



HAL
open science

“ In Yer-Ear-Theatre ” : la voix photogénique sur la scène anglaise contemporaine

Elisabeth Angel-Perez

► To cite this version:

Elisabeth Angel-Perez. “ In Yer-Ear-Theatre ” : la voix photogénique sur la scène anglaise contemporaine. Mara Fazio et Pierre Frantz. *L'Orecchio e l'occhio, Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, Artemide, 2019, 9788875753320. hal-03377770

HAL Id: hal-03377770

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03377770v1>

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.

« In Yer-Ear-Theatre » : la voix photogénique sur la scène anglaise contemporaine

Elisabeth Angel-Perez, Sorbonne Université, Faculté des lettres,
Voix anglophones : littérature et esthétique (VALE 4085).

Le théâtre anglais des deux premières décennies du nouveau millénaire travaille un bien étrange paradoxe : après les excès du néo-brutalisme (*New Brutalism*) et des *Nasty Nineties* et leur frontalité agressive, une tendance avérée de la scène contemporaine (très présente et remarquable) consiste à opérer un retour au verbal comme seul langage scénique, c'est-à-dire comme seule puissance imageante. Alors que le théâtre coup-de-poing du XXe siècle finissant avait pour objectif de lutter contre l'invisibilisation de certaines problématiques, traumatismes ou populations, une nouvelle pratique se fait jour qui reloge l'action (le *drama grec*), et généralement l'action violente, traumatique, au cœur d'une parole réhabilitée qui la remplace et la reconfigure. Après des années de théâtre placées, depuis Aleks Sierz, sous le signe du « In-Yer-Face », c'est à présent un théâtre In-Yer-Ear qui prend le relais sous des formes particulièrement diverses. Qu'il s'agisse de théâtre *verbatim* ou de théâtre narrativisé, de plus en plus fréquent sur les scènes anglaises, des voix se donnent à entendre et comme « à voir » sur une scène où l'on ne passe plus jamais à l'acte.

Un théâtre pour l'oreille et non pour l'œil, un théâtre qui masque, voile, escamote, contourne, absente, déjoue voire frustre l'attente du spectateur. Le théâtre, du grec *thea*, c'est la vue. On va au théâtre avec une attente spéculaire, si bien que sortir du visible, pour l'acteur comme pour le personnage, c'est échapper à l'être perçu et donc peut-être, pour suivre Berkeley (dont Beckett donne avec *Film* une version cinématographique), à l'être tout court. Dans le monde de l'hypervisible actuel où tout n'existe que par l'image, faire le choix de ne pas montrer graphiquement a des répercussions politiques et éthiques : ne pas montrer, alors même que la censure a levé son étau, n'est-ce pas ne pas vouloir voir ? Sarah Kane qui prétend que mettre en scène la barbarie est une preuve de reconnaissance

de la barbarie-elle-même¹, n'écrit-elle pas *Anéantis (Blasted)* pour s'opposer à l'invisibilisation médiatique du génocide bosniaque ?

Loin de se poser en ces termes, sortir du visible sur la scène anglaise très contemporaine s'accompagne d'une entrée en voix et fait plutôt signe vers une autre modalité de la perception et vers une autre visualité. Ce sont les enjeux de cette autre perception que travaillent, par exemple et dans le sillage du beau texte de Tanizaki, *L'Eloge de l'ombre* (1933, traduit en 1973), Simon McBurney et le Theatre de Complicite avec *Shun-Kin* (2011) ou *The Encounter* (2016), ou encore les récents développements du « théâtre dans le noir » (« Theatre in the Dark ») avec des compagnies comme Punch Drunk, Art of Disappearing, Sound and Fury ou Lundahl & Seitzl².

