



**HAL**  
open science

**Stratégies d’effacement et de déconstruction du corps  
sur scène dans 4.48 Psychosis de Sarah Kane et  
Attempts on her Life de Martin Crimp**

Obis Eléonore

► **To cite this version:**

Obis Eléonore. Stratégies d’effacement et de déconstruction du corps sur scène dans 4.48 Psychosis de Sarah Kane et Attempts on her Life de Martin Crimp. Théâtre anglophone, de Shakespeare à Sarah Kane, 2008, 2912877776. hal-04213951

**HAL Id: hal-04213951**

**<https://hal.science/hal-04213951>**

Submitted on 29 Sep 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.

Stratégies d'effacement et de déconstruction du corps sur scène dans *4.48 Psychosis* de Sarah Kane et *Attempts on her life* de Martin Crimp

Eléonore Obis, Paris Sorbonne Université

La mise en regard de *4.48 Psychosis* de Sarah Kane et *Attempts on her Life* de Martin Crimp permet d'exposer certaines stratégies d'effacement et de déconstruction du corps sur scène, stratégies qui ne sont par ailleurs pas isolées sur la scène anglaise contemporaine<sup>1</sup>. L'exploration des rouages du texte révèle tout d'abord l'envers d'un décor poétique et met au jour les modes clandestins de représentation du corps morcelé. Ces stratégies, malgré leurs grandes similitudes, aboutissent à des conceptions du théâtre remarquablement différentes pour les deux auteurs. Cette analyse nous conduira dans un second temps à l'étude précise de l'envers du décor de la représentation, et plus précisément des processus de création de ces pièces, afin de considérer les enjeux des mises en scène possibles de cette déconstruction.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, j'aimerais évoquer, par quelques remarques liminaires, les liens à la fois contextuels et thématiques qui unissent les deux pièces. *Attempts on her Life*, en premier lieu, est la huitième pièce de Martin Crimp et elle a été jouée pour la première fois en 1997. La pièce propose 17 scénarios qui tentent de circonscrire l'identité d'un personnage absent, Anne, dont le prénom se décline en Anna, Anya, Anouchka, Annie au gré des différentes scènes. *Attempts on her Life* se détache parmi les autres pièces de l'œuvre de l'auteur par son éloignement voire son refus des conventions traditionnelles, par l'absence de linéarité et de toute caractérisation notamment. Les 17 scénarios sont joués par un nombre de voix qui n'est pas précisé, sans indication scénique ou presque, et ils parodient toutes les formes de discours (publicitaire, artistique, critique, théâtral...) qui tentent chacun de faire exister Anne. *Attempts on her Life* a fortement influencé Sarah Kane, l'auteur de *4.48 Psychosis*, en particulier d'un point de vue formel. Celle-ci admirait Martin Crimp, « one of the few genuine formal innovators writing for the stage »<sup>2</sup> selon elle, et l'on peut aussi avancer que le scénario 11 de *Attempts on her Life* contient en germe le fil conducteur de *4.48 Psychosis*. Anne y est l'artiste (absente) qui a fait de ses différentes tentatives de suicide une œuvre d'art dont débattent deux critiques :

---

<sup>1</sup> Je pense ici notamment à Howard Barker, Edward Bond ou Caryl Churchill qui ont tout trois fortement influencé Sarah Kane et Martin Crimp.

<sup>2</sup> Cité par Graham Saunders dans son ouvrage: *Love me or Kill me. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester UP, 2002, 111.

What we see here are various objects associated with the artist's attempts to kill herself [...] (AHL, 249) She's offering us no less than the spectacle of her own existence, the radical *pornography* [...] of her own broken and abused - almost Christ-like - body. (AHL, 255).

Le sens du titre, « Attempts on her life », que l'on peut traduire par « atteintes à sa vie », est décliné dans ce scénario sur le thème de la tentative de suicide, ce qui lie d'emblée la pièce de Crimp à *4.48 Psychosis*.

