

Sarah Kane et le Théâtre

Sarah Kane a avalé une overdose de cachets. On lui a fait un lavage d'estomac dans un hôpital. Elle est rentrée chez elle, a pris les lacets de ses chaussures et s'est pendue dans les toilettes.

Elle avait écrit quatre ou cinq pièces en à peu près autant d'années. La presse et la radio avaient violemment attaqué sa pièce *Anéantis*. La télévision n'en avait pas parlé, bien que le genre d'incidents dont il est question dans *Anéantis* fassent régulièrement un sujet pour les journaux télévisés. La télévision parle des événements, pas de leur signification. Elle ne parle de « culture » que si on peut en faire un produit de consommation anodin.

Il y a deux genres d'auteurs dramatiques. Les premiers font des jeux théâtraux avec la réalité. Certains le font mal, d'autres le font bien, et dans ce cas-là leurs pièces peuvent même rester intéressantes. Les auteurs du second genre changent la réalité. C'est ce que les Grecs et Shakespeare faisaient. Molière l'a fait avec son *Misanthrope* étrangement moderne et en équilibre instable. Racine l'a presque fait en enfermant le déchaînement de la passion dans des structures rigides – mais la passion doit être libérée pour pouvoir se connaître elle-même. Büchner l'a fait en observant la justice depuis l'échafaud. Je regardais *Anéantis* dans un petit théâtre exigü, et dans une mise en scène juste convenable, et au milieu du spectacle j'ai réalisé que la réalité avait changé. Je n'exagère pas. Les horreurs de ce siècle ne changent pas la réalité, elles en tirent simplement les conclusions, et nous pourrions continuer d'avancer comme si nous n'en avions rien appris. La pièce *Anéantis* a changé la réalité parce qu'elle a transformé les moyens que nous avons de nous comprendre nous-mêmes. Elle nous a montré une manière différente de voir la réalité, et quand on fait cela, la réalité est transformée. Einstein a transformé la réalité naturelle – nous la comprenons différemment et donc nous fabriquons des bombes différentes. Le théâtre du second genre change la réalité humaine.

Il exige beaucoup de nous. Nous devons soit lui répondre, soit le rejeter, et c'est en faisant l'un ou l'autre que nous nous définissons nous-mêmes.

Le théâtre du second genre se confronte aux limites de l'expérience humaine pour que nous puissions chercher à comprendre ce que sont les êtres humains et comment ils créent leur humanité. Dans le passé, la limite était personnalisée. Les Grecs amenaient leurs dieux sur la scène. Shakespeare y amenait ses fantômes et Jupiter. Racine avait besoin de l'ordre civique, mais quand la folie devenait trop grande, il fuyait vers Dieu. Molière avait besoin de l'humain. Büchner avait besoin d'avancer dans l'écart qui sépare la science du romantisme, la raison de l'imagination.

Le théâtre partage ses limites avec la religion. La religion n'est que du théâtre qui veut être vrai. Elle le veut pour contrôler la réalité plus efficacement. Dieu est mort mais nous continuons à vivre avec son fantôme. La foi se dégrade et devient fanatisme, superstition et « diabolisme », parce que la foi et la raison ne peuvent désormais plus servir la même fin. Le théâtre aussi est-il mort ? S'il l'est, « l'humain » est mort.

Nous ne pouvons plus personnaliser les limites. Aucun Dieu, déité ou esprit n'a veillé sur le XX^e siècle. Les corps entassés ne sont pas des martyrs, ils sont les rebuts de la science et du fanatisme. Pourraient-ils être les martyrs de la raison ? Pas si le théâtre est mort.

J'ai été surpris de voir le nombre de personnages qui se suicident dans mes pièces et utilisent souvent un moyen d'attirer l'attention semblable aux lacets de Sarah. Nous portons des chaussures pour partir en voyage. Au cours de quel voyage se pend-on avec des lacets dans des toilettes, faudra-t-il les couper, les brûler ? C'est la confrontation avec l'implacable.

