

Avant-propos

La perte des repères dans une société britannique ébranlée par le legs de l'après Thatcher guide, chez les nouveaux dramaturges des années 1990, l'écriture provocatrice de l'intime gangréné par une vision du chaos de nos sociétés contemporaines. Sarah Kane, qui s'est volontairement placée au centre de son oeuvre, est rapidement devenue l'égérie de ce courant éphémère (?). Accompagnant les représentations de sa pièce *Phaedra's Love*, notre journée d'étude a interrogé cette nouvelle dramaturgie de la cruauté, du désir, de la mort, du meurtre. L'exposition d'une vie représentée dans une simplicité au-delà du réalisme, qui met en doute l'idée d'un théâtre vieillissant, a été décortiquée. Universitaires et créateurs se sont interrogés aussi, avec le public, sur la fonction de spectateur témoin dédoublé, voyeur d'un rite, ou acteur d'une société dite de spectacle dans laquelle images et réalités se confondent. La table ronde a réuni Renaud Cojo, metteur en scène de *Phaedra's Love*, accueillie en partenariat avec le Cargo, Maison de la Culture de Grenoble et l'Heure Bleue, théâtre de Saint-Martin d'Hères, Séverine Magois, traductrice de la pièce, Lucien Marchal, comédien participant à la distribution et par ailleurs traducteur de *Blasted*. A leurs côtés, Aleks Sierz ajoute son crédit à l'entreprise. Critique de théâtre et professeur de communication au Goldsmiths College de l'Université de Londres, il a consacré un site internet et un ouvrage qui fait date à ce mouvement théâtral au point qu'aujourd'hui, on lui doit le label générique 'In-Yer-Face' theatre, accepté par tous pour nommer les auteurs de cette décennie 1990, qui créent un théâtre qu'on prend en pleine figure. Centrée principalement sur l'œuvre de Sarah Kane, la table ronde oscille entre un regard sur la transposition scénique qui permet d'affiner l'analyse du texte, notamment des deux pièces dont les traducteurs sont présents, et, pour l'essentiel, l'examen de l'impact de la représentation, dans toutes ses dimensions, politiques, esthétiques ou affectives, sur le comédien et son public.

Des communications au débat, notre rencontre évalue la portée historique de ce courant et le degré d'universalité ou d'éphémère dont on peut créditer le mouvement ainsi nommé. Elle ne pouvait se tenir

sans les membres du RADAC, groupe de recherche sur les arts dramatiques anglophones contemporains qui accueille dans sa collection les actes de cette journée organisée en partenariat avec deux de nos centres de recherche locaux, le Centre d'Etudes Ecossaises et le Centre d'étude sur les modes de la représentation contemporaine ainsi que le service d'action culturelle de l'université Stendhal.

Jean-Pierre Simard a voulu inscrire la naissance de ce mouvement dans le contexte artistique et politique du théâtre britannique au fil de la seconde moitié du XX^e siècle, en faisant appel au témoignage de Keith Dixon, spécialiste de sociologie de la Grande-Bretagne contemporaine, reconnu pour ses ouvrages sur le thatchérisme et le néo-travallisme. Il se devait, avant de laisser Aleks Sierz présenter sa propre analyse du mouvement théâtral qui nous préoccupe ici, et d'accorder aux autres contributeurs l'occasion de contester l'automatisme du déterminisme social des créations artistiques, de rappeler l'originalité de l'écriture dramatique en Grande-Bretagne, où une capillarité complexe entre la souffrance et son cri ont laissé une trace vive dans le public, mais aussi dans les souffrances personnelles que les auteurs vont traduire en œuvre, confirmant la marque d'un théâtre politique de la deuxième moitié du XX^e siècle. Dans le contexte du thatchérisme et de la mondialisation, ne peut-on lire la confrontation d'une désespérance individuelle et de l'absence de perspectives unifiantes dans le repli sur l'identité de microcosmes communautaires que les recommandations officielles ont par ailleurs validées en tant qu'objet de représentation artistique? Le mouvement 'In-Yer-Face' va voir émerger une écriture de l'indicible chez une pléthore de jeunes auteurs, parmi lesquels Sarah Kane fera figure de porte drapeau expiatoire, fustigée par les tenants du conservatisme culturel. Nicole Vigouroux-Frey établit, en examinant la dernière pièce de Caryl Churchill, le lien avec les ères antérieures du théâtre britannique, 'Angry Young Men', pièces 'State of the Nation' des années 1970, expression des spécificités féminines, et féministes, favorisées par les études sur le genre au temps de l'individualisation naissante. A partir du *hic et nunc* de la représentation, *Far Away* invite le spectateur à se projeter, selon son penchant individuel, dans un passé ou au contraire dans un avenir aussi lointain qu'il lui plaira de l'imaginer. Écrite en novembre 2000, représentée au début de 2001, *Far Away* est une pièce inscrite dans le temps zéro du nouveau millénaire, temps

