Avant-propos

« Le Nouveau Théâtre britannique, actuellement florissant, peut-il continuer à rester créateur ? […] Il faut attendre et voir » demandait Aleks Sierz en 2002 dans le n°18 de *Coup de théâtre* consacré à *In-Yer-Face : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique* (*CDT 18* : 41). Treize ans plus tard, il nous est apparu comme une évidence de consacrer un numéro à cette question : Alex Sierz, ainsi que des chercheurs internationaux sont venus faire le point, apportant leur éclairage – toujours ouvert à discussion – sur l'héritage revendiqué ou contesté laissé par l'esthétique *In-Yer-Face* à la foisonnante production théâtrale du XXI^e^ siècle.

Notre revue accueille non seulement le point de vue des chercheurs et critiques mais aussi celui des artistes eux-mêmes, des auteurs dramatiques et des metteurs en scène, des comédiens et des traducteurs. Mark Ravenhill, dramaturge emblématique du théâtre « Coup de poing » dans les années 90, nous fait l'honneur de participer à ce numéro aujourd'hui.

L'écriture dramatique se joue à l'épreuve du plateau de théâtre et je voudrais évoquer mes impressions de spectatrice sur la pièce d'un jeune auteur britannique que j'ai vue hier soir : *Brûler des voitures*[1] (*Burning Cars*) écrite en 2007 par Matt Hartley. J'ai vu des acteurs prendre un texte à bras le corps, se cogner les uns aux autres verbalement et physiquement. L'annonce affichée sur le tract « sooo British Theatre » m'avait intriguée. Allais-je assister à du théâtre du réalisme social ? Du théâtre *verbatim* ? Une pièce *In-Yer-Face* ? *Brûler des voitures* est une fable sociale qui flirte avec le naturalisme sans pour autant être documentaire ou encore dystopique : côté pile, de jeunes bourgeois piégés dans l'engrenage tragique de leur inhumaine bêtise, côté face, d'autres jeunes, cumulards de l'échec social (pauvres, noirs et jamais au bon endroit). Ces personnages sont tous des victimes (ir)responsables qui hurlent d'une même voix, tel un cœur tragique, l'effroi d'une génération désorientée : motifs de l'enfance menacée, violence aveugle, prise de drogue, la parenté *In-*

Yer-Face s'arrête là, mais la pièce illustrerait la définition proposée par Aleks Sierz dans le présent numéro : « emotional flatshare dramas about middle-class twentysomethings » (p. 25).

Le choc de la pièce est néanmoins là, immédiat, métaphorisé dans l'efficace dispositif scénique frontal, les spectateurs face à face de part et d'autre d'un plateau servant de rampe de lancement aux assauts des acteurs. Pas de nudité, quelques corps à corps violents, mais la vraie violence est dans la profération du texte : la scène de l'enfant écrasé par une voiture est restituée dans un récit décalé qui prend de la hauteur épique, hérisse le poil et vient écorcher l'oreille. La pièce concentre sa force dans une langue menaçante, paradoxalement sourde et bruyante. Parole âpre, taillée au canif (phrases courtes, interruptions, répliques proférées en hurlant, suivies d'immanquables répétitions), l'hystérie s'anoblit en tragédie antique, décolle du réel pour nous plaquer au concret, au cru, au vif, à vif (théâtre de confrontation, expérientiel ?). Loin de nous sidérer, le puissant jeu dramatique, sonore et organique, nous invite à participer à l'instant présent qui se joue devant nous (théâtre de complicité ?). Il ne s'agit pas ici d'étiqueter la pièce de Matt Hartley, bien que le tract du spectacle y voie l'idiosyncrasie du théâtre britannique, mais de quel théâtre britannique ?

Un certain théâtre français aujourd'hui ne se reconnaîtrait-il pas dans l'esthétique *In-Yer-Face* ? Je pense à Vincent Macaigne et ses mises en scène exacerbées avec hémoglobine à foison, une part égale d'abjection, de vociférations et d'énergie vitale dans son adaptation d'*Hamlet : Au moins j'aurai laissé un beau cadavre* (9/7/11, Cloître des Carmes, Avignon).

Matt Hartley n'est que l'une parmi les nombreuses voix britanniques d'un théâtre puissant, résistant et jeune (l'auteur a trente ans à l'époque ; les personnages, les comédiens et une bonne partie du public hier soir, ont moins de trente ans). Un théâtre poignant – entendre « qui a de la poigne » – et nous harangue d'une voix tenace, ancrée dans la vocation initiale du drame, le verbe où s'incarne l'action. Ce théâtre-là continue de questionner sur le plateau le désarroi de l'homme occidental, cet « occident » dont le nom même (du latin *ob* et *cadere*, signifiant « tomber à terre »,

« succomber », « périr ») serait marqué du sceau tragique de la ruine ? Quoi qu'il en soit, les spectateurs ne semblent pas abattus mais galvanisés à l'issue du spectacle *Brûler des voitures*.

Je souhaite remercier Samuel Cuisinier-Delorme pour cette belle proposition qui est à l'origine du numéro 29 *Le théâtre* In-Yer-Face *aujourd'hui : bilans et perspectives* ainsi que notre présidente et co-éditrice Susan Blattès et les chercheurs internationaux qui ont participé à l'ouvrage. Je salue aussi le dynamisme et le travail indéfectible du bureau de RADAC, Anna Demoux pour l'immense travail de PAO et Agathe Torti-Alcayaga.

Enfin, pour le dire avec Mark Ravenhill dans ce numéro, « So yeah I do feel pretty optimistic about theatre actually » (p. 44).

Christine Kiehl

Vice-présidente de RADAC

---

[1] *Brûler des voitures*, m/s de Valérie Marinese, Théâtre de l'Élysée, Lyon (1-12 avril 2015).

Introduction

En juin 2002, RADAC a organisé un colloque à Grenoble sur le théâtre *In-Yer-Face*. Il a été programmé pour coïncider avec la mise en scène par Renaud Cojo de *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane. Le colloque a réuni des chercheurs de plusieurs universités françaises, ainsi que le metteur en scène Renaud Cojo, la traductrice de la pièce Sévérine Magois, et Lucien Marchal, l'acteur qui jouait le rôle de Thésée et par ailleurs traducteur de *Blasted*. L'invité d'honneur fut Aleks Sierz, critique de théâtre et universitaire à qui l'on doit l'expression *In-Yer-Face*, le titre de l'ouvrage consacré au théâtre britannique des années 90 qui a marqué son époque, *In-Yer-Face : British Drama Today* (publié en 2000). Ce colloque, suivi de la publication d'un numéro de *Coup de Théâtre* (n°18), nous a permis de réagir à un phénomène théâtral en cours.

