



MANQUE

Cahier dramaturgique
Rédigé par William Durbau

TABLE DES MATIÈRES

Équipe de création	1
Introduction – Sarah Kane	2
L'Angleterre des années 1980 et 1990 : règne conservateur et mouvement <i>in-yer-face</i>	6
Présentation de <i>Manque</i>	10
Colonisation : tirade de A, violence verbale et confrontation discursive	14
Défaite du personnage et identités fluctuantes	19
Bibliographie indicative	23
Les metteur·e·s en scène – Alexa-Jeanne Dubé et Patrick R. Lacharité	25
La Fratrie	27

ÉQUIPE DE CRÉATION

Texte | Sarah Kane

Traduction | Philippe Ducros

Co-Mise en scène | Alexa-Jeanne Dubé et Patrick R. Lacharité

Conception éclairages | Julie Basse et Joëlle Leblanc

Conception vidéo | Julien Blais

Conception sonore | Joël Lavoie

Dramaturgie | William Durbau

Scénographie | Margot Lacoste

Conseil artistique | Érika Mathieu

Interprétation | Fanny Migneault-Lecavalier, Isabelle Miquelon,
David Strasbourg et Alex Trahan

Régie | Marie-Frédérique Gravel

Direction technique | Marc-Antoine Sirois

Production | La Fratrie

Présentation | Usine C

Mise en page | Philippe Poirier

Photo couverture | Emmanuelle Boileau et Fanny Migneault-Lecavalier

Crédits photos | Maxime Cormier (résidence technique à l'Usine C, novembre 2019)

INTRODUCTION – SARAH KANE

B. I feel nothing, nothing.

I feel nothing.

[...]

C. I feel

I just feel

[...]

C. I did nothing, nothing.

B. I did nothing.

(Kane, 2001 : 156, 167 et 179)

Sarah Kane fait aujourd'hui partie du panthéon de la dramaturgie britannique du 20^e siècle, aux côtés d'auteurs tels Edward Bond, Harold Pinter, John Osborne, Caryl Churchill ou Martin Crimp, bien que son œuvre soit fort distincte de celle de ses prédécesseurs. Sa carrière, brève mais luxuriante (cinq pièces de théâtre et un court-métrage sont créés entre 1995 et 2000¹), a détonné par sa fulgurance stylistique, sa diversité, la complexité des thématiques explorées et sa capacité à dépeindre l'influence de la modernité postindustrielle sur les relations interpersonnelles, les structures identitaires et l'organisation du corps social.

Kane marque aussi les esprits en raison de l'attachement quasi-morbide que les commentateurs et les critiques ont consacré à son vécu personnel. En effet, trouver un article, un essai, une critique ou tout autre texte qui n'aborde pas l'œuvre de Kane en mythifiant la vie (et surtout la mort) de l'autrice relève du défi. La fascination (du reste assez romantique et romancée) à l'égard du suicide de Kane est telle qu'elle en vient à former le principal horizon à l'aune duquel son œuvre dramatique se voit analysée. Il devient dès lors trop aisé de ne considérer ses pièces que comme des traductions textuelles poétisées de son vécu intime, des combats entre pulsion de mort et désir de vie, entre amour et désespoir. Les nombreux écrits consacrés à Kane s'ouvrant complaisamment (et banalement) sur la mention de sa mort, de son jeune âge et du nombre de pièces qu'elle avait déjà écrites en témoignent. Bien sûr, le destin de l'autrice n'a rien de banal et ne devrait en aucune manière être discrédité ou minimisé. S'attarder ainsi sur son suicide revient toutefois à lui

conférer une valeur performative et spectaculaire qui, plutôt que d'asseoir la validité d'une artiste ayant aujourd'hui acquis le statut de classique, semble plutôt minimiser son talent (Ravenhill, 2005). L'importance de son éducation, de son immense culture, de sa rigueur et de son exigence s'en voit alors trop aisément reléguée à l'état de donnée secondaire. Nous partageons en ce sens le point de vue de Greig (2001 : ix) et de Saunders (2004 : 9-10). Le présent dossier tentera ainsi d'éviter cette posture biographique, pour se concentrer sur l'œuvre de l'autrice plutôt que sur l'autrice de l'œuvre.

Il convient toutefois de retracer, quoique brièvement, le parcours de cette créatrice majeure du courant britannique dit « *in-yer-face* », parfois également nommé « Cool Britannia », « Néo-brutalisme » ou « théâtre de la provocation » (Sierz, 2011 : 8-11). En effet, le parcours artistique et professionnel de Kane permet de saisir avec précision les sources de son travail, de même que les élans créateurs qui ont animé l'écriture de *Crave* (ci-après *Manque*).



Sarah Kane a commencé à écrire pour le théâtre lors de ses années universitaires, qui ont débuté avec des études en théâtre à Bristol et se sont poursuivies avec une maîtrise en écriture dramatique à l'Université de Birmingham. Elle a bien joué dans une pièce, mais déplorant l'absence de contrôle des acteurs, elle s'est rapidement tourné vers l'écriture, qui lui permettait une marge de manœuvre plus grande et une capacité accrue à mettre en œuvre des discours complexes. Une version initiale de *Blasted*, sa première pièce, a ainsi été écrite dans le cadre de sa maîtrise en écriture dramatique. Au moins trois courtes formes ont été rédigées auparavant, lors de son passage à Bristol (Sierz, 2011 : 119), mais elles n'ont sans grande surprise jamais été publiées en français et ne font pas partie du volume anglais de ses œuvres complètes (Kane, 2001). Elle a également pratiqué la mise en scène, notamment avec le classique *Woyzeck* de Georg Büchner (Lyons, 2008).

