ne la fait pas sur un mode naturaliste, en laissant illusoirement affleurer à la surface de l'écriture un langage direct ou prétendument inculturel (l'artifice du « populaire »). Il sait que la culture ne peut s'éteindre d'un coup de parole : on peut seulement la *ruiner* – laisser dans le champ du langage quelques moments mutilés de leur contexte et de leur superbe passée, dans une citation déplacée de survivances. García varie donc autour de chaque figure, ou va jusqu'à s'en passer mais en conservant tout de même un indice, ou un présage, de sa présence (c'est-à-dire toujours : en variant), afin qu'une déformation s'instaure, que l'original soit rendu difforme – que s'opère en un mot une *défiguration* qui, parce qu'elle invente un « corps polymorphe, configuration impropre et vivante, dont le lien aux signes du pouvoir est constamment à recréer », doit se lire au sens que lui prête Grossman :

> L'identité y devient *désidentité*. […] A la fois une et plus d'une. Ce qui signifie s'identifier non à une image mais *au mouvement d'une image*, en chacun des points où elle se stabilise provisoirement, dans ce défilé qui la fait plurielle, changeante. La désidentité dirait ce lien incessant de la forme aux mouvements qui la déforment[7].

Rien que du difforme au lieu de la forme, rien que des pluriels et plus d'unité, rien que des mouvements, plus de continuité. Si ce n'est celle de la variation intensive des affects et des identités, hors de la domination de la culture et de ses figures, transformées désormais en simples résidus. Résidus recyclables, si l'on veut, puisqu'ils sont les germes d'une vitalité nouvelle, qui va faire naître des personnages qui n'en sont plus, mais gardent jusqu'au bout leur mystère et défient logique et psychologie, ne vivant désormais que dans le vide que crée, non

[6] I. Filiberti, « Entretien avec Rodrigo García », in BS, p. 18.
[7] E. Grossman, *La Défiguration*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p. 114-115.

plus une structure narrative agonistique et dialoguée, mais la pulsation d'un discours qui, au fil du temps, va lui-même devenir toujours plus dégradé, dissous, dispersé.

D'où notre deuxième hypothèse.

7. Fragmenter : l'aphorisme

A partir de 1994 et *Notas de cocina (Notes de cuisine)*, la volonté de dramatisation et de fiction s'estompe chez García jusqu'à paraître, avec *Ignorante* et *After Sun* (2000), tout à fait achevée[1]. Plus que la disparition de tout « personnage » au profit d'une prépondérance de l'acteur individué[2], plus que le recours à la première personne du singulier et l'interpellation directe du lecteur (avant ou après le public), c'est la fragmentation systématique du texte qui s'avère alors particulièrement frappante. *Jardinería humana (Jardinage humain)* par exemple, en revendique l'usage dès son sous-titre : *49 fragments. 3 listes. 18 dessins*. Là comme ailleurs, le séquençage syntaxique et logique, et le saut qui l'accompagne (comme on pourrait le dire, au cinéma, d'un effet de *jump cut*), s'y affirme comme la manifestation simultanée d'une mélodie staccatique et d'un geste collagiste, que condensent exemplairement les nombreux énoncés aphoristiques qui jalonnent cette pièce et les suivantes – marques, comme a su le dire Blanchot, d'une forme sentencieuse et « bornée », qui « ne se complaît nullement dans les plaisirs lâches de la spontanéité […], aussi insociable qu'un caillou[3] ». Par exemple :

> On élit des hommes politiques dont l'objectif principal est d'éloigner de nous la misère et le mal-être ; rejeter tout ça au loin, c'est-à-dire engendrer de la misère dans les coins reculés. […]
>
> On confond les privilèges et les progrès pour l'humanité. On dit que telle ou telle chose est un progrès pour l'humanité alors qu'en fait il s'agit d'un privilège à la portée de quelques uns. […]
>
> Avant on avait des villes. Maintenant on a des magasins. […]
>
> On ne met pas des vies au monde. On met des esclaves au monde. […]
>
> Tous les efforts de l'homme, de la Renaissance à la postmodernité : créer à partir de choses

[1] Pour en lire davantage sur cette chronologie, voir les remarques de José Henríquez dans « Le dernier Rodrigo García », in *Primer Acto*, Madrid, 15 octobre 2001.

[2] « Pourquoi l'acteur doit-il apprendre à dire les mots de quelqu'un d'autre ? Si l'on se pose la question de cette façon basique, on peut même trouver que le jeu au sein de cette structure théâtrale est passablement autoritaire. D'abord, il y a l'auteur qui écrit, puis l'acteur étudie et répète ses mots. Comment accepter l'idée qu'un être humain qui s'engage sur une scène, n'a rien d'autre à dire qui soit plus important ? » (in I. Filiberti, « Entretien avec Rodrigo García », *art. cit.*, p. 25.)

[3] M. Blanchot, « La note, l'aphorisme », in *La Nouvelle Revue Française*, 8e année, Tome 16, Paris, juillet-sept. 1960, p. 480.

naturelles des trucs artificiels, et le contraire : copier la réalité avec des matériaux faux. […][4]

On retrouve là la portée assertive et les procédés gnomiques caractéristiques de l'aphorisme : impersonnalisation (infinitifs, pronoms indéterminés, troisième personne), présent de vérité générale, argument d'autorité évoquant le proverbe et prêtant à l'énoncé une valeur définitive. Il s'agit bien de formules aphoristiques qui, conformément à la description qu'en donnent les ouvrages de poïétique, font primer la concision d'une structure techniquement maîtrisée sur le vague ou l'intuitif[5]. Mais parallèlement, l'autosuffisance de telles formules recherchant une vérité abstraite et générale est contrecarrée par toute une série de mutations ambiguës qui, de Cioran à Blanchot, ont été fréquemment relevées par le discours esthétique du fragment au XX^{e} siècle. Si, en effet, le message garciaesque[6] s'arrime bel et bien à la nature ontologique et péremptoire de l'aphorisme, le caractère irréductiblement autonome de son identité se noie dans un processus opposé d'échange et de dialogisme : des reprises récurrentes perturbant l'unité narrative installent chaque séquence en position d'être aléatoirement lue ou proférée. Par exemple, toujours dans *Jardinage humain*, lorsqu'on rencontre dans l'ordre les phrases suivantes : « On se fait tellement peur, de personne à personne, qu'on est incapable de se faire du bien » ; puis : « la nature humaine représente la liberté, c'est-à-dire la capacité de choisir, parmi toutes les options, la pire » ; puis encore : « te cogner contre un être humain, c'est déprimant, ça te donne une idée de la vraie dimension de l'être humain, de ses capacités et de sa signification sur l'échelle animale »[7] ; on cerne sans peine combien cet ordre pourrait être arbitrairement bouleversé, sans que le sens global du texte ne s'en trouve pour autant affecté. Chaque fragment pouvant ainsi être indifféremment rejeté en un emplacement antérieur à celui qui lui a été attribué, ou bien projeté en position postérieure, le noyau informatif qu'il contient se trouve emphatisé au détriment de la structure diégétique normalisée. En d'autres termes, l'information portée par chaque fragment prime sur le message globalement dispensé, et sur la construction d'une continuité narrative chronologique fondée sur le modèle actantiel classique exposition-nœud-dénouement.

Par extension s'amorce ici une condensation des motifs que nous avons reconnus tour à tour dans les dramaturgies de Jon Fosse et Sarah Kane : comme chez le premier, un système de signes débordant chaque pièce et se répondant de l'une à l'autre permet la réitération d'un

[4] JH, p. 15-17 et 23.
[5] On pourra lire C. Moncelet (dir.), *Désir d'aphorismes*, Clermont-Ferrand, PUBP, coll. « Littératures », 1999.
[6] Il s'agit là encore d'un néologisme dont par commodité, comme dans nos deux premières parties, nous prenons la liberté d'user.
[7] JH, p. 14, 26 et 31.

message semblant embrasser la totalité de l'œuvre[8] ; mais, comme chez la seconde, l'œuvre en tant qu'entité englobante centrée sur *un* argument et sur *une* signification se trouve grevée par la pluralité de lectures possibles, et éventuellement contradictoires, qu'elle met elle-même en place[9]. Aussi chaque fragment instruit-il le texte dans lequel il paraît d'un feuilleté de réminiscences, de « souvenirs » empruntés aux autres textes qu'il a auparavant traversés ; mais simultanément, il renferme son propre futur, la probabilité de sa réapparition dans un texte postérieur.

Voyageant de contexte en contexte (de texte en texte), chaque fragment se dote alors de résonances nouvelles d'autant plus riches que leur rayonnement virtuel n'est pas précisé, de telle sorte qu'il devient *in fine* ouvert et interdépendant, confirmant le caractère éphémère de ce qu'il prétend affirmer : comme chaque texte anticipe les textes à venir, comme il réitère aussi des textes passés, il ne prescrit plus une interprétation ou une lecture uniques, mais est frappé d'une indétermination, d'un indécision, que produisent l'écart et les allers-retours entre textes passés et à venir. Cette indécision est encore renforcée par la forte personnalisation qu'implique le recours très fréquent chez García à la première personne du singulier : flottant (notamment par le jeu fluctuant des pronoms relayant les « adresses » textuelles et scéniques) dans une incertitude syntaxique qui ouvre la voie à diverses connotations sémantiques et logiques, aucun fragment ne s'approche plus d'une affirmation catégorique, mais se teinte au contraire d'impressions d'autant plus précaires qu'elles sont explicitement subjectivées :

> Voilà en quoi consiste votre drame : / en avoir tant vu / et avoir raté ça / en avoir tant entendu et / n'avoir pas entendu ça / en avoir tant vécu et ne pas / avoir vécu ça / Ton drame / c'est de ne pas avoir vécu ce / que moi / j'ai vécu / on ne peut pas vraiment comprendre un visage / j'aimerais manger ton visage[10]

En somme, parole et écriture semblent s'abandonner en toute liberté à l'*impulsion* qui en commande l'énoncé, si bien que ce dernier rivalise en fait avec l'*acte même* d'énoncer :

---

[8] Attachons-nous ainsi, comme « au hasard », à l'un de ces motifs, et l'on pourra voir combien et comment il se trouve, à travers toute l'œuvre, réitéré : « Les relations qui ne reposent pas sur l'attirance physique font partie d'une grande comédie où chaque acteur connaît tous les rôles de la pièce, toutes les entrées et sorties de scène » (VS, p. 26) ; « « C'est toujours pareil : quand l'un / est en train de la lui fourrer, l'autre / regarde ce qu'il y a sur les étagères / ou bien la lampe au plafond / Ca s'applique à tous / les petits couples et quand ça arrive, / il est l'heure de se séparer » (FP, p. 24) ; « La nature est bête / Ma femme était bonne au lit avant de me rencontrer » (RL, p. 25) ; « Il y a le verbe *s'aimer* et le verbe *se résigner*. / Quand je vois comment vivent la plupart des gens autour de moi, je vois se confondre les deux termes : *s'aimer* et *se résigner*. » (UP, p. 49) ; « Le désir est infiniment / plus respectable que l'amour » (JH, p. 41).

[9] AG, p. 41 : je dis la chose suivante : / *Les gens qui ne s'offrent jamais aux autres se surestiment. / Les gens qui s'offrent au premier venu n'ont que mépris envers eux-mêmes.*

[10] FP, p. 41.

l'exigence d'une posture distancée vis-à-vis des événements, sous-tendue par les valeurs de rigueur et de clarté qu'implique l'usage de l'aphorisme, se voit en permanence contrée par l'écho de penchants personnels, empreints d'affect et de subjectivité.

On retrouve, dans cette rivalité entre volonté d'homogénéité d'un message global et inévitable hétérogénéité de l'instance discursive, le schéma d'une organisation en profondeur de la structure syntaxique par une intentionnalité émotive, propre par exemple à l'expression infantile ou au parler quotidien, dans lesquels l'énonciation (qui prend en compte le désir du sujet parlant dans l'acte de communication) est aussi décisive que le contenu de l'énoncé[11]. Par cette inscription de l'affect au-delà et en deçà des mots, une telle rivalité rend compte de la tension constante qui meut l'écriture de García, et de la puissance disjonctive dont elle est dotée. Elle se traduit par une hésitation prolongée entre, d'un côté, l'affirmation d'un message dont la force et la clarté semblent d'abord surestimées, et de l'autre, la rectification ou la précision qui viennent le compléter, comme si ce message nécessitait, tout compte fait, un supplément de force et de clarté. Il en résulte une dualité entre la nature informative de chaque fragment, dont la signification événementielle, idéologique ou politique est généralement verrouillée, et la sorte de tremblement, de fragilité du verbe et de la pensée, induits de surcroît par une parole oscillant sans cesse entre le composé et le décomposé :

> Sachant que les autres n'ont jamais pris le temps de rien construire à part pour eux, rien que pour eux, exclusivement pour eux, et toujours à l'intérieur d'eux-mêmes ; et rien en dehors d'eux qui ne s'avère cynique ou méchant ou tolérant parfois, ou généreux parfois, ou amusant parfois ; sachant cela, je ressens l'obligation de ME MEFIER.
>
> De la fugacité des sentiments, voilà de quoi je me méfie.
>
> […] Il suffit de m'entendre parler comme ça : je dis *les autres* pour parler de la vie qui n'est pas la mienne[12].

Il y a quelque chose de *touchant* dans le geste contradictoire de cet aplomb, de cette brusquerie à affirmer, immédiatement suivie par le rappel qui vient non seulement corriger le contenu du message, mais aussi s'infliger une « correction », punir l'impulsivité qui l'a porté : l'écriture, alors, rougit de colère et d'embarras mêlés[13].

---

[11] Cf. F. Dolto, *Tout est langage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2002.
[12] ED, p. 33.
[13] Nous pouvons rapprocher ces observations de celles de Kristeva, qui écrit que « le texte poétique est produit dans le mouvement complexe d'une affirmation et d'une négation simultanées d'un autre texte » (*Semeiotike*, *op. cit.*, p. 196).

Si cette dualité émeut parce qu'y transparaît la part d'émotionnel et de refoulé qui préside au discours parlé (et que semble, nous y reviendrons, vouloir domestiquer la projection vidéo du texte), elle le fait aussi par cette part d'*enfance* que, nous l'avons dit, elle porte. On sait que Freud a étudié l'autonomisation de l'enfant et la constitution de son identité à l'aune de son apprentissage du refus, de sa capacité à opposer un « non » à celui qui, de cette manière, devient autre. C'est au sujet de la phobie du petit Hans qu'il a notamment abordé la question cruciale pour le développement du sujet qu'est la relation à l'objet[14]. Ce qui le frappe en l'occurrence chez Hans, c'est l'incroyable labilité de l'enfant, son intense activité verbale, sa capacité à nommer le monde qui l'entoure jusqu'à rencontrer, cependant, l'innommable : l'expérience de ce qui semble, en particulier, manquer à sa mère, ou menacer de lui manquer, à lui – phobie du vide et de la castration que vient couvrir autant que désigner la métaphore de la « peur des chevaux ». Cette phobie d'un manque gagne le système signifiant et contraint l'enfant à la cristalliser dans l'instance symbolique de la métaphore. Hans va se heurter au vide fondateur sur lequel repose le jeu du langage et les processus de la signifiance et de la symbolicité : il éprouve la détresse de celui qui sait se faire entendre, mais ne parvient pas – pas encore – à se faire comprendre.

Cette détresse, bien sûr, nous l'avons tous un jour éprouvée. Mais comment l'écriture peut-elle l'atteindre alors même que, d'une certaine façon, elle n'a pas vraiment eu lieu – cette peur du langage qui viendrait à manquer – cette peur du langage *en tant qu'il est lui-même un manque* ? C'est dans les errements et le tiraillement de ses textes que García s'empare de cette phobie à l'œuvre dans la langue, qu'il en parle la peur qui la menace et l'étreint. A cet effet, il ne choisit souvent que cette solution : il fait régresser l'écriture vers une scène infantile, mais il le fait d'abord en approchant la ligne de partage entre conscient et inconscient, la brèche où rêve et éveil, vécu et non-vécu, se séparent en même temps qu'ils se touchent :

> GAMIN(E) : Moi je mange mon animal de compagnie et je m'endors.
>
> GAMIN(E) : Moi je dors avec mon animal de compagnie dans les bras.
>
> GAMIN(E) : Mon estomac s'endort en triturant mon animal de compagnie.
>
> GAMIN(E) : Mon cul se dilate, il expulse mon petit lapin.

[14] Cf. S. Freud, « Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans (Le petit Hans) », in *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010.

GAMIN(E) : J'ai regardé mon petit lapin droit dans ses yeux rouges, et je l'ai chié en même temps que la salade de betteraves[15].

García s'immisce ainsi au lieu d'une tension entre implicitation et explicitation, souvenir et oubli, plaisir narcissique de la profération et désir indiciel de l'adresse et du lien. Peut-être cherche-t-il, en faisant cela, à excaver l'« expérience » de l'enfance qui, comme le suggère Agamben, « précède chronologiquement le langage et […] cesse d'exister à un moment donné pour accéder à la parole ; il ne s'agit pas d'un paradis que nous quitterions définitivement un jour pour nous mettre à parler ; elle coexiste originellement avec le langage, ou plutôt elle se constitue dans le mouvement même du langage qui l'expulse pour produire à chaque fois l'homme comme sujet[16] ». Car García n'entreprend pas de revenir à l'enfance, au contraire de Fosse ou de Kane, en revenant à un traumatisme originel ; sa régression est élusive, en ce qu'elle ne tend pas à ressusciter ou à s'endeuiller d'un état précédent définitivement aboli, mais plutôt à le déplacer, à le contourner, à le décomposer, pour remonter non pas à ses contenus, mais aux modalités, aux circonstances et aux moments de la scission qui, en le déplaçant, l'a constitué comme origine. Il ne s'agit donc pas de porter à la « conscience » de la page et du plateau les contenus qui s'y trouveraient enfermés. Il s'agit d'invoquer ce passé pour mieux le disséquer, le déconstruire et l'éroder progressivement jusqu'à lui faire perdre son caractère originaire, et générer par cette entremise une nouvelle actualité :

GAMIN(E) : Ils t'entraînent dans les prés, les enfoirés,
Ils t'entraînent de gré ou de force, ils t'attirent avec des bonbons.
Ils te traînent par les cheveux, les enfoirés,
Et ils te demandent d'être comme tu es :
De faire ce que tu sais faire.
Et ils commencent par ton cul, les enfoirés.
GAMIN(E) : Qu'est-ce que vous allez faire maintenant que vous n'avez plus d'autorité[17] ?

Jamais ne perçoit-on autant cette réactualisation, cette germination du présent dans le passé, que lorsque, comme ici (par le basculement soudain du « tu » vers le « vous »), García rend ses textes pleinement *interactifs*, au sens que Mieke Bal a donné à ce mot – lorsqu'il « mue le récit à la troisième personne, de structure externe et de tournure allocentrique, en discours à la

[15] Cette citation est tirée de *Angelitos (Chers petits anges)*. Nos remerciements vont à Christilla Vasserot, qui a gracieusement accepté de nous confier ce manuscrit en cours de traduction.
[16] G. Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2002, p. 89.
[17] Cf. R. García, *Chers petits anges*, *op. cit*.

deuxième personne, qui touche le spectateur » (ou le lecteur) en réclamant de lui une activité interprétative « forcée d'assumer son rôle qui est performatif dans tous les sens du terme : ontologique, érotique, théâtral et narratif[18] ». C'est en effet dans la translation permanente du *je* locuteur au *tu* destinataire qu'on ressent combien, chez García, le passé s'engouffre dans le présent pour s'y résorber ou bien l'aiguiser. Soit, d'un côté, qu'à travers la harangue de ses *tu* insistants, *je* fasse de nous ses *pèresmères* multiples[19], objets d'hostilité, de fureur, de rejet[20] ; alors, du *je* au *tu*, l'être se constitue en même temps qu'il se tue – car à chaque instant on le voit, pour grandir, mourir à sa propre enfance :

> GAMIN(E) : Si des enfants écoutent, sachez que chaque fois qu'un adulte vous caresse c'est pour vous malmener et pour vous faire mal.
>
> GAMIN(E) : Si des enfants écoutent, il est impératif de rester hors de vue : jouer à cache-cache jusqu'à la mort, chacun pour soi.
>
> GAMIN(E) : Lève la main sur moi, connard, lève la main sur moi et tu vas voir ce que tu vas voir[21].

Soit, de l'autre côté, qu'un enfant vienne endosser sur les scènes le texte qui l'a accouché. Ce fut le cas jusqu'au milieu des années 2000 quand, dans *Haberos quedado en casa, capullos (Fallait rester chez vous, têtes de nœuds)*, *Conocer gente, comer mierda (Connaître des gens, manger de la merde)*, *L'Histoire de Ronald…* ou *J'ai acheté une pelle…*, le jeune Rubén Escamilla portait sur le plateau sa présence opiniâtre. Une solidarité sensible et biologique nous affrontait alors à ce qu'un jour, nous avions été, et c'est d'un passé sans origine que le présent se trouvait *enfanté* : avec Rubén, comme Hans, nous éprouvions violemment la condition d'avoir été mis au monde pour mieux nous en trouver dépossédés, de n'avoir d'autres moyens pour le dire que les mots qui nous ont été donnés, mais dont nous avons oublié de qui nous en sommes héritiers.

Ainsi les textes de García renouent-ils (et nous nouent-ils) avec une scène infantile, qui de chaque côté de l'écrit (auteur/acteur, lecteur/spectateur) compose binairement une scè-

---

[18] M. Bal, « Pour une interprétation intempestive », in R. Michel (dir.), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2000, p. 241-265.

[19] Nous empruntons cette expression à Evelyne Grossman qui, après Artaud, arrime celle-ci à un corps symptôme d'une sexualité « honnie, […] canalisée dans l'Œdipe », à l'inverse du corps sans organes artaudien « intégralement sexuel », d'un « pansexualisme sans limites » (in *La Défiguration*, op. cit., p. 24). On pourra voir FR, p. 31 : Je ressemble autant à ma mère qu'à la mère de n'importe quel voisin.

[20] R. García, *Chers petits anges*, p. 9 : GAMIN(E) : Ne mets pas les coudes sur la table. / Ne t'habitue pas à la vie que tu mènes. / GAMIN(E) : Ne me regarde pas comme ça. / GAMIN(E) : Ne crie pas. / GAMIN(E) : Ferme la bouche quand tu manges. / GAMIN(E) : Ne fais pas l'innocent, fils de pute ! / GAMIN(E) : Ils me répugnent, ces adultes qui profitent de la visite du dimanche pour te tripoter, et vas-y que je te tripote et que je te tripote.

[21] *Ibid*.

ne de la crainte et de l'autorité. Crainte de ne pouvoir *nommer*, d'errer sans réciprocité hors de la chaîne signifiante qui serait celle, aussi, d'une humanité partagée ; autorité d'un sens ordonné selon l'organisation logique et syntaxique, et excluant radicalement ce qui en serait étranger. Dans ce contexte, la régression infantile module le jugement ou l'information : elle est le palimpseste, le revers toujours perceptible, quoique invisible, de la performance syntaxique normative. On obtient ainsi cette extrémité garciaesque, où la description la plus resserrée s'allie à la détresse la plus intense, laquelle est peut-être le secret non révélé, non dicible, de ses textes – leur abord douloureusement pudique, comme dépouillé du monde objectal, qui ne peut se nommer car elle est pur affect, tout en dessous des mots.

Or, en creusant le contraste entre un noyau central d'informations rigides dispendieusement distribuées et la révision de ce noyau sur le mode forcément vacillant d'une hypersubjectivité, García initie en filigrane une réflexion sur la dissonance morale, l'impossible adéquation de l'être et du paraître, et la vanité d'un discours qui prétendrait témoigner du monde de manière totale ou définitive. Il y a chez lui une stratégie de déception qui consiste à esquiver l'attente d'une configuration lisible d'emblée : la seule « bonne » réception de son œuvre, alors, serait celle qui tout à la fois lui reconnaît un certain degré de fidélité au réel, mais aussi un certain défaut de déterminité, une frustration de la concrétisation imageante incorporée au texte même, à son niveau proprement rhétorique. Contrairement à ce que peuvent dire ses détracteurs, García ne gratifie donc pas ses lecteurs/spectateurs au prix le plus bas – celui, en gros, d'une œuvre soit trop, soit trop peu didactique. Il leur laisse au contraire le champ pour entrer avec lui dans ce jeu dangereux, où ce que l'on gagne est à la mesure de ce que l'on perd.

Jeu dangereux, dit-on, en ce qu'il perturbe tout code esthétique et moral qui voudrait s'arrimer à une vérité. Enoncée, on l'a vu, avec un fort coefficient de certitude, la dubitation philosophique et existentielle est soutenue par la constante discontinuité discursive, focalisée sur la conscience individuelle de celui qui écrit/qui parle et, en particulier, sur le risque du vide et de la dépersonnalisation auquel il se sait exposé :

16

> Comme en parlant je n'ai pas reconnu ma voix, comme en agissant je n'ai pas compris mon corps, comme tout ce que je fais semble être fait toujours par quelqu'un d'autre, je me suis employé seulement à respirer et à regarder sans observer, je suis resté seul avec les couleurs et les formes capricieuses, sans chercher à connaître ce que je regardais, j'ai fait pareil avec les sons et je me suis dilué, encore que, vu de l'extérieur, mon corps continue à gêner au milieu du

salon[22].

Si vérité il y a, on n'y accède donc chez García que par la dissolution de l'idée même de soi, par le passage encore contradictoire de l'effet paroxystique de l'affirmation à l'effondrement de celle-ci dans la nullité ou la contradiction : la décomposition de l'énoncé, en même temps que sa particularisation, est l'unique axiome des textes, qui ne témoignent plus que d'une impossibilité : impossibilité d'un projet démonstratif, d'un sens univoque, d'une preuve. Les masques, ainsi, tombent, exhibant celui qui profère en un être fragmenté, démultiplié dans l'entrelacs des discours qui, tour à tour, viennent se contredire ou s'admonester. Le texte, par conséquent, est inéluctablement incomplet, effrité (ce que d'ailleurs, on le verra, García lui-même ne manque pas de revendiquer). Il ne réfère plus qu'à la fuite du sens autant que du sujet, c'est-à-dire à la négation ou au rejet de la symbolisation dans une structure syntaxique et logique constituée ; et, à la place de celle-ci, il esquisse la poétique de sa propre souffrance, d'une écriture qui, en tant que telle, ne parvient pas à *prendre corps*, à trouver parfaitement son souffle, son rythme, ses pulsations – signe lancinant d'un absolu déçu.

Car, de l'aspiration à cet absolu aux rêves d'anéantissement, de la quête d'un discours total à la recherche d'un presque rien du texte, García fonde en une sorte de principe épistémologique la foi dans le langage en même temps que son usure. Il le « traite » en symptôme de cette aporie, comme le corps même d'une absence que seul le corps présent de l'acteur peut, au fond, compenser. Le langage n'est dès lors plus que cette dépouille, ce cadavre certes nécessaire à l'acte théâtral, mais dont l'acteur, bel et bien souverain dans sa vitalité, ne peut désormais se trouver qu'endeuillé. A lui d'en transcender le manque, mais d'en faire aussi irradier le foyer – de faire en somme de son corps le vaisseau d'une langue à la fois morte et vivante, afin que, sous cette clarté, nous la cernions dans sa puissance et sa précarité. « Réalisation, comme l'écrivait Blanchot, d'une irréalisation totale[23] », où chute et triomphe, indéfectiblement, semblent liés.

L'efficacité sensible, métaphorique, performative du texte n'est dès lors pas différente de sa fragilité. Et il n'y a plus d'incompatibilité entre une poétique du langage qui, selon la définition de Jakobson, met l'accent sur l'orientation du message vers lui-même (ce serait la valeur *quasi* solipsiste, intime ou secrète, a-t-on dit, de l'affect garciaesque) et une rhétorique du discours « efficace », tourné vers son destinataire (ce serait, malgré la binarité qu'on a souli-

[22] VS, p. 51.
[23] M. Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, 1955, p. 342.

gnée, les prises de position d'un discours assertif idéologiquement marqué). Si l'on a vu jusque-là combien le second paraît menacé de basculer dans le premier, l'on manquerait un aspect fondamental de cette œuvre si l'on n'en étudiait pas le motif qui paraît témoigner d'un combat inversé. Autre versant de l'hypothèse que nous avons tout à l'heure posée, ce motif est celui de la *liste*.

8. Fragmenter : la liste

La liste intervient dans le texte comme pour suppléer, d'abord, à la carence de lisibilité qu'y imprime l'écriture aphoristique, comme pour engendrer une dynamique de réorientation après la désorientation provoquée par les opérations qu'on vient d'analyser. Cette réorientation apparaît, en d'autres mots, comme le produit d'une structuration de l'écriture *via* le processus d'une *relance* qui s'emploie à contrer les nombreuses interruptions du texte fragmenté. A la déliaison s'oppose la liaison, aux lieux ponctuels où le texte s'interrompt et fait halte, les milieux qui, par leur vastitude et leur durée, réclameraient plutôt d'être traversés. Car, tandis que l'aphorisme induit un geste sériel, fulgurant, haché, aisément délimitable dans sa brièveté, la liste ne peut se saisir dans l'exhaustivité de ses détails, et impose de ce fait une relation au temps faite d'attente et de linéarité.

Ainsi, quand dans *Jardinage humain*, l'actrice chilienne Angelica Riquelme dévorait boulimiquement les produits qu'elle tirait de leurs sacs plastiques, ce n'est pas tant l'image de son masochisme moral et physique, paradigme terrible du suicide par l'excès de l'Occident tout entier, qui contribuait au choc que chaque spectateur pouvait ressentir ; mais plutôt la litanie qui l'accompagnait, prononcée pendant plus de vingt minutes par une voix qui, surgie de la pénombre et répétant inlassablement « Ayez pitié… », scandait comme un métronome cette épreuve par chacun, eût-on dit, *en-durée* :

> […] A la publicité : aie pitié des pauvres
> Aux Rastas : ayez pitié des peignes
> Aux Japonais : ayez pitié des statues dans les musées
> Aux collectionneurs : ayez pitié des artistes
> Aux démagogues : ayez pitié des masses
> Aux fascistes : ayez pitié de notre époque
> Aux cybercafés : ayez pitié des solitaires
> Aux terroristes : ayez pitié de la poudre
> Aux gens du FMI : ayez pitié de l'Argentine
> Aux merdes de chien dans le parc : ayez pitié des promeneurs
> Au ballon de foot : aie pitié des mauvaises équipes
> Aux larmes : ayez pitié des gens fragiles

Aux amis : ayez pitié des secrets

Aux infidèles : ayez pitié de la sincérité

Aux grands projets : ayez pitié des indifférents […][1]

Simultanément, des mots eux-mêmes indifférents paraissaient soumis au même entassement et, partant, au même gâchis que la nourriture qui, peu à peu, recouvrait le matelas sur lequel Angelica se tenait : apparentés à de vulgaires produits, ils s'amoncelaient tristement pour, une fois dépourvus de leur emballage, ne rien révéler d'autre que leur futilité. De même que les matières, les mots participaient donc à un effet d'abondance, d'impossible figuration de la variété suggérée, composant des sortes de *vanités* textuelles qui, à l'instar des natures mortes hollandaises mêlant des objets sans rapport apparent mais unis toutefois par leur caractère périssable, nous invitaient à méditer sur l'éphémère des biens terrestres. Ils renvoyaient ainsi à la crainte de ne pouvoir tout dire ou tout nommer, au « *topos* des langues et des bouches manquantes » qui, comme Umberto Eco le rappelle, « caractérisait la poésie orale » de Dante, Homère ou Ovide[2]. Les mots comme la nourriture comblant alors chez García la crainte de l'ineffabilité, et débordant de loin ce dont la bouche devrait raisonnablement se faire le réceptacle, afin de nous être rendus (littéralement) en une nauséeuse logorrhée.

Cette logorrhée serait-elle dès lors le signe, comme l'a écrit Eco au sujet de Joyce, d'une pure « gloutonnerie[3] » ? Non. Car au contraire du rôle qu'elle pouvait jouer chez le poète irlandais (notamment par le recours aux *puns* et aux « mots-valises »), elle ne suggère dans l'œuvre de García aucune aspiration à l'infinité. Répondant à une fonction strictement référentielle, elle y instille plutôt une forme *fermée*, puisqu'elle énumère le plus fréquemment des objets existants ou connus : liste de personnalités publiques et de noms célèbres dont on convoite l'existence, que l'on retrouve « en fouillant dans les ordures », ou qui composent entre eux le cercle des « principaux enfoirés de l'histoire de l'humanité »[4] ; liste des tours les

[1] JH, p. 39-42.

[2] U. Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 50. Eco cite notamment *L'Art d'aimer* d'Ovide (I, 435) : « Quand j'aurais dix bouches et autant de langues, je ne pourrais suffire à énumérer tous les manèges infâmes de nos courtisanes ».

[3] *Ibid.*, p. 82.

[4] AS, p. 24-26 : Je veux être Yul Brynner / Je veux être Ava Gardner/ Je veux être Michael Jordan / Je veux être Michael Jackson / Je veux être Bill Clinton / Je veux être Melanie Griffith / Je veux être Tom Cruise / Je veux être Miguel Angel Blanco / Je veux être Raúl / Je veux être Zidane […]

LH, p. 37-38 : EN FOUILLANT DANS LES ORDURES / Paul Celan / Balzac / Dante / Euripide / Marcel Proust / Rimbaud / Sade / Shakespeare / Alexis de Tocqueville / Oscar Wilde / Fiodor Dostoïevski / Goethe / James Joyce / Schopenhauer / Platon / Saint Thomas d'Aquin / Héraclite / Samuel Beckett / Thomas Bernhard / Kipling / Kierkegaard / Homère […]

LH, p. 57 : PETITE LISTE *IN PROGRESS* DES PRINCIPAUX ENFOIRÉS DE L'HISTOIRE DE L'HUMANITÉ / Elvis Presley / Marilyn Monroe / Paul Bocuse / Andy Warhol / Pablo Picasso / Sigmund Freud

plus hautes du monde[5] ; liste des catégories de poids en boxe[6] ; liste de boxeurs[7] ; liste de lieux et dates de création des opéras de Mozart[8] ; « liste des personnes ayant commis des actes de répression et de torture entre 1976 et 1983 en Argentine et graciées par Carlos Menem en 1990 »[9] ; liste d'interjections[10] ; liste de cartes postales dont la légende (dans tous les sens du terme) se trouve modifiée[11] ; liste d'« ordures » recensant des marques de produits alimentaires[12] ; liste des interprètes de *La Flûte enchantée* donnée à l'Opéra de Vienne sous la direction d'Herbert von Karajan[13].

Ces listes « pratiques » ou contextuelles sont déterminées par un critère d'assemblage commandant méthodiquement au projet de leur constitution, et n'évoquent pas davantage que ce qu'elles désignent ; en fait, elles s'intéressent plus aux signifiés qu'aux vertus poétiques de l'évocation (par le travail sur les sons et les valeurs phoniques des signifiants, par exemple). Bien sûr, comme dans la récitation mantrique dont on évoquait plus haut l'efficace à propos

---

/ L'apôtre saint Jacques / Pier Paolo Pasolini / Le Mahatma Gandhi / Nelson Mandela / Janis Joplin / Oscar Wilde […]

[5] AS, p. 30 : Banque de Chine à Hong Kong / Année : 1990. / Hauteur : 369 mètres / Construite par les architectes : I. M. Pei et associés. / Empire State Building à New York / Année : 1931. / Hauteur : 381 mètres (l'édifice le plus haut du monde de 1931 à 1972). / Construit par les architectes : Shereve, Lamb et Harmon. / World Trade Center 1 et 2 à New York / Année : 1973. / Hauteur : 415 mètres. / Construit par les architectes : Minoru Yamasaki et Emery Roth. […]

[6] PR, p. 11-12 : Poids mouche léger, / Jusqu'à quarante-huit kilos. / Poids mouche, / De quarante-huit à cinquante et un kilos. / Poids coq, / De cinquante et un à cinquante-quatre kilos. / Poids plume, / De cinquante-quatre à cinquante-sept kilos. […]

[7] PR, p. 30 : Jorge « danseur de cordes » Páez. / Ray « boom boom » Mancini. / Juan Domingo « marteau » Roldán. / Harry « moulin à vent » Grebb. / Joe « le bombardier » Louis. / Thomas « le cobra » Hearns. / Roberto « main de pierre » Durán. / Frank « la bête » Fletcher. […]
et RL, p. 61-71 : Moi, hier, j'ai baisé avec : / Julio César Chávez / Pernell Whitaker / Evander Holyfield / Azumah Nelson / Terry Norris / Meldrick Taylor / Michael Carbajal / James Toney / Julian Jackson / Orlando Cañizares / Jessie Benavides / Riddick Bowe / James Buddy McGirt / Michael Nunn […]

[8] PR, p. 45-46 : Salzbourg, mille sept cent soixante-six, / *Apollon et Hyacinthe*. / Mille sept cent soixante-huit, / *La finta semplice*. / Mille sept cent soixante-huit, / *Bastien et Bastienne*. / Milan, mille sept cent soixante-dix, / *Mithridate*. / Salzbourg, mille sept cent soixante et onze, *Betulia liberata*. […]

[9] JH, p. 45-49 : Général Jorge Rafael Videla / Général de division Luciano Benjamín Menéndez / Général Roberto Eduardo Viola / Lieutenant de frégate Alfredo Ignacio Astiz / Amiral Emilio Eduardo Massera / Général de division Carlos Guillermo Suárez Mason / Général de brigade Ramón Juan Alberto Camps / Amiral Armando Lambruschini / Général de brigade Orlando Ramón Agosti […]

[10] VS, p. 53-54 : Salut, bonjour, enchanté, ça va ? ça roule ? la forme ? comment ça se passe ? qu'est-ce que tu racontes de beau ? tu vas bien ? tu fais aller ? quelles sont les nouvelles ? ça gaze ? tout baigne ? ça fait un bail ! quoi de neuf ? […]

[11] AG, p. 25-26 : On va envoyer des cartes postales de gens célèbres, mais en changeant leur nom. / Une carte postale avec la tête d'Hillary Clinton où on peut lire : Clytemnestre. / Une de Bill Clinton où on peut lire : Agamemnon. / Une de Monica Lewinsky où on peut lire : Cassandre. / Une de Dodi al Fayed où on peut lire : Egisthe. / Une de Lady Di où on peut lire : Cassandre. / Et une du Prince Charles où on peut lire : Agamemnon cocu. / Et une des fils de Saddam où on peut lire : Iphigénie. / Et une de Saddam où on peut lire : Agamemnon. / Et une de Tony Blair où on peut lire : Egisthe. […]

[12] LH, p. 34-36 : ORDURES 1 / McDonald's / Pizza Hut / Quick / Burger King / Kentucky Fried Chicken / Flunch / Nesquik / Bridélice / Planta Fin / Fitness de Nestlé / Flan aux œufs Alsa / Kellog's Corn Flakes / Benco / Banania / Nescafé / Blédina / Prince de Lu / Toblerone / Kinder Bueno / Sveltesse / La Pie qui Chante […]

[13] NC, p. 84 : Sarastro : Gottlob Frick / Reine de la nuit : Ingeborg Hallstein / Pamina : Wilma Lipp / Tamino : Nicolaï Gedda / Papageno : Erich Kunz […]

de Jon Fosse, elles n'en sont pas moins susceptibles de conduire acteur et spectateur, par la rythmique régulière qu'elles déploient sur un temps suffisamment long, au vertige sonore de l'énumération. Mais ce faisant, et quoique fonctionnant sur le principe d'une amplification, elles mènent plutôt à un *anti-climax*, car elles enchaînent des séquences de mots et de choses renvoyant à une sphère conceptuelle semblable et ressassant sans cesse, bien qu'en divers aspects, la même pensée.

