

Sarah Kane, 4.48 Psychose Écrire depuis la mort

Tiphaine Karsenti, Sophie Mendelsohn

DANS **SAVOIRS ET CLINIQUE** 2004/2 (N^o5), PAGES 19 À 26
ÉDITIONS **ÉRÈS**

ISSN 1634-3298

ISBN 2749203368

DOI 10.3917/sc.005.0019

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2004-2-page-19.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Érès.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Sarah Kane, *4.48 Psychose* Écrire depuis la mort

Tiphaine Karsenti
Sophie Mendelsohn

Sarah Kane, dramaturge britannique, s'est suicidée le 20 février 1999, à l'âge de 28 ans, en nous laissant cinq pièces. Les trois premières – *Anéantis*, *Purifiés* et *L'amour de Phèdre* – ont scandalisé par leur violence, leur crudité et le défi qu'elles lançaient à la représentation. Dans ses deux dernières pièces, elle aborde la question du suicide : à propos de *Manque* qui date de 1998, elle écrit : « Pour moi, cette pièce parle du désespoir et du suicide » ; et dans *4.48 Psychose*, œuvre posthume, elle met en scène une jeune femme psychotique qui, dans un monologue poétique entrecoupé de moments de dialogue avec une figure anonyme de psychiatre, projette de se suicider quand viendra le moment, à 4 h 48.

UN TRAGIQUE MODERNE

La composition dramatique a été pour Sarah Kane la dernière étape d'une exploration de l'art théâtral sous toutes ses formes : d'abord comédienne, elle a ensuite fait du théâtre un objet d'étude universitaire avant de s'essayer à la mise en scène. Aboutissement d'un parcours qui a toujours mêlé l'expérience de la vie avec celle de la scène, la création d'une œuvre théâtrale semble s'imposer à la jeune dramaturge comme la forme la plus pertinente de ce rapport au théâtre. Ne pas se contenter de s'exposer à travers les mots d'un autre, de donner à voir le monde d'un autre, mais explorer le monde à travers le prisme de sa propre fiction, donner forme à ce qui n'en a pas

Tiphaine Karsenti, ancienne élève de l'ENS, agrégée de lettres, enseignante en arts du spectacle à l'université Paris X-Nanterre.

Sophie Mendelsohn, psychologue, doctorante en psychanalyse à Paris VII.

et exposer, communiquer cet ensemble de sons, de rythmes, d'images, à d'autres assemblés.

Car ce qui fait le théâtre pour Sarah Kane, ce ne sont pas les situations ou les caractères, comme dans la tradition aristotélicienne, mais ce sont les mots : « Rien qu'un mot sur une page et le théâtre est là ¹. » Et l'évolution de son œuvre est là pour témoigner de cette radicalisation de l'écriture dramatique qui se dépouille toujours d'avantage de tout ce qui fait spectacle, de tout ce qui se donne à voir plus qu'à entendre. « Rien de spectaculaire ² », affirme le personnage désigné par la lettre « A » dans *Manque*. L'écriture de Sarah Kane tend à la suppression de toute théâtralité, pour se limiter à la musicalité pure de la langue : « Je n'ai pas la musique, Seigneur, j'aimerais tellement avoir la musique mais tout ce que j'ai c'est les mots ³ », se plaint encore A. D'*Anéantis* à 4.48 *Psychose*, les personnages disparaissent – ils ont des noms dans *Anéantis*, *Purifiés* et *L'amour de Phèdre*, ne sont désignés que par des initiales dans *Manque* et ne sont finalement plus distingués du tout dans 4.48 *Psychose* – au point que le premier problème qui se pose au metteur en scène qui cherche à monter cette pièce est celui de savoir combien elle contient de personnages : un, deux ? Pourquoi pas davantage ?

