



HAL
open science

Derrière l'écran, la scène. The Flick ou le manifeste théâtral d'Annie Baker

Julie Vatain-Corfdir

► **To cite this version:**

Julie Vatain-Corfdir. Derrière l'écran, la scène. The Flick ou le manifeste théâtral d'Annie Baker. Etudes Anglaises, 2021, Vol. 74 (2), pp.234-250. 10.3917/etan.742.0234 . hal-03857099

HAL Id: hal-03857099

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03857099v1>

Submitted on 28 Nov 2022

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.

Derrière l'écran, la scène *The Flick* ou le manifeste théâtral d'Annie Baker

Julie Vatain-Corfdir, Sorbonne Université, VALE

There's something thrilling about a new play by Annie Baker. Why? Because the Pulitzer Prize winner is one of the greatest playwrights on earth, she's barely mid-career, and she writes dialogue and creates dramatic action in a way that will bear comparison with the great playwrights of the past – from Sophocles to Sam Shepard – yet she does so in the language of now. Like something that might have come hurtling out of the mouth of one of your kids or from the edgiest form of contemporary television. (Craven)

C'est ainsi que le critique du *Sydney Morning Herald* s'enthousiasmait à l'occasion de la création australienne de *The Antipodes*, septième pièce de l'autrice américaine Annie Baker. Si l'on peut regretter avec la critique féministe¹ qu'un tel éloge ne sache donner à Baker que des points de comparaison masculins, il n'en fait pas moins ressortir le positionnement original de la dramaturge par rapport aux codes de la scène américaine. Ce paragraphe situe en effet Baker à la croisée de trois traditions reconnues : l'autorité exemplaire du théâtre antique (Sophocle), la puissance de l'héritage américain, que l'exemple de Shepard situe à la croisée du réalisme et de l'expérimental², et l'immédiateté, perçue comme authentique, du langage adolescent ou télévisuel (« the language of now »). Se réclamer individuellement de chacune de ces traditions constitue en soi une forme de légitimation tragique, dramatique ou comique sur la scène des États-Unis, mais l'association des trois est plus inattendue. Une telle sur-détermination critique suggère que le théâtre de Baker est en réalité difficile à placer, à saisir ; elle invite à s'interroger sur la poétique scénique de l'autrice, et notamment sur ce travail exacerbé du langage et du silence qui a pu lui valoir, ailleurs dans la presse, les qualificatifs d'« hyper-réaliste » (McNulty) ou de « micro-naturaliste » (Isherwood)³. Le présent article se propose d'interroger l'esthétique d'Annie Baker à partir d'une œuvre charnière, polarisante et profondément originale : *The Flick* (2013), pièce récompensée par les prix Pulitzer et Susan Smith Blackburn, et devenue quasi culte sur la scène d'Off-Broadway, tout en provoquant régulièrement des départs à l'entracte.⁴

C'est dès la présentation du décor que *The Flick* prend le contre-pied des habitudes, en plaçant la salle de théâtre face à une autre version d'elle-même, et le public face à son propre fantôme. « SETTING. A falling-apart movie theatre in Worcester County, MA. [...] We, the theater audience, are the movie screen. » (*The Flick* 5). Cette inversion déstabilisante du dispositif spectatorial peut évoquer le miroir proposé au public à l'ouverture de *The Real Inspector Hound* de Tom Stoppard, ou la révélation soudaine d'un deuxième public au milieu

¹ Entre autres approches critiques, on peut penser à celle de Leslie Atkins Durham, qui défend avec éloquence la visibilité des autrices sur la scène contemporaine et dans l'histoire. Durham, Leslie Atkins, *Women's Voices on American Stages in the Early Twenty-First Century*, New York : Palgrave Macmillan, 2013.

² Informée dans sa première décennie par l'innovation turbulente des années 1960, l'œuvre de Sam Shepard a ensuite rejoint des formes plus traditionnelles, fusionnant ses tendances expérimentales avec les codes du réalisme qui ont dominé la scène américaine durant la majeure partie du 20^e siècle et prouvant, de ce fait, la flexibilité de la forme réaliste (voir Desmastes).

³ Ici comme ailleurs, les traductions de l'anglais sont les miennes.

⁴ Voir à ce sujet la critique de James Wolcott intitulée « [Why Audiences Who Walked Out of The Flick Made a Terrible Mistake](#) », dans laquelle il est précisé que « *The Flick* seems to be developing something of a downtown theater cult. » *Vanity Fair*, 2 juin 2015. (consulté le 07/02/19).

de *YOUARENOWHERE* d'Andrew Schneider. Mais là où Stoppard et Schneider dénoncent ironiquement l'artifice de la représentation, Baker vise au contraire à nous faire percevoir la scène comme lieu « plus réel » que la salle, aplatie en écran de cinéma. Les spectateurs prennent place sur leur siège pour se trouver face à d'autres rangées de sièges, plus sordides, effet que réussissait efficacement la scénographie de Howard Zinn pour le Playwrights Horizons et le Barrow Street, les deux théâtres d'Off-Broadway où la pièce a été créée (2013) et reprise (2016), dans une mise en scène de Sam Gold⁵. Selon une esthétique qu'Émile Zola et André Antoine n'auraient pas reniée, le décor donnait à voir le tissu élimé des dossiers, les défauts et les taches du faux-plafond, et jusqu'aux chewing-gums usagés collés sous les sièges du premier rang. Au lieu du cadre bohème ou glamour que pouvait sous-entendre l'évocation familière du cinéma dans le titre (« flick »), la pièce de Baker nous place face à un reflet aussi peu flatteur que parfaitement vide, puisque le prologue laisse d'abord la scène inoccupée :

After the theater audience has filed in, the house lights slowly dim (onstage in the movie audience and also in the theater audience). Bernard Herrmann's Prelude to "The Naked and the Dead" starts playing, and the light from the projector beams out over our heads. Images that we cannot decipher are being projected. Dust motes are illuminated by the light. This lasts 2 minutes (from beginning to end of the song) and all we can see are abstracted dancing images shooting out of the film projector. (The Flick, 7)

En projetant un film sur le quatrième mur, le prologue place le spectateur dans une situation ambiguë. Si ce dernier était tenté de se projeter mentalement sur la scène, dans un décor qui paraît refléter sa propre position, c'est précisément sur lui qu'on projette matériellement des images, indéchiffrables mais désignées comme hollywoodiennes par la musique grandiloquente qui les accompagne. Nous sommes à la fois voyeurs et vus, spectateurs et lieu du spectacle, engloutis dans la pénombre ambiante et visés par la lumière.

