



HAL
open science

De la mise au silence à la prise de parole : la voix féminine de Martin Crimp à Sarah Kane

Solange Ayache

► **To cite this version:**

Solange Ayache. De la mise au silence à la prise de parole : la voix féminine de Martin Crimp à Sarah Kane. *Sillages Critiques*, 2013, 16 : "Métamorphoses de la voix en scène", 10.4000/sillagescritiques.2963 . hal-03939902

HAL Id: hal-03939902

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03939902>

Submitted on 15 Jan 2023

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

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

Sillages critiques

16 | 2013

Métamorphoses de la voix en scène

Entre voix et silence

De la mise au silence à la prise de parole : la voix féminine de Martin Crimp à Sarah Kane

SOLANGE AYACHE

<https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.2963>

Résumés

Français English

Le travail sur la voix dans le théâtre de Martin Crimp (*Attempts on Her Life*, 1997 ; *Fewer Emergencies*, 2005) et celui de Sarah Kane (*Crave*, 1998 ; *4.48 Psychosis*, 2000) s'inscrit dans le cadre d'une écriture expérimentale, post-beckettienne, à la recherche de nouvelles contraintes formelles pour le texte et la scène. Si l'espace dramatique, dans un mouvement convergent chez Crimp et Kane, est de moins en moins un espace physique mais devient, selon l'expression de Crimp, « un espace mental », l'espace scénique se transforme parallèlement en un espace essentiellement vocal où le sujet se donne à entendre, ou se donne à dire, comme une ombre ou un vestige de lui-même. Le présent article propose de considérer ensemble l'importance de la voix dans les textes des deux auteurs en s'intéressant à l'espace intervocal, transdramatique, qui s'est tissé entre les pièces de Crimp et celles de Kane autour d'une voix de femme à la fois centrale et spectrale. Polyonyme dans *Attempts on Her Life*, anonyme dans *4.48 Psychosis*, « Anne » est d'abord éclipsée dans un silence post-traumatique chez Crimp avant d'être restituée sur le devant de la scène sacrificielle chez Kane dans une prise de parole absolue ; sa voix, à la fois pleine, riche et percée de silences, devient le théâtre même du drame : elle se donne comme performance et événement dramatique ultime. Dans ces pièces ainsi que dans *Crave* de Kane et *Fewer Emergencies* de Crimp, la voix fonde ainsi ce que l'on pourrait appeler une « psychopoétique » de la scène.

Dramatic experiments with the voice in the theatres of Martin Crimp (*Attempts on Her Life*, 1997; *Fewer Emergencies*, 2005) and Sarah Kane (*Crave*, 1998; *4.48 Psychosis*, 2000) fall within the scope of a post-Beckettian quest for new formal constraints for the text and the stage. While the dramatic space, for both Crimp and Kane, is no longer a physical space but has become, to use Crimp's words, "a mental space", it appears that the scenic space has transformed into a sheer vocal space. This article looks at the importance of the voice in Crimp's and Kane's texts, focusing on the intervocal and transdramatic space created between their plays around the voice of a woman both central and spectral. No longer a conventional character, the female subject, whose voice is either heard as a broken embodied token of a disturbed mind, or is silenced and replaced by the alienating narratives of others, is but a mere shadow, vestige or vocal image of herself. Polyonymous in *Attempts on Her Life*, anonymous in *4.48 Psychosis*, "Anne", as I will argue, is eclipsed in a post-traumatic silence in Crimp's play, then restored on the front of a sacrificial stage in Kane's, regaining her own power of speech in a poetic language made of echoes. Her



voice, fully expanding in the space although pierced with blanks and holes, is the ultimate dramatic event. In these two plays as well as in Kane's *Crave* and Crimp's *Fewer Emergencies*, the voice thus appears at the core of what could be called a "psychopoetics" of the stage.

Entrées d'index

Mots-clés : Martin Crimp, Sarah Kane, *Attempts on Her Life*, 4.48 *Psychosis*, espace mental, psychopoeétique, théâtre "in-your-head", intervocalité, espace transdramatique, scène sacrificielle, vie blanche

Keywords: Martin Crimp, Sarah Kane, *Attempts on Her Life*, 4.48 *Psychosis*, mental space, psychopoetics, "in-her-head" theatre, theatre of the mind, intervocality, transdramatic space, sacrificial stage, blank life

Texte intégral

1 Le travail sur la voix dans le théâtre de Martin Crimp (notamment dans *Attempts on Her Life*, 1997 et *Fewer Emergencies*, 2005) et celui de Sarah Kane (*Crave*, 1998 ; *4.48 Psychosis*, 2000) s'inscrit dans le cadre d'une écriture expérimentale, post-beckettienne, à la recherche de nouvelles contraintes formelles pour le texte et la scène. Assez tôt chez Crimp, un peu plus tard chez Kane et sous l'influence de ce dernier, l'importance accordée à la voix, appréhendée comme matériau premier de l'écriture et finalement érigée en événement dramatique ultime, va jusqu'à primer sur celle du verbe. Depuis les tics du langage parlé, les manifestations de sourde oreille, les intonations plus ou moins figées qui accompagnent les discours stéréotypés, les passages en langue étrangère et les chansons appelant une mise en musique chez Crimp, jusqu'aux échos intertextuels et aux diverses manifestations – cris, murmures, monosyllabes – de ce qu'on pourrait nommer avec Lacan la « pulsion invocante » (Lacan 96 et 182)¹ chez Kane, leurs pièces nous donnent à entendre l'inscription de la psyché et du corps dans la chair de la vive voix. Dans une volonté de restituer les manières du langage parlé à travers un réalisme stylisé, ou bien dans un souci inaugural du rythme, de la musicalité et de la résonance des mots dans leur matérialité sonore, chez les deux auteurs la voix marque le texte d'une empreinte visible (signes de ponctuation, caractères typographiques, indications scéniques, blancs de la page) avant de venir prendre corps sur la scène. En deçà des mots, elle révèle la présence de dynamiques conscientes et inconscientes, de contenus psychiques plus ou moins articulés, à l'œuvre chez un sujet qui défaille ou bien chez les témoins qui prêtent voix à l'absente. Dans ses éclats, ses brisures, ses hésitations et ses silences, elle incarne les défaillances de l'individu, voire la faillite du sujet, et la disparition même du personnage traditionnel. Ainsi, si l'espace dramatique, dans un mouvement convergent chez Crimp et Kane, est de moins en moins un espace physique mais devient, selon l'expression de Crimp, « un espace mental » (Ensemble Modern)², l'espace scénique se transforme parallèlement en un espace essentiellement vocal où le sujet se donne à entendre, ou se donne à dire, comme une ombre ou un vestige de lui-même. Développer notre oreille sensible et notre écoute attentive « aux bruissements les plus subtils du dire » (Lequesne 17), à la texture polyphonique de ces pièces influencées notamment par T. S. Eliot et Beckett, à ces voix harmonieuses ou dissonantes, silencieuses ou criantes, chorales ou isolées, intimes ou étrangères, est l'un des objectifs de ces écritures tournées vers l'oral et qui brouillent de ce fait les frontières génériques entre théâtre, récit et poésie.

2 Le présent article propose de considérer ensemble l'importance de la voix dans les textes des deux auteurs en s'intéressant à l'espace intervocal, transdramatique, qui s'est tissé entre leurs pièces autour d'une voix de femme à la fois centrale et spectrale. Polyonyme dans *Attempts on Her Life*, anonyme dans *4.48 Psychosis*, « Anne » est d'abord éclipsée dans un mutisme post-traumatique protéiforme chez Crimp avant d'être restituée sur le devant de la scène sacrificielle chez Kane, dans une prise de



parole absolue où sa voix se donne comme performance et événement dramatique ultime. Son silence, assailli par les voix des autres, puis sa voix, percée de silences – celui de l'Autre, deviennent ainsi le théâtre même du drame. Dans ces deux pièces ainsi que dans *Crave* de Kane et *Fewer Emergencies* de Crimp, la voix fonde ainsi ce que l'on pourrait appeler une « psychopoétique » de la scène.

