



**HAL**  
open science

# Du In-yer-Face au In-Yer-Ear : les “ solo-symphonies ” de debbie tucker green

Elisabeth Angel-Perez

► **To cite this version:**

Elisabeth Angel-Perez. Du In-yer-Face au In-Yer-Ear : les “ solo-symphonies ” de debbie tucker green.  
Coup de théâtre, 2015, 29. hal-03377261

**HAL Id: hal-03377261**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03377261v1>**

Submitted on 14 Oct 2021

**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.

## Du In-yer-Face au In-Yer-Ear : les « solo-symphonies »<sup>1</sup> de debbie tucker green

Elisabeth Angel-Perez (Université Paris-Sorbonne, VALE EA 4085)

Alors que le In-Yer-Face optait pour l'opsis et la frontalité, offrant à nos yeux le spectacle dérangeant de la violence barbare et de l'abjection (*Blasted*, *Trainspotting*, *Shopping and F\*\*\*ing*), la scène anglaise contemporaine a plus récemment réinvesti les territoires de la parole délaissés par les néo-brutalistes. La pièce politique connaît un renouveau formel majeur avec le développement du théâtre verbatim (dont *The Permanent Way* en 2003 et *Stuff Happens* l'année d'après de David Hare sont de parfaits exemples) et de sa parodie (*Taking Care of Baby* de Dennis Kelly, 2007), mais aussi avec la pièce-conférence dans laquelle l'auteur lui-même se met en scène et vient ouvrir l'espace du débat politique avec le spectateur (*Via Dolorosa* (1997) et *Berlin/Wall* (2009) du même David Hare mais aussi ; mais aussi les *Shoot/Get Treasure/Repeat* (2007) lancées sous le titre de Ravenhill for Breakfast au festival d'Edinburgh en 2007), ou encore avec la pièce-rencontre à la post-dramaticité exacerbée de Tim Crouch (*The Author*, 2009) : des formes qui toutes placent le discours au centre du dispositif spectaculaire. Mais c'est aussi sous une forme moins ludique et plus poétisée que la voix fait aussi son retour sur la scène contemporaine : dès la fin du siècle dernier, Caryl Churchill, Martin Crimp et Sarah Kane dans ses deux derniers textes donnent à entendre une nouvelle écriture scénique fondée sur le retour du verbe et sur la puissance retrouvée du langage. Plutôt que d'agresser la vue et d'opter pour l'opsis, ce nouveau théâtre verbal délaisse le In-Yer-Face au profit du In-yer-Ear. La violence résonne dans la force d'une langue où alternent les images agressives et brutales (le cru) et, à l'inverse, le manque à dire, l'ellipse qui rend la violence plus prégnante encore. Le sens politique se trouve ainsi davantage relayé par le travail sur la musicalité du texte et sur la circulation des voix que par la frontalité du message adressé, construisant ainsi une scène éthique qui rend possible la rencontre avec l'autre. C'est récemment sous la plume de debbie tucker green que se déploie de manière magistrale, une nouvelle dramaturgie, plus radicale encore que les théâtres des voix de ses aînés et qui, sans donner à voir les corps en action, réinvestit autrement la corporéité à travers ce « métacorps »<sup>2</sup> qu'est la voix. Ce sont ces nouvelles modalités poétiques et politiques de la corporéité chez debbie tucker green que cet article tentera d'analyser dans toute leur puissance novatrice.

La Britannique d'origine jamaïcaine debbie tucker green, dont le nom qu'elle orthographe sans majuscules exclut d'emblée toute idée de hiérarchie et affiche un refus de la règle, donne à entendre, dès 2003 avec *Dirty Butterfly* au Soho Theatre, une autre musique du politique. Héritières, comme le montre Lynette Goddard, à la fois d'un théâtre post-beckettien qui spectralise et absente le corps plus qu'il ne le montre et d'une poésie aux accents anglo-jamaïcains ou afro-américains (de Ntozake Shange, Kwame Kwei-Arma à Lauryn Hill [Goddard 191]), ses pièces proposent une perspective féminine sur le

---

<sup>1</sup> L'expression est empruntée à Sarah Kane, dans *4 :48 Psychosis* (ref)

<sup>2</sup> J'emprunte cette notion à Danielle Cohen-Levinas : « La voix constitue un métacorps qui aurait subi une désaliénation progressive de son obéissance au corps, afin d'aboutir, avec l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle, à une mise à distance, un retrait, une putréfaction imaginaire et sublimée du corps proprement dit » (Cohen-Levinas 66).

