



HAL
open science

**Ecrire après la mort du théâtre : le théâtre
post-post-dramatique de Tim Crouch et la scène anglaise
contemporaine**

Élisabeth Angel-Perez

► **To cite this version:**

Élisabeth Angel-Perez. Ecrire après la mort du théâtre : le théâtre post-post-dramatique de Tim Crouch et la scène anglaise contemporaine. Drame contemporain : renaissance ou extinction, 2016. <hal-03377802>

HAL Id: hal-03377802

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03377802v1>

Submitted on 1 Mar 2023

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.



HAL Authorization



HAL
open science

**Ecrire après la mort du théâtre: le théâtre
post-post-dramatique de Tim Crouch et la scène
anglaise contemporaine**

Élisabeth Angel-Perez

► **To cite this version:**

Élisabeth Angel-Perez. Ecrire après la mort du théâtre: le théâtre post-post-dramatique de Tim Crouch et la scène anglaise contemporaine. Drame contemporain: renaissance ou extinction, 2016. hal-03377802

HAL Id: hal-03377802

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03377802>

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.

**Ecrire après la mort du théâtre :
le théâtre post-post-dramatique de Tim Crouch et la scène anglaise contemporaine**

En 1995, Sarah Kane fait littéralement exploser le théâtre avec *Blasted*. En 1997, dans *Atteintes à sa vie*, Martin Crimp en proclame la mort :

— 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 (Crimp 1997, 50-51).

Et de fait, le début du XXI^e siècle en Grande-Bretagne, ne fait plus la part belle aux « conventions démodées du dialogue entre de pseudo-personnages pataugeant jusqu'à un dénouement filandreux ». Apparaît, au contraire, tout une palette de nouvelles pratiques qui interrogent les frontières du genre théâtral déclaré mort et enterré et le font entrer de plain-pied dans la post-dramaticité : l'action (le *drama grec*) ne se met plus en scène. Elle s'efface, paradoxalement au profit d'une parole réhabilitée qui la remplace et la reconfigure. Au bout de longues années d'un théâtre qu'après Alek Sierz d'aucun ont placé sous le signe du In-Yer-Face (Sierz 2001), théâtre où l'agression visuelle était pour ainsi dire matricielle, c'est à présent un théâtre In-Yer-Ear qui se réaffirme sous des formes particulièrement diverses. Tout se passe comme si la violence frontale avait atteint des limites infranchissables sous la plume de Sarah Kane, ou encore de Mark Ravenhill. Alors que Sarah Kane fait pousser des générations spontanées de tournesols géants et que les rats emportent des morceaux de cadavres vers les coulisses, la violence se relocalise dans l'emblématique, dans la métaphore scénique mais aussi, dans la narration et le discursif. Dans le sillage des dernières pièces de Kane (*Crave*, en 1998, et *4 :48 Psychosis*, en 1999) et des pièces de Martin Crimp fondées sur l'hypotypose (*The Treatment*, 1993), les textes de Caryl Churchill (*Love and Information* en 2012, *Escaped Alone* en 2015) et de Debbie Tucker Green (*Random*, 2008), par exemple, façonnent un théâtre de paroles et donnent à entendre ou même à « voir » des voix sur un espace théâtral où l'on ne passe plus jamais à l'acte : rien d'autre ne se passe que l'acte de parler et le parler en scène ne se fait parfois plus sous la forme attendue du dialogue ou de l'échange entre personnages mais sous une forme détricotée, dé-faite, qui nous rappelle qu'« il était une fois, un théâtre de dialogue » mais que ce théâtre n'a plus cours. Sous la plume de Caryl Churchill, de Crimp, Kane ou Tucker Green, on passe de personnages nommés à des « figures » (Ryngaert 2012) désignées par des lettres ou même numérotées, modalités de présence encore trop concrètes bientôt abandonnées : sur la scène de Kane en 1998 (*4 :48 Psychosis*) ou sur celle de Churchill en 2012 (*Love and Information*), 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 : « Just a word on a page and there is the drama », écrit Sarah Kane (Kane 1998).

Plus perturbant encore, la violence n'est plus contenue sur la scène dans un espace de fiction délimité par elle ; elle s'échappe du cadre de l'espace dramatique et contamine l'espace scénique tout entier jusqu'à l'espace du spectateur : le succès des pratiques du

théâtre immersif (comme Punchdrunk, par exemple¹) est le gage de ce débordement. La frontière entre le réel et la fiction se floute, entraînant une confusion entre théâtre et performance et faisant éclore un mode (voire un genre ?) nouveau auquel Josette Féral a donné le nom judicieux de « théâtre performatif » (Féral 2011). Le théâtre verbatim, et son chef de file David Hare, contribuent largement à organiser la déconstruction de l'opposition binaire entre réalité et fiction. *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 dans la première, les murs ou barrières qui s'élèvent dans le monde, dans la seconde. D'autres pratiques scéniques, comme celles de Tim Etchells et Forced Entertainment (*The Coming Storm*), « entre théâtre et performance », écrit Joseph Danan (Danan 2013), ou peut-être parfois entre performance et autofiction, négocient un nouveau « contrat de spectacle » (March 2010). C'est à ce nouveau mode théâtral que je voudrais ici m'intéresser.