Réévaluations et continuités

Il a paru intéressant au bureau actuel de RADAC de poser la question de l'après *In-Yer-Face*. Comment peut-on faire le bilan d'un mouvement qui n'en était pas un vraiment ? Les caractéristiques retenues par Aleks Sierz pour définir ce théâtre ne semblent pas poser problème. Tout le monde tombe d'accord pour insister sur la présence d'actes d'une extrême violence racontés et montrés, de vocabulaire cru, le tout censé mettre le spectateur mal à l'aise. Des pièces comme *Blasted* de Sarah Kane ne laissaient pas indifférents, mais était-il possible de continuer dans cette veine ? Que reste-il de ce courant aujourd'hui ? Nous avons demandé à Aleks Sierz d'apporter lui-même une première réponse, en jetant un nouveau regard sur les pièces, les auteurs, les sujets et les thèmes quinze ans après la parution de son livre. Sa contribution est l'occasion d'évaluer la pertinence de ses premières intuitions et impressions. Il n'est pas du tout facile d'évaluer la culture contemporaine qui est en cours et Sierz reconnaît s'être trompé sur la place de certains auteurs et en avoir négligé d'autres, notamment les dramaturges d'origine asiatique. Surtout, il nous fait revivre quelques moments clé du

théâtre britannique contemporain, depuis la mort de Sarah Kane jusqu'à aujourd'hui. Les impressions d'un spectateur assidu au fil des ans nous donnent de précieux renseignements sur un théâtre britannique riche et diversifié.

Il nous a semblé pertinent aussi de recueillir les impressions de l'un des auteurs emblématiques de la période, celui considéré par Sierz avec Kane et Neilson comme faisant partie des « trois grands de la classe de 1999 ». Dans un entretien accordé à Cyrielle Garson, membre de RADAC, lors du congrès de notre société savante sœur en Allemagne (Contemporary Drama in English), Mark Ravenhill, auteur de *Shopping and F***ing* (1996), œuvre citée plusieurs fois dans ce numéro, insiste sur le fait que le théâtre en Grande-Bretagne continue à accorder beaucoup de place à l'auteur dramatique. Toutefois, il suggère que les auteurs groupés sous l'étiquette *In-Yer-Face* étaient souvent très différents des uns des autres.

Spencer Hazel, universitaire et auteur, nous offre une autre perspective sur le théâtre de la fin des années 90. Pour lui, le livre d'Aleks Sierz raconte l'histoire théâtrale de la période du point de vue du théâtre londonien. Il suggère que le récit aurait été différent si Sierz, ou quelqu'un d'autre, avait regardé ce qui se passait ailleurs, notamment en Écosse. Pour Spencer Hazel, ce qui provoquait la colère ou l'indignation des critiques au *Royal Court*, par exemple, aurait eu une réception différente dans certains théâtres de Glasgow ou d'Édimbourg. Il nous invite donc à regarder de près qui sont les spectateurs visés par une œuvre d'une part, et les lecteurs des comptes-rendus et critiques de tel ou tel journal d'autre part. Pour lui, la question des effets se pose par rapport à l'identité du spectateur (âge, origine sociale, géographique etc.).

Il n'est pas du tout surprenant que plusieurs articles s'intéressent particulièrement aux œuvres de Sarah Kane, exclusivement ou en comparaison avec d'autres auteurs. Marceau Deschamps-Ségura, pour sa part, reprend la première et la dernière pièce de Kane en les plaçant non pas dans le contexte des années 90 en Grande-Bretagne, mais dans celui plus large du théâtre aristotélicien. Il nous propose de voir l'ensemble de son œuvre

comme écriture d'une « expérience existentielle intense » (p. 87), expérience partagée avec le spectateur. C'est ainsi qu'il préfère l'expression « *In-Her-Face* », car le public n'est pas, selon lui, agressé mais invité à partager l'intimité des personnages. Pascale Sardin, qui s'intéresse également à Kane, voit dans ses pièces un ensemble de thèmes qui s'articulent autour de la vulnérabilité, sujet que l'on trouve dans des œuvres plus récentes, notamment dans *That Face* de Polly Stenham. Pour elle, il semble qu'il existe une continuité entre les œuvres de Kane, à commencer par celle considérée comme la pièce *In-Yer-Face* par excellence, *Blasted*, et des œuvres plus récentes. Elle suggère ainsi que ce type de théâtre n'est pas limité à une période donnée.

Laëtitia Pasquet démontre que la violence inhérente au théâtre *In-Yer-Face* est toujours d'actualité, mais suggère, elle aussi, que la façon de la figurer sur scène a évolué. À partir d'une analyse des effets de l'abolition de la censure en 1968 sur l'écriture et la mise en scène de la violence, elle considère que les scènes d'horreur absolue (chez Kane ou Ravenhill de la première période) ont maintenant cédé la place dans les pièces plus récentes de Crimp ou de Churchill, par exemple, à une violence plus enfouie, évoquée au lieu d'être montrée.

S'agit-il d'un phénomène strictement britannique ? Non, d'après Johanna Krawczyk, qui nous offre une perspective américaine sur le *In-Yer-Face*. S'intéressant à l'auteure Naomi Wallace, elle montre comment l'agression théâtrale présente dans la pièce *The War Boys* (1993) déjà associée par Sierz au *In-Yer-Face* prend une autre tournure dans une œuvre plus récente *The Fever Chart* (2006). La volonté de secouer le spectateur persiste même si les moyens mis en place pour y arriver se renouvellent. Johanna Krawczyk insiste notamment sur la notion d'« agression dialectique » et le mélange de styles dans la deuxième pièce.