trauma et comme celles de Sarah Kane, articulent étroitement l'intime, le domestique et l'historique<sup>3</sup>. C'est le plus souvent par le biais d'une approche intimiste que Tucker Green donne à entendre les scandales éthiques qui, bien au-delà du sujet, mettent en scène les sociétés en crise dans un monde globalisé. *Dirty Butterfly* (2003) met en scène trois vies aussi fragiles que celle d'un papillon qui s'organisent autour de l'agression sexuelle subie quotidiennement par l'une d'entre elles ; *Born Bad* (2003) qui se déroule au sein d'une famille noire, travaille le thème de l'inceste paternel et de la responsabilité collective, un thème qui s'élabore à une autre échelle dans *Trade* (2004-2005), consacrée au tourisme sexuel. *Stoning Mary* entrecroise là encore trois histoires qui portent de manière plus large sur le « droits de l'homme » et de la femme – la lapidation des femmes, l'enfant soldat et le sida (également au cœur de *Generations* [2005]) –, autant de thèmes qui donnent à penser une République islamiste ou une dictature africaine (Sierz 2011, 98), mais dont les personnages, qui parlent résolument une langue ethniquement modifiée, sont tous blancs et incarnés par des acteurs blancs : « All characters are white » (2).

En deux ou trois ans, Tucker Green parvient à créer une écriture en échos qui à la fois ouvre de nouvelles lignes de fuite et approfondit les perspectives déjà esquissées par ses aînés. Elle élabore une dramaturgie nouvelle, en forme de point de capiton, répétitive, proche de la mélodie, qui informe tant la poétique de chaque pièce prise séparément que l'œuvre tout entière perçue comme organique. *Random* (2008) occupe une place à part : elle cristallise à la fois les enjeux d'une pensée politique et ceux d'une poétique à l'œuvre. Les pièces plus récentes comme *Truth and Reconciliation* ou *Nut*, par exemple, s'inscrivent à mon sens dans le prolongement d'une esthétique déterminée de manière séminale et presque matricielle dans *Random*.

## Voix photogénique

La pièce s'articule autour d'une « bavure policière », un meurtre dont le déroulement a lieu hors-scène, qui coûte la vie à un adolescent noir en Angleterre. Topique, la pièce met en scène comme une synthèse des nombreux faits divers tragiques qui émaillèrent l'actualité anglaise en 2007.

En dépit de deux « parties » pourtant signalées dans le tapuscrit, sur scène la pièce se présente sous la forme d'un continuum ininterrompu dans lequel s'enchaînent les interventions, adressées au public de manière frontale, des membres de la famille – SISTER, BROTHER, MUM, DAD – mais aussi du Professeur (TEACHER) et de quelques autres. Les voix s'entretiennent dans un long monologue pris en charge par « une seule actrice, noire » : « one black actress plays all the characters ».

Cependant, il ne s'agit pas, pour les voix relayées par l'actrice, de retracer l'événement ni de narrer l'action, mais de montrer comment l'événement retentit sur le sujet qui le reçoit. Comme l'écrit justement Elaine Aston :

(debbie tucker green's) dialogue is not written to flesh out event, dramatic detail or to offer audiences fully rehearsed backstories to the characters cast more often than not as unnamed daughters and sons, brothers and sisters or mothers and fathers. Instead, minimal and elliptical, the lines have designs on the audiences' ability to

---

<sup>3</sup> Kane déclare à propos de *Blasted* : So I thought, "what could possibly be the connection between a common rape in a Leeds hotel room and what's happening in Bosnia"? And suddenly the penny dropped and I thought, "of course its obvious - one is the seed and the other is the tree." (Sierz 2001, 101).

navigate their way through the emotional undercurrents of abuse, (s)exploitation, AIDS or knife crime. (Aston 196).

Le dispositif vocal et la structure rhapsodique qu'il construit décuplent la force du message politique. *Random* juxtapose la voix des différents personnages, tous incarnés par cette seule et unique actrice noire, et progresse paratactiquement jusqu'au milieu de la pièce. Ce n'est qu'une fois que le spectateur s'est laissé en quelque sorte bercé voire hypnotisé par la langue quasi incantatoire du texte que la révélation du drame a lieu. Elle occupe toute la fin du premier acte et le début du second, coupant ainsi la pièce en deux, temporellement du moins – un avant et un après l'annonce du meurtre –, tout en n'altérant pas l'effet de continuité tissé par l'organicité des voix et du texte.