Sur la scène du XXI^e siècle, c'est probablement Tim Crouch qui incarne le mieux cette réinvention du théâtre et c'est son œuvre que je prendrai ici comme gage de ce nouvel élan du dramatique qui, paradoxalement, jaillit du cœur même de sa négation. A entrer de plain-pied dans un rejet du drame et de ce qu'il compte de fiction, Crouch refonde le drame, le renforce et ressuscite la toute-puissance de la fiction là même où elle semblait avoir été éradiquée : le rejet du dramatique, son démantèlement systématique et annoncé, relégitime le dramatique. Le théâtre performatif de Tim Crouch définit une nouvelle modalité de la fiction en scène, une fiction d'après la mort du théâtre : il élabore un théâtre nouveau qui dit, pourtant sur le mode de l'antiphrase, l'impossible sortie du drame.

Un théâtre de spectateur(s) : déconstruire le dramatique

Le théâtre de Tim Crouch (1964) frappe par l'insolite de tout ce qui le compose : insolite du texte ou script, non-conformisme des dispositifs scéniques, étrangeté du jeu et de là, révolution de la réception par le spectateur. C'est précisément sur le paradoxe d'un théâtre recréé dans le lieu même de son éradication que Tim Crouch inscrit son œuvre qui compte parmi les plus originales de la scène anglaise contemporaine. *My Arm* (Traverse theatre, Edimbourg, 2003), *An Oak Tree* (Traverse theatre, 2005), *ENGLAND* (Fruitmarket Gallery, Edimbourg, 2007), *The Author* (Royal Court Theatre, 2009), et pour finir *Adler and Gibb* (Royal Court theatre, 2014) sont autant de tentatives de déconstruction/refondation du genre.

Tim Crouch est acteur de formation. Mieux, il est acteur intrinsèquement et joue presque systématiquement dans ses propres pièces. Néanmoins, Tim Crouch n'est pas un acteur comme les autres : chez lui, point de costume, de travestissement ni de changement d'identité patents. C'est dans le minimalisme qu'il travaille l'art de l'acteur et, tant dans les pièces qu'il écrit que dans sa pratique d'acteur, c'est le concept même de théâtre qu'il met à nu et qu'il réinvente. Toutes ses pièces se lisent comme une tentative de cerner au plus près le théâtre non pas comme art de la représentation ou du spectacle, mais comme

¹ Punchdrunk est une compagnie de théâtre immersif. Depuis 2000, Punchdrunk crée des spectacles qui invitent le spectateur à se promener dans un décor original et à choisir lui-même le parcours qu'il va suivre entre plusieurs possibilités. *Sleep No More* est peut-être leur chef-d'œuvre. Le spectateur se dessine durant trois heures un parcours unique dans des dizaines de pièces qu'abritent des entrepôts désaffectés réaménagés pour l'occasion dans cette réécriture du *Macbeth* de Shakespeare.

un art conceptuel à part entière : « Theatre at a very pure level is what we've talked about here: the notions of transformation »¹ (Ilter 2011, 403).

Dans sa première pièce pour adultes, *My Arm* (2003), Crouch prend pour point de départ la frustration qui a été la sienne en tant qu'acteur professionnel travaillant sur un type de théâtre fondé sur le texte et le réalisme psychologique. Il déclare, comme le rappelle Seda Ilter, que pour faire advenir le théâtre, les acteurs ne doivent pas nécessairement incarner un personnage et que la « transformation théâtrale » ne ressortit pas uniquement du « donné », c'est-à-dire de la performance sur la scène mais bien plutôt de la réponse imaginative apportée par le public à ce qu'il voit sur la scène :

(...) in order for theatre to 'happen', actors do not necessarily have to stand in for characters, through either psychological or physical impersonation, or through costumes or make-up. Crouch argues that theatrical transformation is not simply and only based on the 'given', the tangible onstage performance, but on the audience's imaginative interpretation of and response to what they are watching on stage² (Ilter 2011, 395).

Dès cette première pièce, Crouch est lui-même en scène, donnant ainsi le coup d'envoi à une pratique qu'il généralisera dans ses pièces à venir. La pièce raconte l'histoire de cet homme qui, alors enfant de dix ans et parce qu'il n'avait rien d'autre à faire, a levé le bras et ne l'a jamais baissé : « At the age of 10, for want of anything more meaningful to do, I put my arm above my head and kept it there. Now, thirty years on, I'm so full of meaning it's killing me. »³

La pièce explique comment l'enfant au bras levé est devenu l'icône de la résistance, quel que soit son objet. Cependant, toute la pièce se construit sur un paradoxe fondateur d'une esthétique : Crouch, comme plus tard dans *The Author*, ne fait aucun des gestes qu'il dit pourtant faire. Il ne lève pas une seule fois le bras dans la pièce, inscrivant ainsi le théâtre dans un irréel du présent où la voix convoque alors ce que le corps ne montre pas dans le lieu même où il lui incombe de le faire. Le bras levé n'existe que dans le discours et dans l'imagination du public.