Il s'agit de la cinquième et dernière pièce de Sarah Kane, jouée pour la première fois en 2000, un an après la mort de l'auteur. Elle retrace l'expérience d'un être, vraisemblablement une jeune femme, souffrant de psychose suicidaire, et décrit le paysage intérieur d'un sujet au bord du gouffre. Ce texte choc, dont on ne peut s'empêcher de penser qu'il annonçait le suicide de Sarah Kane en 1999, s'éloigne totalement, à l'instar de Crimp, des premiers textes de la dramaturge que l'on pourrait qualifier avec Aleks Sierz d'« In-Yer-Face »<sup>3</sup>, c'est-à-dire des textes « coup de poing », tels *Blasted (Anéantis)* ou *Cleansed (Purifiés)*. *4.48 Psychosis* abandonne la représentation de la violence sur scène et pousse le genre théâtral dans ses derniers retranchements pour tendre vers le genre poétique. Dans ce sens, Sarah Kane s'éloigne, nous y reviendrons, de la démarche de Martin Crimp.

### *Effacement et déconstruction du corps*

Dans un premier temps, la mise en regard de ces deux pièces nous permet de souligner des traits communs : elles déconstruisent toutes deux les rouages de ce qu'est le théâtre à tous les niveaux, et révèlent, en le mettant au premier plan, l'envers du décor, c'est-à-dire ce qui est traditionnellement caché, invisible, irreprésentable au théâtre. Elles posent le problème de la mise en scène et en mots du corps absent de Anne dans *Attempts on her Life* et d'un corps et d'une conscience en train de se déliter, de s'évanouir dans *4.48*.

Les deux pièces peuvent être qualifiées de métathéâtrales dans la mesure où elles figurent la quête d'un corps et d'un sens absents à travers des fragments qu'il s'agit de re-membrer, la mémoire et le souvenir jouant un rôle essentiel dans les tentatives de circonscrire le « je » dans *4.48 Psychosis* ou Anne dans *Attempts on her Life*. Cette quête est redoublée par celle du spectateur qui tente tant bien que mal de recoller les morceaux d'une diégèse qui se dérobe sans cesse. Les deux textes présentent une intrigue qui reste énigmatique, dans la

---

<sup>3</sup> Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre* (London: Faber, 2001).

mesure où la forme empêche toute construction linéaire du sens et fait constamment retour sur le sens en train de se construire : la fragmentation va à l'encontre de la re-présentation, et s'oppose à une conception du théâtre de la représentation, qui rend présent, tel que le définit Peter Brook par exemple<sup>4</sup>. La structure des deux pièces repose sur la succession de fragments : 17 scénarios clairement délimités pour *Attempts on her Life*, et 24 fragments de texte pour *4.48*, séparés par des tirets, de longueurs et de formes variables, qui jonglent avec tous les genres de discours. Dans *4.48*, le texte met en scène ce qui s'apparente encore à des dialogues, mais il convoque aussi des listes de chiffres ou des listes de mots<sup>5</sup>. Dans *Attempts*, chaque scénario est la parodie d'un style de discours bien particulier : la chanson, la publicité, la critique d'art, le scénario de film... Ces fragments ne sont pas liés par des liens logiques, ils sont agencés comme dans un collage kaléidoscopique, et les éléments parfois remis en jeu d'un fragment à l'autre entraînent le spectateur dans un mouvement de décryptage à rebours du texte car il doit procéder à un retour systématique sur ce qui a été dit afin d'établir un lien. Ce retour en arrière se traduit invariablement par la dissémination du sens plutôt que par une progression dans la construction du sens. C'est ainsi que la moindre mention du prénom du personnage absent Anne dans *Attempts* est aussitôt liée à tout prénom qui lui ressemble (Anya, Annie, Anouchka...) mais ce lien sape la possibilité de la construction d'un seul et unique sens : Anne représente une infinité de possibilités qui ne peuvent pas coexister de façon cohérente, comme le démontre le scénario 14 de la pièce, « Girl next door » :

She's the girl next door

She's the fatal flaw

She's the reason for

The Trojan War.