Nouvelles directions

Outre les États-Unis, c'est vers l'Europe centrale et orientale que nous porte le *In-Yer-Face* au début des années 2000. Dans cette partie du continent, meurtri par l'explosion du bloc soviétique et les nombreuses guerres civiles qui ont ravagé les Balkans dans les années 1990, le théâtre *Dans-ta-gueule* (traduction littérale de l'expression anglaise) apparaît comme un écho évident à ce théâtre anglais des « nasty nineties ». C'est ce que montrent Véronique Boutin et Priscilla Wind dans leurs articles respectifs, à travers de nombreux exemples empruntés aux domaines roumain, bulgare ou encore serbe. Pour Véronique Boutin, spécialiste du théâtre estien et par ailleurs comédienne et dramaturge, « le théâtre *Dans-ta-gueule* désigne une dramaturgie sociale et réaliste qui frappe fort, des auteurs engagés qui donnent à voir par un théâtre speculum leur monde tel qu'il va mal » (p. 144). L'auteure suggère par ailleurs que la visée de ce théâtre *Dans-ta-gueule* est aussi une provocation de l'Europe occidentale afin d'attirer son attention, là où le *In-Yer-Face* britannique s'imprègne des violences des Balkans (par exemple, Kane, dans *Blasted*). Dans une étude centrée sur l'espace roumanophone, Priscilla Wind analyse trois pièces – *U.F.* de Peca Stefan (2004), *Kebab* de Gianina Cărbunariu (2007) et *Le Septième Kafana* de Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu et Mihai Fusu (2003) – dans une démonstration visant à prouver que le *In-Yer-Face* post-communiste est synonyme de l'impasse de la postmodernité dans le spectacle théâtral roumain. Véronique Boutin et Priscilla Wind insistent toutes deux sur les tensions politiques de ces états « post-bloc soviétique » cherchant leur place dans une Europe qu'ils envient tout autant qu'ils critiquent et condamnent. Cette paradoxale dualité attraction/rejet est une thématique dans laquelle les dramaturges puisent, pour bon nombre, leur inspiration.

Ainsi émergent en Europe – au Nord-Ouest et à l'Est – deux pôles du théâtre *In-Yer-Face* qui se font face et écho. Si ce théâtre violent semble continuer d'occuper les scènes d'Europe centrale et de l'Est encore aujourd'hui, le théâtre britannique a évolué vers d'autres formes, comme le montrent Cyrielle Garson et Élisabeth

Angel-Perez. Comme le remarque cette dernière en introduction de son article, « la scène anglaise contemporaine a plus récemment réinvesti les territoires de la parole délaissés par les néo-brutalistes » (p. 175). Ainsi, ces nouvelles formes de théâtre semblent accorder à la poésie du texte la place qu'elles avaient cédée à la violence physique des pièces de Sarah Kane et de ses contemporains. Dans son analyse, Élisabeth Angel-Perez propose une lecture du théâtre de debbie tucker green axée sur la langue afin de démontrer, à juste titre, le glissement du *In-Yer-Face* vers le *In-Yer-Ear*, phénomène opéré depuis quelques années sur la scène britannique. Ainsi, la violence s'efface du plateau pour être réinvestie par la voix. Pour l'auteure, « le corps, essentialisé dans la voix, trouve une nouvelle façon de dire son martyre et paradoxalement, le corps spectralisé déclenche un investissement empathique souvent plus fort que la violence frontale » (p. 189).

Cette conclusion sert de point de départ à l'article de Cyrielle Garson qui dresse un état des lieux de la scène britannique. Soulignant le retour du théâtre de texte, elle constate, comme un certain nombre de critiques contemporains, l'impossibilité de définir un style dominant ; le théâtre ultra-contemporain en Grande-Bretagne est complexe, varié et multiple. Comme elle le remarque très justement, « il en résulte pour ceux à qui il incombe de faire un état des lieux du paysage « post-*In-Yer-Face* » d'en être contraints à avouer la complexité, voire l'impossibilité d'une telle entreprise » (p. 201). En vrac, l'on pourrait citer la renaissance du théâtre *verbatim*, le développement du *devised theatre* (reposant sur un travail collaboratif), ou l'importance des nouvelles technologies pour la création.

Loin de rejeter le *In-Yer-Face*, les dramaturges lui rendent parfois hommage à travers des références explicites ou des parodies. C'est le cas par exemple de Chris Lee, qui a composé la pièce *Crushed* dont nous proposons ici la traduction commentée. Exercice de style littéraire plus que pièce vouée à la scène, ce texte, très bref, est à la fois une célébration tout autant qu'une parodie du *In-Yer-Face*. Mêlant les références aux différentes pièces de Sarah Kane,

l'auteur irlandais, vivant à Londres, pousse vers l'extrême les caractéristiques du théâtre *In-Yer-Face* : condensé de vulgarité, images violentes impossibles à mettre en scène, vision pessimiste du monde (qui finit par exploser, d'après les indications scéniques !). Grossissant le trait, la pièce fait rire le lecteur pour peu qu'il connaisse le théâtre de Kane, vers qui le théâtre ultra-contemporain n'a de cesse de revenir. Concluant son œuvre par la phrase « Please open the curtains », Sarah Kane laissait le champ libre à d'autres formes dramatiques. Si le théâtre de cette première décennie du XXI[e] siècle a effectivement ouvert la voie à d'autres voix, il semblerait néanmoins que le spectre de l'*enfant terrible* du théâtre britannique continue de planer sur la création théâtrale. La « dernière d'une longue ligne de cleptomanes littéraires » est à son tour la cible d'emprunts littéraires, preuve – s'il en fallait encore – de l'influence d'un mouvement qui ne voulait pas en être un…

Susan Blattès et Samuel Cuisinier-Delorme

What Ever Happened to in-yer-face theatre?

Aleks SIERZ
(Theatre Critic and Visiting Research Fellow, Rose Bruford College)

"I have one ambition – to write a book that will hold good for ten years afterwards."
Cyril Connolly, *Enemies of Promise*

• Tuesday, 23 February 1999; Brixton, south London; morning. A Victorian terraced house in a road with no trees. Inside, a cloud of acrid dust rises from the ground floor. Two workmen are demolishing the wall that separates the dining room from the living room. They sweat; they curse; they sing; they laugh. The floor is covered in plaster, wooden slats, torn paper and lots of dust. Dust hangs in the air. Upstairs, Aleks is hiding from the disruption. He is sitting at his desk. His partner Lia is on a train, travelling across the city to deliver a lecture at the University of East London. Suddenly, the phone rings. It's her. And she tells him that Sarah Kane is dead. She's just seen the playwright's photograph in the newspaper and read the story, straining to see over someone's shoulder. Aleks immediately runs out, buys a newspaper, then phones playwright Mark Ravenhill, a friend of Kane's. He gets in touch with Mel Kenyon, her agent. Yes, it's true: Kane, who suffered from depression for much of her life, has committed suicide. She is just twenty-eight years old. Her celebrity status, her central role in the history of contemporary British theatre, is attested by the obituaries published by all the major newspapers.

Aleks returns to his desk. He is completing a chapter on Kane for his first book, *In-Yer-Face Theatre*. It will be another year before he finishes the book, delivering the manuscript to Faber and Faber in March 2000, and yet another year before it is published in March 2001. In these two years, the brash phenomenon of in-yer-face theatre, which is a style and sensibility rather than a movement, loses

not only much of its intensity, but also becomes less central to the British New Writing scene. So Aleks's book, like much contemporary history, is inevitably something of a backward glance. In fact, as he acknowledges in the book, 1999 is the year in which the initial flash of this new drama first burnt out. As well as Kane's suicide, two other signs are indicative: Conor McPherson's *The Weir* transfers to the West End in October 1998 and runs for nearly two years at the Duke of York's Theatre. Its immense success suggests that the public's taste for shock has been superceded by a desire for a calmer aesthetic. By contrast, a rather nasty in-yer-face play, Irvine Welsh's *You'll Have Had Your Hole*, received deservedly terrible reviews when it opened at the West Yorkshire Playhouse in 1998 and on its arrival in London in early February 1999. So this month is a turning point. But the spirit of Kane remains alive.