En outre, le spectateur, à qui Crouch, seul en scène, emprunte un certain nombre d'objets (passeports, rouge à lèvres, miroirs, journal, etc.) qu'il transforme en accessoires, se découvre une présence en scène grâce à ces objets qui lui appartiennent et qui le représentent métonymiquement. Le spectateur oscille donc perpétuellement entre la proposition fictionnelle à laquelle il se laisse aller sous le coup de l'opération mimétique et son rejet avéré et manifeste. C'est cet entre-deux que Crouch travaille dans toutes ses pièces et c'est là que, selon moi, il se met en position de refonder le drame à l'endroit même où il donne l'impression de l'invalider.

Crouch propose un moment artistique qui ressortit à la fois du théâtre, de la performance et de l'installation de plasticien. Plus que spectateur à proprement parler – et aucune des

¹ « Le théâtre dans son état le plus pur, a à voir avec ce dont nous venons de parler : les notions de transformation » (ma traduction sauf quand indiqué différemment).

² « ... pour que le théâtre 'se produise', les acteurs ne doivent pas nécessairement porter leur personnage par une incarnation de sa psychologie ou de son physique, ni par les costumes ou le maquillage. Crouch soutient que la transformation théâtrale ne se fonde pas uniquement sur le 'donné', la performance manifeste qui a lieu sur scène, mais sur l'interprétation imaginative du public en réponse à ce qu'ils sont en train de regarder ».

³ « -À l'âge de 10 ans, parce que je n'avais rien de mieux à faire, j'ai levé mon bras au-dessus de ma tête et je l'y ai laissé. À présent, trente ans plus tard, je suis tellement plein de sens que ça me tue » (www.timcrouchtheatre.co.uk).

pièces de Crouch ne figent le spectateur sur son siège –, le public peut aborder les pièces comme le promeneur qui découvre une installation d'art contemporain. C'est du reste, de manière explicite et en guise d'invitation à un autre regard, un musée que Crouch choisit comme lieu de prédilection de sa pièce *ENGLAND*, créée à la Fruitmarket Gallery d'Edimbourg dans le cadre du Fringe Festival de 2007. Crouch précise que l'espace du musée ne devait être soumis à aucun ajustement ou adaptation qui aurait pu le transformer en théâtre ; c'est le musée tel que de toute éternité qui s'offre au visiteur et spectateur encore inconscient de son statut :

We are just in a gallery, I want the gallery to remain a gallery and not to be transformed into a theatre. Thus, we don't do anything to the space; there are no posters outside saying that there is a play on; you come to a gallery, and in the process of being in a gallery, we start to take you somewhere else, not through material transformation, not through sets, not through anything like that, but through language, through text¹ (Crouch in Ilter 2011, 401).

Le visiteur devient spectateur involontaire lorsque au milieu de sa visite il est pris à parti par les deux acteurs/performers de la pièce, Tim Crouch et Hannah Ringham (cofondatrice en 1997 du collectif de performers SHUNT²) qui investissent tous deux le même rôle si bien que le personnage qu'ils (des)incarnent, est un(e) l'amant(e) malade en attente de transplantation cardiaque d'un riche marchand d'art. La pièce se déroule au rythme d'un cœur qui bat de plus en plus lentement. Le personnage se dissout dans cet « impersonnage », théorisé Jean-Pierre Sarrazac, à la fois homme et femme, singulier et pluriel, « transpersonnel » en somme (Sarrazac 2012, 232):

We remove ourselves away from character to such a degree that you don't know if that character is male or female; we speak on behalf of the same character, but we never genderise that character (Crouch in Ilter 2011, 402)³.

La pièce, on le comprend aisément, propose explicitement une réflexion sur la migration, la transposition, la transpersonnalité, voire la transplantation dont le versant clinique (la transplantation cardiaque) constitue le fil rouge de l'histoire :

Forget thoughts of skinheads or nostalgia, *ENGLAND* is about an empire of a different kind – one of transmigrations and transplantations. It's the story of one thing placed inside another: a heart inside another person's body, a culture inside another country's culture, theatre inside a gallery, a character inside an actor, a play inside its audience⁴ (www.timcrouchtheatre.co.uk).

¹ « On est tout simplement dans un musée, je veux que le musée reste un musée et ne soit pas transformé en théâtre. Par conséquent, on ne change en rien à l'espace : il n'y a pas de posters à l'extérieur qui diraient qu'il y a une pièce de théâtre à l'intérieur ; vous allez au musée, et au milieu de votre visite, nous commençons à vous emmener ailleurs, pas à la faveur d'une transformation matérielle, pas avec un décor, pas avec quoi que ce soit de ce genre, mais par l'action du langage, par l'action du texte. »

² SHUNT est un collectif de performers, créé en 1998, dont les spectacles sont immersifs et « site-specific ».