Ce paradoxe d'un théâtre sans théâtralité, Sarah Kane le présente explicitement comme un projet au moment où elle écrit *Manque* : « Je voulais découvrir comment un poème pouvait quand même être théâtral. » Comment comprendre le rapport de Sarah Kane au théâtre ? Pourquoi la forme théâtrale se présente-t-elle à elle comme une évidence, comme la forme nécessaire de son écriture, alors que précisément cette écriture se veut fondamentalement non spectaculaire ?

Ce paradoxe formel se double dans les dernières pièces de Sarah Kane, et éminemment dans 4.48 *Psychose*, d'un paradoxe thématique, auquel il est intimement lié. Dans les fictions mises en place par la dramaturge, la vie et la mort cohabitent tout en restant contradictoires. Sarah Kane réalise dans son écriture la fiction d'une coprésence des contraires. L'impensable d'une vie qui serait en même temps mort est figurée par l'écriture. « Il y a longtemps que je suis morte / Retour à mes racines / Je chante sans espoir sur la frontière ⁴ », dit le personnage de 4.48 *Psychose*. « Sur la frontière » : les personnages de Sarah Kane évoluent dans un lieu impossible, « sur la frontière » exactement, c'est-à-dire en ce point-limite où il n'y a pas de frontière, pas de distinction, où vie et mort peuvent être réunies dans le même corps. Le C de *Manque* s'interroge sur la possibilité de penser l'existence de « quelqu'un qui est mort sans l'être ⁵ » : dans les pièces de Sarah Kane, on peut être déjà mort tout en étant encore vivant. Comme le dit C : « Tu ne peux te tuer que si tu n'es pas déjà mort ⁶. » Le paradoxe formel d'un théâtre sans théâtralité se fait donc l'expression du paradoxe thématique d'une vie qui serait aussi déjà mort. Sarah Kane invente une forme inédite pour une fiction inédite.

1. S. Kane, 4.48 *Psychose*, Paris, L'Arche Éditeur, 2001, p. 19.

2. S. Kane, *Manque*, Paris, L'Arche Éditeur, 1999, p. 39.

3. *Ibid.*, p. 35.

4. 4.48 *Psychose*, op. cit., p. 19.

5. *Manque*, op. cit., p. 15.

6. *Ibid.*, p. 48.

Au cœur de ce monde qui réalise la collusion entre la vie et la mort, se pose de façon cruciale la question du rapport à l'autre. Elle inaugure *4.48 Psychose* : « *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 ⁷ ? » Il n'y aura pas de réponse à cette question répétée avec insistance dans ce début de *4.48 Psychose*. Qu'il doive y avoir rapport à l'autre, et donc échange, le personnage de *4.48 Psychose* ne peut pas en répondre. « Mais y a-t-il jamais rapport entre quoi que ce soit ? » se demande C dans *Manque* ⁸.

À la suite de ce dialogue à une voix, entrecoupé de silences qui eux-mêmes s'épuisent – on passe d'un « très long silence » à un « silence » – on trouve, typographiquement séparée de ces premières lignes, une figuration métaphorique de l'univers du personnage de *4.48 Psychose* : « 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 ⁹. » Par cette image, le personnage dit sa vérité « que personne jamais ne profère ». Conscience enfermée dans une salle sombre et grouillante, elle est séparée du monde extérieur, sans que personne ne trouve l'accès à sa vérité. « Votre vérité, vos mensonges, pas les miens ¹⁰ », proclame-t-elle un peu plus loin. Seule la figuration poétique peut dire cette vérité incompréhensible par les autres parce qu'impensable, incommunicable parce qu'impossible à formuler dans le langage commun, celle d'une vie qui se sait déjà mort. Sarah Kane l'exprime dans un dialogue de *4.48 Psychose* :

« ... Je me sens comme si j'avais 80 ans. [...] »
 – C'est une métaphore, pas la réalité.
 – C'est une comparaison.
 – Ce n'est pas la réalité.
 – Ce n'est pas une métaphore, c'est une comparaison, mais même si c'en était une, le propre d'une métaphore, c'est d'être réelle ¹¹. »