Ce brouillage des repères sert d'introduction au fonctionnement de la pièce, qui semble systématiquement se consacrer à explorer l'envers : envers de la séance de cinéma, puisque l'action se situe entre les projections ; envers des clichés du réalisme psychologique, puisque le dialogue déjoue la quête des motivations sous-jacentes chère à Lee Strasberg ; envers enfin du langage, car le texte se déploie dans une langue indécise, qui met sans cesse en scène la difficulté de dire avant de revenir à l'éloquence plus confortable du silence. Ce travail de l'envers informe la nature du théâtre de Baker, qui reformule à l'ère de toutes les médiatisations (Auslander) les questions sur la représentation du réel que pose depuis le 19^e l'école réaliste, à laquelle l'autrice a montré son attachement en traduisant Tchekhov⁶. Le réalisme se définit ici à la fois en termes de composition théâtrale, marquée comme le rappelle Mark Fearnow par une intrigue et des personnages plausibles, des sujets pertinents à leur époque, et des dialogues imitant les traits de la langue orale (174), et en termes de style de mise en scène, rejetant l'emphase mélodramatique autant que la stylisation abstraite au profit d'un jeu « vrai ». *The Flick* interroge l'« effet de réel » (Barthes) que crée la scène par rapport à l'écran, et fait resurgir, par le naturalisme de son cadre, les questions d'authenticité qui traversent l'histoire du théâtre américain, et dont Marc Robinson souligne toute l'ambiguïté lorsqu'il déclare : « true realists are always contending with their nonrealist instincts » (2009, 114). En affirmant d'emblée qu'elle n'est pas un film, mais que les films constituent son horizon omniprésent, la pièce assume une position qui pourrait être celle de tout le théâtre

⁵ Si l'équipe artistique et les choix de mise en scène étaient les mêmes au Playwrights Horizons et au Barrow Street, les acteurs ont changé au fil des mois de reprise. La représentation à laquelle je fais plus particulièrement allusion dans cet article est celle à laquelle j'ai assisté au Barrow Street le 25 octobre 2015, avec Danny Wolohan (Sam), Kyle Beltran (Avery), Nicole Rodenburg (Rose) et Brian Miskell (Skylar/The Dreaming Man)

⁶ Annie Baker a écrit une adaptation d'*Uncle Vania* pour la mise en scène de Sam Gold au SoHo Rep en 2012. Le texte en est publié chez TCG.

américain contemporain. Baker engage alors son spectateur à une perception suraiguë du fonctionnement théâtral, et réinvente la tradition réaliste par le menu, par l'hésitation, par le grain de poussière.

La scène renaît de l'écran

Dans un célèbre essai pour la *Tulane Drama Review*, Susan Sontag interroge les essences supposées du cinéma et du théâtre : elle y rappelle que l'histoire du Septième Art est souvent lue comme celle de son émancipation par rapport au modèle théâtral, abandonnant la frontalité et la distance de la scène au profit d'une immersion dans l'écran : « Movies are regarded as advancing from theatrical stasis to cinematic fluidity, from theatrical artificiality to cinematic naturalness and immediacy. But this view is far too simple » (Sontag 24). Cette vision simpliste, que Sontag approfondit sur le mode analytique en explorant le rapport du cinéma à la photographie et à l'espace, est précisément ce à quoi la pièce de Baker répond sur le mode théâtral. Non sans ironie, *The Flick* suggère en filigrane une généalogie inversée, où le théâtre procéderait du cinéma, et s'affirmerait dans les marges d'une culture filmique mythifiée. C'est l'idée que propose la pièce par son introduction visuelle – la rencontre du public avec le décor d'un cinéma vide – comme par son prologue sonore. Le prélude de Bernard Herrmann au film *Les Nus et les morts*, composé pour un orchestre symphonique, évoque en effet la grandeur et l'aventure : les cuivres aux accents guerriers qui résonnent sur le fond obstiné des percussions laissent présager une scène héroïque. La projection inaugurale, aussi grandiloquente qu'indéchiffrable, offre ainsi un contraste violent avec l'action théâtrale qui suit, et qui n'a rien d'épique ni de grandiose, puisque les personnages de *The Flick* passent deux longs actes, soit trois heures en tout, à balayer le popcorn et à éponger le soda répandus, pendant les projections auxquelles nous n'assistons pas, par des spectateurs invisibles.

L'intrigue se déploie, timidement, entre les séances de cinéma, dans une temporalité intermédiaire où tout n'est qu'actes avortés, silences gênés, non-événements qui s'enchaînent sur une cadence hésitante, décrite en ces termes humoristiques par le critique de *Vanity Fair* : « stop and go rhythms that are mostly stop and not much go » (Wolcott). La première scène présente deux des trois personnages centraux : Sam et Avery, réunis par leur emploi mais séparés par leur âge, la couleur de leur peau et leur éducation. Sam, homme blanc de 35 ans d'origine juive, ne semble pas avoir d'autre perspective de carrière que celle d'employé de ce cinéma nommé « The Flick », alors qu'Avery, 20 ans, issu d'une famille d'intellectuels noirs, est un cinéphile acharné qui fait une pause dans ses études à l'université. Apparaît ensuite la projectionniste, d'abord symboliquement inatteignable dans sa cabine insonorisée : Rose, jeune femme dont le prénom conventionnellement poétique contraste avec le pouvoir de séduction original qui émane de ses vêtements trop grands, de son vocabulaire cru et de ses cheveux verts. Annie Baker ne se cache pas d'avoir volontairement peuplé son théâtre de personnages oubliés par Hollywood :