Le parcours universitaire de Kane a été décrit comme passablement houleux et insatisfaisant, ses professeurs désapprouvant de ses travaux et réalisations académiques, elle-même se désintéressant du contenu dispensé en classe, qu'elle considérait n'être guère plus qu'une description de « ce qui a déjà été découvert » (Kane, citée dans Sierz, 2011 : 120). Elle prétendait avoir des choses plus intéressantes à faire. Toujours est-il que ce parcours lui a sans doute permis de faire ses armes, d'affûter sa volonté de dépasser les modèles existants, et de parfaire sa connaissance de classiques qui l'ont grandement inspirés pour l'ensemble de son œuvre.

À cet effet, les influences, sources artistiques, mentors et autres fondements théâtraux de l'œuvre dramatique de Sarah Kane sont nombreux et variés. On a bien sûr noté l'influence shakespearienne (certes quasi-inévitable pour un·e dramaturge anglais·e). Harold Pinter, Edward Bond, Howard Barker (Sierz, 2011 : 20) ont été cités par Kane comme des auteurs qu'elle a affectionnés, eux qui constituent pour plusieurs des précurseurs du mouvement *in-yer-face* et des figures éminentes du renouvellement esthétique des écritures dramatiques anglaises au vingtième siècle. Samuel Beckett laisse sentir sa présence spectrale dans toute l'œuvre de Kane, et l'écriture de *Blasted* doit beaucoup à Büchner. Plus récemment, c'est le rôle tenu par les théoriciens et la dramaturgie hexagonale qui ont été mentionnés (Antonin Artaud, notamment). Cette liste de noms, longue mais non-exhaustive, est tout sauf accessoire : elle laisse saisir que Kane, loin d'être la provocatrice et la « mauvaise fille » qu'on l'a accusée d'être, a composé ses pièces de manière à dialoguer avec ses prédécesseurs, inscrivant son travail dans la continuité d'une histoire millénaire et riche. Son œuvre n'est pas abstraite de l'histoire du théâtre, pas plus qu'elle n'est en réaction face à elle; au contraire, elle témoigne d'une volonté de revitalisation, de réactualisation, d'une nécessité de prendre acte de l'enseignement des anciens pour élaborer des réponses nouvelles aux enjeux de son époque.

Pour comprendre l'autrice, prenons un moment afin de revenir quelques décennies en arrière, et changeons de loupe pour observer le destin d'une Angleterre en profond remaniement.

L'ANGLETERRE DES ANNÉES 1980 ET 1990 : RÈGNE CONSERVATEUR ET MOUVEMENT *IN-YER-FACE*

L'Angleterre de la fin du 20^e siècle connaît des mutations profondes, comme le reste du monde, venant influencer la production culturelle de l'époque, de même que l'organisation du monde social, politique et scientifique. Plus encore, à partir de la fin des années 1970, et tout au long des années 1980 et 1990, l'Angleterre se fait, avec le Canada et les États-Unis, un des principaux architectes de l'avènement du néolibéralisme et de la structuration des sociétés post-industrielles. L'exploration de ce contexte historique permet non seulement de retracer les origines de la pièce *Manque*, mais aussi d'expliquer, du moins partiellement, la forme qu'elle adopte.

L'année 1979 constitue un point tournant majeur dans l'histoire de l'Angleterre, en raison de l'élection de Margaret Thatcher au poste de Première Ministre, signifiant le début d'un règne conservateur qui durera près de 20 ans et viendra modifier en profondeur le paysage Anglais. Malgré la distance assez grande séparant cette date de la création de *Manque* (1998), son importance ne doit pas être modérée : on doit une grande part du contexte des années 1990 au thatchérisme et aux politiques de Thatcher. Malgré la défaite de la Dame de fer en 1990 et son remplacement par John Major (lui aussi membre du parti conservateur), il faut voir dans le gouvernement des années 1990 la continuité du conservatisme couronné près de 15 ans plus tôt.



Thatcher n'a pas obtenu le surnom de « Dame de fer » sans raison : sous son égide, l'État a forcé la désindustrialisation du pays en supprimant des millions d'emplois dans le secteur minier, l'automobile, le sidérurgique, etc., procédant à la transition vers une économie de services centrée autour de l'immobilier, de la finance et des télécommunications. On voit alors un désinvestissement majeur de l'État dans les services publics, un grand durcissement contre les syndicats, la privatisation du secteur locatif, hospitalier, scolaire et économique (Chassaigne, 2015 : 476-482). Le bilan de cette transition a été une augmentation marquée du taux de chômage qui a duré de nombreuses années, couplée à un accroissement phénoménal des inégalités sociales et économiques, laissant des stigmates encore visibles aujourd'hui. Bien que symptôme de la plupart des pays industrialisés de l'époque, ces inégalités sont considérées comme plus marquées dans la région insulaire que sur le reste du Vieux Continent (Lebecq et al., 2013 : 894-896). Elles affectent principalement les populations plus pauvres et moins éduquées du nord du pays, de même que les populations racialisées et issues de l'immigration. Conjointement, Chassaigne (2015 : 482-483) rappelle que le taux de criminalité augmente drastiquement (+120 % entre 1980 et 1990), ce qui occasionne des relations plus tendues avec la police et une marginalisation encore plus forte de ces mêmes populations.