³ « Nous nous éloignons du personnage à tel point qu'on ne sait pas si le personnage est un homme ou une femme ; nous parlons au nom du même personnage, mais nous ne genrons jamais ce personnage. »

⁴ « Oublions les skinheads ou la nostalgie, *ENGLAND* est un pièce à propos d'un empire d'un autre ordre, un empire où s'effectuent transmigrations et transplantations. C'est l'histoire d'une chose placée dans une autre : un cœur dans le corps d'un autre, une culture dans la culture d'un autre, du théâtre dans un musée, un personnage dans un acteur, une pièce dans son public. »

Le public est intégré au dispositif théâtral dans *ENGLAND*, ce qui sera porté à son comble dans *L'Auteur*, pièce qui remporte un vif succès en 2009 et vaut à Tim Crouch une reconnaissance académique forte.

The Author fonctionne dans un dispositif qui nie explicitement et plus encore que *ENGLAND* qui conservait, grâce à l'espace muséal, une forte dimension spéculaire entre regardants et regardés. Dans *The Author*, cette opposition binaire est caduque. De manière plus exacerbée encore que précédemment, *L'Auteur* se donne véritablement pour post-dramatique : la pièce déconstruit la structure, le personnage, l'intrigue et surtout, radicalise plus encore le floutage de la frontière entre notre monde « réel » et le monde fictif créé par la scène. Pour Lehmann, rappelons-le, le théâtre dramatique est fondé sur le primat d'un « cosmos textuel fictif » régi par des « principes de narration ainsi que (par) l'ordre d'une fable » (Lehmann 2002, 20). C'est précisément cette caractéristique que la pièce de Crouch interroge de manière subtile.

Le dispositif choisi par Crouch annule la dichotomie scène/salle :

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 (Crouch 2009, 18)¹.

L'idée de Crouch est de replacer le théâtre, non pas sur une scène fût-elle conçue différemment, mais dans le public. A cette fin, il conçoit plusieurs pratiques scéniques qui visent à « minimiser ce qui se passe sur scène afin de maximiser ce qui se passe dans le public » (in Ilter 2011, 395)². Dans *L'Auteur*, Crouch se débarrasse littéralement de la scène et le public devient le nouveau lieu de l'action théâtrale. Plus encore que chez Brecht dont le théâtre vise à faire réagir le public, le théâtre de Crouch impulse une dynamique créatrice chez le spectateur. Le public devient littéralement l'auteur, au moins au même titre que l'auteur : le public est, somme toute, « autorisé » (« authorized »), comme l'écrit Steven Bottoms (Bottoms 2009). Crouch, de fait, pousse le principe du dialogisme passif dont Bakhtine fait état dans *Esthétique et théorie du roman* à son expression la plus radicale. Le dialogisme passif selon Bakhtine est fondateur de tout

¹ « *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 public. » (*L'Auteur*, trad. Jean-Marc Lantéri, inédit).

² « In essence, strategies that 'minimalize what's happening on stage' in order to 'maximize what's happening in the audience' ».

langage adressé : on parle de la manière dont on parle parce qu'on s'adresse à un public particulier, lequel prend, sans même s'en rendre compte, une part essentielle dans mon discours (tant dans son contenu que dans sa forme), au point même parfois qu'il en devient presque plus l'auteur que moi-même (Bakhtine 1975). C'est cette délégation du principe d'« autorité », qui n'est pas sans rapport avec la démarche psychanalytique, que Crouch développe et affine tout au long de ses pièces et en particulier dans *The Author*. « In my plays, I don't spoon-feed the audience into a state of inaction » déclare Tim Crouch¹ (Ilter 2011, 399).

Le spectateur s'émancipe et l'auteur abandonne de fait l'autorité sur le texte, comme Crouch le dit explicitement et le met en actes à la fin de *The Author* :

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.

End² (Crouch 2009, 60).

Davantage d'espace pour le spectateur qui prend le contrôle de l'histoire, de sa propre histoire aussi. On voit bien là comment la technique de floutage des frontières que pratique Crouch systématiquement vient déconstruire l'idée d'une fiction dramatique et mettre à mal le drame. Pour autant, c'est précisément au cœur de la dédramatisation que renaît la fiction.

L'irréel du présent : refonder le théâtre au lieu même de son éradication

Lorsqu'il parle de ces spectacles, Crouch utilise le mot « pièces » de théâtre, en anglais « play ». Autant dire qu'il n'abandonne pas l'idée du « dramatique » (un texte sous-tendu par une fiction et mis en action), pour ambiguës que soient les rapports qu'elle entretient avec la performance.

I make it very evident that my works are plays. In the opening exchange of *An Oak Tree*, I say to the actor, 'Do you have any questions?', and they say 'no' and I say 'nothing?', and they ask: 'how long is it?'. Then, I go 'what?', and get them to say 'the play'. It is really important that they name 'the play' as a play, because *An Oak Tree* feels like a play³ (Ilter 2011, 402).

¹ « Dans mes pièces, je ne traite pas le public comme un bébé ; je ne lui donne pas à manger à la petite cuillère pour le rendre passif ».

