



HAL
open science

Entre performance et théâtre : l'Auteur sur la scène anglaise contemporaine

Élisabeth Angel-Perez

► **To cite this version:**

Élisabeth Angel-Perez. Entre performance et théâtre : l'Auteur sur la scène anglaise contemporaine. Clotilde Thouret. Le Dramaturge sur le plateau, , pp.417-426, 2018, 978-2-406-07786-2. 10.15122/isbn.978-2-406-07786-2.p.0417 . hal-03377793

HAL Id: hal-03377793

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03377793>

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.

Entre performance et théâtre : l'Auteur sur la scène anglaise contemporaine

Depuis *The Critic* (1779) de Sheridan qu'illuminent Puff et Sir Fretful Plagiary, c'est rarement en personnage triomphant que se construit la figure de l'auteur en scène dans le théâtre anglais. Dans le théâtre contemporain, c'est pire encore. En 1973, Bond exécute Shakespeare. Dans *Bingo*, le Barde se suicide parce qu'il n'a pas réussi à changer la société. En 1998, Stoppard l'allonge sur le divan du psychanalyste dans *Shakespeare in Love*. Quant au personnage d'Oscar Wilde, c'est toujours bien plus sous les traits du héros tragique victime de l'Angleterre victorienne et puritaine que sous ceux du pétillant homme d'esprit que l'on connaît qu'il se fait une place sur la scène¹.

Le début du XXI^e siècle en Grande-Bretagne fait apparaître un nouveau type de présence du dramaturge en scène : entre performance et autofiction, l'auteur ressuscite. Après les années de violence frontale du *New Brutalism* et du *In-Yer-Face* où Sarah Kane faisait littéralement exploser le théâtre (*Blasted*, 1995), le début du millénaire est, pour ce qui est de la scène politique et expérimentale, marquée par un retour de la parole en scène : un théâtre « *In-yer-Ear* », au moins autant que *In-Yer-Face*². Les dernières pièces de Kane (*Crave*, en 1998, et *4 :48 Psychosis*, en 2000), mais aussi les pièces de Martin Crimp ou, plus récemment encore, de Debbie Tucker Green donnent à entendre ou à voir des voix sur un espace théâtral où l'on ne passe plus jamais à l'acte : plus de personnages nommés, plus même de lettres ou de chiffres qui signaleraient la présence d'une voix. Juste des tirets qui signifient que la parole est prise et parfois plus de tiret du tout, ce qui permet de penser que précisément, elle ne l'est pas. La délégation de la voix n'est donc pas un passage obligé sur l'espace scénique contemporain. Quelques pièces récentes montrent que l'auteur ne se démultiplie pas en autant de personnages ou porte-voix que nécessaire. Il garde la parole et la place sous le signe d'un sujet lyrique réinventé, qui brouille la frontière entre théâtre et poésie. La voix – comme « méta-corps »³ de l'auteur – résonne ainsi, soit prophétisée par un acteur « transparent » (dans ses mises en scène de *4 :48 Psychose* Christian Benedetti met en scène une Ingrid Jaulin puis une Annamaria Marinca qui travaillent toutes deux la ressemblance avec l'auteur⁴), soit portée par le corps de l'auteur lui-même. Ainsi, on imagine Sarah Kane jouant ses propres textes : *Cleansed (Purifiés)*, mais aussi *Crave (Manque)* ou Tucker Green jouant *Voice*, la voix qui les dit toutes dans *Random*.

C'est de cette non délégation de la voix que découle également la mode du *verbatim theatre* très présent sur la scène politique dans les années 1990. Il s'agit d'un théâtre dont le texte est constitué pour au moins 60 % de citations mot pour mot des protagonistes représentés. David Hare passe à juste titre pour en être l'un des représentants les plus importants avec des pièces comme *Stuff Happens* où Georges Bush, Colin Powell, Condoleezza Rice et Tony Blair discutent les modalités de l'engagement de l'Angleterre dans la guerre en Irak avec les mots qui sont les leurs, au sens propre. Hare, dans son intention de renouveler le théâtre politique et de refonder

¹ On retiendra entre autres *The Judas Kiss*, de David Hare (1998), *Gross Indecency* de Moïse Kaufman (1999) ou encore C.3.3. de Robert Badinter (1999).