... the main characters in the play are a black guy, a woman, and a Jew [...]. Three of the great "Others" of American cinema, all of them victim to extreme stereotypes. And yet what are Hollywood movies without blacks, Jews, and women? I wanted these people to be quietly (maybe even unconsciously) fighting against their respective pigeonholes. And I also grew up knowing lower-middle-class Jews, hyper-educated black people, and women who wear baggy clothes and no makeup, and yet it is so rare to encounter any of those people in plays and movies. It feels like those people are like forced to wander outside of and on the periphery of plays and movies. So I literalized that — they're like cleaning up everyone else's crap AFTER the movie is over. (Healy)

La volonté de l'autrice de cultiver le théâtre contemporain à l'ombre du cinéma ne passe pas par une refonte des modalités de la représentation théâtrale, comme on le voit chez de nombreux artistes des deux côtés de l'Atlantique. Là où Thomas Ostermeier, par exemple, privilégie après Meyerhold une « scène cinéfiée » (Pelechova) ; là où le Wooster Group multiplie dans tous ses spectacles les croisements multimédias ostentatoires, le théâtre de Baker explore sa relation au cinéma de manière thématique, au sein d'un fonctionnement théâtral traditionnel ou plutôt atemporel, sans écrans, micros, montages ni effets d'« augmentation ». La réflexion de l'autrice sur l'illusion réaliste est proposée sur le mode mineur, au fil d'une intrigue qu'aurait rejetée Hollywood, et qui d'ailleurs n'a guère les traits d'une intrigue conventionnelle. Ce faisant, Baker semble là encore confirmer les prédictions de Sontag sur la nature d'un théâtre « libéré » par l'hégémonie du cinéma : « cinema's superior power to represent (not merely to stimulate) imagination may appear to have emboldened the theatre [...], inviting the obliteration of the conventional "plot" » (Sontag 33-34).

L'idée d'une genèse inversée entre cinéma et théâtre est également présente dans le discours sur la pièce, lorsque Baker détaille, dans une interview accordée au *New York Times*, les références cinématographiques qui ont influencé la composition de l'œuvre, comme si l'art théâtral ne s'analysait plus qu'en dialogue avec l'art sur pellicule. C'est Ingmar Bergman qui lui inspire l'idée d'enchâsser le cinéma dans le théâtre, comme lui-même a enchâssé le théâtre dans le cinéma avec *Fanny et Alexandre* : « It's a three-hour movie framed by theater, [...] I was interested in writing a three-hour play that's framed by movies » (Piepenburg). L'action de la pièce est ainsi encadrée par des musiques de film, pas nécessairement intra-dramatiques, qui en signalent les charnières à l'ouverture, à l'entracte et à la fin. On entend notamment à plusieurs reprises la chanson de *Jules et Jim*, « Le Tourbillon », dans la version originale de Jeanne Moreau, sans que le film ne soit projeté, ce qui, pour les spectateurs avertis, offre un contrepoint ironique aux avatars d'intrigue romantique entre Rose et les deux hommes de la pièce. L'adoration que voue le personnage d'Avery au Septième Art, quant à elle, charrie des échos de Buster Keaton et de Woody Allen. Lorsque Rose, toujours blasée, en vient à soupçonner le degré de la cinéphilie de son collègue, la réponse de celui-ci s'enrichit d'une portée ambivalente grâce à l'indécision langagière caractéristique des dialogues de Baker :

ROSE – I'm kinda over movies.
(short pause)
 I used to be super into them but now I'm over them.
(This is all really depressing Avery.)
 You're totally obsessed with them, aren't you?

AVERY – Yeah.
 I mean.
 They're like my life. (60)

La franchise semble le disputer à la gêne dans cet aveu fait sur le ton de la confiance informelle, comme le signale la familiarité de l'acquiescement, « yeah », que vient immédiatement nuancer une hésitation, signalée par la typographie comme par l'annonce de la reformulation : « I mean ». Mais l'élucidation qui suit n'en est pas une. Dans une assertion plus directe, « movies are my life », la relation grammaticale d'attribution n'aurait pu s'entendre que de manière figurée, comme une expression hyperbolique de l'importance du cinéma dans le quotidien du personnage. Or, l'intrusion de « like » n'ajoute pas seulement à la réplique une valeur d'authenticité orale grâce au tic de langage, elle peut aussi se lire, puisqu'il n'y a pas de ponctuation, comme une relation de ressemblance ou de comparaison : « movies are like life to me ». Derrière la banalité d'un « conversation filler », on entrevoit

une interrogation sur la mimèsis, et sur le degré de rapprochement possible entre vie et fiction.

La question de l'illusion s'en trouve mise en abyme, puisque le personnage auquel nous sommes invités à croire semble chercher à s'évader de la scène théâtrale où il est prisonnier d'une existence étroite pour rejoindre l'écran de tous ses fantasmes, à l'instar du projectionniste qui se dédouble et s'immisce inconfortablement dans la pellicule dans *Sherlock Junior* de Buster Keaton, ou de Mia Farrow s'éprenant d'un séducteur surgi de l'écran dans *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen. Dès lors, le choix du « Tourbillon » comme musique de la pièce revêt également une dimension symbolique, puisque la mélodie avait d'abord été composée pour Jeanne Moreau, coutumière des ruptures et des retrouvailles avec son amant, avant de devenir la chanson de Catherine dans *Jules et Jim*. L'histoire et la voix de l'actrice sont devenues celles du personnage, dans ce qui semble être une relation de fluidité idéale entre la vie et l'art ; aspiration ironiquement hors de portée des personnages de Baker. En dépit de son titre, *The Flick* ne montre ni le film ni ses coulisses, mais plutôt des êtres qui, s'ils aspirent à la progression satisfaisante des montages hollywoodiens, sont cantonnés de l'autre côté de l'écran, dans le temps suivi de la scène théâtrale. La réaction inquiète et vive de Sam lorsqu'un personnage secondaire tente de toucher, par curiosité, l'écran invisible que forme le quatrième mur, montre d'ailleurs bien toute l'impossibilité de la transgression.