Lebecq et collègues le disent bien : outre le parti conservateur qui perçoit ses politiques comme des réussites, « les enquêtes sociologiques, le cinéma, la littérature renvoient une même image : celle d'une société marquée par la violence, la distorsion des liens sociaux, le délabrement des centres-villes [...], et les émeutes raciales. » (2013 : 896).

C'est dans ce contexte d'effritement du lien social et des grands discours (nationaux et identitaires) qu'émerge le mouvement théâtral du *in-yer-face*². Composé d'artistes aux origines, aux styles et aux aspirations diverses, ce mouvement répond à plusieurs exigences, à la fois morales, éthiques, philosophiques, esthétiques et politiques.

D'une part, face à un paysage théâtral de plus en plus stagnant, on cherche à revitaliser la création artistique : Sierz mentionne qu'avec les années 1990 le nombre d'auteurs dramatiques augmente de plus d'une centaine, résultant en une multiplication des spectacles de création, dénotant une vitalité inédite depuis les années 1950 au pays. Il indique que si, à la fin des années 1980, le théâtre de création formait environ 10 % de la production des théâtres subventionnés, le chiffre monte à 20 % pour 1994-1996 (2011 : 7-8), ce qui constitue un accroissement notable et rapide.

D'autre part, le projet renvoie à des questionnements formels ayant soulevé l'ire des critiques de l'époque : en voulant établir une relation plus directe entre la scène et la salle, en voulant supprimer la distance qui séparait les spectateurs de l'action scénique, on a favorisé un langage cru, violent, blasphématoire, la représentation explicite de violences en tous genres et un mode narratif s'éloignant du naturalisme habituel. La querelle entourant la création de *Blasted* en 1995 synthétise bien la désapprobation à laquelle les créateurs et créatrices ont été confrontés. On a qualifié la première pièce de Kane d'« égout à ciel ouvert » et de « plaie purulente mise à nu », on a dit qu'il ne s'agissait que d'une « ingénieuse galerie des horreurs visant à choquer et rien d'autre » et on a fait d'elle l'objet de caricatures dans l'actualité (Saunders, 2004 : 9, 66-67 et 71). Certainement faut-il voir dans ce désarroi des critiques l'échec des théories existantes à qualifier ce corpus dramatique exigeant et politiquement engagé. Assurément y avait-il aussi atteinte à la bienséance conservatrice alors bien cimentée.

2 Dire qu'il se constitue serait un peu fort, considérant l'absence d'unité du mouvement, la diversité des approches, des registres, des discours qui y sont rattachés. L'étiquette a d'ailleurs été proposée par le critique Aleks Sierz, mais a peu été validée par les artistes qu'elle concerne; Sarah Kane, par exemple, n'a jamais admis y appartenir.

L'opprobre critique est d'autant plus surprenante que la représentation de la violence sur scène s'inscrit dans une part non négligeable de la dramaturgie anglaise classique : les scènes de mutilation, de meurtres, de viols, de guerre sont fréquentes et crues chez Shakespeare et ses contemporains, Harold Pinter n'était pas étranger à l'exhibition scénique d'actes criminels dans les années 1950 et 1960, etc. La représentation cinématographique et télévisuelle de la violence n'est par ailleurs pas en reste, si l'on considère l'influence majeure exercée par le cinéma hollywoodien à l'échelle mondiale et la fascination des médias journalistiques pour le fait divers et le spectaculaire (Mougel, 2014 : 450-451). Peut-être faut-il ainsi voir dans cette réaction épidermique le fait d'une incapacité à soutenir la critique d'une frange artistique plus à gauche et inquiétée des nombreuses guerres ayant marqué la décennie. Probablement y a-t-il aussi un refus de répondre aux questionnements soulevés par le mouvement *in-yer-face* sur la déconstruction des identités de genre, de sexe et de race. Il faut dire, après tout, que le théâtre était (encore) à l'époque réservé aux classes moyennes-supérieures (Lebecq *et al.*, 2013 : 900), plutôt sensibles aux politiques conservatrices qu'aux discours postcoloniaux et socialistes qui émergeaient sur la scène anglaise. Le miroir tendu par cette génération de jeunes artistes renvoyait dans tous les cas un regard impossible à soutenir, mais dont l'influence est aujourd'hui indéniable.



PRÉSENTATION DE *MANQUE*

« Four voices become one. » (Greig, 2001 : xiv)

Nous arrivons désormais au tournant du Millénaire, un an après la défaite de John Major, l'élection de Tony Blair et la fin d'un règne conservateur ayant duré près d'un quart de siècle : septembre 1998, *Manque* est créée.

La quatrième et avant-dernière pièce de Sarah Kane est le fruit d'une résidence de création d'un an au Paines Plough Theatre. Une forme préliminaire du texte (ses vingt premières minutes, environ) a été écrite en l'espace de trois jours, afin d'être présentée lors d'un « déjeuner-lecture » en présence de public. Le reste du processus d'écriture s'est échelonné sur un an, en parallèle de la rédaction de *Cleansed*, sa troisième pièce, créée quelque mois seulement avant *Manque*.