² « L'écriture abandonne l'écrivain./ *La mort de l'auteur.*/ *TIM quitte la salle.*/ *Les lumières sont rallumées.* *Les portes du théâtre s'ouvrent.*/ *CHRIS demeure.*/ *De l'espace. Plus d'espace.*/ *Fin.* »

³ « Je rends manifeste le fait que mes œuvres sont des pièces. Dans l'échange d'ouverture de *Un Chêne*, je demande à l'acteur, " tu as des questions ? ", et ils répondent " non " et j'insiste " aucune ? ", et ils demandent : " ça dure combien de temps ? ". Et alors je leur demande " quoi donc ? ", dans le but de leur faire dire " la pièce ". Il est très important qu'ils appellent " pièce " la pièce, parce que dans *Un Chêne* on se sent comme dans une pièce. »

The Author fournit, là encore, un exemple de choix pour bien saisir la subtile transformation qui permet aux « acteurs/performers » sur scène d'être à la fois eux-mêmes (je les mentionnerai sans majuscules : l'auteur, les acteurs) et un autre légèrement décalé (l'Auteur, les Acteurs). La pièce met en scène le public et quatre « (im)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 dont on découvre qu'elle ressemble étonnamment à *Blasted* de Sarah Kane qui avait fait scandale en 1995 au Royal Court, c'est-à-dire une pièce à la violence frontale (In-Yer-Face) facilement identifiable. La pièce met également en scène un Spectateur (lui aussi nommé en fonction de l'acteur qui tient le rôle : dans le texte publié, il se nomme Chris). Trois temporalités se superposent : le *hic et nunc* du partage d'expérience entre l'Auteur Tim, les spectateurs (nous et Chris, le Spectateur) 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. La pièce prend alors un tour métacritique : *Blasted*, dont le titre n'est jamais cité explicitement devient objet d'étude et Tim, l'alter-ego de Kane, justifie les choix dramaturgiques qu'il avait faits pour cette pièce In-Yer-Face. Tim parle par la bouche de Kane, comme par exemple lorsqu'il déclare que ne pas représenter la violence c'est ne pas la reconnaître : « if we do not represent them (these pictures) we are in danger of denying their existence » (32), qui est une citation presque verbatim de la justification donnée par Kane à sa propre représentation de la violence :

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 do¹ (Kane 1996).

Le Spectateur, Chris, pose des questions et expose sa pratique de spectateur habitué à voir viols, énucléations et bébés mangés. Nous spectateurs, sommes conviés, aux côtés de l'acteur-Spectateur Chris à participer au dialogue. Nous sommes donc contraints d'endosser le rôle de Spectateurs voyeurs et friands de violence auxquels nous avons néanmoins du mal à nous identifier. Le spectateur devenu Spectateur peut intervenir dans le dialogue à tout instant et même en orienter le cours et on comprend donc que *The Author* se construit au carrefour de la pièce de théâtre, de l'écriture de plateau et du happening. Les acteurs sont et jouent les Acteurs, l'auteur *est* l'auteur mais *joue* aussi le rôle de l'Auteur :

In *The Author*, transformation happens very subtly. I am transformed but I am transformed just by a tiny shift in axis of perception. I still look like me, I speak like me, I wear my clothes. The transformation of me into fictional me, when it happens, happens through the audience's recalibration of who I am, not through anything I have done — and this is achieved through the narrative.² (Ilter 2011, 401)

¹ « Quand j'ai lu *Sauvés*, j'ai été profondément choquée par la lapidation du bébé. Mais ensuite je me suis dit ... si on dit qu'on ne peut pas représenter quelque chose, alors ... on nie son existence, et ça c'est extraordinairement borné. »

² Dans *L'Auteur*, la transformation se fait de manière très subtile. Elle m'affecte mais elle m'affecte juste par un minuscule décalage dans l'axe de perception. J'ai toujours la même apparence, je parle comme moi, je porte mes vêtements. La transformation de moi en moi de fiction, quand elle se produit, se produit en

Tim auteur fictif se superpose à Tim Crouch, puisque Tim Crouch, on le sait, n'a jamais écrit de pièce violente à la manière de *Blasted* de Kane.

La deuxième temporalité nous emmène dans le passé, c'est-à-dire le temps où les Acteurs ont supposément joué la pièce de Tim qui les a traumatisés. Si l'opposition « vraie vie / scène fictive » est déconstruite, mettant à mal, en apparence du moins, la fiction réintégrée à notre « réel », il est pourtant frappant de voir émerger un nouveau type de fiction, qui invite à une nécessaire réévaluation de son périmètre : Crouch profite de ce moment d'échange pseudo-naturel pour créer un troisième espace-temps qui vient faire progresser la dialectique : l'irréel du présent.