She is royalty

She practises art

She's a refugee

In a horse and cart.

She's a pornographic movie star

---

<sup>4</sup> « [...] a representation is what it claims to be - a making present » nous dit Peter Brook dans *The Empty Space* (1968; London : Penguin Books, 1990) 155.

<sup>5</sup> Voir à ce sujet l'analyse d'Élisabeth Angel-Perez dans son ouvrage : *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane* (Paris : Klincksieck, 2006) 172-74.

A killer and a brand of car

A KILLER AND A BRAND OF CAR! (AHL, 263)

Le scénario décline ici sur le mode de la chanson les diverses identités de Anne évoquées dans la pièce. Anne devient, par la répétition anaphorique de « She » associée aux oppositions qui se forment à la rime (refugee / royalty ; star / car), une absence de personnage caractérisé : elle devient « the girl next door », n'importe qui, et même n'importe quoi. De même dans *4.48 Psychosis*, le « je » qui s'adresse à nous n'a pas d'identité sexuelle fixe : « the broken hermaphrodite who trusted hermsself alone » peut-on lire dès la première page (4.48, 205). Ce motif clandestin de l'hermaphrodite, symbole du sujet divisé qui touche ici à la langue même avec le néologisme « hermsself », est aussi une façon de brouiller les pistes concernant l'identité du personnage disant « je ». La fragmentation contribue donc, dans les deux pièces, à l'effacement méthodique de toute élaboration sémantique, et partant, de la création de personnages qui deviennent des entités protéiformes.

Ajoutons que les deux pièces n'offrent que de très rares indications scéniques (les silences ou mouvements éventuels sont parfois indiqués) et surtout pas de caractérisation. Dans le cas des rares scènes contenant des dialogues, le changement de locuteur est indiqué par un tiret en début de ligne, seule forme de caractérisation encore présente. Par conséquent, la source de parole n'est jamais identifiée et le nombre de personnages peut varier à l'infini. Les deux textes se rapprochent donc davantage de la partition musicale pour une ou plusieurs voix que du texte de théâtre, et jouent constamment avec le brouillage des frontières identitaires et des genres.

La déconstruction et l'impossibilité de construire du sens sont présentes au cœur même de la langue, par des procédés similaires chez Crimp et chez Kane. Le plus courant de ces procédés est celui de l'accumulation de listes de mots apparemment incohérentes mais qui ont leur logique propre. Dans *4.48*, on trouve de nombreuses listes de mots comme celle-ci :

irrelevant  
irreverent  
irreligious  
unrepentant  
  
dislike  
dislocate  
disembody

deconstruct (4.48, 221-222)

La liste est ici organisée selon la nature grammaticale des mots (adjectifs, puis verbes) et par reprise anaphorique du préfixe. De même dans *Attempts*, on peut lire des liste de mots apparemment non liés entre eux, mais qui le sont, a posteriori, selon une logique grammaticale puisqu'ils suivent toujours la même séquence : nom, adjectif, nom, verbe :

head  
green  
water  
to sing  
death  
long  
ship  
to pay  
(AHL, 249)

Les deux auteurs, en utilisant ces listes, dénoncent la faillite du langage déjà évoquée par Pinter ou Beckett avant eux, et tentent d'épuiser la langue, comme ils tentent d'épuiser les conventions théâtrales. Ces listes rappellent d'ailleurs fortement les listes combinatoires de mots que l'on trouve dans les textes de Samuel Beckett et analysées par Gilles Deleuze. Selon lui, cette technique d'épuisement de la langue fonctionne au moyen d'une langue I et d'une langue II :