Dans le détail du texte, la référence cinématographique devient enfin un moteur central du dialogue. Les films servent à meubler le silence des heures de balayage grâce à une variante du jeu « Six Degrees of Kevin Bacon » : Sam propose le nom de deux acteurs qui n'ont pas tourné ensemble, et Avery cherche à les rejoindre par l'intermédiaire de leurs partenaires à l'écran, en un maximum de six étapes. Devant son collègue éberlué, Avery trace ainsi des chemins allant de Michael J. Fox à Britney Spears, ou de Macaulay Culkin à Michael Caine, en passant par les films les plus improbables. Ce jeu des intermédiaires métaphorise la façon dont les rapports humains sont tissés par le détour de la référence fictionnelle : sur scène, la relation à l'autre passe néanmoins par l'écran. C'est donc logiquement qu'à la fin de la pièce, dans un moment de tension, Avery s'efforce de renouer le dialogue avec Sam non pas en s'adressant à lui directement, mais en revêtant les intonations de Samuel L. Jackson pour réciter, dans une imitation saisissante, une scène culte de Tarentino que Sam affectionne : le céléberrissime passage du livre d'Ézéchiël à la fin de *Pulp Fiction*. Quand la parole manque, le cinéma prend le relais, dans un effet de palimpseste symptomatique de la culture contemporaine qui, selon Baker, fait spontanément renaître le théâtre à partir de formes rivales : « as a theater artist I'm fascinated with the way stuff that looms larger in American cultural life than theater (like movies, TV, video games) becomes a kind of theater when people get together and talk about it » (Yue 60). C'est d'ailleurs la référence cinématographique qui nourrit l'engouement de la seule initiative enthousiaste de la pièce lorsqu'Avery, ardent défenseur du film sur pellicule, rédige une lettre pour dissuader le nouveau propriétaire du cinéma de remplacer le projecteur à bandes par un projecteur numérique :

SAM – I think it's a good letter.

EVERY – You do?

SAM – I do. Something about it is really...

EVERY – What.

SAM – I don't know. It's like something one would write in a movie. I mean, like the hero of a movie. He'd like bring it to Washington and go like running down the corridor of the courthouse and like stop to kiss the love of his life and she'd say, like, you know, GO FOR IT and then he'd run into the courtroom and read this letter in front of the judge.

EVERY – And what would the judge say?

SAM – You know.
 “On this day of all other days...”
 “We have learned...”
 “I am humbled to admit that even in my old age I can...”
 You know:
 “This young man has taught us the true meaning of Christmas.”
 AVERY – Okay. Cool. (95)

Le décalage entre l'évocation de références inspirantes et la gaucherie de la syntaxe a un effet humoristique, puisque Sam, dans son exaltation croissante, ne peut s'exprimer qu'au travers d'un tissu d'allusions stéréotypées mélangeant Frank Capra à Charlie Brown, dans une langue grevée de parasites et de points de suspension. Derrière l'écart cocasse, le rythme reste cependant très efficace, puisque l'accumulation des actions et citations imaginaires mime l'enthousiasme maladroit mais sincère du personnage, ce que mettait remarquablement en valeur le jeu émouvant de Danny Wolohan, entre gêne et ferveur. L'oralité des tournures prend même un tour scénaristique, puisque chaque occurrence de « like » semble annoncer un nouveau plan dans le film fantasmé, reproduisant dans la phrase la séquence des cadrages : « the hero / bring the letter to Washington / run down the corridor / kiss the love of his life / run and read the letter to the judge ». Ce ne sont donc pas seulement les situations et les sentiments mais les mots eux-mêmes qui se cherchent des modèles filmiques, pour encourager une initiative qui, typiquement sur la scène d'Annie Baker, n'aura pas la fin heureuse d'Hollywood, puisque nous apprendrons dès la scène suivante que le projecteur deviendra numérique.

Le réalisme appelle son autre

Dans quelles directions la référence au Septième Art engage-t-elle Baker à travailler l'illusion théâtrale ? Au premier abord, la scène s'affirme comme ancrée dans le réel de manière palpable, par opposition à l'écran de toutes les chimères. Si l'on s'en réfère aux symptômes du genre que sont le traitement des objets, l'analyse psychologique et le travail du registre, la pièce se laisse lire comme une leçon de réalisme. La presse estime même que Baker pousse ce réalisme jusque dans les retranchements d'un naturalisme extrême : « [the play's] style might be called micro-naturalism, or naturalism on steroids » (Isherwood). Julia A. Walker remarque à juste titre que la critique américaine tend à désigner le réalisme comme une esthétique d'ensemble, englobant tous les aspects de l'écriture ou de la mise en scène, et le naturalisme comme l'une de ses variantes, un trait stylistique plus appuyé et plus pessimiste, parfois réservé au seul traitement des objets. Mais elle invite aussi à une caractérisation plus fine de la différence entre le décor réaliste, qui situe la pièce de façon plausible et cohérente, et le décor naturaliste, qui superpose au réalisme une incarnation symbolique de forces sociales et idéologiques : « while it represents the real material world that its sides of beef, kitchen sinks, and smoking stoves exemplify, it also instantiates the abstract forces and concepts that propel the play's actions » (267). En ce sens, le cadre de *The Flick* tend bien au naturalisme : son délabrement semble vouer les relations humaines à s'y effiloche, et le quatrième mur, dont la pièce ne démentit jamais l'illusion, prend des allures de microscope au travers duquel on invite le public à observer un milieu déterminé. « [The characters] all started emerging from the movie theater set in my mind », déclare l'autrice, dans une image qui donne aux choses la prééminence sur les voix (Healy). Les didascalies construisent la dramaturgie autour d'accessoires détaillés qui attirent la curiosité du public en même temps qu'ils le repoussent puisque, la plupart du temps, ces objets sont des détrit :