² On doit l'expression à Aleks Sierz, dans *In-Yer-Face Theatre*. London: Faber, 2001.

³ J'emprunte le concept à Danielle Cohen-Levinas, dans *La Voix au-delà du chant – Une fenêtre aux ombres*. Paris, Vrin, 2006, p. 41.

⁴ *4:48 Psychose*, de Sarah Kane, m. en sc. Christian Benedetti, Théâtre-Studio d'Alfortville (2001) et Young Vic Theatre de Londres (2009).

l'espace théâtral comme lieu de débat, n'hésite pas à se mettre en scène lui-même et renonce à la schize identitaire fondatrice de l'acte théâtral. *Via Dolorosa* ou *Berlin/Wall* sont des pièces conçues pour être dites (jouées ?) par l'auteur seul en scène, qui chorégraphie son propos et livre ses réflexions sur une situation politique donnée, le conflit israélo-palestinien d'une part, les murs ou barrières dans le monde de l'autre.

Enfin, l'auteur fait un retour remarqué dans une pièce de 2009 qui a fait grand bruit en Angleterre¹ et que l'on prendra ici comme gage de la post-dramaticité² confirmée de la scène britannique : *The Author*, de Tim Crouch. Le mode de fonctionnement bien particulier de cette pièce, à la frontière du théâtre et de la performance, permet de cerner la manière dont ce théâtre, qui se revendique comme déconstructionniste, « post-dramatique », et bien sûr post-moderne, n'en finit pourtant pas de re-théâtraliser et de re-dramatiser cela même qu'il se fixe pour mission de déconstruire. Cette pièce-performance définit une nouvelle modalité de la fiction en scène : une manière d'autofiction, telle que la pratiquent également Tim Etchells et Forced Entertainment (*The Coming Storm*) ou parfois Simon MacBurney et le Theatre de Complicité (*Mnemonic*), ressuscite l'auteur d'après la mort de l'auteur et refonde un théâtre que l'on pourrait dire néo-dramatique ou post-post-dramatique.

1. *L'Auteur* dans un théâtre « pour un monde dans lequel le théâtre lui-même est mort »³

En 1997, dans *Atteintes à sa vie*, Crimp proclame la mort du théâtre :

— *It's theatre — that's right — for a world in which theatre itself has died. Instead of the outmoded conventions of dialogue and so-called characters lumbering towards the embarrassing dénouements of the theatre, Anne is offering us a pure dialogue of objects: of leather and glass, of Vaseline and steel; of blood, saliva and chocolate. She's offering us no less than the spectacle of her own existence, the radical pornography — if I may use that overused word — of her own broken and abused — almost Christ-like — body.*

« — C'est du théâtre — c'est vrai — pour une société dans laquelle le théâtre lui-même est mort. Au lieu des conventions démodées du dialogue entre de pseudo-personnages pataugeant jusqu'à un dénouement filandreux, Anne nous offre un pur dialogue d'objets : de cuir et de verre, de vaseline et d'acier, de sang, de salive et de chocolat. Elle nous offre rien de moins que la représentation de sa propre existence, la pornographie radicale — si je peux user de ce terme trop usé — de son propre corps brisé et abusé — presque comme celui du Christ⁴. »

Comme *Atteintes à sa vie*, et de manière plus exacerbée encore, *L'Auteur* se donne véritablement pour post-dramatique : la pièce déconstruit la structure, le personnage, l'intrigue et surtout, et c'est là qu'elle va plus loin que la plupart des pièces qui se revendiquent du post-dramatique, l'opposition binaire entre la « réalité » (notre monde) et le monde fictif créé par la scène. Pour Lehmann, le théâtre dramatique est fondé sur

¹ Un volume de la *Contemporary Theatre Review* (21-4, 2011) a été consacré à la pièce. Il rassemble des études de Stephen Bottoms, Chris Goode, Helen Iball, Helen Freshwater, Andy. Smith, Seda Ilter et Tim Crouch. On note en outre la communication de Liz Tomlin, « Target Audiences and Aesthetics in Tim Crouch's *The Author* » au colloque « The Author and the Audience », University of Leeds, 6 Novembre 2010.