On écartera ici les performances qui ont partie liée avec le « théâtre immersif » pour proposer un très bref parcours à travers ces dramaturgies qui se construisent sur ce que François Lecercle nomme un spectacle « dérobé » ou encore un « spectacle négatif »³. Ce théâtre, qui ne montre pas ou plutôt qui montre qu'il ne montre pas, redéfinit donc le voir au théâtre, à l'opposé de la tradition philosophique occidentale inspirée de Platon qui pense le lumineux comme vrai et comme beau, et l'image (et l'imagination) au contraire de l'idée, comme déjà, une ombre. Max Milner, dans *L'Envers du visible*, affirme que le second XXe siècle nous fait entrer dans ce qu'il appelle « l'obscurité épistémologique », c'est-à-dire dans une vision du monde qui ne fait confiance qu'au négatif pour faire advenir une vérité sur laquelle ne pèse aucun soupçon de complaisance ou d'illusion : « Le mouvement vers cette promotion du négatif s'amorce à partir du moment où diminue la confiance dans la pensée conceptuelle et dans le langage qui lui est attaché pour atteindre l'être-même des choses »⁴.

Une nouvelle phénoménologie de la scène resterait donc à inventer, qui définirait le voir au théâtre, non pas en raison de ce que le plateau circonscrit le visible, mais, pour le dire avec Merleau-Ponty, parce que ce faisant, il donne à penser « l'immensité de ce qui ne l'est pas ». Le « perdre de vue », au théâtre, ne serait donc plus une tragédie, mais peut-

¹ « When I read *Saved*, I was deeply shocked by the baby being stoned. But then I thought ... if you are saying you can't represent something, then... you are denying its existence, and that's an extraordinarily ignorant thing to do ». Sarah Kane, in *The Times*, January 1995. Cité en avant propos à *Shopping and F***** de Mark Ravenhill, London, Methuen, 1996.

² Voir Adam Alson et Martin Welton, *Theatre in the Dark, Shadow, Gloom and Blackout in Contemporary Theatre*, London, Bloomsbury, 2017.

³ François Lecercle, « L'ombre d'un spectacle tragique : sur *Les Perses* d'Eschyle, » *L'ombre de l'image : de la falsification à l'infigurable*, ed. Murielle Gagnebin. Seyssel: Champ Vallon, 2003, 201-216.

⁴ Max Milner, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*. Paris : Seuil, 2005, p. 348-49.

être au contraire une garantie d'ontos : seule la sortie du visible permettrait de voir la chose pour ce qu'elle est (et non pas la chose pour ce qu'elle n'est pas : pour reprendre l'exemple de Heidegger, voir la montre pour la montre et non pas l'heure pour la montre). Le paradoxe des phénoménologues — qui tient que ce qui est visible n'est pas toujours vu et que ce qui est invisible est visible — dessine dans ce théâtre anglais récent une poétique de l'oblitération qu'on esquissera ici en abordant quelques unes des œuvres qui, dans le renouvellement du projet beckettien, montrent que le phototropisme au théâtre a vécu et que le pacte de spectacle doit d'être renégocié au profit du In-Yer-Ear, plus que du « In-Yer-Face ».

1. Sortir du visible, entrer en voix : le « lieu-dire » beckettien

Le théâtre a toujours eu vocation à faire parler les morts : prosopopique par essence, il donne à entendre des voix d'outre-tombe. Pour Edward Gordon Craig, qui parle d'y « accueillir le fantôme », comme pour Vitez, le théâtre, c'est le lieu du spectre, de l'autre monde. Le travail théâtral est tout entier articulé autour de « ce mouvement pendulaire qui consiste tantôt à incarner des images tantôt à les désincarner »⁵.