Dans le cadre de la lecture au Paines Plough, la pièce a été signée « Marie Kelvedon », ce qui a permis à Kane de se libérer du fardeau d'un nom évalué hostilement par la critique anglaise et de l'horizon d'attente négatif qui lui était associé. En effet, chacune des trois précédentes pièces de Kane (*Blasted*; *Phaedra's Love*; *Cleansed*) avait fait l'objet d'une couverture médiatique dévastatrice : on lui reprochait de représenter des scènes d'une immonde vulgarité, des œuvres sans morale, des pièces, finalement, dégoûtantes et répulsives (Hattenstone, 2000a et 2000b). Le cas de *Manque* a été bien différent, l'accueil lors de la lecture du Paines Plough étant fort positif, celui lors de la création au Traverse Theatre d'Édimbourg (sous le nom de Kane) faisant pour sa part état d'une « renaissance » ou attribuant à la pièce le statut « d'œuvre la plus accomplie de Kane » (voir Saunders, 2004 : 163-164 notamment).

Renaissance, le terme est sans doute fort. On retrouve encore les thématiques récurrentes des précédentes pièces, de la représentation (langagière, médiatique, etc.) des violences au désespoir (moral, psychique...), en passant par la recherche de l'amour et la lutte pour la reconnaissance³. Toujours est-il que *Manque* adopte une forme et une structure bien différente de ses trois précédentes pièces. Ici, nul personnage aux contours bien établis : pas de Ian et de Cate comme dans *Blasted*, point d'Hyppolite comme dans *Phaedra's Love*, ni de Tinker et de Graham comme dans *Cleansed*. Plutôt, nous sommes face à quatre figures simplement nommées A, B, C et M⁴. Là où les trois autres pièces sont divisées en scènes, organisant l'action autour d'une série de confrontations et de rencontres, *Manque* se présente en œuvre chorale, bien plus ouverte dans sa forme, sorte d'instant éclaté que nous recevons plus comme un morceau de musique que comme un drame (Torti-Alcayaga, 2008).

3 Pour ne nommer que celles-là.

4 Kane a indiqué que ces lettres correspondaient respectivement à Abuser/Author (abuseur/auteur), Boy (garçon), Child (enfant) et Mother (mère).

Quel est le drame, d'ailleurs, et où se déroule-t-il ? Aucune indication scénique ne nous est fournie, aucune didascalie permettant de situer l'action dans un espace précis, dans une temporalité bien circonscrite. Nous sommes face à une œuvre véritablement « a-topologique », pour reprendre l'expression d'Aracagök et Burcu Yalim (2010), la seule topologie possible étant celle des textures langagières parvenant à nos oreilles. Des fils narratifs existent bel et bien dans la pièce, mais ils sont ténus, lâchement tressés et volontairement éclatés. Nous pouvons apprendre que M cherche à avoir un enfant de B, qui paraît initialement distant mais en vient à développer un attachement violent à son égard; similairement, A et C semblent engagés dans une relation affective dont la cruauté se dévoile progressivement. Cependant, le tissu choral du texte est tel qu'il nous empêche d'arrêter le sens des situations qui sont décrites, des vécus qui sont rapportés et des points de vue qui sont tenus. S'agit-il de quatre individus organisés en deux duos (A-C + B-M) ? de deux moments dans la vie d'un seul personnage (C/M; B/A) ? d'un seul personnage aux prises avec un trouble dissociatif résultant en une démultiplication de ses voix et identités (A=B=C=M) ?

M. You stop thinking of yourself as I, you think of we.

[...]

B. Okay, I was, okay, I was, okay okay. I was, okay, two people, right ?

[...]

C. 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, 2001 : 161, 163 et 183)

De nombreuses avenues ont été envisagées par les critiques; Kane les a elle-même discutées. Mais aucune version n'a été envisagée comme *ce dont il est véritablement question*. Assurément, l'opacité du texte constitue sa plus grande force; chercher à vouloir rendre son sens trop transparent reviendrait à le désarmer de son pouvoir esthétique et politique.

Il ressort donc le fait suivant. Plutôt que de nous mettre face à un drame se performant sous nos yeux, de nous rendre témoins d'une actions dramatique élaborée selon un principe causal (événement A → événement B → événement C, etc.), la pièce nous laisse avec l'impression que le « temps est hors de ses gonds », pour reprendre la phrase célèbre que Shakespeare fait dire à Hamlet. Nous en venons à questionner la réalité même du « réel » auquel nous assistons, puisque le temps, l'espace, les dialogues et les discours sont en perpétuelle reconfiguration. Au lieu de représenter une crise, comme le veut la tradition aristotélicienne du théâtre, la pièce nous fait expérimenter le moment de crise.

Kane a fondé toute sa carrière de dramaturge autour de l'idée selon laquelle nous devons expérimenter une œuvre avant de pouvoir essayer de la comprendre et de changer le monde. Grâce à sa mise en échec du sens des mots et son remplacement par les sensations qu'ils produisent, *Manque* constitue certainement un cas exemplaire de cette approche dramaturgique.