propice aux bilans, temps du passage, du rituel. Citoyenne et dramaturge engagée, Caryl Churchill interroge le passé patrimonial pour appréhender la complexité du temps présent, reconsidéré selon les codes ancestraux. L'auteur semble nous inviter à faire notre profit d'une situation de l'absurde dans une société qui exécute l'humain mais conserve pieusement l'objet dans ses musées, à considérer une société post-industrielle dont les choix semblent tournés vers la mort et figés dans l'horreur. *Far Away* tente de retrouver les chemins d'un imaginaire collectif désormais trop éclaté. A sa suite, Nicole Boireau explore le glissement vers des enclaves plus sereines du théâtre 'In-Yer-Face' avec Joe Penhall et Nick Grosso. Pourtant, eux aussi avaient auparavant participé au cri dévastateur. Dans un théâtre subtil, souvent ironique et toujours dérangent, ces deux auteurs montrent que le vide est à la fois dedans et dehors. La comédie de mœurs à l'anglaise connaît ici une de ses infinies variations. Cette écriture discrète sait s'empresoir de férocité, et participe aussi, à sa manière, d'une esthétique de la cruauté. Si Nick Grosso travaille sur le mode léger, Joe Penhall opte pour une tonalité plus grave. Cyniques, opportunistes, mais aussi vulnérables, les personnages des trois pièces sont des électrons libres, textuellement présents, mais non-agissant. Charlie, Frank, Richie, Rachel, Neal et les autres se complaisent dans une parole-miroir 'd'avant les mots'. Ces pièces ne jouent ni sur la dérision, ni sur l'inconscient. Leur stratégie est celle de l'effacement du monde de référence et des déterminations socio-historiques. Même si le concept 'In-Yer-Face', selon les modalités définies par Aleks Sierz dans son ouvrage, n'opère pas vraiment dans les trois exemples retenus ici, leur esthétique de l'effritement met cependant le lecteur-spectateur à vif. À l'inverse, la communication de Danièle Berton-Charrière affirme que l'art contemporain britannique célèbre fréquemment le morbide dans la multiplicité des formes artistiques et permet de mieux situer la place de Sarah Kane au sein de ce moment culturel. L'association d'un plasticien aux dramaturges se justifie par la représentation des corps manipulés tournés en symboles. Damien Hirst a commencé sa carrière à Leeds, en photographiant des cadavres dans les morgues et en se mettant en scène avec eux, horrifiant ainsi le public avec des clichés de performances, véritable théâtralisation d'instantanés. Dans le théâtre de Enda Walsh et de Sarah Kane, la lente décomposition du corps emblématise une irréversible dégradation personnelle, sociale et universelle. Objet de tous les dégoûts, le corps est

haï et banni. Son anéantissement devient obsessionnel. Mais comment l'homme peut-il se libérer de sa propre substance sans attenter à sa vie ? Le théâtre réfléchit sur son propre corps-corpus. Le chaos de la structure dramatique des événements s'exprime en une longue plainte poétique où l'interpénétration des voies/voix a envahi l'espace théâtral. Aux yeux du monde, Sarah Kane, Damien Hirst, leurs confrères et consœurs font étalage, dans leurs performances, installations et représentations théâtrales, d'une inspiration morbide qui puise son essence à la source même d'une société que d'aucuns disent malade. Par un phénomène de récupération distortion, la contre-culture devient à la fois la vitrine « show-case » et l'œuvre « exhibit » de la culture. Enfin, en privilégiant l'analyse approfondie de *Blasted*, la pièce qui, provoquant un scandale, a interpellé critique et public pour offrir à la société l'occasion de donner un sens à la révolte esthétique et politique des jeunes dramaturges, Susan Blattes aborde l'épineuse question du naturalisme de la pièce et, plus rapidement, la pertinence de ce choix stylistique dans une oeuvre à visées politiques. En fait, loin de constituer une expérience de l'écriture naturaliste ratée, comme certains critiques l'ont suggéré, *Blasted* marque une tentative de redonner vie à une forme qui avait, au départ, une force politique certaine. Kane fait subir aux conventions naturalistes qui nous encouragent à nous identifier aux personnages et à leur situation des distorsions qui nous dérangent. La force politique de *Blasted* s'exprime dans ce jeu de rapprochement et d'éloignement du spectateur. S'il n'est pas possible de faire la différence entre la violence "ordinaire" et les crimes de guerre, entre bourreau et victime, comment le spectateur peut-il trouver un coupable ou, à défaut un responsable. Dans *Blasted* les spectateurs sont privés de leur situation de supériorité par rapport à l'univers dramatique et sont impliqués dans l'action. C'est ainsi que l'esthétique mise en place par Sarah Kane prend un sens politique et c'est surtout pour cette raison que cette oeuvre nous dérange.

Ce survol des propositions de chacun vous invitera, au fil du présent recueil, à faire mieux connaissance avec un mouvement théâtral qui a marqué le passage d'un millénaire et à apprécier l'innovation esthétique dans l'incantation provocante d'une génération de jeunes créateurs dont le cri de révolte dessine un moment artistique voué à la postérité.

Susan Blattes - Jean-Pierre Simard