Comme le reste de l'action, le nœud du drame – le meurtre du jeune homme – fait l'objet d'une restitution sur scène comme déplacée : non seulement le drame n'est pas donné à voir et se déroule dans un espace dramatique aveugle, mais il n'est pas non plus raconté. Hors-scène, il est également hors-texte : le meurtre ne fait l'objet d'aucune narration, d'aucune annonce. Il est purement et simplement éliidé. Le spectateur ne se voit proposer ni reconstruction iconique ou dramatique (c'est-à-dire en action), ni récit de l'événement. Au contraire, c'est par son absence même, par l'ellipse dont il fait l'objet, que l'événement heurte le plus. L'ellipse tant visuelle que vocale est la trace idoine de la mort. Ce qui envahit l'espace textuel, c'est la réaction de MUM (qui court sur deux pages et demies) et celle de SISTER à l'annonce du malheur qui les frappe :

MUM. Bout –  
Can they come in?  
They still there  
Lookin at me  
Lookin at them  
They looking past me at him  
Bout....  
'Can they come in ?'  
two a them Police cars  
park outside  
our yard.  
Right ouside  
Our yard.  
...And all a my  
whys ?  
All a my  
Who's  
All a my  
Where's  
All a my  
What's and whens and whyfors  
Rampaging all thru my –  
Mind  
Only come out as a quiet  
... No. (24-25)

Cette première confrontation entre MUM et l'intrus (ici, la police à la fois messagère et

homicide) met à l'évidence à mal l'équilibre d'une fragile quotidienneté. Les ruptures, les aposiopèses, s'enchaînent, amenant le personnage au bord du gouffre, aux confins du langage, vers ce « silence actif » que Debbie Tucker Green sollicite, et c'est là une constante de sa poétique, plus franchement encore dans presque toutes ses autres pièces. Ces répliques blanches intègrent ainsi le silence à la matière même du langage. C'est dans les blancs du texte, où le silence mortifère trouve une caisse de résonance, que se dit presque infra-verbale la douleur : dans le creux, dans l'absence du mot, plus que dans le plein de la langue.

En outre et parallèlement à la douleur qu'il exprime iconiquement par le tiret annonciateur d'aphasie, le parler de MUM procède par déplacement métaphorique. Il relocalise la brutalité du fait (la mort du fils/frère) en surinvestissant le détail métonymique que sont les bottes des soldats :

MUM. Dark boots an' heavy shoes  
Inna my house.

On my carpet.

Dark boots  
An' heavy shoes –  
On my clean carpet --  
In my good room –  
In my front room –  
My visitor room –  
My room fe best –  
Fe formal –  
Not even fe fambily,  
Dark boots and heavy shoes –  
Beatin down my  
For best carpet  
Without a secon thought ...  
From them. (26)

La voix ici, éminemment photogénique, se fait image. Répétée à l'envi, l'image des bottes sales sur le tapis virginal fait gros plan : la répétition déclenche le fonctionnement presque cinématographique de la langue là où la dramaturgie évite la mise en image directe (aucune action n'a lieu sur la scène que celle de parler). Le texte ici « fait image » dans un processus très beckettien<sup>4</sup> : ce n'est pas la Mère que l'on voit, alors que l'actrice-narratrice nous donne à entendre sa voix mais, au-delà d'elle ou à l'intérieur d'elle, la représentation iconique de l'après-coup et du trauma. Le gros plan contient à lui seul toute la brutalité de l'annonce qui elle est à son tour éliée, et fait ressurgir le meurtre lui-même comme par anamorphose : ces bottes sales sur le tapis virginal, ce sont bien les icônes des coups qui ont tué l'enfant. Comme relouée au cœur de l'image (les bottes noires sur le tapis virginal), la violence pourtant bannie de l'action scénique dans la pièce, réinvestit le discours. Comme le « corrélat objectif » à la fois du meurtre et de l'annonce du meurtre, les bottes sombres sur le tapis virginal dépathétisent tout en la repathétisant la situation de deuil dans sa globalité. Le corps du fils, qui dès lors ne sera plus qu'absence, s'abstrait dans

---

<sup>4</sup> Voir notamment Samuel Beckett. *L'Image*. Paris : Minuit, 1988.

cette image de l'annonce muette de l'événement. Les bottes sales sur le tapis blanc mettent en signe le meurtre traité comme « bavure ». L'ellipse de l'annonce, dont ne nous parvient que le contour plastique et visuel, inscrit plus haut et fort que la langue la perte et le deuil.