« *Talking about herself in the third person* » : la voix féminine comme symptôme

- 3 Chez Crimp et chez Kane, la voix, oscillant entre le charnel et le spectral, côtoie donc le désincarné et bascule dans une résonance toute intérieure à travers le mutisme des personnages féminins. Chez Kane, la voix féminine est le lieu du symptôme dès *Blasted*, où Cate se met à bégayer sous l'effet d'un stress : « I t- t- t- t- t- told you. I really like you but I c- c- c- c- can't do this » (Kane 2000, 14), gémit de panique quand Ian entreprend des gestes déplacés : « starts to [...] make inarticulate crying sounds » (14), ou bien, sujette à de véritables crises d'épilepsie, est prise d'un rire hystérique : « bursts out laughing, unnaturally, hysterically, uncontrollably » (9) qui peut se transformer en pleurs : « she laughs and laughs and laughs until she isn't laughing anymore, she's crying her heart out » (27), avant de perdre connaissance et de sombrer dans le silence. Dans *Crave* et en particulier dans *4.48 Psychosis*, ce silence au féminin prend la forme du sacrifice d'une voix consciente d'elle-même, souffrant du mutisme de l'Autre, qui s'explore et s'éténue progressivement : ce réinvestissement suivi d'une dépression de l'objet-voix donne à entendre l'épuisement de la pulsion invocante.
- 4 Mais il peut également s'agir d'une mise au silence graduelle aboutissant à une aphonie catastrophique, comme c'est le cas chez Crimp avec la disparition mystérieuse et inquiétante de Clair à la fin de *Dealing with Clair* (1988) ou avec la progressive mise en sourdine d'Anne, le personnage principal dans *The Treatment* (1993). Ce peut être aussi un silence initial, liminal, celui d'un *déjà-plus* post-sacrificiel de la voix comme c'est le cas pour Anne dans *Attempts on Her Life*, dont l'absence fonde les dix-sept scénarios de la pièce, ou dans le triptyque dramatique *Fewer Emergencies*, dont les « mini-plays » se présentent comme une suite possible de sa biographie imaginaire. Dans ces trois nouveaux scénarios qui développent le dernier d'*Attempts on Her Life*, il semble qu'Anne, si c'est bien elle, soit sujette à des lapsus répétés autour du nom de son fils, appelé à plusieurs reprises « Jimmy » au lieu de « Bobby » (Crimp 2005 b, 18 et 45-46). En effet, si, parmi les trois voix anonymes sur scène qui racontent son histoire et celle de Bobby, l'énonciatrice responsable des lapsus semble si fortement s'identifier à cette femme dont elle rapporte les propos et finir par l'incarner, c'est qu'elle n'est peut-être autre qu'Anne elle-même. La troisième personne ne serait alors pour Anne qu'une stratégie pour conserver l'anonymat, comme cela semble être le cas chez Kane pour la voix C dans *Crave*, qui explique à ce propos : « She's talking about herself in the third person because the idea of being who she is, of acknowledging that she is herself, is more than her pride can take. » (Kane 2000, 183) Anne est donc peut-être cette femme blessée par la vie dont il est question dans la pièce, et c'est peut-être sa propre voix qui se donne secrètement à entendre derrière le masque d'une troisième personne qui ne s'avoue pas comme telle, mais que trahissent ses lapsus et autres marques d'inattention et dissonances.
- 5 Cette faillite de la voix maternelle, entêtée dans un double déni – celui de sa propre voix et celui de ses lapsus autour du nom de son fils, lequel fait écho à un autre déni possible qui a lieu au début de la pièce autour de ses difficultés à aimer son bébé –, pourrait bien être à l'origine du trouble psychotique du petit garçon. Dans *Whole Blue Sky*, Bobby se plaint en effet d'entendre une voix dans sa tête qui dit qu'elle ne l'aime pas : « he's saying it's a voice in his head », « he's saying no not thoughts. He knows



what thoughts are, but this is a voice. He says the voice doesn't like him »(Crimp 2005 b, 17). Bien que cette voix hostile soit trop faible pour être perceptible de l'extérieur – « he's saying the voice is too soft to make out » (18) –, il réclame en contrepoint la voix de sa mère, et plus exactement sa voix chantée – véritable invocation de la « sonate maternelle »³ – pour la couvrir et l'occulter : « he wants [her] to sing the little song, [...] to blot out the voice » (19). Mais, loin de se faire rassurante, la voix de l'instance maternelle semble *a contrario* nourrir la confusion, l'incertitude et l'angoisse lorsqu'elle exige le silence de Bobby et précise, dans l'ultime réplique qui clôt la *mini-play* : « not says Mummy, sweetheart, not says Mummy : says the voice » (20).

« *Lost in this mess of a woman* » : la voix féminine de Crimp à Kane, un fil d'Ariane

- 6 De fil en aiguille, le mutisme féminin passe ainsi, chez Crimp, de catastrophe dramatique (péripétie finale de l'intrigue) à contrainte poétique (donnée initiale de l'écriture) tissant une réflexion sur l'importance de la question vocale au sein des névroses et des psychoses individuelles, collectives et transgénérationnelles. C'est un processus similaire que l'on peut voir à l'œuvre chez Kane, où d'un « manque » (*Crave*) on passe à une « psychose » (*4.48 Psychosis*) et où les première et troisième personnes se confondent autour d'un sujet éthique disloqué. Ce fil (filet) de voix mal incarnées se démultiplie donc à travers l'apparition de voix intérieures, elles-mêmes objets de discours chez Kane comme chez Crimp, qui viennent indiquer le trouble mental et marquer l'émergence d'un espace vocal *autre* – celui, interne, du schizophrène – dont l'avènement semble précisément vouloir compenser ce mutisme insupportable de *l'Autre*, l'absente à elle-même et aux autres.
- 7 Dans *Crave*, la question de la mère – mère qui manque, mère en manque – est également très présente, et l'on retrouve cette question des voix intérieures directement posée au sein d'un autre couple mère-fils potentiel lorsque M (« mother ») demande : « Do you ever hear voices ? » et que B (« boy ») répond : « Only when they talk to me » (Kane 2000, 188). Par-delà l'humour grinçant de ce pied-de-nez, le sentiment de malaise, voire de menace, naît de ce que la boutade évoque la réalité psychotique autant qu'elle réfléchit la situation d'énonciation dans laquelle elle s'inscrit et nous renvoie à notre propre expérience du réel. La résonance métadramatique de la réponse de la voix B suggère que les quatre voix quasi-anonymes de *Crave* – outre M et B, la voix A peut correspondre à « author and abuser », la voix C à « child », comme l'a suggéré Kane (Rebellato) – peuvent s'appréhender comme des voix intérieures hallucinées par un seul esprit schizophrène, des discours intériorisés par introjection ou des fragments de personnalités multiples au sein d'une même psyché. Mais en suggérant la difficulté à faire la différence entre voix « réelles » et voix « imaginaires », cette réflexion met aussi en danger le spectateur / auditeur, confronté au sentiment inconfortable d'une perméabilité des frontières et d'une proximité avec le psychotique autour de l'incertitude de toute perception.
- 8 En s'inscrivant à côté des voix parlées, dans leurs revers, « ces voix sans son », comme le dit le psychiatre et psychanalyste Solal Rabinovitch dans un ouvrage sur *Les Voix*, « permettent de saisir en creux, en négatif, ce qu'est la voix dans son essence aphonique »(Rabinovitch, cité par Lequesne 16). C'est alors surtout dans les pauses, les silences, les battements du texte et ses espaces, marges et trous blancs que prennent place les voix tues. C'est ce qu'illustre par excellence la voix silencieuse d'Anne, la femme murée dans son mutisme « hypovolontaire » – « sub-intentional » pour reprendre un mot de Kane (226) – dans *Attempts on Her Life* (1997), ou encore l'absence muette de la femme aimée qui n'existe pas dans *4.48 Psychosis*.