In the third-to-last row, Avery encounters something we cannot see on the floor. He frowns with distaste, then bends over and gingerly picks up a Subway sandwich wrapper. Tiny pieces of shredded lettuce flutter to the ground. Sam looks over, stops what he's doing and watches Avery, without offering any advice. (9-10)

La provenance du sandwich, le découpage des feuilles de salade, le mouvement de leur chute : rien ne manque à cette description qui réinvente le « cup-and-saucer drama » en « subway-wrapper drama » du 21^e siècle. Pour soutenir cette esthétique de l'authenticité, une vidéo « making of » de la pièce a été mise en ligne au moment de la création. L'accessoiriste Kate Stack y présente avec enthousiasme les éléments du décor, dont le projecteur, recyclés à partir de salles de cinéma qui effectuaient leur transition vers le numérique. La caméra permet en outre au public de pénétrer dans la cabine, qui n'est que partiellement visible depuis la salle, et qui se révèle reproduite avec le plus grand détail, couverte de notes de projection acquises auprès d'un service de gestion des cinémas. En proposant cette vidéo, paradoxe du film qui sert de preuve à la réalité, le théâtre construit autour de la pièce une mythologie dont la portée publicitaire est évidente, puisque l'œuvre s'affirme comme témoin authentique d'une importante transition dans l'histoire des cinémas new-yorkais, mais qui confère aussi aux objets un pouvoir de fascination et d'émotion nostalgique indépendant de l'intrigue. En insistant sur l'authenticité des objets, le théâtre met ainsi en jeu son propre artifice. Comme l'écrit Robinson : « On any realist stage, objects and figures slip the yoke of narrative and even *mise-en-scène*. They elude a playwright's or director's attempt to control our access to them as they radiate magnetic power unharnessed by dramatic structure » (2009, 112). Le réalisme exacerbé pointe alors, inévitablement, vers son contraire.

L'analyse de Robinson démontre que le réalisme scénique est toujours en contradiction avec lui-même : la préférence des peintres et des romanciers réalistes pour le portrait intime, l'analyse approfondie, l'attention soutenue au moindre détail s'oppose à la nature publique du théâtre, à son impermanence et à son incomplétude. Reconnaissable mais mouvante, la scène réaliste est à la fois accessible et inaccessible, séparée de nous par la séduction même de cet effet de réel qui suscite notre admiration. L'intensité avec laquelle Baker applique les codes du réalisme confirme ce paradoxe et participe de cette esthétique consciente d'elle-même, non seulement dans le cadre mais aussi dans l'écriture des personnages, de leurs hésitations et de leurs silences. Les grandes écoles américaines du jeu d'acteur au 20^e siècle s'inspirent des travaux sur le réalisme psychologique de Constantin Stanislavski, dont Shonni Enelow rappelle qu'ils s'appuient sur le déchiffrement émotionnel du sous-texte des rôles : « [...] Stanislavskian modernist acting relied on the actor and director's capacity as a reader and writer – their abilities, that is, to read the psychological subtext of a character, a scene, and a drama (or film script), and to write those interpretations into the performance with the actor's body » (12). Avertie sur cette pratique, Baker « mâche » le travail d'identification des comédiens en fournissant des indications apparemment superflues : les didascalies précisent ainsi que Sam était autrefois amateur de Heavy metal (5), ou que Rose a, « peut-être », pris des cours de danse africaine par le passé (56). Si ces indications participent à la construction des personnages, elles se lisent surtout comme des clins d'œil à une tradition qui encourage les comédiens à imaginer le passé et le non-dit des rôles pour mieux les incarner ; tradition dont Baker maîtrise les ficelles au point de les souligner. L'autrice littéralise par ailleurs la quête du sous-texte émotionnel en nous montrant tout bonnement le personnage le plus tourmenté de la pièce, Avery, au téléphone avec son psychologue. La vérité sous-jacente du rôle n'est pas à exhumer au fil de dialogues conflictuels, comme on pourrait s'y attendre chez Sam Shepard ou David Mamet, elle est présentée tout de go, sous les traits d'une auto-analyse dont le potentiel comique n'empêche pas une peinture touchante de la vulnérabilité humaine. Le récit long et minutieux d'un rêve devient ainsi une occasion poétique de sublimer la cinéphilie d'Avery en transcendance

puisque, dans ce rêve, c'est l'amour du spectateur pour un film, si mauvais soit-il, qui lui donne le droit d'entrer au paradis. La langue idiomatique et directe de ce monologue introspectif honore la tradition réaliste autant qu'elle la donne à regarder. La question paranoïaque d'Avery à son psychologue, « Are you bored ? » (43), résonne d'ailleurs avec humour de manière métathéâtrale, comme une demande adressée au public afin de savoir s'il est lassé de cette exploration psychologique ostensible.