Appelons *Langue I* cette langue atomique, disjonctive, coupée, hachée, où l'énumération remplace les propositions, et les relations combinatoires les relations syntaxiques : une langue des noms. Mais, si l'on espère ainsi épuiser le possible avec des mots, il faut non moins avoir l'espoir d'utiliser les mots mêmes ; d'où la nécessité d'un autre métalangage, d'une *langue II*, qui n'est plus celle des noms, mais celle des voix, qui ne procède plus avec des atomes combinables, mais avec des flux mélangeables.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Samuel Beckett. *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de l'Épuisé de Gilles Deleuze* (Paris : Minituit, 1992) 66.

L'épuisement du sens, la défaite du discours du personnage et finalement de toute construction du personnage lui-même sont aussi relayés par le nombre infini de voix, de flux comme le dit Deleuze, qui contribuent elles aussi à épuiser le sens et à disséminer les éléments qui pourraient potentiellement former un sujet intègre. Langue I et langue II fonctionnent à plein dans *4.48 Psychosis* et *Attempts on her Life* pour tarir les flux de sens.

Si l'idée de faillite du langage n'est pas nouvelle, c'est dans l'acharnement des deux dramaturges à souligner ces phénomènes de déconstruction et à surexposer la mise à mal de ce qui constitue le théâtre que réside l'originalité des deux pièces : elles mettent en scène sans relâche la déconstruction de la pièce en cours. Chaque pièce met ainsi en avant son propre manifeste et dévoile son modus operandi : dans *4.48 Psychosis*, on peut lire : « the only thing that's permanent is destruction » (241), « To defy convention » (234), « derailed / deranged / deform / free form » (223), autant de fragments qui réaffirment au fil du texte la nécessité de revoir les modes d'écriture et de représentation traditionnels tout en mettant ce principe en pratique par la parataxe ou les phénomènes de listes.

Dans *Attempts*, la déconstruction est aussi clairement assumée, mais non sans une certaine ironie, conséquence directe de la distance parodique des scénarios : « She says she's not a real character, not a real character like you get in a book or on TV, but a *lack* of character, an *absence* she calls it [...] » (AHL, 229). L'ironie du sens est ici renforcée par la source de ces paroles : elles sont rapportées comme étant de la bouche même d'Anne, absente, et qui se décrit ici comme absence de personnage. Anne et le langage disparaissent alors dans la figure du court-circuit. L'absence du personnage principal est annoncée dès la première scène qui nous fait entendre les différents messages du répondeur d'Anne/Anya : elle est déjà présente dans le discours des autres mais irrémédiablement absente, muette. L'absence d'Anne est aussi traduite par la technique du zapping : le spectateur doit passer d'un scénario à l'autre de façon brutale et incohérente pour arriver à différentes images d'Anne, ce qui crée non seulement un brouillage des références mais surtout une absence, un vide de personnage au lieu d'une représentation : au final, cette accumulation des images ne crée rien. Contrairement au kaléidoscope impressionniste d'un Joseph Conrad par exemple, elle aboutit à une forme de noyade, d'évidement, de chavirement du sens sous le poids des images. Car *Attempts on her Life* est, en partie, une critique à peine voilée de la société dans laquelle nous vivons et de l'importance donnée aux images, de la croyance aveugle populaire dans ce qui est vu (contrairement à ce qui est lu). Cet effet de zapping est illustré par le passage d'une langue à l'autre, souvent des langues rares et incompréhensibles pour tout spectateur occidental : dans le scénario 7, parodie de publicité pour la nouvelle « Anny », une voiture, on

peut lire les indications scéniques suivantes : « Each speech is first spoken in an African or Eastern European language. An English translation immediately follows » (AHL, 234). Le même procédé est utilisé scénario 16. Finalement, Anne est tout, tout le monde et toutes choses : écran, voiture, pistolet, terroriste, randonneuse, amante, actrice de films pornographiques. Et rien à la fois.