By the time that Aleks gives a paper on Kane and in-yer-face theatre at the *In Yer Face: Sarah Kane and the New British Dramaturgy* conference in Grenoble, on 11 May 2001, it is clear that Kane has had a similar effect on British culture as John Osborne had in an earlier era.[1] Her debut play, *Blasted*, has had the same kind of cultural impact, although of course in social conditions where theatre is much less central to British culture, as *Look Back in Anger* had in 1956. Likewise, his central argument is that although New Writing has developed in a huge variety of ways, it has been led by a small avant-garde group of in-yer-face writers. This avant-garde takes a classic form: innovation, scandal and then retrenchment. But although by 2001 the new wave has broken, one of the reasons for this is that in-yer-face theatre has done its job – it has kicked down the door of complacency in the theatre, and, where it led, others have followed. In-yer-face writers give theatre the oxygen of publicity, and help inspire the diverse New Writing culture that has emerged since. For example, in the *Times Literary Supplement* of 12 October 2001, Michael Caines's review of Gregory Burke's debut ends like this: "*Gagarin Way* owes something to Pinter, in its combination of the existential and the absurd, and something to the in-yer-face theatre of the 1990s." Aleks makes a note. By 2002, New Writing – once a pariah – is sexy again.

• Saturday, 24 June 2000; Sloane Square, west London; evening. At the Theatre Upstairs at the Royal Court, Aleks is at the special commemorative performance of Sarah Kane's *4.48 Psychosis*. The audience includes family, colleagues and invited guests. As they file in, there's a tense air of reverence and expectation: will the play be any good? The Court has advertised it by using a minimalist black square for a poster, while Simon Kane, Sarah's brother and the man in charge of her literary estate, has in the media defended the piece as more than a thinly veiled suicide note. The performance begins with a long, agonising silence – broken as a mobile phone goes off. As its embarrassed owner struggles to silence it, Vince O'Connell – Kane's mentor and friend since her teenage years – lets out a long growl: "Arseholes." After this intervention, the performance continues. The emotional effect of the play is of a long conversation with a deeply disturbed person which culminates in a blaze of dark glory: "Remember the light and believe the light." At the end of the show, a window is opened and sounds from the summer street float into the theatre, a reminder that whatever happens inside your head, life carries on regardless.

Following this production, Ian Rickson, artistic director of the Royal Court, celebrates Kane's achievements by programming a season of her work in March-April 2001, a unique tribute to such a young writer. As the 2000s advance, the initial hostility that greeted Kane's work gradually turns into widespread critical appreciation not only of her achievement, but also of a whole host of new playwrights. And, although her plays are not put on in the UK as often as they are, for example, in Germany, France and the rest of Continental Europe, some significant productions are staged in her homeland. The effect of this exploration of her work means that Kane – who had once seemed to be a quintessential in-yer-face playwright of the mid-1990s – is gradually beginning to look less like a typical British young writer, and more like an anomaly. As time passes, her work looks increasingly different from that of her 1990s contemporaries. She can now be seen as the exception to the rule that British playwrights are wedded to naturalism and social realism, and her work is best appreciated as part of an ongoing conversation

between two distinct traditions: English naturalism and Continental modernism. Because of her desire to ceaselessly experiment in form, Kane's work represents the incursion of Continental modernism into the normally placid world of British naturalism. Her contemporaries are thus older playwrights such as Edward Bond, Howard Barker, Caryl Churchill and Martin Crimp, as well as newer talents such as David Greig and David Harrower. The ever-inventive Phyllis Nagy is a true contemporary. In the long run, in-yer-face theatre merely reinforces elements of the British tradition; the innovators who break with this tradition are those writers who drink most deeply of Continental influences.

But there is little doubt about Kane's influence. She soon becomes a poster girl for any style of powerful playwriting that contains explicit sex and violence. For example, in September 2000, Aleks looks at a press release about Holly Baxter Baine – whose *Good-bye Roy* is part of the Royal Court's *Exposure* season of young writers – and she says that her favourite playwrights are Bertolt Brecht and Sarah Kane. Baine is just fifteen years old. Soon, British stages are spattered with images derived from Kane: in February 2003, the final stage image of debbie tucker green's *Dirty Butterfly* – a damaged young woman with blood running down her legs – is a powerful echo of Cate's last appearance in *Blasted*. More obscurely, the opening scene of Kevin Elyot's *Forty Winks* (2004) features a hotel room with a closed bathroom that conceals a secret visitor, surely another reference to the bathroom in *Blasted*. A typical example of Kane's influence is Kaite O'Reilly's *Peeling* (2002). It's about three female actors in a postmodernist production of Euripides's *The Trojan Women*. At one point, there's a litany of horrors: each of the three says, "Fire"; "Smoke"; "Pestilence" – then they all declare: "Men". The characteristics of war are: "Woman's body as battlefield"; "Rape as a war tactic"; "Mutilation as a reminder". As he watches this production at the Soho theatre, Aleks is struck by these echoes of *Blasted*, which are also evidence of the way that the experience of the Bosnian (Muslim) wars haunts the European imagination.

• Saturday, 7 September 2002; Bristol; afternoon. In a lecture hall at the University of the West of England, Aleks is giving a keynote speech, "In-Yer-Face and After: Reflections on New Writing in the 1990s" at the *In-Yer-Face? British Drama in the 1990s* conference.[2] Eighteen months after the book's publication, in-yer-face is flavour of the month among academics. In the Q&A session after the keynote, the academic Steve Barfield stands up and remarks that it is odd that so far in this conference no one has mentioned race (a staple subject at most academic conferences). Yes, he has a point. One of the blind spots of *In-Yer-Face Theatre* is race: the book is overwhelmingly paleface. Aleks feels that he has missed a trick by not including Roy Williams, a black British playwright who began by exploring the heritage of his mother's Caribbean background in plays such as *The No-Boys Cricket Club* (1996), but who then wrote some very strong plays about race in contemporary Britain: *Lift Off* (1999) and then *Clubland* (2001). Staged by the Royal Court, they drank deep of the in-yer-face aesthetic. By 2002, when Williams's play *Sing Yer Heart Out for the Lads* is staged in a temporary studio space at the National Theatre, it is clear that a major new playwright has arrived. And he is not alone.