² Voir Hans Thies Lehmann, *Le Théâtre post-dramatique* [1999], trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

³ Martin Crimp, *Attempts on her Life*, Londres, Methuen, 1997 (je souligne) ; *Atteintes à sa vie*, trad. Laurent Pellet, Paris, L'Arche, p. 175.

⁴ M. Crimp, *Attempts on her Life*, éd. cit., p. 50-51 ; *Atteintes à sa vie*, éd. cit., p. 175.

le primat d'un « cosmos textuel fictif » régi par des « principes de narration ainsi que (par) l'ordre d'une fable¹ » et c'est précisément cette caractéristique que la pièce de Crouch interroge de manière subtile.

De la proposition « le dramaturge sur le plateau », la pièce retient le dramaturge mais évacue l'idée même de plateau, puisque l'auteur se débarrasse de la scène :

The Author is set in the Jerwood Theatre Upstairs at the Royal Court even when it's performed elsewhere.

This is a play that happens inside its audience. As the audience enter the space, they encounter two banks of seating, facing each other, comfortably spaced apart but with no 'stage' in between. This must not be a *confrontational* configuration. The request the play makes is for us to be okay about ourselves, to gently see ourselves and ourselves seeing. There should be plenty of warm, open space in the play. The audience should be beautifully lit and cared for. When the audience is asked questions, these are direct questions that the audience are more than welcome to answer — but under no pressure to do so.

The actors are unspectacularly seated throughout the audience.

« L'Auteur se joue au Jerwood Theatre Upstairs, au théâtre du Royal Court – même quand la pièce est jouée ailleurs.

C'est une pièce qui se passe dans le public. Lorsque le public pénètre dans la salle, il découvre deux bancs en vis-à-vis, bien séparés l'un de l'autre et il n'y a aucune " scène " entre les deux. Le dispositif n'est en rien frontal. La pièce nous invite à nous sentir bien avec nous-mêmes, à nous considérer nous-mêmes (et la vision de nous-mêmes) avec délicatesse. La pièce est profondément chaleureuse, c'est un espace ouvert. Le public doit être bien éclairé et traité avec soin. Quand le public est interrogé, on s'adresse directement à lui et il a tout loisir de répondre – sans toutefois subir aucune pression.

Les acteurs sont discrètement assis au milieu du public². »

La pièce met donc en scène le public et quatre « personnages », l'Auteur (Tim Crouch en personne), les Acteurs (qui portent les prénoms des acteurs qui tiennent le rôle) qui disent avoir joué dans une précédente pièce de Tim Crouch, une pièce hyperviolente à la sexualité traumatisante et un Spectateur (lui aussi nommé en fonction de l'acteur qui tient le rôle). La pièce déroule trois fils à la fois et superpose autant de temporalités : le *hic et nunc* du partage d'expérience entre l'Auteur Tim, les spectateurs (nous et Chris) et les Acteurs (le présent, première temporalité) qui disent avoir joué la/une pièce traumatisante dans ce même théâtre, du même Tim Crouch, dans ce même lieu, le Royal Court Theatre, quelques temps auparavant (deuxième temporalité, révolue, celle de l'expérience théâtrale traumatisante). Les acteurs sont et jouent les Acteurs, l'auteur à l'évidence *est* l'Auteur mais *joue* aussi le rôle de l'Auteur (à la réflexion, un auteur fictif puisque Tim Crouch n'a jamais écrit de pièce traumatisante à la manière de *Blasted* de Kane ou d'une autre pièce du Royal Court que les acteurs décrivent) et nous spectateurs, sommes conviés, aux côtés de l'acteur-Spectateur Chris à participer au dialogue. Nous jouons donc le rôle de spectateurs auxquels nous avons néanmoins du mal à nous identifier : spectateurs du Royal Court, nous sommes stigmatisés par les Acteurs comme nécessairement voyeurs et friands de violence.