Ainsi, tandis que la répétition remplissait chez Fosse une fonction mnémonique et réconciliatrice, elle joue chez García un rôle d'oppression : l'entêtement de l'homme à vouloir *tout nommer* trahit son instinct grégaire à vouloir *tout posséder*, et ne conduit qu'au double échec de voir les choses adhérer trait pour trait au langage, et les mots, eux, se chosifier[14]. C'est pourquoi, sans doute, ces listes manquent-elles si désespérément de fantaisie ou d'extravagance : les mots collent aux choses, les choses aux mots, sans lieu ni espace pour sublimer ou, simplement, *imaginer*. Si donc García se réfère fréquemment, dans ses pièces et dans ses propos, aux œuvres du Greco et de Velázquez, ce n'est que pour éprouver pleinement la nostalgie du regard baroque, désormais à jamais perdu : le répertoire des choses ordinaires et connues n'est plus aujourd'hui soutenu par la conviction de pouvoir mettre au jour, par un réseau de métaphores et de liens inattendus, des concepts extraordinaires et des catégories nouvelles ; et si l'imagination n'est plus sœur du savoir, c'est parce que l'une et l'autre sont en réalité tout à fait révolus.

On comprend mieux pourquoi, de ce point de vue, la liste garciaesque ne génère aucun désordre, ni ne met en scène une hétérogénéité absolue : d'une part parce que, comme on l'a dit, elle existe d'abord en tant que contrepoint cohérent à l'aphorisme ; d'autre part parce que, si tel était le cas, on assisterait à une célébration allègre ou dionysiaque du chaos dans lequel nous vivons. Il n'y a rien de pareil chez García : en grand sceptique, il bâtit des listes fort différentes de celles de « Joyce et Borges [qui] montrent à l'évidence que l'auteur n'énumère plus parce qu'il ne saurait plus comment dire autrement, mais bien parce qu'il veut dire par excédent, par *hybris* et gourmandise de la parole, par un gai savoir […] du pluriel et de l'illimité[15] ». Or, quand la gourmandise ou la gaieté affleurent chez García, c'est toujours dans le but d'esquiver, de feinter – d'ironiser, en fait – sur la négativité que chacune de ces valeurs

[14] EB, p. 43 : Dans les parcs, chez les marchands de glaces, dans les queues de supermarché, les mères demandaient à leurs enfants de quatre ans : *qu'est-ce qu'on dit ?* Et leurs enfants répondaient : Merci. / Les maîtres hurlaient à leurs chiens : *assis* et les chiens s'asseyaient. / A tout cela venaient s'ajouter des objets inanimés.
[15] U. Eco, *Vertige de la liste*, *op. cit.*, p. 327.

a priori fécondes peut hypocritement abriter. Car il y a pour lui dans le plaisir de l'accumulation quelque chose comme une incontinence, comme un fatras radicalement suspect, et mortifère aussi. Quelque chose comme le signe d'une impitoyable voracité, si contemporaine de cette « lutte sociale » dont Mieke Bal, dans une étude de la collection, a souligné la brutalité, et où toute « appropriation [d'un objet] est également un acte de confiscation[16] ». « Fétichisme capitaliste[17] », dit-elle, que seule une économie opposée, du côté peut-être des dépossédés, faite en tout cas de réserve et d'austérité, peut efficacement tempérer. Comme si le seul remède à la déshérence matérielle et morale était du côté de la circonspection, du retrait, de ce que les Stoïques appelaient *taedium vitae* : pas tout à fait la mélancolie du déprimé qui, comme chez Sarah Kane, parfois transit tant la pensée qu'elle en enfouit ses signes dans le lavis du papier ; un détachement plutôt, déclaré, brandi, assumé, une humeur maussade et désabusée, qui tout de même permet l'excès, mais un excès *vériste*, attaché à plonger son regard dans la réalité, et qui de cette sorte s'en prend sévèrement aux artifices d'une certaine postmodernité : jeux sur la langue, abstraction, non-référentialité.

Car la liste, chez García, est avant tout le paradigme d'une attention minutieuse, sans concession, voire autoritaire, portée au réel, et témoignant de celui-ci comme d'un monde *fini*. Rien qui existe au delà de ses bords : forme parfaitement fermée, il est, comme on l'a vu, non seulement référentiel, mais auto-référentiel, au sens où il ne se qualifie, ne se légitime et ne se valide que de façon circulaire et tautologique. Signe de ce rouage qui semble tourner à vide, le discours, avec lui, devient métadiscours : fortement entachés de quotidienneté, des énoncés ordinaires marquent dans la liste une propension à se citer eux-mêmes ; non pas, faut-il le rappeler, par amour du mot, mais de façon autonymique, leur contenu disant sans cesse leur contenu, parce qu'ils sont avant tout soucieux de *désigner*. Ainsi le lexique accomplit chez García, *via* la liste, cette prouesse linguistique : celle de se maintenir dans la dénotation pure. Ses textes dès lors paraissent s'édifier autour d'un tuf originel que rien ne peut percer, reculer, transformer ; ils détiennent une vérité lexicographique qui s'aventure presque jusque dans le hors-sens, à la limite de l'objet-mot incompressible, dont il n'est plus possible de traverser la matérialité. Déjouant toute interprétation, tout symbolisme même, le discours dessine de ce fait, en cette langue entêtée à ne pas signifier, un territoire extérieur à l'échange et à la sanction du sens normé. D'où un effet de réception presque antinomique à celui du fragment, dans

[16] M. Bal, « Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting », in *A Mieke Bal Reader*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 2006, p. 269-288 (283 ; 285 ; traduit par nous).
[17] *Ibid*., p. 285.

lequel, malgré ses paradoxes, la dimension assertive du message délivré permettait encore au lecteur/spectateur d'arbitrer son adhésion en termes de « faux » et de « vrai ». Avec la liste, il se trouve en revanche strictement face à ce qui *est*, si bien que l'énoncé participe d'une logique uniformisante : aplanis par le flux tendu de la langue, les figures du crime ou de la célébrité, les objets attestant de la grandeur humaine ou de sa médiocrité, sont indifféremment mis en vitrine comme les signes insignifiants du capitalisme avancé.

Aussi la liste peut-elle être considérée comme le stade ultime du meurtre de la fonction métaphorique telle que l'avait jadis initié García *via* ses diverses déconstructions du mythe : elle est bien le degré zéro de la fable, le double démenti porté d'une part à la capacité de la fiction à s'élever au-dessus des détails du monde tout en se les appropriant, et d'autre part à la faculté des « personnages » de s'affranchir de leurs modèles tout en les singularisant. Ce faisant pourtant, García n'a pas la naïveté d'attaquer, en le reproduisant, le nivellement intellectuel et culturel des *mass media*, dans lequel, selon Eco, « la technique de l'énumération n'entend pas […] mettre en doute l'ordre du monde, [mais] réaffirmer que l'univers de l'abondance et de la consommation, à la disposition de tous, représente le seul et unique modèle d'une société ordonnée[18]. » L'art qui se contente, en effet, de scruter les signes du capital derrière la représentation pléthorique des objets du quotidien, risque de garantir lui-même la pérennité d'un monde où la transformation réciproque des choses en mots et des mots en choses se redouble de l'effet pervers des mots mêmes à faire s'évanouir toute résistance aux choses. Le but de García n'est donc pas de singer le réel mais, comme Brecht avant lui, de « mettre au jour ses rouages », de sorte que « les torsions, les transpositions, les transformations » qu'il fait subir à la réalité objective, au « référent » aussi bien qu'à ses représentations, en passant par les conventions du récit, paraissent comme autant d'opérations préalables à la recherche de leur structure, qu'elle soit celle de la réalité ou de la fiction, de l'histoire ou du mythe[19].

Mais si García conduit cette opération, c'est encore pour faire trembler l'homogénéité et la stabilité de cette structure, afin d'en vriller aussitôt les effets, implicites ou explicites, de reconnaissance ou de *catharsis*. Cela, on le perçoit clairement dans l'accolement successif des deux listes d'« ordures » de *L'Histoire…* La première, en citant longuement des marques et produits de grande consommation (« […] Justin Bridou / Captain Iglo / Babybel / Fleury Michon / Maggi / Bolino / Crème Mont Blanc / Danone / Lasagnes Buitoni / Knacki Herta /

[18] U. Eco, *Vertige de la liste*, *op. cit.*, p. 353.
[19] J.-P. Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Poche », 2005, p. 177.

Couscous Garbit / Quenelles Petitjean […][20] »), semble nous engager à situer l'œuvre de García dans le sillage hyperactuel d'une pensée *alter* ou *anti* (productiviste, mondialiste, libérale…[21]) : un cerclage idéologique qui, à rebours du bilan qu'elle dresse, pourrait paraître rassurant, mais que brusquement la seconde liste, en un frottement nous invitant plutôt à réprouver tout aplatissement de l'œuvre sur les taxinomies idéologiques contemporaines, vient inquiéter. Car cette liste, épaississant l'histoire**,** fait saillir des souvenirs autrement plus lointains, autrement refoulés – ceux des régimes étatiques qui, du nazisme au franquisme, ont pratiqué l'*autodafé* :

> EN FOUILLANT DANS LES ORDURES
> […] Schopenhauer
> Platon
> Saint Thomas d'Aquin
> Héraclite
> Samuel Beckett
> Thomas Bernhard
> Kipling
> Kierkegaard
> Homère
> Sigmund
> Freud
> Auden
> Francisco de Quevedo
> Julio Cortázar
> Pier Paolo Pasolini
> Hölderlin
> Peter Handke
> Kant
> Emmanuel Levinas […][22]

Ce serait certainement se méprendre que de considérer cette litanie de noms comme un

[20] LH, p. 34-36.
[21] Voir à ce sujet P. Ariès, *La simplicité volontaire contre le mythe de l'abondance*, Paris, La Découverte, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 2010 ; et H. Kempf, *Comment les riches détruisent la planète*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2007.
[22] LH, p. 37-38.

inventaire cynique ou une lamentation nihiliste sur la stérilité de toute œuvre de l'esprit. Elle répond en effet manifestement à un geste incantatoire, par lequel le passé se trouve convoqué comme un présent, mais un présent qui, à son tour, menace de toujours arriver *au futur*. Parce qu'aucune instance verbale conjuguée ni subjectivée n'indique la chronologie propre à cette découverte, parce que l'information qu'elle dispense se suspend dans l'absolu temporel de la seule nomination introduite par le participe présent (« EN FOUILLANT… »), les auteurs cités semblent avoir toujours appartenu aux ordures, et devoir à jamais y rester inhumés. La liste témoigne ainsi d'un geste d'archivage ou d'inventaire proche de celui de plasticiens tels que Christian Boltanski ou Doris Salcedo qui, dans des installations comme *Réserve*, *Unland* ou *Noviembre 6 y 7*, mettent en évidence la charge mémorielle et le potentiel d'histoire commune que recèlent les objets[23]. La vocation politique de l'art tend alors à s'approcher d'une vocation éthique : conférant aux choses muettes une nouvelle loquacité – celle de l'histoire dramatique de ceux auxquels ils ont appartenu –, l'art nous expose au risque très réel que cette histoire puisse se répéter.

Cette façon de pétrir les choses pour y imprimer la frappe intellective du temps, cette manière d'en ressaisir la valeur d'usage pour en dicter plutôt l'historicité, voilà qui, sans doute, fait de l'artiste un chiffonnier, à la façon de l'historien dont parlait Walter Benjamin. Mais puisque de surcroît, on l'a dit, le langage et les choses sont, dans les listes de García, deux entités absolument assimilées, le premier y donne moins à saisir les secondes comme objets chronologiquement situés qu'à les ontologiser, à les inclure dans une temporalité verticale, non linéaire, qui en rend possible l'interprétation en tant à la fois, si l'on osait, que vestiges du futur et prémonitions du passé. On ne voit pas dès lors mieux qu'ici ce que la liste, chez García, suggère d'une *nuit des temps* : flèche affolée, chaque saison dans l'autre, le passé engluant le présent pour l'entraîner avec lui vers un futur de semblable obscurité.

Aussi, quand, dans *L'Histoire…*, le trio d'acteurs endosse ses habits de farce (ceux du clown Ronald McDonald) avant de jeter sur le grill, comme de mauvais *steaks* hachés, les textes de Rimbaud et de Schopenhauer ; quand, dans *A un certain moment…*, un homme attaché tel une plante à un tuteur et fiché dans un pot de terre, oppose un silence amnésique à celui qui lui demande s'il a lu Proust, Dante, Tolstoï, Joyce, Wittgenstein, Foucault… ; quand,

[23] Cette remarque m'est inspirée par la conférence donnée par Mieke Bal sur Doris Salcedo à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon le 3 décembre 2007, dans le cadre du séminaire de Giovanni Careri, « La construction du réel dans l'art contemporain », auquel nous avons généreusement été invités à prendre part. Pour prolonger cette réflexion, on se référera utilement à l'ouvrage de Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.

au même instant, une femme paisiblement attablée face à une pile d'ouvrages voit tronçonner la main grâce à laquelle elle en tournait les pages ; quand, dans la même pièce, succède au mutisme de l'ignorance ou de la torture un quart d'heure de « mots croisés » médusant de violence et de vulgarité ; quand, dans *Versus*, une femme allongée sur un tapis de livres les caresse avec un soin extraordinaire, comme s'ils pouvaient, à tout instant, partir en fumée ; quand ils sont à l'inverse, dans *C'est comme ça et me faites pas chier*, sauvagement pilonnés ; quand c'est l'enfance même qui hurle, dans *Angelitos (Chers petits anges)*, de passer par le feu Deleuze ou Lewis Carroll ; et quand, dans *Jardinage humain*, un homme découpe dans le journal des larmes de papier qu'il verse enfin, face au public, seul et désolé ; alors García ne brandit jamais rien que le péril effrayant d'un autodafé permanent. L'outrage fait aux âmes, à l'art, à la beauté, est bien l'unique éternité dont nous puissions être assurés.

9. La proposition supérieure

Aussi le projet d'englobement et d'unité dans lequel la liste, en premier lieu, paraissait chez García devoir s'inscrire, succombe-t-il à son tour, après l'aphorisme, à un même principe d'érosion, qui affecte simultanément la forme de l'énoncé et le message qu'il entend délivrer : secrétés par eux-mêmes, effrontément solitaires, listes et aphorismes semblent n'avoir pour objet que leur propre gestation ; mais paradoxalement ils sont comme amputés, chus hors d'un ensemble premier – signe et sens liés –, dont leur extrême pauvreté ne semble que l'empreinte nostalgique et décharnée.

Chacun de ces fragments, qu'il soit liste ou aphorisme, menant en effet son message à son terme, et pouvant s'autonomiser par la cohérence de son contenu, l'usage répété qu'en fait García revient à signifier que, si chaque partie est normalement achevée, le tout, lui, ne l'est jamais. S'attendrait-on à ce que García couvre complètement son sujet, s'échine à le remplir ou à le fermer, c'est le contraire qu'il fait : la duplicité de son discours produit un interstice, par lequel sans cesse il paraît s'échapper. García passe ainsi son temps à retarder l'énoncé décisif de ses pièces, à n'en livrer jamais que des échantillons, des bouts, des fractions ; si bien que leur message semble toujours l'annonce d'un message *à venir*. Est-ce là la mise en scène d'un fiasco, ou bien la désignation réitérée de l'illusion totalisante du texte ? Un peu des deux : pas suffisamment pour que l'énoncé, pris dans les rets de l'autonymie, ne délivre par trop *un* sujet ; mais tout de même assez pour que, motivé par l'espoir d'un tout, il se relance lui-même *via* un enchaînement permanent de messages. Loin d'être, de la sorte, la marque d'une lacune ou d'un arrêt du texte, l'éparpillement des énoncés indique bien davantage leur confluence vers une *proposition supérieure*, sorte de point de mire vers lequel chacun d'eux, tendu, court.

C'est peut-être pourquoi, si souvent, chez García, les corps et les voix halètent : le texte évite les subordinations, contre l'unité logico-syntaxique, se condense en de brefs énoncés paraissant intimer d'être dits sur un souffle, chacun présageant le suivant qui, au pas de l'inspire, de son léger suspens, se vide également. Cette structure calquée sur le rythme binaire de la respiration instaure un parfait équilibre des propositions entre calme et panique, raideur et souplesse, catatonie et vigueur, que l'on peut par exemple voir illustré dans *Versus*, quand l'étourdissante tirade des « coups de pute » est déclinée deux fois de façon symétrique :

> […] Tout ça à cause de tes coups de pute mais moi je sais plus trop ce qui est pire passer mon temps à mourir à cause de tes coups de pute ou bien que tu arrêtes de me faire des coups de pute et qu'il ne m'arrive plus rien du tout et que je me retrouve comme une putain de plante verte une putain de plante verte d'ailleurs c'est ce que j'ai été pendant quatre ou six ans je sais plus sans personne pour m'approcher personne pour me faire des coups de pute du genre de ceux qui foutent ta vie en l'air[1] […]

La première fois, l'actrice Nuria Lloensi, montée sur une table et juchée sur talons, frôlant la chute et l'épuisement, traverse un texte-fleuve secouée de sanglots et de tremblements ; la seconde fois Juan Loriente, jambes croisées dans le confort d'un fauteuil, l'adresse avec détachement, marquant de longs silences, presque le psalmodiant. Avec Nuria, la respiration qui scande le texte, amplifiée comme elle l'est par les micros haute-fidélité, semble devoir nous remémorer la fragilité de la machine organique et musculaire qui profère, et nous parvenir toujours sous la menace de sa suffocation. Avec Juan, elle nous berce au contraire l'oreille, soutient doucement les mots dont elle ponctue l'énonciation, et rythme le discours avec désinvolture : rien de plus aisé que de parler et respirer.

Mieux que nulle autre, cette scène rend compte de la tension garciaesque entre deux pôles vitaux, deux états antagoniques de la gestualité : d'un côté, la catastrophe d'un corps transfiguré en une fatalité, c'est-à-dire hors de toute finalité motrice, mais dans une dépense énergétique attestant sa validité ; de l'autre, son oubli ou même son retrait, signes d'une inconscience, d'une inconsistance à lui-même pouvant être à la fois une tare et un bienfait[2]. Cela, ce pourraient être encore, une fois poussés jusqu'au paroxysme l'un et l'autre de ces aspects, les allers-retours constants chez García entre, d'une part, la présence tumultueuse et comme hyperbolique des acteurs, dans une disposition psychophysiologique évoquant la transe et mêlant, ainsi que dans certaines pathologies, flux verbal et respiratoire et crise hallucinatoire[3] ; et, d'autre part, le minimalisme froid et vertical du texte vidéoprojeté qui, dans le sil-

[1] VS, p. 29-35.

[2] Dans ce va-et-vient c'est la danse qui vient, de celle que danserait un danseur flamenco comme Israel Galván, dont « le corps garde sa réserve jusqu'au point où explose la démesure – moment d'éblouissement rythmique –, mais la démesure elle-même ne se forme, ne se développe, ne se chantourne sur elle-même, comme un ornement architectural, que pour, subitement, laisser être l'arrière-fond, l'espace, l'absence, le silence, le retrait du danseur dans l'obscurité » (G. Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 18-19).

[3] Cf. D. Lagache, *Les Hallucinations verbales et la parole*, in E. Rosenblum (éd.), *Œuvres, I, 1932-1946. Les Hallucinations verbales et travaux cliniques*, Paris, PUF, 1977 : « Entre la parole normale et la parole hallucinatoire, il n'existe aucun intervalle libre. Essoufflée par sa parole abondante et rapide, la malade reprend bruyamment son souffle, et le début du processus hallucinatoire se cale sur cette reprise. […] Le passage du courant d'air expiratoire par le larynx et par la bouche est la matière que la phonation et l'articulation informent […]

lage revendiqué des artistes Jenny Holzer et Bruce Nauman, multiplie les aphorismes tandis que corps, souffles et voix, dans leur chair et leur matérialité, sont congédiés, n'existant plus qu'en creux, métonymiquement. Paysages si contrastés qu'ils pourraient à cet instant dérouter, mais qui frappent en fait par leur familiarité, en ce qu'en vérité, ils nous font revisiter les conceptions les plus classiques des dualités matière/esprit, corps/âme, péché/sacré.

Lorsque, en effet, les acteurs sont ensevelis sous des masses de nourriture et de déchets, lorsqu'ils pataugent dans les immondices et la fange, lorsque, plus encore, dans *En algún momento de la vida deberías proponerte seriamente dejar de hacer el ridículo (A un certain moment de ta vie tu devrais sérieusement songer à cesser de faire l'andouille)*, ils s'unissent aux vers de terre qui rampent et se tortillent sur leur ventre et leur dos, alors ils retournent à l'état larvaire, en un lieu où la mort se terre – à la terreur radicale du cadavre. Or, voici que cette terreur, un texte sans visage, écrit pour la radio, l'articule :

> L'odeur des corps qui change, d'abord la plénitude et tout de suite après la déchéance.
>
> Voir, jour après jour, la peau se tanner un peu plus.
>
> Le poids qui diminue et les crevasses qui surgissent.
>
> La chair qui éclate là où elle est le plus exposée, le moins habituée, là où elle est généralement couverte. […]
>
> L'herbe pousse dans les voitures, il y a une forêt dans l'ascenseur, il y a du vert, il y a des papillons sous les jupes, des larves dans l'entrejambes et sous les aisselles[4].

Corps aux confins de l'organique et du minéral, au comble de la déliquescence et du déclin, car si les « déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien », le cadavre, lui, est « ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, [qui] tombe tout entier au delà de la limite[5] ». Franchissant cette limite, García, comme avant lui Céline, « traque, débusque, étale l'amour de la mort dans les fibres, l'enivrement devant le cadavre, cet autre que je suis et que je n'atteindrai jamais, cette horreur […] qui m'habite, m'excède et me porte au point où mon identité se renverse dans l'indécidable[6]. »

Inéluctablement arrimé aux carnages des temps modernes, ce permanent présage d'un devenir-cadavre, cette hantise d'une humanité débile et provisoire, proie toujours exposée à la

---

dans certaines hallucinations verbales, sinon dans toutes. » Cité par G. Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1995.

[4] Cf. R. García, *Chers petits anges*, *op. cit.*

[5] J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit*., p. 11.

[6] *Ibid*., p. 175.

décrépitude et à la fin de tout, réclamerait, dans d'autres dramaturgies, un indice transcendant de survie ou de pureté. Ce serait, chez Fosse, la béatitude de ce monde d'après où viennent se lever des visions éthérées ; chez Kane, l'extase ouatée d'une âme déprimée. Parce qu'avec eux, García exhibe sans semblant la nudité du corps, sa nature périssable, sa tumescence et son dedans, il pourrait vouloir dire également que la vérité de l'homme est ailleurs, plus haut, dans l'invisible, au-delà des êtres rivés à l'accablante horizontalité du plateau : dans le blanc scintillement du texte sur l'écran – des *Ecritures*. Or il n'en est rien. Chez lui, rien ne se retourne en splendeur vivante : même quand, dans *Esparcid mis cenizas en Eurodisney (Et dipersez mes cendres à Eurodisney)*, les acteurs enduits de glaise sont transfigurés en statues magnifiques, l'image qui surgit est bien celle, inerte et trépassée, du gisant. A rebours de la conception chrétienne du péché qui reconnaît le mal à proportion de la sainteté qui le désigne par contraste comme tel, et dans lequel il peut se renverser, la vérité de la corruption humaine, de sa faiblesse et de sa déchéance, ne trouve à se mesurer à son terme opposé – puissance, esprit ou sublime – que pour s'y lier d'un même côté : voués aux turpitudes et au flétrissement, c'est en vain que les hommes essaient d'arbitrer entre terre et ciel, faute et pureté, laideur et beauté, puisque tout, au fond, est pareillement vil.

Dès lors ne subsiste qu'une seule vérité, celle-là incontournable, que Céline, encore, avait avant García déjà clamée : « La vérité de ce monde c'est la mort », axiome formulé en l'occurrence lors de l'expérience américaine de Bardamu mais d'une validité permanente, quel que soit le lieu où l'homme, pour y échapper, porte son périple. Fondement de l'œuvre célinienne, cette phrase pourrait l'être aussi de celle de García, en ce qu'en tout cas, chez l'un comme chez l'autre, toute foi dans les valeurs positives de l'existence obstrue les yeux tel un prurit brûlant – que chaque texte gratte et gratte encore, fiévreusement :

> *Céline* : Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n'ai jamais pu me tuer moi[7].
>
> *García* : Tout être né s'est vu avorté de la possibilité de ne pas naître.
>
> Voilà qui est impardonnable[8].

Cauchemar chez ces deux-là d'un enfer sans nul dieu : ni grâce ni salut alentour ne s'élèvent, si bien que tombera, sans salvation possible, un verdict implacable – celui de l'écriture. Qui côtoie le néant, dirait-on, sans en jouir – ou alors : frigidement. Qui en puise à la source pour mieux s'en éloigner, car chaque fois elle s'y épuise : on en a dit plus haut l'explosion, le

[7] L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (1932), p. 256.
[8] FR, p. 30.

fragment – la dislocation en cent propositions, courant après un signe, un message supérieur, qui ne se livre pas aussi facilement, puisqu'il est, justement, obscur revers du sens. Calvaire du langage, lorsqu'il se trouve happé par ce qui le fascine, que cet asservissement à sa propre impuissance. Mais quel délice aussi que cette aimantation à l'objet de son obsession, qui en recompose le dire en une longue répétition :

> Je veux suer sang et eau pour rien. Vivre chaque minute pour rien. Réaliser chaque geste pour qu'il soit oublié. Occuper la terre et ne provoquer que de l'indifférence. Me battre sans le moindre sens. Je veux connaître une déception avec toi et avec dix mille hommes encore. Je veux avoir des choses pour pouvoir les perdre. Je veux tout et je veux tout perdre dans l'incendie.
>
> Posséder, pour voir comment tout disparaît, draguer le fond du verbe posséder[9].

Alors le décousu trouve sa cohérence sous la pénombre, enfin, de ce seul horizon : *il n'est de permanence qu'en la dégradation*.

[9] CC, p. 41.

10. Etats critiques

De là se pose, immédiatement, un nouveau problème : ce verbe, à tout instant, se voit menacé d'échouer dans ce qu'il dénonce. D'aucuns ont à ce titre évoqué sa proximité avec la publicité et ses slogans – ce d'autant que García a d'abord été formé en Argentine aux « sciences de la communication », puis, à partir de 1986, dès son arrivée en Espagne à l'âge de vingt-deux ans, a travaillé quelques années dans une agence publicitaire madrilène. Et il est vrai que l'on peut aisément deviner combien la concision de la formule garciaesque, ses procédés d'ellipse et de condensation, l'affirmation (certes superficielle) de son message, la forme d'évidence de ses énoncés (au double sens, faudrait-il préciser, d'une façon de porter le discours vers les contrées claires du catégorique, mais d'en pratiquer aussi l'*évidement*, de le vriller d'un manque, au bord de l'affaissement) – combien tout cela, donc, contribue sans conteste à cette comparaison[1].

C'est bien là l'aporie d'une écriture dite « politique » : il lui faut s'approcher de ce qu'elle veut détruire pour y trouver l'image qu'elle entend posséder ; elle s'amarre à l'histoire pour en rêver une autre, s'emploie à en défaire les déterminations mais, simultanément, en redouble l'obstacle. Cependant, l'utopie postmoderne du langage est morte : la recherche d'un « non-style » comme l'avait expérimenté le Nouveau Roman, ou d'un style « oral », ou de ce que Barthes, il y a plus de cinquante ans, en une analogie spatiale et sensible au vide et au silence, avait baptisé « degré zéro » de l'écriture – tout cela succombe au réseau de normes durcies qui enferre aujourd'hui l'écrivain dans sa propre abstraction, fait de lui l'épigone d'une forme surfaite et désertée. Il ne semble dès lors pas possible de désaliéner le langage, sauf à renoncer à l'écrire. A ce dilemme, García répond de nouveau par une provocation, dont rend compte son avant-propos à *Et dispersez…* :

> Une fois de plus, les textes publiés sont réunis tels des restes de mes créations théâtrales, difficiles à séparer de ces dernières.
>
> On les imprime dans l'intention de laisser un *souvenir* (pour ceux qui auront vu mon travail

[1] J.-L. Perrier, « Rodrigo García… », *art. cit.*, p. 83 : « Rodrigo tranche, débite, expose en portions. La portion favorise la dévoration, mais aussi la manipulation de tout produit. La découpe […] conduit à la logique de l'énumération, qui renvoie aux linéaires des grandes surfaces, modelant l'alignement des individus, parachevant leur réification. » Voir aussi M. Vignal citant García in « Le jeune théâtre… », *art. cit.* : « Ce travail [dans la publicité] m'a donné une haine profonde de la consommation, mais m'a aussi permis d'être plus direct dans mes propos. »

sur scène réalisé à partir du texte en question) ou un amas de résidus (pour ceux qui aiment à entasser des ordures chez eux).

La littérature n'est qu'une partie, rien qu'une partie de mes pièces destinées au théâtre et les mots, dissociés de ce qui se passe sur scène, se retrouvent redoutablement démunis. S'ils s'avèrent un bloc lisible, ce n'est pas parce qu'ils sont confinés dans *un livre*, avec sa couverture de *livre*, ses pages numérotées, collées, agrafées ou cousues.

Que mes textes ne tiennent pas tout seuls, je n'en ai jamais eu honte, puisqu'ils ont été écrits comme le contrepoint indispensable de moments strictement théâtraux, d'une réalité scénique.

Je dis que chaque mot est lié à un corps en sueur ou sali par de la boue et du miel, à une voix distordue par la fatigue ou par la nervosité, à une flamme qui traverse la scène et qui s'approche menaçante du visage d'un homme immobile, aux coups de marteau d'une femme en train de clouer ses tennis sur une table, devenant elle-même prisonnière de son désir et de sa peur.

Le voici donc, le détritus[2].

García pourrait-il plus clairement affirmer que ses textes ne sont rien – ou plutôt, rien que des « restes » ? D'une part, on l'aura compris, ils ne peuvent nullement, une fois portés sur scène, se suffire à eux-mêmes : il ne sont jamais que les résidus de la représentation. Là est le motif le plus explicite de sa position sur lequel, tout à l'heure, nous reviendrons. D'autre part, ce que García cerne ici, de façon plus dissimulée, c'est l'*historicité* fondamentale de l'écriture.

L'écriture est historique à double titre. D'abord, en tant que celui qui écrit prend place dans une tradition rhétorique et fait siennes les lois du langage, du genre, de la stylistique, etc. ; ensuite, en tant que l'écriture est une pratique sociale qui vise une communication pour un *ici* et un *maintenant*. Ainsi, l'écriture emprunte toujours à une matière déjà historiquement constituée en vue d'une communication à destination de son temps. Ce qui implique qu'elle est à tout instant menacée de devenir une pratique muséale ou patrimoniale (un « détritus » de plus, au sens de García), et ceci plus encore lorsqu'elle emboîte le pas à l'engagement ou au militantisme – c'est-à-dire lorsqu'elle érige elle-même un système de valeurs qui la rend propice à l'institutionnalisation[3]. Pour autant, on l'a dit, nul auteur ne peut désormais guère avoir

[2] ED, p. 9.

[3] On pourra relire Barthes écrivant : « Entre [l]es doigts [de l'écrivain], l'Histoire place un instrument décoratif et compromettant, une écriture qu'il a héritée […], dont il n'est pas responsable, et qui est pourtant la seule dont il puisse user. Ainsi naît un tragique de l'écriture, puisque l'écrivain conscient doit désormais se débattre contre les signes ancestraux et tout-puissants qui, du fond d'un passé étranger, lui imposent la Littérature comme un

confiance, sous peine de reproduire des expérimentations poussiéreuses et datées, dans les idéalités phénoménologiques du « neutre » et de l'« universel », à rebours d'un langage communicatif historiquement et culturellement situé. Il lui faut au contraire *assumer* ce régime, c'est-à-dire prendre acte de plusieurs faits : projetant de résister à l'ordre capitaliste des discours, le langage littéraire s'expose à un danger : celui d'être accusé de n'être qu'un mana, un leurre qui ne sert plus qu'à invoquer l'art sans que le geste, jamais, n'en puisse être attesté ; c'est donc à proportion d'un tel projet que paradoxalement, le langage peut se trouver capturé par cet ordre ; et c'est par conséquent en souscrivant aux ambitions essentialistes ou transcendantes de toute une tradition « poétique » que le langage court le risque de sa contingence – de sa transformation, en somme (et pour adopter un terme lyotardien), en simple « marchandise informationnelle[4] ».

La suggestion de García est alors la suivante : puisque la marchandise vole le langage, pourquoi le langage ne pourrait-il voler la marchandise ? Il faudra pour cela en faire le point de départ d'un troisième objet sémiotique, dans lequel la langue aura certes un sens, mais qui ne sera que la forme vide d'un signifié conceptuel – celui, ici, du discours capitaliste – afin, précisément, de tenir en équilibre au-dessus de ce vide, de le combler, ou de le saturer. C'est de cette sorte que la rhétorique marchande prête sa forme aux textes de García, tandis que leur contenu est le produit du regard qu'il pose sur cette rhétorique. A la limite d'ailleurs, l'œuvre de García devient en elle-même indiscernable de la rhétorique produite par le pouvoir et les médias, ou par les modes de diffusion et de présentation propres à la marchandise. Comme la publicité, elle joue d'une distance ironique qui brouille le partage entre sa valeur d'usage (ce statut d'objet culturel auquel elle n'ignore pas ne pouvoir échapper[5]) et sa valeur de support d'images et de signes. Lui reste alors, dans une société tournant à plein régime sur la consommation accélérée de ces images et de ces signes, à redistribuer, à redécouper les protocoles qui en président la lecture. Le pouvoir de cette proposition est dialectique : elle fonde la forme des textes – soit, on le répète, la rhétorique marchande – en vice regardé ; mais du même coup, elle saisit la négativité de cette forme par une opération qui, affirmativement, tente d'en tirer du sens. C'est ainsi qu'elle se hisse vers des hauteurs *critiques*.

---

rituel ». (R. Barthes, « L'utopie du langage », in *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1953-1972, p. 66)

[4] J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1979, p. 15.

[5] « Je pense, avance García, que le théâtre est un outil, un outil de communication sociale et qu'il n'a pas grand chose à voir avec l'art et l'artiste » (in Z. Lin, « Je fais un théâtre violent, sale et laid », entretien avec R. García, in *L'Humanité*, 18 juil. 2002, p. 18). Ailleurs, il ajoute : « Ma position dans le grand supermarché théâtral [est de] m'occuper de générer des réponses immédiates, actuelles, avec date de péremption » (in H. Le Tanneur, « Rodrigo García : C'est la vie qui est obscène ! », in *Aden*, 19-25 nov. 2003).

Dès lors on comprend mieux pourquoi l'on voit fréquemment en García l'héritier d'un satiriste moral à la Montaigne ou à la Swift[6], et surtout pourquoi, dans cette logique, l'on pointe si souvent son ironie : en approchant la forme de ses textes de celle propre au dispositif que leur contenu entend dénoncer, García les teinte d'une négativité certes entamée, mais insistante. Si, de ce point de vue, comme le dit Kristeva, « c'est la tâche du critique, comique entre toutes, de cristalliser un îlot de sens sur une mer de négativité[7] », alors García retourne la pulsion de mort de l'écrivain qu'il est, en ironie chez le critique qu'il est au même instant. Quoique attaquant férocement le discours critique tel qu'il se manifeste en particulier dans sa forme académique (parce qu'il est, selon lui, « le contraire de la vie[8] »), García y recourt donc en utilisant, comme souvent le fait ce discours, le chiasme et l'antithèse : il prive de toute pertinence opératoire la discrimination entre l'art et le discours critique, c'est-à-dire entre son œuvre et le discours que celle-ci tient sur elle-même. On pourrait même penser que toutes les interventions dont García aime à entourer son œuvre – les textes introductifs qui en ouvrent les pièces, les nombreux entretiens qu'il accorde, les objets scripturaux ou plastiques qu'il envoie parfois à ceux qui l'interrogent[9] –, sont moins des commentaires que García fait de celle-ci, que des éléments en relevant à part entière. Ce faisant, son geste consiste tout entier en un double mouvement par lequel la recherche « romantique » d'une vérité de l'art et de la vie, d'un absolu transindividuel propre à la pure créativité, est à chaque instant ajournée par la subjectivité lucide qui en dit l'éphémère et, peut-être, le dérisoire.

Mais ce n'est pas pour opposer à l'illusion spéculative de l'*ingenium* individuel la réalité circonstanciée des pratiques artistiques, ni pour ridiculiser l'éminence sensible de l'art par un discours *sur* l'art, que García concilie (ou confronte, c'est selon) ces deux termes. Il prend plutôt part à l'invention d'un genre théâtral qui brouille ses propres codes et bornages en juxtaposant des micro-événements affectifs, théoriques et/ou biographiques, des variations créatrices inattendues, « sub-représentatives » (comme disait Deleuze), à l'ordre ancien d'une œuvre d'art se devant d'obéir à une certaine perfection narrative, structurelle, esthétique et

[6] Voir respectivement B. Salino, « Rodrigo García ou les limites de la provocation sur scène », in *Le Monde*, 29 déc. 2007, p. 18, et J.-L. Perrier, « Rodrigo García… », *art. cit.*, p. 83.
[7] Cf. J. Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse I*, Paris, Fayard / Le livre de poche, coll. « Folio Essais », 1996.
[8] AP, p. 55 : L'Europe se souvient de Lévi-Strauss, mais seulement dans les circuits académiques. / Et elle se souvient de Jung, mais seulement dans les circuits académiques, qui sont tout le contraire de la vie.
[9] On peut citer entre autres la conférence très « performative » autour des liens entre théâtre et politique donnée par García lors du colloque international intitulé « Mises en scène du monde », qui a eu lieu au Théâtre National de Bretagne à Rennes les 4, 5 et 6 novembre 2004 dans le cadre du festival « Mettre en Scène ». Cf. *Mises en scène du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du désavantage du vent », 2005.

éthique. Loin de démontrer l'indépendance des pratiques et discours « ordinaires » à l'égard des œuvres de l'art, il instaure à ce titre un régime où s'atténue la distinction entre les choses censées appartenir à l'art et celles supposées relever de la vie. Cette atténuation affecte la valeur représentative de l'œuvre à la faveur de sa singularité sensible et, partant, en (ré)clame l'impossible assignation aux hiérarchies de genre au moyen desquelles elle pourrait se trouver rangée et évaluée. Elle contribue du même coup à remettre en cause le régime d'intelligibilité au sein duquel l'œuvre, et la notion d'œuvre elle-même, s'avère pensable (d'où la difficulté éprouvée par la plupart des commentateurs à penser ce théâtre dans sa complexité). Elle tord les conditions de connaissance et de reconnaissance de l'œuvre telle qu'elle est affiliée au monopole d'un discours et d'une définition « légitimes », d'un principe efficient de validation ou d'invalidation de l'art comme « art » ou comme « non-art », selon la dignité, l'émotion, la beauté présumées de ses sujets.

Ce principe de *division* est paradoxalement un principe unifiant qui charrie avec lui *une vision* du monde, en ce qu'il est censé établir un consensus sur le sens de l'art, et donc un consensus sur l'unité et l'identité du groupe qui lui donne son sens – consensus d'autant plus important qu'il fonde aussi l'unité et l'identité de ce groupe. Or ce consensus, García le sait, est social de part en part ; et ce qu'il présente naturellement comme les plus naturelles des classifications s'appuie bien entendu sur des éléments qui n'ont rien de naturel et qui sont majoritairement le produit d'une imposition arbitraire, c'est-à-dire d'un état antérieur des rapports de forces dans le champ des luttes pour la délimitation du légitime et de l'illégitime, du supérieur et de l'inférieur (ce que Bourdieu nommait une « violence symbolique[10] »). De cela, il découle que García ne peut élever son théâtre que sur une scène dissensuelle, en un lieu où la rencontre entre des micro-événements instables et éphémères (situations, discours, affects) et son projet global d'émancipation politique appelle une vibration de la perception, une indécision des frontières délimitant traditionnellement expérience sensible singulière et espace matériel et symbolique de la « communauté » (celle du public, celle des lecteurs… – celle d'une humanité rassemblée), et où doivent pour cela s'ajointer des discours politiques et des logiques esthétiques contradictoires ou, à tout le moins, hétérogènes.