Cependant, si le mouvement de déconstruction des deux pièces est commun, les conclusions ne sont pas les mêmes pour les deux auteurs dont les conceptions esthétiques divergent considérablement. Pour Kane, « A glut of exclamation marks spells impending nervous breakdown / Just a word on a page and there is the drama » (4.48, 213). Un mot sur la page suffit à donner naissance à la pièce de théâtre. Sarah Kane, par son usage poétique de la langue, réhabilite le pouvoir des mots. Son théâtre, théâtre de la déconstruction ou « théâtre de la défaite » pour le dire avec Agathe Torti<sup>7</sup>, ravive le chant du signe dans le deuil que fait le sujet de sa capacité à faire sens. La déconstruction chez Kane, si elle use les mots jusqu'à la corde, fait vibrer cette ultime corde pour revenir à ce qui est essentiel au théâtre : un mot sur la page, une voix dans le silence. « I sing without hope on the boundary » (4.48, 214) écrit-elle. Cette pièce sur le suicide, sur la disparition du sujet, redonne vie aux mots car elle met en avant la qualité orphique de la langue, les mots sur la page et la voix qui les prononce restant les seules véritables traces laissées par le sujet. « Trying to leave a mark more permanent than myself » (4.48, 241) peut-on lire dans les dernières pages.

A l'inverse, *Attempts on her Life* est une pièce qui dénonce toutes les formes de discours participant à la construction du personnage d'Anne et qui n'avance que par l'annulation systématique de toute possibilité de construction de sens et de personnage. Anne est autant de personnages différents que de locuteurs : elle est une possibilité infinie d'interprétations. La pièce est comme un négatif de *4.48*. Quand *4.48* met en scène un « je » qui se délite sur la page, dans le texte et sur scène, mais qui survit et laisse une trace indélébile par les mots, *Attempts* met en scène la construction d'Anne par différentes voix qui ne font que contribuer à son absence au lieu de la rendre présente. Ainsi, le théâtre représente, rend présent chez Kane, alors qu'il tend à rendre absent chez Crimp. Sarah Kane déconstruit pour aller à l'essentiel et révéler le caractère unique du théâtre. La déconstruction chez Martin Crimp aboutit à l'impossible construction du sens et fait du théâtre le moyen de dénoncer sa propre faillite à exprimer.

---

<sup>7</sup> Agathe Torti-Alcayaga, « L'Œuvre de Sarah Kane: le théâtre de la défaite ». *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire*, Cycnos 18.1 (2001) 51-62.



## *Du minimalisme au spectaculaire*

Mais ce qui lie toujours les deux pièces présentées ici est très certainement leur qualité d'œuvre ouverte laissant la voie libre à toutes formes d'interprétations. L'analyse des différentes mises en scène de ces deux œuvres permet de mettre en lumière deux grandes tendances : les mises en scène plutôt minimalistes et les mises en scène spectaculaires, tendances qui ne recouvrent pas les mêmes enjeux.

La mise en regard de *4.48 Psychosis* et de *Attempts on her Life* permet de comprendre la place centrale des stratégies visant à l'effacement ou la déconstruction du corps. La fragmentation totale du temps et du lieu exhibe la scène comme signifiant. En l'absence de tout référent mimétique, tout devient théâtre, scène de la construction du personnage et scène de l'intime : tout devient envers du décor. Crimp et Kane posent donc avec ces deux pièces des questions essentielles pour le metteur en scène: Que reste-t-il de l'illusion théâtrale lorsque ses conventions sont mises au jour dans la pièce en train de se faire ? Que se passe-t-il quand l'envers du décor prend le pas sur la pièce elle-même ?