« L'Histoire, assujettie à une compréhension « historique » comme succession, ne peut que rêver de son futur ainsi qu'elle rêve de son passé. C'est-à-dire, en niant le présent, la possibilité de l'haecceité. » (Aracagök & Burcu Yalim, 2010 : 442. Traduction libre⁵) Cette phrase synthétise bien ce qui semble être le but premier de cette négation d'une dramaturgie « causale » et le dédain d'une approche historicisante du drame : le passé des personnages comme leur devenir restant incertain, le présent devient le principal enjeu dramaturgique, malgré l'éclatement temporel de l'action et le non-respect d'une quelconque unité de temps. Dans le rapport à un présent sans cesse évanescent se lit le besoin le plus fondamental auquel nous pouvons être ramenés : celui d'exister.

Simplement exister.

5 « History, subjected to a restricted 'historical' understanding as succession, can only dream of its future as it does its past. That is, by negating the present, the possibility of haecceity. »

COLONISATION : TIRADE DE A, VIOLENCE VERBALE ET CONFRONTATION DISCURSIVE

- A. And I want to play hide-and-seek and give you my clothes and tell you I like your shoes and sit on the steps while you take a bath and massage your neck and kiss your feet and hold your hand and go for a meal and not mind when you eat my food and meet you at Rudy's and talk about the day and type up your letters and carry your boxes and laugh at your paranoia and give you tapes you don't listen to and watch great films and watch terrible films and complain about the radio and take pictures of you when you're sleeping and get up and fetch you coffee at midnight and have you steal my cigarettes and never be able to find a match and tell you about the tv programme I saw the night before and take you to the eye hospital and not laugh at your jokes and want you in the morning but let you sleep for a while and kiss your back and stroke your skin and tell you how much I love your hair your eyes your lips your neck your breasts your arse your

(Kane, 2001 : 169)

La tirade de A forme aujourd'hui le passage le plus célèbre de *Manque*, aussi bien en raison de sa forme, distincte du reste des répliques de la pièce, que par son exigence rare à l'égard de l'interprète. Sa relative clôture la rend par ailleurs aisée à mettre en scène de manière autonome.



À un niveau superficiel, la tirade de A constitue la manifestation d'un amour puissant, auquel on peut aisément s'identifier et dans lequel il est facile de se reconnaître en raison de la quotidienneté des situations relatées et des souhaits exprimés. S'adressant (probablement) à C, A s'épanche amoureusement jusqu'à en perdre le souffle, jusqu'à l'épuisement des mots, qu'il pousse à la limite de leur capacité à exprimer l'ampleur du sentiment qui l'habite.

A. [...] and wander the city thinking it's empty without you and want what you want and think I'm losing myself but know I'm safe with you and tell you the worst of me and try to give you the truth when I really don't want to and try to be honest because I know you prefer it and think it's all over but hang on in for just ten more minutes before you throw me out of your life and forget who I am and try to get closer to you because it's beautiful learning to know you and well worth the effort and speak German to you badly and Hebrew to you worse and make love with you at three in the morning and somehow somehow somehow communicate some of the / overwhelming undying overpowering unconditional all-encompassing heart-enriching mind-expanding on-going never-ending love I have for you.

(Kane, 2001 : 170)

On retrouve dans ce passage aussi bien un plaidoyer (pour convaincre C de l'authenticité du sentiment amoureux de A), qu'une imploration et un épanchement. Son fonctionnement est à parts égales au niveau du sens que les mots véhiculent et du rythme qu'ils confèrent à la parole du personnage : l'essoufflement progressif de A renvoie puissamment à la violence d'une émotion trop grande pour être contenue et impossible à brider. Les mots semblent à la fois l'unique véhicule apte à rendre compte du vécu affectif de A et un vecteur inapte à exprimer un intime ineffable et absolu. De la même manière que les absolus sont des défis pour la représentation, des irréprésentables appelant à leur mise en image (Mitchell, 2011 : 95-96), A ne peut témoigner de son amour qu'à travers un flux de paroles où les adjectifs s'accumulent et les mots s'épuisent (« somehow somehow somehow ») pour n'atteindre leur vérité que dans les contraires rapprochés (« on-going never-ending »).

Lorsque l'on creuse encore le texte de cette tirade, on se rend compte de l'agressivité intense dont elle témoigne, violence voilée par le sentiment amoureux. Il ne faut pas en minimiser l'importance : plusieurs formulations renvoient de manière détournée à des actes de molestation physique :

and get scared when you're angry and your eye has gone red and the other eye blue and your hair to the left and your face oriental

(Kane, 2001 : 169)

ou sexuelle :

and hold you when you hurt and want you when I smell you and offend you when I touch you

(Kane, 2001 : 169)

La composition générale du segment marque aussi formellement sa violence. En effet, si l'on compare son immense longueur à la brièveté de l'ensemble des répliques du spectacle, on se rend compte qu'à ce moment de la pièce, A ne fait pas que monologuer : il monopolise. Le fait d'empêcher les autres de prendre la parole, dans le cadre d'une pièce où l'existence est produite par l'énonciation, constitue une agression, un rapport de domination où l'imaginaire collectif se retrouve dévoré, écarté, écrasé et colonisé par le discours d'une seule figure dominante et dominatrice. Pour jouer avec le titre d'un récent ouvrage écrit par Florian Grandena et Pierre-Luc Landry, « La guerre est dans les mots et il faut les crier ». Empêcher les autres de parler (ou leur imposer langagièrement des discours) revient à les déposséder d'une existence en propre (2022 : 202-204). Ce dernier fait est accentué par le point de vue véhiculé dans la tirade : ce rapport amoureux exprimé par A en est un qui passe par *son* regard, ses fantasmes, l'assouvissement de ses désirs, et non par le partage d'une vie commune. Torti-Alcayaga le dit bien, « l'amour n'est jamais rencontre, mais au contraire toujours projection univoque » (2008). S'il fallait donner une preuve supplémentaire à cet effet, il suffirait de mentionner que pendant toute la fin de la tirade, C répète inlassablement :

this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop

(Kane, 2001 : 170)