Le procédé de fragmentation que l'on a étudié plus tôt est l'une des manifestations, en même temps sans doute que le moyen le plus aisé, de cette hétérogénéité, puisant ses formes

[10] Pour rappel, c'est dans son *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Droz, 1972, que Bourdieu a donné une première définition de la violence symbolique en tant que « pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force » (p. 18).

dans l'art moderne, notamment dans ses opérations si insistantes de collage et/ou de montage. Jacques Rancière, dans *Malaise dans l'esthétique*, évoque « les histoires de choux-fleurs de l'*Arturo Ui* de Brecht » comme paradigme de ces opérations. Parce qu'elles « jouent à la fois sur la lisibilité de l'allégorie du pouvoir nazi comme pouvoir du capital et sur la bouffonnerie qui ramène tout grand idéal, politique ou autre, à d'insignifiantes histoires de légumes », ces histoires « jouent un double jeu exemplaire entre la dénonciation de la loi de la marchandise et l'usage des formes de dérision du grand art empruntées à la prosaïsation marchande de la culture[11] ». Ce faisant, elles rendent possible un tournoiement entre l'idéal puriste du monde de l'art, l'étalage trivial de la marchandise, et la valeur d'efficace politique que fait surgir ce tournoiement même. Car ce heurt brechtien d'éléments disparates, ce jeu dialectique d'allées et venues entre forme et contenu, porte témoignage du passage des produits de l'art dans le domaine de la marchandise, et de celui des biens d'usage vers le monde de l'art. Il transgresse de la sorte les limites entre l'extraordinaire de l'art et l'ordinaire marchand pour mener à une réappropriation active de la vie par l'art et de l'art par la vie. Comme le souligne Rancière, cette transgression avait déjà été initiée avant Brecht par les collages surréalistes ou le roman balzacien, et continuera infatigablement d'apparaître à travers le siècle *via* le dadaïsme, le *pop art* ou les installations contemporaines, puisqu'elle est caractéristique d'une « filiation à long terme » définissant le régime d'une certaine modernité artistique : celui d'une « autocritique » qui, révélant les « intérêts marchands et [les] violences de la lutte des classes derrière les apparences sereines de l'art », conduit à une « critique des mécanismes de la domination étatique et marchande[12] ».

Cette mise en cause des rapports garantissant les conditions sociales de production de la compréhension et de l'inculcation des critères de la « bonne » connaissance et de la « bonne » reconnaissance de l'art par les groupes qui, seuls, détiennent le monopole de cette (re)connaissance, est bien sûr centrale dans l'œuvre de García. C'est elle dont, on l'a noté, on peut percevoir le projet polémique dans les stratégies de minoration des figures littéraires et mythiques ; c'est elle qui corrompt l'idéal de beauté des schémas mimétiques et du récit classique ; c'est elle enfin qui fait dangereusement se frôler les livres aux flammes, et l'art théâtral aux déchets. Or, si ces stratégies fonctionnent, c'est en se risquant, on l'a dit, à la duplication de ce qu'elles viennent dénoncer. Quel est par exemple l'effet véritable de ce voisinage fasciné

[11] J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 68.
[12] *Ibid*., p. 71 et 73.

(quoique toujours légèrement décalé) des listes garciaesques avec les icônes de la société marchande et de l'*entertainment* massifié ? Il y a là quelque chose, pour citer encore Rancière, d'une « indécidabilité » entre le « jeu des signes [et] la fragilité des procédures de lecture des mêmes signes[13] ». Comme si la dénonciation politique devait se rabattre sur elle-même pour dévoiler la dérision de son ambition à vouloir dénoncer. Comme si cette ambition pouvait faire l'objet d'une institutionnalisation, d'une normalisation, d'une codification. Comme si elle pouvait devenir à son tour le critère du « bon » art, un nouvel étalon, et qu'il était à ce titre nécessaire d'aller jusqu'à « délégitimer les procédures de délégitimation en même temps que leur objet[14] ». Délégitimation dont l'*humour*, selon Rancière, détiendrait la clef, et qui, pour cette raison, serait désormais l'une des manifestations majeures de la contemporanéité : l'humour serait le seul mécanisme capable de s'attaquer à ceux qui construisent la légitimité du pouvoir, qu'il soit artistique, politique, ou les deux à la fois, notamment en *mimant* ce pouvoir, c'est-à-dire en révélant la structure mimétique du pouvoir lui-même, sa totale contingence vis-à-vis des configurations culturelles hégémoniques dites « naturelles » ou « nécessaires », qu'il lui est indispensable de faire exister pour lui-même exister.

Et pourtant : le théâtre de Rodrigo García s'abstient bel et bien de recourir à ce brouillage mimétique puisque, on l'a dit, il ne *représente* pas les conflits, que ce soit sur un mode parodique, naturaliste ou réaliste[15]. Si ses prémices sont sans doute fort redevables d'un héritage brechtien, sa mise en actes s'en éloigne en cela assez radicalement. Car Brecht n'a pas quitté le domaine de la représentation : il est simplement passé, comme l'a écrit Deleuze, « d'un pôle dramatique de la représentation bourgeoise à un pôle épique de la représentation populaire[16] ». Mimer, représenter, reviendrait à faire accroire qu'il existe un « original », le lieu souterrain d'une légitimité première à partir duquel le pouvoir voit le jour et s'assied. Parce que cela, García ne saurait le concéder, c'est davantage sous l'angle du *pastiche* que de la parodie qu'il faut comprendre son théâtre – tel qu'en tout cas, du moins, Fredric Jameson définit ce pastiche comme étant dépouillé de « la motivation ultérieure de la parodie, sans l'impulsion satirique, […] sans cette impression encore latente qu'il existe quelque chose de normal comparé à ce qui est imité et plutôt comique. Le pastiche, c'est la parodie absolue, la

[13] *Ibid*., p. 76.
[14] *Ibid*., p. 74.
[15] « Si le conflit, dit García, c'est la relation d'une personne qui veut ou dit quelque chose à une autre qui veut ou dit le contraire, si cette simplification de la vie, de la pensée, du cœur et des relations et de la sexualité est le conflit, j'espère que dans mes œuvres écrites sur le papier et écrites sur la scène, il n'existe pas. » (in J. Henríquez, « Le dernier Rodrigo García », *art. cit.*)
[16] G. Deleuze, « Un manifeste de moins », in C. Bene, G. Deleuze, *Superpositions. Richard III* suivi de *Un manifeste de moins*, Paris, Minuit, 1979, p. 121.

parodie qui a perdu son humour[17] ». Peut-être ne peut-on donner plus rigoureuse définition du rire froid qui caractérise l'œuvre de García. Ce rire sans rire, ni jovial, ni confiant, ni sublime, ni enchanté par une « origine » ou une harmonie présupposées. Un rire sec, angoissé, aussi envoûté qu'horrifié par le siège de néant qu'il entrevoit et nous promet.

De ce néant, irrépressiblement, García ne cesse de nommer les fins – causes d'un côté[18], conséquences de l'autre[19] – mais sans pourtant prétendre en livrer l'analyse : jamais chez lui de jugement, de thèse, d'idéologie, de dénonciation qui soient suffisamment arrêtés pour ne pas être immédiatement bridés par le va-et-vient constant de l'écriture qu'auparavant nous avons évoqué – et, bien sûr, par ses contenus mêmes :

> Nous aurons une Grande Morale
> Et la Grande Morale ne sera rien d'autre
> qu'une série infinie
> de morales changeantes
> qui se répondent et s'annulent les unes les autres[20]

L'attitude subjective de García, intense mais ambivalente, peut ainsi aisément occuper les deux pôles de la gamme pulsionnelle face à ce qu'elle entend critiquer, de l'adhésion jusqu'au rejet : les descriptions de l'absurde, de la bêtise, de la douleur, de la déchéance individuelle et collective, naviguent formellement dans l'entre-deux du dégoût et de la fascination que suggère l'indétermination garciaesque. C'est entre attrait et répulsion que le rire alors se modèle, en une exclamation où l'effroi le dispute à la sidération :

> Si tu as neuf ans et que tu vis à Lisbonne, tu vas au McDonald's le dimanche.
> Si tu as neuf ans et que tu vis à Cuba, tu vas sucer la bite d'un touriste italien.
> Si tu as neuf ans et que tu vis à Bruxelles, tu vas au McDonald's le dimanche.
> Si tu vis en Bolivie, tu vas à la mine pour les Américains.
> Si tu as neuf ans et que tu vis à Florence, tu vas au McDonald's le dimanche.

---

[17] F. Jameson, « Postmodernism and Consumer Society », in H. Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, 1983, p. 114. Cité par J. Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 262.

[18] AG, p. 31 : Je lui explique que la TRAGEDIE commence dans le monde industrialisé / Que la TRAGEDIE a toujours commencé là où il y avait de l'ARGENT / Et à manger / Et qu'ensuite on l'a envoyée ailleurs. / On l'a déplacée / Sous forme de / Bombe atomique / SIDA / Faim / Sécheresse ou / Dictature

[19] AG, p. 37 : *La différence entre l'Italie et l'Angola, c'est qu'en Angola le gouvernement a décidé de distribuer la misère en parts égales sur toute la surface du territoire, alors qu'en Italie le gouvernement a décidé que le Sud bouffera de la merde tandis que le Nord dessinera des meubles, des vêtements et débouchera des bouteilles de champagne.*

[20] BL, p. 55.

Si tu vis en Afrique, tu couds des ballons pour Nike.

Si tu as neuf ans et que tu vis à New York, tu vas au McDonald's le dimanche.

Si tu as neuf ans et que tu vis en Thaïlande, tu dois te laisser enculer par un Australien[21].

Ce regard sans appel sur le présent ouvre cependant à une autre vision, qui est celle du désastre à l'œuvre dans notre temps. Car le rire ici est divinatoire, il soutient une incantation qui se donne pour terme un futur impossible, et pour augure une dévastation :

Pourquoi est-ce qu'on a eu Auschwitz ? / Pour rien ?

Pourquoi est-ce qu'on a eu les Malouines ? / Pour rien ?

Et l'Afghanistan ? / Pour rien ?

On a eu les Malouines, on a eu l'Afghanistan, on a eu Auschwitz pour apprendre une bonne fois pour toutes que quelqu'un doit tendre l'autre joue, car si personne ne tend l'autre joue, ça n'avance pas, bordel. […]

Souvent on méprise ceux qui reçoivent des raclées : on dit qu'ils sont faibles.

Non, monsieur.

Sans eux, on n'aurait pas écrit l'histoire de l'humanité[22].

Le rire est donc tout sauf la marque d'une jouissance, d'une gaieté rabelaisienne qui, comme certains ont voulu le penser, trouverait dans la chair dont elle s'enivrerait les délices d'un corps sans culpabilité[23]. Il n'est pas davantage le signe renversé d'une harmonie divine, contrepoint de bassesses stigmatisées, qui accueillerait l'homme au sortir de son existence insensée[24]. Le rire de García est ailleurs. Il est dans l'apocalypse qui a partie liée avec le sexe ou la mort, avec une impureté essentielle à l'humain mais qui pourtant s'éloigne cette fois du registre matériel, et s'énonce comme une profanation du nom divin[25]. Au delà de tout péché : non pas dans ces régions qui, lorsque l'homme les touche, permettent encore à la symbolicité ou à l'âme d'interférer ; loin de ce lieu qui n'existe que par l'inobservance volontaire de la règle, et qui pour cela en suggère encore l'exercice ; hors de ce pacte qui peut encore absoudre l'aveu de l'impureté, laver dans une parole de rachat ou de pardon les actes les plus odieux. L'apocalypse de García est une apocalypse sans dieu – la « Grande Morale » d'un écroulement transcendantal. L'œuvre qui en résulte est alors la forme ultime d'une attitude mécréan-

[21] LH, p. 27.
[22] LH, p. 20.
[23] Cf. H. Le Tanneur, « Rodrigo García… », *art. cit.*
[24] Cf. A. Demidoff, « La volupté selon Rodrigo García », in *Le Temps*, 27 mai 2010.
[25] CC, p. 34 : je me suis dit que l'Eden était ce qui se trouvait hors des limites de l'Eden : le terrain inconnu, à découvert, ce qui offensait Dieu.

te, sans foi mais non sans espoir, bien que cet espoir chavire, sans appui pour le soutenir : sans image grandiose ou d'éternité, à laquelle, comme chez Fosse ou Kane, le relier ; sans cosmos métaphysique, ni système philosophique, ni dogme théologique, ni codage esthétique, ni structure morale auxquels le fier. Lorsque ce rire éclate, il fait tout éclater.

11. Langage (apparitions)

Ainsi le sens, ici, n'a de sens que soustrait – mis à la marge, minoré, projeté dans les limbes de la nomination (succubes de l'enfance, encore). Acculé vers un bord où il se voit défait, il coudoie l'impensable, l'ineffable, le vide, ne désignant plus rien que le gouffre des choses. L'être parlant, dès lors, s'affronte à cet abysse. Une très comique entreprise ! Car si c'est l'indicible qui perfore tout dire, il en fonde en même temps le *fou* soulèvement. Clameurs de l'enfermé, logorrhée du dément, coups de glotte du « toqué »..., peut-être disent mieux qu'aucun mot révélé la vérité tacite de nos langues ruinées[1]. Ils savent en montrer le tour démystifié, le dessein essentiel de pure fatalité[2]. Le langage, en effet, est un corps pourrissant, qui en tombant sur l'être le condamne à son tour à l'inaccomplissement – à une vie non-choisie, affligée et subie :

> Nous avons le silence qui est *La Grande Activité* : se taire comme verbe.
>
> Et j'ai échoué quand j'ai prétendu remplir le verbe taire et habiter ce silence rocailleux, la grotte énorme et obscure, pour que mon mutisme ne soit pas perçu comme de la soumission, comme si je me taisais parce que JE NE VOULAIS PAS DIRE ou parce que je n'avais pas à ce sujet QUELQUE CHOSE A DIRE.
>
> Et j'ai tout foiré. Une fois de plus ça a raté.
>
> J'ai encore tout foiré[3].

Sans doute y a-t-il un écho heideggérien dans cette conception du langage comme capture d'un silence, antre d'une exclusion ou orbe d'un néant[4]. Mais, à rebours de l'effet lisible de cette influence chez Fosse, nulle puissance de la mémoire ne vient retourner en conscience éclairée la déroute de l'esprit et l'écrasement de l'être sous le faix de sa nature. Pour García,

---

[1] Cette conviction situe García dans le sillage foucaldien de *L'Histoire de la folie*, suivant lequel on trouvera la vérité d'une société, de la nôtre en particulier, non pas dans les principes qu'elle affiche, mais dans son rapport à ce qu'elle proscrit. Le langage de ceux que nous désignons comme « malades » risque bien de nous caractériser un jour, de devenir notre expression la plus significative, parce qu'il assume à la fois notre réalité la plus tue et nos représentations majeures. Cf. M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972.

[2] FR, p. 46 : Et ce qu'ils nomment anormalité est cette zone à vivre la plus proche du moment crucial, du moment de la décision primaire, du choix de vie ou de non-vie. L'anormal est plus proche du gigantesque choix refusé à tous.

[3] EB, p. 53.

[4] G. Agamben, *Le Langage et la mort*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1997 (1982), p. 39 et suivantes.

l'homme est voué à la perpétuelle nuit du présent, et le langage est le gardien qui l'y retient :

> Des mecs et des nanas du Sénat et du Parlement, dans les assemblées et au Congrès, capables de détruire la langue et, avec la langue, la pensée et, avec la pensée, l'action et, avec l'action, la connaissance et, avec la connaissance, la volonté.
>
> A cause de leur mauvais emploi du langage, il nous faut mourir maintenant[5].

Toute langue est alors semblable à celle qu'Agamben décrit dans son évocation démoniaque de Venise : une « langue spectrale » qu'il est désormais impossible de parler, dans le dédale de laquelle nous errons comme des fantômes, et qui est le signe de notre ruine. « Impossible – ou presque – d'y prendre la position du sujet, de celui qui pourrait dire "je"[6] ». Et pourtant, il faut bien essayer de la « déchiffrer », non pas pour la doter d'une signification à laquelle il serait plus que temps d'avoir renoncé, mais pour qu'elle se libère de notre joug, qu'elle s'affranchisse de notre emprise meurtrière, et qu'enfin seule, elle *parle* :

> A partir du moment où toutes les villes et toutes les langues d'Europe survivent désormais comme des fantômes, il n'appartient qu'à ceux qui auront su inventer avec eux un rapport intime et familier, épeler […] et mémoriser leurs paroles décharnées et leurs pierres, de voir à nouveau s'ouvrir ce passage où l'histoire – la vie – remplit brusquement ses promesses[7].

Le constat agambenien sur le devenir de l'Europe est bien sûr largement partagé par García[8]. Mais exceptionnellement, il offre du possible – ce quoique, *a priori*, ardûment accessible : un nouage avec la mémoire, si vaporeux pourtant que seuls des *revenants* pourraient dorénavant interdire à l'histoire de faire funestement retour. Tout de même. Une issue est promise, qui démentirait presque Didi-Huberman en ne transigeant point (dans ce cas-ci, au moins) avec la dialectique un peu trop systématique qu'il prête à Agamben : d'un côté, enfouissement des origines sous une destruction historique sans recours ; de l'autre, déclin catastrophiste et rédemption messianique[9]. Car on peut encore, comme l'écrit Agamben, « épeler » l'histoire en en rappelant les fantômes ; on peut réveiller le présent en révélant quelles « pierres » font son antiquité. Est-on alors si loin que Didi-Huberman le prétend du « pessimisme organisé » de Benjamin, qu'il sollicite en contrepoint au philosophe italien ? Pas si,

---

[5] EB, p. 31.
[6] G. Agamben, « De l'utilité et de l'inconvénient de vivre parmi les spectres », in *Nudités*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2009, p. 72-73 (souligné par nous).
[7] *Ibid*., p. 74.
[8] EB, p. 31 : A un enfant, je dirais : penser, c'est être. / Dans les mots tu te formeras. / Mais ne fais pas attention aux mots que l'on prononce en Europe, voilà ce que je dirais à un enfant.
[9] Cf. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

grâce à García, on refait le chemin vers ce point que l'on croit commun entre Agamben et Benjamin – cette « lueur » qui peut faire « apparaître des mots quand les mots semblaient captifs d'une situation sans issue[10] ». Une lueur qui, chez le dramaturge, paraît justement en cet endroit des mots que nous avons relevé – celui où, déjà, ils se sont écroulés. Une lueur, aussi, qui danse comme un spectre dans l'obscurité.

[10] *Ibid*., p. 111.

12. Minorités

Ce spectre, il faut le dire, est du côté de la *minorité*. C'est là que nous préférons ne pas le chercher, et c'est là, obstinément, que García veut nous le montrer :

> Je le dis et je le répète : je crois que mon théâtre est pour une minorité[1].

Or de quoi parle-t-on quand on parle de minorité ? Il faut d'abord définir la majorité, et cela, García ne manque pas de le faire : « Qui est l'ennemi ?, l'interroge un journaliste. – Nous qui nous considérons de gauche et vivons dans le confort en Europe[2] » ; « Pourquoi aujourd'hui écrivez-vous du théâtre ? – Parce que je voudrais interrompre pendant deux heures au moins la sensation de bien-être et de sécurité du public qui a assez d'argent pour se payer un billet[3] ». Cependant, la majorité ne désigne pas une quantité plus grande : elle peut même à l'occasion se confondre avec la minorité :

> Au final, nous sommes une minorité à pouvoir nous payer une place et à choisir d'aller au théâtre ce soir, une minorité avec des signes distinctifs parfaitement clairs[4].

Ce n'est donc pas d'une majorité numérique dont parle García, mais d'abord de ce modèle au regard duquel les autres quantités, quelles qu'elles soient, sont dites inférieures. Ce modèle, ce serait le mâle adulte hétérosexuel, blanc, européen ou nord-américain, habitant les villes, de culture chrétienne, de classe au moins moyenne. Ceux qui dévient de ce modèle sont donc en fait bel et bien majoritaires, hormis qu'ils ne sont pas conformes à la référence de pouvoir historique et/ou structural que ce modèle constitue[5]. Le projet de García, pourrait-on d'abord penser, ce serait par conséquent de redonner force de langue à cette minorité – de lui rendre, par son théâtre, une visibilité, et les moyens et les pouvoirs de s'exprimer en lieu et place de ceux pour qui, et par qui, la langue est, on l'a dit, grevée. Ce n'est pourtant pas si simple. Car

[1] Cf. J. Henríquez, « Le dernier Rodrigo García », *art. cit.*
[2] Cf. R. García, « Nous sommes juste des carottes… », *art. cit*.
[3] P. Minyana, *Prologue – Entente cordiale – Anne-Marie – Paroles d'auteurs*, Paris, Théâtre Ouvert, coll. « Enjeux », 2004, p. 133.
[4] Cf. R. García, « Nous sommes juste des carottes… », *art. cit.*
[5] Le théâtre de García s'approche ainsi d'une dénonciation du pouvoir tel qu'à la suite de Deleuze, Agamben l'a défini en tant qu'il est l'« acte de séparer les hommes de ce qu'ils peuvent, c'est-à-dire de leur puissance. Les forces actives sont empêchées dans leur exercice ou parce qu'elles se voient privées des conditions matérielles qui le rendent possibles, ou parce qu'un interdit rend cet exercice formellement impossible. Dans les deux cas, le pouvoir (et c'est là sa figure la plus oppressive et la plus brutale) sépare les hommes de leur puissance, et, de cette manière, les rend impuissants. » (G. Agamben, « Sur ce que nous pouvons ne pas faire », in *Nudités*, *op. cit.*, p. 77.)

le théâtre de García est, on le sait, anti-représentatif : il ne reproduit pas les conflits, ni ne porte sur le plateau la « vie » de ces groupes sociaux que, par confort épistémologique, l'on pourrait spontanément nommer « minorités » (et le modèle est tel, on va y revenir, qu'il n'en aurait probablement jamais terminé…). Il n'investit donc pas fantasmatiquement cette situation, évitant l'écueil auquel d'autres que lui, à l'opposé, n'ont pas manqué de succomber : celui de reconduire jusque sur la scène le processus d'assujettissement et de désubjectivation que le pouvoir et ses structures, quotidiennement, infligent à ces « minorités »[6]. Le projet de García est donc là : moins dans le fait de désigner la situation d'un groupe qui, quel que soit son nombre, est exclu de la majorité (ou bien inclus, mais comme une fraction subordonnée par rapport à une référence qui fait la loi et fixe la majorité), que dans celui de rendre compte d'une sorte de *potentiel de minorité*, d'une figure de la conscience minoritaire comme devenir potentiel de chacun. García va retirer au théâtre la capacité même de représenter la minorité, puisque ce serait encore une façon d'en faire un dispositif majoritaire – celui d'un « pouvoir-représenter » du théâtre. A ce pouvoir, il va substituer une variation, un léger déplacement, suffisants non pas pour faire chanceler le modèle, mais pour faire chanceler la perception que chacun en a, ainsi que les critères qui permettent à chacun, en reconnaissant ce modèle, de s'y reconnaître et d'y adhérer. Son théâtre devient alors le lieu de la présentation (plutôt que de la représentation) du modèle majoritaire en tant que manifestation autoritaire d'un consensus, en tant qu'ensemble de codes socialement construits et situés, soutenu par l'inculcation de règles permettant d'en accepter passivement l'arbitraire. Le but de García est ainsi de faire en sorte, non seulement que chacun cesse d'avoir intérêt à la conservation du modèle majoritaire, mais aussi qu'il *aspire* à ce devenir minoritaire, pour que ce devenir ne soit plus redouté comme la marque avilissante d'une exclusion ou d'une mise au ban, mais espéré plutôt comme une opposition libératrice à l'homogénéité du modèle – c'est-à-dire, au *despotisme de l'invariant majoritaire*.

Cette tâche, García le sait, est rendue presque impossible par le caractère fascinant, hypnotique, de ce modèle, et donc de sa force contaminante[7] ; et par la frayeur fondamentale à

[6] Une imparable analyse d'un exemple de cet écueil est donnée par Maaike Bleeker dans *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2008. Elle y montre comment, en engageant pour son spectacle *The Children of Heracles* (2002) de « vrais » demandeurs d'asile, le metteur en scène Peter Sellars échoue à rendre compte de la complexité des motivations et des émotions de ceux-ci, occultant au contraire la réalité de leur existence en épousant sans distance, non leur point de vue, mais celui d'un public occidental rendu, comme ses fables elles-mêmes, omnipotent (48-53).

[7] ED, p. 36 : Jusqu'à il y a peu, seuls les Européens du centre vivaient comme des cadavres, asphyxiés dans la pénombre et l'abattement qu'offre une vie sans vrai danger, avec des salaires corrects ou des assurances-chômages dignes et des anxiolytiques à prix cassés grâce à l'intervention de l'Etat. / Maintenant, même les Espagnols ont droit à ça.

se trouver dissocié du modèle, à se voir refoulé du côté du paria, de l'indésirable, du mal-né[8]. Une frayeur qui se trouve exemplairement reliée, chez lui, à la critique du conformisme gris de la bourgeoisie : celle qui, justement, va voir ses spectacles – mais pas seulement les siens – celle qui « va au théâtre » :

> J'ai vu que tous s'efforçaient d'être *différents* et que bien malgré eux ils formaient d'authentiques masses, des armées de gens *différents*. Ils soignaient au millimètre près leur *look* négligé. Ils voyageaient vers des destinations exotiques et achetaient aux Noirs et aux Indiens des instruments de musique ou des ustensiles de cuisine exotiques, pour montrer à leurs amis de Paris ou de Barcelone comme elle est bonne, la cuisine des pauvres, quand elle est préparée là-dedans. Ils prenaient aussi des cours de yoga, lisaient Žižek et avaient tous la même marque d'anxiolytiques et d'antidépresseurs. Voilà qui leur garantissait des minutes de conversation à bâtons rompus, quand ils n'avaient plus rien à dire sur le dernier film de David Lynch[9].

Un tel conformisme est exposé comme le moyen paranoïaque que met en œuvre le bourgeois pour préserver son homogénéité et celle du monde auquel il appartient, et qui tient à l'écart, parce qu'elles l'épouvantent, toutes les formes d'« infériorité ». Ici les mots « pédé[10] », « Noirs de merde[11] » ou bien « pute[12] » *invariablement* reparaissent, mais pour désigner lexicalement cette fois l'altérité insupportable qui siège dans l'humanité même, et dont seule l'annulation peut résoudre l'angoisse qu'elle met à nu : cette incalfeutrable faille identitaire qu'elle introduit par sa différence au sein de l'homogénéité du modèle.

On voit bien, de là, où García souhaite en venir ; car ce projet d'homogénéisation ne tolérant aucune entrave est sans aucun doute tout proche de la définition que Bataille a donnée du *fascisme* – cette « existence *homogène* comme impératif et comme raison d'être pure[13] ». Et combien dès lors il importe pour lui de construire sa variation autour de l'unité despotique de mesure, de composer à partir d'elle le motif de sa propre dégradation (ceci portant certains, on l'a dit dès l'amont, à gravement se méprendre sur la dimension prétendument « fasciste » de son théâtre[14]). Cette dégradation relève moins d'une « corruption » – selon une rhétorique

---

[8] AG, p. 34-34 : Alors je lâche : / *Regardez cette table : / Des ailes de poulet frit : l'Allemagne, le Japon… et caetera. / Sept puissances mondiales, sept ailes. / Et regardez tout autour… Qu'est-ce qu'il y a ? / Des ordures*, ils disent. / *Comment ça, des ordures ? / Faites pas les cons !*

[9] BS, p. 39.

[10] UP, p. 56 : J'en ai marre des pédés, parce que j'ai toujours aimé les filles.

[11] BS, p. 37 : Espèces de Noirs de merde, bande de brutes [Qué negros de mierda, qué paletos]

[12] FP, p. 29 : elle, elle s'envoie en l'air / dans les voitures / et même avec deux types à la fois / le samedi, / quand ses parents… / Allez tous vous faire / enculer, fils de pute

[13] G. Bataille, *La structure psychologique du fascisme*, Paris, Lignes, 2009, p. 41.

[14] Cf. D. Scott, « Double pince et raclée… », *art. cit.*

morale empruntée au marxisme et faisant des bourgeois les éléments du corps social les plus dévoyés –, que de la nature intrinsèquement friable de la majorité ; car au regard de son caractère hautement exclusif, il faut bien admettre que c'est presque *tout le monde* qui est potentiellement minoritaire, pour autant qu'il dévie du modèle.

On en revient ici à la donnée numérique : ce ne sont plus strictement les dissociés de l'ordre juridico-légal étatique (sans papiers, sans abris, aliénés, toxicomanes, prostitués…) qui forment une « minorité » ; mais aussi tous ceux qui, par défaut ou par excès, débordent le seuil représentatif de la référence majoritaire. D'après ce second sens, il devient évident que la minorité est *beaucoup plus nombreuse* que la majorité, puisque alors les femmes, les enfants, les homosexuels, le Sud, les immigrés, les Arabes, les Juifs, les ruraux, les ouvriers, etc., sont bien des minorités. Aussi la fonction politique du théâtre jaillit-elle encore chez García de la formidable érosion qu'il met en jeu : le théâtre n'est plus cela qui représente rien, mais cela qui présente la possibilité de l'effondrement d'un modèle majoritaire, *via* la constitution d'une conscience de minorité comme puissance d'un devenir partagé par le plus grand nombre.

Est-ce à dire qu'en atteignant cette conscience, chacun pourra enfin prendre la mesure du potentiel massif, insurrectionnel, suscité par l'addition des minorités ? García, sans doute, ne le croit pas. Il n'y a pas chez lui de véritable programme politique que l'on pourrait apparenter au marxisme et/ou au brechtisme. En ce sens, le dégoût qu'il affiche pour l'argent ne procède pas, même s'il est constant, d'une analyse matérialiste des rapports sociaux en termes avant tout économiques. Non : si la direction dans laquelle se produit l'arbitrage du pouvoir reste bel et bien conforme aux intérêts généraux du modèle majoritaire – c'est-à-dire, bien entendu, à la norme capitaliste –, l'homogénéité du modèle et sa force coercitive sont à chercher *ailleurs* que dans cette norme économique qui, certes, sert à soutenir puissamment le modèle, mais dont, en cet ailleurs, elle n'est plus pour autant qu'un symptôme *parmi d'autres*.

Ailleurs n'est donc pas le lieu de l'argent, de la ligne que l'argent démarque entre riches et pauvres, maîtres et esclaves. Ailleurs n'est pas non plus le lieu du peuple révolutionnaire. Ailleurs est peut-être le lieu plus sinistre qu'avait osé entrevoir Bataille : celui de la *race* – cette « fin impérative[15] » de toute société fasciste. La race, c'est le revers ténébreux, dévitalisé, de la minorité, sur et par lequel la majorité étend son pouvoir, jusqu'au carnage. C'est aussi, en ce sens, le point de brisure du modèle, son élément dur et opaque, anhistorique dans l'histoire. C'est le lieu où l'histoire décline sur elle-même, et d'où montent les cris de ceux qu'elle a niés. Vacarme de la minorité – ces spectres, encore, persécutés pour n'être pas

[15] G. Bataille, *La structure psychologique du fascisme*, *op. cit*., p. 51.

du « bon » côté de la race, ou n'avoir pas souscrit à sa brutalité.

Or, chez García, ces clameurs viennent obstinément des terres quittées à vingt-deux ans. « Où sont les disparus ? » demandent, depuis 1977, les Mères aux foulards blancs – blancs comme des langes d'enfants – de la *Plaza de Mayo*, à Buenos Aires[16]. Où sont leurs dizaines de milliers de fils et de filles enlevés et assassinés par la junte militaire de Videla ? Où sont leurs corps kidnappés, séquestrés, torturés, drogués, jetés en mer, enterrés sans sépulture ?

Où sont les corps ?

Ces questions sont sans réponse car ces vies sont sans trace. Et si le théâtre de García semble tant préoccupé de faire du bruit – un bruit qui, si souvent, dérange –, c'est parce qu'il lui est primordial d'apposer une marque pour tous ceux qui, « minoritaires », ne le peuvent pas, ou plus. Pour faire se replier une majorité qui a rendu, qui rend encore, certaines images invisibles, certains sons inaudibles, certaines paroles indicibles. Pour se réapproprier ces images, ces sons, ces paroles – c'est-à-dire la somme de notre connaissance, qui détermine aussi notre aptitude à la *poursuivre*. Poursuivre la connaissance de ce qui a été perdu, de la violence infligée et subie, et de la valeur des vies humaines.

Dans ces moments, García, suspendant pour un temps son défaitisme, approche peut-être son théâtre de « ce que les Grecs, comme le rappelle Giovanni Careri, appelaient *pathei matos* : une sorte de travail du deuil étendu à l'intelligibilité du monde[17] ». Il autorise alors une conscience accrue de la précarité de la vie, de la nécessité de la protéger, et de comprendre que nous partageons tous cette précarité, au-delà des frontières et des « races »[18]. Il n'y a guère que la compréhension de cette précarité, de cette finitude de l'humain, qui puisse à nouveau offrir l'espoir d'une alternative historique ; car en rendant sens et valeur à des vies perdues, abîmées et détruites, cette compréhension seule, nous rappelle García, peut rendre sens et valeur au présent de nos vies.

[16] Outre la liste tout à l'heure évoquée des « personnes ayant commis des actes de répression et de torture entre 1976 et 1983 en Argentine et graciées par Carlos Menem en 1990 » (JH, p. 45-49), le spectacle *Borges* s'ouvrait et se fermait sur une séquence vidéo des visages des colonels de la dictature militaire en parallèle à ceux de ces Mères.

[17] G. Careri, « Rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire », *art. cit*., p. 57.

[18] Pour mener à bien ce projet, il faudra d'abord ferrailler avec ceux qui, comme cette touriste émergeant d'eaux tropicales et emmitouflée dans un drap de plage sur lequel est peint un corps noir famélique (*Agamemnon*), ont choisi de ne pas regarder d'où proviennent les atours dont ils se croient dotés.

13. Où sont les corps ?

Cette question, cependant, lancine encore ; peut-être parce qu'elle est celle qui, urgemment, se pose à notre temps ; et qu'à ce titre García s'y mesure, comme chacun de nous, à tout instant. Le corps, on le sait maintenant, est chez lui l'objet d'une violence et d'une destruction, noyé jusqu'à l'assimilation dans les déchets, les immondices et le stercoral, jusqu'à ne plus faire qu'un avec l'image entêtante du cadavre, que ne peut mieux illustrer cette façon, si assumée, de savourer le « privilège réservé au théâtre : que le public puisse s'en retourner chez lui avec ses cheveux et ses vêtements imprégnés de cette odeur de pourri qui émane de [s]es spectacles[1] ». Que chacun soit contaminé, en même temps que par la puanteur, par la fatalité ravageuse des corps périssables et putréfiés.

Est infinie, rappelle García, la multiplicité des êtres qui marchent vers la corruption et l'extinction, l'altération après la seule diminution (le texte, on l'a vu, qu'est le fragment, et réciproquement). Mais pas de cette infinité qui paraît chez Jon Fosse – de cette voix des morts qui ne s'élève pas comme voix de *la* mort, mais fait de chaque corps « ce mort qui nous partage, comme dirait Nancy, l'étendue de son *ci-gît*. Non le discours d'un être-*pour*-la-Mort, mais l'écriture de l'horizontalité des morts comme naissance de l'étendue de tous nos corps – de tous nos corps *plus que* vivants[2] ». Non pas, donc, d'une infinité pour idéalité. Non pas la « paix des cimetières[3] » qui donne son espace à la communauté, mais le corps comme ignominieuse carcasse esseulée, d'un abandon sauvage, déterré du secret des caveaux, fermenté jusqu'à exsuder l'âcreté fétide de la viande avariée, devenu inconsistant, sans faciès, sans identité, sans provenance – *méconnaissable* : voilà, chez García, l'unique paradigme existentiel qui soit :

> Des tas de corps sans tête poussent vers l'avant et poussent avec eux la montagne de crânes.
> Ils s'effondrent sur elle, ils écrasent un nez pas-ci, une oreille par-là, ils attrapent la première tête qui leur tombe sous la main et tentent de se la visser dessus[4].

[1] Cité par H. Le Tanneur, « Ca vous fait mal ? », *art. cit.*, p. 2.
[2] J.-L. Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 49.
[3] *Id.*
[4] FR, p. 19.

Que ce corps soit sans passé, cela ne nous dit pas qu'il soit privé d'histoire. Est-ce celle de Grand Bourg, ce *barrio* de la capitale argentine dans lequel García a grandi, dont les remugles miséreux reviennent nous monter au nez ? Est-ce celle des gens qui le peuplent, dont nous ne savons rien mais dont parfois nous saisissons, à la faveur d'images ou de récits glanés, les petites affaires et les mines harassées ? – le long couteau qui désosse un jarret et, à quelque distance apeurée du bloc musculeux et veineux, l'œil fasciné, l'enfant qui n'ignore pas que dans quelques années, quand il aura trop lu et assez patienté, il lui faudra partir, faire faux bond, ne pas être le fils dont on avait rêvé – sauf, tout de même, à baptiser aussi son entreprise à lui d'un nom dont il dira ne pas l'avoir choisi : une *boucherie*[5].

> Pour comprendre cet endroit il faudrait / beaucoup plus de temps / mais on se contentera du peu / Vous avez vu la viande de bœuf / noircie pendue tant bien que mal à des crochets / dans les vitrines des magasins / de viande / et les petites gouttes de sang sur la pierre[6] ?

Antre de chairs blanchies, pressées, malaxées, saucées, dénervées, suées, nettoyées, coupées, stérilisées, dégorgées, dépouillées. Microcosme repu de sa promiscuité, du fol encombrement de ses viandes luisantes, de ses sérums pâteux et de ses graisses molles, de sa vermine tiède et de ses nerfs sanglants. Tous ces corps qui piaulent ou beuglent, abattus, mutilés, tombés sous la lame ou sous le pistolet, très bientôt empilés puis bourrés de toxines, badigeonnés, brûlés, servis accommodés. Indice où s'origine le destin garciaesque – après qu'elle fut rebut, la chair est un rébus et une infirmité : une viscosité insatiable et spongieuse, triomphante parce qu'omniprésente, et contagieuse en plus comme une épidémie, ouverte, offerte, exubérante. Mais pour cela : si dérisoire, si navrante – délitée et débilitée par et pour qui vient la palper. Mystère qui n'est levé qu'à être recreusé, fouillé dans sa béance jusqu'à l'effilocher.

Voilà pourquoi, peut-être, les corps sont chez García dès l'emblée dénudés. Il n'y a aucun secret à extraire de la chair, seulement une pratique à accomplir ; l'invention, l'aversion, le plaisir ne naissent aucunement d'un secret postulé puis levé, mais de l'éclosion d'une combinatoire qui se déplie à corps ouvert, à travers un ordre qui n'est pas logique mais sériel : le sexe n'est plus une focale érotique, l'objet retardé et consacré d'une ultime signification (d'une épiphanie). Son émoi s'amorce bien plus en amont : là où la chair, épanchée sans ambages, propose tous ses sites aux gestes de l'étreindre ou de la molester. La fantasmagorie médusante de la boucherie, celle qui aura marqué l'enfant qu'était García, vient ainsi se re-

[5] García, fils de boucher, a nommé sa compagnie *La Carnicería Teatro*.
[6] FP, p. 51.

coudre à ses franges scéniques : dans l'un et l'autre cas, un *plateau* nous *étale* l'absence d'un état : il n'y a pas *un* corps en équilibre, intègre, clos sur un plein ou sur un vide, mais des milliards de corps tout aussi solitaires, quêtant de leurs appels et de leurs répansions le contact d'autres corps, désirant s'y toucher, s'y jouxter, y entrer[7]. L'étalage des corps sur le plateau (du théâtre, du boucher), c'est cette pulsation saccadée ou glissante de bords à bords de peaux, d'entrailles et de plis, la transaction constante des corps globalisés. Une fluctuation qu'opèrent les liquides et les mucus, les substances aqueuses et coulantes, qui se faufilent partout sur la scène garciaesque, dans tous les orifices – bouches, nez, oreilles, anus, vulves et plaies –, vaisseaux d'une contagion dont le *sang* est la clé. Comme dans le théâtre d'Angélica Liddell, autre hispanique qui, elle, se scarifie sur scène, imprégnant de ses fluides des suaires de lin dont elle couvre avec soin le visage de ses sœurs[8], le sang est toujours là, en sous-main, chez García, pour signifier de tous côtés la propagation de l'immonde dans le monde. Non seulement parce qu'il agit à plein comme métaphore subjuguée de la guerre et de la maladie – catastrophe secrétée par notre nature même, coulant dans nos artères comme dans des tranchées –, mais parce qu'aussi il agite une image première : les menstrues comme emblème des tréfonds féminins, hémorragique envers d'un terrifiant dedans : le ventre maternel.