« Most playwrights are judged by their words [...]. For Annie Baker, the drama is in her silences » (E. B.) : le critique de *The Economist* souligne ici un aspect controversé des œuvres de Baker : leur longueur, peu soutenue par l'action, ou par l'éloquence. Le texte de *The Flick* est troué de si longs silences, pendant lesquels les personnages balayent le cinéma « en temps réel », rangée par rangée, que Tim Sanford, le directeur artistique du Playwrights Horizons, s'est senti obligé de s'en justifier par écrit auprès de ses souscripteurs, dont certains, partis à l'entracte, menaçaient de retirer leur soutien financier au théâtre. Sanford explique ainsi sa décision de ne pas introduire de coupes ni d'accélération dans la mise en scène, malgré les mécontentements : « after our initial concern about walkouts, we began to pay attention to the other voices, [...] imbued with rapture for a theater experience unlike any they had experienced [...]. And it became clear to me that every moment of the play and production was steeped in purpose » (Healy). Les personnages de Baker s'expriment sans éloquence ni littérature. Le silence fait partie de leur langage, l'hésitation de leur vocabulaire ; y compris aux moments de grande émotion, comme lorsque Sam avoue enfin ses sentiments pour Rose :

ROSE – I have no idea what you're talking about.
SAM – You don't?
(Pause.)
SAM – Really?
(A long silence.)
SAM – I like – I fucking love you.
(Pause. Sam is still looking at the movie screen.)
SAM – I don't even know why.
You're like...
I see all these things that are wrong with you.
But it's like –
(Pause.)
SAM – It's really bad.
It's really bad.
It's not like a –
It goes way beyond the word "crush," or like –
I want to like –
I can't sleep.
I mean, I haven't really slept for like the past year and a half.
And then when I do sleep I dream about you. (83)

Ce passage est déchirant sur la scène plus qu'il ne l'est sur la page, car toute la vérité de l'aveu est contenue dans les pauses : son émotion tient au brisement des phrases qui s'interrompent ou tournent court. La parole semble balbutier, comme le montre le retour insistant des mêmes pronoms en début de phrase – « it », « I » – doublé du va-et-vient infructueux entre assertions positives et négatives : « it's like », « it's not like ». Les mots miment le malaise du personnage dont les sentiments débordent en dépit de lui-même, avec une violence qui lui fait, pour une fois, remplacer l'habituel tic de langage, « like », par le gros mot : « I fucking love you ». L'expressivité est ici celle du mal-dit ou du demi-dit ; pourtant les pauses et les interruptions, soulignées par les retours à la ligne, construisent le

rythme de la réplique de manière presque musicale, avec une alternance entre phrases longues et phrases de quelques syllabes. La simplicité du lexique et la maladresse de la syntaxe se voient sous-tendues par le travail du silence, qui dessine dans le texte une poésie de l'émotion.

En traitant le décor, la psychologie et le silence de manière « hyper-réaliste », pour emprunter aux arts visuels ce terme qui dénote un paroxysme de travail du détail, *The Flick* concentre ainsi l'attention sur ses propres modalités, rehaussant l'impermanence de la représentation face à la permanence des objets. La pièce rappelle alors, étrangement, des œuvres dont l'esthétique est à l'opposé du réalisme. Dans son traitement du temps, long et cyclique, où le langage meuble l'attente à défaut de progression dramatique nette, l'œuvre de Baker évoque l'écriture beckettienne ; effet que renforce d'ailleurs un certain penchant pour l'humour scatologique. Tout comme le passage du temps n'est indiqué, entre les actes I et II d'*En attendant Godot*, que par les feuilles ayant poussé sur l'arbre, il n'est palpable, entre les actes I et II de *The Flick*, que grâce aux nouveaux amoncellements de pop-corn. Ni comédie, ni tragédie, la pièce de Baker ne relève pas pour autant du théâtre de l'absurde, auquel elle rend hommage en filigrane ; elle appartient plutôt à cette catégorie contemporaine du « drama » qui échappe aux définitions classiques. En outre, dans son insistance sur la gestuelle du quotidien, dont la répétition reconfortante s'élève en barrage contre le vide, et dans le regard plein de compassion qu'elle pose sur les vies ordinaires, la pièce ravive le souvenir du théâtre de Thornton Wilder. Wilder, métathéâtral, et Baker, réaliste, se rejoignent dans la présentation intime et profondément humaine de petites vies américaines, et dans la prise en compte précieuse de l'instant présent, au fil des gestes répétés. Pour les spectateurs du Barrow Street, le rapprochement entre ces deux auteurs était d'autant plus évident que c'est dans ce théâtre qu'a été créée, quelques saisons avant *The Flick*, la retentissante mise en scène de *Our Town* par David Cromer qui a battu tous les records de longévité de la pièce. Jennifer Cayer trace d'ailleurs elle aussi ce parallèle lorsqu'elle intitule « Her town » son article sur la ville fictionnelle du Vermont où se déroulent les pièces de Baker. Si appuyé soit-il, le réalisme de Baker évoque des modèles opposés, et flirte avec son autre. Cette tendance se voit confirmée, voire amplifiée, par les pièces écrites après *The Flick*, comme le souligne le critique du *LA Times* : « In *John*, a play set in a quaintly eerie bed and breakfast, Baker flirted with occult suspense. [In *The Antipodes*], in a drama confined to a fluorescent room [...], she edges into symbolist territory. » (McNulty)

L'action fait place à la présence

S'interrogeant sur l'influence du cinéma sur l'écriture dramatique contemporaine, Joseph Danan précise qu'elle mérite d'être à la fois généralisée et relativisée :

Ce filtre – l'écran – interposé entre le monde et nous, même le théâtre ne peut y échapper, parce que, quand bien même il ne serait pas inscrit dans les formes théâtrales, il l'est dans nos esprits et dans notre regard. Il faut aussi relativiser cette influence. Quelque chose dans l'acte théâtral, par le jeu de la *présence* (celle de l'acteur et la co-présence du spectateur), lorsqu'elle est atteinte (ce qui, faut-il le rappeler, n'est pas *donné*), résiste à cette déréalisation et, en déchirant l'écran, est à même de nous rendre le monde, fût-il ramené à un plateau de théâtre. (130)