Au commencement, comme souvent quand il s'agit du contemporain, il y a Beckett : Beckett est le premier à donner à voir la matière-ombre et à faire entrer le personnage dans la chambre obscure, avec comme en photographie, le dessein de le révéler. L'œuvre au noir de Beckett peut se comparer au processus photographique tel que le décrit Milner :

[...] que fait la lumière dans le processus photographique ? Elle produit du noir, en agissant sur les sels d'argents qui sont exposés à son action. Le négatif ainsi obtenu produira du noir là où une nouvelle exposition à la lumière permettra à celle-ci de traverser ses parties claires, les parties lumineuses de l'image positive étant des “réserves” que les rayons lumineux ont plus ou moins respectées. C'est ce qui

⁵ Vitez, Antoine. « Incarner les fantômes », entretien avec Vitez, *Journal de Chaillot* 10 (février 1983), cité par Monique Borie « le théâtre à l'épreuve de l'invisible », in Muriel Gagnebin, dir., *L'Ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Seyssel : Champ Vallon, 2002, p. 222.

amène Jean-Claude Lemagny à se prononcer pour l'antériorité ontologique de l'ombre dans l'image...⁶

et plus loin

La photographie, disait Raoul Hausmann, est mélanographie : l'art de constituer des formes avec du noir. Et si la photographie se trouve enfin un corps et une chair, c'est dans le noir de l'ombre qu'elle pourra les trouver. Seul ce noir possède l'intime vibration qui est le propre de toute chair ...⁷

C'est bien de « mélanographie », ou faire des formes avec du noir, qu'il est question sur la scène beckettienne : d'abord dissimulé sous une couverture qui lui cache les jambes (*Fin de Partie*), puis sous des robes de moines qui tournent autour d'une béance ou d'un trou traumatique (*Quad*), mais aussi enterré dans des urnes funéraires (*Comédie/Play*), ou dissimulé sous des capes et chapeaux couvrants (*Come and Go*), puis enfoui dans un mamelon (*Oh les beaux jours*), et enfin absenté à l'exception de (la) Bouche (*Pas moi*), le corps beckettien sort du visible pour mieux éclore au vu. Le théâtre incarne ici le paradoxe phénoménologique : moins on voit le corps plus on le voit (et plus on expose le corps, moins on le voit). C'est donc « l'anti-matière », selon l'expression que propose Georges Didi-Huberman à propos du sculpteur Claudio Parmiggiani⁸, que Beckett donne à voir. A mesure qu'il entre dans l'ombre, le personnage devient un « lieu-dire » pour reprendre la belle expression de Ludovic Janvier, et de cette voix presque acousmatique, Beckett fait paradoxalement le lieu photogénique par excellence. Le photogénique, écrit Jean Epstein (qui reprend la notion à Louis Delluc) recouvre « tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité (morale) par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique. »⁹

Le lieu beckettien, c'est bien cette voix presque acousmatique, cette voix-ombre, parfois à la limite de l'audible ou de l'intelligible – comme dans *Berceuse* ou *Que Nuages* –, comme lieu d'une « majoration ». La voix-ombre beckettienne, ce qui reste quand tout

⁶ Max Milner, *op. cit.*, p. 406.

⁷ *Ibid.*

⁸ Georges Didi-Huberman. *Génie du Non-Lieu* Paris : Minuit, 2001.

⁹ Cité par Aumont Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet. *L'Esthétique du film*. Paris : Nathan, 1983, p. 115.

à disparu comme en témoigne *Breath*, est au théâtre ce que le photogénique serait au premier cinéma et au cinéma d'art : le lieu d'un surcroît d'être.

Donc, au commencement, il y a Beckett et la scène contemporaine s'inscrit dans son sillage, travaillée qu'elle est par cette poétique de l'oblitération, où se nouent des perspectives qui articulent étroitement l'intime et le politique. L'œuvre de Kane en donne la preuve.