Dans les *Pouvoirs de l'horreur*, Kristeva a rappelé la « puissance abjecte ou démoniaque » que le féminin revêt dans les représentations collectives, en même temps que « l'importance considérable accordée aux femmes (filiation matrilinéaire ou apparentée, endogamie, rôle décisif de la procréation pour la survie du groupe social, etc.) » dans ces mêmes représentations. Cette ambiguïté fonde la « peur de la mère archaïque [qui] s'avère essentiellement être une peur de son pouvoir reproducteur[9] ». Une peur arrimée notamment, chez les sujets *borderline*, au fantasme d'un accouchement comme acte d'expulsion violent par lequel le nouveau-né, s'il s'arrache aux substances de l'utérus, ne parvient pourtant pas à en laver les traces. De cette souillure, le corps, plus tard, va continuer de se croire entaché, « serré dans un placenta non plus nourricier mais ravageant[10] ». De là un « culte érotique de l'abject[11] » qui,

[7] Nous comprendrons bientôt quelle difficulté revêt ce désir là, mais on peut dès maintenant partager un extrait qui nous met sur sa voie : « Je me rappelle que lorsque / deux chiens dans la rue / de mon enfance en terre battue bordée de vieilles bicoques / se collaient, cul contre cul, pour baiser / nous, les enfants, on leur jetait des pierres / et mon père / un boucher espagnol, les / frappait avec une barre en fer sur / le dos / jusqu'à ce que chacun / redevienne un / Durant des semaines la petite chienne se promenait / avec la marque « rouge gland » des chiens en rut qui lui lacérait le pelage / empreinte et châtiment de sa dépravation, / vulve ensanglantée » (FP, p. 24-25).
[8] Nous pensons à son spectacle *La Casa de la Fuerza*.
[9] J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p. 79-80 et p. 92.
[10] *Ibid*., p. 120.
[11] *Ibid*., p. 66.

faute de pouvoir introjecter la mère sous peine d'en éprouver l'emprise intolérable, va plutôt l'incorporer afin de s'approprier cette scène initiale : en un scénario plusieurs fois répété – et souvent suicidaire : car pour stopper l'écoulement premier, il faudra fréquemment, en s'automutilant, s'y noyer – le sujet va rejouer son « auto-accouchement » : une répétition qui n'est pas renaissance, mais rejet formidable de ses propres viscères en un « fœtus précieux dont il doit accoucher[12] ». Apogée du débris que ce déchet fœtal, dont par ailleurs la science et les rites modernes ne parviennent pas, sait-on, à *nommer* l'existence[13]. Saisissement sans mots et aussi sans images, mais qui, pour ce motif, appelle massivement la langue et le regard. Si García nous sidère, c'est qu'il trame les deux : la vue et l'ouïe vont chercher l'impossible aux portes interdites du sexe maternel, là où l'accouchement, déchirure première, a fait de son *discorps* le sujet écorché[14]. La scène garciaesque alors côtoie l'inceste, le summum du tabou et de l'hésitation (dedans/dehors, moi/autre, sujet/objet), entre plus-value et raillerie brutale du libidinal :

> J'emmène ma mère dans une fête et je lui présente une bande de pauvres types défoncés du matin au soir.
>
> Ma mère, à son âge, qu'est-ce qu'elle en a à faire, elle a soixante-dix balais.
>
> Il y a une baignoire pleine de bouteilles, tout le monde est bourré, personne ne calcule personne.
>
> J'emmène ma mère dans une chambre et je lui dis de se mettre à l'aise.
>
> Et je fais défiler un par un tous ces pauvres types pour qu'ils la baisent.
>
> Qu'ils l'enculent. Qu'elle leur bouffe la bite. Qu'ils lui flanquent des baignes, on sait jamais, ça peut lui plaire[15].

Terrible déchéance infligée à la mère que cette série d'épreuves, tableau abject et misérable indissociable du rire effrayant de García, qui peut encore surgir lorsqu'elle se trouve, ailleurs, traitée en cucurbitacée : « Ma mère […] se laisse aller la tête la première, comme une courge

---

[12] *Ibid*., p. 120.

[13] En France, la loi du 8 janvier 1993, art. 79 du Code civil et la Circulaire du 24 mars 1993, considèrent comme un « produit innommé » ou un « débris humain » tout enfant mort-né (voir F. Zonabend, « L'innommable et l'innommé », in J.-C. Beaune (dir.), *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 90-98).

[14] Ce mot de *discorps* vient d'Evelyne Grossman. Elle-même l'empruntait, dès sa thèse de doctorat, à Hölderlin, pour dire l'existence d'un entre-deux du discours et du corps – « ni l'un ni l'autre : une discordance » –, et a depuis continué de l'enrichir dans ses analyses du théâtre d'Artaud. Cf. *Entre corps et langue : l'espace du texte (Antonin Artaud, James Joyce)*, Thèse pour le Doctorat d'Etat, Université Paris 7, 20 décembre 1994, p. 110 et suivantes. [En ligne] : http://antoninartaud.net/docs/entre_corps_langue_espace_du_texte_evelyne_grossman.pdf (également paru en version abrégée sous le titre *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1996).

[15] FR, p. 34.

très looooouurde, et qui fait boum ! sur le marbre[16] ». Comparaison risible qui peut se prolonger avec férocité (« Je pense que ma mère est une imbécile décérébrée[17] »), mais que tempère pourtant une autre image cette fois généreuse, attentive, fière, solaire : « Ma mère est la seule qui accorde de l'importance à ce qui m'est arrivé dans la vie. […] Elle rit parce que j'intitule une pièce de théâtre *CONNAÎTRE DES GENS, BOUFFER DE LA MERDE*. Elle rit – ET MOI IL ME REND TRÈS HEUREUX LE RIRE DE MA MÈRE[18] ». Cette gaieté n'est pourtant pas sans ombre, car elle est teintée de cette retenue coupable, en tout cas gênée ou pudique, qui rejoint comme souvent chez García – et où, sans doute, s'origine – une colère première, une saine amertume clairvoyante et tonique :

> A son rire je comprends toute sa frustration, je sais que dans le fond elle est d'accord avec moi, elle m'autorise à être le porte-parole d'une génération de perdants qui se sont fait enculer jusqu'à l'os[19].

Cette mère duplice est sans doute la représentation tragique du terrible pouvoir des femmes : celui de donner la vie, mais une vie qui n'est pourvue de sens que tant que celle qui l'a donnée est là pour le valider (« Quand ma mère entre dans ma chambre […] et qu'elle est heureuse, je justifie la naissance[20] »), et qui le perd à l'instant où elle disparaît (« Quand ma mère sera morte, je ne vais rien savoir, à cause du peu d'importance que j'ai accordée à mes pas – je les ai pris pour ce qu'ils sont, des pas, un point c'est tout[21]. ») Là est tout à la fois le sens et le non-sens d'un don dont on ne peut trancher s'il faut l'accepter ou bien le refuser :

> Celui qui aurait choisi, depuis sa non-existence, d'exister, se serait trompé.
>
> Et celui qui aurait choisi, depuis sa non-existence, de ne pas exister dans cette existence et de continuer dans sa non-existence, se serait également trompé[22].

Et pour porter ce don, la mère : passeuse de beauté comme de cruauté.

Ainsi en va-t-il donc d'une grande ambivalence, qui contamine toute la représentation féminine garciaesque. D'un côté, la femme est conforme à une sublimation quasi archaïsante, à la fois lymphe et nymphe : refuge amniotique qu'offre son corps immense, onde surnaturelle

[16] BS, p. 41 [Mi madre […] se le cae la cabeza entera, como una calabaza pesadíiiiiisima, y hace ¡pum! en el mármol]
[17] FR, p. 38.
[18] BS, p. 21.
[19] *Id*.
[20] FR, p. 31.
[21] BS, p. 23.
[22] FR, p. 31.

dans sa solennité (« Dans tes yeux, un son dans la nuit m'ébranle puis m'apaise. / Dans tes yeux j'ai entendu le son d'une vague noire une nuit près de la mer, et comme un enfant je me suis accroché à ton pull[23]. ») D'un autre côté, elle est l'objet d'une peur génitale, peur qui vient la punir en un déchaînement de sentiments sadiques[24], pervers[25], pornographiques[26], paraissant à leur tour dessiner, en sous-main, un portrait délabré du sexe de la mère. La raison de ce délabrement est pour sûr à trouver dans un désœuvrement : pour García, l'existence est toujours un ratage, un drame indépassable dont l'« autre » sexe est responsable, puisque c'est lui qui l'achemine et la délivre.

D'où la nécessité, pour en sonder l'énigme, d'entrer dans cette erreur en se l'accaparant – c'est-à-dire en occupant, outre les fonctions du fils et de l'amant, le lieu où tout commence : celui du féminin[27]. Solution œdipienne toute particulière, par laquelle le sujet ne se norme pas selon la triangulation père-mère-enfant mais, simultanément, se fond dans les trois. Ainsi, dit García de son théâtre, « on assiste […] à la naissance d'un monde bizarrement androgyne où tout peut être tout, et où personne ne sait vraiment quel rôle il est en train de jouer. » Comme chez Kane, voici donc que le mythe androgynique reparaît, mais moins cette fois pour subsumer que pour *exciter* la rencontre abjecte avec le féminin ; et pourtant, comme on va le voir, dans ce corps père-mère-enfant que García exhibe et raconte, le sexuel, pour être partout, n'est nulle part : « Les hommes, indique-t-il, que je mets en scène sur le plateau, il n'est pas possible de les identifier comme homosexuels, hétérosexuels, pédophiles ou zoophiles[28]. »

On doit, pour mieux cerner ceci, instruire de nouveau le motif enfantin, dont la prépondérance nous conte davantage que son espiègle apparition. Car l'enfant est selon García cet être séparé de la raison et du langage, soit d'une symbolicité qui, à ses yeux, altère l'être parce qu'elle le socialise et le sexualise. Si l'innocence de l'enfant est donc transfigurée comme le serait celle d'un angelot ou d'un *putto*[29], c'est parce qu'il est aussi le seul dont le sexe, sur le plateau, soit

[23] ED, p. 32.
[24] ED, p. 34 : Tu t'approches d'elle et tu lui proposes une nouvelle vie à deux. / Puis […] tu la baises sans capote.
[25] FR, p. 35 : J'aime bien que les chatons me bouffent la chatte.
[26] ED, p. 41 : M'enraciner dans ta chatte trempée.
[27] « J'avais envie de faire une œuvre très masculine, même si les hommes qui la peuplent sont sas cesse en train de jouer à la femme. Il y a un moment de l'art où le simple regard hétérosexuel m'ennuie, et ne me semble pas à la hauteur de ce qu'il faut dire ». Voir « Entretien de Barcelone, mars 2002 », in B. Tackels, *Rodrigo García…*, *op. cit*., p. 70.
[28] *Ibid.*, p. 71.
[29] « Si les choses sont belles, dit García, elles seront dix fois plus belles sous le regard d'un enfant. » (*Ibid.*, p. 92.)

caché. On sait combien, dans ce théâtre, l'homme et la femme sont affichés dans leur plus grande crudité : leurs corps semblent d'abord hypersexualisés, enrobés, on l'a dit, de matières collantes qui, miel ou plâtre, farine ou boue, moulent leurs attributs – pilosité, poitrine, sexe, musculature – comme pour en flécher la nature genrée. Si l'on veut bien pourtant y regarder de plus près, ce sont surtout les *fesses* qui sont avec García observées sans relâche, comme lors de cette entrée de *Jardinage humain*, où les acteurs, dos au public et hurlant des jurons, frappent vigoureusement les leurs. Un geste qui, fétichisant comme il le fait cette zone du corps, dissimule à l'inverse – et rend donc *indistincts* –, clitoris et pénis, montrant de l'homme et de la femme ce qui d'eux n'est ni l'un ni l'autre. Une abolition de la différence qui, en gommant le devant, les égale alors à l'enfant – c'est-à-dire à celui dont le corps genré n'est pas encore tout à fait défini, pour la bonne raison qu'il n'est pas ex-posé. L'enfant, de ce point de vue, serait le paradigme incarné de l'acteur : pure idéalité soustraite au génital, par qui l'organe, de même que l'objet, se trouve détourné de sa doxalité. Mais, ôté de la sorte à la sexualité, il ne se trouve qu'un pas pour qu'il soit dépouillé de son humanité : dans *J'ai acheté une pelle*…, le jeune Rubén Escamilla se muait en machine destructrice à la minutie répétée, faisant voler en éclats, à chaque « Noël », une dinde attachée à une ficelle. Réduit de cette sorte aux fonctions mécaniques, l'enfant/l'acteur alors s'approchait du pantin : poupée sans entrejambes, chose sans qualités – manière, en vérité, d'occulter ce signifiant premier dont García semble tant obsédé.

Cette obsession se poursuit dans *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada (Bleue, saignante, à point, carbonisée)*, qui invite sur le plateau des corps adolescents, ceux de ces *murgueros* recrutés par García. Dans un monde strictement masculin, la *murga*, ce carnaval aux gestes, aux chants et aux costumes rudimentaires pratiqué par les jeunes des quartiers populaires argentins, devient l'allégorie d'une planète orgiaque, canailles et truands exultant en ronde autour d'un brasier fumant[30]. L'homme, dans cette affaire, a beau jouer au père, il n'en reste pas moins avant tout un enfant[31] : engeance d'une femme dont l'absence criante permet de la garder absolument intacte, de la tenir bien loin de cette bacchanale ; frère d'un

[30] « A Buenos Aires, explique García, le carnaval est très simple, presque élémentaire. […] Il y a essentiellement des percussions, une sorte de marche avec des tambours. Les gens cousent ou bricolent eux-mêmes leur costume, ils dansent de façon très basique. Par ailleurs, autrefois, les personnes qui participaient à ce carnaval n'étaient pas bien vues. Issues de basses classes sociales, elles incarnaient le pire. » (Cf. I. Filiberti, « Entretien avec Rodrigo García », *art. cit.*, p. 14.)

[31] BL, p. 43 : TEXTE PROJETÉ PENDANT QU'ÓSCAR, JUAN ET MATÍAS (TOUS TROIS ADOLESCENTS) PARLENT DE LEURS ENFANTS / Ils disent de bien jolies choses de leurs enfants : ces choses que les parents ont coutume de dire. / Óscar dit que, tout petit déjà, son fils était un vrai démon. / Matías est complètement gaga devant son fils, comme tout le monde. / Il dit qu'ils l'ont appelé Santino à cause du film *Le Parrain*.

autre frère, le guerrier et l'amant, réel objet, sans doute, d'un désir refoulé (dans ce spectacle, une impression nous frappe : celle d'une tendresse très peu vue chez García ; comme si celle-ci ne s'avérait possible que lorsque sa phobie du féminin en actait bel et bien, en en trouant la scène, le gouffre envahissant). La *murga* est alors le langage enjoué que revêt cet amour-amitié fraternel, jeunesse tapageuse, rieuse et libérée, qui s'arrache à la terre par la force des corps, des chairs, de leur poussée : voltige de carcasses martelant la poussière, toute de fibres et de muscles arborés… Tout cela, cependant, pour donner à en voir non la virilité, mais bien, plus nettement, sa *virtualité*. Car pour une fois, dans ce spectacle, les acteurs n'étaient pas dénudés ; c'est comme si le fantasme du phallus victorieux, enfin débarrassé de l'« autre » féminin, ne pouvait s'exhausser que dans la chasteté : à contrepied du dévêtement habituellement pratiqué par García, l'étoffe d'interdit apposée sur le sexe barrait ici l'accès à l'arcane du plaisir, n'en donnant, pour tout jouir, que le spasme effréné. Violemment désirable autant qu'inaccessible, le corps en sa vigueur se trouvait évidé dans le geste dansé – grâce quasi femelle composée en *tempi*, en courbes, en déliés. Face au chœur sororal né de ce carnaval, ne demeurait pour nous et pour l'auteur (peut-être) qu'à se sentir déchets (re-)tranchés du phallus, au moment que ces hommes, génies tourbillonnants, se transformaient eux-mêmes – mais semblant l'ignorer – en sorcières ou en fées.

Erection merveilleuse d'un féminin de conte par laquelle s'opérait un brouillage subversif des codes prescriptifs du genre et de la norme : voilà ce que García accomplissait ici – mais qu'aussi, on le sait, le rite carnavalesque lui permettait d'achever. Michel Agier a montré que le carnaval urbain contemporain peut être recensé selon deux grands aspects : identité et liminarité[32]. A l'occasion d'une fête autorisant la métamorphose des individus, mettant en scène leurs libres choix d'appartenir à des groupes éphémères, suscitant l'imagination et la création, sont jouées et assumées des proclamations identitaires proposant une organisation du monde différente de celle qui prévaut quotidiennement[33]. Mais si, en outre, le carnaval est une célébration populaire, il se distingue des autres fêtes de ce type par sa nature avant tout marginale : y coexistent en effet divers modes d'invention susceptibles de mettre à distance et de *défigurer* la réalité ; les costumes et les masques sont conçus par exemple comme autant de moyens de devenir un(e) autre tout en demeurant soi, d'élaborer une individualité nouvelle

[32] Cf. M. Agier, *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*. Marseille, Parenthèses/IRD, 2000. Cet ouvrage est une enquête sur le carnaval de Bahia et sur la première troupe musicale qui en est à l'origine, le « bloc afro » créé par un groupe d'amis dans un quartier défavorisé à dominante noire et appelé Ilê Aiyê.

[33] Agier affirme que « l'identité est un fait contextuel – elle dépend de certains enjeux localisés – et relationnel : elle est toujours inscrite dans un rapport d'altérité » (*ibid.*, p. 201).

déplacée par les jeux de la réidentification, tout en s'agrégeant à un groupe lui-même simultanément inscrit dans les structures sociales et formé pour s'en démarquer.

C'est par conséquent une certaine ambivalence qui prévaut encore dans cette définition, comme elle le fait chez García dans la définition du corps genré : car l'imaginaire qui sous-tend et le carnaval et la mise en scène des *murgueros* dans *Bleue, saignante…*, fonde un espace symbolique à la fois signifiant et en retrait, où les genres et les identités, s'ils viennent certes circuler et se distribuer dans des corps variés, n'opèrent ce trajet qu'à la faveur de codes *déjà* constitués, c'est-à-dire au travers des mécanismes sociaux et culturels capables de produire et de déterminer ce trajet. La multiplication des possibilités qu'organise sur scène hors des instances traditionnelles, telles qu'elles sont normées triangulairement (père-mère-enfant) et binairement (masculin-féminin), une perspective dérangée et brisée, n'a alors lieu qu'avec la complicité de ceux qui, tout à la fois, subissent et soutiennent ces instances, et dans la stricte mesure où ils en sont eux-mêmes inconscients[34]. La scène garciaesque se voit donc à nouveau rattrapée par la contradiction : d'un côté, elle paraît s'attacher à révéler l'invalidité des stéréotypes de la permanence substantielle d'un soi genré – c'est-à-dire, plus généralement, de la stabilité de toute ontologie de l'identité sexuée ; mais de l'autre, elle reste articulée à ces stéréotypes, qu'ainsi elle contribue, volontairement ou non, à prolonger.

Ce dilemme ne se donnera nulle part mieux à voir que dans la relation dessinée par García à la paternité. Car l'envahissement fou du terme féminin déchu ou dévoyé qui s'opère, on l'a vu, dans certaines de ses pièces, ne se comprend en fait que sous la clarté d'un autre cliché : celui d'un père honni aussi bien qu'admiré. Borges d'abord, on le sait désormais, est ce père jailli d'une scène primitive qui le fantasme en fait comme son propre fils :

> Où je suis allé ? Pour y faire quoi ? / M'enculer moi-même[35] !

Un modèle endogène imprimant à son tour, et tout au long du texte, celui qu'y s'y réfère comme le pôle égal entre ami et rival, père et enfant. La pièce, dans cette veine, s'ouvre sur un portrait, statue et tableau magnifiés – à de nombreux indices, c'est tout d'abord du moins ce qu'on pourrait penser :

---

[34] Est-ce là l'une des raisons de l'inconfort un peu coupable dont García, à propos de ce spectacle, a longuement témoigné ? Voir par exemple son entretien avec Irène Filiberti, dans lequel il évoque notamment le « choc » qu'a constitué sont travail avec les *murgueros*, précisant : « Intégrer d'autres gens au théâtre reste une combinaison, un pacte difficile. […] Chaque fois que les *murgueros* m'ont vu faire, ils ont été très surpris, parce que jusqu'à maintenant ils ne réalisent pas bien, ils n'ont pas encore vraiment à l'esprit que le projet est une réalité. […] Tout cela n'est pas vraiment très clair dans leur tête » (« Entretien avec Rodrigo García », *art. cit.*, p. 18-19).

[35] BS, p. 11 [¿ A dónde he ido ? ¿ A qué he ido ? / ¡ A darme por el culo a mí mismo !].

> Je traquais Borges partout. Il donnait des conférences et j'étais là, une demi-heure avant, quatre heures avant, au premier rang[36].

Mais presque au même instant, le portrait se renverse, empêchant l'idéal de s'y cristalliser pour en laisser suinter la laideur ambiguë, qui se matérialise en deux difformités. Celle, pour commencer, du vieux Borges lui-même, dont la cécité est ridiculisée :

> J'ai fini par connaître Borges au milieu d'autres gens et j'ai pas eu les couilles pour leur lâcher la fameuse phrase, ma célèbre phrase d'anthologie, "allez vous faire enculer chez les aveugles"[37].

Celle, ensuite, du père biologique, décrit dès son entrée comme une figure ogresque, fulminante et jalouse, qui possède son fils en le rouant de coups, et en punit l'amour pour le père putatif par un infléchissement régressif vers *sa* viande :

> Mon père me flanque un coup de ceinture, il m'engueule en me traitant de pédé et je vous passe le reste, et cinq minutes plus tard je me retrouve avec un tablier blanc plein de sang en train de découper du bœuf à la boucherie[38].

La donne incestueuse est ici redoublée, maculant père et père de comportements torves : le narrateur trouve là sa texture, s'approchant de Borges non pas par l'écriture (ce versant fait d'échec et d'inaccomplissement que celui qui raconte s'exténue à gravir), mais par le sexe, encore, qui vient réinvestir d'une perversion nouvelle la relation au monde et à l'altérité :

> Le mieux dans la perte d'un sens, c'est que ça en enflamme un autre à coup sûr : […] la sexualité du paralytique est infiniment plus riche que celle du tout-venant, parce qu'il s'adonne sans la moindre hésitation aux pratiques soi-disant "sales"[39].

Le narrateur alors veut devenir aveugle, saisi d'une folie confinant, dirait-on, à l'identification cannibale, à une substitution insultant la nature :

> J'ai acheté une canne pliable, un gigantesque labrador, j'ai acheté des lunettes de soleil et je me suis inscrit dans une école de théâtre où deux metteurs en scène pédés m'ont appris en un mois à jouer les aveugles à la perfection[40].

Quant au père biologique, il est mu, on l'a dit, par des passions sauvages – inceste qui l'étreint

[36] BS, p. 23.
[37] BS, p. 9.
[38] BS, p. 29.
[39] BS, p. 9-11.
[40] BS, p. 17.

jusqu'à un non-retour, c'est-à-dire jusqu'au lieu où il se perd deux fois : absolu criminel et absolu amour[41].

Il semble donc logique que ce père doive tomber, une fois parodié en monstre impardonnable : il faut destituer la fonction paternelle, dissoudre toute image idéale du père, puisqu'on n'en compte point, en vérité, de bon : il n'y a guère que des pères tortionnaires et vicieux, et des fils qui se cherchent, perdus et effrayés. Alors on invalide le père charitable, on en blâme les tares et l'imbécillité, dût-on même les outrer[42]. Programme très classique que ce meurtre du père, mais que ne sous-tend plus un schéma névrotique encore trop œdipien (où se verrait défaite, *via* cette destruction, l'image d'un reproche constant, et pansée une blessure narcissique précoce), mais une conversion mâtinée de *psychose* : à la fin de *Borges*, un plaisir sexuel explicitement phallique soude le fils jouisseur et les pères macabres (biologique et putatif) dans un bain de ce sang où réafflue la mère :

> Je vais l'attendre [*Borges*] pour lui flanquer une bonne raclée. / Je vais lui mettre un coup de bifteck. / Un coup de gigot. […] Je lui donne un coup sur le front avec l'os de mon gigot, il y a du sang partout[43].

En ce magma grotesque scellant la collision fatidique des pères, la femme ensanglantée vient tout coloniser – le corps, le moi, la psyché. Ses *alias* oniriques à nouveau reparaissent, mutant le narrateur en auguste Circé qui fait de l'homme un porc, et de son propre sexe, la baguette pour le mater[44] ; ou bien en Blanche-Neige fuyant dans le suicide son lignage intenable, et ravageant tout héritage en confondant le temps et ses conjugaisons :

> Je me casse.
>
> Et je me suis cassé.
>
> Je vais bouffer cette pomme bourrée de poison et je crève[45].

---

[41] Ailleurs que dans *Borges*, on trouve le motif du père incestueux, tel celui-là qui, dans *Creo que no me habéis entendido bien (Je crois que vous m'avez mal compris)*, souhaite présenter son fils à « un drôle de monsieur. / Il fait de très jolies photos, qui peuvent te rendre célèbre. / Il fait grimper les petits enfants sur un poney pour les prendre en photo. / Ensuite il balance les photos sur internet » (in FR, p. 55).

[42] FR, p. 32-33 : Mon père ne donnait rien à manger aux chats pendant un ou deux jours et subitement il leur donnait à manger. / Un tas de choses à manger. Du foie cru. De la viande hachée. / Et quand les chats devenaient fous à la vue du foie cru, bien frais, mon père les toréait. / De sa main basanée il les attrapait par la tête, il leur donnait le tournis, puis il les lâchait. / Et les chats avaient les boules. / […] Ensuite mon père appliquait sur nous, sa famille, ce qu'il avait d'abord pratiqué avec les chatons. / Ce tournis bien étudié, c'est ce que mon père a infligé à ma famille.

[43] BS, p. 29-31.

[44] Voir aussi, par exemple, FR, p. 33-34 : Je dis alors à ma mère : on va prendre cette liberté sexuelle qui plaît tant à mon père. / […] Habille-toi, on sort, je dis à ma mère. / […] J'emmène ma mère dans une fête et je lui présente une bande de pauvres types […] / Je fais défiler un par un tous ces pauvres types pour qu'ils la baisent.

[45] BS, p. 41.

14. Langage (confins)

Une bonne fois pour toutes, et par-delà *Borges*, ces scénarii de mort semblent vouloir solder la dette envers le Père, la Mère, le Génital – stériliser, châtrer chacune de leurs fonctions dans une psalmodie acerbe et sans pitié, qui essaie furieusement, au travers de chaque œuvre, d'en étêter le sens[1]. Mais ce n'est pas assez. Car la langue est une cage dont aucune folie ne peut jamais faucher les liens indéfectibles qui tiennent en son droit la dyarchie régnante signifiant/ signifié, ni même les métaphores et les métonymies pullulant par la bande au travers des lexèmes, ni surtout les liaisons logico-syntaxiques où toujours réaffleurent l'édifice social et l'ordre symbolique. La langue ne veut pas de son éclatement, elle se reconstitue quelle que soit la puissance qui veut en garrotter la voix et l'unité. Elle croît sur le Sacré, l'Autorité, la Loi, et dédie les pulsions, le hors-champ, l'innommable, au désappointement de ne pouvoir trouver un lieu où s'installer. Dernier effort, alors, avant le renoncement : l'*obscénité*, qui chez García (on l'a déjà brièvement abordé) vient fustiger le sens et meurtrir qui énonce :

> Voir passer des glaces des chattes des bites des montagnes des livres des orchestres des matchs de foot et toi tu fais tapisserie quatre ou six ans de sécheresse de putain de sécheresse à te les voir passer sous le nez comme un spectateur comme un fantôme jusqu'à ce qu'enfin je meure […] Et maintenant c'est vous qui êtes de la baise je vous ai crevé entre les doigts je vous ai bien baisés vous allez pas faire vos coups de pute à une morte c'est écrit sur les papiers c'est écrit Nuria je suis morte encore une fois et je dois me débrouiller pour renaître[2].

Dans l'une de ses lectures du texte célinien, Kristeva a montré que le mot obscène remplit une « fonction de *désémantisation* », car il ne se réfère pas à un objet « identifiable comme tel par la conscience », mais déborde plutôt le procès usuel de la signifiance *via* un surgissement du pulsionnel. Ainsi, écrit-elle, « sans référent objectal le mot obscène serait aussi le contraire d'un autonyme qui, vous le savez, renvoie à la fonction de signe d'un mot ou d'un énoncé : le

[1] Est-il encore besoin d'ajouter que c'est toute l'œuvre de García qui, par ses nombreuses diatribes contre la génération (toujours en lien avec ses attaques contre la société de consommation), décline une rhétorique de la stérilité ? On pourra citer, pour s'en assurer, ED, p. 20 : « Et les mamans promènent leurs bébés et moi je vois ces bébés de merde, ces petites ordures pleurnichardes qui se pissent dessus, avec leurs quelques mois de vie, en train de grandir au beau milieu de magasins aseptisés » ; ou UP, p. 43 : « J'en ai ras-le cul de voir les parents emmener leurs enfants au restaurant pour que ces putains de gosses laissent la nourriture dans l'assiette sans y avoir touché. Ils se la mettent dans la bouche, ils s'amusent et ils recrachent dans l'assiette. […] Les enfants, c'est comme les chiens, il faut les laisser à l'extérieur du restaurant, attachés. »

[2] VS, p. 30 et 34.

mot obscène, lui, mobilise les ressources signifiantes du sujet, lui fait traverser la pellicule du sens où le maintient sa conscience, le branche au gestuel, au kinésique, au corps pulsionnel, au mouvement de rejet et d'appropriation de l'autre[3] ». C'est dans cette logique que la grossièreté, l'insulte ou le juron élaborent chez García une stratégie en tout point opposée à celle que déployait tout à l'heure la liste (dont on avait d'ailleurs noté l'autonymie) : le côtoiement du hors-sens n'a plus cours cette fois par le biais de la pesanteur et de l'univocité lexicographique dont le mot serait doté ; il s'opère par le remodelage du réseau signifiant, qu'il crible des excès du traumatique ou du somatique :

> Je me retrouve au tapis bordel j'arrive pas à ignorer tes sales coups de pute j'en crève bordel je suis foudroyée par tes coups de pute toujours les mêmes j'arrive pas à croire que vingt ans plus tard tu débarques avec tes sempiternels coups de pute et tu me refasses la même chose […][4]

Imprimant en outre au discours ce « mouvement de rejet et d'appropriation », dont on a déjà dit le lien qui le nouait à la motilité des sphincters dans le trajet libidinal, le mot obscène, en une économie qui paraît à nouveau l'effet d'une décharge de la pulsion anale, vient déglutir sa crasse dans la « belle » écriture (celle qui ne se régale que du sens normé) pour en polluer le texte trop « propre » :

> Se fourrer la langue dans le cul, je trouve pas ça bizarre, boire la pisse de l'autre non plus, ni se serrer les tétons avec des pinces, ni s'enfoncer des boules dans le cul, ni s'enfoncer des légumes dans le cul, ni s'enfoncer une bite jusqu'au fond de la gorge et vomir, ni baiser avec son pied, ni sucer un pied, ni même bouffer un morceau de merde, tout ça me semble parfaitement normal[5].

Peine perdue, hélas : car « écrite, la merde ne sent pas[6] ». C'est Barthes ici qui parle, et rappelle également qu'il n'y a pas dans la langue de revers cloacal : elle devient même encore plus exquisément fine qu'elle veut dire le grivois, la fiente ou le hideux ; le discours dissocie le réel qu'il approche ; et à toucher ce fond, le mot, fût-il obscène, jamais n'y suffira.

---

[3] J. Kristeva, « D'une identité l'autre », in *Polylogue*, *op. cit*., p. 168.
[4] VS, p. 35.
[5] VS, p. 40.
[6] R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit*., p. 141. Cité par Dominique Laporte, dont on se rapportera, sur ce point et ceux qui suivent immédiatement, à l'étonnante *Histoire de la merde (Prologue)*, Paris, Christian Bourgois, 2003 (1978). Par ailleurs Barthes, à propos de la rhétorique sadienne, en dit davantage : « Le langage a cette faculté de dénier, de dissocier le réel : écrite, la merde ne sent pas ; Sade peut en inonder ses partenaires, nous n'en recevons aucun effluve, seul le signe abstrait du désagrément. »

C'est donc la *scène*, alors, qui va quérir l'obscène. Le plateau seul supporte les mille exhalaisons du putride et du sale, de l'abject et du refoulé. Lui seul peut témoigner de cette matière non sémantisée, qui précède et excède le discours et le sens. En lui seul coagulent pulsions et pulsations qui inscrivent un tracé en deçà du conscient, au plus près du tabou et de l'indescriptible, du transindividuel et du transsubjectif (du sémiotique encore, au sens de Kristeva), et que seuls des corps épuisés, transpirants, haletants – éclatés – sont capables de charrier. Corps qui perdent encore leur structure unitaire au moment qu'ils ravinent la chaîne signifiante qui veut les agréger au système des signes – la dispersion des corps n'ayant alors d'égale que celle de la pensée :

> On n'exprime pas des idées. On brasse de la chimie. Ce qui forme une pensée, ce ne sont pas les paroles. Une pensée se cristallise dans des sujets tangibles, comme des ongles qui poussent ou des cellules cancéreuses[7].

Ce corps quasi quantique[8], infiniment poreux, peut ainsi s'élever vers les forces cosmiques, se confondant en elles à l'abri de la nuit, y redevenant air, ramures ou lichen, et végétalisant les sexes dégradés du père et de la mère, quand la branche moussue et la mare croupie forment un paysage aussi beau qu'apeurant :

> J'ai pensé qu'il vaudrait mieux un peu d'air pur, pas cet air qui rafraîchit ou qui nous réchauffe.
>
> Et au lieu de sortir respirer l'air pur, je suis sorti me dissoudre dans l'espace noir des effluves de la nuit, silencieusement accompagné, et je me suis également dissous dans une flânerie solitaire et noire où des souffles noirs me réduisaient à ma nature.
>
> Dans la forêt qui est dans mes yeux, les branches et la boue conservent leur aptitude à faire peur[9].

Le corps dès lors semble vidé de toute réalité, et collé aux multiples efflorescences de celle que revêtent les choses elles-mêmes :

---

[7] VS, p. 44.

[8] Le terme s'impose à nous au-delà du succès qu'il semble rencontrer depuis quelques années pour comprendre le phénomène théâtral, l'« esthétique quantique » étant d'ailleurs un label d'origine espagnole, qui a vu le jour en même temps qu'une association créée à Grenade en 1994, le Salon des Indépendants. Certaines figures majeures du théâtre européen contemporain s'en sont depuis approchés, comme José Sanchis Sinisterra ou Claude Régy, et un colloque intitulé « Le théâtre quantique », ayant pour objet « l'exploration artistique de la nouvelle vision du monde émergeant des principaux principes de la physique subatomique » s'est tenu les 15 et 16 mai 2009 à l'Université Toulouse – Le Mirail.

[9] ED, p. 32.

M’enraciner dans l’eau.

M’enraciner dans les soupirs.

M’enraciner dans la fumée, dans les nuages.

M’enraciner dans des milliers de petites bulles.

M’enraciner dans les regards.

M’enraciner dans des verres de vin.

M’enraciner dans la peau de l’autre.

M’enraciner dans un livre.

M’enraciner dans ta voix.

M’enraciner dans mes propres larmes.

M’enraciner dans ce qui est éclairé par la lune[10].

Mais il nous faut ici suspendre ces exemples : car tout cela n’est rien, que des mots, on l’a dit. Il reste, avec García, à quitter le langage, pour saisir ce qui fuit de l’enclos symbolique : sortir du je(u) verbal vers ce qui le produit – un corps non disserté, biologique, innervé, motriciel, matériel et concret, dont l’image écrasante tout autant que fuyante rend le dire impuissant à en ouvrir l’accès[11]. Il faut bien essayer, cependant – mais sans sommer les textes de rien nous révéler ; c’est-à-dire encore – du moins tant que l’on peut progresser *sans la langue* – sans les « citer ».

Voici.

[10] ED, p. 41.

[11] J.-L. Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 53 : « Ce qui est "révélé", c’est que les corps sont plus visibles que toute révélation. Ainsi j’ai déjà fini de parler des corps : je n’ai pas commencé. Je n’en finirai pas de dire ce non-commencement, mais lui, le corps même de cette parole, ma bouche, ma main, mon cerveau, n’en finira pas de le taire. Et de le taire dans une évidence à laquelle, pourtant, il n’y a pas d’accès – pas de vision. »

15. Ce qu'il en reste

Le corps garciaesque est un corps de poussées, d'efforts et d'énergies. Quantité de niveaux et d'élans le traversent, s'imbriquant, se heurtant, s'avoisinant sans cesse, sans qu'il nous soit permis d'en fournir la synthèse. Ces niveaux, ces élans, comme anarchiquement, en dispersent les lieux de façon diffractée, altérant du même coup toute concentration sur une cohérence scénique ou dramatique. Le corps est le voisin, jusqu'à l'inorganique, de chacun des gradients qui cousent un tableau – lumière, vidéo, musique ou bien *voix-off* – en des agencements qui fabriquent du *jeu* – comme sur un canevas, on en peut voir les fils, mais aussi les écarts. Là où ceux-ci s'ajointent, ils créent ailleurs du vide ; et ce, mutuellement. Plusieurs médias, ainsi, paraissent affichés en leurs qualités propres, mais ils se tordent aussi perpétuellement en se mêlant aux autres et se polarisant.

Le corps est à la fois la somme et le produit de ces opérations, principe devenu tout entier dialectique. Creuset d'une rencontre comme d'un interstice, il fait combattre *entre elle* la représentation, c'est-à-dire qu'il repousse la fable et le récit en dehors des visages, des gestes et des actes indiquant l'intention, l'émotion, le conflit. L'œuvre ne s'en prend plus désormais qu'à elle-même, car le corps de l'acteur, la sculptant toute entière, ne s'y subjectivise que pour y faire saillir ses tensions et ses crises, qui ne se manifestent que rarement, ainsi, d'un interprète à l'autre : présent en synchronie, avec d'autres que lui, sur des scènes le poussant aux confins de son être, tout corps dit *en lui-même*, bien plus que pour ces autres et sans les formuler, ses affres et ses angoisses à se constituer en un tout harmonieux – affres qui, à leur tour, gangrènent et décomposent le cœur même du plateau.

Loin du dogme esthétique homogénéisant du spectacle total à la mode wagnérienne, la focalisation qui flatte l'« œil du prince » et engourdit l'esprit se voit donc supplantée par la greffe rétinienne d'un corps sans référent, anarchique et bancal, qui émiette l'image, sans hiérarchisation, en morceaux oniriques ou hypernaturels. La musique de l'œuvre, le trille de ses tableaux s'émancipent ainsi du symbole et du sens au rythme des accents d'un corps vrillant le signe. « Réalité », « intrigue » se font dynamiter ; les doctrines, les dogmes, le jugement s'évaporent[1]. L'« action » est propulsée hors de ses zones sauves, sa topique est clivée en champs insignifiants ou bien ambivalents, si nombreux cependant que ce cloisonnement feuil-

[1] G. Deleuze, « Pour en finir avec le jugement », in *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 158-169.

lette le plateau en un millier de strates, mille portées d'espace poudroyant en mille temps, qui ne composent plus un tout chronologique, mais fracassent tout net le cœur de son projet. Le temps, de cette sorte, advient spatialement ; et il n'est plus maillage, segment ou unité. Il est *limaille* – poussière chatoyante. Métal, comme du miel, du *ketchup* ou du lait, qui inonde la scène et pommade les corps, se mêlant à leurs restes – fèces ou pleurs versés – pour compter ce qui gît de toute humanité. Reliquats inféconds, rognures fatiguées, mais où persiste encore la lumière d'un geste ou celle d'un sourire, dût-elle capituler.