La violence et la conflictualité de la pièce se trouvent donc en grande partie dans la joute pour l'obtention d'un droit de parole. La pièce

se déroule comme si les personnages s'arrachaient des mains la conche de *Sa Majesté des mouches*, chacun·e coupé·e dans son élan ou complétant l'idée des autres. La composante agonistique de la pièce s'inscrit plus dans le fait même de se confronter que dans l'affrontement de points de vue opposés sur un enjeu social, politique ou intime précis :

- M. Why are you crying ?
A. There's no news here.
B. You were so persistent.
C. It's always me.
M. You always knew this.
B. It's out of control.
C. How did I lose you ?
A. You threw me away.
C. No.
M. Yes.
B. No.
A. Yes.
B. No.
C. No.
A. Yes.

A beat.

- B. No.
C. No.
M. Yes.
B. No.
C. No.
A. Yes.
C. No

A beat.

- A. Yes.
- C. No.
- B. No.
- M. Yes.
- A. Yes.
- M. Yes.
- C. *(Emits a short one syllable scream.)*
A beat.
- C. *(Emits a short one syllable scream.)*
- B. *(Emits a short one syllable scream.)*
- M. *(Emits a short one syllable scream.)*
- B. *(Emits a short one syllable scream.)*
- A. *(Emits a short one syllable scream.)*
- M. *(Emits a short one syllable scream.)*
- C. *(Emits a short one syllable scream.)*
A beat.

(Kane, 2001 : 185-187)

L'abstraction du conflit est travaillée par Kane radicalement, s'exprimant ici d'une manière de moins en moins discursive et de plus en plus minimale. Le sens des mots perd son importance, au point où la rage, la frustration, l'impuissance et le mal-être des personnages ne puisse plus s'exprimer que par des cris.

DÉFAITE DU PERSONNAGE ET IDENTITÉS FLUCTUANTES

- A. And don't forget that poetry is language for its own sake.
Don't forget when different words are sanctioned, other attitudes required.
Don't forget decorum.
Don't forget decorum.
(Kane, 2001 : 199)

« Lorsque nous nous installions pour discuter de la pièce, ce qui l'intéressait [S. Kane] était de savoir si l'on pouvait parvenir à un sens au moyen du rythme et si oui ou non la langue pouvait devenir arbitraire. Et nous sommes revenus là-dessus lorsque nous tentions de comprendre la pièce – et c'était alors pour découvrir qu'elle avait été écrite pour le rythme plutôt que pour le sens qui se dégage de la juxtaposition des répliques. » (Entretien avec Vicky Featherstone, metteuse en scène de *Manque* lors de sa création. Dans Saunders, 2004 : 205)

Les différents extraits présentés au fil de ce cahier montrent que le rapport à la parole se distingue d'une approche dialogique où les personnages se répondent, échangent et débattent. Les répliques expriment rarement des idées complètes, formées et abouties, mais des fragments dont le sens se construit à mesure que la parole progresse et s'amplifie. Au-delà du fait que les quatre personnages se battent pour obtenir le droit de parole, il apparaît que chacun d'eux ne peut faire l'abstraction des trois autres pour mener à bien sa partition : la structure discursive est donc traversée par la choralité. Comme le dit Mégevand dans *Nouveaux territoires du dialogue* :

« on entend par choralité cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue, ni du monologue; qui, requérant une pluralité [...], contourne les principes du dialogisme, notamment réciprocité et fluidité des enchaînements, au profit d'une rhétorique de la dispersion [...] ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie). » (Mégevand, 2005 : 37-38)

La pièce participe ainsi du délaissement du naturalisme propre au mouvement *in-yer-face* en cherchant à inscrire la théâtralité du texte dans la manière dont se développe et se déploie la langue plutôt que dans des situations où les objectifs des différents personnages s'opposent. De cette manière, il devient possible de délaisser le figuratif pour construire un langage oscillant constamment entre la figuration et l'abstraction. À propos de *Manque*, Jolly et Lesage ont écrit que « ces paroles sont tressées ou emboîtées les unes aux autres, de façon à créer un espace sonore, rythmique et poétique qui surplombe l'individualité de chacune des voix en jeu » (2005 : 52).

Comme de fait, dans *Manque*, le sens brut des répliques semble moins importer que la manière dont ils font ressentir des émotions ou produisent des impressions à travers leur rythme et leur sonorité. « Un corps s'expose, souffre. Le soupir de plainte qu'il extériorise s'installe dans le spectateur qu'il émeut, comme une onde sonore tangentielle avec une force non corporelle » (Lehmann, 2010 : 117). La sémantique est élaguée au profit de la phénoménologie : comme spectateur, je dois plutôt me concentrer sur ce que les mots me font ressentir que sur la manière dont j'en interprète intellectuellement la signification.