2. « *Ear for Eye* »¹⁰: de Sarah Kane en *Persephone* aux personnages dévoisés de Martin Crimp

De même que l'œuvre de Beckett se lit comme une œuvre de l'épuisement dirigée tout entière vers le moindre, l'œuvre de Sarah Kane répond à un véritable processus d'invisibilisation : au fil de l'œuvre, on voit se mettre en place une lente agonie du genre théâtral qui inscrit la spectralisation du corps et avec lui, de la pièce traditionnelle et va se loger aux confins du poème. Alors que les personnages de *Blasted* sont nommés (Ian, Cate) et évoluent dans un décor qui, avant qu'il soit bombardé, est identifiable et correspond peu ou prou à celui du drame bourgeois (*comedy of manners*), ce sont des lettres qui remplacent les personnages dans *Crave* (ABCM)¹¹. Enfin, dans la dernière pièce de Kane, la lettre est remplacée par l'anonymat des tirets ou par plus rien du tout. On n'a plus même la certitude que la parole est prise : il pourrait bien n'y avoir personne sur la scène : « no performance needed » ; « Just a word on the page and there is the drama », écrit Kane dans *4. 48 Psychosis*. Les deux dernières pièces de Kane (*Manque* et *4. 48 Psychose*) donnent à voir ce que Crimp appelle « une absence de personnage » (« a lack, an absence of character ») mais précisément, jamais la vue n'aura été autant sollicitée que dans ces textes qui ne sont plus portés que par des voix :

watch me vanish

¹⁰ Il s'agit là du titre de la dernière pièce de Debbie Tucker Green, dont le nom s'orthographe sans majuscules, qui précisément fait porter le trauma non pas par l'opsis mais par la voix.

¹¹ Ces lettres, superficiellement et a posteriori rattachées par Kane au concept de personnage, plutôt que des entités psychologiques ou sociales, plutôt qu'une présence au monde, signent une absence au monde : « To me A was always an older man. M was always an older woman. B was always a younger man and C a younger woman ... A, B? C? M do have specific meanings which I am prepared to tell you. A is many things which is the Author, Abuser (because they're the same thing Author and Abuser) ... Antichrist. My brother come up with Arse-Hole which I thought was quite good. It was also the Actor who I originally wrote it for who's called Andrew. M was simply Mother. B was Boy and C was Child, but I didn't want to write those things down because then I thought they'd get fixed in those things forever and nothing would ever change », cité dans Graham Saunders, *Love me or Kill Me. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester UP, 2002, p. 104.

watch me
vanish

watch me
watch me
watch

(et au milieu de la page suivante, la dernière)

It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my
mind

Please, open the curtains ¹²

Kane s'érige alors en figure de Persephone, qui, au royaume des ombres, fait entendre une parole solipsiste (*per se Phone*), une « solo-symphony »¹³, un effacement qui dit la crise du sujet bien sûr, mais qui ouvre aussi sur une lecture politique en ce qu'elle sémiotise l'effacement du sujet féminin : c'est cette dimension que Martin Crimp avait, quelques années auparavant, explorée avec *Attempts on Her Life* dont on peut dire qu'elle entretient une relation intertextuelle transpersonnelle extraordinaire avec *4. 48 Psychose*, et en anticipe en quelque sorte les grandes lignes.

De fait, le processus d'invisibilisation est plus radical encore avec la pratique théâtrale de Martin Crimp chez qui la spectralisation du corps se double d'un « dépaysement » de la voix ou d'un dévoisement du personnage qui sort du visible et entre dans une voix qui n'est jamais la sienne propre. Dans ce théâtre de l'espace mental¹⁴, largement « narrativisé », le personnage n'existe que comme narrateur d'un autre qui reste à jamais caché : *Attempts on Her Life*, sous-titrée dix-sept scénarios pour le théâtre, tentent de « re-membrer » une femme, Anne, qui n'apparaît jamais et ne parle jamais : dix-sept « attempts », tentatives et attentats dans un même mouvement donc, dix-sept échecs

¹² Ce sont les toutes dernières lignes de *4.48 Psychosis* de Sarah Kane, London, Methuen, 2000, p. 42-43.

¹³ *Id.*, p. 40.