Le théâtre moderne du second genre doit affronter l'implacable. C'est sa limite. Il ne peut pas être personnalisé par Dieu ni par l'Esprit des temps nouveaux. Il n'est pas l'absurde, qui ne fait que traduire une volonté humaine. Il n'est même pas le fait que nous soyons mortels, parce que ce n'est qu'un minuscule incident en regard de l'Histoire. Il n'est pas transcendantal. Il n'a pas de signification. Sa logique est absolue : « Faites *ceci* et il s'ensuivra *cela*. » Ainsi en nous confrontant au théâtre, nous sommes totalement définis. Nous refusons ou affirmons notre propre signification. Ou nous sommes corrompus par le nihilisme et sa trivialité, ou nous créons notre humanité.

Le but du théâtre est d'affronter les limites. Le théâtre peut-il encore le faire ou est-il corrompu ? Je trouve que mes personnages s'imposent à eux-mêmes cette confrontation avec l'implacable – comme si, même si je souhaitais l'éviter, *ils* l'exigeaient de *moi*. Ce n'est pas paranormal, c'est très simple. J'ai commencé à écrire alors que de grands acteurs interprétaient les classiques, dans des spectacles dont la mise en scène était répétée depuis deux cents ans. La tradition ne les avait pas affaiblis, ils étaient agités par nos guerres et nos révolutions et même par la trivialité de la plupart des pièces contemporaines que les acteurs interprétaient aussi.

L'humanité survivait encore sur le marché. Les acteurs n'avaient pas encore appris à trivialisier la confrontation avec les limites. Aujourd'hui il y a encore plus de bons acteurs – mais il n'y a pas de grands acteurs. Ils n'ont pas le droit de créer leur épiphanie. Il y a au théâtre trop de truquage et de gadgétisation, l'impératif commercial est trop puissant. Artaud disait que personne ne pouvait travailler au cinéma sans avoir honte. La télévision a aggravé les choses. La télévision et le cinéma

saturent et banalisent nos vies, ils banalisent de plus en plus notre théâtre. Le marché est devenu corrompu. Nous ne savons plus ce qu'*est* une pièce de théâtre.

Sarah Kane était un auteur dramatique du second genre. La confrontation avec l'implacable créait ses pièces. A-t-elle su – l'auteur en elle a-t-il su – qu'elle pourrait ne plus être capable de continuer à l'affronter dans ses pièces ? Notre société et notre théâtre s'y opposent. Nous devons consommer pour maintenir l'économie, pour maintenir la seule et unique vie que nous nous donnons la peine d'imaginer. Mais le besoin de consommer n'est pas le désir d'être humain. Ce désir-là, c'est le besoin d'affronter l'implacable. C'est cela la logique de notre situation. Si nous ne l'affrontons pas pour trouver notre humanité, c'est lui qui nous affrontera et nous détruira. Telle est la logique du XXI^e siècle.

À un moment ou à un autre de ce siècle, tout le monde – individuellement ou collectivement – sera confronté à l'implacable. Sans les éclaircissements du théâtre, nous ne saurons pas, avant qu'il ne soit trop tard – si ce n'est pas du tout – ce qui est en train de se passer. Ce n'est pas une exigence grandiose de théâtre. Nous vivons dans une époque scientifique, mais nos vies sont saturées par le théâtre réducteur, violent, sentimental et absurde des médias. Les médias ont assez d'arrogance pour prétendre s'occuper des problèmes importants, mais ils les aggravent en les banalisant.

Sarah Kane devait affronter l'implacable. On ne peut retarder la confrontation que si l'on est certain qu'elle aura lieu à un moment donné. Sinon elle s'esquivera. Tout ce que faisait Sarah Kane avait de l'autorité. Si elle pensait que la confrontation ne pourrait peut-être pas avoir lieu dans notre théâtre – parce qu'il est en train de perdre sa fonction de compréhension et ses moyens – elle ne pouvait pas prendre le risque d'attendre. À la place, elle l'a représentée ailleurs. Les moyens d'affronter l'implacable sont la mort, les toilettes et les lacets de chaussures. Ils sont le commentaire qu'elle avait à faire sur la perte de sens de notre théâtre, de nos vies et de nos faux dieux. Sa mort est la première mort du XXI^e siècle.

Edward Bond

« *Sarah Kane and Theatre* » (7 avril 1999), in *The Hidden Plot*,
Éditions Methuen, Londres, 2000.

texte français Christel Gassie, Laure Hémain et Michel Vittoz
in *LEXI/textes*, n° 3, Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur,
Paris, 1999.