La construction poétique se voit également travaillée dans la pièce par le biais du recours à l'intertextualité, caractéristique importante de la littérature postmoderne. Les références incluses témoignent du paysage esthétique dans lequel la pièce s'inscrit et rendent compte de l'environnement culturel fondant la pièce. Il nous faut ici mentionner *The Wasteland*, poème majeur de la littérature moderne anglaise écrit par T. S. Eliot ayant servi de source et inspiration première pour l'écriture de la pièce. L'ampleur des références au poème d'Eliot permet l'élaboration d'un texte où les personnages, plutôt que d'être bien circonscrits, solides et déterminés, apparaissent comme *les Hommes creux* d'Eliot : individus blessés et en perte de repères, peinant à s'orienter dans un monde dont ils ne reconnaissent pas ou plus l'organisation, les normes et le sens (Eliot, 2006).

M. And if this makes no sense then you understand perfectly.

(Kane, 2001 : 159)

Dramaturgiquement, il convient donc de comprendre que les figures auxquelles nous faisons face ne constituent pas des identités fixes et stables comme celles auxquelles le théâtre nous a habitué, mais bien des (trans)identités flottantes, en perpétuel remaniement, des identités constituées et traversées par le côtoiement d'images médiatiques, d'œuvres artistiques et poétiques, de mémoires internalisées, etc. (Ryngaert & Sermon, 2006 : 18-20 et 114-118) Le texte témoigne, en ce sens, de l'influence des Cultural studies et des Gender studies, qui se développaient rapidement depuis les années 1970 et ont montré la complexité de la performance identitaire et des rapports de genre, de sexe, de classe. Mais il s'agit aussi de souligner que la pièce s'inscrit dans le mouvement postmoderne, qui signale la fin des grandes idéologies, des grands récits nationaux (possible raison de l'effritement du drame) et la montée de textes fondés sur l'accumulation et la complexification de systèmes de références textuelles.

Finalement, on peut peut-être voir, dans ce travail, un rappel du mutisme forcé des subalternes à propos desquel·les Gayatri Chakravorty Spivak a écrit (2020), ces personnes (souvent des femmes, souvent racisées) marginalisées auxquelles on refuse le droit et la possibilité d'exister : voix caviardées. Le travail de Kane s'inscrit ainsi dans une approche novatrice du théâtre en ce qu'elle privilégie une avenue poétique (pour reprendre le mot d'Enzo Corman) traversée par les questionnements sur l'Empire britannique en crise de la fin des années 1990 (Torti-Alcayaga, 2008). En effet, depuis quelques décennies, l'Angleterre se voyait face à une vague d'immigration importante, de nombreux citoyens issus du Commonwealth faisant leur entrée dans le pays insulaire en se revendiquant d'une identité britannique perçue comme problématique, sa blanchitude étant remise en question, au même titre que ses valeurs⁶. Quelle voix donner à celles et ceux qui n'en ont pas ? Comment leur donner une voix sans se faire ventriloque ?

Au-delà de l'entropie funèbre qui caractérise sa clôture, *Manque* est une pièce activiste. Elle est bien sûr celle que Kane considère sa plus désespérée, mais elle nous enjoint, au-delà du désespoir, à enjamber les murailles insurmontables de l'anomie pour élaborer nos propres repères, fonder de nouveaux systèmes de valeurs, de nouvelles sociétés, de nouveaux discours.

Moins violents. Moins cruels. Plus justes.

6 Le court métrage *Skin*, que Kane a écrit, aborde toutefois plus frontalement ces enjeux.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Aracagök, Z. & Burcu Yalim, P. (2010). Spectacle, Speculative, Spectile. Situations in Sarah Kane, Sevim Burak, etc. *Third Text*, 24 (4), 437-444.

Chassaigne, P. (2015). *Histoire de l'Angleterre. Des origines à nos jours* [Nouvelle édition]. Paris : Flammarion.

Eliot, T. S. (2006). *La terre vaine et autres poèmes*. Paris : Gallimard.

Grandena, F. & Landry, P.-L. (2022). *La guerre est dans les mots et il faut les crier*. Montréal : Triptyque.

Greig, D. (2001). Introduction. Dans Kane, S. *Complete Plays*. London : Methuen Drama, ix-xviii.

Hattenstone, S. (2000a, 1^{er} juillet). A Sad Hurrah [En ligne]. *The Guardian* [En ligne]. Récupéré au : [theguardian.com/books/2000/jul/01/stage1](https://www.theguardian.com/books/2000/jul/01/stage1)

----- (2000b, 1^{er} juillet). A Sad Hurrah (Part 2). *The Guardian* [En ligne]. Récupéré au : [theguardian.com/books/2000/jul/01/stage1](https://www.theguardian.com/books/2000/jul/01/stage1)

Jolly, G. & Lesage, M.-C. (2005). Jeux phoniques et rythmiques. Dans Ryngaert, J.-P. (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes sud et Paris : Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 51-55.

Kane, S. (2001). *Complete Plays*. London : Methuen Drama.

Lebecq, S., Bensimon, F., Lachaud, F. & Ruggiu, F.-J. (2013). *Histoire des îles Britanniques*. Paris : Presses universitaires de France.

Lehmann, H.-T. (2010). *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.