En tant qu'expérience théâtrale, *The Flick* concentre l'attention sur cette question de la présence qui, selon Baker, est au cœur de la « respiration partagée » que constituent les silences de la pièce : « Crazy stuff happens during silences at the theater [...]. And that

moment – when an entire audience is relaxed and breathless together in a silence, when time slows down and then starts to speed up again – is very magical to me » (Haughland). Le pessimisme que pouvait signaler le naturalisme du décor n'est plus, ici, la modalité dominante : il cède le pas à une forme de communion autour du fonctionnement théâtral, à laquelle le spectateur, quittant son microscope, est pleinement invité à participer. Si Baker retravaille l'esthétique réaliste, en la poussant à ses limites comme en y imprimant la trace d'autres modèles, c'est pour problématiser avec d'autant plus de finesse cette authenticité de la présence, que ce soit dans le fonctionnement de l'œuvre ou, avec la franchise caractéristique de son écriture, directement au cœur du texte. Le lexique du vrai et du faux, du jeu et du faire semblant, reflète ainsi dans le dialogue une anxiété contemporaine sur la tension entre « être » et « être en représentation » :

AVERY – And the answer to every terrible situation always seems to be like, Be Yourself, but I have no idea what that fucking means. Who's Myself? Apparently there's some like amazing awesome person deep down inside of me or something? I have no idea who that guy is. I'm always faking it. And it looks to me like everyone else is faking it too. Like everyone is acting out some stereotype of like... exactly... who you'd think they'd be. Everyone's acting like they're on a sitcom or something. [...]

ROSE – Do you think *I'm* a stereotype?

AVERY – Of like –

ROSE – Of like – whatever.
Of like what I am.

AVERY – ... Yeah.

ROSE – You do?!

AVERY – Yeah.
(Pause.)

ROSE – I guess you're right.
(Pause.)

ROSE – Uch.
(Pause.)

ROSE – Wait.
Were you being fake? Just now?

AVERY – When?

ROSE – When you were like... when you were going off about how everyone is so fake. Were you faking it then?

AVERY – I mean yes and no.
It's hard to tell, I guess.

ROSE – Yeah.
(They look up at the blank screen and prop their knees up on the seats in front of them. Maybe Rose puts her head on Avery's shoulder.)
(Blackout.) (68-69)

L'écriture de Baker n'est pas seulement attentive aux idiomatismes de la parole américaine, elle l'est aussi, avec une compassion lucide, aux idiomatismes de pensée d'une jeunesse aux prises avec la définition de sa propre réalité à l'heure des « réalités » entre guillemets. Le texte brasse les clichés de la quête d'authenticité personnelle, mais soulève des questions auxquelles il ne répond pas directement, puisque le dialogue se mord la queue pour finir dans une indécision que les didascalies, humoristiquement, désignent comme confortable. Remarquons au passage que, du point de vue de l'art du comédien, le silence qui enveloppe la fin de la scène invite les acteurs à rayonner d'une présence spirituellement « active », y compris dans l'immobilité, selon un principe du jeu réaliste énoncé, entre autres, par Stanislavski lorsqu'il met ses élèves au défi de rester assis sur la scène, sans souffler mot (46).

Là où le raisonnement logique échoue à faire taire cette inquiétude du réel qui nous échappe, c'est finalement le fonctionnement de l'illusion théâtrale qui propose une réponse. Par le rythme tranquille – mais non pas relâché – qu'elle impose, Baker invite ses spectateurs à contempler en temps réel les gestes monotones et les conversations inégales qui esquissent, non sans une certaine tendresse, la beauté et la tristesse des petites vies ; elle les engage à habiter pleinement ce présent rehaussé du théâtre qui, pour Danan, « est à même de nous rendre le monde ». En réduisant l'action à son minimum au profit d'une forme de contemplation partagée, *The Flick* illustre directement l'ontologie de la performance telle que la définit Peggy Phelan. « Performance implicates the real through the presence of living bodies », écrit-elle avant de rappeler que cette réalité ne s'affirme qu'en échappant aux spectateurs car, contrairement aux arts visuels ou au travail de la caméra, les arts vivants ne laissent pas de trace : « Performance's only life is in the present. [...] Performance's being [...] becomes itself through disappearance » (148). À la lumière de cette idée, le titre de la pièce prend une signification plus profonde, puisqu'il en annonce non seulement le cadre, mais aussi le fonctionnement poétique. « Flick » est une abréviation de « flicker », terme qui désigne le vacillement, la danse des images sur la pellicule, entre ombre et lumière. Cette image en clair-obscur fugitif symbolise à la fois la façon dont la pièce « fait la lumière » sur ceux qui sont généralement dans l'ombre, et la manière dont elle aiguise notre conscience du temps passager, instable et précieux, de la représentation. « [T]here are no leftovers, the gazing spectator must try to take everything in » (148), précise Phelan, et la conscience exacerbée du présent théâtral que propose *The Flick* s'enrichit de cette tension entre le dépouillement de l'action et le sentiment aigu de son caractère éphémère.

Dans sa réponse à l'analyse de Phelan, Philip Auslander s'oppose à une conception virginale des arts vivants qui les présenterait comme exempts de toute contamination par la médiatisation. Pour Auslander, la définition même de l'art vivant (« live ») suppose une relation d'imbrication et de co-dépendance avec l'art médiatisé ; relation que complexifie le 21^e siècle : « As the mediatized replaces the live within cultural economy, the live itself incorporates the mediatized, both technologically and epistemologically. The result of this implosion is that a seemingly secure opposition is now a site of anxiety » (44). Si la dramaturgie de Baker s'inscrit pleinement dans une ontologie théâtrale qui tire sa force, comme l'analyse Phelan, de sa présence transitoire, elle n'en illustre pas moins cette nuance apportée par Auslander quant à l'anxiété du théâtre face à toutes les formes d'art « médiatisées », c'est-à-dire celles qui perdurent au moyen de l'enregistrement. En traitant le quatrième mur comme un écran, Baker place directement sa scène sous le signe de cette anxiété, mais sur le mode de l'observation plus que sur celui de l'opposition. Tirant un décor naturaliste et un dialogue consciencieusement réaliste vers la sincérité⁷ poétique, l'esthétique attentive de la pièce ne cherche pas à défendre le théâtre comme forme de divertissement « supérieure », mais plutôt à observer avec sagacité la façon dont il se réaffirme autour des formes médiatisées. Pour reprendre les définitions de Fearnow citées plus haut, l'esthétique réaliste de Baker attire moins par la plausibilité de ses personnages et la pertinence de ses sujets, pourtant bien présents, que par le plaisir même de sa propre démonstration méticuleuse. Elle illustre pleinement, en ceci, la thèse de Robinson selon laquelle le réalisme, inévitablement et paradoxalement, « incube » le non-réalisme (2009, 151).