Quand le corps, ce faisant, se transmue en durée, temporisant sa marche et prononçant ses pas en parcours éphémères, le temps est piétiné en même temps que ses traces ; mais il se hisse aussi sous un autre dehors, en secret référé aux marges de la scène, là où les délaissés, les bannis de l'histoire, ont été repoussés. Le temps qu'étale la merde, la pisse et le fumier, le rappel au présent que ceux-ci nous intiment en prenant à partie nos nez et nos gosiers, est pour tous ces « affreux » que l'on ne peut sentir, qu'un théâtre trop sain ne peut laisser souiller ses sièges empourprés, ou moins souvent bleus sang (mais c'est alors plus franc). Monde mondain qu'enragent les corps vils de García, qui de la bouche au cul les montre impunément dans ce qui les relie[2] : des tuyaux, un colon, des mandibulations qui jouissent et retirent un profit maximal de la viande et du jus de la proie animale – niant qu'elle est comme soi –, avant que le tout chute vers le grand orifice où, tous, nous finirons. Précipité de temps qui condense une vie de l'aven du miroir où elle veut se trouver au trou qui se rebouche et la perd dans la terre[3].

Nul ne sera sauvé : García nous remémore que chacun d'entre nous est un gueux, une pute, un Arabe, une femme, un enfant, un nègre et un pédé. Tout cela à la fois. Un animal aussi, on vient de s'en rappeler. Il faut encore le dire, ou relire Pierre Sansot :

> Certains hommes se refusent à entendre cette leçon. Ils admettent tout au plus qu'existe en nous une part bestiale qu'il convient de réprimer : elle serait à l'origine de nos actes de barbarie comme si l'homme n'était pas capable par lui-même de produire de l'inhumain.

[2] Cette colère est particulièrement palpable chez Frédéric Ferney, qui « avoue avoir du mal à détecter dans ce lâchez-tout ne serait-ce que la promesse d'une écriture ou d'un style » (« Misère expérimentale », in *Le Figaro*, 20 juil. 2002, p. 18). Le reste est à l'avenant. Ailleurs (mais toujours dans le *Figaro*…), la journaliste Armelle Héliot, qualifiant García de « nanti de la culture », s'étouffe : « Croit-il donc que parce que l'on est poussé à désirer posséder on soit sans conscience ? » (« Le devoir culturel », in *Le Figaro*, 13 nov. 2007, p. 30).

[3] « C'est le miroir et c'est le cadavre, écrit Foucault, qui assignent un espace à l'expérience profondément et originairement utopique du corps ; c'est le miroir et c'est le cadavre qui font taire et apaisent et ferment sur une clôture – qui est maintenant pour nous scellée – cette grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps » (in *Le Corps utopique*, Paris, Lignes, 2009, p. 19).

> D'autres comme moi se réjouissent que nous ne soyons pas seuls au monde. Nous bénéficions d'une parentèle immense. Nous nous situons à l'avant-poste d'une houle qui déferle de si loin et qui nous projette vers un avenir à inventer. Nous avons le cœur assez large pour nous émouvoir de cette fraternité et chez certains animaux, nous découvrons la vie sous sa forme la plus pure à travers des voluptés, des émois, des frémissements qui, pour la plupart, nous sont étrangers. En ce qui me concerne, la vie s'exalte puis déprime et se fatigue. Le spectacle de certains animaux me présente la vie comme quelque chose de sauvage, d'inentamé, d'originel[4].

L'animal, chez García, est comme pour Sansot pure vitalité, cet instinct obstiné d'être et de respirer, de prendre amoralement la vie pour ce qu'elle est : l'abordage insensé d'allégresses et d'épreuves, dont l'innocent – lui seul – peut désormais comprendre qu'on ne peut s'en tirer en chérissant les unes et exécrant les autres : tout, ensemble, est à prendre, ou, ensemble, à laisser. C'est parce que l'animal est bien cet innocent – ou bien cet « ignoscent », comme écrit Agamben « au delà du connaître comme du non-connaître, […] de l'être comme du néant[5] » – qu'il ne dispose pas de ces choix préalables au principe de vivre : il l'*accueille* plutôt, incompressiblement, dans une pauvreté et un désœuvrement qui ne l'assujettissent qu'à un programme unique – celui que lui édicte sa pente biologique. Ce sont cette pauvreté et ce désœuvrement qui portent ses actions et font leur consistance, ainsi que leur puissance.

Puissance qui se déploie quand García, violemment, fait montre du combat que mène le vivant lorsqu'il est agressé, en plongeant des souris, sous l'œil d'une caméra, dans un grand aquarium dont elles ne sont sauvées que parce que, dirait-on, le théâtre a ses lois (ED)[6] ; ou bien lorsqu'un lapin, saisi par les oreilles, est jeté dans un four (VS) – image suffisant à susciter l'effroi, et qui pourtant n'est rien dès lors qu'on la mesure au puits d'indignité dans lequel, on le sait, tant d'hommes sont tombés. Horreur que García *montre* parce que, faisant cela, il ne nous dit qu'*un peu* de ce qu'il nous raconte ; c'est dire qu'il en témoigne de façon la plus juste, puisqu'il achève ainsi ce qu'il n'achève pas[7].

---

[4] P. Sansot, « L'homme et les autres vivants », in *Ce qu'il reste*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2009, p. 73-74.

[5] G. Agamben, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2006, p. 146.

[6] Le texte peut aller où l'acteur ne va pas, quand au même instant il est dit : « Rares sont les occasions où l'on a vraiment besoin d'aide. / Je crois qu'une personne a vraiment besoin d'aide une seule fois dans sa vie. Pensons à ce moment où nous avons réellement besoin de l'aide d'autrui. / Tu te souviens ? / Oui. / Il n'y avait personne pour t'aider. » (ED, p. 37). Et dans le ventre ombreux du théâtre, nous croyons voir alors que la souris se noie.

[7] Nous renvoyons ici à notre article, « Ceux qui reviennent. Hantise, témoignage et mémoire des camps », in M. Darrieussecq (dir.), *Et encore un livre*, Orléans, Centre Dramatique National, 2009, p. 56-61, qui reprend et met brièvement en débat les positions de G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, et de G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, 2003.

Car García est trop fin pour réifier les êtres ; la rudesse du geste, paradoxalement, ne range aucunement l'humain et l'animal d'un côté et de l'autre de l'action outrageante, mais au contraire échange, articule et relance les forces qui les fondent. C'est comme si l'animal pouvait éclore en l'homme, l'homme (se) féconder (dans) un corps animal. Du moins le tente-t-il, quand il encule des chèvres – dans *A veces me siento tan cansado que hago estas cosas (Parfois je me sens si fatigué que je fais ce genre de choses)*, œuvre créée en 2001 dont il n'existe pas de version imprimée, et que García n'a pu tourner en dehors de l'Espagne, car censurée partout où il l'a proposée[8] ; ou bien quand Juan Loriente, cagoulé de latex et dansant sur *Sex Bomb* une parade érotique pour une paire de lapins, s'offre à eux et à nous dans son dépouillement (AS) ; ou encore lorsqu'une femme, recouverte de miel, s'allonge dans les cheveux d'une autre qu'on vient de tondre, se transformant ainsi en créature hybride (ED), de celles que deviendra aussi Nuria Lloansi dans la peau de mouton posée sur son corps nu, gavée et muselée comme si l'on entendait étouffer les paroles qu'elle pourrait prononcer (VS). Comme s'il ne fallait pas qu'elle dévoile un secret.

S'ils pouvaient s'élever, ses mots nous diraient-ils l'« ennui » et la « stupeur » qui, selon Agamben, qualifient le partage, ainsi que la jonction, entre homme et animal – ce « réveil du vivant » à sa propre surprise qui fait l'homme animal, jusqu'au point d'ouverture où se dépolitise et se désocialise tout ce qu'il a construit, et ne lui laisse plus que « l'assomption de la vie biologique elle-même comme tâche politique (ou plutôt impolitique) suprême[9] » ? Cela, on ne le sait – mais si l'on s'autorise cette comparaison, c'est à un double titre :

- D'abord, parce qu'on peut croire que ce que veut alors mettre en œuvre García est une *métamorphose* qui amalgame entre eux les forces naturelles et le destin humain. Par cet accouplement aux chairs de l'animal, l'homme n'est plus ici séparé de son règne : le paysage, la pierre, les herbes et les cieux dessinent les contrées souterraines du théâtre, le palpable lointain que le corps de l'acteur semble vouloir gagner, se joignant pour ce faire à toutes les matières, les masses et les objets qui fusent de partout – des machines électriques, projecteurs et micros qui jonchent le plateau, au vacarme et aux cris, aux déchets que l'on sait, et au feu, et à l'eau, et, donc, aux animaux. Dans ce flux d'énergies qui traverse la scène, l'humain prendra sa part en devenant shaman – le relais habité de puissances occultes, un messager de temps et de lieux clandestins, connecté à l'énigme, au chiffre, à la *zôê*.

[8] On peut en apprendre davantage dans l'« Entretien d'Espinaredo », *art. cit.*, p. 94-95.
[9] G. Agamben, *L'Ouvert…*, *op. cit.*, p. 110, 114 et 123.

- Ensuite, parce que (on l'a dit) García semble si proche du discours d'Agamben, lorsque le philosophe écrit que « les Etats-nations européens ne [sont] plus en mesure d'assumer des tâches historiques[10] », ou bien quand il affirme, en une litanie assez désespérée :

> Dans une journée d'homme contemporain, il n'est presque plus rien […] qui puisse se traduire en expérience : ni la lecture du journal, si riche en nouvelles irrémédiablement étrangères au lecteur même qu'elles concernent ; ni le temps passé dans les embouteillages au volant d'une voiture ; ni la traversée des enfers où s'engouffrent les rames de métro ; ni le cortège des manifestants, barrant soudain toute la rue ; ni la nappe de gaz lacrymogènes, qui s'effiloche lentement entre les immeubles du centre-ville ; pas davantage les rafales d'armes automatiques qui éclatent d'on ne sait où ni la file d'attente qui s'allonge devant les guichets d'une administration ; ni la visite au supermarché, ce nouveau pays de cocagne ; ni les instants d'éternité passés avec des inconnus, en ascenseur ou en autobus, dans une muette promiscuité. L'homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d'événements – divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces – sans qu'aucun d'eux se soit mué en expérience[11].

Ici l'on ne peut plus ne plus citer García. Car il est saisissant de constater combien ses mots résonnent avec ceux qui précèdent. Tel qu'ici :

> L'oubli, pour moi, est lié à l'expérience et à l'erreur. On oublie d'autant plus facilement qu'on n'a pas pu découvrir et se tromper.
> Surtout maintenant qu'on ne peut plus rien vivre, ou presque, par nous-mêmes[12].

Ou bien là :

> Pour un cerveau dit *normal*, aujourd'hui, les chaises sont plus alléchantes que les troncs d'arbres couchés. […] Et les lampes qui changent de couleur, pour créer des ambiances agréables, sont extraordinairement plus désirables qu'une étoile. […] Et les panneaux lumineux nous conduisent là où nous voulons ; bref, ils déterrent de nos cœurs l'idée d'être égaré. Et nous sommes émus face aux acteurs qui représentent des fictions, pour ne pas pénétrer nous-mêmes dans des mondes inexplorés. Et plus personne ne désire apercevoir des ombres. Voilà pourquoi l'éclairage est soigné, pensé pour ne pas souligner les ombres dans les lieux publics.

[10] *Ibid*., p. 122.
[11] G. Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit*., p. 24-25.
[12] BS, p. 41.

> J'ai claqué des doigts et personne ne s'est retourné. Alors je me suis dit que les oreilles ne pouvaient plus entendre ce genre de bruits : des claquements de doigts et de langue, des soupirs profonds, quelqu'un qui se gratte la tête ou les mots *ça suffit* murmurés[13].

Des doigts et une langue, des oreilles, une tête – et un souffle, surtout, qui porte ce murmure, celui des mots qui seuls peuvent narrer le corps, sa douleur, son désir, sa quête interminable d'une vie véritable, pleinement éprouvée, ressentie, perpétrée, qui corrige un excès ou bien un déficit, mais par rapport à quoi ? A la norme et aux codes qui retiennent les corps : la mode, la technique, les aliments, les autres, disciplinent et modèlent, moulent et standardisent chaque être singulier, qui en devient captif puisqu'il n'est pas d'ailleurs, dans un temps comme le nôtre, où l'on puisse échapper à ce qui, nous plombant, ne nous fait pas moins *nous* – la culture, les discours, et les atours sociaux :

> Et je me suis joint à la soif d'éternité en copiant les gestes de tout le monde, dans une quête effrénée de distraction[14].

Ce tatouage violent de la loi dans les corps a bien sûr son langage : c'est celui qu'articule le modèle libéral, qui en multipliant les flux et les échanges conforme tous les êtres aux emblèmes culturels, aux référents sociaux, aux règles économiques permettant à leur tour de le revalider. Modèle circulaire (autonymique, encore) qui reparaît ici, instaurant ses doctrines et ses rites futiles en nouvelle religion dont l'homme est le martyr, la chair indispensable – et, de fait, *capitale* – qui grave, en l'expiant, la réalité fausse d'une croyance vraie : la doctrine libérale est un récit en actes qui, sans dire le réel, vient parler en son nom ; ce récit est au cœur de son présupposé, qui reconduit ainsi le réel qu'il récite, réel qui ne transite et, de même, ne persiste, que dès lors que des corps viennent s'y conformer.

De Certeau a montré que cette économie va « pousse[r] les vivants à devenir des signes ». Ce qu'il entend par là, c'est que les êtres peinent, dans cette économie, à ne pas se situer vis-à-vis d'un discours, d'un sens, d'une unité. Chacun veut devenir « un fragment du langage » ; chacun est « affamé d'avoir ou d'être […] un nom, de demeurer un appelé, de se métamorphoser en un dit, au prix même de la vie ». Ce qu'il appelle ainsi une « *intextuation* » borde et porte la loi, ou la sert, en tout cas :

[13] ED, p. 16.
[14] ED, p. 25.

> Peut-être la loi n'aurait-elle aucun pouvoir si elle ne s'appuyait pas sur l'obscur désir d'échanger de la chair contre un corps glorieux, d'être écrit, fût-ce mortellement, et d'être mué en un mot reconnu[15].

L'insupportable étau que bâtit là la loi, dans sa complicité avec les rêves mesquins dont l'humain est étreint – cette attirance avide pour une « éternité paresseuse des idoles » qui cherche son ancrage, disait plus tôt Blanchot, dans un « pur nom oisif[16] » – est sans doute ce qu'essaie, jusqu'à l'épuisement, de détruire García. Envers du mot obscène, c'est le *cri*, cette fois, dont de Certeau nous dit qu'il peut seul s'opposer, par l'« écart » ou l'« extase », à « la loi du nommé[17] ». Car le corps hurle alors toute sa différence, à la frontière extrême et presque insoutenable du système social et de ses appareils, et qui est tour à tour « infans et mal élevée[18] » quand elle paraît sans frein chez le fou ou l'enfant – à ces deux là, peut-être, Deleuze aurait encore ajouté l'animal, quand il crie « à la lune », « à la mort[19] ».

On sait que ces trois êtres occupent chez García une place de choix, et l'on comprend sans doute, en lisant de Certeau, mieux pourquoi. Car le cri est sans doute le tout dernier rempart avant que nous puissions revenir au nommable, ou bien alors passer, définitivement, le seuil de la raison. Il est à cet égard l'acmé de la présence, mais aussi son échec, le point où subitement elle peut se révulser en son propre dehors. Le cri que l'on entend si souvent chez García est ce surplus d'humain en ce que, justement, il exhibe chacun en cet endroit précis où il frôle le lieu où il ne peut plus vivre (l'abject revient ici) – lieu que peuplent l'enfant, le fou et l'animal. Mais c'est à cet égard qu'il est pure présence, pure action, et pur lieu. Le corps qui se déchire dans l'extase ou l'écart qu'entrouvre en lui le cri nous désigne à son tour la possibilité d'un monde *sans parole*, c'est-à-dire hors de l'être ; en poussant la porte (tandis même qu'il se pousse et s'extirpe du corps) conduisant vers l'envers du verbe et de l'idée encore articulés, le cri nous achemine vers une scission obscure où pulse le non-dit et la mort du *sujet* – celui qui peut dire *je*, et se positionner vis-à-vis de lui-même, du signe, de la pensée[20]. Une angoisse s'immisce dans le creux de nos corps quand on entend crier, où l'on se sent appelé à

[15] M. de Certeau, *L'Invention du quotidien, I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 218-219.
[16] Cf. *supra*, chapitre 2, p. 218.
[17] M. de Certeau, *L'Invention*…, *op. cit*., p. 219.
[18] *Ibid*., p. 217.
[19] « A comme Animal », in *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, Entretiens avec Claire Parnet, Arcades Vidéo, 2004 [03:01-03:21].
[20] Voir à ce propos Agamben, toujours, en particulier *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 81-98.

rejoindre à cette heure ce rejet absolu, ce « Non ! » qui nous aimante et peut nous dévaster[21]. Ainsi le cri soutient l'irruption imparable de corps sans médiation vers les corps qui sont nôtres, assis dans le théâtre. Sommet de leur puissance comme de leur échec, il est la force active qui nous potentialise, au moment qu'il nous rompt. Il est peut-être enfin le principe achevé de la scène garciaesque ; car en nouant en nous, dans le fond de nos ventres, une mémoire ancienne qui nous rappelle alors à tout ce que nous sommes, et qui ne se mesure qu'au cœur du refoulé, il enlace en un temps toujours déjà passé l'espoir le plus intact et la nostalgie noire, le dépit infini et le besoin sans fond qui nous lient à l'humain.

[21] On peut relire Kristeva à propos d'Artaud, dont le cri, comme les glossolalies, les spasmes, les expectorations qui s'expulsent, pour le dénouer, de son « centre-nœuds », semblent autant de marques de cette « négativité » qui, comme chez García, « rejette la filiation », mais fait de ce rejet lui-même ce « que le sujet refoule en disant "Non", et qui revient en s'attaquant à ce "Non" : au Nom du Père, au surmoi et jusqu'au langage lui-même et au refoulement originaire dont il s'impose » (in « Le sujet en procès », *art. cit*., p. 65).

16. Et après

Or le cri doit cesser. Pour céder au silence ? On a voulu un temps se tenir à l'écart du texte de García, et se faire le relais de ce que son théâtre, toujours, semble chercher : l'événement des corps livrés entièrement à la pure gratuité du geste et du présent, chargés d'un sens hors-sens qui dirait muettement le tout de l'existence, et son terme éphémère – car à la chute, faut-il le répéter, succède encore la chute ; et après le déchet vient encore le déchet.

Ce rêve de silence hante tout ce théâtre. Il est après le cri son ultime ressource, son dernier campement. Cette utopie d'un monde en dehors de la langue prolonge on ne peut mieux la trinité laïque du non-drame garciaesque (animal/fou/enfant), et l'on a vu plus haut qu'il en bague l'expression comme l'un des seuls moyens d'approcher, ce faisant, l'unique beauté qui vaille. Relisons-la ici :

> Il y a quelque chose dans la nature qui inspire la révérence… et si tu marches en faisant bien attention, en communion avec la terre que tu foules, peut-être que tu percevras sa grandeur, en formes de souffles d'air et de sensations que jamais tu n'arriveras à décrire ni à communiquer à d'autres.
>
> Avoir l'intuition de la montagne et, à chaque pas, lui demander son accord.
>
> Son accord pour faire encore un pas.
>
> Voilà ce que l'on demande à la terre que l'on foule, la terre consacrée par la pluie et par les bouses de vache, par les vers de terre et les empreintes des cerfs, par la cendre de la forêt, une fois qu'elle a brûlé dans un incendie glaçant ; la terre consacrée par le soleil, qui surprend, donne la vie ou la dessèche, selon son bon vouloir.
>
> Des promenades guidées par chaque pas comme des signaux dans le silence : une branche qui craque sous une botte, un oiseau pris dans les branches, la rivière doit être tout près : écoute.
>
> Et surtout, plus puissant que tous les sons, le fracas du silence[1].

Tout est dit, et redit (quoiqu'une variation, imperceptiblement, dise toujours la chose un peu différemment) : on retrouve bien là le lien à l'animal – le cerf étant sans doute un substitut plus digne à l'emblème du chien que l'on croise partout dans l'œuvre de García, mais pour

[1] VS, p. 25.

mobiliser un sentiment semblable de force et d'allégresse[2] ; et l'on voit exprimé, à l'instar de chez Fosse, un amour exalté pour une nature rude, comme un corps palpitant, magnifique et grouillant, et qui soulève l'âme de celui qui l'habite. Un corps, donc, mais si noble, et si beau, et si rudement vierge de toutes les douleurs et de tous les outrages que nous subissons, nous, en nos destins terrestres.

Mais le sommes-nous encore, terrestres, justement ? « Car nous sommes entrés dans une civilisation technique si puissamment outillée, si dominée par les sciences dures aux remarquables avancées certes mais si peu maîtrisées, qu'avant peu nous serons, nous hommes, numérisés[3]». Celui qui parle ici se prépare aujourd'hui, à quatre-vingt huit ans, à terminer ses jours dans la ville d'Uummannaq, au nord du Groenland, en laissant derrière lui un pays dont il sait – il l'a si souvent dit… – qu'il ne peut être sien. Jusque-là aura-t-il, avec acharnement, conspué le cynisme de tous les gouvernants et l'avachissement de ceux qui les élisent et se rendent complices, à travers l'Occident, des dégâts sans recours faits à notre planète. Quand c'est Jean Malaurie, au seuil de son départ, qui s'inquiète et alerte, nous pourrions l'écouter. Mais nous n'entendons pas. L'injonction de García est là pour le rappeler : *écoute*, insiste-t-il. Et quand il nous en prie, il le fait lui aussi d'un lieu fort isolé : celui de son village d'Espinaredo, ou entre deux spectacles il demeure reclus au fond des Asturies, loin de *tout*, comme on dit – plus près, de fait, du *reste* ? –, suspendu à l'abri des hommes et de la ville, de leurs grimaces et de leurs bruits, du crime impardonnable qu'ils commettent chacun, et sans cesse, et jusqu'au dernier jour, en profanant la terre. Quand la rage l'emporte et la haine avec elle contre cet autre soi dans lequel, on l'a vu, García ne reconnaît ni lui ni son prochain, la paix, on l'imagine, doit soulager un peu celui qui sur ces monts – comme un enfant qui fait à la cime d'un arbre un abri dont il sait que la nuit l'oubliera – règne en roi.

Et dans l'obscurité que chérit tant García et dans laquelle il sombre lorsqu'il descend, confiant, les pentes rocailleuses et se fraie doucement un chemin dans les bois, il entend murmurer et craquer sous ses pas le ventre de la terre.

Ecoute.

Et surtout, plus puissant que tous les sons, le fracas du silence.

---

[2] ED, p. 35 : La joie dont le chien fait l'expérience est bien plus intense que celle d'une personne. Le chien manifeste sa joie indépendamment de celui qui en est la cause. C'est une émotion pure et libre de préjugés. […] L'homme n'exulte pas vraiment, il ne connaît que de petits spasmes accompagnés de peur ou de méfiance à l'égard d'autres êtres ou d'autres espaces ou d'autres événements qui provoquent en lui des demi-liesses, pleines de tension. […] Disons que le chien naît avec la possibilité d'être joyeux et point. L'homme, non.

[3] J. Malaurie, *Terre Mère*, Paris, CNRS Editions, 2008, p. 18.

17.

Mais pour en témoigner, de ce parfait silence, il faut encore des mots. Et, de même qu'on a dû laisser réaffleurer les textes de García pour parler du rapport qu'il tisse avec les corps, de même García lui-même ne peut mener à bout, sous peine de renoncer à tout geste artistique, son utopie d'un monde qui, rivé au mutisme, retrouverait enfin sa propre vérité. Aussi, bien qu'à le lire, un tel renoncement paraisse ressembler au but gardé secret – parce qu'il est inavouable ?[1] – que García s'est fixé, il faut suivre avec lui la voie si déchirante sur laquelle on ne peut *ne pas* user des mots. Freud, déjà, l'affirmait : il n'est aucun procès (fût-il, croit-on, « psychique ») qui ne s'épanche pas *via* des voies somatiques. Ou pour en revenir au lexique certaldien : nulle incorporation sans intextuation. Car, si se rapprocher des confins du langage et de l'humanité, disloquer la psyché jusqu'aux bords abattus de l'affect et du sens, de la non-biologie et de l'asymbolie, enjoint certes d'entrer dans une combinatoire qui trouve son acmé dans le corps épuisé de qui ne profère plus, mais qui crie ou se tait, cette quête vise aussi un autre devenir ; l'obstacle est toujours là, exposant en effet celui qui veut écrire à la banalité d'une précision terne qui re-dit le réel et s'en prend futilement à un objet honni, ou, de l'autre côté, d'un engoncement stérile dans l'intériorité d'un sujet desséché, au pessimisme las. Il faut donc restaurer, contre ces deux dangers, la *puissance* du verbe. Même si celui-ci, en cernant le théâtre de telles vanités, paraît bien susceptible d'en faire un art médiocre, lui seul permet aussi de l'affronter, sans feinte, au risque de penser.

Ce que cela veut dire, c'est qu'il faut que le verbe soit à présent doté de sa surface propre, d'un espace sensible où en inscrire le signe ; comme pour rendre à ce signe, en lui autorisant sa matérialité, sa force de pensée. Cet espace, cependant, n'est pas simple – il est double. C'est celui, tout d'abord, où sont représentées en traces et tracés les figures incarnées qui peuplent le plateau ; c'est celui, par ailleurs, que projette l'écran, où la fiction s'abstrait en prose fragmentée. Le verbe ne se trouve qu'à bien vouloir choisir entre l'aire que créent les figures du plateau et celle de la lettre qui s'y voit affichée. Or c'est bel et bien là le problème de García : son projet tout entier repose sur les questions que pose la matière au « poème »

[1] LH, p. 33 : Face à toute cette merde, on ne sait plus comment occuper un lieu public, comme un théâtre en ce qui me concerne. / On ne sait plus s'il vaut mieux continuer à parler de ces choses-là ou bien se la fermer. / […] Il y a des gens qui ont parcouru des kilomètres pour arriver jusqu'ici ce soir, pour voir cette pièce. Je sais. Et regarde un peu ce qu'ils doivent entendre.

scénique. Pour ne pas succomber au mutisme autophage ni à la logorrhée du représentatif, ce poème doit alors réinventer l'alliance entre texte et plateau, les faire tenir ensemble en une union nouvelle : d'un côté, en effet, la matière qualifie tout espace scénique, ce lieu où se déploie traditionnellement le pouvoir mimétique (pouvoir dont García joue et se joue, on l'a vu) ; de l'autre, elle s'esquisse sur l'écran vidéo, comme lieu de la lettre où s'écrit ce qu'il faut, fût-ce à l'encontre même de ce que García clame, nommer *littérature*. Car ses propos trop fiers sur la médiocrité incurable de ses textes, leur vive condamnation à ne pas subsister à l'épreuve du temps ou à celle du plateau, à ne valoir guère mieux (parce qu'ils voudraient rester) que des surcroîts infirmes en regard de la fougue héroïque des spectacles (qui eux, doivent passer) peinent à masquer ceci : l'intenable ambition de l'œuvre de García, qui a pour but, sans doute, d'opérer comme il peut la conjonction parfaite, la rencontre *sans reste*, entre verbe et matière ; c'est-à-dire, pour ce faire, d'inscrire sur ses scènes le signe imperceptible d'une catégorie sub-représentative et antiprosaïque, espace d'une idée affranchie et sensible, conforme en tous ses lieux à l'épaisseur mentale du théâtre idéal que seul offre le *livre*.

Le dessein de García consisterait ainsi à *ouvrir* le théâtre, non plus comme un boucher opérerait d'un corps, mais bien comme un lecteur pourrait le faire d'un livre. Sa scène serait alors, dans l'articulation des corps sur le plateau à la coulée du texte projeté sur l'écran, la métaphore rêvée de ce théâtre « pur » qui s'érige toujours entre livre et lecteur : la juxtaposition d'un espace intérieur singulier à chaque être à l'espace d'un texte dont on sait que, bien qu'un, il est toujours multiple. Sous les lieux partagés de la salle de théâtre et de la performance, il y aurait ce secret : l'accord que nous couchons, très solitairement, à même le papier, lorsque verbe et matière se donnent l'un à l'autre dans leur virginité – l'odeur du livre, unique, le pouce, avec l'index, qui caresse la page, l'œil qui suit le battement d'un dessin minimal, aux contours noir et blanc, beauté faite de lignes, de pleins et de déliés, l'oreille qui se prête au fredonnement du texte et le goût, sous la langue, qu'on croit avoir de l'encre quand les lèvres pour soi en escortent le flot.

C'est hors de cet objet, en même temps qu'en lui, que siège l'identité essentielle de l'esprit, sa projection muette sur une scène intime : un trajet de pensée arrimé au mutisme, marié à la matière de l'objet dont il naît. C'est donc là que commence et que finit l'histoire : le livre fut, et le livre sera, la stricte contingence d'où lève toute parole, l'endroit où celle-ci ne dispose de rien d'autre que le vide essentiel d'où se forme son dire. Le livre est de la sorte le rebut absolu, la perte ou le rejet tombé de l'impossible assignation du dire à cerner son désir –

car le signe, on le sait, ne vient jamais à soi qu'en venant à manquer. Le geste de qui le lit, celui de qui le dit ne consistent dès lors qu'en un geste de mort : corps-lecteur, corps-acteur encouvrent le livre comme ces plaques marbreuses que l'on visse au front des tombeaux, s'y chevillant pour doter le néant d'un langage, pour voler à l'infranchissable le savoir effrayant qu'il tait. Or c'est le corps, ainsi, qui lui-même s'écrit, comme quête éperdue d'un possible, d'une victoire par sa vigueur sur le fatal et l'éphémère. Dans son nouage primordial au sexuel et au mortel, le corps est le vélin sur lequel s'enregistrent les lieux du périssable : le versant d'une attente et d'un temps pour la mort, un flanc où, comme le livre, se grave l'espoir fou de son itinérance :

> Le lecteur, occupé à ne pas perdre la vie, prend chaque lettre et s'y cramponne comme un alpiniste à son glacier, les doigts tout engourdis. Chaque mot est le dernier espoir. Alors il avance, mot après mot, lettre après lettre, trait après trait, couleur après couleur[2].

Imprenables sommets engloutissant les traces que ceux qui les gravissent n'achèvent jamais d'y laisser.

Images sans image pour les voix qu'elles éteignent et les corps qu'elles effacent : le reste (a dit quelqu'un) est silence.

[2] CC, p. 16.

CONCLUSION

La violence ultime, c'est le discours sans faille.
Confronté à un discours sans faille, purement logique,
[l']homme ne peut faire irruption dans le monde comme sujet du langage :
il n'y est plus *appelé* comme *vivant* et *mortel*.

Denis Vasse, *L'Arbre de la voix*[1]

En entamant plus haut l'écriture de ce texte, nous nous faisions l'écho des propos de Deleuze : l'art, affirmait-il, est la « seule chose qui résiste à la mort ». Toute œuvre est en effet un dépassement de la mort, non pas parce qu'elle la nie (refouler, on le sait, c'est encore « y penser »), mais parce que l'homme ne vit qu'en assumant la mort, en affrontant sa vérité, en en interprétant le signe. La mort n'est plus, dans cette mesure, ce qui fait échec à la vie, à l'art et à ses objets ; elle est ce qui fait surgir chacun d'eux comme échec porté à l'échec, comme affirmation de la vie malgré et contre la mort même.

On n'aura cependant pas dit que les théâtres de Fosse, de Kane et de García donnent un sens à la vie. Cela, bien sûr, serait trop simple. Car leur art, après tout, est celui d'une angoisse : sur scène c'est un temps toujours déjà passé qui cherche sans répit à se donner du temps, qui déplore à toute heure de se savoir perdu, et qui n'est pas garant d'une quelconque paix. L'espace et la durée y sont, on l'a noté, comme des compas affolés – des curseurs affairés à maintenir la vie là où, à chaque instant, elle se voit menacée. « Art vivant », leur théâtre l'est donc aussi parce qu'il est un art du sursis ; s'il peut parfois nous permettre de consentir à l'existence, s'il peut nous enjoindre encore de l'habiter de toutes nos forces tant que celles-ci nous sont données, il nous rappelle au même instant que toute existence est caduque, précaire et momentanée, et que toute vie n'est habitée qu'à condition d'être *lâchée* : qu'à la condition d'accepter que l'on ne fait qu'y (tré)passer.

C'est pour cette raison, peut-être, que jamais Fosse, Kane ou García ne prétendent détenir les clés de mystères par eux révélés – celui de la mort comme celui de la vie (puisque les deux seraient liés). Mais en leur modestie ils ne craignent pourtant pas de défier puissamment ce qui défie la vie ; pour eux la mort n'est jamais une donnée, un fait brut et inaltéré, un phénomène « naturel » qui riverait l'être à sa destinée organique. Leur théâtre de mort ne fait sur-

[1] D. Vasse, *L'Arbre de la voix. La chair, les mots et le souffle : le sujet naissant*, Paris, Bayard, 2010, p. 84.

gir la vie qu'en tant que l'une et l'autre ne vont nullement de soi, que vie et mort s'y font et problème et question ; et si leur écriture rend certainement compte d'un instinct primordial – celui d'un « vouloir-vivre » –, elle le fait en créant des objets qui, eux, s'en dépareillent, car ils réfèrent en fait à une *praxis* sociale, et donc qu'en ce contexte ils imposent leurs règles, articulent leurs rites, et reformulent ensemble la croyance et le mythe.

Aussi a-t-on a compris, avec ces trois auteurs, qu'en leur compagnonnage vie et mort n'échappent pas à l'étau culturel : notion construite, marque d'une posture morale ou religieuse, objet d'une nature sublimée par l'humain, le sujet de l'art est ici sujet de la culture ; et ce qu'il met en scène, quand il scrute la mort, n'est pas l'attachement au ci-gît singulier – où se verrait gonflée l'idée toute moderne qui fait de la mort même, quand se voient supplantées les résistances du moi que sont l'horreur du rien ou l'ivresse de la fin, le piquant d'*une vie* –, mais le revers global *du monde* où nous vivons : un monde agonisant (l'Europe, nous l'avons dit), perclus d'attachements et d'investissements, un monde où le pouvoir, le vouloir et l'avoir sont d'essence symbolique, que la psyché commune exalte morbidement, et n'évalue jamais que dans la relation qui les noue à autrui – ou, pour parler plus juste : qui les noue *contre* lui.

En d'autres termes, si « la mort vit » chez Fosse, chez Kane et chez García, ce n'est guère parce que leur théâtre serait animé du souci d'insérer la mort dans la vie. Si certes ils anticipent notre abolition dernière, s'ils nous enseignent le pathétique de la finitude, ce n'est pas pour nous inviter à jouir sans retard d'un présent dense et plein en pensant par avance un arrêt terminal du temps – de *notre* temps (ce qui veut dire encore : de ton temps, et du mien). Ainsi la mort n'est point, chez eux, ce qui fait vivre : elle n'est pas cet empressement épicurien d'une course de la vie contre la mort, un éveil de la première à la faveur de la seconde, car cette idée, au fond, est trop sophistiquée. Or le théâtre meurt, ces auteurs le savent bien, de ce raffinement où se voit exaltée la subjectivité, de ce moi dramatique et psychologisé qui enlise chacun dans son projet stérile, et dont quelques « élus » détiennent le monopole. On a dit plusieurs fois qu'il n'y a pas chez ces trois de projet qui viserait à l'immortalité : que le théâtre cesse – ne cesse de cesser –, voilà qui, justement, fait que quiconque y touche doive au même moment en défaire le projet, et qu'il n'est point, ainsi, de « grand homme » de théâtre ; car si c'est pour ceux-ci qu'on dresse des statues, ce n'est pas à eux seuls que revient cependant le privilège d'un style : tous les hommes, en effet, font œuvre de leur vie, puisqu'il n'est aucun d'eux qui ne fasse de sa vie un style de survie.

C’est sans doute Jon Fosse qui forme en son théâtre un contraste parfait avec le « vouloir-vivre » dont on vient de parler. Ce n’est pas seulement, en effet, qu’il ne conçoive pas la mort comme écroulement de tout projet ; c’est qu’il ne l’appréhende même pas comme une extinction de la vie. Comme dans la pensée archaïque, dont fréquemment nous l’avons rapproché, Fosse n’envisage en fait que des *états* de vie, et parmi ces états, il range celui de la vie du mort même, de la vie du défunt en tant qu’il *est* (défunt). La raison en est que son théâtre représente l'existence comme circulaire, comme allant de la vie à la mort et de la mort à la vie, sans rupture au sein de son cycle : le temps qu’il (dés)ordonne admet des phases, des ponts, des retours et des rebonds, mais ce qu’il n'admet pas, c’est l’arrêt ou l’interruption. Qu’il fixe ces états et leur prête des voix n’implique par pour autant que Fosse s’intéresse aux états des figures (aux sentiments qu'éprouvent ceux qui vivent la mort) ; il ne retient guère d’elles qu’une partition d’instants, où comme au cœur des mythes ce qui scande la vie est la naissance, le nom, l'initiation, le couple, et enfin, donc, la mort. Chacun de ces moments s'inscrivant dans un cercle, il est d’abord l’empreinte que laisse le mouvement à l'intérieur d'un temps qui boucle sur lui-même, en même temps que le geste où la vie s’origine. Tout changement d’état est en soi franchissement, et le théâtre un lieu où s’inscrit ce changement – un rite de passage. Et la mort à son tour y est un *transitus* : un relais, une étape, une *autre* manière d'être.

L’« évidence », on le sait désormais, guidant l’art fosséen autant que sa croyance, c'est que le groupe, en fait, ne s’efface jamais : seuls les individus paraissent et disparaissent, tandis que la puissance de la communauté, son potentiel mystique, fraternel ou sacral, demeure persistant. Cette part de puissance détenue par les morts n’est pas dès lors prélevée, ôtée à ceux qui restent : elle reste incorporée à la force globale, à l’énergie vitale du groupe en tant qu’il vaut pour un tout supérieur – franges d’un invisible nommé « gnose » ou cosmos. Peut-être que la mort, conjurée de la sorte, finit par écraser tout trajet singulier sous le joug étouffant de la communauté. Jon Fosse, de ce point de vue, échouerait à faire de la scène le lieu d’une conscience solaire et ravivée ; son théâtre s’apparenterait à ces rites de deuil que les groupes fêtent moins pour se remémorer ceux que l’oubli menace, que pour se rassurer eux-mêmes quant à leur cohésion et leur continuité. Mais ce qu’ici nous persistons à croire et que, nous l’espérons, ce travail aura pu montrer, c’est que le théâtre de Fosse permet au contraire de penser l’homme et de penser la vie comme une totalité différenciée et cependant indivise : en chaque partie qui se transforme, le tout ne cesse de s'accomplir. Dans ce qui meurt, tout ne meurt pas.

On pourrait, il est vrai, rallier Sarah Kane à ces convictions. Mais ses représentations sont fragiles. Là où elle partage avec Fosse ce sentiment d'un tout qui ne s'effrite pas quand ses parties se modifient, d'un tout qui se régénère en régénérant ses parties (l'une et l'autre ayant en commun l'image d'une nature cyclique, d'une terre qui, entre le sommeil et l'éveil, fait renaître ce qu'elle enfouit), c'est pourtant sans merci qu'elle dénonce la fable en moquant le besoin que nous en éprouvons : en clamant sans relâche que *nous affabulons*. Or l'idée du tout veut, Jon Fosse le soutient, qu'on se porte au-delà d'un réel subterfuge, et qu'on tienne la mort pour l'un de ses atours. Le théâtre de Kane navigue incessamment entre l'aspiration à la vision d'un tout qui persévère dans l'être, et qui à cet effet doit croire en sa puissance, et les fantasmes individuels qui la concurrencent et lui nuisent. Kane, en effet, n'a jamais pu choisir – c'est-à-dire qu'elle a, de la page au plateau, mis à l'épreuve l'impossible conjugaison – entre l'aspiration radicale à un « après » rêvé, lié (on l'a observé) à une conception cyclique de la durée, et la fatalité de la mort, l'orchestration d'un mourir qui survalorise un temps fini – projet d'autant plus ardent qu'il est tragique, puisqu'il se présente d'emblée comme brisé.