9 A travers ces pièces, le sacrifice de la voix féminine, toujours-déjà fragile – dans *The Treatment*, la toute première chose dont Anne fait le récit dans la scène d'ouverture de la pièce est la façon dont son mari la bâillonne à l'aide d'un ruban adhésif (Crimp 2000, 279) – constitue une sorte de pivot autour duquel se constitue une vision de plus en plus violente de la menace d'aliénation et de l'oppression, extérieure ou intériorisée, qui pèsent sur la voix de la femme. De cette extinction de voix au sens fort, Crimp nous donne à voir l'« avant » (*The Treatment*) puis l'« après » (*Attempts on Her Life*), et Kane le processus intime, vécu de l'intérieur (*4.48 Psychosis*). Entre le sacrifice ou l'effacement post-traumatique du corps et du personnage d'une part, et la menace de la faillite du langage articulé d'autre part, la voix propre de l'instance qui demeure sur scène finit par être le seul fil auquel se raccrocher dans le labyrinthe où l'amante, la mère, l'absente s'est tue, a été perdue, et que l'on cherche en vain, « lost in this mess of a woman » (Kane 2000, 171).

« *I want to hear the spoken word out loud* »: de la voix au texte chez Crimp

10 Manquante ou manquée, déplacée ou remplacée, on comprend que la voix se retrouve au cœur du processus même d'écriture. Si Crimp se décrit comme « text obsessive »(Costa), le soin qu'il accorde à l'écrit passe d'abord par un sens et un amour de l'oralité particulièrement développé. En effet, le dramaturge s'avoue très méticuleux quant au rythme et aux bizarreries du langage quotidien incarnés par la voix, au point de travailler ses textes à partir d'une pratique de « l'écriture à voix haute » (Barthes 104) qui l'amène à confesser : « That's my own private craziness, talking to myself »(Costa). Dans un entretien publié dans le programme de *Auf dem Land* mis en scène en 2001 par Luc Bondy à Zurich, il explique :

It's the reason I began to write for the theatre. I love listening to people talk; I love hearing their voices. I want to hear the spoken word out loud. When I write, I speak it out loud to myself, or you could say I speak out loud what I am writing for myself. (Carp et Wetzel, cité par Sierz 113)

Il lie l'importance toute particulière qu'il attache à la voix à la quête de contraintes formelles nécessaires à l'écriture dramatique :

It's extraordinarily difficult, for no matter which playwright, because there are no rules, no specific form that applies to a play for the theatre. There is nothing with which we can begin. So I believe that we begin with the spoken language. I hear spoken rhythms and I develop them in my own way. That's my starting point. Yes, from the beginning, it's a matter of speaking. It's not a literary text. (Carp et Wetzel)

11 Cette retranscription travaillée du rythme du langage parlé ou, pour le citer lui-même, cette « excitation du mot dit, déployé dans l'espace, en tant qu'opposé au mot imprimé, collé à la feuille » (David) constitue la signature de Crimp. Ce qui informe son style propre, c'est une parole sans cesse mise à l'épreuve de sa mise en voix dans le processus même de l'écriture.

12 Dans *Attempts on Her Life* et quelques années plus tard *Fewer Emergencies*, la voix acquiert un statut primordial, avec la disparition des contraintes dramatiques conventionnelles et en particulier celle du personnage. Les prises de parole, anonymes, asexuées, indéterminées, ne sont plus signifiées que par des tirets en marge de la page, qui introduisent des voix abstraites de toute source d'énonciation connue ou prédéfinie. La voix se donne alors comme le seul indice d'un corps possible, mais non pas absolument nécessaire, dans le texte ou sur la scène. Car les corps mêmes des comédiens peuvent tout à fait disparaître, comme c'est le cas dans le premier des dix-sept scénarios d'*Attempts on Her Life* qui nous donne à entendre des messages enregistrés sur un répondeur téléphonique. A travers ces voix renvoyées à leur propre



solitude qui créent le tissu polyphonique du scénario, c'est la tentative autant que la faillite de la communication qui est mise en résonance dans l'espace sonore de la scène. Celui-ci se donne ainsi comme purement vocal, fondamentalement « dialogique » dans son principe ou son orientation constitutive mais aucunement « dialogal » dans sa forme (d'après Bakhtine, voir Bres et Nowakowska), puisque dans ce scénario les voix ne communiquent pas entre elles ni n'obtiennent de réponse du destinataire absent (Anne). De façon paradigmatique, à la fin de *Dealing with Clair*, on retrouve le personnage séducteur et manipulateur de James seul dans l'appartement de Clair, au téléphone avec la mère de celle-ci, inquiète de la disparition de sa fille, dans une scène ultime qui fait pendant à la première mais où James a énigmatiquement remplacé la jeune femme. Depuis cette pièce et à l'image de cette scène, la troisième personne chez Crimp (« she ») tend souvent à remplacer progressivement la première (« I »), avant de s'y substituer tout à fait – comme c'est également le cas dans *Getting Attention* (1991) où il n'est pas accordé d'autre existence à la petite Sharon qu'à travers les propos de Nick et Carole, jusqu'à ce qu'on apprenne son décès. Dans *The Treatment* et *Attempts on Her Life*, qui mettent en abyme les ressorts pervers de la société de consommation et du divertissement, ce que Crimp nous donne à entendre en particulier c'est ce que la psychanalyste et philosophe Anne Dufourmantelle décrit dans un ouvrage sur *La Femme et le Sacrifice* (2009) comme « un univers affolé où les médias risquent bien d'être les seules voix d'outre-tombe à s'adresser aux vivants en leur vendant et leur vantant les besoins auxquels tôt ou tard ils devront adhérer » (Dufourmantelle 65). Derrière ce vacarme et, de manière générale, cette polyphonie cannibale et polymorphe, c'est dans une sorte de *fading* vocal que le personnage féminin principal s'éclipse, indiquant le lieu d'un trauma sans l'articuler clairement. Dans *Attempts on Her Life*, Anne/ Ann/ Annie/ Anya/ Anuschka, cette femme sans visage dont les prénoms varient avec les scénarios, a déjà disparu dans les coulisses, nous donnant à voir une scène sans sujet. Selon toute vraisemblance, cette absence qui relève d'une fracture intime indique que « le moi s'est évanoui sous l'effet de l'intolérable. Ce *fading*, c'est le trauma même. Le sujet s'efface de la scène traumatique précisément parce qu'il ne peut pas désigner clairement le bourreau » (Dufourmantelle 55).

« *Only the rhythm without actual words* » : la voix dans l'écriture de Kane

- 13 C'est principalement grâce à Crimp que l'écriture de Kane, chez qui l'on retrouve un tel souci pour la voix, ses rythmes et sa musicalité à partir de *Crave*, va connaître l'infléchissement poétique qui caractérise ses deux dernières pièces. « Martin Crimp's *Attempts on Her Life* was a huge influence », rappelle Vicky Featherstone qui a mis en scène *Crave* à Edimbourg en 1998 :

I don't think she [Kane] saw the production but was fascinated by the play, and she spent an afternoon here reading it before writing *Crave*. She was fascinated by that play's use of voice, and the way the voices kept coming in and out. (Saunders 2002, 132)

Dans un entretien de cette année-là, Kane elle-même souligne l'importance du théâtre de Crimp dans l'évolution de son travail, en soulignant notamment son sens du rythme :

Martin Crimp is one of a small number of living dramatists whose plays inspire me to push my own work in new directions. [...] His work doesn't scream for attention, but he's one of the few genuine formal innovators for the stage. He's constantly refining his language to find more accurate theatrical expression, marrying rhythm and skill with real beauty. His precision compels. (Egan, cité par Saunders 2009, 49)



- 14 Si Kane définit *Crave*, ce poème à quatre voix, comme « a very silent play » (Tabert, cité par Saunders 2009, 79), c'est que l'usage de la langue y est pleinement informé par le rythme sous la forme de pauses, de silences, de pulsations et de cris brefs, monosyllabiques. « It's deliberately an experiment with form and language and rhythm and music », confirme Kane qui rappelle les conditions d'écriture de *Crave* :

It is not insignificant that I wrote it while I was living in America where no one could understand my accent at all. I was completely losing my articulacy. There was hardly a reason for speaking, as no one could understand me. (Thielemans, cité par Saunders 2009, 94)