De fait, alors que la deuxième temporalité (le passé) se prolonge jusqu'au dîner de clôture du spectacle à la fin duquel Tim avoue avoir violé le bébé de son actrice qui dormait dans son bureau, une troisième temporalité, fantasmée celle-là, émerge de cette confession post-dramatique. L'acte « impardonnable » déclenche la mise à mort de l'Auteur par lui-même, un suicide que Tim nous présente comme en temps réel et qui vient littéraliser la mort de l'auteur dans son théâtre (au profit du spectateur et de sa créativité). J'appelle cette troisième temporalité celle de l'irréel du présent parce qu'elle ouvre un univers parallèle au présent : la conversation que nous Spectateurs sommes en train d'avoir avec l'Auteur et les Acteurs est entrecoupée de moments de récits durant lesquels l'Auteur raconte 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 »¹ (Crouch 2009, 27). L'Auteur raconte comment au moment où il nous parle, il pleure et se saigne à mort dans un sarcophage rempli d'eau chaude. Le dédoublement du temps de l'écriture est ici littéralement incarné sur scène avec une dissociation presque palpable entre le sujet parlant – l'auteur – et l'histoire dont il est l'acteur ou plutôt le non-acteur (puisque cette action est racontée mais vouée à n'être jamais représentée, et pour cause). Le temps de la narration est le présent et le mode, le seul mode théâtral qui reste pour qui ne peut pas être dans deux lieux en même temps et dans deux temporalités simultanées, 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!² (Crouch 2009, 26-27).

raison du recalibrage de mon identité par le public, et non en raison de quoi que ce soit que j'aurais fait – et cela se produit grâce au récit.

¹ « 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 « 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

Ce que convoque l'auteur, par sa description minutieuse et par les gestes « creux », puisque détachés des objets et de l'impact qu'ils sont censés avoir, c'est l'imagination, le faire-image, dans l'esprit du spectateur, de ce qui ne se déroule pas sur scène. Ce dédoublement au temps présent n'est pas étranger aux pratiques qui ont cours sur les réseaux sociaux où l'internaute s'invente une vie parallèle. Crouch est expert en la matière, qui invite à un avant ou à un après de ses pièces sur son site ou sur des liens spécifiques qui prolongent le spectacle dans un espace temps qui, par nature, échappe au binarisme réalité/fiction.

Se produit alors le paradoxe suivant : dans une pièce qui nie le principe de l'incarnation et qui opte pour le remplacement de la mimesis par la diégèse, le seul recours au dramatique, donc à l'action, concerne précisément ce qui n'est pas en train de s'accomplir et relève donc de la fiction, bien que le temps de la narration nous invite à vivre les faits comme s'ils étaient authentiques. L'Auteur n'hésite pas à « mimer » ce qu'il est en train de ne pas faire (« The actor demonstrates the action »). De la même manière que le garçon devenu adulte de *My Arm* ne lève jamais le bras qu'il dit avoir levé le jour de ses dix ans pour ne plus jamais le baisser, l'Auteur dans *The Author* entreprend de nous raconter performativement des histoires qu'il n'a pourtant jamais vécues. Le travail sur le geste est essentiel pour comprendre ici le jeu subtil que Crouch entretient avec notre système cognitif. 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. La fiction qui au théâtre s'incarne et crée ainsi la suspension d'incrédulité (Coleridge parle de « suspension of disbelief ») s'ancre dans le discursif mais retient du protocole théâtral l'authenticité qu'on lui attribue : l'auteur, devant nous, nous dit ce qu'il fait, nous empêchant de remettre en question la véracité de son propos, tout en nous privant de la preuve oculaire. Il nous parle sur le mode de la confiance et recrée ainsi la relation privilégié qui liait le personnage au spectateur dans le monologue ou dans le soliloque du théâtre classique ou shakespearien. Comment remettre en question ce que l'auteur affirme en temps réel et nous adresse à nous qui partageons le même espace-temps que lui ?

Pour sortir du post-dramatique

En apparence, le théâtre de Crouch correspond en tous points à ce que Lehmann identifie comme le propre du théâtre post-dramatique : ses spectacles se fondent sur la déconstruction de l'opposition entre représentation et « présentation », ils menacent la double énonciation et mettent en place une dramaturgie post-mimétique ou mimétique d'un autre ordre. Ils « dédramatisent » le drame, pour le dire avec Peter Szondi et JP Sarrazac en abolissant « le cosmos textuel fictif » dont on a vu qu'il constituait la marque ontologique du drame selon Lehmann : aucun dispositif illusionniste qui nous plongerait dans une fiction, mais au contraire une intégration systématique du spectateur dans le processus créateur, présence de l'auteur lui-même au milieu de l'espace esthétique (les catégories de scènes et de salle sont caducs), soit dans le rôle de l'Auteur, soit dans celui

grand chose à voir. Je lève la tête et l'abaisse vers mes orteils et puis je la relève vers le toit de mon cercueil ! »

d'un (im)personnage alors même qu'on reconnaît l'auteur. Pour autant, une « redramatisation » se fait néanmoins jour, différente, non pas globale mais parcellaire, soit comme dans *The Author* parce que le récit de fiction (ce que l'auteur est en train de ne pas faire dans la cave londonienne) naît précisément de l'opération de démantèlement de la fiction : l'histoire nous est livrée à nous, sur le mode de la confidence, dans une nouvelle modalité du dialogue qui n'est plus à penser entre personnages mais entre l'impersonnage et le spectateur. Jean-Pierre Sarrazac parle, à ce propos, d'une « redialogisation » du drame moderne (Sarrazac 2012, 246), soit, comme dans *ENGLAND*, ou *An Oak Tree*, parce que le spectateur est propulsé dans une autre dimension l'espace de sa visite. 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, fondé sur une diégèse qui garderait mémoire d'une mimésis passée, démantèle le dramatique tout en relégitimant la fiction.