## **Dispositif vocal et scène éthique**

### ***Parentés***

Que le In-Yer-Face, on l'aura compris, bascule dans le In-Yer-Ear dans cette pièce représentative du retour au théâtre verbal qui s'opère sur une scène contemporaine, n'est pas sans conséquence sur le « pacte spectatorial »<sup>5</sup>. Plus radicalement que les voix en partage de Crimp (notamment dans *Attempts on Her Life*, dans la trilogie *Face to the Wall* ou plus récemment dans *In the Republic of Happiness*), *Random* déploie un dispositif vocal qui travaille la circulation des voix et le non essentialisme de la voix. Le régime textuel fait apparaître en scène, on l'a dit, une instance féminine unique, personnage-narratrice protéenne qui donne à entendre tour à tour le paysage intérieur de chaque personnage du drame.

Le régime poétique est donc d'un bout l'autre de la pièce celui du discours indirect libre : ce sont les mots des personnages et non de la narratrice que l'on entend et on est donc bien, malgré tout donc, dans une situation d'incarnation. Néanmoins, le discours indirect libre est homogénéisé par la puissance énonciatrice, à la manière du « stream of consciousness » qui résonne dans les partitions labiles de Virginia Woolf. Plus encore que chez James ou Joyce, le « stream of consciousness » de Virginia Woolf met en place à la fois une délégation de la parole à la faveur de l'effacement du narrateur et un mouvement inverse qui consiste à redonner, clandestinement, un rôle au narrateur, repérable dans l'unification du tissu narratif : les personnages de *Mrs Dalloway*, par exemple, qu'ils soient homme ou femme, riche ou pauvre, parlent tous la même langue. Chez Tucker Green, le texte se déploie, dans une double instance dramatique et narrative à la fois, qui confirme que, comme l'écrit Jean-Pierre Sarrazac, « Depuis les années 1950, le théâtre s'arroge donc enfin un pouvoir dont on pouvait croire qu'il resterait, sous les espèces du 'monologue intérieur', le privilège du roman : extérioriser le débit mental des personnages, extravertir le soliloque » et plus loin « ... le personnage monologuant qui s'impose aujourd'hui sur nos scènes possède cette particularité qu'il parle en se taisant ». Comme ressuscité, « le soliloque des nouvelles dramaturgies, ajoute J.-P. Sarrazac, monte d'un corps muet. Il est, littéralement, transcrit du silence » (Sarrazac 130). Dans *Random*, le corps muet se trouve ainsi simultanément figuré et absenté de la scène, grâce à un protocole théâtral explicite : une seule actrice joue tour à tour tous les personnages, sans changement de costume, sans grimage, sans effort pour recréer une situation théâtrale illusionniste : le théâtre se dit là ouvertement en tant qu'incarnation (*embodiment*) à l'œuvre. Il dit la toute puissance de la pratique théâtrale qui convoque ce qui n'est pas là.

A la fois une et plurielle donc, la voix de la comédienne (le rôle fut créé par Nadine Marshall dans la mise en scène de Sacha Wares au Royal Court en 2008) donne à entendre un texte réattribué au niveau identitaire (les personnages parlent chacun leur tour et l'actrice les « incarne » dans leur spécificité) mais pour autant fait résonner d'innombrables de reprises et de similitudes d'expression entre les identités différentes.

---

<sup>5</sup> les notions de « pacte spectatorial » et de « contrat de spectacle » sont empruntées à Florence March, dans son livre *Relations théâtrales*. Montpellier : l'Entretemps, 2010.

Ainsi le texte de SISTER est en partie repris par BROTHER dans un phénomène d'écho qui tisse la parenté de sang dans la langue :

SISTER... And the su'un in the air —  
in the room —  
in the day —  
like the  
shadow of a shadow feelin...  
off-key — I...  
look the clock. Eyeball it.  
It looks me back.  
Stare the shit down —  
It stares me right back.  
(Beat)  
... Till it blinded first — loser.  
Then changes its time...7.37.  
a.m.

So I —  
Give it my back —  
Roll on my front —  
Flex under the duvet —  
An lie there on the reluctant to get up —  
A rubbish night's sleep  
A restless night's sleep  
For no reason at all.  
Birds bitchin their birdsong outside.  
People already on road.  
Dogs in their yards barkin the shit outta  
The neighbourhood.