- 15 Elle précise ailleurs l'impact de cet exil linguistique : « it did change my language [...]. The number of words I was using was getting smaller and smaller, and my writing became stranger and stranger » (Armitstead, cité par Saunders 2002, 101). La parole devenue inefficace et les signifiés inintelligibles, restent les signifiants, leur matérialité sonore et surtout le rythme, le timbre, les intonations et les fluctuations de hauteur, dans une parole qui, en devenant autoréflexive, tend à isoler la voix de sa fonction médiatique, à la désolidariser du verbe et à la renvoyer à elle-même, lui permettant de s'entendre et de s'écouter véritablement. Pour le dire avec les mots d'Edith Lecourt, psychanalyste et musicienne, il s'agit, dans *Crave*, de « décanter la voix de son rôle trivial de support de la parole » (Lecourt 26). Cette dissociation du dire et du dit, de la voix et de la parole, est explicitement soulignée par Kane. C'est la voix dans ce qu'elle a de plus mélodique qui a guidé les corrections apportées au texte de *Crave*, dont la réécriture de certains passages s'est faite à l'écoute des voix des acteurs au cours des répétitions :

Personally I do not do an awful lot of rewriting during rehearsals, but I always do some. Sometimes it is only when you hear voices saying the words that you know whether they are right or not. Particularly with *Crave* I could hear where the music could be better. Normally when I am writing, I know what the intention and the meaning of the line [are]. With *Crave* I knew what the rhythm was, but I did not know what I was going to say. There were a couple of times I used musical notation – only the rhythm without actual words. (Thielemans, cité par Saunders 2009, 101-102)

- 16 De façon significative, Sarah Kane avait émis le souhait que toute la pièce se passe dans le noir, comme nous en informe Vicky Featherstone: « One thing [...] was an idea Sarah had in the very early stages, and that was she wanted it to be completely in the dark. It literally at one point was going to be just the voices » (Saunders 2002, 131). Soulignant la nécessité fondamentale d'une présence physique des acteurs et des auditeurs, la metteuse en scène refuse cependant l'idée que *Crave* aurait pu être une pièce pour la radio : « It's about voices in front of you in a theatre. The theatre could be in the dark but you have to be there, and they only exist because of that » (*ibid.*) La voix en effet « vient signaler que le sujet prend assiette dans le langage », souligne le psychanalyste Paul-Laurent Assoun, mais pour qu'il prenne confiance en sa voix il faut que soit garanti « cet espace où la parole prend effet, d'où elle peut revenir, par caisse de résonance de la présence de cet autre, et être authentifiée » (Assoun 122).

« *Waves sob like a pulse* » : marquer le rythme dans *Crave*

- 17 Les jeux de voix prennent des formes multiples dans les deux derniers textes de Kane, comme l'illustrent les exemples qui suivent. Dans *Crave*, un effet polyphonique maximal est introduit par l'alternance des voix impliquées dans une même chaîne d'énoncés : ces derniers semblent se construire au sein d'une même pensée, dans une parole progressive et diffractée. Cette démultiplication vocale peut être marquée dans le



texte par les blancs de retours à la ligne dépourvus de ponctuation, suggérant une sorte d'unisson intrapsychique et mélodique :

B Let
C Me
M Go (Kane 2000, 189)

Au contraire, la tension de désirs contradictoires peut aussi être signifiée par l'usage des majuscules et une ponctuation forte, qui figurent une forme de dissonance :

C LEAVE.
A COME BACK.
All STAY. (159)

- 18 Si les personnages parlent chacun leur tour et semblent ainsi par moments se compléter ou se confronter, pour autant les univers mentaux évoqués restent fondamentalement isolés, presque autistiques, de sorte que chacun semble pouvoir s'adresser à un ou plusieurs autres personnages, ou à personne d'autre qu'à lui-même, faisant essentiellement résonner « a voice in the desert » (155) et donnant à deviner « a face screaming into hollow nothing » (183). Une sorte d'amplification de la voix et de sa solitude est rendue par les effets défamiliarisants du langage avec l'introduction ponctuelle de répliques en langues étrangères, procédé dont font aussi usage TS Eliot dans *The Waste Land* et Crimp dans *Attempts on Her Life* et qui, en signant la perte du signifié, fait résonner la musique des signifiants à l'oreille. Empruntée également à Eliot et à Crimp, l'utilisation des majuscules vient, quant à elle, indiquer l'augmentation du volume sonore ou la puissance de la voix confrontée au silence, sans provoquer de véritable retour de la part du destinataire : « HURRY UP PLEASE IT'S TIME » (162), « HOW CAN YOU LEAVE ME LIKE THIS ? » (172), « FUCK YOU » (180), ce que l'on retrouve encore plus fortement dans *4.48 Psychosis* : « ASK./ ME./ WHY. » (217), « DON'T LET THIS KILL ME » (226), « LOOK AWAY FROM ME » (227)⁴.
- 19 De fait, le rythme produit par la succession des voix dans *Crave* imite le mouvement des vagues. « Structurally, the thing that is interesting is the movement through it, where the voices separate and then come together », remarque avec justesse Featherstone (Saunders 2002, 131). Ce mouvement de divergence puis de convergence chorale s'illustre par un enchevêtrement de répliques de longueur variable mais généralement brèves qui échappent au dialogue traditionnel. Le flux et le reflux de ces voix sont alors suggérés par des « beats », et non des « pauses », qui ponctuent le texte. Ces battements disent la pulsion vocale qui se fait pulsation, ce que résume la réplique de la voix C : « Waves sob like a pulse. / A beat. » (Kane 2000, 197). L'importance de ces « beats », ces temps de suspension, est primordiale. Comme le souligne Assoun à propos de l'objet de la psychanalyse, « le propre du silence dans l'analyse est de faire surgir l'objet pulsionnel de la voix » (Assoun 132). Dans le théâtre de Kane aussi : les voix en effet émergent de leur propre silence, portées et soulignées par ces pauses qui ponctuent les énoncés. Les fluctuations de la voix sont aussi indiquées par divers signes typographiques détournés de leur fonction conventionnelle et qui visent ici exclusivement à retranscrire le rythme et la tonalité. De même que dans *No One Sees the Video*, une pièce de 1990, Crimp utilise des parenthèses et des virgules pour signifier diverses ruptures au niveau de la voix – « Brackets () indicate momentary changes of tones (usually a drop in projection) », « a comma on a separate line ' replaces 'Pause', 'Slight Pause' and the rest of it » (Crimp 2005 a, 8) –, pour *Crave* Kane précise dans une note préliminaire : « Punctuation is used to indicate delivery, not to conform the rules of grammar » (Kane 2000, 154), ce que prouvent des répliques comme celle de B : « Will. You. Make. Me. One. » (161), ou celle de M : « It's just. Not. Me. » (190).



« *I wish I had music* » : vers la symphonie en solo de *4.48 Psychosis*

- 20 A l'exception du long discours logorrhéique de la voix A vers le milieu de la pièce, le langage tend ainsi à se minimaliser à l'extrême, comme en témoignent les variations vocaliques de ces éclats de voix, rires ou hoquets étranges qui se répondent et agitent les corps mis en voix :

C Ha ha ha
B Ho ho ho
M He he he (184-185)

- 21 C'est le cas surtout lorsque les répliques « yes » et « no »(186) qui se succèdent sur vingt lignes ne sont plus qu'un prétexte à faire résonner une régularité rythmique entrecoupée de « beats » ponctuels. A ce sujet, Kane précise que l'écriture est venue en second lieu et n'a pas préexisté à la vive voix :

We did a reading at lunch time with four different actors. Vicky had orchestrated the rhythm and just by listening to it I realized how much further I could go in terms of musicality. The 'yes, no, yes, no' sections suddenly came to my mind by listening to the rhythm and I thought, 'how extreme can I be with this?' I wouldn't have known that just by writing it at my desk. (Thielemans, cité par Saunders 2002, 101)

- 22 Par endroits le langage disparaît même tout à fait pour laisser la voix pousser des cris désarticulés suivis de silences, comme le précise l'indication scénique pour la voix C : « emits a formless cry of despair »(Kane 2000, 191), ou quand les voix se succèdent pour émettre tour à tour un bref cri monosyllabique : « a short one syllable scream »(186, 187). Le langage peut se perdre, la parole peut se perdre, mais surtout pas la voix : « If I lose my voice I'm through »(194), dit la voix B, et plus loin : « If I lose my voice I'm fucked » (195). La voix est la seule chose qui permet au corps de se présenter non pas tant dans le monde de l'intersubjectivité, en faillite, que dans l'espace de la pulsion, de la vibration musicale. C'est bien ce que signifie la voix A lorsqu'elle s'exclame : « I don't have music, Christ I wish I had music but all I have is words » (172). Les mots ne sont là qu'à défaut de musique. Il s'agit bien alors de les mettre au service de celle-ci, de créer du rythme à partir du langage et d'user de la voix comme d'un instrument.