¹⁴ Crimp déclare : « I have consciously developed two methods of dramatic writing: one is the making of scenes in which characters *enact* a story in the conventional way—for example my play THE COUNTRY—the other is a form of narrated drama in which the act of story-telling *is itself dramatised*—as in ATTEMPTS ON HER LIFE, or FEWER EMERGENCIES, recently produced by Vienna's Burgtheater. In this second kind of writing, the dramatic space is a *mental* space, not a physical one. » Martin Crimp. Interview with Ensemble Modern, "Into the Little Hill. A work for stage by George Benjamin and Martin Crimp." *Ensemble Modern Newsletter* (n°23. October 2006), consultable à cette adresse au 15 octobre 2012: http://www.ensemble-modern.com/en/press/press_archive/interviews/2006/557.

de faire advenir sur scène le personnage principal de la pièce, celle dont on parle, celle qui est parlée, mais dont la voix propre reste à jamais muette : Anne. Anne n'accède ni au visible, ni à l'audible : dévoisée, oblitérée, perforée, Anne n'a d'existence que dans la voix ventriloque des autres qui disent sa vacuité : elle se sent comme un poste de télévision, c'est-à-dire comme une surface plane avec à l'arrière seulement quelques câbles et de la poussière.

Crimp construit là une dramaturgie de la « désidentité », pour le dire avec Evelyne Grossman ou encore du « désêtre »¹⁵. Il cerne une voix « déprise »¹⁶, une voix qui dirait l'autre sur fond de psyché désertée.

Le protagoniste, dans cette pièce – et Martin Crimp radicalisera la technique notamment dans le texte pour musique qu'il compose pour George Benjamin, *Into The Little Hill*¹⁷ –, n'existe que par la voix de l'autre : privé de corps, il est également privé de sa voix propre dans un mouvement qui confirme l'exil du sujet sur la scène post-beckettienne (*Not I/ Pas moi*). Tout se passe comme si seule la voix de l'autre pouvait exprimer le sujet : pour le dire avec Jean-Pierre Sarrazac, « le personnage monologuant qui s'impose aujourd'hui sur nos scènes possède cette particularité qu'il parle en se taisant ». »¹⁸

3. Ekphrasis négative¹⁹

Dans le sillage ouvert par Martin Crimp, de nombreux dramaturges de la nouvelle génération travaillent sur la scène contemporaine à la lisière du poème. Debbie Tucker Green (sic) avec ses monodrames et en particulier avec *random*, une pièce portée par une seule actrice noire pro-phétisant la voix de cinq personnages, Nick Gill avec *Sand*, Simon Stephens avec *Sea Wall*, Chris Thorpe avec *There Has Possibly Been an Incident*, ou encore David Harrower avec *Ciara font*, parmi d'autres de la nouvelle génération, advenir un

¹⁵ Le concept de « désidentité » est travaillé par Evelyne Grossman, *La Défiguration*. Paris: Minuit, 2004 ; celui de « désêtre », par Blanchot, cité par Milner, *op. cit.*, p. 351.

¹⁶ Savinel, Christine. « D'une voix déglottée... » Les paradoxes du lyrisme chez Emily Dickinson, Jorie Graham, Michael Palmer. E. Angel-Perez et P. Iselin, dir. *Poétiques de la voix, Sillages critiques* 7 (2005), p. 155-170.

¹⁷ *Into the Little Hill (A text for music)*. Paris: L'Arche, 2006, et voir mon analyse dans « Je(ux) de voix : le théâtre de Martin Crimp ». Ch. Delourme et R. Pedot, dir. *Tropismes* 17 (2011).

¹⁸ Sarrazac, Jean-Pierre. *L'Avenir du Drame*, Belval, Circé, 1999, p. 130.

¹⁹ Voir Silvia de Min, « La peinture scénique de Samuel Beckett : empêchement et image résiduelle », Julie Postel et Marie Garré Nicoara, dir. *Corps béants, corps morcelés - Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, Louvain, E.M.E., 2018.

théâtre aural qui renonce à la mimésis, c'est-à-dire à la représentation d'actions en actes et donc à la visualité graphique mais pour autant pas à l'image et ne donnent rien à voir qu'un narrateur souvent à mi-chemin entre le récitant, le choreute et le personnage.