A côté (si possible)

BROTHER 7.38  
a.m.  
Lay bad. Slept bad. Stretch (*choops*)—  
Don't help.  
Birds sweetin their birdsong outside. Nice.  
People already on road.

Neighbourhood Stags barkin the shit outta  
The area.  
Sun doin what I do —  
Five more minutes —  
Ent read for the up.  
And the su'un in the air —  
In the day —  
In my room ...

7.41  
a.m.  
(p. 4)

Les mêmes mots, dans une inflexion légèrement différente (« birds bitchin / birds sweetin), ricochent et tissent la toile organique et ininterrompue de ces « solo symphonies »<sup>6</sup>. La structure rhapsodique du texte – le tissu du texte se donne comme un patchwork continu de monologues paratactiques : celui de Sister, puis de Brother, etc. – construit, en dépit de la linéarité syntagmatique, une convergence symphonique et plus que de polyphonie, c'est de choralité qu'il convient de parler. Pris en charge, on l'a dit, par une seule voix d'actrice, le texte travaille donc la circulation des voix et dans les accents trouvés ici et retrouvés là, on perçoit que ce que travaille Tucker green, c'est la preuve verbalement tangible de l'empathie, voire de la rencontre éthique avec l'autre.

### **Circulations**

Ce qui en effet caractérise ici la pratique de Tucker green, c'est précisément que la voix est portée par un autre biologique. Le corps parlant n'est pas seulement muet, comme W dans *Rockaby* par exemple, mais absenté de la scène. Radicalisant l'expérience de la « déprise » de la voix telle que Martin Crimp a pu la mettre en place dès *The Treatment* et *Attempts on Her Life* mais surtout dès son premier livret d'opéra pour George Benjamin, *Into the little hill*, où la voix du Ministre était chantée par deux voix féminines, Tucker green autorise ici une parole circulante, labile, dont la vérité est peut-être à trouver justement dans le fait qu'elle est médiée. Dans le livret que Martin Crimp compose pour George Benjamin, *Into the Little Hill*, l'intériorité du Premier Ministre est relayée par deux tessitures – une soprano et par une contralto –, à la fois voix narratrices et incarnées. Une partie de l'action se passe « à l'intérieur de la tête du Ministre » (« Inside the Minister's Head »). Crimp met en place, comme Kane dans *Crave* ou *4:48 Psychosis*, un théâtre de l'espace mental dans lequel se déploie une voix qui est à la fois narratrice et sujet de la diégèse. Dans *Random*, comme dans le livret de Crimp, le récit de l'événement se fait événement du récit. SISTER, BROTHER, et les autres personnages de la pièce « sont parlés » mais leur voix reste à jamais muette. C'est la médiation qui permet l'expression de leur paysage intérieur. La mise à distance, par la voix de l'autre, permet d'exprimer au plus près ce qu'une parole directement issue du corps biologique, par souci naturaliste, ne pourrait accomplir. Le moi intime des personnages ne peut se révéler que grâce à la médiation de la voix narrative qui épiciise ou narrativise le drame, lequel est à son tour – puisque la voix joue à être l'autre – redramatisé. Dans ce qui, à l'opéra, pourrait s'appeler une confusion du récitatif et de l'aria<sup>7</sup>, la voix de l'actrice en scène vocalise simultanément le moi intime du personnage et sa mise en récit.

La circulation des voix qui permet l'empathie et ouvre la scène éthique se renforce d'un projet politique précis qui vise à interroger les frontières ethniques de la langue et du monde.

---

<sup>6</sup> On lira avec profit l'article d'Hélène Lecossois consacré à la poétique du trauma chez Tucker green et en particulier, on retiendra la manière dont H. Lecossois, après Marc Amfreville, sollicite le concept de « mot-rime » dessinant des « constellations rythmiques » emprunté à Agamben (AGAMBEN, Giorgio. *Le temps qui reste*. Paris : Payot Rivages, 2000, p. 133).

<sup>7</sup> Voir Elisabeth Angel-Perez. « Je(ux) de voix : le théâtre de Martin Crimp ». *Tropismes* 17 (2011).