During the 1990s black and Asian companies such as Talawa, Tara and Tamasha did good work in developing writers, and thus prepared the ground for the explosion of black and Asian plays in the 2000s: beneficiaries include not only Roy Williams but also Tanika Gupta, who begins by writing about her Bengali background and then turns her attention to contemporary Britain. Her work, from *Sanctuary* and *Inside Out* (both 2002) to *Sugar Mummies* (2006) and *White Boy* (2007) has moments of emotional ferocity that are recognisably in-yer-face. But she writes in a variety of styles. Her *Gladiator Games* (2005), for example, mixes verbatim theatre techniques with imaginative reconstructions of real events. Elsewhere, the huge success of actor-turned-playwright Ayub Khan Din's debut, *East Is East* (1996), which is made into a film, is a potent reminder of the popularity of stories about British-Asian culture. Aleks also remembers getting an email from Parv Bancil soon after his book was published: what about Asian writers, he

asks, and brings his play *Crazy Horse* (1997) to the critic's attention. Increasingly, the fact that *In-Yer-Face Theatre* only makes passing references to new writers such as Williams and Gupta looks like a freak spasm of myopia.

In the 2000s, several new black and Asian playwrights enter the stage. New Labour is clearly good news for ethnic diversity in the arts. At the National, and promoted by this flagship's artistic director Nick Hytner, Kwame Kwei-Armagh writes a trilogy of plays about the black British experience, starting with *Elmina's Kitchen* in 2003. At the Royal Court, young playwrights Bola Agbaje, Alia Bano and Rachel De-lahay have a strong impact. Elsewhere, Oladipo Agoluaje, Michael Bhim, Shan Khan, Ash Kotak, Cosh Omar, Levi David Addai, Ishy Din, Hassan Abdulrazzak, Atiha Sen Gupta and Lolita Chakrabarti all make their mark. It would be easy to name another twenty. Gurpreet Kaur Bhatti's play, *Behzti* (2004) – about sexual abuse in a Sikh temple – is arguably the most controversial play of the new decade. A lot of the work produced by these writers is set in gritty urban locations and its frankness about sex and violence, and the emotional costs of neglect, abuse and poverty, owes something to the tradition of in-yer-face theatre. But this theatre sensibility is only one aspect of their work.

• Wednesday, 5 May 2004; Deptford, south London; evening. At Goldsmiths College, University of London, playwright Mark Ravenhill is giving the *Marjorie Francis Lecture*.[3] His title is "A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 1990s", and, hunching slightly over the lectern in the darkened hall, he offers a compelling account of his gradual understanding of how his own work, and that of his peers, was affected by a brutal tragedy. The case is that of toddler Jamie Bulger, who was abducted and killed by two ten-year-old boys, Robert Thompson and Jon Venables, in Bootle, Merseyside, in February 1993. At the time, media images of the CCTV footage of the boys taking the toddler from a shopping mall imprinted themselves on the national consciousness. But Ravenhill says that he forgot about the case until he met another writer, who mentioned it. Then:

"A penny drops. I made my first attempt at writing a play shortly after the murder of Jamie Bulger. And it was a very direct – too direct – attempt to write about the murder. In the play – a one-act play which I directed for a few performances at the pub theatre the Man in the Moon – a young girl snatches a child from a shopping centre and murders it." As Aleks listens, Ravenhill's words drift through his mind: "It was the winter of 1993 that I took my first faltering step as a playwright. It was the time of the trial of Venables and Thompson. And suddenly I see my own personal narrative very clearly, in a way that I never did before." Ravenhill asks himself: "How could I have never spotted before that I was someone who had never written a play until the murder of James? And it was the Bulger murder that prompted me to write? And that I've been writing ever since the murder. This now seems textbook clear and yet it's never struck me in nearly 10 years."

Perhaps the most interesting passage is the one beginning: "This fascinates me. The way we often fail to spot even the most obvious links in our own narratives until way after the event. And presumably there are plenty that we miss altogether – stuff that's obvious to anyone else piecing together our story. And now here I was almost ten years later spotting a very obvious link: before the murder of James Bulger I was someone who thought about writing, who liked the idea of writing, who always meant to get around to writing something – but who never actually wrote. And it was feeling the need to write about the murder – not the actual murder event, but the child who takes a child, the mother who loses a child – that finally made me sit down and write. And since I was dissatisfied with that piece then I had to keep on writing – circling around a prey that I couldn't quite identify. A prey that wasn't quite the murder of James Bulger but more like the feeling inside me – and the people around me – that the murder engendered."

Fascinating as this is for the insight it gives into Ravenhill's practice, it has wider ramifications: "I wonder if I was alone? I doubt it. I wonder how many other people there were who started to write with that CCTV picture of the boy led away somewhere in their head?" Finally, he widens his view: "How many of the young

British playwrights of the 1990s – the so-called in-yer-face playwrights – were driven, consciously or unconsciously, by that moment? I can see now, it was the murder of James Bulger pushed me into writing. Somehow now I felt that the existing plays just weren't right, that they wouldn't *do* any more. Not so much that they weren't any good – there were plenty of older writers' work that I admired. But that something had shifted, that a tear in the fabric had happened when Venables and Thompson took hold of Bulger's hand. It wasn't that I suddenly felt that I could write better than a previous generation. It was that I wanted to, suddenly felt the need to, try to write differently, write within the fracture that happened to me – and I think to the society around me – in 1993. And I would guess – having learnt that none of my experiences in life are unique – that this must be something that previous generations of writers have experienced. There's a kind of continuum of great plays that you love, that you wish you'd written, that you know you can never write – and then something happens, you hear a tear – and suddenly it seems necessary to write new plays – and find out later how good or bad they are."

Listening to this lecture, Aleks realises not only how images of threatened children abound in Ravenhill's work, but also how they have become a commonplace in many other new plays in the 1990s. He also remembers another aspect of the case: when in November 1993 the judge in the trial of the perpetrators attempted to explain the reasons for the murder he speculated that the boys had been exposed to a violent video, *Child's Play 3*. This then created a media storm which is the cultural context for British theatre in the mid-1990s. The Bulger murder resulted in calls for the censorship of films, of television and of art works, and this lasted long enough to be the immediate background to the media uproar over *Blasted*. It was part of the same phenomenon. So Aleks concludes that without this killing, there might have been no fuss about *Blasted* and maybe no *Shopping and F***ing*. Without this unpredictable murder, the theatre history of the 1990s might have been very different.