Cette équivoque, on l'aura relevé, fut au cœur de ce projet théâtral qui fut aussi projet de mort/de vie. Elle habitait Kane comme elle habite ces religions de Salut – en particulier le christianisme, auquel elle était, à son corps défendant, tant reliée –, qui promettent la survie à un moi mortifié autant que fortifié. Il est possible que la mort soit la « vraie vie » (comme le proclame ce théâtre, comme le proclament ces religions), à condition d'être le sacrifice suprême, le renoncement absolu, le grand dessaisissement. Mais il ne faut pas alors que le gain apparaisse dans la perte, que le don et l'abandon soient un calcul. D'où cette rhétorique enflammée de la consomption dans l'instant : chez Kane, l'acte théâtral partage avec l'acte suicidaire un même désir de surmonter l'irréversible, mais dans l'antécédence : se donner à la mort et s'y abandonner, c'est mettre en scène le Sort pour mieux le (dé)jouer ; c'est clore le destin en ouvrant ses rideaux, en se précipitant, tel l'acteur sur la scène, dans l'immédiat antérieur. De cette consomption un événement subsiste, en cet instant unique où s'opère la levée du temps chronologique vers un temps idéel : celui d'un mythe personnel dont le suicide, peut-être, serait l'ultime moyen – mais un moyen sans fin.

Que reste-t-il dès lors, se sera-t-on demandé, de cette mort vécue – demeure-t-elle invaincue – à proportion du mythe ? García ne chasse pas ce dernier, on le sait. Mais, de même que nos sociétés ont à travers les âges de plus en plus opté pour une mort subjectivée, de même García

nous ôte, entre autres réconforts, celui d'une mort douce (même souffrante, même violente) en tant qu'elle resterait réglée selon le fait social, prescrite par le projet de la vie en communauté. Chez Fosse comme chez Kane, le mort passe encore par la mort, comme il passait, vivant, par les rites ; le trépas est le dernier de ces rites, et mourir est son observance. Tandis qu'au comble du « civilisé » (qu'il dénonce bien sûr avec férocité – mais on a vu combien cela n'est pas exempt d'ambiguïté), le théâtre de García opère, lui, un glissement qui serait pareil à celui de la modernité : nous ne sommes plus que ruines d'un passé sans mémoire, et nous mourons moins bien, dirait-on, désormais, à mesure cependant que nous croyons gagner en souveraineté : en croyant conquérir nos statuts de sujets, nous nous croyons pourvus d'un moi indépendant, libre et désaliéné, mais nous nous condamnons à n'être plus en fait, à l'horizon de rien, que carcasses vulnérables et âmes désancrées.

C'est une mort inhumaine dont est ici brossée le portrait décharné, par les moyens, pourtant, d'un théâtre foisonnant (mais nous savons que nous ne sommes pas, avec García, à un paradoxe près). La mort n'est plus, comme chez Kane ou chez Fosse, l'entremise d'un commun, mais l'abjecte condition qui viendrait à toute heure faire offense à l'humain en lestant tout son être – comme ces corps renégats balancés des avions – d'une solitude de plomb. Et c'est jusqu'à la mort qui devient chez García le reflet d'une scène dont on préférerait ne pas voir la fatigue : presque n'apparaît-elle que comme une vanité, une rhétorique creuse, un effet de langage ; et sa réalité n'éclate qu'au sein d'un monde où toute réalité est morte et enterrée. Les dogmes et les doctrines s'en trouvent-ils alors, comme le souhaiterait García, balayés ? Aucun d'eux, en effet, n'est particulièrement illusoire si la culture elle-même n'est plus qu'une illusion.

Sans prétendre plus que lui la trancher, on lui aura su gré de poser cette question. Les réponses importent peu, et c'est pour cette raison que les logiques diffèrent, parfois contradictoires, entre les trois artistes. Exiger par l'étude, serait-ce en conclusion, que ces disparités empruntent *une* voie, c'est vouloir colmater artificiellement – et, pour sûr, violemment – les failles par lesquelles surgissent, de chacune d'elles, la force et la beauté. Ce qui compte en revanche, c'est bien qu'en leur théâtre une tentative ait lieu de contempler la mort en sa valeur humaine, c'est-à-dire d'arrimer la question de la mort à celle de la vie dans toute sa nudité – nudité qui bannit les mots et les discours, abandonnant chaque être, quand se fait le silence, à sa seule vérité.

ÉPILOGUE

L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité.
Expérience qui est proprement nocturne,
qui est celle de la nuit.

Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*[1]

L'écriture, comme le théâtre, est un incessant travail de deuil. Apprendre à se désemparer de ce qui veut nous posséder – un langage, une image, la nature obsessive de l'un et l'autre liés dans un attachement qui ne consent que peu à nous désengluer. Données en traces et tracés perpétuellement nés, perpétuellement niés, la scène comme la page exercent à notre endroit la séduction morbide de ce qui ne saurait ni partir ni rester. L'œil persiste à poursuivre, la main à rattraper, les chairs à s'arrimer aux marges du plateau et aux coins du papier : tous actes qui repoussent, au moment qu'ils l'atteignent, l'issue inéluctable, redoutée et souhaitée – sortir, abandonner, en finir, terminer. Quel cruel paradoxe que celui de nouer avec ce qui, dit-on, ne vient que *répéter* ce que, déjà, l'on sait. Blanchot : « *Et nous ne faisons rien que répéter. La répétition nocturne, la répétition de celui qui dit : est-ce cela, mourir ? est-ce cela, la peur*[2] *?* » L'une et l'autre – l'écriture, le théâtre – ne sont alors peut-être que les chemins qu'il nous faut emprunter pour recouvrir la peur que maquille à dessein leur poussée insistante, le soin que chacun prend à différer la mort, à ne pas y sombrer. Pourquoi cela ? Est-ce que ce qui s'achève est doté du pouvoir d'achever également celui qui cesse (qui, plutôt, *doit* cesser) de faire une fois pour toutes exister son objet ? Qu'est-ce qui se donne à voir quand vient enfin sonner le moment de conclure ?

Au moment que s'achève l'écriture de cette thèse, s'achève aussi pour moi (en ai-je décidé) le travail théâtral. Je suis venu, je crois, au théâtre pour ne pas succomber au saccage d'une vie dès l'emblée violentée, menacée par les coups et les mots d'une folie trop proche, familiale et privée. Il est des existences toutes entières vouées à dresser des barrages contre le Pacifique. On peut nommer cela, il est vrai, « sublimer » ; mais lorsqu'un choix ou une vocation semblent à ce point liés au *soma* dégradé d'un enfant qui se perd en angoissant toujours de n'être pas *assez* pour ceux dont il dépend inconditionnellement, on peut comprendre aussi que ce

[1] M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 213.
[2] M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 85.

n'est point dans l'Autre, dans le regard terrible où toute création est tôt ou tard vouée à se mirer et s'approuver, que peut loger la liberté. Cela, la mémoire et le temps – et leur travail dont cette thèse elle-même, sans doute, a aidé l'accouchement – me l'auront révélé. Au moins autant que le dernier spectacle qu'il m'a été donné de monter.

Par les moyens du théâtre, *Eldorado dit le policier* tâchait de témoigner du traitement infligé par le pouvoir politique aux individus dits « sans papiers » en France et en Europe, depuis une vingtaine d'années[3]. Avec mes deux collaborateurs, Denis Lachaud et Laurent Larivière, ce projet m'a conduit jusqu'à Malte, dans un centre de réfugiés – l'un de ces nouveaux camps de la modernité – dans lequel sont pressés, comme des centaines d'insectes, des migrants venus pour l'essentiel d'Afrique subsaharienne après avoir dû s'arracher, par nécessité vitale, à un pays en guerre, à une famille misérable ou à un corps malade, à des persécutions liées à la confession, aux convictions politiques, au genre, à l'orientation sexuelle ; puis passés par le désert *via* des containers où on les a entassés, plusieurs périssant en chutant des convois, abandonnés sous le soleil par les passeurs ou, sans même cela, à bout de force et déshydratés, les uns récupérant sur les autres les vivres ou les vêtements qui leur auront permis de continuer ; retenus ensuite pendant plusieurs semaines ou, pour les plus infortunés, pendant plusieurs années, dans l'« enfer » libyen (le terme est le leur), là réduits en esclavages, exploités, abusés et violés, transformés en monnaie d'échange pour ce qui est désormais un marché noir et sous-traité de la main d'œuvre bon marché, avec la complicité informée, déjà, de nos gouvernants – symptôme éclatant de l'objectivation mondiale et libéralisée ; traversant encore la Méditerranée où à nouveau certains périront, se désintégreront physiquement ou psychologiquement, rendus fous par la peur qui depuis si longtemps ne les a pas quittés – celle, maintenant, de se noyer ou de voir mourir son bébé quand la nourriture finit par manquer –, rongés par les maladies de peau ou suffoqués par la tuberculose quand dans l'embarcation de fortune où chaque place se monnaye plus d'un millier de dollars se mêlent à l'eau salée l'urine et les excréments ; entassés enfin, à leur arrivée sur le sol maltais – le sol européen –, dans des centres de rétention durant des mois, souvent plus d'une année, autorisés à quitter leurs quartiers une demi-heure par semaine, cela le temps que leurs demandes d'asile soient examinées et, pour deux tiers d'entre elles, rejetées[4]. Avant, donc, de survivre après ce

[3] *Eldorado dit le policier*, conception D. Lachaud, L. Larivière et V. Rafis, créé le 10 mars 2011 au Centre Dramatique National d'Orléans-Loiret-Centre, Orléans.

[4] Logique comptable, toujours, dont Badiou a su dire : « Bien des gens, animés par la peur, et organisés dans cette peur par l'Etat, se demanderont avec anxiété combien il y en a chez nous, combien de ces gens qui viennent d'un autre monde ? Des dizaines de milliers ? Des millions ? Question horrible, quand on y pense. Question qui prépare forcément la persécution, l'interdiction, l'expulsion en masse. Question qui, dans d'autres circonstances,

refus pour un temps indéterminé – de nouveau des mois, des années – dans des camps comme celui de Marsa, ce « trou » (le terme est encore d'eux) à une poignée de kilomètres de La Valette, à peine à l'écart du ballet permanent des bus emplis de touristes ; dans ce camp de Marsa où je suis donc entré, et dont je suis revenu. Où j'ai croisé de ces regards, entendu de ces agonies dont rien ne me paraissait d'abord pouvoir rendre compte. Pas un mot, pas une image – peut-être même : pas une pensée. Blanchot, de nouveau : « *La fraternité : nous les aimons, nous ne pouvons rien faire pour eux, sinon les aider à atteindre le seuil*[5]. »

Au moment des représentations parisiennes d'*Eldorado dit le policier*, devant l'entêtement de nos producteurs à expliciter ce que nous souhaitions faire, et qu'apparemment le spectacle seul ne suffisait pas à rendre assimilable ou communicable, nous avions écrit à l'attention du public :

> S'être rendu dans les camps de rétention de Malte, ces camps qui sont des zones où les vies rescapées de périples mortels s'échouent, cela produit un choc intolérable.
>
> L'altération du rapport entre le confort relatif d'une quête et la réalité de la déréliction humaine devient un point de douleur. Le théâtre peut-il rendre compte de ce choc et de cette douleur ? La conviction première, solide, est qu'aucune représentation pleine ne pourrait éviter l'échec. Est-ce à dire que ce qui se passe aujourd'hui aux confins de l'Europe forteresse, et au sein d'une France en deuil de son hospitalité, est irreprésentable et qu'il faut accepter que des mondes soient séparés ou parallèles d'une manière quasi irrémédiable ? Faut-il accepter que les images qui circulent ne produisent que le sentiment de n'avoir rien vu, rien pu voir, et justement pas ce choc et cette douleur ? Le point de butée est consistant[6].

Seuil d'une mort du dire et d'une mort du faire que ce point de butée, quand ne suffisent plus, au comble de l'horreur (la déréliction du camp) comme de l'opulence (le confort du théâtre), les actions et les mots qui en un autre endroit et un autre moment pourraient avec succès soulager ou sauver. *Catharsis* impossible et faute maximale.

C'est donc après avoir assisté de manière implacable, impitoyable, à ce vivant théâtre de la mort, qu'ironiquement toute possibilité de théâtre authentique semblait se dérober, autre en tout cas que celle qui nous contraignait, mes collaborateurs et moi-même, à en faire sauter les verrous et cadres préétablis, pour donner à voir l'invisible selon des modalités qui déro-

---

a préparé des exterminations. » (*De quoi Sarkozy est-il le nom ?*, Paris, Nouvelles Editions Lignes, 2007, p. 77-78.)

[5] M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 75.

[6] Feuille de salle d'*Eldorado dit le policier*, Grande halle de la Villette – Salle Boris Vian, Paris, 22 mars – 2 avril 2011.

geaient au raisonnable, à l'articulable et, faut-il le dire même, au sensible. Se faisaient alors guerre inéluctablement l'énergie du désir que relayait la pièce et l'ombre continue d'une mort en instance dans la souffrance des corps et des voix des migrants, noués dans la terreur, le cauchemar ou l'excès d'un spectacle imparfait, car toujours *inachevé*. Mais achevant pourtant son devenir funeste en s'effaçant lui-même, en s'offrant comme signe d'un échec collectif, accolé aux destins de ceux dont le nom même ne parvient à s'inscrire dans la modernité ; et plus rien qui n'émerge, autre que le néant de ceux dont l'existence hurle muettement de son tombeau absent.

Ce texte qui finit, de même que ce spectacle, aura voulu lever cette supercherie : ceux qui représentent la mort, ceux qui s'emploient à la parler, ne le font jamais qu'en tant qu'ils sont dotés d'un pouvoir de suppléance qui leur est délégué et dont ils s'acquittent, croyant assurer par avance leur survie, la survie de leur parole. Or c'est bien ce leurre-là que dénonce la mort, car elle est ce qui gagne, vient toujours à la fin, et courbera chacun sous sa souveraineté. Une telle vérité réclame-t-elle, pour l'écrire, qu'on lui ait consacré tant d'années ? Elle nécessite au moins d'être assez ajournée pour que le désespoir et le découragement ne prennent le dessus – et quand enfin, peut-être, ils pourraient triompher, que l'on close chapitre, et dans un dernier geste, une ultime échappée, que la page soit tournée.

J’erre dans les coulisses de ce théâtre une nuit accompagné d'un être que j’aimerais croire du côté de la vie car il est effrontément du côté de la jeunesse. En espérant qu’à l’aube il sera toujours là.

Je ne regarde plus mon spectacle.

Je ne suis plus avec ceux qui jouent, qui n'ont pour autre souffle ni autre permanence ni autre modestie que de jouer. Les ai-je quittés lâchement ?

(Eux le diront peut-être quand je leur aurai tourné le dos, du moins l'auront-ils tous à ce moment pensé.)

Je vais me frayer un chemin par les abords distants de la scène, je vais me rendre auprès de LA VIE, la vraie à ce qu'il paraît, je vais m'approcher autant que je le peux, hors enfin de l'écriture et du plateau, de sa promesse effrayante et grandiose !

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

1. Jon Fosse

Les ouvrages de Jon Fosse sont édités en Norvège par Det Norske Samlaget, Oslo. Toutes les traductions françaises sont de Terje Sinding.

- Théâtre

Et jamais nous ne serons séparés (*Og aldri skal vi skiljast*), 1994 ; Paris, L'Arche, 2000.

Le Nom (Nammet), 1995 ; Paris, L'Arche, 1998.

Quelqu'un va venir (Nokon kjem til å komme), 1996 ; Paris, L'Arche, 1998.

L'Enfant (Barnet), 1997 ; Paris, L'Arche, 1998.

Mère et enfant (*Mor og barn*), 1997.

Le Fils (*Sonen*), 1997 ; Paris, L'Arche,1999.

Et la nuit chante (Natta syng sine songar), 1998 ; Paris, L'Arche, 2003.

Un jour en été (*Ein sommars dag*), 1998 ; Paris, L'Arche, 2000.

Rêve d'automne (*Draum om hausten*), 1999 ; Paris, L'Arche, 2005.

Quand la lumière baisse et le noir se fait (*Medan lyset går ned og alt blir svart*), 1999.

Dors mon petit enfant (*Sov du vesle barnet mitt*), 1999 ; Paris, L'Arche, 2000.

Visites (*Besøk*), 2000 ; Paris, L'Arche, 2002.

Hiver (Vinter), 2000 ; Paris, L'Arche, 2003.

Variations sur la mort (*Dødsvariasjonar*), 2001 ; Paris, L'Arche, 2002.

Jeune fille sur un canapé (*Jenta i sofaen*), 2002.

Violet (*Lilla*), 2004 ; Paris, L'Arche, 2005.

Vivre dans le secret (Leve hemmeleg), 2005 ; Paris, L'Arche, 2005.

Sommeil (Svevn), 2006.

Chaleur (Varmt), 2006.

- Littérature

Rouge, noir (*Raudt, svart*), 1983.

Guitare fermée (*Stengd gitar*), 1985.

La Remise à bateaux (*Naustet*), 1989.

Le Ramasseur de bouteilles (*Flaskesamlaren*), 1991.

Plomb et eau (*Bly og vatn*), 1992.

Melancholia I, 1995 ; Paris, P.O.L, 1998.

Melancholia II, 1996 ; Belval, Circé, 2002.

Matin et soir (*Morgon og kveld*), 2000 ; Belval, Circé, 2003.

- Poésie

Ange aux yeux humides (*Engel med vatn i augene*), 1986.

Les Mouvements du chien (*Hundens bevegelsar*), 1990.

Chien et ange (*Hund og engel*), 1992.

Nouveaux poèmes (*Nye dikt*), 1997.

Poèmes (Dykt), 1986-2001, 2001.

Yeux dans le vent (*Auge i vind*), 2003. Extraits disponibles in Fišera, Julien et Régy, Claude, *Variations sur la mort, dossier pédagogique*, Paris, Théâtre National de la Colline, 2003.

- Livres pour enfants

Infiniment tard (*Uendeleg seint*), 1989.

Kant, 1990, in Fišera, Julien et Régy, Claude, *Variations sur la mort, dossier pédagogique*, Paris, Théâtre National de la Colline, 2003.

Le Zoo Hardanger (*Dyrehagen Hardanger*), Det Norske Samlaget, 1993.

Noir et humide (*Vått og svart*), in *LEXI / textes 7*, Paris, Théâtre National de la Colline / L'Arche, 2003.

- Texte autobiographique

Prosa frå ein oppvekst, Det Norske Samlaget, 1994.

- Fables

Les Manuscrits des chiens I-III (*Hundemanuskripta I-III*), 1995-1996-1997.

Le Manuscrit des chiens III. Quelle misère !, 1997 ; L'Arche, coll. « Théâtre Jeunesse », 2002.

- Récits

Sang. La pierre est. (*Blod. Steinen er.*), 1987.

Deux récits (*To forteljingar*), 1993.

- Essais et contributions

De la narration à l'écriture (*Frå telling via showing til writing*), 1989.

Essais gnostiques (*Gnostiske essays*), 1999.

« À la fois trois et un », in *Théâtres*, Paris, n° 10, septembre-octobre 2003.

« Voix sans paroles », in *Programme de "Namet" ("Le Nom")*, spectacle créé le 27 mai 1995 à la Nationale Scene de Bergen, Norvège.

Pourquoi j'écris, Paris, L'Arche, 2005 ; initialement paru sous le titre « La gnose de l'écriture », in *LEXI / textes 4 : inédits et commentaires*, Paris, Théâtre National de la Colline / L'Arche, 2000 (extrait tiré des *Gnostiske Essays*).

- Entretiens

« Fosse : simple et compliqué », in *Aftenposten*, Oslo, 12 mai 1996.

« La Scène Invisible : entretien avec Jon Fosse », in *Rond-Point*, Paris, Théâtre du Rond-Point, n° 2, janvier 2003.

« Les voix de Jon Fosse pour faire entendre la mort », in *Le Monde*, Paris, 7 octobre 2003.

« Jon Fosse, l'enfant des fjords », in *Le Figaro*, Paris, 24 février 2003.

À cela s'ajoutent nos deux entretiens avec Jon Fosse à Bergen, le premier le 29 avril 2006, à l'occasion de la préparation du présent manuscrit, et le second le 19 septembre 2008, à l'occasion de la parution du livre *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*.

2. Sarah Kane

- Ecrits pour le théâtre :

Complete plays, Londres, Methuen Drama, coll. « Contemporary Dramatists », 2001.

Anéantis, Paris, L'Arche, 1999 (*Blasted, 1994*).

L'Amour de Phèdre, Paris, L'Arche, 2002 (*Phaedra's Love, 1996*).

Purifiés, Paris, L'Arche, 2002 (*Cleansed, 1998*).

Manque, Paris, L'Arche, 2002 (*Crave, 1998*).

4.48 Psychose, Paris, L'Arche, 2001 (*4.48 Psychosis, 2000*).

Comic Monologue (1991), *Starved* (1992), *What She Said* (1992), textes interdits à la publication par Sarah Kane, consultables à l'Université de Bristol.

- Scénario :

Skin (court métrage, 10').

- Articles de presse :

« The Only Thing I Remember is… », in *The Guardian*, 13 août 1998.

« Drama with Balls », in *The Guardian*, 20 août 1998 (version française *in OutreScène*, n° 1, Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg, février 2003).

3. Rodrigo García

Les ouvrages de Rodrigo García sont publiés en Espagne par les éditions Piegos de teatro y danza, en France aux Solitaires Intempestifs. Toutes les traductions sont de Christilla Vasserot.

- Théâtre

Agamemnon, 2004 (*Agamenón*).

Approche de l'idée de méfiance, 2007 (*Aproximación a la idea de desconfianza*).

After sun, 2001.

A un certain moment de ta vie, tu devrais sérieusement songer à cesser de faire l'andouille, 2007 (*En algún momento de la vida deberías proponerte seriamente dejar de hacer el ridículo*).

Bleue, saignante, à point, carbonisée, 2009 (*Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada*).

Borges, 2002.

C'est comme ça et me faites pas chier, 2009 (*Esto es asi y a mi no me jodais*).

Et balancez mes cendres sur Mickey, 2007 (Et dispersez mes cendres à Eurodisney - *Esparcid mis cenizas en Eurodisney*).

Fallait rester chez vous, têtes de nœud, 2002 (*Haberos quedado en casa, capullos*).

J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe, 2003 (*Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*).

Jardinage humain (49 fragments 3listes 18 dessins), 2003 (*Jardinería humana*).

Je crois que vous m'avez mal compris, 2002 (*Creo que no me habéis entendido bien*).

L'Histoire de Ronald, le clown de McDonald's, 2003 (*La Historia de Ronald, el payaso de McDonald's*).

Notes de cuisine, 2002 (*Notas de cocina*).

Prométhée, 1992 (*Prometeo*).

Roi Lear, 2004 (*Rey Lear*).

Versus, 2009 (*Versus*).

Vous êtes tous des fils de pute, 2002 (*Todos vosotros sois hijos de puta*).

Inédits :

Boucher espagnol, 1997 (*El carnicero español*).

Chers petits anges, sd (*Angelitos*).

- Contributions

« Contre des gens comme moi », lettre de García reproduite dans *Frictions. Théâtres-écritures*, nº 1, 1er sept. 1999.

Contribution aux *Mises en scène du monde* (collectif), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du désavantage du vent », 2005.

« Nous sommes juste des carottes assises à côté d'autres carottes », in *Mouvement*, nº 44, juillet 2007.

II. Autres sources

Aagenæs, Bjørn *Det konkrete i essayett*

[En ligne] : http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=1933&p=y

Adamo, Ghania « Mettre à nu la conscience, c'est un art scénique », in *Le Temps*, Genève, 19 octobre 1999.

« Entretien avec Claude Régy, au sujet de "Quelqu'un va venir" », in *Le Temps*, Genève, 23 octobre 1999.

Agamben, Giorgio *Le Langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1991 (1982).

Moyens sans fins. Notes sur la politique, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 1995.

Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 1998.

Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Epître aux Romains, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 2000.

Profanations, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 2006.

Qu'est-ce que le contemporain ?, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 2008.

Enfance et histoire, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2002.

Nudités, Paris, Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2009.

L'Ouvert. De l'homme et de l'animal, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2006.

Agha, Asif « Voice, footing, enregisterment », in *Journal of linguistic anthropology*, San Diego, American Anthropological Association / University of California, Vol. 15, 2005.

Agier, Michel *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*. Marseille, Parenthèses/IRD, 2000.

Allaire, Suzanne « Le langage dans l'Innommable : Entre parole et silence », in Engelberts, Matthijs ; Houppermans, Sjef ; Mével, Yann et Touret, Michèle (dir.), *Samuel Beckett aujourd'hui, L'Affect dans l'œuvre beckettienne*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000.

Allen, William S. *Accent and Rhythm*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973.

Ameisen, Jean-Claude ; Hervieu-Léger, Danièle ; Hirsch, Emmanuel - (dir.), *Qu'est-ce que mourir ?*, Paris, Le Pommier / Cité des sciences et de l'industrie, 2003.

Amey, Claude « Théâtralité / littéralité. Théâtre, arts plastiques », in *Théârtre*, Paris, L'Harmattan, n° 2, 1998.

Ancion, Laurent « Bienvenue à la boucherie du théâtre », in *Le Soir*, 13 mai 2002.

Angel-Perez, Elizabeth *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2006.

Angel-Perez, Elizabeth ; Boireau, Nicole *Le théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2007.

Anonyme *The Cloud of Unknowing*, Londres, HarperOne, 2004 (XIV^{e} siècle).

Arasse, Daniel *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2006 (1997).

« Les miroirs de Cindy Sherman », in *Art Press* nº 245, avril 1999, p. 24-30 ; repris dans *Anachroniques*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2006.

Arendt, Hannah *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1972 (1954-1968).

Ariès, Paul *La simplicité volontaire contre le mythe de l'abondance*, Paris, La Découverte, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 2010.

Artaud, Antonin *Pour en finir avec le jugement de dieu, suivi de Le Théâtre de la Cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

Le Théâtre et son double, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1964.

« Notes pour une "Lettre aux Balinais" », in *Tel Quel*, nº 46, 1971, p. 10 à 34.

Aston, Elaine *Feminist Views on the English Stage : Women Playwrights*, *1990-2000*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Bacon, Francis *The Major Works (including New Atlantis and the Essays)*, Oxford, Oxford University Press, 2008 (1597-1626).

Badiou, Alain ; During, Elie « A Theatre of Operations. A Discussion between Alain Badiou and Elie During », in *A Theater without Theater*, Barcelone, MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.

Baechler, Jean *Les Suicides*, Paris, Hermann, coll. « Philosophie », 2009.

Bakhtine, Mikhaïl *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

Bal, Mieke *Images littéraires, ou Comment lire visuellement Proust ?*, XYZ/Presses Universi-

taires du Mirail, coll. « Documents », 1997.

Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.

« Pour une interprétation intempestive », in Michel, Régis (dir.), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2000.

A Mieke Bal Reader, Chicago/ Londres, The University of Chicago Press, 2006.

Bally, Charles *Le Langage et la vie*, Genève, Librairie Droz, 1965.

Banu, Georges « De la mort de l'enfant à son meurtre », in *Art Press*, n° 330, p. 26-29, janvier 2007.

L'Oubli, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Essais », 2002.

Barbancey, Pierre « Le silence et la lenteur pour résister au bruit et à la vitesse », in *L'Humanité*, Paris, 5 février 2001.

Barker, Howard *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006 (1989-1997).

The Castle, Londres, Oberon Books, 2006 (1985).

Barthes, Roland *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972 (1953).

Sur Racine, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1963.

S/Z, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

Sade, Fourier, Loyola, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1971.

Le Plaisir du texte, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982 (1973).

Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1975.

Fragments d'un discours amoureux, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1977.

Ecrits sur le théâtre, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2002.

Journal de deuil, Paris, Seuil/Imec, coll. « Fiction & Cie », 2009.

L'obvie et l'obtus, *Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992.

Le bruissement de la langue. Essais critiques IV, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984.

Barry, Elizabeth « Sarah Kane and the Theatre of Catastrophe », in Feldman, Matthew ; Nixon, Mark (dir.), *Beckett's Literary Legacies*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2007, p. 169-187.

Bataille, Georges *La structure psychologique du fascisme*, Paris, Lignes, 2009.

Bateson, Gregory « Comment penser sur un matériel ethnologique : quelques exemples », in *Vers une écologie de l'esprit I*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1977.

Baudelot, Christian ; Establet, Roger *Suicide : l'envers de notre monde*, Pars, Seuil, coll. « H. C. Essais », 2006.

Baudrillard, Jean ; **Lotringer, Sylvère** *Oublier Artaud*, Paris, Sens&Tonka, 2005.

Bauman, Richard ; **Briggs, Charles L.** « Poetics and performance as critical perspectives on language and social life», *Annual Review of Anthropology*, Vol. 19, 1990.

Bayard, Pierre *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.

Demain est écrit, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

Bayley, Clare « A Very Angry Young Woman », in *The Independant*, 23 janvier 1995.

Beckett, Samuel *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.

La Dernière bande, Paris, Minuit, 1960.

Premier amour, Paris, Minuit, 1970.

En attendant Godot, Paris, Minuit, 1990.

Bédarida, Catherine « Les fantômes de Jon Fosse dans une maison au bord d'un fjord », in *Le Monde*, Paris, 15 février 2001.

Beeman, William O. « The Anthropology of Theater and Spectacle », in *Annual Review of Anthropology*, Vol. 22, 1993.

Bellour, Raymond ; Clément, Catherine - (dir.), *Lévi-Strauss*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1979.

Benedict, David « Disgusting violence ? Actually it's quite a peaceful play », entretien avec Sarah Kane, in *Independent on Sunday*, 22 janvier 1995, p. 3. [En ligne] : http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/448-Psychose-1334/ensavoirplus/

Benjamin, Walter « Le Conteur (réflexions sur l'œuvre de Nikolaï Leskov) », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.

Benveniste, Emile *Problèmes de linguistique générale, 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 83.

Bergson, Henri *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1999.

Bernhard, Thomas *Oui*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980.

Simplement compliqué, Paris, L'Arche, 1988.

Minetti, Paris, L'Arche, 1983.

Berns, Ute « History and Violence in British Epic Theatre : From Bond and Churchill to Kane and Ravenhill », in Schlote, Christiane ; Zenzinger, Peter (dir.), *New Begin-*

nings in Twentieth-Century Theatre and Drama : Essays in Honour of Armin Geraths, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003, p. 49-72.

Biermann, Grit *Der Selbstmord – ein Thema für das Theater ? Diskurs und motivsgeschichtliche Betrachtungen über den Selbstmord anhand von Shakespeare und aus heutiger Sicht zu Botho Strauss und Sarah Kane*, MA Thesis, Grin Verlag, 2004.

Biet, Christian ; Triau, Christophe *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.

« La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance », in *Tangence*, nº 88, 2008.

Birnbaum, Daniel *Chronologie*, Dijon, Les presses du réel, 2007.

Blanchot, Maurice *L'instant de ma mort*, Paris, Gallimard, 2002.

L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1955.

Le Pas au-delà, Paris, Gallimard, 1973.

« La note, l'aphorisme », in *La Nouvelle Revue Française*, 8e année, Tome 16, Paris, juillet-sept. 1960.

La Part du feu, Gallimard, 1955, p. 342.

L'Entretien infini, Paris, Gallimard, 1969.

Bleeker, Maaike *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2008.

« Theatre of/or Truth », in *Performance Paradigm 3 : The End of Ethics ? Performance, Politics and War*, 2007. [En ligne] : www.performanceparadigm.net

« Showing what cannot be seen. Perspective on the post-dramatic stage », in *Interakta 4 : Performance, transformance, informance. New concepts in theater*, décembre 2001. [En ligne] : http://www2.eur.nl/fw/cfk/InterAkta/InterAkta%204/PDF/art.mb.ia4.def.pdf

Blits, Jan H. *Deadly Thought : « Hamlet » and the Human Soul*, Lanham, Lexington, 2001.

Bloom, Harold *Ruiner les vérités sacrées*, Belval, Circé, coll. « Bibliothèque critique », 1999.

Böhme, Hartmut « Albrecht Dürers Traumgesicht von 1525 », in Härle, Gerhard (dir.), *Grenzüberschreitungen. Friedenspädagogik, Geschlechter-Diskurs, Literatur-Sprache-Didaktik. Festschrift für Wolfgang Popp*, Essen, 1995.

Boisson, Bénédicte « Face à 4.48 Psychose. Quelle communauté théâtrale ? », in Mervant-Roux, Marie-Madeleine, *Claude Régy*, Paris, CNRS, coll. « Arts du Spectacle / Les Voies de la création théâtrale », vol. 23, 2008.

Bond, Edward « Sarah Kane und Theater », in *Theater der Zeit*, mai-juin 1999 (repris dans Saunders, Graham, *Love me or kill me. Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche, 2004).

Bond, Edward *Sauvés*, Paris, L'Arche, 1997 (1965).

Borgmeier, Raimund « "Let's make it really, really rude" : The British Confrontational Theatre of the 1990s », in Schlote, Christiane ; Zenzinger, Peter (dir.), *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama : Essays in Honour of Armin Geraths*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003, p. 73-90.

Borie, Monique *Le fantôme, ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1999.

Bourdieu, Pierre *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Droz, 1972.

Bouteillet, Maïa « Provocation indigeste », in *Libération*, 20 nov. 2000.

« Le jardin des sévices », in *Libération*, 12 janv. 2003.

« La parole nue de Rodrigo García », in *Libération*, 26 août 2003.

« Les corps dénaturés », in *Libération*, 20 nov. 2003.

« Les Démons en amont », in *Le Matricule des Anges*, Paris, n° 30, 15 juin 2000.

« Des tragédies minuscules », in *Libération*, Paris, 9 juin 2001.

« "Visites", rendez-vous avec l'absence », in *Libération*, Paris, 22 juillet 2002.

« Jon Fosse, dans l'intimité des "Chants de la nuit" », in *Libération*, Paris, 12 octobre 2002.

« "Et la nuit chante" en panne d'écoute », in *Libération*, Paris, 2 avril 2003.

Boyer, Régis « Hamr, fylgja, hugr, l'âme chez les anciens Scandinaves », in *Heimdal*, n° 33, Bayeux, Heimdal, 1981.

La mort chez les anciens Scandinaves, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

Bratholm, Eva « Ein sommars dag », in *Dagbladet*, Oslo, 9 janvier 1999.

Brault, Marie-Andrée « Jon Fosse de la scène à la case », in *Jeu*, Montréal, n° 107, 1er juin 2003.

Brecht, Bertolt *Baal*, in *Théâtre complet, Tome 1*, Paris, L'Arche, 1997 (1918).

Antigone, Paris, L'Arche, 2000 (1959).

Théâtre épique, théâtre dialectique : Écrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1999.

Brenton, Howard *Romans in Britain*, Londres, Methuen Drama, coll. « Contemporary Dramatists », 1990 (1980),

Brisson, Luc « Bisexualité et médiation en Grèce ancienne », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, vol. VII, Paris, printemps 1973, p. 27-48.

Brook, Peter *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977.

Browne, Thomas *Religio Medici*, Oxford, Oxford University Press, 1972 (1642).

Brusberg-Kiermeier, Stefani « Re-writing Seneca : Sarah Kane's Phaedra's Love », in Reitz, Bernhard ; von Rothkirch, Alyce (dir.), *Crossing Borders : Intercultural Drama and Theatre at the Turn of the Millennium*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001, p. 165-172.

Büchner, Georg *Woyzeck*, Paris, L'Arche, 1997 (1837).

Bühler, Karl *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart, Lucius & Lucius, 1999.

Burton, Robert *The Anatomy of Melancholy*, Echo Library, 2007 (1621).

Buse, Peter *Drama + Theory. Critical Approaches to Modern British Drama*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2001.

Butel, Yannick *Essai sur la présence au théâtre*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Butler, Judith *Antigone : la parenté entre vie et mort*, Paris, EPEL, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne », 2003.

Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2005.

Le Récit de soi, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007.

Caillois, Roger *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1950.

Calderón de la Barca, Pedro *La Vie est un songe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Camus, Albert *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985 (1942).

L'Etranger, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971.

Careri, Giovanni *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVI^e^ - XVIII^e^ siècles)*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

« Aby Warburg : rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire », in *L'Homme, revue française d'anthropologie*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, n° 165, janvier-mars 2003.

« Time of history and time for judgement : the Sistine Chapel as "theoretical object"», in *Art History*, Vol. 30, n° 3, juin 2007, p. 326-348.

Cassirer, Ernst « La phénoménologie de la connaissance », in *La philosophie des formes symboliques*, tome 3, Paris, Minuit, 1972.

Cathrine, Arnaud *La Disparition de Richard Taylor*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

« Sarah Kane, la vérité absolue », in *Mouvement* n° 50, p.42-58, janvier 2009.

Céline, Louis-Ferdinand *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (1932).

Chabert, Pierre « Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale », in *Recherches poïétiques, Tome 2 : Le matériau*, Paris, Klincksieck, 1976.

Char, René « Chants de la Balandrane », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983

Chassé, Dominique « La mise en mémoire des informations narratives : le système du vers et le système de la prose », in Roy, Bruno ; Zumthor, Paul (dir.), *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Librairie philosophique J. Vrin, 1985.

Chevrel, Yves « Il était perdu, et il s'est retrouvé : mises en scène du retour dans "Les Revenants" d'Ibsen », in Brunel, Pierre (dir.), *La mise en scène du destin*, Paris, Didier Érudition, 2000.

Cheyne, George *The English Malady ; Or, a Treatise of Nervous Diseases of All Kinds, as Spleen, Vapours, Lowness of Spirits, Hypochondriacal, and Hysterical*, General Books LLC, 2010 (1733).

Choi, Young-Joo « Performing Un-Represented Images in Lavonne Muller's *Hotel Splendid*, Sarah Kane's *Blasted*, and Caryl Churchill's *Far Away* », in *Journal of Modern British and American Drama*, vol. 19:2, 2006, p. 101-128.

Cioran, Emil *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973.

Ciret, Yan « 4.48 Psychose ou le Théâtre de Caïn », in *Théâtre/Public*, n° 171, p. 84-98, décembre 2003.

Claudel, Paul *Tête d'Or*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

L'annonce faite à Marie, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

Cohn, Ruby « Sarah Kane : an architect of drama », in Chevallier, Geneviève, *CYCNOS 18.1 : Le Théâtre Britannique au tournant du millénaire*, Nice, 2001, p. 39-49.

Colburn, Glen - (dir.), *The English Malady : Enabling and Desabling Fictions*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008.

Copfermann, Émile *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot)*, Paris, P.O.L, 1999.

Craig, Edward-G. *De l'art du théâtre*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004.

Corbel, Mari-Mai « Noyée de désir »

[En ligne] : www.mouvement.net/ref/4782/Noyee_de_desir.html

Corbin, Alain *Le Miasme et la jonquille. L'Odorat et l'imaginaire social, XVIII^e – XIX^e siècles*, Paris, Champs, coll. « Histoire », 2008.

Corneille, Pierre *L'illusion comique*, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche », 1987.

Costantini, Michel - (dir.), *La Mort en ses miroirs*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Sémiotique », 1990.

Coulon, Claude ; March, Florence *Théâtre anglophone : De Shakespeare à Sarah Kane : l'envers du décor*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.

Cournot, Michel « Jon Fosse et Claude Régy cheminent ensemble sur les cimes du théâtre », in *Le Monde*, Paris, 1er octobre 1999.

« Jon Fosse décrypte la famille et fait émerger les non-dits », in *Le Monde*, Paris, 23 juillet 2002.

Crimp, Martin *Atteintes à sa vie*, Paris, L'Arche, 2009.

Cusset, François *French theory*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2005.

Dagerman, Stig *L'Ombre de Mart*, Caen, Presses Universitaires de Caen, coll. « Nordique », 1996.

Le Condamné à mort (précédé de Théâtre et réalité), Arles, Actes Sud, 1983.

Dahlström, Magnus *L'Épreuve du Feu*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « La Mousson d'été », 2000.

Danan, Joseph ; Le Pors, Sandrine ; Ryngaert, Jean-Pierre *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers / CNSAD, coll. « Apprendre », 2005.