- 23 La continuité entre *Crave* et *4.48 Psychosis* est un développement à la fois formel et thématique. S'il ne reste plus qu'une voix dans *4.48 Psychosis*, c'est que les voix chorales *in extremis* de *Crave* ont en quelque sorte convergé en une seule, une voix néanmoins diffractée, éclatée, fragmentée qui vient délivrer un chant schizoïde – « a solo symphony » (242). C'est cette dynamique à l'œuvre qu'a voulu mettre en relief James Macdonald dans la création de la pièce en 2000 avec la mobilisation de trois acteurs différents pour prendre en charge cette voix symphonique. Tandis que la voix des quatre acteurs pendant les lectures et répétitions a en partie servi l'écriture de *Crave*, en retour, comme le note Graham Saunders, « one of the [...] most powerful things about *4.48 Psychosis* was the opportunity it gave audiences to really listen to the actor's voice. And especially the diversity of the three voices on stage individually and as a chorus » (Saunders 2002, 177).

« *What is it then? A cry for help?* » : jeux d'échos dans *Attempts on Her Life*



Au sujet des voix dans *Crave*, Featherstone s'interroge cependant sur leur raison d'être :

'why are they talking?' Can you go to the theatre, and do people just exist? Or do we need to answer the question about why they talk? And one of the things we both felt really strongly about was the massive themes of psychiatry and psychology that were running through it. So when 'C' is talking to 'M' for instance, is she her psychiatrist or has that relationship changed? (Saunders 2002, 132)

25 Dans le passage auquel Featherstone fait référence, M et C, dans une partition formée avec les voix intriquées de A et B, semblent effectivement anticiper les dialogues entre la patiente et le psychiatre dans *4.48 Psychosis* ainsi que les fragments de discours de la voix principale, en posant la question de l'internement en hôpital psychiatrique pour divers troubles psychologiques (Kane 2000, 172-173). Mais dans *Crave*, la rapidité du rythme et l'accent mis sur la musicalité de la langue priment sur l'intelligibilité du discours.

26 Dans les deux pièces de Kane, il semble alors possible de lire ce refus de l'analyse intellectuelle au bénéfice du rythme des échanges comme une réponse au scénario 11 d'*Attempts on Her Life* de Crimp, réponse nourrie d'échos qui donne lieu à une sorte de dialogue « transdramatique » en filigrane entre les deux auteurs. Dans le scénario de Crimp, des critiques d'art en plein débat intellectuel s'efforcent de décortiquer la signification du message d'Anne, une jeune artiste qui a mis fin à ses jours, à travers l'installation qu'elle a créée autour de ses tentatives de suicide. Ici, Crimp faisait déjà allusion à Sarah Kane et au scandale provoqué par ses deux premières pièces, *Blasted* et *Phaedra's Love*. Plutôt que de créer une telle performance morbide et exhibitionniste, il est suggéré qu'Anne, double dramatique de Kane, aurait mieux fait d'être internée : « what we see here is the work of a girl who quite clearly should've been admitted not to an art school but to a psychiatric unit. [...] A mental hospital. Somewhere where she could receive treatment » (Crimp 2005 a, 251-252). Des réflexions similaires avaient effectivement été formulées à l'époque à l'égard de Kane, notamment par un journaliste du *Daily Mail* dans sa revue de *Blasted* : « The moneymight have been better spent on a course of remedial therapy » (Tinker), et par le correspondant du *Daily Telegraph* dans sa revue de *Phaedra's Love* : « It's not a theatre critic that's required here, it's a psychiatrist » (Spencer). Chez Crimp, le critique réactionnaire conclut : « This poor girl, yes, requires help » (253). Une telle réplique trouvera, trois ans plus tard, un écho tragiquement ironique dans ces mots de Mel Kenyon, l'agent artistique de Kane, prononcés la veille de la création de *4.48 Psychosis* au sujet de la jeune auteure récemment disparue : « I hope that people won't kind of sit there with their head in their hands saying, oh poor girl » (Kenyon).

27 Dans le scénario de Crimp, un autre interlocuteur nie cependant cette interprétation et tente de prêter sa voix à l'artiste et à son œuvre : « Isn't she saying, 'I don't want your help'? Isn't she saying, 'Your help oppresses me?' » (Crimp 2005 a, 253). Alors que Crimp fait ici une allusion manifeste au scandale provoqué par les deux premières pièces de Kane, il est intéressant de se rappeler la note d'auteur rédigée en 1994 par la jeune dramaturge à l'occasion de la première publication de *Blasted* : « If a play is good, it breathes its own air and has a life and voice of its own. What you take that voice to be saying is no concern of mine. It is what it is. Take it or leave it » (Kane 1994, 51). La question de l'aide et de l'appel au secours est cependant récurrente dans la pièce de Crimp comme elle hante l'œuvre de Kane. Dans *Attempts on Her Life*, dès le scénario 1, le dernier locuteur ne comprend pas qu'Anne ne réponde pas au téléphone et lui demande comment interpréter son silence : « So what is it then? A cry for help? Don't tell me this is a cry for help. Because what am I supposed to do exactly about your cry for help? » (Crimp 2005 a, 206). Dans le scénario 6, cette idée est niée par les locuteurs qui s'interrogent au sujet du suicide d'Anne :

- What it's not – and this is perhaps how it differs from those previous attempts – what it's not is a cry for help.
- It's quite clear that her mind's / made up.
- It's not a cry for help. It's very important to establish that, wouldn't you agree, from the outset. It's very important to establish that no one could've helped / her at that point.



- No one could've helped her – not her Mum – not her Dad – and certainly none of her so-called / *friends*.
- She wouldn't've / *wanted* help.
- Help is the last thing she would've wanted. (228)

« *I'd rather risk defensive screams* » : restaurer la voix féminine dans 4.48 *Psychosis*

28 *Crave* et 4.48 *Psychosis* semblent répondre à cette question en redonnant vie et voix à cette Anne suicidée, privée de toute parole propre chez Crimp. « *I'd rather risk defensive screams than passively become part of a civilization that has committed suicide* », disait Sarah Kane en 1997 (Langridge et Stephenson, cité par Saunders 2009, 85). En fait, la menace ou l'annonce du suicide dans les deux dernières pièces de Kane oscille entre le cri de défense et l'appel à l'aide. Dans 4.48 *Psychosis* en particulier, Kane semble opérer une sorte de flashback imaginaire par rapport au scénario 11 d'*Attempts on Her Life*, nous donnant à entendre la voix d'Anne alors qu'elle aurait effectivement été placée en hôpital psychiatrique, comme Kane à l'époque, et comme l'avaient suggéré les critiques de ses pièces quelques années plus tôt. Dans 4.48 *Psychosis*, cette « Anne » anonyme affirme que son désir de mettre fin à sa vie n'est précisément pas un cri à l'aide :

- Have you made any plans?
- Take an overdose, slash my wrists then hang myself.
- All those things together?
- It couldn't possibly be misconstrued as a cry for help. (Kane 2000, 210)

29 En même temps, c'est malgré tout bien un tel cri qui se donne à entendre dans 4.48 *Psychosis* ; jusqu'au bout, le désir et l'espoir d'être sauvée entretient la pulsion invocante, voire vociférante : « RSVP ASAP » (214), « I beg you to save me from this madness that eats me » (226), « I came to you hoping to be healed » (233), « You're my last hope » (236), trouve-t-on par ailleurs. Dans les deux dernières pièces de Kane, ce qui est mis en avant c'est la violence destructrice avec laquelle

le sujet [...] se découvre également appelant, et donc désirant. Il entre alors dans une dynamique d'invocation. Invocation qui implique simultanément la reconnaissance de l'Autre et son manque, que cette absence dans la présence soit signifiable, tout en restant irréductible [...] (Vives)

30 On peut considérer que le cri de désespoir informe émis par la voix C dans *Crave* constitue même une réalisation littérale de ce cri à l'aide désespéré. Ces contradictions dans le discours et ces fluctuations brusques du rythme, du débit et de la hauteur de la voix s'opposent au *logos* rationnel – « that smooth psychiatric voice of reason » (Kane2000, 209) – qui caractérise aussi bien la parole des médecins dans 4.48 *Psychosis* que celle des critiques dans le scénario 11 d'*Attempts on Her Life* et du vivant de Kane. Ce qui se donne à entendre ici, c'est avant tout ce que Kane nomme « the rhythm of madness » (227), le rythme d'un appel sans retour et d'une voix finalement confrontée à son seul écho :

Speak
Speak
Speak
[...]