• Friday, 8 July 2005; Covent Garden, central London; afternoon. In a small, airless room at the Theatre Museum, Aleks is interviewing playwright Dennis Kelly about his new play *Osama the Hero*. It is the day after the 7/7 London Underground bombings, and they discuss the atmosphere of terror and the culture of fear in the city. The compressed fury of Kelly's work feels like it's coming from the same emotional place as the plays of Sarah Kane, Anthony Neilson and Mark Ravenhill. His debut, *Debris*, was staged in 2003, and for Aleks this play, with its bizarre Cruxicide opening, is a stunning mixture of in-yer-face extremity with an added twist of surrealism. Now, five years into the millennium, the spirit of in-yer-face theatre lives on but it marches hand-in-hand with other sensibilities. There is another playwright whose work is fuelled by a similar fiery passion – debbie tucker green. Aleks interviews her in April 2003 for an article in the *Independent* and although she is hostile to journalists, she does talk about her influences: black writers and singers such as Ntozake Shange, Louise Bennett, Bob Marley and Beverley Knight. With their gut-felt intensity, both Kelly and tucker green are the inheritors of the in-yer-face mantle. But neither is completely constrained by this style.

The combined shock waves from 9/11 and 7/7 change not only the political world, but the cultural one too. Very soon into the new millennium, images of anal rape, drug taking and random violence are less interesting than political plays, verbatim accounts of social injustice and satire. The regular fare of 1990s plays about "me and my mates", highly emotional flatshare dramas about middle-class twentysomethings or working-class crims, are replaced by a variety of other styles as playwrights rediscover not only public politics, but also the family, the history play and the adaptation of popular novels. In-yer-face theatre soon becomes marginalised as just one sensibility among many others. As New Labour begins to fund theatres all over the country more generously than ever before, hundreds of new plays are staged. And this profusion of dramas is both varied and explicitly political. Here the galvanising force is war, especially the War in Iraq. Examples include David Hare's *Stuff Happens* (2004), the Tricycle Theatre's *Justifying War* (2003), which

dramatises the Hutton Inquiry before it has even finished, and its *Guantanamo: Honor Bound to Defend Freedom* (2004), by Gillian Slovo and Victoria Brittain, which transfers to London's West End. During the attack on Iraq in 2003, Justin Butcher's *The Madness of George Dubya* transfers from the fringe to the Arts Theatre. All through the hot summer of 2003, the Royal Court and the National, by staging readings and other events, raise their voices in protest against war. Inevitably, the experience of war and terror creates a plethora of artistic responses.

• Tuesday, 11 April 2006; Victoria, central London; evening. Sitting in a Victoria Line underground train on the way to the opening night of Scottish playwright Simon Farquhar's *Rainbow Kiss* at the Royal Court, Aleks is reading Ian McEwan's 2003 novel *Saturday*. In this book, Henry, the brain-surgeon hero, finds himself with his family after an unpleasant incident: "There's an air of unnatural festivity around the table, of wild release which reminds Henry of a family outing to the theatre the previous year – an evening of bloody and startling atrocities at the Royal Court." Good news for the Court's public image: the home of British New Writing appears as a thrilling venue that generates cultural excitement. But however true this might have been in the glory years of in-yer-face theatre in the mid-1990s, by 2006 it feels a bit outdated. That evening, Aleks is amused to read in the playtext of *Rainbow Kiss* that the story was originally called *Fuck Off*, but that its title was changed because it "was in danger of causing the play to be misperceived". Yeah, right. It is hard to resist raising a sceptical eyebrow: this venue is no stranger to expletive-rich titles, a fact so obvious that it is even parodied in Nicholas Craig's *I, An Actor*, a spoof memoir in which the protagonist talks of "wading through a sea of syringes and crème fraiche as I did in *Fist F***ing* at the Royal Court". The asterisks are a nice touch.

When playwright Simon Stephens meets Aleks later in the month, on 27 April, the day after his *Motortown* opens at the Royal Court – "an evening of bloody and startling atrocities" indeed – to do an interview about the play, he comments that many of the

emerging young generation of 2000s playwrights are consciously writing against the influence of Sarah Kane. He should know: he has been tutor of the Royal Court Young Writers group from 2001 to 2005 so he's seen many examples of their work. Already it is clear that playwriting has moved away from the extremism of in-yer-face shockers and now explores a much more varied landscape: a couple of weeks previously, David Grieg's RSC production *The American Pilot* visits London and Enda Walsh's *Chatroom* is at the National a bit before that. From Scotland and Ireland, there's a real pull to make more theatrically exciting plays. Despite the fact that whenever he travels abroad, Aleks sees posters for the work of Kane and Mark Ravenhill everywhere on city walls, the New Writing scene in Britain has greatly diversified.

And so have its audiences. The witnesses of the first examples of in-yer-face theatre experienced this theatrical sensibility in small studio spaces where physical intimacy magnified the intensity of events on stage. Typically, an in-yer-face play was 90 minutes long, fast in tempo as well as hot in temperature. Although the shock of the first performances is well attested, audiences soon became habituated to this kind of extreme theatre. Rapidly, jokes about it became commonplace: if a show had no anal rape, no physical mutilation and no bad language, patrons were advised to ask for their money back! But although the core audiences for in-yer-face theatre were unshockable, the more mainstream audiences in the West End sometimes reacted differently. Tom Stoppard's *Rock 'N' Roll* (2006), for example, includes a speech from Eleanor, who's terminally ill, which floors her younger rival: "And, Lenka, don't try to shag my husband till I'm dead, or I'll stick the art of motor-cycle maintenance up your rancid cunt." At the Royal Court, such lines are mutely accepted. During the play's West End transfer, the line provokes a gasp, quickly followed by a palpable wave of sympathy for Eleanor. Similar differences apply to racial attitudes: in Tanika Gupta's *Sugar Mummies* (2006), a play about female sex tourism set in the West Indies, the scene in which a privileged white woman whips an impoverished black man is experienced by a white audience as slightly uncomfortable, but by a black audience as absolutely

outrageous. As Gupta remembers, the "predominantly black audience changed the meaning of the play". Watching debbie tucker green's *Random* (2008), about an unprovoked knife attack, Aleks is struck by the black youth in the audience: at first, they take every opportunity to whoop and shout, but by the end of this 50-minute piece they are quiet with sadness. By the late 2000s, representations of sex and violence are less disturbing to many audiences than images of segregated communities. *Behzti* is the most obvious example, but there are others: in David Edgar's state-of-the-nation drama *Playing with Fire* (2005), the strongest moment is wordless – the Muslim Fazal's blunt denial of the outstretched hands of two women, signaling a rejection of compromise. And if audiences might seem to be unshockable, they can still be disturbed: another good example is Dennis Kelly's *Taking Care of Baby* (2007), a parody of verbatim drama, after which many spectators couldn't believe that the playwright had fooled them. Fiction retains the power to confuse as well as enlighten.