La pièce se construit au carrefour de la pièce de théâtre, de l'écriture de plateau et du happening. Elle s'appuie sur l'autofiction pour tous les participants : pour l'auteur et

¹ H. T. Lehmann, *op. cit.*, p. 20.

² Tim Crouch, *The Author*, éd. cit., p. 18. *L'Auteur*, trad. Jean-Marc Lantéri, inédit.

les acteurs, à l'évidence, mais aussi, bon gré mal gré pour nous spectateurs. L'opposition « vraie vie / scène fictive » est déconstruite.

Enfin une temporalité supplémentaire vient s'ajouter à l'édifice : celle dans laquelle l'auteur en scène s'inscrit verbalement en expliquant aux spectateurs qu'il est, en ce moment même, en train de mettre fin à ses jours dans le sous-sol d'un bâtiment à l'insu de tous dans la banlieue londonienne... lui le « chéri des universités », « l'auteur tant célébré¹. »

2. Floutage entre réel et fiction

L'Auteur raconte comment en ce moment précis où nous sommes pourtant là, autour de lui, il pleure et se saigne à mort dans un sarcophage rempli d'eau chaude. Le temps de la narration est le présent et le mode, celui de l'hypotypose :

I hold on to the grips on either side and lower myself down. I reach up for the handles of the trap-door hatches and bring them together, closed above my head. Like this.

The actor demonstrates the action.

Can you see?

I lie back in the warm salt solution and my body bobs up like a cork! It's wonderful! The light inside the tank is still on [...]. The music they have been playing has faded out. I am gripped with panic, ha ha. I don't yet feel able to switch out the light. Not that there's anything to see. I tip my head forward and look down at my toes and then back up to the roof of my coffin!

« Je m'agrippe aux bords et je me plonge dans l'eau. Je saisis les poignées intérieures des deux battants et je les rabats au dessus de ma tête. Comme ça.

L'auteur fait le geste correspondant à l'action.

Vous voyez ?

Je suis couché dans l'eau salée et mon corps flotte comme un bouchon ! C'est merveilleux ! La lumière dans le caisson est toujours allumée. Je flotte en suspension. La musique qu'ils passaient s'est arrêtée. Je suis pris de panique, ah ah. Je ne me sens pas prêt à éteindre la lumière. Ce n'est pas qu'il y ait grand chose à voir. Je lève la tête et l'abaisse vers mes orteils et puis je la relève vers le toit de mon cercueil² ! »

Et plus tard :

I press the blade into my neck.

Do I continue ? ...

« Je presse la lame sur ma gorge

Est-ce que je continue³ ? ... »

Ce que convoque l'auteur, c'est la vision de ce qui ne se déroule pas sur scène et donc de ce qui n'est pas en train de s'accomplir (fiction), bien que le temps de la

¹ T. Crouch, *The Author*, op. cit., p. 27 : « entombed in the basement of a building. On the outskirts of a city. ... the celebrated author. His location unknown to his wife and children and to the world! The famous playwright. Darling of the universities. »

² *Ibid.*, p. 26-27.

³ *Ibid.*, p. 59.

narration nous invite à vivre les faits comme s'ils étaient authentiques. Cette temporalité relève d'un l'irréel du présent de l'indicatif. L'auteur n'hésite pas à « mimer » ce qu'il est en train de ne pas faire (« The actor demonstrates the action »). C'est donc au cœur d'un théâtre qui se donne comme épique (fondé sur la narration) que paradoxalement se refonde le dramatique (l'action) en déconstruisant l'opposition entre réalité et fiction par une temporalité au présent qui à la fois nie et relégitime la possibilité d'une fiction.

Le récit est ponctué de questions bienveillantes (en apparence), comme « *Is it Ok? Is it OK if I carry on? Do you want me to stop¹?* », qui mettent à l'épreuve le goût du spectateur pour le macabre et lui donnent le choix d'interrompre le récit de l'horreur (et donc l'horreur), à la différence de pièces « dramatiques » comme *Naître* de Bond ou *Anéantis* de Sarah Kane qui ne laissent au spectateur que le choix de rester ou de quitter la salle), le spectateur « autorisant » donc, dans un acquiescement performatif, l'horreur et son récit.