Toutefois, il s'agit d'une approche de la fiction qui est bien différente de celle qui anime le théâtre traditionnel. Crouch propose une manière d'adaptation de l'autofiction – ce genre plutôt jusqu'à présent réservé au roman –, au théâtre. Si les pièces de Crouch ne relèvent pas de la catégorie de l'autofiction telle qu'elle a été définie en première instance, comme le rappelle Laurent Jenny (Jenny 2003), par Serge Doubrovsky, c'est-à-dire une écriture associative, au plus près du magma intime, proche de la psychanalyse, une écriture qui laisserait parler le ça, par opposition à l'écriture autobiographique qui organiserait et contrôlerait la mise en scène du moi (Doubrovsky 1980, 188)¹, elles s'élaborent néanmoins autour de la construction d'un sujet qui se parle, se raconte et de là ne peut échapper à une autofictionnalisation. Laurent Jenny, dans son étude de l'autofiction, convoque la définition de Marie Darrieussecq – « l'autofiction est une assertion qui se dit feinte et qui *dans le même temps* se dit sérieuse » (Darrieussecq 1996, 377) – et explique que « l'auteur d'autofiction tout à la fois affirme que ce qu'il raconte est vrai et met en garde le lecteur contre une adhésion à cette croyance. Dès lors, tous les éléments du récit pivotent entre valeur factuelle et valeur fictive, sans que le lecteur puisse trancher entre les deux » (Jenny 2003). Dans la pièce de Crouch, la valeur factuelle du récit à d'autant plus de poids que l'auteur est là devant nous, nous refusant presque la possibilité de l'imaginer mentir. Et c'est bien dans la quête d'une vérité que s'inscrit l'auteur.

La fiction, chez Crouch, n'a pas vocation à nous faire perdre de vue le réel, mais au contraire – et elle est brechtienne en ceci – de nous y ramener à un degré plus intense. Comme Bond qui se fait le défenseur de l'imagination mais à des fins et sur un mode différents, Crouch trouve un troisième terme à la dialectique qui oppose la fiction et le réel. Il déclare se passionner pour les vérités que renferme la fiction et par l'impossibilité de maintenir des catégories hermétiques :

I am excited about the truths that are contained within fiction. I am interested in that word 'uncertainty' – nothing is definite: so I am not definitely 'me' and I am not definitely 'not me'² (Ilter 2011, 398).

¹ « [...] le mouvement et la forme même de la scription sont la seule inscription de soi possible. La vraie "trace", indélébile et arbitraire, entièrement fabriquée et authentiquement fidèle » (Doubrovsky 1980, 188, cité par Jenny 2003).

² « Les vérités qui sont contenues dans la fiction me fascinent. Le mot " incertitude " m'intéresse — rien n'est absolument certain : donc je ne suis pas absolument 'moi' mais je ne suis pas absolument 'pas moi' ».

Tout se passe comme si Crouch mettait en œuvre la conscience qu'il a que toute narration de soi est une fiction. Cette thèse, développée notamment par Judith Butler dans *Giving an Account of Oneself* (2005, *Le Récit de soi*)¹, et avant elle par Foucault, dans *Le Courage de la vérité*, trouve dans les pièces de Crouch à s'appliquer à la scène. La pratique de Tim Crouch constitue comme une littéralisation de la thèse foucauldienne selon laquelle le tout dire, le dire-vrai (la *parrésia*), se dit toujours par rapport à un écart, ce que Foucault appelle l'« altération »: « Il n'y a pas d'instauration de la vérité sans une position essentielle de l'altérité. La vérité, ce n'est jamais le même. Il ne peut y avoir de vérité que dans la forme de l'autre monde et de la vie autre », écrit Foucault dans les dernières pages du livre (Potte-Bonneville 2009). Crouch propose, et c'est en cela très proche de Foucault, une mise en mots de soi fondée sur une pratique imaginative qui aurait vocation à révéler la « vérité de la vie ». Chez Crouch, ce ne serait pas seulement, comme l'avance Judith Butler, parce que l'on n'est jamais en possession de tous les éléments de sa vie et que l'origine de celle-ci se trouve dans le récit des autres (de l'autre, de ses parents, etc.)² que le récit de soi devient nécessairement œuvre de fiction, mais parce que l'homme qui se raconte ne peut toucher la vérité que dans l'autre qui le fonde éthiquement en ayant le courage de la vérité. Les gestes non accomplis mais narrativisés de Crouch – le bras (non) levé, l'Auteur (non) pédophile, l'Auteur (non) suicidé – sont peut-être les nouvelles modalités de ce parler-vrai.