No one speaks (243)



Entre la pièce de Crimp et celle de Kane s'ouvre ainsi un espace intervocal dans lequel semble s'inscrire la véritable histoire d'Anne. Dans *Attempts on Her Life*, la mise au silence d'Anne est ainsi à la fois la conséquence et l'objet même d'un traumatisme qui se

fait entendre précisément à l'endroit de ses silences et des blancs du texte. « She has a big mouth / But she never speaks » (Crimp 2005 a, 264) : la voix de l'absente est béance ; par son absence même, elle fait écho, en creux, à une expérience « traumatique », pour reprendre le néologisme de Lacan – une expérience violente du trou à laquelle elle nous confronte en retour. Dans *4.48 Psychosis*, il s'agit alors de reconquérir par la voix et la première personne ce vide hanté, ce « néant creux », et de permettre ainsi à la voix féminine d'être restaurée dans l'espace de sa propre absence pour se reconstituer en tant que sujet et faire face au manque de plein fouet – jusqu'à ce que se réalise la promesse « I shall not speak again » (Kane 2000, 213).

« *All this shall come to pass* » : de l'aphonie traumatique au mutisme sacrificiel

- 32 Dans *Crave* déjà, la voix de M restaure la première personne dans une réplique où il semblerait qu'« Anne » réfléchisse sur sa vie transparente et muette et résume par la même occasion la démarche fondamentale qui anime toutes les voix dans *Attempts on Her Life* : « I am the kind of woman about whom people say Who was that woman ? » (165). Kane réintroduirait donc dans ses deux dernières pièces une voix féminine (re)prenant la parole après avoir subi un *fading* traumatique dans *The Treatment* et disparu dans *Attempts* – les deux pièces de Crimp formant déjà un diptyque. En regard de ce diptyque, *4.48 Psychosis* opère un changement de perspective complet, faisant pivoter sur elle-même l'histoire de cet évanouissement ou de cet assourdissement. L'ultime pièce de Kane répond donc à la pièce la plus expérimentale de Crimp pour former un plus vaste diptyque autour de cette voix de femme absente aux autres et à elle-même, de la même façon que le sacrifice répond au traumatisme. Cette idée que le trauma de la privation de voix constitue le terreau d'une violence sacrificielle – que celle-ci soit suicidaire, kamikaze ou terroriste –, est d'ailleurs présente dans un scénario comme « The Threat of International Terrorism™ » où nous est conté un épisode traumatisant de l'enfance d'Anne qui s'est faite kamikaze ; elle est confirmée par Crimp lorsqu'il constate : « terrorism [...] is normally the tool that is used by the people who have no voice » (Hilditch). Dans la dernière pièce de Kane, il semble qu'Anne, ou son fantôme, revienne sur le devant de la scène pour témoigner de cette « vie blanche » dont *Attempts on Her Life* trace les contours pluriels, et que décrit Anne Dufourmantelle dans *la Femme et le Sacrifice* :

[L]e sacrifice n'est pas toujours tragique, héroïque, spectaculaire. Il y a des sacrifices sans écho, des vies absentes d'elles-mêmes jusqu'à l'effacement. On ne les reconnaît pas, ce sont des passantes, des revenantes en somme ; leur silhouette déjà passée reste floue dans l'objectif. Des vies blanches. (Dufourmantelle 35)

- 33 Et en effet, « Anne » chez Kane évoque de sa voix spectrale cette (in)existence monochrome qui s'apparente à une pellicule cinématographique – « a black and white film of yes or no » (Kane 2000, 240) – où elle devient la spectatrice de sa propre vie à l'envers, comme l'évoque déjà la voix B dans *Crave* – « my life in black and white in reverse » (199). C'est précisément ce mouvement qu'analyse Dufourmantelle :

le sacrifice révèle le trauma comme on développe le négatif d'une photo. Le sujet "absent" du traumatisme est convoqué par le sacrifice là où quelque chose en lui a été profané. D'un seul coup, par l'effet de ce temps hors du temps qui exige réparation, le sacrifice ramène l'événement en entier sur le devant de la scène. (Dufourmantelle 58)



D'une certaine manière, *4.48 Psychosis* ressuscite la voix féminine supprimée chez Crimp, délie cette parole muselée et la déploie toute entière sur le devant de la scène,

pour qu'elle puisse évoquer la souffrance du traumatisme avant de s'éteindre d'elle-même, dans un processus sacrificiel conscient qui s'annonce et s'énonce de lui-même : « all this shall come to pass / all the words of my noisome breath » (Kane 2000, 228). Mais c'est tout autant, initiée dans *Crave*, la redécouverte de la dimension pulsionnelle de la voix. Pur événement dramatique, libérée de toute contrainte narrative linéaire ou dialogique, la voix féminine finit alors par se départir de l'intentionnalité signifiante des mots du discours pour faire résonner une voix dont les rythmes se dessinent sur la page du texte. Entre *Crave* et *4.48 Psychosis*, ce qui se joue malgré la dissociation du corps et de l'esprit – « Here I am / and there is my body » (230) –, c'est la réunion d'un sujet et de sa voix, réunion qui seule marque l'avènement du sujet et en garantit peu ou prou la persistance jusqu'au silence final : « le sujet doit s'assumer comme porteur de sa voix et faire à la fois acte de parole et acte de présence à sa parole » (Lequesne 17).

« *A song for my loved one, touching her absence* » : la voix devant la parole désertée

- 35 C'est ici surtout la fonction identificatoire de la voix dont parle le psychologue Alain Delbe qui s'illustre chez Kane :

A travers toute cette histoire de la voix, on voit donc que celle-ci n'est pas seulement un "outil de communication" que choisirait une individualité déjà constituée pour s'exprimer. Elle est tout autant un des supports identificatoires essentiels constituant cette individualité elle-même. D'ailleurs, on rencontre cette fonction identificatoire de la voix dans les situations extrêmes d'isolement (prisonniers, voyageurs solitaires, spéléologues) dans lesquelles le sujet lutte par sa voix, en parlant ou en chantant à voix haute, contre la dépersonnalisation, contre la vacillation de son sentiment d'identité. (Delbe 58)

- 36 C'est ce que dit aussi Derrida dans *La Voix et le phénomène* : « Que le privilège de la présence comme conscience ne puisse s'établir – c'est-à-dire se constituer historiquement aussi bien que se démontrer – que par l'excellence de la voix, c'est là une évidence » (Derrida 16). A travers le désir de faire entendre ou d'entendre soi-même sa voix, quand l'écoute d'autrui n'est même plus possible, c'est bien la redécouverte de cette capacité de la voix à résonner et à vibrer dans la constitution même du sujet qui se manifeste et que Kane explore. La voix de la patiente, en résonant seule, s'efforce de pallier le silence d'autrui : en stimulant sa propre oreille, elle tente d'assurer malgré tout ce mouvement réflexif nécessaire pour contrer la dépersonnalisation qui œuvre dans la psychose. L'objet-voix est ainsi réinvesti d'une libido narcissique qui permet momentanément la guérison du mutisme ou du silence caractérisé d'Anne chez Crimp. La phoniatre Marie-Claude Monfrais-Pfauwadel explique d'ailleurs que pour guérir le sujet de l'aphonie, « il est nécessaire de relier le silence intérieur au silence extérieur [...]. Pour cela il faudra savoir créer un espace transitionnel où la vibration sera vécue sur le mode jubilatoire, où elle pourra être réinvestie et maîtrisée » (Monfrais-Pfauwadel 33). C'est cet espace vocal transitionnel que Sarah Kane reconstitue d'abord dans *Crave* et *4.48 Psychosis* et qui permet peut-être à Anne de reconquérir sa voix propre à travers l'évocation fragmentée d'une souffrance intime et d'une colère – « anger » (210, 212) – autrefois tuées et reléguées dans le hors scène chez Crimp. Grâce à la parole qui se libère dans sa mise en voix, « l'une des choses qu'elle dénoue, c'est l'acte qui l'a rendue, elle [la femme sacrificielle], fantôme d'une scène où elle n'a pas existé » (Dufourmantelle 58). C'est ici, dans « ce voyage au bout de la parole », qu'est introduit et que se donne à entendre le surgissement de l'inouï au féminin : comme le remarque Assoun, « la surprise, ce n'est peut-être pas tant ce qu'on dit alors [...], c'est qu'il y ait quelqu'un pour le dire, qu'il n'y en a qu'un et que, celui-là, c'est moi : on voit que la première personne n'apparaît qu'au bout du circuit » (Assoun 132).