Si Sarah Kane écrit, c'est parce que ce qu'elle a à dire ne peut se dire que dans un langage qui ne soit pas celui de la communauté, un langage qui emprunterait au langage commun, mais pour prendre une forme originale, inédite. Dans *4.48 Psychose*, le personnage se définit comme « la dernière d'une longue lignée de kleptomane des lettres » ; « Voler, c'est l'acte saint / Sur la voie tortueuse de l'expression ¹² », dit-elle encore. C'est par un vol de l'outil commun de parole que la dramaturge peut dire sa vérité, inacceptable, irrecevable, incompréhensible, impensable pour les autres.

7. *4.48 Psychose*, op. cit., p. 9.

8. *Manque*, op. cit., p. 23.

9. *4.48 Psychose*, op. cit., p. 9.

10. *Ibid.*, p. 15.

11. *Ibid.*, p. 16-17.

12. *Ibid.*, p. 19.

Les seuls qui soient à même de recevoir ce qu'elle écrit, les « *happy few* » qu'elle définit comme son horizon d'attente, sont ces lecteurs/spectateurs impossibles qui, comme elle, vivent dans la mort : « J'écris pour les morts, pour ceux qui ne sont pas nés ¹³ », écrit-elle dans *4.48 Psychose*. Sarah Kane invite les spectateurs de sa pièce à se transformer en morts vivants, à devenir cette communauté dans laquelle elle pourrait être reconnue. « Validez-moi / Observez-moi / Voyez-moi / Aimez-moi ¹⁴ », implore-t-elle dans *4.48 Psychose*. En écrivant pour le théâtre, Sarah Kane tente de créer la seule communauté possible pour elle, celle qui ferait entrer dans la salle au parquet grouillant de son esprit d'autres qui verraient sa vérité. Mais le paradoxe tragique de cette entreprise, c'est que reconnaître ce personnage, en saisir la vérité, c'est saisir sa mort qui a déjà eu lieu. L'attester, c'est la tuer ; être aimée, c'est pour elle mourir :

« Ils m'aimeront pour ce qui me détruit
le glaive dans mes rêves
la poussière de mes pensées
la maladie qui se propage dans les plis de mon esprit
Chaque compliment m'ôte un bout de mon âme ¹⁵. »

La collusion de la vie et de la mort dans le sujet a cette conséquence tragique que la vérité de la vie se situe dans la mort. Vivre, c'est mourir, et mourir, c'est vivre. Le suicide n'est donc pas présenté par le personnage de *4.48 Psychose*, qui prévoit de cesser de souffrir à 4 h 48, comme un désir de mort : « Je n'ai aucun désir de mort / Aucun suicidé n'en a ¹⁶. » Elle désigne elle-même sa mort comme une « mort hypovolontaire ¹⁷ ». On trouve déjà ce motif dans *L'amour de Phèdre* ¹⁸, où le jeune Hippolyte qui ne trouve pas de sens à sa vie, qui s'ennuie, reçoit de sa belle-mère Phèdre le plus beau des cadeaux d'anniversaire lorsqu'elle se suicide en laissant un mot accusant le jeune homme de viol. Accusé de viol par sa belle-mère, Hippolyte est condamné à mort et il s'écrie : « Un peu de vie enfin ¹⁹. » Les derniers mots de la pièce reprennent ce paradoxe : « Si seulement il avait pu y avoir plus de moments pareils. *Hippolyte meurt*. » C'est au moment où il meurt qu'Hippolyte vit véritablement. Et le personnage de *4.48 Psychose* exprime le même désir de vivre enfin, quitte à ce que le prix en soit la mort, dans une formule dont on trouve deux occurrences dans la pièce : « Ce besoin vital pour lequel je mourrais / être aimée ²⁰. » Si, pour être aimée, il faut mourir, alors Sarah Kane est prête à tenter cette expérience radicale et, comme nous l'avons vu, écrire pour le théâtre semble pour elle s'apparenter à ce geste tragique. Être regardée, saisie dans sa vérité, c'est être aimée, mais c'est mourir en même temps : « J'écris la vérité et elle me tue ²¹. » Les derniers mots de *4.48 Psychose* reprennent en écho le passage cité plus haut dans lequel elle demandait au regard extérieur de la valider, mais cette

13. *Ibid.*, p. 19.