Nick Gill propose, avec *Sand*, un monodrame polyphonique sur la guerre nucléaire, porté par la voix d'une seule actrice et qui prend l'exact contre-pied des très spectaculaires *Pièces de guerre* d'Edward Bond, créées trente ans plus tôt. Artiste protéiforme, Gill est auteur, performer, musicien. C'est au cœur du collectif d'artistes The Apathists qu'il commence à écrire pour le théâtre. *Sand* (2013) est sa deuxième pièce. Gill s'y essaie à un style totalement différent de celui qui avait animé sa plume dans *Mirror Teeth* (2011), une comédie satirique sur la xénophobie des « little Englanders » et avant de redonner voix à une pochade politique avec *fidji land* (2014) située dans une sorte de Guantanamo où les prisonniers sont des plantes vertes ! Avec *Sand*, le ton change radicalement. Placée sous le signe de l'empathie et de la post-ironie, la pièce frappe par la puissance de la langue. Gill y conjugue ses talents de musiciens et de poète. De sa pièce, il fait la description suivante :

[*Sand* is] a fractured, multi-narrative, polyvocal piece about the development and deployment of nuclear weapons; the constantly-shifting text moves between numerous times and locations, both real and hypothetical, until every thread, and the text's language itself, collapses.²⁰

Comme pensé pour tracer les contours d'une nouvelle poétique de la confusion, le texte inscrit, au hasard de ses pérégrinations, l'histoire d'une mise à mort : celle de l'enfant et, par-delà l'enfant, celle de l'humanité, mais invite également à se lire comme une thanatographie du langage lui-même. Comme chez Kane, la partition « (P)olyvocale » n'attribue néanmoins pas les voix. Sur la page, aucun nom de personnage, aucun tiret qui suppose même que la parole soit prise. Plutôt, une « étendue de parole » (« Sprachflächen ») à la manière de Elfriede Jelinek.

Dans ce texte déroutant, tout contribue à faire image à partir de ce qui précisément en éradique la possibilité même : l'injonction « imagine ». Voici l'incipit de la pièce :

²⁰ Voir le site de Nick Gill, (<http://nickfuckinggill.com/index.php/plays/sand-2013/>)

Imagine -

a young boy on a swing in a playground
he has a blue hat on, let's say
striped shirt
brown shoes that will be replaced in a few weeks
unexciting socks
a graze on one knee, healing quickly
hair of some kind
it's summer
there's grass, and trees, and sky
a squeak in the string on the backstroke
reeeeep
and a little lower on the front
rerrrrrp
reeeeep
rerrrrrp
reeeeep
rerrrrrp
not thinking about anything
reeeeep
rerrrrrp

and the world turns.

L'oblitération s'opère à un triple niveau : refus au moins partiel de l'incarnation, sous peine d'invalider la nature même de l'injonction ; convocation de l'image sous la forme d'une ekphrasis, mais d'une ekphrasis qui précisément renonce à devenir l'hypotypose et inscrit l'image présente dans un passé nostalgique convoquant un « ça a été ». Le texte explore l'effet photographique et travaille l'absence, le deuil, au cœur de la présence²¹.

²¹ « (...) dans la photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe: de réalité et de passé. (...) Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore

Le programme de la pièce est tout entier dans ce premier mot. Il s'agira, pour Nick Gill, de construire les images qui jamais ne seront plastiquement données à voir sur la scène, mais rendues palpables par la chair même des mots. La simplicité de la scène « fait image ». Image sonore d'abord : l'onomatopée « rrrrrrp/reeeeeep », qui dessine le mouvement sur plusieurs lignes, comme si le passage à la ligne lassait le temps à la balançoire de monter puis de redescendre, construit une sorte de « photogramme plurisensoriel »²². L'onomatopée convoque, certes, l'image visuelle mais plus encore, elle en essentialise les enjeux. L'ekphrasis qui compose ce premier fragment (tableau d'enfance) construit empathie et humanité : il est même fait allusion à la légère égratignure au genou qui inscrit le petit garçon dans la vie et le projette dans un avenir meilleur (« healing quickly ») et prospère (« replaced in a few weeks »). La structure paratactique, alliée à la simplicité du vocabulaire, cerne parfaitement l'évidence heureuse et innocente de la scène : « not thinking about anything ». Sonore, le tableau s'anime, là encore parce que Gill fait appel à des bruits familiers. Pour autant, comme pour la pastorale qui contient en germe les prémises de son revers tragique, comme pour la photographie qui convoque un chronotope multiple à la fois perdurant et aboli, l'image ici convoquée, selon le mot de Derrida, « demeure ». La suspension temporelle à laquelle elle invite vient nier la perspective ou la prospective même que les mots affirment pourtant au mode grammatical du futur. Elle fige l'image et inscrit la disparition, l'oblitération, dans l'image à peine née. Gill parvient là, contre toute attente, à faire pressentir le pire au cœur même de la sérénité innocente. Des mots convoqués, il ne reste que les fantômes dont on sent encore la trace dans l'infralangue qui les remplace : l'onomatopée en miroir signe un renversement possible jusque dans les sons, un « reeeeeep/rrrrrrrp » menaçant, lancinant et déserté de toute vie. La scène ici ne capture pas non pas un moment, mais la vision d'un moment. Au plus proche de la photographie, elle capture bien plutôt un moment de bonheur nostalgique car aboli au moment même où l'image se forme dans l'esprit du spectateur : le « ça a été » vient ici d'emblée frapper l'esprit du spectateur alors qu'à ce stade de la pièce – on n'est qu'au

du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence qui est l'ordre fondateur de la Photographie. (...) Le nom du noème de la photographie sera donc : « Ça-a-été » (...) cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*); il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. » Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1980, p. 120.

²² Le concept est explicité de manière lumineuse par Stéphane Resche à propos de l'œuvre d'Italo Calvino, in Stéphane Resche, « Art de l'écoute et image sonore », *Italies* [En ligne], 16 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 15 mars 2017. URL : <http://italies.revues.org/4433> ; DOI : 10.4000/italies.4433

tout début – rien ne laisse supposer le deuil. La référence indéniable à ce qui a eu lieu est là, qui dans le même temps atteste de la présence et de l'absence. Le noème de la photographie est bien, selon Barthes, ce révolu-pourtant-immortalisé qui consigne dans la mort un sujet se sentant devenir objet au moment de la prise de vue et faisant, écrit Barthes, une « micro-expérience de la mort ».

On le voit, le paradoxe est tout entier là : plus le corps du personnage s'absente, plus il est envahissant. Ce théâtre de la voix photogénique simultanément oblitère et majore la présence du corps absenté. La blessure ampute, déforme, défigure et finit par perforer (le trauma troue) ou raturer le visible pour faire advenir le visuel, un visuel qui s'élabore dans l'audible. La voix, seul témoin du corps martyr (on se souvient que par étymologie, le martyr est le témoin), s'élève sur la scène contemporaine, comme une sorte de « métacorps »²³ qui parle un corps qu'elle spectralise à la fois. On verra peut-être dans ces nouvelles pratiques dramaturgiques une autre manière de cet « art de l'oblitération » dont parle Emmanuel Lévinas à propos du sculpteur et plasticien Sosno.²⁴

Bibliographie

Agamben, Giorgio et Valeria Piazza, *L'Ombre de l'amour*. Trad. Giorgio Agamben et Joël Gayraud, Paris, Payot et Rivages, 2003.

Alson, Adam et Martin Welton, *Theatre in the Dark, Shadow, Gloom and Blackout in Contemporary Theatre*, London, Bloomsbury, 2017.