- Lyons, M.** (2008). *"How skinny I got, and how fucking weird I was": Michael Shannon, Sarah Kane, Woyzeck and Experiential Theatre*. Honors Project [En ligne]. Illinois Wesleyan University. Récupéré au : digitalcommons.iwu.edu/theatre_honproj/9
- Mégevand, M.** (2005). Choralité. Dans Ryngaert, J.-P. (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes sud et Paris : Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 36-40.
- Mitchell, W. J. T.** (2011). *Cloning Terror. La guerre des images du 11 septembre au présent*. Paris : Les prairies ordinaires.
- Mougel, F.-C.** (2014). *Une histoire du Royaume-Uni: De 1900 à nos jours*. Paris : Perrin.
- Ravenhill, M.** (2005, 12 octobre). Suicide art? She's better than that. *The Guardian* [En ligne]. Récupéré au : theguardian.com/stage/2005/oct/12/theatre
- Ryngaert, J.-P.** (dir.) (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes sud et Paris : Conservatoire national supérieur d'art dramatique.
- Ryngaert, J.-P. & Sermon, J.** (2006). *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Montreuil : Théâtrales.
- Saunders, G.** (2004). *Love me or kill me: Sarah Kane et le théâtre*. Paris : L'Arche.
- Sierz, A.** (2011). In-Yer-Face! *Le théâtre britannique des années 1990*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Spivak, G. C.** (2020 [1985]). *Les subalternes peuvent-elles parler?* Paris : Amsterdam.
- Torti-Alcayaga, A.** (2008). L'œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite. *Cycnos* [En ligne], 18 (1), n.p. Récupéré au : epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/334

LES METTEUR·E·S EN SCÈNE – ALEXA-JEANNE DUBÉ ET PATRICK R. LACHARITÉ

ALEXA-JEANNE DUBÉ

Diplômée en Interprétation théâtrale du Cégep de Saint-Hyacinthe en 2011, Alexa-Jeanne est une véritable touche-à-tout. Au petit écran, on a pu apprécier sa performance dans la série *Faits divers*, où elle incarne Zoé Forest. Elle a aussi été présente dans la saison 4 de *Le Chalet*, une série jeunesse très populaire. Elle est de la série *District 31*, dans le rôle de Myriam Laforest. En 2015, Alexa-Jeanne est nommée aux Prix Gémeaux dans la catégorie meilleure interprétation féminine pour une émission ou une série originale produite pour les médias numériques pour *Féminin/Féminin*. Au cinéma, on a pu la voir dans *Origami* (2018) de Patrick Demers, *Claire l'hiver* (2017), de Sophie Bédard Marcotte, *Maudite Poutine* (2016) de Karl Lemieux et plusieurs autres. Alexa-Jeanne est également réalisatrice, entres autres avec ses courts-métrages *Joutel* (2021), *Scopique* (2017), *OUI MAIS NON* (2016), ainsi que *SDR* (2020), qui ont été présentés dans plusieurs festivals à travers le monde. Scénariste, elle signe les textes de *Joutel* et de la série web *Drabes*, qu'elle a co-réalisé. Alexa-Jeanne fut l'organisatrice et la directrice artistique des soirées Nice Try (belessai) présentées à l'Usine C, rendez-vous trimestriel incontournable pour les artistes de la relève montréalaise et leur public.

PATRICK R. LACHARITÉ

Patrick R. Lacharité est diplômé, depuis 2012, de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Depuis son arrivée dans le milieu professionnel, il a été dirigé par de nombreux metteurs en scène, dont Alex Trahan, Frédérick Moreau, Philippe Boutin, Félix-Antoine Boutin et Geneviève L. Blais, pour ne nommer que ces artistes. Il a collaboré aussi avec le collectif Projets Hybris sur deux créations, soit *Youngnesse* (OFFTA 2016) et *(More) Propositions for the AIDS museum* (La Chapelle Scènes contemporaines). Sous l'œil aiguisé d'Audrey Rochette, il est invité à prendre part à la création de *Cake* (ZH festival, La Chapelle Scènes Contemporaines, Dance matter Toronto), plus récent opus de la chorégraphe. Attiré par la mise en scène, il collabore avec le jeune auteur Sébastien Tessier, pour créer la pièce *Ma tête est une ruche* (La Chapelle Scènes Contemporaines) et avec le Théâtre Everest pour leur création *Bâtardes* (MAI, Cam en tournée et RTA). Depuis 2016, il est le codirecteur artistique de La Fratrie, compagnie de production d'œuvres pluridisciplinaires. Il signera sous cette bannière la mise en scène de *Nous serons éternels* (La Chapelle Scènes Contemporaines) d'après les sonnets de Shakespeare, *Manque* (Usine C) de la dramaturge Sarah Kane ainsi que *Le cas Nicolas Rioux* (Duceppe) d'Erika Mathieu.

LA FRATRIE

Fondée en 2016 par **Erika Mathieu, Patrick R. Lacharité** et **Alex Trahan, La Fratrie** a pour mandat de créer des espaces de rassemblements, bâtissant une famille au fil des ans et des productions. L'organisme produit des œuvres multidisciplinaires, qui mettent en lumière toutes les facettes de l'humain; sa beauté comme sa laideur, son grandiose comme ses failles. Chaque création devient une expérience unique pour le tout public, voyageant entre le très intime et le très grand. Selon les projets, théâtre, cirque, danse, musique et vidéo se croisent et se mélangent, au service d'une dramaturgie contemporaine. Ainsi, **La Fratrie** met en place des ponts entre les disciplines, là où il y avait des murs, afin de développer un langage singulier et innovant, visant l'excellence.