• 11 February 2009; South Bank, central London; evening. Aleks is at the press night of Richard Bean's *England People Very Nice* with his partner Lia. It's a panoramic epic about migration and its images of various ethnic groups play a dangerous game with racial and cultural stereotypes in a way that is both humorous and repellant. Despite the controversy about its bad taste, and voluble public protests about its racism, the play is immensely successful and its run on the largest stage of the National Theatre is extended. And Bean's success on this stage, like that of David Eldridge's *Market Boy* (2006), also represents the success of the Monsterists, a group of playwrights (including both Bean and Eldridge) who have campaigned for access to the largest stages of the land. For a while these plays seem to symbolize the new confidence and ambition of British playwrights. Yes, the contours of New Writing are very different.

For a start, new women playwrights are now both commercially successful as well as more numerous than ever before. If they are reluctant to experiment with form – a clear difference

from their sisters in the 1980s – the 2000s are full of their successes: Charlotte Jones's *Humble Boy* (2001) is frequently revived and so is Bryony Lavery's *Frozen* (1998); Moira Buffini's *Dinner* (2002), with Harriet Walter, has a West End transfer, then Laura Wade's *Posh* (2010) follows suit and is made into a film. Polly Stenham's *That Face* (2007), April de Angelis's *Jumpy* (2011) and Moira Buffini's *Handbagged* (2013) all get successful commercial transfers. In 2008, Rebecca Lenkiewicz becomes the first living female playwright to have a drama, *Her Naked Skin*, on the main stage at the National. Five years later, Lucy Kirkwood's *Chimerica* (2013) wins many awards. Other notable names include Anya Reiss, Lucy Prebble, Stella Feehily and Nina Raine. It would be easy to list another thirty.

As Harold Pinter falls silent, the old guard of New Writing is led by Caryl Churchill (from *Far Away* to *Love and Information*), David Hare (from *My Zinc Bed* to *South Downs*), David Edgar (from *The Prisoner's Dilemma* to *If Only*) and Howard Brenton (a whole series of history plays including the popular *Anne Boleyn*). Alan Bennett pens *The History Boys* (2004), which successfully transfers to the West End and is then filmed. Michael Frayn gets plaudits for *Democracy* (2003). Tom Stoppard keeps writing. Crimp continues to experiment with form (*Fewer Emergencies* to *In the Republic of Happiness*). The list could be lengthened indefinitely. New boys are led by prolific playwrights such as Richard Bean and Simon Stephens, who achieve their biggest successes with adaptations: *One Man, Two Guvnors* from Goldoni and *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* from Mark Haddon (both are West End hits). *War Horse* (2007), another great National Theatre transfer, is scripted by Nick Stafford. Cutting-edge playwrights also turn to writing musicals: *Matilda the Musical* (2010) by Dennis Kelly, *Once* (2011) by Enda Walsh and *Charlie and the Chocolate Factory* (2013) by David Grieg. The most original is Alecky Blythe's *London Road* (2011), a verbatim musical about the street in Ipswich where a serial killer lived. These phenomena go hand in hand with a new wave of writers such as Mike Bartlett, Nick Payne, Alexi Kaye Campbell, James Graham, Steve Waters, Duncan Macmillan and Jack Thorne. Once again,

many are missing from this list. It's an exciting and prolific time and they write in a huge variety of styles.

By now, Aleks is working on *Rewriting the Nation*, which opens with the observation that New Writing is everywhere. Everywhere, you can watch plays that are examples of New Writing; everywhere, you can meet New Writers; everywhere there are New Writing festivals. Every year, more than a million tickets are sold for new plays. In fact, there is a deluge of the new. And the new bears the stamp of the contemporary. Everyone, from playwrights to artistic directors, wants to be of the moment. Towards the end of that first decade of the new millennium, Aleks makes a quick calculation and concludes that 3000 new plays have been staged in the past decade. He arrives at this figure by multiplying the number of weeks in a year (50) by the number of new plays he sees in London every week (2), then by the number of fringe plays he doesn't see (2), and then by the number of new plays staged outside of London (2). Fifty times six equals three hundred. This times ten is 3000 for the decade. This is the age of abundant New Writing. In-yer-face theatre is becoming a distant memory.

• Friday, 10 June 2011; Brixton, south London; morning. At his desk Aleks is working on the final draft of an "Afterword" to his book on *Modern British Playwriting: The 1990s; Voices, Documents, New Interpretations*. Much of "Chapter One" has already given some new interpretations of British New Writing in the 1990s. What new perspectives can he now offer in the book's final pages? Three points suggest themselves:

1) Older creatives. Most accounts of New Writing in the 1990s stress the cult of youth. In many reviews, the age of new playwrights is given and their precocity is stressed. And this is typical of a wider culture in which youth is valued more than age. In reality the most influential playwrights of the 1990s were older hands: Harold Pinter, Edward Bond, Caryl Churchill, Steven Berkoff and Martin Crimp. Doug Lucie and Terry Johnson produced better work than most of the highly-hyped Royal Court brat pack. Crimp's 1993 play *The Treatment* anticipated and influenced the work of the in-yer-face

generation. Older writers might be less news-worthy, but they often produce better plays. In the 2000s, two of the most important playwrights are Richard Bean and Simon Stephens, who came to playwriting comparatively late in life.

2) Gentler intensities. Many successful 1990s plays, such as Diane Samuels's *Kindertransport* (1993), did not fit the in-yer-face brand. Among other things, the exclusion of such works, which were often written by women, tends to emphasize the laddishness of in-yer-face playwriting and its central theme of the crisis of masculinity. Some highly significant plays – such as Jonathan Harvey's *Beautiful Thing* (1993) and Kevin Elyot's *My Night with Reg* (1994) – had little to do with overt fury. Similarly, writers such as Billy Roche and Robert Holman were as important in the long run as Anthony Neilson and Philip Ridley. At its worst, a concept such as in-yer-face theatre downgrades those writers who have worked in a variety of styles or whose work is only partly touched by this sensibility. Finally, it prefers women writers – led by Sarah Kane – who don't accept being labelled as feminists to those who do.