Dancourt, Michèle « Le "secret" de Médée », in Lecercle, François (dir.), *Textuel* : *Visible / Invisible au théâtre*, n° 36, Paris, Université de Paris 7 - Denis Diderot, 1999.

Darge, Fabienne « L'apocalypse marchande selon Rodrigo García », in *Le Monde*, 20 janv. 2003.

« Dans le miroir de Borges et Goya », in *Le Monde*, 20 mai 2006.

« A Avignon, García malmène des corps pour une pièce sans âme », in *Le Monde*, 26 juil. 2007.

« Entre terre et ciel, entre vie et mort, les "Variations" » de Jon Fosse, in *Le Monde*, Paris, 13 octobre 2003.

Darras, Jacques ; Rebotier, Jacques « "Un creuset d'où tout le théâtre moderne semble surgir". Sur la mise en scène du *Jeu de la feuillée*. Entretien conduit par Tiphaine Karsenti et Martial Poirson », in *Etudes théâtrales*, vol. 44-45 : « Mémoires de l'oubli. Aux marges du répertoire de l'Antiquité à nos jours », Louvain-la-Neuve, UCL, 2009.

Dauzat, Pierre-Emmanuel *Le Suicide du Christ. Une théologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1999.

David, Gwenola « Trous noirs », in *Mouvement*, n° 28, p. 93-95, mai 2004.

David, Pascal « La saga de l'être », in Heidegger, Martin, *En guise de contribution à la grammaire et à l'étymologie du mot "être" (Introduction en la métaphysique, chap. II)*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2005.

Debord, Guy *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

De Certeau, Michel *L'Invention du quotidien, I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990.

Dehove, Claire « Une épure minimaliste », in *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n° 152, mars 2000.

Deleuze, Gilles *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1968.

« L'Epuisé », in S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L'Epuisé*, Paris, Minuit, 1992.

Critique et clinique, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

« Un manifeste de moins », in C. Bene, G. Deleuze, *Superpositions. Richard III* suivi de *Un manifeste de moins*, Paris, Minuit, 1979, p. 121.

L'abécédaire de Gilles Deleuze, Entretiens avec Claire Parnet, Arcades Vidéo, 2004.

Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.

Logique du sens, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969.

Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix *Capitalisme et schizophrénie, tome 1 : l'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.

Delgado, Jérôme « Soleil de malaises », in *La Presse*, 4 juin 2003.

Delvaux, Martine *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

Demidoff, Alexandre « Les fantasmes solaires de Rodrigo García à Genève », in *Le Temps*, 5 mars 2002.

« Tripes théâtrales sur un plateau à Genève », in *Le Temps*, 8 nov. 2002.

« Avec sa cochonaille théâtrale, Mathias Langhoff offre une pièce sanguine et rare », in *Le Temps*, 14 déc. 2002.

« Rodrigo García saigne McDonald's et ses symboles à Genève », in *Le Temps*, 28 oct. 2003.

« Le souffle volcanique de la rue », in *Le Temps*, 27 déc. 2007.

« La volupté selon Rodrigo García », in *Le Temps*, 27 mai 2010.

Demidoff, Alexandre « Jacques Lassalle ensoleille les fjords mélancoliques de Jon Fosse », in *Le Temps*, Genève, 1er février 2001.

« Un grand vent de solitude nordique déroute le public du Théâtre de Vidy », in *Le Temps*, Genève, 4 mars 2002.

Dempsey, Charles *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill, The University of North Carolina, 2001.

De Romilly, Jacqueline *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, Quadrige, 2002.

Derrida, Jacques *L'Ecriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1967.

La Voix et le phénomène, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1967.

De la grammatologie, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.

Demeure, Maurice Blanchot, Paris, Galilée, 1998.

Descola, Philippe *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

Despierres, Claire ; Bismuth, Hervé ; Krazem, Mustapha ; Narjoux, Cécile - (dir.), *La Lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, coll. « Langage », 2009.

Dibdin, Thom « Teen spirit waiting to reach its Purple patch », in *Evening News*, Édimbourg, 21 février 2003.

Didi-Huberman, Georges *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

Images malgré tout, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.

Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, 1, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

Le Danseur des solitudes, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1995.

Survivance des lucioles, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

Di Martino, Ernesto « Percezione extrasensoriale e magismo etnologico », in *Studi e materiali di storia delle Religioni*, L'Aquila/Rome, L.U. Japadre/Université de Rome, Volumes XIX-XX, 1943-1946.

Dodds, Eric Robertson *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

Dolto, Françoise *Tout est langage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2002.

Donne, John *Biathanatos, A Declaration Of That Paradox Or Thesis That Self-Homicide Is Not So Naturally Sin, That It May Never Be Otherwise*, Whitefish, Kessinger Publishing, 2009 (1648).

Dort, Bernard « L'État d'esprit dramaturgique », in *Théâtre/Public : « Dramaturgie »*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n° 67, janvier-février 1986.

Le Spectateur en dialogue. Le Jeu du théâtre, Paris, P.O.L, 1995.

Dostoïevski, Fédor Mikhaïlovitch *Les Démons* (trad. André Markowicz), Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1995 (1872).

Dromgoole, Dominic *The Full Room : An A-Z of Contemporary Playwriting*, Londres, Methuen, 2000.

Dufour, Pierre « Beckett / Sarah Kane », in *Théâtre/Public*, n° 171, p. 62-75, décembre 2003.

Dumas, Eve « Coup de foudre garanti », in *La Presse*, 6 juin 2003.

Dumézil, Georges *Loki*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1986.

Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2000.

Dumora-Mabille, Florence « La dérobée du visible au théâtre (Nicolas Brosse et l'Abbé d'Aubignac) », in Lecercle, François (dir.), *Textuel* : *Visible / Invisible au théâtre*, n° 36, Paris, Université de Paris 7 - Denis Diderot, 1999.

Duras, Marguerite *La maladie de la* mort, Paris, Minuit, 1982.

Écrire, Paris, Gallimard, 1993.

Savannah Bay, Paris, Minuit, 1983.

Durkheim, Emile *Le Suicide. Etude de sociologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Grands Textes », 2007 (1897).

Eco, Umberto *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

Lector in fabula. Le Rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1979.

Edwards, Philip - (dir.), *Hamlet, Prince of Denmark*, Londres, Cambridge University Press, coll. « New Cambridge Shakespeare », 2003.

Eliade, Mircea *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1969.

Eliot, Thomas Stearns *La Terre vaine et autres poèmes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976 (1922).

Euripide *Les Bacchantes*, Paris, Minuit, 2005.

Faivre, Antoine *Philosophie de la nature, Physique sacrée et théosophie, XVIII^{ème} – XIX^{ème} siècles*, Paris, Albin Michel, coll. « Idées », 1996.

Feld, Steven/ Fox, Aaron A. « Music and language », in *Annual Review of Anthropology*, Vol. 23, 1994.

Fénelon, François *Démonstration de l'existence de Dieu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

Ferney, Frédéric « Misère expérimentale », in *Le Figaro*, 20 juil. 2002.

« Un rôdeur de limites », in *Le Figaro*, Paris, 5 octobre 1999.

« Sonate d'automne », in *Le Figaro*, Paris, 19 mars 2002.

Ferguson, Charles A. « Diglossia », in *Word. Journal of the Linguistic Circle of New York*, New York, Vol. 15, n° 2, 1959.

« Dialect, register and genre : working assumptions about conventionalisation », in *Sociolinguistic perspectives on register*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1994.

Filiberti, Irène « Entretien avec Rodrigo García », in Rodrigo García, *Bleue, saignante, à point, carbonisée*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 13-26.

Fišera, Julien / Régy, Claude *Variations sur la mort, dossier pédagogique* (en collaboration avec Hé-main, Laure), Paris, Théâtre de la Colline, 2003.

Fisher, Iain *Sarah Kane*, http://www.iainfisher.com/kane.html

Fix, Florence ; Toudoire-Surlapierre, Frédérique *La didascalie dans le théâtre du XXème siècle : Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2007.

Flaubert, Gustave *La Tentation de saint Antoine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.

Fort, Pierre-Louis « Sous le signe de la marge et de la marginalité : le théâtre de Sarah Kane », in Jouanny, Sylvie (dir.), *Marginalités et théâtres. Pouvoir, spectateurs et dramaturgie*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2003.

Foucault, Michel *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.

« Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits I : 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

Philosophie. Anthologie, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004.

Le Corps utopique, Paris, Lignes, 2009.

Fouquet, Ludovic « Voyages en absence : quatre propositions de Denis Marleau », in *Jeu*, Montréal, n° 111, juin 2004.

Frankfurter, David « Le mal et ses complots imaginaires. Du cannibalisme des premiers chrétiens aux abus rituels sataniques », in *Terrains, n° 50 : Le Diable*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme / Ministère de la Culture et de la Communication, mars 2008.

Freud, Sigmund « Manuscrit N », in *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2009 (1897).

« Méprises et maladresses », in *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2001 (1904).

Totem et tabou, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2001 (1912-1913).

« Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 2005 (1917).

L'Inquiétante étrangeté et autres essais, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 (1919).

Le Malaise dans la culture, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Grands Textes », 1995 (1948).

« Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans (Le petit Hans) », in *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010.

Métapsychologie, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.

« Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » ; « Au-delà du principe de plaisir » ; « Psychologie des foules et analyse du Moi » ; « Le Moi et le Ça », in *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2001.

L'Interprétation des rêves, Paris, Bréal, coll. « Philothèque », 2001.

Le Malaise dans la culture, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Grands textes », 2004.

Inhibition, symptôme et angoisse, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Grands textes », 2005.

Gauville, Hervé « Mélancolie en Régy », in *Libération*, Paris, 25 janvier 2001.

Gayot, Joëlle « Entretien avec Rodrigo García ». [En ligne] : http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Je-crois-que-vous-mavez-mal-compris/ensavoirplus/idcontent/5628

Genecand, Marie-Pierre « Rodrigo García, la fin d'un cycle ? », in *Le Temps*, 3 nov. 2007.

Genette, Gérard *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.

Géry, Catherine « Le *skaz* de Leskov et le jeu sur la langue », in *Le Gaucher et autres récits*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002.

Gilleman, Luc « "In-Yer-Face" Theater : "Purely through Image" and the Collapse of Language », in King, Kimball, *Western Drama through the Ages : A Student Reference*

Guide, vol. 2, Santa Barbara, Greenwood Press, 2006.

Ginzburg, Carlo *Le Fromage et les vers*, Paris, Flammarion, 1980.

Goethe, J.W. von *Les Souffrances du jeune Werther*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004.

Goffman, Erving *Façons de parler*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1987.

Les cadres de l'expérience, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1991.

Goldberg, Roselee *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, coll. « L'Univers de l'art », 2001.

Goldmann, Lucien *Lukács et Heidegger*, Paris, Denoël, 1973.

Green, Eugène *Présences : essai sur la nature du cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer/Cahiers du Cinéma, coll. « Texte et Voix », 2003.

Greig, David « Introduction », in Kane, Sarah, *Complete Plays*, Londres, Methuen Drama, 2001.

Gritzner, Karoline « The Fading Subject in Sarah Kane's Later Work », in Meyer-Dinkgräfe, Daniel (dir.), *Consciousness, Theatre, Literature and the Arts*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2006, p. 249-257.

« (Post)Modern Subjectivity and the New Expressionism : Howard Barker, Sarah Kane, and Forced Entertainment », in *Contemporary Theatre Review*, vol. 18:3, 2008, p. 328-340.

Grossman, Evelyne « Préface », in A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, suivi de *Le Théâtre de la Cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003 (1974).

La Défiguration, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.

Entre corps et langue : l'espace du texte (Antonin Artaud, James Joyce), Thèse pour le Doctorat d'Etat, Université Paris 7, 20 décembre 1994 (également paru en version abrégée sous le titre *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1996).

L'Angoisse de penser, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

Guenoun, Denis *Lettre au directeur du théâtre*, Le Revest, Cahiers de l'Égaré, 2000.

Guinebault-Szlamowicz, Chantal « Regards. Une peinture de Claude Régy. Scénographie de Melancholia-Théâtre », in *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n° 165, octobre 2002.

Gutscher, Lea Jasmin *Violence in Contemporary British Drama – Sarah Kane's Play « Cleansed »* (MA Thesis, Grin Verlag), 2008.

Halbwachs, Maurice *Les Causes du suicide*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le lien social », 2002 (1930).

Hamel, Jean-François *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

Hankins, Jérôme ; de Saint Do, Valérie « Théâtre anglais, la dernière scène punk », in *Cassandre*, n° 34, Cassandre/Hors-champs, 7 décembre 2005.

Harris, Joseph « Eddic Poetry », in Clover, Carol J. ; Lindow, John (dir.), *Old Norse-Icelandic Literature. A critical guide*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1985.

Hattenstone, Simon « A sad hurrah » in *Guardian Weekend*, 1er juillet 2000 (traduction : « Une triste ovation », in *OutreScène*, n° 1, Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg, février 2003).

Haugen, Einar *Language conflict and language planning. The case of modern Norwegian*, Cambridge, Harvard University, 1966.

Hédelin, François, abbé d'Aubignac *La Pratique du théâtre*, Paris, P. Martino, 1927.

Heidegger, Martin *En guise de contribution à la grammaire et à l'étymologie du mot "être" (Introduction en la métaphysique, chap. II)*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2005.

Heinich, Nathalie *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit 1998.

Héliot, Armelle « Le punch tranquille de Marcial Di Fonzo Bo », in *Le Figaro*, 8 juil. 2002.

« Le devoir culturel », in *Le Figaro*, 13 nov. 2007.

« Claude Régy, l'expérience des limites », in *Le Figaro*, Paris, 22 janvier 2001.

« Marianne Basler, l'art de la délicatesse », in *Le Figaro*, Paris, 4 mars 2002.

« Hugues Quester, l'inconnu dans la maison », in *Le Figaro*, Paris, 26 novembre 2002.

« Détresses Nordiques », in *Le Figaro*, Paris, 7 mars 2003.

« Jon Fosse dans l'entre-deux », in *Le Figaro*, Paris, 11 octobre 2003.

Hemmert, Philippe « Un monde de détritus », in *Sud Ouest*, 20 oct. 2003.

Henríquez, José « Le dernier Rodrigo García », in *Primer Acto*, Madrid, 15 octobre 2001.

Hertzberg Johnsen, Birgit « Å skape orden i Guds hus I : Skolen 1985 », in *Årbok for norsk utdanningshistorie*, Oslo, Oslo Universitetsforlaget, Vol. 5, 1986.

« Muntlige kilder », in *Norveg. Tidsskrift for folkloristikk,* Oslo, Oslo Universitetsforlaget, Vol. 31, 1988.

Contes et légendes populaires de Norvège [En ligne] :

http://www. dep.no/odin/fransk/om_odin/stillinger/032005-990358/dok-bn.html

Hervieu-Léger, Danièle « Religions et sociétés modernes », *Actes du séminaire « Territoires et sociétés européennes en devenir »*, Paris, Ecole des Ponts, 14-15 janvier 2007. [En ligne] : http://www.ihedate.com/generated/objects/ACTES%20SEMINAIRES/SEM1_07_ACTES_HERVIEULEGER.htm

Heymes, Lorraine-Soëli « Regard et culpabilité chez Sarah Kane », in Hunkeler, Thomas (dir.), *Le Drame du regard. Théâtralité de l'œuvre d'art ?*, Berne, Peter Lang, 2002.

Houlahan, Mark « Im freien Fall : Zum Selbstmord von Sarah Kane », *Theater der Zeit*, mars-avril, 1999.

« Postmodern Tragedy ? Returning to John Ford », in Brown, Sarah Annes ; Silverstone, Catherine (dir.), *Tragedy in Transition*, Malden, Blackwell, 2007, p. 249-259.

Ibsen, Henrik *La Dame de la mer*, Arles, Actes Sud Papiers, 1990.

Les Revenants, Arles, Actes Sud Papiers, 1990.

Hedda Gabler, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Le spectateur français », 1994.

Quand nous nous réveillons d'entre les morts, Arles, Actes Sud Papiers, 2005.

Peer Gynt, Arles, Actes Sud Papiers, 1996.

Jacques, Hélène « Jon Fosse : paysages tempétueux », in *Jeu*, Montréal, n° 107, 1er juin 2003.

Jakobson, Roman *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

« Les lois phoniques du langage enfantin et leur place dans la phonologie générale », in Troubetzkoy, Nikolaï Sergueïevitch (dir.), *Principes de Phonologie,* Paris, Klincksieck, 1964.

Jameson, Fredric « Postmodernism and Consumer Society », in Foster, Hal (dir.), *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, 1983.

Jenkins, Harold - (dir.), *Hamlet*, Londres, Methuen Drama, coll. « The Arden Shakespeare », 1982.

Jolles, André *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.

Jolly, Geneviève « Le rire insupportable de Rodrigo García », in Bost, Bernadette et Losco-Lena, Mireille (dir.), *Recherches et Travaux : Du comique dans le théâtre contemporain*, nº 69, 2007.

« Le théâtre de Sarah Kane : Poétique de la violence », in *Registres – Revue d'Études Théâtrales*, n° 9-10, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004-2005.

Jung, Carl Gustav *Aïon. Etudes sur la phénoménologie du soi*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque jungienne », 1983.

Kantor, Tadeusz *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

Kaplan, Ellen W. « The Cage is My Mind : Object and Image in Depicting Mental Illness on Stage », in *Studies in Theatre & Performance*, vol. 25:2, 2005, p. 115-128.

Kempf, Hervé *Comment les riches détruisent la planète*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2007.

Kermode, Frank *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1967.

Kristeva, Julia [*Séméiôtiké*]. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.

Polylogue, Paris, Seuil, 1977.

Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1980.

Soleil noir. Dépression et mélancolie, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987.

Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse I, Paris, Fayard / Le livre de poche, coll. « Folio Essais », 1996.

La révolution du langage poétique, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1985.

La Bardonnie, Mathilde « On a très bien compris García », in *Libération*, 28 août 2001.

« Fond de Fosse », in *Libération*, Paris, 8 octobre 1999.

« Jon Fosse, l'écriture comme rempart », in *Libération*, Paris, 25 janvier 2001.

Lacan, Jacques *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973.

Le Séminaire, Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2007.

Le Mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité dans la névrose, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2007.

Le Séminaire, livre X : l'angoisse, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2004.

Lachaud, Denis *Ma forêt fantôme*, Arles, Actes Sud Papiers, 2003.

Lacoue-Labarthe, Philippe *Préface à La Disparition*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2009.

La Fontaine, Jean S. *Speak of the Devil. Tales of Satanic Abuse in Contemporary England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Lagache, Daniel *Les Hallucinations verbales et la parole*, in Eva Rosenblum (éd.), *Œuvres, I, 1932-1946. Les Hallucinations verbales et travaux cliniques*, Paris, PUF, 1977.

Lamaison, Christine « La bourse ou le théâtre », in *Sud Ouest*, 25 oct. 2004.

Langland, William *Piers the Ploughman*, Londres, Penguin Classics, 1959 (*circa* 1360-1387).

Laporte, Dominique *Histoire de la merde (Prologue)*, Paris, Christian Bourgois, 2003 (1978).

Larue, Anne « Vision impossible : les yeux crevés sur le théâtre », in Lecercle, François (dir.), *Textuel : Visible / Invisible au théâtre*, n° 36, Paris, Université de Paris 7 - Denis Diderot, 1999.

Laurent, Éric « Le trauma à l'envers », *in Ornicar? Digital* (revue de psychanalyse publiée par Jacques-Alain Miller), Paris, n° 204, 3 mai 2002.

Lecercle, François « Apologie du spectacle et mise en scène de l'invisible » ; « "Et vous ne voyez rien de ce que vous voyez". La fortune de la scène d'hallucination au théâtre (XVII^{ème}-XVIII^{ème} siècles) », in Lecercle, François (dir.), *Textuel : Visible / Invisible au théâtre*, n° 36, Paris, Université de Paris 7 - Denis Diderot, 1999.

Lecoq, Jacques *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud Papiers, coll. « Théâtre / Éducation », 1997.

Le Foulon, Marie-Laure « Jon Fosse, l'enfant des fjords », in *Le Figaro*, Paris, 24 février 2003.

Lehmann, Hans-Thies *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

« Sarah Kane, Heiner Müller : approche d'un théâtre politique », in *Etudes théâtrales*, *no. 24-25 : Ecritures dramatiques contemporaines, 1980-2000*, 2002.

Lepinois, Gérard « La désécriture », in *Théâtre/Public*, n° 165, p. 62-66, octobre 2002.

Le Pors, Sandrine et Martinez, Ariane « *Rodrigo García. Notes de cuisine* », in Ryngaert, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », p. 155-160.

Le Roux, Monique « Quatuor dans une tribune », in *La Quinzaine littéraire*, 16 mars 2000.

« Le théâtre de Sarah Kane », in *La Quinzaine littéraire*, 1er octobre 2000.

« Juste avant la fin », in *La Quinzaine littéraire*, 1er décembre 2001.

Lesage, Marie-Christine « De Sénèque à Kane : Monstres et cruauté symbolique », in *Registres – Revue d'Études Théâtrales*, n° 9-10, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004-2005, p. 41-51.

« Le sphinx de la langue. La traduction en question », in Mervant-Roux, Marie-Madeleine, *Claude Régy*, Paris, CNRS, coll. « Arts du Spectacle / Les Voies de la création théâtrale », vol. 23, 2008.

Le Tanneur, Hugues « Rodrigo García : C'est la vie qui est obscène ! », in *Aden*, 19-25 nov. 2003.

« Ca vous fait mal ? », in *Aden*, 9-15 octobre 2002.

« Jon Fosse – Claude Régy : le passage à l'acte (*Variations sur la mort*) », in *Théâtres*, Paris, n° 10, septembre 2003.

Levé, Edouard *Suicide*, Paris, P.O.L, 2008.

Levi, Primo *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, coll. « Presses Pocket », 1988.

Levinas, Emmanuel *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1993.

Lévy-Bruhl, Lucien « Abandon définitif du caractère prélogique », in *Carnets III*, (1938), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998.

Lewis, Clive Staples *Studies in Words*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, p. 267.

Liban, Laurence « Monologues argentins », in *L'Express*, 25 mai 2006.

Lin, Zoé « Drame à l'étal », in *L'Humanité*, 25 mars 2002.

« Je fais un théâtre violent, sale et laid », in *L'Humanité*, 18 juil. 2002.

« L'homme est une sardine pour l'homme », in *L'Humanité*, 22 juil. 2002.

Luckhurst, Mary « Contemporary English Theatre : Why Realism ? », in Rubik, Margarete ; Mettinger-Schartmann, Elke (dir.), *(Dis)Continuities - Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, p. 73-84.

« Infamy and Dying Young : Sarah Kane, 1971-1999 », in Luckhurst, Mary ; Moody Jane (dir.), *Theatre and Celebrity in Britain, 1660-2000*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, p. 107-124.

Lukács, Georg *Philosophie de l'art 1912-1914*, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit et les formes », 1981.

La Théorie du Roman, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989.

Histoire et conscience de classe, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1960.

L'idéal de l'homme harmonieux dans l'esthétique bourgeoise, 1938 [En ligne] : http://artrouge.chez-alice.fr/arts/luk1.pdf

Lyotard, Jean-François *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1979.

Macaulay, Alastair « That sinking feeling... Theater Nightsongs », in *The Financial Times*, Londres, 11 mars 2002.

MacCary, W.Thomas *Hamlet. A Guide to the Play*, Santa Barbara, Greenwood Press, coll. « Greenwood Guides to Shakespeare », 1998.

Mackereel, Catherine « Fini le ketchup et la mayonnaise », in *Le Soir*, 14 mai 2010.

Maeterlinck, Maurice *Avant le silence*, Paris, Transatlantiques, 2002.

Le Trésor des Humbles, Bruxelles, Labor, 1998.

Pelléas et Mélisande, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1990.

La Princesse Maleine, Paris, Gallimard, 1983.

Les Aveugles, in *Théâtre complet, tome 1*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

Mafra, Antonio « Festival d'Avignon : cors exposés », in *Le Progrès*, 12 juil. 2002.

« Le clonage des hot dogs », in *Le Progrès*, 24 juil. 2002.

« Le théâtre selon Rodrigo García », in *Le Progrès*, 11 mai 2003.

« Les désastres de Goya », in *Le Progrès*, 16 mai 2003.

Malamoud, Charles « Noirceur de l'écriture », in Alleton, Viviane (dir.), *Paroles à dire, paroles à écrire. Inde, Chine, Japon*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997.

Malaurie, Jean *L'Allée des baleines*, Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 2003.

Terre Mère, Paris, CNRS Editions, 2008.

Maldiney, Henri *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975.

Mallarmé, Stéphane *Igitur - Divagations - Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

Mangold, Alex « The Empty "I". Echoes of Subjectivity in Sarah Kane's *Crave* », in Meyer-Dinkgräfe, Daniel (dir.), *Consciousness, Theatre, Literature and the Arts 2007*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 116-126.

Mannoni, Octave *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985.

Marienstras, Richard *Le Proche et le lointain. Sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1981.

Marin, Louis *La Voix excommuniée. Essais de mémoire*, Paris, Galilée, coll. « écritures/ figures », 1981.

L'Ecriture de soi, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Librairie du Collège international de philosophie », 1999.

Détruire la peinture, Paris, Galilée, 1977.

Maris, Ronald W. ; Berman, Alan L. ; Silverman, Morton M. - (dir.), *Comprehensive Textbook of Suicidology*, New York, The Guilford Press, 2000.

Marlowe, Christopher *Doctor Faustus and other plays*, Oxford, Oxford University Press, 2008 (1594).

Martin, Jean-Pierre *La bande sonore*, Paris, José Corti, 1998.

Massumi, Brian *Parables for the virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002.

McDougall, Joyce *Théâtres du Je*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1982.

Meillet, Antoine ; Vendryès, Joseph *Traité de grammaire comparée des langues classiques*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1924.

Mendelsohn, Sophie ; Karsenti, Tiphaine « Sarah Kane, 4.48 Psychose. Ecrire depuis la mort », in *Savoirs et clinique*, n° 5, 2004/2, p. 19-26.

Méreuze, Didier « Les nouveaux territoires de Claude Régy », in *La Croix*, Paris, 23 septembre 1999.

« Un poème d'amour et de mort immense », in *La Croix*, Paris, 11 mars 2002.

« Le mystère Jon Fosse », in *La Croix*, Paris, 23 juillet 2002.

Merleau-Ponty, Maurice *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

Minyana, Philippe *Prologue – Entente cordiale – Anne-Marie – Paroles d'auteurs*, Paris, Théâtre Ouvert, coll. « Enjeux », 2004.

Meschonnic, Henri *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

Au commencement. Traduction de la Genèse, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

Migliorini, Robert « Un auteur norvégien se révèle à Nanterre », in *La Croix*, Paris, 5 octobre 1999.

« Les nouveaux rivages de Jon Fosse », in *La Croix*, Paris, 30 janvier 2001.

Minois, Georges *Histoire du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire*, Paris, Fayard, 1995.

Minyana, Philippe *La Maison des Morts*, Paris, Théâtrales, 1996.

Mistrík, Miloš « Sarah Kane : le suicide du dialogue », in *Registres – Revue d'Études Théâtrales*, n° 11-12, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006-2007, p. 101-108.

Molière *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, Larousse, coll. « Classiques », 1971.

Moncelet, Christian - (dir.), *Désir d'aphorismes*, Clermont-Ferrand, PUBP, coll. « Littératures », 1999.

Montesquieu *De l'esprit des lois*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964 (1748).

Morel, Geneviève « Le suicide est-il un acte ? », in *Savoirs et clinique 2*, n° 5, p. 11-18, 2004.

Morin, Edgar *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

Moron, Pierre *Le Suicide*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006.

Moulin, Raymonde *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1999.

Nancy, Jean-Luc *Corpus*, Paris, Métailié, coll. « Suites Sciences Humaines », 2006.

Nicolas Roman, Susana « *Phaedra's Love* by Sarah Kane : Sex, Violence, and Religion », in Losada Friend, Maria (dir.), *Proceedings of the 30th International Conference of AEDEAN*, Huelva, Universidad de Huelva, 2007.

Nietzsche, Friedrich *Humain, trop humain I* (trad. Roberto Rovini), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1968-1988 (1878.).

Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir (trad. Cornélius Heim), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1971 (1886).

Novalis *Fragments*, Paris, Aubier, 1975.

Orth, Eva-Maria « Sarah Kane, *Blasted* (1995) », in Peters, Susanne ; Stierstorfer, Klaus ; Volkmann, Laurenz (dir.), *Drama, Part I*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006, p. 221-235.

Padoux, André *L'énergie de la parole, cosmogonies de la parole tantrique*, Paris, Fata Morgana, 1994.

Pame, Ousmane Aly « Sarah Kane's "In-Yer-Face" Theatrical Paradigms : A Study of *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998) and *4.48 Psychosis* (2000) », in Kandji, Mamadou (dir.), *Women's Studies, Diasporas and Cultural Diversity : Essays in Literary Criticism and Culture*, Dakar, Presses Universitaires de Dakar, 2008, p. 325-342.

Pankratz, Annette « Greek to Us ? Appropriations of Myths in Contemporary British and Irish Drama », in Reitz, Bernhard ; von Rothkirch, Alyce (dir.), *Crossing Borders : Intercultural Drama and Theatre at the Turn of the Millennium*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001, p. 151-163.

Pascaud, Fabienne « Celui par qui le scandale arrive », in *Télérama*, 6 déc. 2003.

« Subversion à l'espagnole », in *Télérama*, 6 déc. 2003.

« Piques, cœur et chaos », in *Télérama*, 21 nov. 2009.

Paulin, Bernard *Du couteau à la plume. Le suicide dans la littérature anglaise de la Renaissance (1580-1625)*, Lyon, L'Hermès, 1977.

Perrier, Jean-Louis « Rodrigo García, la parole aux corps », in *Le Monde*, 4 juil. 2002.

« C'est un devoir politique de parler du corps réel », in *Le Monde*, 24-25 fév. 2002.

« Rodrigo García cuisine *Agamemnon* à la mode altermondialiste », in *Le Monde*, 10 oct. 2003.

« Rodrigo García, homme de lettres », in *Alternatives théâtrales*, nº 93, 2007.

Perrier, Jean-Louis « Illuminations », in *Le Monde*, Paris, 14 août 1998.

« Jon Fosse, le riverain de la solitude », in *Le Monde*, Paris, 18 septembre 1999.

« Le volume et le temps en lumière grâce à Dominique Bruguière », in *Le Monde*,

Paris, 7 octobre 2003.

Phelan, Peggy *Unmarked. The Politics of Performance*, Oxon, Routledge, 1993.

Pier, John/ Schaeffer, Jean-Marie *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

Pons, Christophe *Le Spectre et le Voyant. Les échanges entre morts et vivants en Islande*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, coll. « Voix Germaniques », 2002.

Propp, Vladimir *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.

Proust, Marcel *À la recherche du temps perdu*, Paris, Thierry Laget, Bernard Rafelli, Alain Morello, 1987.

Puech, Henri-Charles *En quête de la Gnose, Tome I. La gnose et le temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des Sciences Humaines », 1978.

Annuaire du Collège de France, 55e année, n° 446, Paris, Collège de France, 1955.

Rabinowitz, Assia « Beaucoup de bruit pour grand-chose », in *Le Figaro*, 2 déc. 2003.

Racine, Jean *Phèdre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 (1677).

Andromaque, Paris, Hachette Éducation, coll. « Classique », 1992.

Rafis, Vincent « Ceux qui reviennent. Hantise, témoignage et mémoire des camps », in Darrieussecq, Marie (dir.), *Et encore un livre*, Orléans, Centre Dramatique National, 2009, p. 56-61.

Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse, Dijon, Les presses du réel, coll. « Nouvelles scènes », 2009.

Rancière, Jacques *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2007.

« S'il y a de l'irreprésentable », in *Le Genre humain*, n° 36, 2001.

Malaise dans l'esthétique, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004.

Rank, Otto *Don Juan et le Double*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2001 (1914-1922).

Le Traumatisme de la naissance, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2002 (1924).

Ravenhill, Mark « Suicide art ? She's better than that », in *The Guardian*, 12 octobre 2005.

Rayner, Alice *Ghosts. Death's Double and the Phenomena of Theatre*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

Rebellato, Dan « Brief Encounter Platform », Public interview with Kane, Londres, Royal Holloway, 3 novembre 1998. [En ligne] : http://www.rhul.ac.uk/drama/staff/ rebellato_dan/index.html

Régy, Claude *Quelqu'un va venir. Présentation* [En ligne] : http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/qlqun/presentation.htm

« Sarah Kane, Claude Régy. 4.48 Psychose » (entretien avec Claude Régy), in *Art Press*, n° 285, p. 12-14, décembre 2002.

L'Etat d'incertitude, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

Au-delà des larmes, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Espaces Perdus, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998.

L'ordre des morts, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

Ribettes, Jean-Michel ; Wajcman, Gérard *Narcisse blessé. Autoportraits contemporains 1970-2000*, Paris, Passage de Retz, 2000.

Richard, François « Travail de représentation et processus psychotique », in *Adolescence*, n° 52, Tome 23, 2005/2.

Ricœur, Paul *Commentaire sur saint Jean*, Paris Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 1975. *Temps et récit, tome 1. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1991. *Temps et récit, tome 3. Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1985.

Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996.

La Métaphore vive, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997.

Vivant jusqu'à la mort (Suivi de Fragments), Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2007.

Rilke, Rainer Maria *Le Livre de la pauvreté et de la mort*, Arles, Actes Sud, coll. « Poésie », 1992.

Rippl, Gabriele « Culture and Transgression : Phaedra's Illicit Love and Its Cultural Transformations », in *REAL*, n° 20, 2004, p. 165-182.

Rokkan, Stein « Electoral Mobilization, Party Competition and National Integration », in Winer, Myron ; La Palombara, Joseph (dir.), *Political parties and political development*, Princeton, Princeton University, 1966.

Rosapane, Tiziana « "Just a Word on a Page and There Is the Drama" : Sarah Kane's Autobiographical Archive », in *Anglistica : Istituto Universitario Orientale di Napoli Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente*, vol. 8:1-2, Annali Studi di Anglistica, 2004, p. 203-218.

Rosset, Clément *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

Rossi, Valentina « Sarah Kane's Blasted : The Scandal Between the British and the Italian Productions », in *Annali di Ca'Foscari*, vol. 41, n° 1-2, Venise, Université Ca'Foscari, 2002.

Rottem, Øystein « Jon Fosse : Skriftas materialitet », in *Norges Litteraturhistorie : etterkrigslitteraturen*, Vol. 3, Oslo, Cappelen, 1998.

Rotrou, Jean *Le véritable Saint Genest*, Mont-de-Marsan, J. Feijòo, 1991.

Ruellan, André *Manuel du Savoir-Mourir*, Paris, Pierre Horay, coll. « Cabinet de curiosités », 2007.

Sætre, Lars « On the Terms of Words : Masks of a Christian Life », in *Scandinavica : An International Journal of Scandinavian Studies. 40*, Norwich, Norwich University, n° 2, novembre 2001.

Salino, Brigitte « Deux pièces de Rodrigo García en révolte contre le monde de la déjection », in *Le Monde*, 20 juil. 2002.

« Deux visions de la violence contemporaine sur scène à Rennes », in *Le Monde*, 14 nov. 2002.

« Le fantôme de Borges dans la boucherie de Rodrigo García », in *Le Monde*, 17 déc. 2002.

« Un dramaturge qui travaille le texte en plasticien », in *Le Monde*, 20 janv. 2003.

« Rodrigo García ou les limites de la provocation sur scène », in *Le Monde*, 29 déc. 2007.

« Thomas Ostermeier met en scène "Le Nom", un conte moderne de Jon Fosse », in *Le Monde*, Paris, 9 juin 2001.

Sanchez-Palencia Carazo, Carolina « *4.48 Psychosis* : Sarah Kane's "Bewildered Fragments" », in *Barcelona English Language and Literature Studies*, n° 15, 2006, p. 1-9.

Sansot, Pierre *Ce qu'il reste*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2009.

Sarrazac, Jean-Pierre *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2001.

« Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche », in *Etudes théâtrales*, n° 22, 2001.

- (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Poche », 2005.

Saunders, Graham *Love me or kill me. Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche, 2004 (*« Love me or kill me ». Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002).

« "Out Vile Jelly" : Sarah Kane's *Blasted* and Shakespeare's *King Lear* », in *New Theatre Quarterly*, n° 20, 2004, p. 69-78.

« The Apocalyptic Theatre of Sarah Kane », in Reitz, Bernhard ; Berninger, Mark, *British Drama of the 1990s*, vol. 64, Anglistik & Englischunterricht, 2002, p. 123-135.

« "Just a Word on a Page and There Is the Drama". Sarah Kane's Theatrical Legacy », in *Contemporary Theatre Review*, vol. 13:1, 2003, p. 97-110.

About Kane : the Playwright and the Work, Londres, Faber and Faber, 2009.

Saunders, Graham ; Sierz, Aleks « Focus on Kane ». [En ligne] : http://www.theatrevoice.com/tran_script/detail/?roundUpID=37

Sawday, Jonathan *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Londres/New York, Routledge, 1995.

Schaeffer, Jean-Marie *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

Schmitt, Jean-Claude « Le suicide au Moyen Age », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, vol. 321, n° 1, janvier-février 1976.

Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1994.

Schneller, Katia « De la fragilité de la mémoire. Les "Memory Drawings" de Robert Morris », in *Images Re-vues*, n° 2, « L'image abîmée » [En ligne] : http://www.imagesre-vues.org/numero_2 /Articles/Article_04.htm

Schnierer, Peter Paul « The Theatre of War : English Drama and the Bosnian Conflict », in Reitz, Bernhard (dir.), *Drama and Reality*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996, p. 101-110.

Schopenhauer, Arthur *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Grands Textes », 2004.

Scott, Diane « Double pince et raclée : notes sur Rodrigo García », in *Théâtre/Public : Une nouvelle séquence théâtrale européenne ? Aperçus*, nº 194, 2009-3.

Sénèque *Phèdre*, in *Théâtre complet, Vol. 1* (trad. Florence Dupont), Paris, Imprimerie Nationale, coll. « Le spectateur français », 2004.

Sergent, Bernard *L'Homosexualité dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1984.

Shakespeare, William *Œuvres complètes : Tragédies*, Paris, Gallimard, 2002.

Hamlet, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2000 (1600).

Mac Beth, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2000.

Sidney, Philip *The Countess of Pembroke's Arcadia*, Londres, Penguin Classics, 2007 (*circa* 1580).

Sierz, Aleks « The Short Life of Sarah Kane », in *The Daily Telegraph*, 27 mai 2000.

« Angriest of All », in *The Stage*, 1er juin 2000. [En ligne] : http://www.inyerface-theatre.com/archive7. html.

« "The element that most outrages" : Morality, Censorship and Sarah Kane's *Blasted* », in *European Studies*, n° 17, 2001, p. 225-239.

« Cool Britannia ? "In-yer-face" writing in the British theatre today », in *New Theatre Quarterly*, n° 56, novembre 1998, p. 324-333.

In-Yer-Face Theatre. British Drama Today, Londres, Faber and Faber, 2000.

« Sarah Kane checklist », in *New Theatre Quarterly*, n° 67, août 2001, p. 285-290.

« "To Recommend a Cure" : Beyond Social Realism and In-Yer-Face Theatre », in Mohr, Hans-Ulrich ; Mächler, Kerstin (dir.), *Extending the Code : New Forms of Dramatic and Theatrical Expression*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004, p. 45-62.

« Sarah Kane », in Bull, John (dir.), *British and Irish Dramatists since World War II*, Detroit, Thomson Gale, 2005, p. 105-114.

Silverstein, Michael « Contemporary transformations of local linguistic communities », in *Annual Review of Anthropology*, Vol. 27, 1998.

Simon, Erica *Réveil national et culture populaire en Scandinavie. La genèse de la hojskole nordique. 1844-1878*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

Singer, Annabelle « Don't Want to Be This : The Elusive Sarah Kane », in *The Drama Review*, n° 48, 2004, p. 139-171.

Sirach, Marie-José « Rodrigo García nous fait son théâtre », in *L'Humanité*, 15 mai 2006.