Angel-Perez, Elisabeth. « Eloge de l'ombre : les paradoxes du corps spectral dans le théâtre anglais contemporain », *Miranda* 8 (2013).

Aumont Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *L'Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983.

²³ Cohen-Levinas, Danielle. *La Voix au-delà du chant - Une fenêtre aux ombres*. Paris: Vrin, 2006, p. 41.

²⁴ Cet article reprend certaines des démonstrations menées dans Elisabeth Angel-Perez, « Eloge de l'ombre : les paradoxes du corps spectral dans le théâtre anglais contemporain », *Miranda* [Online], 8 | 2013.

Barker, Howard, *Arguments for a Theatre*, (1989), London, John Calder, 1993.

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

Borie, Monique, « le théâtre à l'épreuve de l'invisible », in Muriel Gagnebin, dir., *L'Ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, op. cit.

Cohen-Levinas, Danielle, *La Voix au-delà du chant - Une fenêtre aux ombres*, Paris, Vrin, 2006.

Crimp, Martin, *Attempts on her Life*, London, Faber, 1997.

—. *Into the Little Hill (A text for music)*, Paris, L'Arche, 2006.

De Min, Silvia, « La peinture scénique de Samuel Beckett : empêchement et image résiduelle », Julie Postel et Marie Garré Nicoara, dir. *Corps béants, corps morcelés - Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, Louvain, E.M.E., 2018.

Didi-Huberman, Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Minuit, 2001.

Gagnebin, Muriel, dir. *L'Ombre de l'image, de la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

Grossman, Evelyne, *La Défiguration*, Paris, Minuit, 2004.

Kane, Sarah, *Blasted*, London, Methuen, 1996.

—. *Crave*, London, Methuen, 1998.

—. *4:48 Psychosis*, London, Methuen, 2000.

Lecerclé, François, « L'ombre d'un spectacle tragique : sur *Les Perses* d'Eschyle, » *L'ombre de l'image : de la falsification à l'infigurable*, ed. Murielle Gagnebin, op. cit.

Levinas, Emmanuel, *De l'oblitération. A propos de Sosno*. Paris : La Découverte, 1990.

Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Milner, Max. *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005

Sammarcelli, Françoise, dir. *L'Obscur*, Paris, Michel Houdiard, 2009.

Sarrazac, Jean-Pierre, *L'Avenir du Drame*, Belval: Circé, 1999.

Saunders, Graham, *Love me or Kill Me. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester UP, 2002.

Savinel, Christine, « D'une voix dégagée... » Les paradoxes du lyrisme chez Emily Dickinson, Jorie Graham, Michael Palmer, E. Angel-Perez et P. Iselin, dir. *Poétiques de la voix, Sillages critiques 7* (2005) : 155-170.

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

Tanizaki, Junichiro, *Eloge de l'ombre*, (1933), Trad. René Sieffert, (1977), Paris : Verdier, 2011.

tucker green, debbie (sic), *ear for eye*, London, Nick Hern, 2018.

Vitez, Antoine. « Incarner les fantômes », entretien avec Vitez, *Journal de Chaillot* 10 (février 1983).

Résumé:

La scène anglaise contemporaine, après des années de théâtre placées sous le signe du « In-Yer-Face » reloge le voir au creux de l'entendre : un théâtre In-Yer-Ear s'affirme qui permet de déceler les grands traits d'une nouvelle phénoménologie fondée sur le perdre de vue. La voix se fait photogénique et l'oblitération pourrait bien être, contre toute attente, une garantie plutôt qu'une menace. C'est ce paradoxe que met en avant le théâtre des grands spectralisateurs que sont, dans le sillage de Beckett, Sarah Kane, Martin Crimp ou encore Nick Gill et debbie tucker green.

Elisabeth Angel-Perez est professeur de littérature anglaise à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Elle est l'auteur de nombreux ouvrages et articles sur le théâtre britannique contemporain et est également traductrice.