14. *Ibid.*, p. 53.

15. *Ibid.*, p. 18-19.

16. *Ibid.*, p. 54.

17. *Ibid.*, p. 34.

18. S. Kane, *L'Amour de Phèdre*, Paris, L'Arche Éditeur, 1999.

19. *Ibid.*, p. 53.

20. *4.48 Psychose*, op. cit., p. 19 et p. 53.

21. *Manque*, op. cit., p. 49.

fois-ci le désir d'être regardée par l'autre est associé à sa propre disparition dans un renversement paradoxal et tragique, qui referme le cercle vicieux de cette forme contradictoire, un théâtre qui ne se veut pas spectacle :

« Regardez-moi disparaître
regardez-moi
disparaître

regardez-moi

regardez-moi

regardez

...

s'il vous plaît levez le rideau ²². »

Dans ces dernières lignes sont juxtaposées les deux nécessités contradictoires dont l'écriture de Sarah Kane est la manifestation : besoin d'être vue pour exister (« levez le rideau »), disparition nécessaire engendrée par le regard de l'autre. L'œuvre de la dramaturge est une tentative pour concilier l'inconciliable, pour créer dans la fiction l'espace, impossible dans le réel qui est le sien, un univers sans frontière entre elle et les autres, ni entre la vie et la mort, ce lieu impossible qui se situerait « sur la frontière ». Cette entreprise n'est pas sans rappeler celle du héros tragique qui transgresse les limites instituées par les hommes et qui, pour vivre selon son exigence, se condamne à mourir : « Ce n'est pas là un monde où je souhaite vivre ²³. »

ÉCRIRE POUR POUVOIR MOURIR MOURIR POUR POUVOIR ÉCRIRE

« Je hais ces mots qui me gardent en vie, je hais ces mots qui m'empêchent de mourir », écrit Sarah Kane dans *Manque* ²⁴. C'est donc bien à ce paradoxe – ne pouvoir dire qu'avec des mots que l'on hait les mots – que l'écriture de Sarah Kane nous confronte : écrire quand même, non pas pour ne pas mourir, mais bien que la mort soit déjà arrivée. Écrire quand même, donc, mais pourquoi ?

On peut noter, pour commencer, que les pièces de cette auteure ont connu un succès immédiat : elle est reconnue dès sa première œuvre comme une auteure majeure de la nouvelle scène théâtrale anglaise et elle obtient ensuite rapidement une reconnaissance internationale. Or, ce succès ne semble l'étayer en rien : ni soutien narcissique, pour autant que l'on supposerait qu'un moi préexiste à l'œuvre et chercherait ainsi à s'y déployer (mais là, on serait plutôt du côté de

22. 4.48 Psychose, op. cit., p. 55-56.