À la fin de la pièce, l'Auteur (Tim) quitte les lieux après s'être excusé d'avoir commis « l'impardonnable » – un acte de pédophilie auquel il se livre devant un écran d'ordinateur – alors que le bébé de son Actrice, l'exacte réplique du bébé virtuel sur l'écran, dort à côté de lui dans le bureau. Découvert parce qu'il a oublié d'effacer l'« historique » sur son ordinateur, Tim veut s'arracher les yeux, « l'arme du crime » ... « *the offending articles²* ». L'Auteur, dont on ne sait plus au juste s'il est l'auteur fictif, le méta-auteur, de la pièce violente dénoncée par ses acteurs ou s'il est le personnage avec qui on vient de passer une heure et de sympathiser, floute délibérément les contours du réel et de la fiction et révèle sa, notre, monstruosité :

*Nobody was hurt.
Anyway.
I apologise.
Anyway.
I continue.
The writing is leaving the writer.*

The death of the author.
TIM leaves the auditorium.
The houselights come up. The doors of the theatre are opened.
CHRIS remains.
Space. More space.
End.

« Personne n'a été blessé.
De toute façon.
Je suis vraiment désolé.
De toute façon.
Je continue.
L'écriture abandonne l'écrivain.

*La mort de l'auteur.
TIM quitte la salle.
Les lumières sont rallumées. Les portes du théâtre s'ouvrent.*

¹ *Ibid.*, p. 24 : « Ca va ? / Vous êtes d'accord pour continuer ? / Vous voulez que j'arrête ? »

² *The Author, op. cit.*, p. 59. Le volume de la *Contemporary Theatre Review* consacré à la pièce et cité plus haut publie les réponses écrites par Crouch aux lettres d'insulte qu'il a reçues : les insultes montrent bien que l'opération de floutage a réussi, Tim étant agressé par des spectateurs l'identifiant à l'auteur pédophile et non au personnage de l'Auteur pédophile.

CHRIS demeure.
Du vide. Plus de vide.
Fin¹. »

La pièce, résolument post-dramatique, se situe bien dans cette niche d'indécidabilité.

3. Refonder la fiction

La pièce s'inscrit résolument dans ce que Lehmann dit relever du « théâtre post-dramatique ». Le spectacle déconstruit l'opposition entre la représentation et la présentation, menace la double énonciation et met en place une dramaturgie post-mimétique ou mimétique d'un autre ordre. La nouvelle mimésis serait celle du langage par le langage : la mimésis de la mimésis, somme toute. Pour autant, alors qu'à l'évidence la pièce de Crouch abolit « le cosmos textuel fictif » qui selon Lehmann est le propre du dramatique, en déconstruisant toutes les oppositions binaires, une redramatisation se fait néanmoins jour puisque le récit de fiction naît précisément de l'opération de démantèlement de la fiction. Les techniques déconstructionnistes à l'œuvre dans le théâtre de Crouch par le truchement de l'auteur en scène réinsufflent du dramatique dans le post-dramatique. On pourrait dire que le post-mimétique est aussi pré-mimétique dans la pièce et que le récit, s'il démantèle le dramatique, relégitime la fiction : non seulement parce qu'il ouvre des perspectives peu vraisemblables mais parce que, à peine le sujet commence-t-il à se raconter qu'il devient fiction. Comme le démontre Anne Montfort, dans un article fondamental sur les théâtres post-dramatiques², les pièces qui s'élaborent sur le principe d'une déconstruction de l'opposition entre réalité et fiction et floutent ainsi les contours du sujet en scène révèlent rien moins qu'une condition fondamentale de l'humain. Anne Montfort renvoie au livre de Judith Butler's *Giving an Account of Oneself* (2005) dans lequel Butler soutient que le sujet qui se raconte est nécessairement fictif, en partie parce qu'il est déterminé par celui à qui on s'adresse, phénomène dont on pourra dire qu'il n'est pas sans rapport avec le dialogisme passif de la langue décrit par Bakhtine, mais aussi parce que la version de soi qu'on livre à un moment de son histoire n'est précisément qu'une version de soi :