*Random*, à l'image de son incipit cité ici, affiche être rédigée dans un anglais clairement jamaïcain qui oscille ou plutôt rassemble les britannicisms et les américanisms. Des mots comme "duvet" or "rubbish" ("quilt" and "trash" en Afro-Américain ou en American Caribbean) ancrent le texte dans un contexte britannique de même qu'une orthographe telle que "ent" ("aint" serait plus probable en Afro-Américain). Transposition de l'accent jamaïcain britannique aussi dans le doublement de voyelles (comme dans "su'un") ou dans les constructions transitives de verbes en principe intransitifs ("look the clock"). Des expressions comme "mekin me shiver" rendent bien compte de l'effacement des diphtongues propre à la prononciation caribéenne, et jamaïcaine en particulier, qu'elle soit réinstallée en Angleterre ou aux Etats-Unis. De la même manière, l'élision du « g » comme dans "feelin" est plus fréquent en anglais anglo-caribéen qu'en afro-américain où l'apostrophe est de règle, sauf dans les textes écrits par des femmes : les femmes en effet évitent d'utiliser des apostrophes de manière à ce que le mot soit entier et non pas tronqué<sup>8</sup>. Cette voix porteuse d'identités plurielles donc – britannique (« duvet »), parfois distinctement anglo-jamaïcaine (« en't ») parfois jamaïcaine sans distinction entre l'anglo-jamaïcain et l'afro-américain (« mekin ») – construit un sujet multiple ou pluriel ou tout au moins un sujet labile. Des micro altérations ethniques brouillent l'origine et construisent non pas un sujet immigré au Royaume-Uni et portant trace de ses « racines », mais bien un sujet postnational. On est au-delà de la distanciation historique ou géographique brechtienne dont debbie tucker green pourrait se servir pour révéler une situation proche en la mettant à distance. La langue, hybride, méandre entre les tournures propres à l'anglais de Grande-Bretagne, l'afro-américain ou l'anglais de la Caraïbe, et fait advenir un sujet globalisé où s'entendent dans le même temps le riche et le pauvre, le nord et le sud.

Cette entreprise de déprise identitaire constitue l'une des constantes de la dramaturgie de debbie tucker green . Elle est portée à son comble dans *Stoning Mary* qui prévoie, on l'a dit, des acteurs blancs pour dire ces parlers aux accents jamaïcains et ces problématiques d'un autre continent :

YOUNGER SISTER So what happened to the womanist bitches  
 ... the feminist bitches ?  
 ...The professional bitches.  
 What happened to them ?

What about the burn their bra bitches ?  
 The black bitches  
 The rootsical bitches  
 The white the brown bitches  
 The right-on bitches  
 What about *them* ? (61-63)

Elle se retrouve dans ses pièces récentes où les voix blanches et noires partagent nombre d'inflexions contribuant ainsi à travailler politiquement contre l'emprise identitaire. Dans *Nut*, qui ouvre en 2013 à Londres, les voix de la noire Elayne et de la blanche Aimee n'empruntent pas des vocalités si différentes : si Elayne pratique plus souvent la négative non diphtonguée « ent », elle partage avec Aimee un certain nombre de « aint » (p. 11, par exemple), les ellipses du « g » au gérondif ou encore les mots tronqués, autant de

---

<sup>8</sup> Pour toute cette analyse, je remercie vivement Monica Michlin et Kerry-Jane Wallart de l'Université de Paris-Sorbonne, pour leur aide indispensable.

marqueurs prétendument ethniques de la langue qui donnent à l'une et l'autre un discours phonétiquement proche. Cette proximité verbale est en outre renforcée par la technique du chevauchement du dialogue :

Elayne. my people would smell your bullshit –  
Aimee. that's how I'd write your / eulogy.  
Elayne. they'd know iss not bout me and embarrass you, their impression  
of me intact, solid amongst written/ shit.  
Aimee. i'd be honest boutchu not harsh, not too harsh but/ honest  
Elayne. they'd know and you wouldn't be invited –  
Aimee. you wouldn't know if I'd be there.  
Elayne. getchu barred. (*Nut*, p. 5)

Trouver la voix de l'autre, c'est tout l'enjeu de ce début de pièce. Et en dépit des protestations d'Elayne, les accents d'Aimee nous confirment que la « circulation » a bien opéré entre les deux amies.

La surprise et l'effet de défamiliarisation qu'entraîne le choix d'acteurs blancs pour vocaliser ces voix noires se retrouvent dans *Random*, de manière plus subtile. L'effet d'aliénation brechtien ou *Verfremdungseffekt* est redirigé vers l'empathie et la responsabilité (Aston 195 sq). Dans *Random*, de même que la voix d'une seule actrice habite plusieurs réalités corporelles et psychiques, la même voix porte plusieurs référents topologiques et identitaires. On comprend bien alors le paradoxe de cette écriture qui stylise pour rendre plus réaliste, qui introduit de la distance et travaille, à la manière brechtienne, la rupture de l'illusion, pour cerner au plus près les accents réalistes de la parole.