37 C'est donc à travers la voix que cette première personne surgit et se saisit elle-même. Mais, essemblée, elle s'épuise et disparaît finalement, faute d'avoir trouvé l'objet de son adresse et une réponse de la voix invoquée. Le silence infini, barbare, de l'Autre – l'être aimé sommé de répondre – est un vide devant lequel butent les voix des deux pièces, un mutisme qui renvoie la parole à sa propre solitude et conduit à une castration verbale : « I gnaw my tongue with which to her I can never speak »(Kane 2000, 218), dit la voix de 4.48. Comme le souligne encore Anne Dufourmantelle,

si le sacrifice s'adresse toujours à cet Autre, inconnu, imaginaire, tout-puissant, c'est parce qu'il nous faut créer un langage face à son silence, et cette invention est en elle-même l'espace symbolique auquel le langage nous donne accès. Le sacrifice, en tant qu'il est adossé à la terre, en appelle à l'Autre en le convoquant *malgré tout* de répondre. (Dufourmantelle 16)

38 Derrière l'imploration « Speak/ Speak/ Speak » de l'une des dernières pages de Kane, l'implicite « I speak » se performe et se répète en vain. Sans réciprocité, la parole s'épuise, et la voix s'étire avant de se taire. Or, « c'est là même où toute parole est désertée, sans preuve qu'il y ait un autre pour entendre et pour répondre, que la nécessité du sacrifice commence à s'éprouver »(Dufourmantelle 40). Avec la faillite de l'intersubjectivité, un deuxième mouvement se dessine alors dans le texte de 4.48 *Psychosis*, à travers lequel la voix se donne clairement dans le spectacle de son sacrifice : dans la deuxième partie de la pièce l'espace vocal se transforme en espace sacrificiel. Face à l'Autre femme inconnue qui se tait, cette autre grande « absente de tous bouquets »⁵ dont la parole fait défaut, la voix parlée se mue ainsi en chant de désespoir – « a song for my loved one, touching her absence »(Kane 2000, 218) –, en une musique dissonante au travers de laquelle rugit un grondement de souffrance inarticulé – « a discordant anxiety which roars in my soul » (218) –, avant de s'éteindre à son tour :

watch me vanish
watch me

vanish

watch me

watch me

watch (244)

39 Comme la parole disparaît, il s'agit aussi de voir la voix s'évanouir, épuisée par le mutisme d'une autre absente, engloutie dans les silences que matérialisent les blancs du texte. Kane semble ainsi apporter une clôture et une structure circulaire au mouvement initié par Crimp autour du personnage traumatique et sacrificiel d'Anne, en offrant dans ses deux dernières pièces un ultime scénario, celui du sacrifice qui, « réitérant le trauma, permet au sujet (l'absent) de revenir sur cette scène profanée, de l'assumer enfin. Mais de l'assumer avec l'irréversible qu'il comporte » (Dufourmantelle 59). Prenant au mot le scénario 11 de Crimp qui affirme déjà que dans son « théâtre » suicidaire, Anne – Kane – est devenue « not the object of *others*, the object of *herself*. That's the scenario she offers »(Crimp 2005 a, 255), 4.48 *Psychosis* se donne comme la réalisation effective de cette mise en abyme, une ultime tentative ou atteinte à la première personne (« attempt on her *own* life ») qui constituerait la pièce manquante du puzzle de cette femme en éclats qui hante le théâtre de Martin Crimp.

40 Cette voix d'outre-tombe d'Anne, qui se risque sur la scène d'une pièce posthume, ne peut que se donner dans une tension sacrificielle qui renvoie inévitablement au suicide de Kane. Mais le dialogue entre leurs œuvres se prolonge au-delà. Cette superposition de la fiction et de la réalité depuis *Attempts on Her Life* se poursuit jusqu'en 2005, avec un court texte de Crimp intitulé « When the Writer Kills Himself ». Dans ce texte écrit huit ans après *Attempts on Her Life* et six après la disparition de Kane, Crimp fait à nouveau allusion à Kane en abordant les émotions secrètes et contrastées qui ont agité



le monde du théâtre en février 1999. Il y donne la parole à d'autres voix intérieures, celles des « écrivains qui restent » au lendemain du suicide d'un des leurs et qui s'efforcent à leur tour, faisant écho aux critiques du scénario 11, de décrypter l'œuvre achevée de l'auteur décédée, mais plus encore de faire entendre leur propre voix. Dans ce dernier des quatre volets réunis sous le titre *Four Unwelcome Thoughts* qui servent d'introduction au deuxième volume de ses *Complete Plays*, Crimp fait à pendant à l'introduction de David Greig aux *Complete Plays* de Kane publiée cinq ans plus tôt, en donnant précisément à entendre ces voix parasites décrites et décriées par Greig, qui étouffent selon lui la voix de Kane :

In the silence after completion other voices gather, interpreting, analysing and decoding the work until, eventually, the plays themselves can come to seem only palimpsests, barely glimpsed beneath the commentary. (xviii)

- 41 Qu'elles soient palimpsestes ou parasites, ces voix ne cessent cependant de pointer vers le silence qui les hante en creux. Dans « When the Writer Kills Himself », elles travaillent jusqu'au bout la matière de ce dialogue intertextuel initié dès le milieu des années 1990 entre Crimp et Kane.

Bibliographie

ANGEL-PEREZ, Elisabeth. *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck, 2006.

ARMITSTEAD, Claire. « No Pain, no Kane. » *Guardian* 29 avril 1998.

ASSOUN, Paul-Laurent. « S'entendre dire : la cure ou la voix et ses symptômes. » *Voix et Psyché*. Ed. Joël Lequesne. Paris : L'Harmattan, 2003. 117-135.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1982.

BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. Londres : Faber and Faber, 2006.

BRES, Jacques et Aleksandra Nowakowska. « Dialogisme : du principe à la matérialité discursive. » *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*. Ed. Laurent Perrin. Metz : Université de Metz, 2006. 21-48.

CARP, Stefanie et Stephan Wetzel. « Nach der Probe : Ein Gespräch zwischen Martin Crimp, Luc Bondy und dem Theater. » *Programme de Auf dem Land pour le Schauspielhaus Zurich*. Zurich, 31 août 2001. Trad. anglaise Penny Black.

CASTARÈDE, Marie-France. « La sonate maternelle. » *Le journal des professionnels de l'enfance* 41 (2006) : 34-37.

COSTA, Maddy. « Grievous bodily harm. » *Guardian* 7 mars 2007.

CRIMP, Martin. *Complete Plays 1 : Dealing with Clair, Play with Repeats, Getting Attention, The Treatment*. Londres : Faber and Faber, 2000.

CRIMP, Martin. *Complete Plays 2 : No One Sees the Video, The Misanthrope, Attempts on Her Life, The Country*. Londres : Faber and Faber, 2005.

CRIMP, Martin. *Fewer Emergencies : Whole Blue Sky, Face to the Wall, Fewer Emergencies*. Londres : Faber and Faber, 2005.