23. Ibid., p. 15.

24. Manque, op. cit., p. 50.

la névrose), ni soutien du sujet défaillant, l'œuvre constituant en tant que telle l'ego qui justement ne lui préexiste pas (et là, on serait du côté de ce que Lacan nomme sinthome et que sa rencontre avec Joyce comme écrivain lui inspire). L'œuvre de Sarah Kane rencontre donc un succès qu'elle ne cherchait pas et qui ne peut en rien empêcher qu'advienne ce à partir de quoi, pour quoi, vers quoi elle écrit : la mort. Maurice Blanchot, dans un article de *L'espace littéraire* intitulé « L'œuvre et l'espace de la mort », use d'une formule qui me semble très bien représenter le travail de Sarah Kane (il ne s'agit pas d'ignorer que le statut de cet espace de la mort est métaphorique pour M. Blanchot, il représente entre autres la disparition de l'auteur qui permet de faire place à l'œuvre, alors que cet espace de la mort est absolument réel pour Sarah Kane) : « *Écrire pour pouvoir mourir – Mourir pour pouvoir écrire*, mots qui nous enferment dans leur exigence circulaire ²⁵. » Il dit également dans le même article que l'œuvre recherche le suicide comme son origine ; on retrouve donc là cette logique circulaire, où la mort est toujours déjà advenue dans l'écriture, à la fois comme origine et comme aboutissement, l'écriture étant ainsi à la fois un entre-deux-morts, entre celle qui a déjà eu lieu et celle qui ne manquera pas de venir, et le seul lieu où la mort se met effectivement en acte dans la vie, c'est-à-dire dans la langue comme manque justement, manque à tout dire, manque à tout jouir.

Il vient d'être fait brièvement allusion à la position que, selon Lacan, Joyce attribue à l'écriture dans son économie psychique ; il s'agit maintenant d'y revenir pour proposer une lecture comparative, ou différentielle, des œuvres de Joyce et de Sarah Kane. Cette méthode d'exposition repose d'une part sur la lecture que Lacan propose de l'œuvre de Joyce en 1975, dans son séminaire intitulé *Le sinthome*, où il rénove fondamentalement l'approche psychanalytique des œuvres d'art et s'en inspire pour proposer de nouveaux concepts qui sont passés ensuite à la clinique ; d'autre part, cette démarche comparative permet de proposer une hypothèse de travail : par rapport à la double polarité folie/art ou ici, plus précisément, psychose/littérature, Joyce et Sarah Kane sont dans une position exactement inverse. Joyce écrit depuis la folie pour éviter la mort, Sarah Kane écrit depuis la mort pour rencontrer sa folie, ce qui la renvoie inmanquablement à la mort.

Le projet de Joyce écrivain se cristallise très tôt, au même titre, d'ailleurs, que celui de Sarah Kane qui publie sa première pièce à l'âge de 24 ans. L'écriture joycienne trouve un premier aboutissement dans le *Portrait de l'artiste en jeune homme*, au moment où il traverse une grave crise existentielle. Son intention était alors d'introduire ses mots à ce que Jean-Jacques Rassial nomme une « esthétique des Idées-malades ²⁶ », cette esthétique reposant sur le dégagement dans le travail d'écriture de masses de matière personnalisées, cela constituant leur rythme propre, en quelque sorte leur individuation. Joyce

25. M. Blanchot, « L'œuvre et l'espace de la mort », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 111.

26. J.-J. Rassial, *Le sujet en état limite*, Paris, Denoël, 1999.

finira par œuvrer pendant des années à faire aboutir ce qu'il commençait là à travailler : *Finnegans Wake* pousse à bout cette individuation de la langue par toutes sortes de procédés (mots de cent lettres, mots-valises composés de syllabes empruntées à différentes langues, etc.) qui l'identifient effectivement comme « la langue de Joyce ». Cette langue, Lacan la nomme pour cette raison même *lalangue* : la *lalangue* « est ce qu'il y a de singulier chez chaque individu ; on peut dire que Joyce, comme il est écrit quelque part, s'identifie à l'*individual*. Il est celui qui se privilégie d'avoir été au point extrême pour incarner en lui le symptôme, ce par quoi il échappe à toute mort possible ²⁷. » En créant une langue qui est absolument sienne, qui devient le symptôme auquel il peut s'identifier et qui fait ainsi fonction de support de subjectivation, donc en touchant à l'*individual* pur, il fait œuvre d'écrivain – conformément à son souhait (que les universitaires parlent de lui pendant des siècles) sa langue lui survit, échappant ainsi à sa propre mort. Lui, c'est son œuvre, et son œuvre n'est pas soumise à la mort humaine. On est donc bien là du côté du sinthome, comme le dit Lacan. Qu'est-ce que le sinthome ? La différence entre le symptôme et le sinthome, c'est que le premier est une formation de compromis entre la pulsion et le refoulement, alors que le second est une formation originale qui soutient l'identité du sujet par identification à cette création subjective, d'où se fonde cette place d'ego qui l'assure désormais de son être.