Judith Butler, dans *Le Récit de soi*, texte au titre évocateur, problématise non seulement pour l'acteur, mais aussi pour l'être humain en général, la véracité et l'authenticité du *je*. Le propos général de cet ouvrage consiste à définir le sujet, la possibilité de dire le « soi », et de réfléchir aux conditions d'une éthique. À ses yeux, la narration que l'on fait de soi-même est d'emblée une fiction, déterminée par le « narrataire », selon l'expression de Genette, à qui on l'adresse. Le *je* n'a pas d'authenticité prédéterminée mais se construit tant dans l'acte de parole que par le lien avec la personne à qui on l'adresse : « Chacune de ces histoires est une narration possible mais je ne peux dire d'aucune avec certitude qu'elle est la seule vraie. [...] À ce niveau, l'histoire que je raconte, qui peut même avoir une certaine nécessité, ne peut pas supposer que son référent prenne une

¹ *Ibid.*, p. 60. Les dernières lignes sont traduites par moi, la fin différant quelque peu dans la version traduite par J.-M. Lantéri.

² Anne Montfort « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3/2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 07 février 2013. URL : <http://trajectoires.revues.org/392>.

forme narrative adéquate, puisque l'exposition que je cherche à raconter est aussi la pré-condition de cette narration, une facticité qui, pour ainsi dire, ne peut pas se plier à la forme narrative¹. »

En effet, Butler pose clairement les choses : « *at the moment when we narrate we become speculative philosophers or fiction writers*² ». Anne Montfort rappelle que pour Butler, seul le corps, en devenant acteur – échappe à la fiction. Il semble alors que l'on arrive au paradoxe suivant : le récit – théâtre épique – serait nécessairement fictif alors que le dramatique, l'action ne serait jamais dans la fiction. Je soutiendrai donc que, dans le cas de *L'Auteur* de Tim Crouch où rien n'est acté que la parole, mais aussi dans les récits avortés de Tim Etchell et de *Forced Entertainment*, le spectacle qui se donne à voir est celui du sujet tentant de se construire en mots : la fictionnalité intrinsèque à cette construction refonde le drame, au cœur même du post-dramatique.

Dans la pièce de Tim Crouch, comme dans toutes les pièces, spectacles ou écritures de plateau déconstructionnistes de ce début de millénaire³, le dramaturge, qu'il se constitue ou non en personnage, ancre le théâtre dans un au-delà du concept de Lehmann. La pièce de Tim Crouch, et il en va de même pour d'autres de ses expériences théâtrales comme *My Arm* (2003) ou *An Oak Tree* (2005), dépasse le stade du post-dramatique et définit les contours d'un théâtre qu'on pourrait dire « post-post dramatique ». L'auteur conceptualise un sujet lyrique d'un genre nouveau qui lui permet de se mettre en scène en tant que lui même, sur le mode de l'autobiographie et néanmoins re-dramatise cela même qu'on pensait voir mis à mal – la fable –, relégitime la fiction et, *in fine*, refonde le drame. Des pièces aussi radicales que celle de Tim Crouch proposent de nouvelles configurations théâtrales qui nécessitent de repenser le pacte spectatorial à la lumière de cette frontière poreuse qui permet l'entrelacs de la fiction, de l'autofiction et de l'authentique.

Elisabeth ANGEL-PEREZ
Université de Paris-Sorbonne
VALE EA 4085

¹ A. Montfort, *op. cit.*, § 22. A. Montfort cite ici la traduction française du livre de Judith Butler : *Le Récit de soi*, trad. B. Ambroise et V. Aucoeur, Paris, PUF, 2007, p. 38.

² « Dès lors que nous narrons, nous devenons des philosophes qui spéculent et des auteurs de fiction » (ma traduction) J. Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham UP, 2005, p. 78.

³ L'étude d'Anne Montfort est centrée sur le théâtre allemand et en particulier sur les écritures de Falk Richter et d'Anja Hilling.