La scène est donc une scène de partage, le lieu même où s'opère la rencontre avec autrui : la scène éthique, somme toute, au sens où l'entend Emmanuel Levinas. Cette scène qui fait apparaître le visage d'autrui, non pas en le donnant à voir<sup>9</sup> – puisque précisément Debbie Tucker Green absente le personnage et son visage – mais en le livrant, dans toute sa « nudité », par le biais d'une parole médiée et circulante.

### **Play-Poems et « Solo Symphonies »**

Enfin, c'est la frontière entre les genres littéraires que le texte de Debbie Tucker Green vient troubler. Debbie Tucker Green confie qu'elle n'écrit pas d'emblée dans une forme délibérément donnée :

a voice in my head that won't go away and grow into scraps of writing that she  
the fits together ...I never set out to write plays (...) I was just messing about writing  
stuff down (...) I didn't know whether it was a poem, lyrics to a song or a play (Debbie  
Tucker Green, citée par Garner, in by Goddard 191)

Véritable « play-poem », pour reprendre une expression que Virginia Woolf utilisait pour désigner *The Waves*, *Random* là encore est représentative du reste du corpus. Parcimonieux, précieux, le texte s'égrène verticalement, en forme de poème ou de chanson. Le parti-pris d'oralisation qui retranscrit dans le texte la longueur de certaines syllabes (« su'un ») ou l'oblitération de certaines diphtongues (« mekin ») ou finales

---

<sup>9</sup> Levinas dit bien que « la meilleure façon de rencontrer le visage de l'autre est de ne même pas remarquer la couleur de ses yeux » ; c'est « l'absence de l'autre qui est la présence de l'autre ». (Levinas 79).

(« feelin », « outta ») avant que d'être la marque d'un parler ethnique, inscrit le texte dans une musicalité propre qui transcende le logos au profit de la *phonè*.

La qualité allitérative et assonantique du texte (« shadow of a shadow », « look the clock », « Birds bitchin their birdsong »), résolument portée sur le travail du signifiant et exacerbant la dimension hypnotique du texte, rehaussée par la rhétorique itérative et souvent anaphorique du texte (« A rubbish night's sleep / A restless night's sleep »), opère en totale rupture avec le débit naturaliste tout en cernant au plus près la quotidienneté.

Les choix lexicaux confirment la démarche. L'utilisation rare de formes transitives directes insolites (« look me ») ou l'invention verbale (« eyeball me ») qui vient rappeler la proximité entre la poésie et cette explosion de vitalité dans la langue que sont l'argot et les nouveaux parlers urbains construisent un texte à la fois élaboré et artiste qui paradoxalement devient sans doute le lieu même du parler réaliste. Comme l'écrit Lynette Goddard, debbie tucker green crée une poétique paradoxale qui invite à repenser le réalisme au théâtre :

by writing sparse phonetic and rhythmic dialogue that is simultaneously stylized and yet eminently realistic in capturing the sound of how people really speak through overlapping speech and often fragmented and incomplete sentences (Goddard 193)

tucker green ne poétise pas le réel, ce qui l'inscrirait dans une utopie déréalisante et politiquement vaine, mais au contraire décèle les rythmes profonds, intimement poétiques, du parler naturel :

Listen to a group of kids – just repeat and repeat and repeat.' (...) 'It's hot outside ... it's really hot, innit ? I bet it's really hot'. Suddenly, you've got half a page of dialogue. (cité par Aston 196)

Le paradoxe du « play-poem » de debbie tucker green est qu'il crée comme une méta-langue (langue dans la langue) à la musicalité exacerbée et trouve dans la veine poétique même qui s'y exprime les accents réalistes du parler populaire.