DAVID, Gwénola. « Rhapsodie sur les langues du réel. George Benjamin / Martin Crimp. » *Mouvement*. Les éditions du mouvement, 25 septembre 2006. <http://www.mouvement.net/site.php?id=101504&rub=8>. 30 décembre 2011.

DELBE, Alain. « Le stade vocal ». *Voix et Psyché*. Ed. Joël Lequesne. Paris : L'Harmattan, 2003. 53-73.

DERRIDA, Jacques. *La Voix et le phénomène*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967 ; 2009.

DIDIER-WEILL, Alain. *Invocations. Dionysos, Moïse, saint Paul et Freud*. Paris : Calmann-Lévy, 1998.

DUFOURMANTELLE, Anne. *La Femme et le sacrifice. D'Antigone à la fille d'à côté*. Paris : Denoël, 2009.

EGAN, Caroline. « The Playwright's Playwright. » *Guardian* 11 septembre 1998.

ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste Land* [1922]. New York : W.W Norton & Company, 2000.



ENSEMBLE MODERN. « *Into the Little Hill*. A work for stage by George Benjamin and Martin Crimp. » *Ensemble Modern Newsletter* 23, octobre 2006. <http://www.ensemble-modern.com/en/archive/press/interviews/2006/557-30/12/2011>. 30 décembre 2011.

HILDITCH, Kelly. « Breaking All the Rules. » *Socialist Review* janvier 2007. <http://www.socialistreview.org.uk/article.php?articlenumber=9935>. 30 décembre 2011.

KANE, Sarah. « Afterword to *Blasted* ». *Frontline Intelligence 2 : New Plays for the Nineties*. Ed. Pamela Edwardes. Londres : Methuen, 1994. 51.

KANE, Sarah. *Complete Plays : Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Londres : Methuen, 2001.

KENYON, Mel. « Discussion of 4.48 Psychosis ». *Nightwaves*. BBC 3, 23 juin 2000. Radio.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973.

LECOURT, Edith. « Au début, le cri, surgissement de l'extrême ». *Voix et Psyché*. Ed. Joël Lequesne. Paris : L'Harmattan, 2003. 21-27.

LEQUESNE, Joël. Présentation. *Voix et Psyché*. Ed. Joël Lequesne. Paris : L'Harmattan, 2003. 15-18.

MONFRAIS-PFAUWADEL, Marie-Claude. « J'en reste sans voix... ». *Voix et Psyché*. Ed. Joël Lequesne. Paris : L'Harmattan, 2003. 29-34.

QUIGNARD, Pascal. *La Haine de la musique*. Paris : Calmann-Lévy, 1996.

RABINOVITCH, Solal. *Les Voix*. Toulouse : Erès, 1999.
DOI : 10.3917/eres.rabin.1999.01

REBELLATO, Dan. « Brief Encounter Platform », entretien public avec Sarah Kane. Royal Holloway, Londres, 3 novembre 1998. <http://www.rhul.ac.uk/dramaandtheatre/media/sarahkaneinterview.mp3>. 30 décembre 2011.

SAUNDERS, Graham. « Love me or kill me » : Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester : Manchester University Press, 2002.

SAUNDERS, Graham. *About Kane : the Playwright and the Work*. Londres : Faber and Faber, 2009.

SIERZ, Aleks. *The Theatre of Martin Crimp*. Londres : Methuen, 2006.
DOI : 10.5040/9781408184998

SPENCER, Charles. Revue de *Phaedra's Love*. *Daily Telegraph* 21 mai 1996.

STEPHENSON, Heidi et Natasha Langridge. « Entretien avec Sarah Kane ». *Rage and Reason : Women Playwrights on Playwrighting*. Londres : Methuen Drama, 1997. 129-35.

TABERT, Nils. « Gespräch mit Sarah Kane ». *Playspotting : die Londoner Theaterszene der 90er*. Ed. Nils Tabert. Reinbeck : Rowohlt, 1998. 8-21.

THIELEMANS, Johan. « Sarah Kane and Vicky Featherstone ». *Rehearsing the Future : 4th European Directors Forum. Strategies for the Emerging Director in Europe. Part 2 : 'Voices.'* Ed. Andrew McKinnon. Londres : Directors Guild of Great Britain et al, 1999 : 9-15.

TINKER, Jack. « This disgusting piece of filth. » *Daily Mail* 19 janvier 1995.

VIVES, Jean-Michel. « Pulsion invocante et destins de la voix. » *Psychologie clinique* 13 (2002/1) : 79-91.

Notes

1 Voir les nombreux travaux d'Alain Didier-Weill sur le concept. Voir également l'article de Jean-Michel Vives, « Pulsion invocante et destins de la voix. »

2 « A mental space ». Crimp cite à cet égard *Attempts on Her Life* et *Fewer Emergencies*.

3 Expression de Pascal Quignard dans *La Haine de la musique*, empruntée par Alain Didier-Weill dans *Invocations. Dionysos, Moïse, saint Paul et Freud*. Voir également l'article de Marie-France Castarède, « La sonate maternelle. »

4 A comparer avec l'usage que fait déjà Crimp des majuscules dans *Attempts on Her Life*: « ALL THE THINGS THAT ANNE CAN BE », « THE CAMERA LOVES YOU » (scénario 5), « NAME! », « LANGUAGE! », « SILENCE! », « SPEAK UP! » (scénario 12), « SHE'S THE GIRL NEXT DOOR! » (scénario 14), etc.

5 Voir Elisabeth Angel-Perez à propos d'Anne dans *Attempts on Her Life in Voyages au bout du possible*, p. 201.



Pour citer cet article

Référence électronique

Solange Ayache, « De la mise au silence à la prise de parole : la voix féminine de Martin Crimp à Sarah Kane », *Sillages critiques* [En ligne], 16 | 2013, mis en ligne le 10 juillet 2013, consulté le 22 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/2963> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.2963>

Auteur

Solange Ayache

Université Paris-Sorbonne (VALE) et University of Sheffield (UK)

Solange Ayache achève actuellement une thèse de doctorat en cotutelle internationale sur le théâtre anglais contemporain à l'université de Paris-Sorbonne et à l'Université de Sheffield au Royaume-Uni. Ses recherches portent sur la représentation de l'espace mental et du traumatisme sur la scène britannique des dernières décennies et la mise en place d'une psychopétique de la scène à partir des théâtres expérimentaux de Martin Crimp et Sarah Kane, jusqu'aux écritures dramatiques ultra contemporaines de la maladie mentale, ou théâtre « in-your-head ». Elle s'intéresse également à la scène européenne et est l'auteur d'articles portant sur les écritures de Martin Crimp, Sarah Kane, Gildas Milin, Volchitza Cabrini. Depuis 2010 elle communique ses travaux lors de nombreux colloques internationaux en France et à l'étranger. Après avoir été Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche à l'Université Sorbonne-Nouvelle et à l'Université Paris-Sorbonne, elle est actuellement *Teaching Assistant* à l'Université de Sheffield au sein des départements d'anglais et de langues modernes, où elle enseigne le théâtre et la langue française.

Solange Ayache is currently completing a doctoral thesis in contemporary British drama at the University of Paris-Sorbonne and the University of Sheffield where she is enrolled in a double degree programme. Her research is looking at the representation of trauma and mental space on the British stage of the past few decades, with an emphasis on the psychopoetics of the stage in the experimental theatres of Martin Crimp and Sarah Kane as well as in plays exploring mental disorders, or "in-your-head" theatre. She also has an interest in contemporary European drama and has written articles on Martin Crimp, Sarah Kane, Gildas Milin and Volchitza Cabrini, and presented her research in several international conferences in France and abroad. She has held positions as a Teaching and Research Associate at the Université Sorbonne-Nouvelle and the Université Paris-Sorbonne, and is currently a Graduate Teaching Assistant in the Schools of English and Modern languages of the University of Sheffield, where she teaches drama and the French language.

Articles du même auteur

L'autre scène dans *The Three Birds* de Joanna Laurens (2000) : enjeux dramatiques de la réécriture d'un mythe [Texte intégral]

Paru dans *Sillages critiques*, 18 | 2014

Theatre and Psychoanalysis: or Jung on Martin Crimp's Stage: "100 Words" [Texte intégral]

Paru dans *Sillages critiques*, 10 | 2009

Droits d'auteur



Sillages critiques est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