Six, Leslie « Caillasser les certitudes. Entretien avec Rodrigo García », in *OutreScène : Pouvoirs de l'émotion*, Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg, nº 11, juin 2008.

Smith, Mal « Sarah Kane : a nineties "take" on cruelty », in *Antonin Artaud and His Legacy*, Londres, Theatre Museum Education Pack, 1999.

Solga, Kim « *Blasted*'s Hysteria : Rape, Realism, and the Thresholds of the Visible », in *Modern Drama*, vol. 50:3, 2007, p. 346-374.

Solis, René « Rodrigo García, le festin cru », in *Libération*, 18 juil. 2002.

« Un père et son fils entre deux feux », in *Libération*, 20 juil. 2002.

« Les meurtrissures de Rodrigo García », in *Libération*, 24 juil. 2007.

« Régy en finit avec ses "Variations sur la mort" », in *Libération*, Paris, 10 octobre 2003.

Sønsthagen, Kari *Bjørnebogen*, Oslo, Høst, 1995.

Sophocle *Antigone*, Paris, L'Arche, 2007.

Œdipe roi, Paris, Minuit, 1985.

Ajax, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

Sourd, Patrick « La provocation selon Rodrigo García », in *Théâtres. Le magazine*, nº 11, nov.-déc. 2003.

Spencer, Charles « Norwegian tosh makes Ibsen seem like a stand-up comic », in *Daily Telegraph*, Londres, 15 août 2002.

Staal, Frits « Vedic Mantras », in *Understanding Mantras*, New York, H.P. Alper/State University of New York, 1988.

Stephenson, Heidi ; Langridge, Natasha « Sarah Kane », in *Rage and Reason. Women Playwrights on Playwriting*, Methuen Drama, Londres, 1997 (traduction : « La forme est le sens », in *LEXI/textes 3, Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche, 1999).

Storfjell, Troy « Jon Fosse », in *Dictionary of Literary Biography, Vol. 297 : Twentieth-Century Norwegian Writers*, Farmington Hills, Thomson Gale, 2004.

Stranger, Inès « Rodrigo García : entre drame et performance », in *Etudes théâtrales*, nº 38-39 : « La réinvention du drame », juin 2007, p. 173-176.

Strindberg, August *La Sonate des spectres* (trad. Terje Sinding), Paris, Circé, coll. « Théâtre », 2003.

Stueland, Espen « About Jon Fosse », in *Vagant*, Bergen, 15 septembre 1999.

Sturluson, Snorri *L'Edda. Récits de mythologie nordique*, Paris, Gallimard, coll. « L'aube des peuples », 1991.

Szondi, Peter « Le concept du tragique chez Schelling, Hölderlin et Hegel », in *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975.

Tabert, Nils « Gespräch mit Sarah Kane », in Tabert, Nils (dir.), *Playspotting, Die Londoner Theaterszene der 90er*, Berlin, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998, p. 8-21 (tra-

duction : « Sarah Kane. Une conversation avec Nils Tabert », in *OutreScène*, n° 1, Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg, février 2003).

Tackels, Bruno *Rodrigo García. Ecrivains de plateau, IV*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Tarkos, Christophe *Anachronisme*, Paris, P.O.L, 2001.

Taylor, Paul « Edinburgh Festival : All dressed up but going nowhere ; "The Girl on the Sofa" - Royal Lyceum Theatre », in *The Independent*, Londres, 17 août 2002.

Tchékhov, Anton *La Mouette*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973.

Thévoz, Michel *L'Esthétique du suicide*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.

This-Rogatcheva, Tamara « Figures des Fantômes au théâtre », in *Les Phantasmes et les Icônes du fantastique*, Paris, Université Paris XII - Val-de-Marne, 2004.

Tönnies, Merle « The "Sensationalist Theatre of Cruelty" in 1990s Britain, its 1960s Forebears and the Beginning of the 21st Century », in Rubik, Margarete ; Mettinger-Schartmann, Elke (dir.), *(Dis)Continuities - Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, p. 55-71.

Torti-Alcayaga, Agathe « L'Œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite », in Chevallier, Geneviève, *CYCNOS 18.1 : Le Théâtre Britannique au tournant du millénaire*, Nice, 2001. [En ligne] : http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1672

Troubetzkoy, Nikolaï S. *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1949.

Turner, Victor *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Inc., 1982.

Tycer, Alicia « "Victim. Perpetrator. Bystander" : Melancholic Witnessing of Sarah Kane's *4.48 Psychosis »,* in *Theatre Journal*, n° 60:1, 2008, p. 23-36.

Urban, Kenneth « Review of Sarah Kane's *Crave* », in *Theatre Journal* 53.3, octobre 2001, p. 496-498.

Urban, Kenneth « An Ethics of Catastrophe : The Theatre of Sarah Kane », in *PAJ : A Journal of Performance and Art*, n° 69, septembre 2002, p. 36-46.

« Towards a Theory of Cruel Britannia : Coolness, Cruelty, and the Nineties », in *New Theatre Quarterly*, vol. 20:4, 2004, p. 354-372.

Vandenbussche, Marie « De la catastrophe dans trois pièces de Jon Fosse : "Un jour en été", "Quelqu'un va venir", "Jamais nous ne serons séparés" », in *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n° 175, octobre 2004.

Vasse, Denis *L'Arbre de la voix. La chair, les mots et le souffle : le sujet naissant*, Paris, Bayard, 2010.

Vergne, Anne-Sophie « Le poème des limbes » [En ligne] : www.mouvement.net/ref/10094/Dors_mon_petit_enfant_de_Jon_Fosse_a_Rouen

Vert, Xavier « Les liens de l'image », in *L'Homme, revue française d'anthropologie*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, n° 165, janvier-mars 2003.

Vigeant, Louise « Le risque de l'ennui », in *Jeu*, Montréal, n° 107, 1er juin 2003.

Vignal, Marion « Le jeune théâtre à corps et à cris », in *L'Express*, nº 2661, 4 juil. 2002.

Vignaux, Emmanuelle « Nynorsk et bokmål : aux origines du bilinguisme en Norvège », in *CAIRN*, nº2, « La République des langues », 2001/2002, [En ligne] : http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RAI&ID_NUMPUBLIE=RAI_002&ID_ARTICLE=RAI_002_0175&REDIR=1

Vitez, Antoine « Un regard médiumnique », in Banu, Georges (dir.), *Les Répétitions. De Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2005.

Vives, Jean-Michel « De la haine du théâtre et du comédien. Petit traité de l'illusion », in *Insistance n° 2. Théâtre et psychanalyse*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2006.

Voigts-Virchow, Eckar « Sarah Kane, a Late Modernist : Intertextuality and montage in the broken images of *Crave* (1998) », in Reitz, Bernhard ; Stahl, Heiko (dir.), *What Revels Are in Hand : Assessments of Contemporary Drama in English in Honour of Wolfgang Lippke*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001, p. 205-220.

Wagner, Frank « Les hypertextes en questions (Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », in *Études littéraires*, « Espaces classiques », Vol. 34, n° 1-2, hiver 2002 [En ligne] : http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2002/v34/n1/007568ar.html

Waters, Steve « Sarah Kane : From Terror to Trauma », in Luckhurst, Mary (dir.), *A Companion to Modern British and Irish Drama, 1880-2005*, Malden, Blackwell, 2006, p. 371-382.

Watson, Ariel « Cries of Fire : Psychotherapy in Contemporary British and Irish Drama », in *Modern Drama*, vol. 51:2, 2008, p. 188-210.

Wilmot, Robert *The Tragedy of Tancred and Gismund*, Ithaca, Cornell University Library, 1914 (1591-1592).

Wixson, Christopher « "In Better Places" : Space, Identity, and Alienation in Sarah Kane's *Blasted* », in *Comparative Drama*, vol. 39:1, 2005, p. 75-91.

Wright, G.T. « Hendiadys and "Hamlet" », in *Publications of the Modern Language Associations of America*, n° 96, 1981.

Yourcenar, Marguerite *Le dialogue dans le marécage*, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1988.

Ziegler, Jean *Les Vivants et la Mort*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2008.

Zimmermann, Heiner « Theatrical Transgression in Totalitarian and Democratic Societies : Shakespeare as a Trojan Horse and the Scandal of Sarah Kane », in Reitz, Bernhard ; von Rothkirch, Alyce (dir.), *Crossing Borders : Intercultural Drama and Theatre at the Turn of the Millennium*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001, p. 173-182.

Žižek, Slavoj « Why Is Every Act a *Repetition*? », in *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York, Routledge, 2001.

La Parallaxe, Paris, Fayard, coll. « Ouverture », 2008.

Zonabend, Françoise « L'innommable et l'innommé », in Beaune, Jean-Claude (dir.), *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

Zumthor, Paul *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

REMERCIEMENTS

À Maaike Bleeker et Giovanni Careri, pour leur soutien tenace et attentif, leur bienveillance sans faille, leur confiance maintes fois affirmée, et leur sens aigu du savoir.

À Mieke Bal et Sophie Rabau, pour leur chaleur et leur finesse, leur disponibilité de tous les instants, et leurs réflexions décisives.

À Per Buvik, Yves Hersant et Saphinaz-Amal Naguib, pour m'avoir permis de rencontrer Jon Fosse en Norvège.

À Florent Zanuto, pour son amitié et son regard indispensables.

À Nathalie Ageorges, Marie-Hélène Berthout, Jon Fosse, Rodrigo García, Evelyne Grossman, Martha Kjørven, Denis Lachaud, Marine Lafargue, Laurent Larivière, Marie-Christine Lesage, Hedda Munthe, Lucie Muratet, Céline Nogueira, Camila Paez Ruiz, Claude Régy, Lisa Sans, Yves Sarfati, Jean-Pierre Sarrazac et Fleur Sulmont, pour leur intérêt envers ce travail et leurs contributions aussi diverses que généreuses.

Et à John Davies, pour m'apprendre à vivre, après comme avant.

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

Si le théâtre advient quand se rencontrent les pages pour le dire et les lieux pour le faire, la mort, parce qu'elle est justement ce qui ne peut ni se dire ni se faire, lui semble en tout point étrangère. Censurée, privée de mots et d'images, enveloppée du linceul de la disparition et du silence, elle ne le met jamais qu'au devant d'un néant – de ce néant que n'accommode aucune représentation. Représenter, pourtant, la mort : tel est le projet que s'assignent les dramaturges Jon Fosse, Sarah Kane et Rodrigo García. Par rapport aux conceptions philosophiques, esthétiques ou idéologiques qui fuient la réalité de la mort, soit en la niant purement et simplement, soit en se ménageant une porte de sortie vers quelque éternité, leur théâtre introduit à un affrontement du pathétique. Arracher la mort à l'interdit, en saisir l'insensé, cerner comment en elle se nouent essentiellement et tout faire et tout dire : la possibilité de leurs œuvres à tous trois se joue dans la possibilité de ce projet, elle lui est attenante et comme ce projet n'est jamais gagné, c'est là également que se joue leur splendeur et leur fragilité. Car faire et dire la mort par les moyens du théâtre, ce n'est pas souscrire aux régimes usuels de la parole et de l'action : c'est amorcer un retournement dans le travail même du faire et du dire dont les représentations ne sont plus désormais que les traces – des traces clandestines qui se muent en fantômes (Fosse), en cadavres (Kane), ou encore en déchets (García).

Chez Jon Fosse (1e partie : *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*), le théâtre érige tout entier une autre réalité, où ce qui était mort a l'air d'être vivant, de parler, de se mouvoir : la présence des morts côtoie de fait celle des vivants, les premiers s'exprimant comme le font les seconds, cette trace étant rendue, par l'auteur, intelligible à celui qui lit et/ou qui regarde. Et si, dans le texte fosséen, la mémoire creuse le manque de ce qui a eu lieu, c'est aussi par elle que se voient gommées les frontières usuelles entre temps et espace, entre vie et mort : les morts sont ramenés au présent du réel par le souvenir des vivants, les présences et les voix de ceux qui ne sont plus là se faisant alors voir et entendre parmi ceux qui sont là. Ainsi revivent les instants révolus, *presque* identiques à ce qu'ils ont été – ce *presque* envisagé comme l'endroit d'un flottement, d'un hiatus entre deux mondes où s'engouffrent et demeurent, comme en instance, morts et vivants. Jon Fosse, de cette sorte, n'appréhende pas la mort comme une extinction de la vie : comme dans la pensée archaïque, il n'envisage en fait que des *états* de vie, et parmi ces états, il range celui de la vie du mort même, de la vie du défunt en tant qu'il *est* (défunt). La raison en est que son théâtre représente l'existence comme circulaire, comme allant de la vie à la mort et de la mort à la vie, sans rup-

ture au sein de son cycle : le temps qu'il (dés)ordonne admet des phases, des ponts, des retours et des rebonds, mais ce qu'il n'admet pas, c'est l'arrêt ou l'interruption. Qu'il fixe ces états et leur prête des « voix » n'implique par pour autant que Fosse s'intéresse aux états des figures (aux sentiments qu'éprouvent ceux qui vivent la mort) ; il ne retient guère d'elles qu'une partition d'instants, où comme au cœur des mythes ce qui scande la vie est la naissance, le nom, l'initiation, le couple, et enfin, donc, la mort. Chacun de ces moments s'inscrivant dans un cercle, il est d'abord l'empreinte que laisse le mouvement à l'intérieur d'un temps qui boucle sur lui-même, en même temps que le geste où la vie s'origine. Tout changement d'état est en soi franchissement, et le théâtre un lieu où s'inscrit ce changement – un rite de passage. Et la mort à son tour y est un *transitus* : un relais, une étape, une *autre* manière d'être. C'est de cette sorte que le théâtre de Fosse permet de penser l'homme et de penser la vie comme une totalité différenciée et cependant indivise : en chaque partie qui se transforme, le tout ne cesse de s'accomplir. Dans ce qui meurt, tout ne meurt pas.

Avec Sarah Kane (2^{e} partie : *P.S.* / *S. K.*), c'est le suicide de la dramaturge qui offre un point de départ à l'analyse : toujours évoqué par les commentateurs de son œuvre et par les artistes qui s'en emparent, ce suicide ne sert pourtant jamais d'amorce au discours critique, suscitant plutôt la méfiance, voire le mépris, de ceux que cependant la vie de l'écrivain, pas moins que ses textes, fascine. Or, force est de constater combien ce suicide résonne avec leur contenu, puisque c'est *tout* le théâtre de Kane qui, à bien y regarder, s'organise autour d'un *topos* suicidaire. L'observation de l'insistance du motif suicidaire dans les textes vaut dès lors comme objet théorique nous mesurant aux questions que cette œuvre pose à tout discours, qu'il soit théorique ou artistique : comment en effet représenter (sur la scène théâtrale) et se représenter (sur la « scène mentale ») l'immontrable et l'innommable auxquels l'auteur affronte l'interprète, et dont le suicide n'est pas le moindre des motifs ? Pour répondre à cette question, il faut naviguer avec Kane entre l'aspiration à la vision d'un tout qui, comme chez Fosse, persévère dans l'être, et les fantasmes individuels qui la concurrencent et lui nuisent. De la page au plateau, l'auteur met en effet à l'épreuve l'impossible conjugaison entre l'aspiration radicale à un « après » rêvé, et la fatalité de la mort, l'orchestration d'un mourir qui survalorise un temps fini. Cette équivoque est au cœur de ce projet théâtral qui est aussi projet de mort/de vie ; elle habite Kane comme elle habite ces religions de Salut – en particulier le christianisme, auquel l'auteur, à son corps défendant, était tant reliée –, qui promettent la survie à un moi mortifié autant que fortifié. Il est possible que la mort soit la « vraie vie » (comme le proclame ce théâtre, comme le proclament ces religions), à condition d'être le sacrifice

suprême, le renoncement absolu, le grand dessaisissement. Mais il ne faut pas alors que le gain apparaisse dans la perte, que le don et l'abandon soient un calcul. D'où cette rhétorique enflammée de la consomption dans l'instant : chez Kane, l'acte théâtral partage avec l'acte suicidaire un même désir de surmonter l'irréversible, mais dans l'antécédence : se donner à la mort et s'y abandonner, c'est mettre en scène le Sort pour mieux le (dé)jouer ; c'est clore le destin en ouvrant ses rideaux, en se précipitant, tel l'acteur sur la scène, dans l'immédiat antérieur. De cette consomption un événement subsiste, en cet instant unique où s'opère la levée du temps chronologique vers un temps idéel : celui d'un mythe personnel dont le suicide, peut-être, serait l'ultime moyen – mais un moyen sans fin.

Avec Rodrigo García, enfin (3e partie : *Rodrigo García : le théâtre, ce qu'il en reste*), le versant dépravé de la « nature » humaine se trouve dévoilé sans une once de complaisance, d'illusion ou de joie. Les êtres sont saisis au ras de leur animalité, vautrés dans ce qu'ils vomissent, comme pour les rapprocher de ce qui, pour l'artiste, est essentiel : la destruction, l'échec, la mort. Il faut donc dépasser le rejet que García provoque pour se laisser justement submerger, jusque dans l'analyse, par la nausée, le dégoût, la dégénérescence matérielle et morale qu'il inspire et met en actes. C'est une mort inhumaine dont est ici brossée le portrait décharné, par les moyens, pourtant, d'un théâtre foisonnant. La mort n'est plus, comme chez Kane ou chez Fosse, l'entremise d'un commun, mais l'abjecte condition qui viendrait à toute heure faire offense à l'humain en lestant tout son être d'une solitude de plomb. Et c'est jusqu'à la mort qui devient chez García le reflet d'une scène dont on préférerait ne pas voir la fatigue : presque n'apparaît-elle que comme une vanité, une rhétorique creuse, un effet de langage ; et sa réalité n'éclate qu'au sein d'un monde où toute réalité est morte et enterrée. Ainsi García nous ôte, entre autres réconforts, celui d'une mort douce (même souffrante, même violente) en tant qu'elle resterait réglée selon le fait social, prescrite par le projet de la vie en communauté. Au comble du « civilisé » (qu'il dénonce avec férocité), le théâtre de García opère un glissement qui serait pareil à celui de la modernité : nous ne sommes plus que ruines d'un passé sans mémoire, et nous mourons moins bien, dirait-on, désormais, à mesure cependant que nous croyons gagner en souveraineté : en croyant conquérir nos statuts de sujets, nous nous croyons pourvus d'un moi indépendant, libre et désaliéné, mais nous nous condamnons à n'être plus en fait, à l'horizon de rien, que carcasses vulnérables et âmes désancrées.

Face aux textes de ces trois auteurs, où les désignations, les acceptions, les significations sont comme dévastées, nous nous trouvons parfois désemparés ; mais il faut alors, non pas chercher à suppléer au désastre, mais y rétorquer par une série d'alternatives : dès lors

suppositions et hypothèses adoptent des formes qui, du journal à l'analyse, du récit à la critique, ne sont jamais que les fonctions diverses que remplit la *fiction*, par laquelle ce qui est délivré est moins une exégèse que la « métaphore vive[1] » d'une énonciation. C'est de cette manière un portrait qui s'ébauche, révélant de fait celui qui parle et aussi, on l'espère, ceux à qui il s'adresse : dialogue tenu dans l'épaisseur du langage – à l'endroit où, sur un chemin sablonneux et ardu, deux gestes se rencontrent au lieu de l'écriture.

Car c'est comme telle – comme écriture – que se donne notre recherche. Elle n'est, bien sûr, liée à l'œuvre de Fosse, de Kane et de García que dans une parenté de pratique, et non de valeur : celle d'une même activité signifiante, menée selon le procédé heuristique et l'épistémologie du *montage* comme mise en dialogue des registres expressifs propres aux textes et des outils propres aux disciplines. Si, de notre point de vue, cette méthode dialectique de déconstruction et de reconstruction de l'œuvre à travers le prisme d'une multiplicité de discours s'impose, c'est parce qu'elle permet d'épouser une perte – perte qui, comme l'affirmait de Certeau, est « au commencement de l'écriture ». « Ce qui ne peut se dire – une impossible adéquation entre la présence et le signe – est le postulat du travail toujours recommençant qui a pour principe un non-lieu de l'identité et un sacrifice de la chose[2]. » Ecrire *pour le théâtre* (mais écrire aussi, dans une autre mesure, *sur le théâtre*) redouble ce non-lieu et ce sacrifice : si cette pratique ne prend sens qu'en dehors d'elle-même, dans l'adresse à laquelle elle se destine auprès de ses lecteurs et de ses spectateurs, elle ne s'affronte pourtant qu'à leur silence, là où toujours l'Autre se retire, se replie dans le mutisme de la pénombre ou de l'absence. Certes, l'effectivité à soi-même et au monde engendrée par l'acte de parole théâtral semble attester l'actualité du geste créatif – art éminent de la présence, l'on entendra souvent que le théâtre l'est aussi du présent… –, et c'est cette actualité qui, peut-être, permet un « partage » de l'artiste avec ses destinataires. Mais parce que cette actualité n'a de réalité autre que discursive, parce qu'elle n'a de consistance que langagière, parce qu'elle repose intégralement sur le fondement le plus fragile, le plus caduc, le plus précaire au monde – l'événement de parole –, elle se voit entachée d'une négativité irréductible. C'est pourquoi, au théâtre, ni parole ni présence ne se trouvent jamais comblées, et c'est précisément sur ce manque, le manque de cette parole et de cette présence qu'elles ne sauraient jamais gagner, que s'érigent et s'écroulent tout à la fois les œuvres : les textes avec leurs scènes se cousent et s'effilochent, laissant béant l'écart qui les a ajointés.

[1] Cf. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997.
[2] M. de Certeau, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 282.

Ce sont à peine des métaphores. Art archaïque, le théâtre s'use. Celui de Jon Fosse, Sarah Kane et Rodrigo García prolifère autour de cette usure. Ce qui fait retour et frappe dans leurs œuvres désigne l'adversaire obsessionnel qu'elles prétendent exorciser. C'est deux fois qu'en elles la mort est au travail, puisqu'elle est non seulement leur objet, mais également ce que l'opération qui la traite fait miroiter de la menace qui vient au même instant les ronger. Leur théâtre alors ne parle pas moins de la mort que la mort ne parle de leur théâtre. Celui-ci met en scène, dans le lieu même de son échec et de sa dévastation, la mort dont leurs fictions accueillent l'interrogation. Au-delà des signes qui de tous côtés font affleurer dans ces œuvres leur relation essentielle à la mort, on peut par conséquent se demander si celles-ci ne sont pas le symptôme de la déliquescence très contemporaine d'une certaine efficacité symbolisante de la représentation ; comme si elles ne pouvaient s'énoncer qu'au moment aussi où paraît sonner la fin toute proche de l'art qui les a fait naître. Serait-ce la mort elle-même, ainsi tapie dans cet art qui paradoxalement la produit en voulant éclore la vie ? Pratique née d'un rituel, le théâtre correspondrait dorénavant à l'avènement, dans notre société moderne, d'une mort a-symbolique, sorte de plongée brutale dans l'effondrement littéral ; car l'œuvre théâtrale est vouée à passer, il n'est jamais rien d'elle que l'on puisse fixer, et au moment même où elle s'épanouit, elle est déjà vieillie ; elle est le témoin général et comme naturel de ce qui a été, et plus que jadis sans doute la réflexion massive d'un temps qui ne sait plus concevoir sa durée : l'ère de nos théâtres est celle des attentats, des explosions, des révolutions, des votations, de la communication, bref de l'éphémère et de l'instantané – de tout ce qui dénie la vie dans son ampleur et sa maturité.

Ainsi, simultanément à l'élaboration d'une poétique du vide et de la dégradation, Jon Fosse, Sarah Kane et Rodrigo García épousent ou mettent à nu l'extase qui existe à panser la blessure, l'assomption d'un désir de dire ou de faire indissociable de l'éphémère, la conjugaison bienheureuse du vivant et du périssable. Dépossédées de tout présent, de toute actualité, leurs œuvres cependant y demeurent attachées par l'effort qu'elles mènent à inscrire leur discours dans le monde, d'abord en disant, face à leur texte, « je », puis ensuite en faisant, sur le plateau, dire « je » – et, dans le « maintenant » qui s'arrime à ce « je », à ne rien perdre du temps qui passe, à faire de cette lutte leur répartie à Dieu et à l'éternité, à jouir d'un instant où deux horizons dissemblables s'étreignent, se résolvent et s'apaisent – les deux dans un seul lieu, c'est là que la mort vit.

NEDERLANDSE SAMENVATTING

Theater ontstaat wanneer gesproken tekst en opvoering samenkomen. Dat lijkt onverenigbaar met de dood, die zich laat uitspreken noch laat opvoeren. Ontdaan van woord en beeld, in een lijkwade van gemis en stilte, komt de dood slechts tegemoet aan het niets, het onvoorstelbare niets. Toch is juist het voorstelbaar maken van de dood het streven van de dramaturgen Jon Fosse, Sarah Kane en Rodrigo García. Gebruikmakend van filosofische, esthetische en ideologische begrippen die ze aan de realiteit van de dood onttrekken, door de dood zuiver en alleen te ontkennen of door henzelf een uitweg naar een eeuwigheid te verschaffen, tarten ze met hun theater het pathetische. De dood losrukken van taboes, haar waanzin grijpen, in de dood alles opvoeren en alles uitspreken: dat is voor alle drie het streven. Maar omdat de strijd met de dood niet te winnen is, is het ook in dat streven ook hun schoonheid en hun kwetsbaarheid besloten ligt. Het opvoeren en uitspreken van de dood in theater is niet het onderwerpen aan de gebruikelijke orde van woord en handeling; het provoceert namelijk een omkering in het opvoeren en uitspreken zelf. De voorstellingen zijn daar niet slechts de sporen van – heimelijke sporen die opgevoerd worden als geesten (Fosse), lijken (Kane) of afval (García).

Bij Jon Fosse (1e deel: *Herinnering en stemmen van de doden in de toneelstukken van Jon Fosse)* ontstaat in het theater een andere werkelijkheid. Een werkelijkheid waarin de dode nog lijkt te leven, te praten, te bewegen. De doden bewegen naast de levenden, ze uiten zich op dezelfde manier. De auteur maakt dit begrijpelijk voor de lezer en/of toeschouwer. In de tekst van Fosse diept de herinnering het gemis van dat wat plaatsgevonden heeft niet alleen uit, de herinnering wist ook de gebruikelijke grenzen uit tussen tijd en ruimte, tussen leven en dood. De herinnering van de levenden brengt de doden naar de huidige werkelijkheid, zij die er niet meer zijn, worden gezien en gehoord door hen die er nog zijn. Zo komen voorbije momenten weer tot leven, *bijna* precies zoals ze geweest zijn – dat *bijna* verwijst naar een ruimte van aarzeling, een leegte tussen twee werelden waar levenden en doden verdwijnen en verblijven, wachtend. Jon Fosse ziet de dood niet als een einde van het leven: zoals in het primitieve denken erkent hij slechts *staten* van leven, en binnen deze staten deelt hij het leven in bij de dood. Het leven van de overledene wordt op deze manier dat wat hij *is* (overleden). De reden hiervoor is dat hij in zijn theater het bestaan als circulair verbeeldt, van leven naar dood en van dood naar leven, zonder breuk in de cyclus. De tijd (ont-)regelt hij met fases, bruggen, terug– en wederkeer, maar hij staat geen stop of onderbreking toe. Dat hij deze sta-

ten fixeert en ze "stemmen" geeft betekent overigens niet dat Fosse begaan is met de emotionele staat van zijn figuren (aan gevoelens die diegenen die de dood beleven, ondervinden); hij geeft ze nauwelijks meer dan een paar ogenblikken tekst, op de plaats waar de kern van de mythes rond het leven plaatsvinden: geboorte, naam, inwijding, relatie, en uiteindelijk, dus, dood. Elk van deze momenten past in de cirkel, het is in de eerste plaats de beweging die een afdruk achterlaat in een tijd die om zichzelf draait, tegelijkertijd met het gebaar waar het leven vandaan komt. Elke verandering van staat is op zichzelf een bevrijding, het theater is een van de plaatsen waar deze verandering plaatsvindt – een *rite de passage*. En de dood is op haar beurt een overgang: een verbinding, een etappe, een *andere* staat. Zo ziet het theater van Fosse de mens en het leven als een geheel dat tegelijkertijd gedifferentieerd is: bij elk onderdeel dat zich transformeert, stopt het geheel niet met zich te voltooien. In dat wat sterft, sterft niet alles.

Bij Sarah Kane (2e deel: *P.S./S.K.*) vormt de zelfmoord van de dramaturge het uitgangspunt van de analyse. Hoewel deze zelfmoord steeds weer genoemd wordt in de publicaties over haar werk en door de kunstenaars die het opvoeren, was het nooit uitgangspunt van een kritisch discours. Bij hen die gefascineerd zijn door het leven van de schrijfster en haar teksten zorgt die daad eerder tot wantrouwen en afkeer. De zelfmoord klinkt desalniettemin heel krachtig door in de inhoud van de teksten, het is immers *heel* het theater van Kane dat zich, bij nader inzien, organiseert rond het onderwerp van de zelfmoord. Het motief van de zelfmoord in de teksten dient daarom als theoretisch onderwerp, waarbij vragen gesteld moeten worden die dit oeuvre stelt aan elk discours, zowel theoretisch als artistiek: hoe kan men het onverbeeldbare en het onnoembare vertonen (op het toneel) en zich inbeelden (op het "mentale toneel"), dat waarmee de auteur de vertolker tart, en waarvan zelfmoord niet slechts het minst belangrijke motief is? Het antwoord op deze vraag ligt bij Kane tussen haar hoop op een inzicht in de wereld als een geheel, dat, zoals bij Fosse, doordringt tot het zijn, en haar eigen fantasieën die deze blik bestrijden en beschadigen. Van het papier naar het toneel stelt de auteur de onmogelijke verbinding op de proef tussen de radicale wens naar een gedroomd "erna", en het noodlot van de dood, de orkestratie van een sterven dat een voorbije tijd overwaardeert. Deze dubbelzinnigheid is de kern van dit theatrale project, dat ook project van leven/dood is. De dubbelzinnigheid is kenmerkend voor Kane, zoals die ook de heilreligies beheerst – religies die een versterkte herrijzenis uit de dood beloven – in het bijzonder het christendom, waar de auteur zich, tegen wil en dank, zo sterk mee verbonden voelde. Het is mogelijk dat de dood het "ware leven" is (zoals dit theater en deze religies beweren) met voorwaar-

de dat ze het grootste offer krijgt, de absolute ommekeer, het grote uit handen nemen. Maar de winst mag zich niet voor het verlies dringen, offer en ontzegging mogen niet berekend zijn. Vandaar deze vlammende retoriek over het profiteren van het ogenblik: bij Kane deelt de theatrale handeling hetzelfde verlangen het onomkeerbare te overwinnen als ook bij zelfmoord het geval is, maar in het theater gebeurt dit vooraf. Door zich aan de dood over te geven, en zich erin verliezen, heeft ze het noodlot geënsceneerd, en kan ze het bespelen. Door de gordijnen open te doen bakent ze het lot af, zich haastend, zoals de acteur op het toneel, naar het directe verleden. Uit deze ellende komt een gebeurtenis voort, in dit unieke ogenblik waar de chronologische tijd wordt opgeheven naar de ideële tijd: die van een persoonlijke mythe waarvan zelfmoord, misschien, het ultieme middel zou zijn – maar een middel zonder einde.

Bij Rodrigo García, ten slotte (3e deel: *Rodrigo García: theater, wat ervan rest*), wordt de bedorven kant van de menselijke "natuur" ontmaskerd zonder een enkele welwillendheid, verbeelding of vreugde. Wezens worden gegrepen in de kern van hun dierlijke natuur, rollend in hun eigen braaksel, alsof hij ze verwijten wil wat voor hem, voor de kunstenaar, essentieel is: destructie, mislukking, dood. Voor de analyse moet de afkeer die García oproept dus overwonnen worden, men moet zich laten onderdompelen door de walging, de afkeer, de materiële en morele aftakeling die hij bezielt en in bedrijven omzet. Hij schetst een portret van een uitgemergelde dood die alle menselijkheid verloren heeft, maar doet dat met een wervelend theater. De dood is niet meer, zoals bij Kane of Fosse, de tussenkomst van iets gemeenschappelijks, maar het is de abjecte toestand die de mens altijd zal bedreigen, en daarbij zijn hele wezen zal opzadelen met een loodzware eenzaamheid. Zelfs de dood wordt bij García de weerspiegeling van een schouwspel waarvan men liever niet de afmatting wil zien: bijna lijkt het alleen maar leegte, holle retoriek, een taalconstructie. En haar werkelijkheid straalt in een wereld waar elke werkelijkheid dood en begraven is. Zo ontneemt García ons, onder andere, de troost van een zachte dood (die zelfs pijnlijk en gewelddadig kan zijn) zolang ze geregeld zou blijven volgens de sociale regels, voorgeschreven door het project van het leven in een gemeenschap. Op het toppunt van het "beschaafde" (waarvan hij het bestaan agressief ontkent) werkt het theater van García als een verschuiving die gelijk is aan die van de moderniteit: wij zijn niets meer dan ruïnes in een verleden zonder herinnering, en we sterven sindsdien minder goed, zou je zeggen, terwijl we tegelijkertijd denken dat we aan zelfstandigheid winnen. We denken dat we onze positie als onderdanen zijn kwijtgeraakt, we geloven dat we een onafhankelijk ik hebben verworven, vrij en onvervreemd, maar we veroor-

delen onszelf omdat we niets meer zijn dan kwetsbare karkassen en ontheiligde zielen, uitzichtloos.

Tegenover de teksten van deze drie auteurs, waarin de omschrijvingen, aannames en betekenissen verwoestend zijn, voelen we ons vaak ontredderd. Er moet echter niet geprobeerd worden de ramp te herstellen; hij moet bestreden worden met een serie alternatieven. Veronderstellingen en hypotheses hebben de rol, van krant tot analyse, van verhaal tot kritiek, die de functie van *fictie* vervullen. Dat betekent dat het resultaat eerder een "levende metafoor"[1] van een uitspraak is, dan een toelichting erop. Zo wordt een portret geschilderd, waaruit blijkt wie er spreekt en ook, hopelijk, tot wie deze persoon zich richt: een dialoog in de stroperigheid van de taal – zoals op een zanderige, moeilijk begaanbare weg, het schrift ontstaat op de plaats waar twee gebaren elkaar ontmoeten.

Want zo is het, in het schrift, dat ons onderzoek plaatsvindt. Het schrift is natuurlijk slechts in de praktijk verbonden aan het werk van Fosse, Kane en García, en niet in de waarde. Het is een praktijk van eenzelfde belangrijke activiteit, geleid volgens het heuristische proces en de epistemologie van de *montage*. De expressieve registers, die de teksten eigen zijn en de werktuigen die bij de disciplines horen, worden met elkaar in dialoog gebracht. Vanuit onze denkwijze is het noodzakelijk het werk vanuit deze dialectische methode van deconstructie en reconstructie te benaderen door het prisma van een breed discours. Dat is zo omdat het perfect aansluit op een verlies – een verlies dat, zoals De Certeau toegeeft, "aan het begin van het schrijven" staat. "Dat wat niet gezegd kan worden – een onmogelijke vergelijking tussen aanwezigheid en teken – is het postulaat van het werk dat altijd weer opnieuw begint, dat als principe een 'vrijplaats' [*non-lieu*] en een offer van het ding heeft."[2] Schrijven *voor theater* (maar ook, op een andere manier, schrijven *over theater*) verdubbelt deze vrijplaats en dit offer: wanneer deze praktijk slechts een betekenis krijgt buiten zichzelf, in de richting waar ze zich aan de lezers en de toeschouwers richt. Ze trotseert toch slechts hun stilte, daar waar de Ander zich altijd terugtrekt, zich buigt in de zwijgzaamheid van de schemering of van de afwezigheid. De actualiteit van het creatieve gebaar lijkt inderdaad ondersteund te worden door de effectiviteit naar zichzelf en naar de wereld die voortkomt uit de handeling van het theatrale spreken – kunst die voortkomt uit de aanwezigheid, er wordt vaak gezegd dat theater ook de kunst is van het heden – en het is misschien deze actualiteit die een "de-

[1] Cf. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997.
[2] « Ce qui ne peut se dire – une impossible adéquation entre la présence et le signe – est le postulat du travail toujours recommençant qui a pour principe un non-lieu de l'identité et un sacrifice de la chose. » M. de Certeau, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 282.

len" ("partage") van de kunstenaar met zijn publiek toestaat. Maar omdat deze actualiteit geen andere werkelijkheid kent dan een discursieve, omdat ze alleen maar een taalkundige bestendigheid heeft, omdat ze volledig berust op de meest kwetsbare, gebrekkige, precaire basis ter wereld – de gebeurtenis van de spraak – ziet ze zich besmet met een onherleidbare negativiteit. Daarom vullen in het theater spraak en aanwezigheid elkaar nooit volledig aan, en is het precies op dit gebrek, het gebrek van spraak en aanwezigheid dat nooit overwonnen wordt, dat het werk tegelijkertijd wordt opgebouwd en afgebroken. De teksten en de scènes worden samengeregen en rafelen uit, waarbij dat wat ze samenrijgt, gapende gaten achterlaat op de plaats waar ze samenkomen.

Het zijn nauwelijks nog metaforen. Het theater, de archaïsche kunst, heeft haar krachten opgebruikt. Dat van Jon Fosse, Sarah Kane en Rodrigo García tekent zich af rond deze slijtage. Terugkerend en opvallend in hun werk is de geobsedeerde tegenstander die ze lijken te willen uitdrijven. De dood is twee keer aan het werk, want hij is niet alleen hun onderwerp, de onderneming die haar behandelt geeft ook een weerspiegeling van de bedreiging die op hetzelfde moment aan hen knaagt. Hun theater spreekt dus niet minder van de dood dan dat de dood over hun theater spreekt. Het theater ensceneert de dood, op dezelfde plaats waar de dood faalt en waar ze verwoest wordt, de dood waarover hun fictie ondervraagd wordt. Terwijl de tekens in deze werken van alle kanten hun essentiële relatie tot de dood naar voren laten komen, kan men zich daarnaast afvragen of dat niet symptomen zijn van de heel hedendaagse versmelting van een zekere symboliserende effectiviteit van de verbeelding. Alsof de tekens zich slechts konden tonen op het moment dat het einde van de kunst die hen deed ontstaan, nabij is. Zou het de dood zelf zijn, die zich in deze kunst die haar zo paradox produceert terwijl ze het leven tot bloei wil laten komen, verschuilt? Voortkomend uit een ritueel zal de praktijk van het theater voortaan overeenkomen met de komst, in onze moderne samenleving, van een niet-symbolische dood. Als een brutale duik in de letterlijke ineenstorting, want het theatrale werk is voorbestemd om door te gaan, er is nooit iets in haar dat men kan vasthouden, en op het moment zelf waarop ze tot bloei komt, is ze al oud, ze is de algemene getuige en vanzelfsprekendheid van wat is geweest, en meer dan ooit is ze zonder twijfel de grootschalige reflectie op een tijd die zijn eigen duur niet meer kan bevatten: het tijdperk van ons theater is dat van aanslagen, ontploffingen, revoluties, stemmen, communicatie, kortom van het vluchtige en het moment – van alles dat het leven in haar omvang en haar rijpheid ontkent.

Terwijl ze een poëzie van leegte en degradatie uitwerken, omarmen Jon Fosse, Sarah Kane en Rodrigo García op deze manier de extase die bestaat bij het verbinden van de wond, of ze leggen de extase juist bloot. Het is de hemelvaart van een verlangen om het kortstondige uit te spreken of zich ermee te verbinden, de gelukkige vereniging van het leven en het vergankelijke. Ontdaan van elke aanwezigheid, van elke actualiteit, blijven de werken toch aan deze vereniging verbonden door de moeite die ze hebben om hun discours aan de wereld te verbinden, eerst door te zeggen, tegenover hun tekst, "ik", dan door vervolgens op het toneel "ik" uit te spreken. Door in het "nu" dat zich laat rijmen met het "ik" niets te verliezen van de tijd die verstrijkt, van deze strijd hun antwoord aan God en aan de eeuwigheid maken, genieten van een ogenblik waarop twee verschillende horizons elkaar omarmen, in elkaar opgaan en zich bedaren – de twee op één plaats, daar is het dat de dood leeft.