Alors que Joyce parvient à faire de l'écriture son sinthome, ce qui a pour effet clinique notable de lui éviter la décompensation psychotique, Sarah Kane, quant à elle, maintient l'écriture au niveau du symptôme. Elle ne met pas en jeu, comme Joyce, une construction identitaire dans l'écriture, elle y cherche au contraire les causes d'une impossibilité à vivre – l'écriture n'est pas alors une création, une construction à laquelle on peut s'identifier, donc un sinthome, comme pour Joyce, mais un lieu de réalisation de cet impossible. C'est en cela qu'elle est un symptôme. On peut le constater de diverses manières : non seulement parce que l'achèvement de *4.48 Psychose*, dont le thème est le suicide, n'empêche en rien son auteur de passer à l'acte très peu de temps après, mais également au niveau de la construction de cette pièce et de l'usage de la langue qui y est fait. Cette ultime pièce frappe en effet par le dessèchement de l'écriture : les mots sont éclatés sur la page qui se laisse ainsi envahir par le blanc ; la langue se réduit à des formes qui ne permettent pas le jeu, tels les aphorismes qui prolifèrent et tombent comme des couperets ; des chiffres, par essence asubjectifs et disposés comme arbitrairement dans l'espace de la page et dans l'espace de la pièce de théâtre, font leur apparition ; l'usage de la ritournelle, déjà présente dans les pièces précédentes, se généralise : « Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir ²⁸... », « brille scintille cingle brûle tords serre effleure cingle brille scintille cogne ²⁹ ». Sarah Kane elle-même, dans *Manque*, nous

27. J. Lacan, « Joyce le symptôme I », art. cit., p. 28.

28. 4. 48 Psychose, op. cit., p. 25.

29. Ibid., p. 39.

éclairer sur la fonction de ces ritournelles « A : une horreur si profonde que seul un rituel peut la contenir, / M : l'exprimer, /B : l'expliquer, /A : la maintenir³⁰. » Les mots sont là, jetés en pâture pour faire en sorte que, surtout, il n'y ait rien d'autre. Ils emplissent tout l'espace et l'étouffent, jusqu'à ce que, de cet espace, il ne reste rien de vivable. La tentative de constitution d'une communauté humaine par le théâtre se solde en fait par la radicale éviction de l'Autre hors de la scène (celle du théâtre, celle de la psyché), qui se désertifie pour ne laisser résonner que les cris sans espoir du personnage. Cela n'est pas sans produire un certain effet de sidération sur le spectateur, laissé ainsi sans recours face à ce vide bien trop plein pour qu'on puisse s'y tenir. On retrouve là, dans la nature de l'effet produit par l'œuvre, une autre distinction importante entre le travail de Sarah Kane et celui de Joyce qui, comme le remarquait Lacan, ne plonge pas son lecteur dans la sidération anesthésiante mais dans la fascination : commentaires infinis sur son écriture, interrogations extensives sur sa vie...

Cette ultime pièce semble enfin réaliser le néant qui est pour Sarah Kane à la fois l'origine de son écriture et son seul horizon possible : ainsi ne reste-t-il qu'à révéler ce rien, ce à quoi s'emploient définitivement ses derniers mots, sur une ultime page blanche – « S'il vous plaît levez le rideau. »

30. Manque, *op. cit.*, p. 39.