This ent a morning to be peaceful  
And the somethin in the air —  
In the room —  
In this day —  
Mekin mi shiver —  
Even tho my single duvet  
Is holdin onto me like my man –  
Who still don't phone —  
Should be. (3-4)

Le texte déploie une poétique à la fois fluide et heurtée, qui travaille l'ellipse, donne à entendre le silence (« — »), rompt les constructions grammaticales et somme toute dérégule la langue. La proximité avec Lauryn Hill (« Zion », « That Thing », etc.) est troublante. La metteur en scène Sacha Ware commente :

Debbie writes with an extremely pointed sensé of two things : page layout and punctuation. And really it is like a musical score. (cité par Aston, 197)

Dans la langue dominante, debbie tucker green ouvre un espace de liberté, un espace presque anarchique, pour créer ce que l'on pourrait, avec Jean-Pierre Sarrazac appeler une « infralangue » qui corresponde le plus étroitement possible aux corps opprimés de ses personnages (Sarrazac 132). Rythme saccadé ou au contraire travaillant le fondu enchaîné, anarchie grammaticale et lexicale débridé et inventif caractérisent la poésie urbaine de debbie tucker green : à la fois sur-élaborée et empreinte du plus grand réalisme, la musique verbale des personnages opère la synthèse entre distanciation et naturalisme.

C'est donc bien plus vers la « symphony » que vers le « solo » que se donnent à entendre ces monologues, solipsistes seulement en apparence. A l'intérieur de ces niches d'individualité se recompose le sujet moderne, globalisé, éminemment politique et éthique. Et c'est sur les prémisses d'une identité globale (re)composée que le texte vient heurter le spectateur de toute la puissance de sa violence sonore et verbale.

Dans un double mouvement qui à la fois renie l'image scénique – le texte demeure aural et ne passe jamais à l'acte – et la reconvoque pourtant, la partition de debbie tucker green donne à penser la voix comme méta-corps. Timbrée, habitée par le corps qui la porte, la voix est à la fois triomphe de la corporéité et refus de la matérialité corporelle; spectrale, prise entre la chair du verbe et l'intangible du son, la voix ouvre au théâtre une quatrième dimension.

C'est dans cette dimension-là que s'inscrivent les plus passionnantes des écritures de l'après-In-Yer-Face. Le nouveau théâtre politique qui se met en place sur la scène anglaise contemporaine et dont debbie tucker green est l'une des chantres les plus expressives fait la part belle non plus à la violence frontale mais à la voix. Le corps, essentialisé dans la voix, trouve une nouvelle façon de dire son martyr et paradoxalement, le corps spectralisé déclenche un investissement empathique souvent plus fort que la violence frontale. Le corps souffrant se donne à entendre dans la voix et dans la chair même du texte. Parce qu'elle convoque et conjure le corps, et parce qu'elle est toujours la voix de l'autre, la voix de *Random* conteste l'essentialisme, déconstruit les oppositions binaires (noir/blanc ; homme/femme) et fait advenir un sujet labile, pluri-ethnique, globalisé, renégociant ainsi dans le « contrat de spectacle » en terme de responsabilité active et empathique.

## **Bibliographie**

- Aston, Elaine. « debbie tucker green » in Middeke, Martin, Peter Paul Schnierer and Aleks Sierz, eds. *Contemporary British Playwrights*. London : Methuen, 2011. 183-202.
- Goddard, Lynette. « Debbie Tucker green ». Rebellato, Dan, ed. *Modern British Playwriting (2000-2009)*. London : Bloomsbury, 2013. 182-212.
- Cohen-Levinas, Danielle. *La Voix au-delà du chant*. Paris : Vrin, 2006.
- Levinas, Emmanuel. *Ethique et Infini*. Paris : 1982 Livre de Poche, 1984.
- Lecossois, Hélène. « L'écriture du traumatisme de debbie tucker green ou la mise en jeu de la répétition ». Christiane Page, dir. *Ecritures théâtrales du traumatisme ; Ecritures de la résistance*. Rennes : PUR, 2012, p. 175-187.
- Middeke, Martin, Peter Paul Schnierer and Aleks Sierz, eds. *Contemporary British*

- Playwrights*. London : Methuen, 2011.
- Rebellato, Dan, ed. *Modern British Playwriting (2000-2009)*. London : Bloomsbury, 2013.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*. Belval : Circé, 1999.
- Sierz Alek. *In-Yer-Face Theatre*. London : Faber and Faber, 2001.
- . *Rewriting the Nation*. London : Methuen, 2011.
- Tucker Green, Debbie. *Dirty Butterfly*. London : Nick Hern, 2003.
- . *Stoning Mary*. London : Nick Hern, 2005.
- . *Trade*. London : Nick Hern, 2005.
- . *Generations*. London : Nick Hern, 2007.
- . *Random*. London: Nick Hern, 2008.
- . *Nut*. London : Nick Hern, 2013.