Les metteurs en scène doivent choisir pour simplifier entre mises en scène minimalistes, ou mises en scène spectaculaires afin de répondre à ces questions. Leur choix est souvent dicté par des considérations budgétaires : la mise en scène minimaliste, proche du texte, utilise un minimum de moyens, un nombre limité d'acteurs et elle attire peu de spectateurs par son austérité. La lecture des deux pièces laisse penser qu'une mise en scène minimaliste est pourtant potentiellement plus intéressante pour plusieurs raisons : les mots et les corps des acteurs ont un espace chargé de sens contenu, concentré et non pas éparpillé ou parasité par une scénographie qui pourrait par trop guider et enfermer le spectateur. Ce dernier garde donc un espace imaginaire aussi ouvert que la pièce elle-même et n'est pas guidé dans la construction d'un sens plutôt qu'un autre. La première mise en scène de *4.48 Psychosis* en France, par Christian Benedetti au Théâtre-Studio en 2001 ne mettait en scène qu'une actrice, dans un petit théâtre sur une scène dénudée, avec pour seuls effets spéciaux des changements de lumière. En choisissant une mise en scène minimaliste, Benedetti montre la confiance totale qu'il place en sa comédienne et dans le texte : chaque mot, chaque geste acquièrent un poids, un sens, un impact démultipliés. Une autre mise en scène, *4.48 Psychose* de Claude Régy aux Théâtres des Bouffes du Nord en 2002 recourt elle aussi à un nombre réduit de comédiens : ils sont deux, alors que d'autres mises en scène emploient jusqu'à plus de dix acteurs. Mais des « ajouts » scénographiques font cependant tendre la pièce vers une interprétation spectaculaire, comme le laisse entendre Daniel Janneteau, alors scénographe de Claude Régy :

Puisque le spectacle est malgré tout un grand simulacre, une fabrication de lumières et d'images, il était essentiel de développer un principe de dépouillement, de simplicité, de nudité. Il faudrait d'ailleurs parler d'« esthétique de la nudité » plutôt que de nudité véritable, parce que ce dispositif est quand même une fabrication complexe, une œuvre « spectaculaire »<sup>8</sup>.

Ainsi, à des tableaux minimalistes où seuls l'élocution et le corps immobile d'Isabelle Huppert arrivent à communiquer la tension dramatique, comme dans la mise en scène de Benedetti, s'ajoutent des moments plus spectaculaires avec une profusion d'éclairages et de musique pour marquer le passage d'un fragment à un autre, et des dialogues réalistes entre l'actrice et le second acteur, dont le rôle est limité à celui du docteur. La mise en scène devient ici un peu réductrice et le grand simulacre évoqué plus haut tend à gommer, aplanir les chocs normalement provoqués par le texte. Dans une pièce où chaque mot compte, une mise en scène minimaliste permet de rendre, avec Sarah Kane, leur pouvoir au corps et aux mots, tout en reposant avec acuité la question des frontières entre théâtre et poésie.

Dans le cas d'*Attempts on her Life*, la pièce suit la logique de son personnage absent : comme Anne, elle recouvre des possibilités infinies d'interprétations. La première mise en scène française de Stanislas Nordey en 2003 avec le TNB présentait 14 acteurs sur scène pour jouer les différents scénarios. Malgré l'exubérance du nombre, la mise en scène restait proche du texte, presque minimaliste, avec une scénographie sobre. A l'opposé, on a pu voir cette année deux mises en scène assez similaires dans leur démarche, l'une au Théâtre de la Ville par Joël Jouanneau et l'autre au National Theatre par Katie Mitchell. Avec respectivement 9 et 11 acteurs, les deux mises en scène ont mis l'accent sur les modes de production de l'image et du son : la scène est envahie de caméras, d'écrans, de micros, d'appareils photos, d'instruments de musique, avec des éclairages jouant des différentes ambiances des scénarios (concerts, films, publicités etc...) Les acteurs, armés de micros et de caméras se filment et s'enregistrent pendant la performance, qui tourne parfois à la comédie musicale ou au concert-rock. Au message déjà clair de la pièce qui est de dénoncer une société de l'image et ses différents discours stéréotypés, s'ajoutent donc les différents médias que l'on peut utiliser aujourd'hui sur scène : la pièce est filmée et projetée sur des écrans en même temps qu'elle