Baker n'est certes pas la première à faire entrer sur scène des personnages envoûtés, obsédés ou déçus par l'écran, et la cinéphilie d'Avery peut se lire comme une autre version des pulsions d'évasion de Tom Wingfield, qui s'écriait dans *La Ménagerie de verre* :

⁷ La sincérité est d'ailleurs une composante centrale que Robinson identifie dans les pièces de Baker précédant *The Flick*, et dont il caractérise la tonalité en ces termes : « sincerity working to defeat cynicism » (2014, 507).

« Hollywood characters are supposed to have all the adventures for everybody in America, while everybody in America sits in a dark room and watches them have them ! » (282). Mais là où Tom s'échappe, finit par sortir du cadre pour accéder à l'aventure hors scène, les employés du Flick, eux, restent, signes visibles et poignants d'une résilience de la scène. Si, comme le propose Marguerite Chabrol, les croisements entre théâtre et cinéma « travaillent les limites de chaque média et cherchent à remettre en question ce qu'on pourrait appeler leur « mensonge » fondamental » (244), *The Flick* rend hommage au cinéma dans son texte pour mieux rendre hommage au théâtre dans l'expérience que propose la pièce. En plaçant ses personnages derrière un écran invisible, Baker nous fait regarder le quatrième mur autant qu'elle nous fait regarder à travers. *The Flick* sublime notre attirance pour l'image projetée en conscience exacerbée de l'image incarnée, et réinvente un diminutif du cinématographe en manifeste théâtral.

OUVRAGES CITÉS

- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2nd ed. New York/London: Routledge, 2008.
- Baker, Annie. *The Flick*. New York: Samuel French, 2014.
- Barthes, Roland. « L'Effet de réel ». *Communications*, 11, 1968, 84-89.
- Cayer, Jennifer. « Her Town: Annie Baker's Americans ». *The Journal of American Drama and Theatre*, Vol. 23, No. 3, 2011, 31-55.
- Chabrol, Marguerite et Tiphaine Karsenti (dir.) *Théâtre et cinéma : le croisement des imaginaires*. Rennes : PUR, 2013.
- Craven, Peter. « [Staggering playwright Annie Baker enters the TV writer's room in The Antipodes](#) » *The Sydney Morning Herald*, 22 Juin 2018.
- Desmastes, William. « Understanding Sam Shepard's Realism ». *Comparative Drama*, vol. 21, n°3 (1987) : 229-248.
- Danan, Joseph. « De l'influence du cinéma sur l'écriture dramatique », *Théâtre aujourd'hui n°11, De la Scène à l'écran*, 2008, 114-131.
- E.B. « Annie Baker is a master of loaded silences ». *The Economist*, 19 octobre 2017.
- Enelow, Shonni. *Method Acting and its Discontents*. Evanston : Northwestern University Press, 2015.
- Fearnow, Mark. « A New Realism ». *The Oxford Handbook of American Drama*, dir. Jeffrey H. Richards et Heather S. Nathans. Oxford : Oxford University Press, 2014, 174-188.
- Haughland, Charles. [Capturing Silence. Annie Baker and the New Naturalism](#). Huntington Theatre Company website.
- Healy, Patrick. « ['The Flick' Prompts an Explanation From Playwrights Horizons](#) ». *The New York Times*, 25 mars 2013.
- Isherwood, Charles. « [In 'The Flick', Moments at the Movies, but Not on Screen](#) ». *The New York Times*, 18 mai 2015.
- ["Making The Flick"](#) (vidéo de présentation). Playwrights Horizons, 2013.
- McNulty, Charles. « Annie Baker's 'Antipodes' opens a door to the coveted writers room ». *Los Angeles Times*, 23 avril 2017.
- Pelechova, Jitka. « La scène 'cinéfiée' : des techniques cinématographiques dans le théâtre de Thomas Ostermeier ». *Théâtre et cinéma : le croisement des imaginaires*, dir. Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti. Rennes : PUR, 2013, 139-150.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres : Routledge, 1993.
- Piepenburg, Erik. « [Six Movies that Helped Lead a Playwright from the Cineplex to the Stage](#) ». *The New York Times*, 1^{er} avril 2013.
- Robinson, Marc. *The American Play (1787-2000)*. New Haven : Yale University Press, 2009.
- . « Running Lines ». *The Oxford Handbook of American Drama*, dir. Jeffrey H. Richards et Heather S. Nathans. Oxford : Oxford University Press, 2014, 500-520
- Sontag, Susan. « Film and Theatre ». In *The Tulane Drama Review*, vol. 11, No. 1, 1966, 24-37.
- Stanislavski, Constantin. *La Formation de l'acteur*. Trad. (de l'anglais) Élisabeth Janvier. Paris: Pygmalion, 1986.
- Walker, Julie A. « Naturalism and Expressionism in American Drama ». *The Oxford Handbook of American Drama*, dir. Jeffrey H. Richards et Heather S. Nathans. Oxford : Oxford University Press, 2014, 265-279.
- Williams, Tennessee. *The Glass Menagerie (1945). A Streetcar Named Desire and Other Plays*. Londres : Penguin Books, 2000.
- Wolcott, James. « [Why Audiences Who Walked Out of The Flick Made a Terrible Mistake](#) ». *Vanity Fair*, 2 juin 2015.
-

Yue, Genevieve. « Google hangout with Annie Baker, playwright. 1/25/16, 2 :33pm ». *Film Quarterly*, vol. 69 No. 4, 2016, pp. 57-64.