Les dispositifs scéniques élaborés par Crouch participent concomitamment de la fiction et de son rejet. Lorsque nous sommes Spectateurs, nous sommes aussi, de fait, spectateurs et nous existons donc pendant le temps de la pièce dans un espace-temps qui est à la fois celui du drame et de sa négation. Le « théâtre performatif » de Tim Crouch, oxymorique par définition, est et n'est pas du drame. Il neutralise et déconstruit le binarisme qui oppose un théâtre dramatique à la performance qui abolit la différence entre espace scénique et espace dramatique et se situe dans cette niche d'indécidabilité entre réel et fiction. Toutefois, la fiction régénérée au cœur même de son éradication est bien une fiction d'un autre ordre. Elle permet de toucher à des sphères autrement inatteignables. Crouch, en procédant à un démantèlement méthodique du théâtre dramatique refonde le drame, esthétiquement mais aussi et surtout éthiquement. L'avenir du drame pour Crouch passe donc par l'étape post-dramatique en tout point nécessaire à la réinvention d'un drame d'un autre ordre, post-post-dramatique en somme. Comme redynamisé par l'imagination du public, ce drame nouveau nécessite de repenser les contours du lieu théâtral et de redéfinir, à l'heure où les écritures de plateaux ont la part belle dans la création théâtrale, le principe même d'auctorialité.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhail (1975). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
Bottoms, Stephen (2009). « Authorizing the Audience: The Conceptual Drama of Tim Crouch », *Performance Research*, 14 (Spring), p. 65–76.

¹ « At the moment when we narrate we become speculative philosophers or fiction writers » (« Dès lors que nous narrons, nous devenons des philosophes qui spéculent et des auteurs de fiction ») (Butler 2005, 78).

² J'ai exploré cette piste dans « Entre performance et théâtre : l'auteur sur la scène anglaise contemporaine » (Clothilde Thouret dir., *Le Dramaturge sur le plateau* (2016), Paris : Garnier).

- Bottoms, Stephen (2011). « Introduction Tim Crouch, The Author, and the Audience », *Contemporary Theatre Review*, 21:4, p. 390-393.
- Bottoms, Stephen (2011). « Materialising the Audience: Tim Crouch's Sight Specifics in *ENGLAND* and *The Author* », *Contemporary Theatre Review*, 21:4, p. 445-463.
- Butler, Judith (2005). *Giving an Account of Oneself*. New York, Fordham UP.
- Darrieusecq, Marie (1996). « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique* n°107, septembre 1996.
- Crimp, Martin (1997). *Attempts on Her Life*. London, Faber.
- Crouch, Tim (2005). *My Arm*. London, Oberon.
- Crouch, Tim (2007). *An Oak Tree*. London, Oberon.
- Crouch, Tim (2007). *ENGLAND*. London, Oberon.
- Crouch, Tim (2009). *The Author*. London, Oberon.
- Crouch, Tim (2014). Addler & Gibb. London, Oberon.
- Crouch, Tim (2011). « *The Author: Response and Responsibility* », *Contemporary Theatre Review*, 21:4, p. 416-422.
- Danan, Joseph (2013). *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Paris, Actes Sud.
- Dobrovsky, Serge (1980). *Parcours critique*. Paris: Galilée.
- Féral, Josette (2011). « Pour une poétique de la performativité : le théâtre performatif » in *Théorie et pratique du théâtre: Au-delà des limites*, Montpellier, Entretemps, p. 107-138.
- Foucault, Michel (2009). *Le Courage de la vérité : Le gouvernement de soi et des autres. 1984*. Paris, EHESS/Gallimard, Seuil.
- Helen Freshwater (2011). « 'You Say Something': Audience Participation and The Author », *Contemporary Theatre Review*, 21:4, p. 405-409
- Ilter, Seda (2011). « 'A Process of Transformation': Tim Crouch on *My Arm* », *Contemporary Theatre Review*, 21:4, p. 394-404.
- Jenny, Laurent. « Cours sur L'Autofiction » (2003)
<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>
 (visité le 2 avril 2016)
- Kane, Sarah (1995). *Blasted*, London, Methuen.
- Kane, Sarah (1996). Interview in *The Times* (Janvier 1995) in cité en avant propos à *Shopping and F***ing* de Mark Ravenhill, London, Methuen.
- Kane, Sarah (2000). *4:48 Psychosis*, London, Methuen.
- Lehmann, Hans Thies, (2002). *Le Théâtre post-dramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- March, Florence (2010). *Relations théâtrales*, Montpellier, L'Entretemps.
- Potte-Bonneville, Mathieu (2009). « La vraie vie ». Entretien avec autour du dernier cours de Michel Foucault au collège de France : « *Le courage de la vérité* », *Cahiers philosophiques* 4/2009 (N° 120) , p. 112-127, www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2009-4-page-112.htm (visité le 2 avril 2016).
- Ryngaert, Jean-Pierre et Julie Sermon (2012). *Théâtre du XXIe siècle : commencements*, Paris, Armand Colin.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012). *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil.
- Sierz, Aleks (2001). *In-Yer-Face Theatre*, London, Faber.