---

<sup>8</sup> Brigitte Salino, « Isabelle Huppert joue contre la mort », *Le Monde* (dimanche 29/ lundi 30 septembre 2002) (21).

est jouée, elle est envahie par ses propres images et ses propres sons<sup>9</sup>. La pièce devient son propre décor, et les frontières entre les différents moyens de représentation sont totalement brouillées. Contrairement à une mise en scène plus minimaliste, le texte, le sens des mots, les voix et le travail formel de Crimp sont quelque peu effacés, engloutis sous cette masse d'images même si, bien entendu, ces mises en scène spectaculaires ne trahissent pas le message de l'auteur. Elles ne font que rajouter un niveau supplémentaire à la métathéâtralité omniprésente dans le texte. Mais le théâtre n'y perd-il pas toute sa magie et les mots des acteurs toute leur verve ?

En conclusion, quel que soit le choix de la mise en scène, la déconstruction et l'effacement du corps sur scène restent l'illusion centrale et fondamentale des pièces présentées ici. Malgré les éclairages, les ruptures, les effets spéciaux, le corps reste essentiel : il est le dernier bastion où peuvent encore se réfugier la voix et le sens. Les corps intouchables et intègres des acteurs sur scène sont les vecteurs d'une épiphanie constante qui se joue dans la mise en jeu du corps, dans sa surexposition et sa mise en danger : une révélation de son intégrité, avec et par-delà les mots, et de sa qualité de signe indéchiffrable. Car comme le rappelle Anne Ubersfeld, « le corps du comédien est ce qui arrête le sens »<sup>10</sup>. Il est ce signe qui renouvelle sans cesse notre fascination au théâtre pour ces corps au bord de l'abîme.

## Bibliographie

### *Sources primaires*

Martin Crimp, *Plays 2*. London: Methuen, 2000

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

### *Sources secondaires*

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

Beckett, Samuel. *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de l'Épuisé de Gilles Deleuze*. Paris : Minuit, 1992.

Braunschweig, Stéphane dir. *Sarah Kane*. Outre Scène, n°1. Strasbourg : Editions du Théâtre National de Strasbourg, 2003.

Brook, Peter. *The Empty Space*. 1968. London : Penguin Books, 1990.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor/Éditions sociales, 1987.

Régy, Claude. *L'Etat d'incertitude*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2002.

Salino, Brigitte. « Isabelle Huppert joue contre la mort », *Le Monde* (dimanche 29/ lundi 30 septembre 2002).

Saunders, Graham. *Love me or Kill me. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: University Press, 2002.

---

<sup>9</sup> Sur ce type de mise en scène, voir l'article de Xavier Lemoine dans le présent ouvrage.

<sup>10</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II* (Paris : Belin, 1996) 286.

Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*. London: Faber, 2001.

Torti-Alcayaga, Agathe. « L'Œuvre de Sarah Kane: le théâtre de la défaite ». *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire*, *Cycnos* 18.1 (2001) 51-62.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I, II, III*, Paris : Belin, 1996.

*Sites internet*

Iain Fisher, *Sarah Kane* <<http://www.iainfisher.com/kane.html>>

Aleks Sierz, *In-Yer-Face-Theatre* <<http://www.inyerface-theatre.com>>

Eléonore Obis est agrégée d'anglais et doctorante à l'Université Paris IV-Sorbonne sous la direction d'Élisabeth Angel-Perez. Son sujet de thèse est le corps en jeu dans le théâtre anglais contemporain, avec un corpus comprenant les pièces d'Howard Barker, Edward Bond, Martin Crimp, Sarah Kane et les auteurs du théâtre In-Yer-Face.