3) Scottish migrants. The story of New Writing in the 1990s is frequently told as a London tale. You can plot it all on a tube map: There's Sloane Square, there's Shepherd's Bush, there's Swiss Cottage, and there's Waterloo and Oxford Circus. Okay, let's take a trip to Stratford, or Kilburn, or Highbury and Islington; oh, don't forget to pop down to Hammersmith or Earl's Court. But you could just as easily upend this cultural perspective and tell the story from the point of view of Edinburgh. From the north, looking south, the key figure is Ian Brown at the Traverse Theatre: he seeks out and finds new writers from Canada and the USA, namely Brad Fraser and Tracy Letts in the late 1980s. He supports Anthony Neilson, who pioneers experiential theatre. But the Scottish influence runs deeper still. *Trainspotting* is an Edinburgh story. Sarah Kane was crucially influenced by Jeremy Weller, whose work she saw at the Edinburgh Festival. The New Writing boom of the 1990s began in Scotland, and continued to develop there: just think of David Greig and David Harrower. You could easily name a dozen more Scottish playwrights. As far as London is concerned, the 1990s revival of New Writing was the result of a Scottish invasion.

• Wednesday, 12 October 2011; Ashford, Kent; morning. On the Eurostar train from London to Paris, on the way to Rennes, Aleks is looking forward to the *Processus mémoriels et geste créateur dans les arts du spectacle* conference at Rennes 2 University. His keynote is an overview titled "From Disney to Enron: British New Writing for the Theatre in the 1990s and 2000s". He brings a copy of his book – which has just been translated into French by Nicolas Boileau and Delphine Lemmonier-Texier – with him, and to pass the time he idly flicks through its pages.[4] The train rushes through the autumn countryside.

The journey is long and leisurely so it's a good moment to think about all those in-yer-face playwrights that Aleks wrote about in 2000. What happened to the Class of 1999? Of the Big Three – Sarah Kane, Anthony Neilson and Mark Ravenhill – there is no doubt about their continuing presence on the British theatre scene. In academia, the writing of articles about Kane gradually becomes a cottage industry and there are some good revivals of her work. Her friend Anthony Neilson continues to write and direct experiential drama, such as the shocking *Stitching* (2002), which portrayed the psychological hell of one young couple, whose child is killed in an accident, by means of a fragmented theatre form and taboo-breaking content. This play is recognisably an example of experiential theatre. But, in the mid-2000s, this playwright takes a new direction, a turn towards more surrealistic, anti-realist or absurdist ways of staging subjective reality. Two superb plays, *The Wonderful World of Dissocia* (2004) and *Realism* (2006) show his characteristic interest in subjective, sometimes extreme, states of mind. With the Royal Shakespeare Company he also becomes more of a theatre-maker than a simple playwright, directing and devising rather than just writing texts.

In 2000, photographer Lisa Fleming takes some portraits of writers at the Royal Court, focusing on their hands rather than their faces. Neilson's photograph shows a hand crushing a raw egg, which drips through his fingers. When it comes to Ravenhill's turn, he empties his pockets and the picture shows him holding a petty cash voucher and some medication (he's HIV Positive). It's a

characteristically wry image for a writer whose career developed with enormous success in the 2000s. After arriving at the National, where *Mother Clap's Molly House* is directed by the flagship's newly appointed artistic director Nicholas Hytner in 2001, he soon becomes an associate of the theatre and an outspoken advocate of New Writing, penning provocative journalistic pieces as well as helping younger writers. For the National's *Connections* festival of youth theatre, Ravenhill writes *Totally Over You* (2003) and *Citizenship* (2005), two plays which engage with teenage concerns. He makes his acting debut in his own *Product* (2005), a satirical monologue about how Hollywood movies create images of an alien Other, and works with Frantic Assembly on *pool (no water)* in 2006, where the text, as in Martin Crimp's *Attempts on Her Life* and Sarah Kane's *4.48 Psychosis*, has no character names. His most impressive play is *The Cut* (2006), whose Donmar production stars Sir Ian McKellen. He writes pantomimes (*Dick Whittington and His Cat*), an epic play cycle (*Shoot/Get Treasure/Repeat*), collaborates with seventy-year-old drag icon Bette Bourne, and adapts Terry Pratchett's novel *Nation* for the National. Then he becomes an Associate of the Royal Shakespeare Company. Of all the 1990s playwrights his is the most varied journey.

By contrast with this variety, Philip Ridley remains something of an outsider, a polymath who is as much a visual artist as a poet of the theatre. *Vincent River* (2000) is followed by a trilogy of plays on the subject of brotherly love: *Mercury Fur* (2005), *Leaves of Glass* (2007) and *Piranah Heights* (2008). Likewise, his youth play *Moonfleece* (2004) revisits the relationship between two brothers. But his masterpiece is *Mercury Fur*, an in-yer-face shocker which shows that his ability to provoke remains undiminished – it's a dystopic sci-fi story about a future in which the government controls the population by feeding them hallucinogenic butterflies, bombing cities, and where rich men buy perverted sex acts from impoverished child gangs. The shock reactions that greet *Mercury Fur* are reminiscent of the uproar over *Blasted*. Ridley's publisher, Faber, refuses to publish the playtext because of its explicit language, and some critics are vitriolic in their condemnation of the playwright.

Ridley also creates the *Storyteller Sequence* for the National's *Connections* festival of youth theatre: *Sparkleshark* (1997), *Fairytaleheart* (1998), *Brokenville* (2003), *Moonfleece* (2004) and *Karamazoo* (2004). His latest plays, *Tender Napalm* (2011) and *Dark Vanilla Jungle* (2013), explore new territories both theatrically and psychologically. He is still shocking after all these years.

In the 2000s, 1990s playwrights such as Joe Penhall and David Eldridge become major figures, moving on quickly from their shocking debuts. Penhall confidently steps into the mainstream with *Blue/Orange* (2000), one of the most revived plays of the decade. Without abandoning theatre, he then writes television and movie adaptations, most notably *The Road* (2009) from Cormac McCarthy's novel. Meanwhile, Eldridge becomes one of the most careful and delicate of naturalistic writers, whose subject is everyday relationships and everyday emotions. He also moves confidently across the theatrical territory, from writing a version of the non-naturalistic *Festen* (2004) to adapting Ibsen's *Wild Duck* (2005). He collaborates with Robert Holman and Simon Stephens on *A Thousand Stars Explode in the Sky* (2010). As well as his play for the National, *Market Boy* (2006), he writes *In Basildon* (2012) for the Royal Court, and he continues to agitate for better conditions for playwrights.

Other Heavy Hitters include Jez Butterworth, who writes a handful of plays culminating in the phenomenal *Jerusalem* (2009), praised by many as the best new play of the decade. Likewise Martin McDonagh writes the flamboyantly violent *The Lieutenant of Inishmore* (2001) and *The Pillowman* (2003), which are both already modern classics. Although Butterworth flirts with film, McDonagh increasingly becomes involved with this medium (from *In Bruges* to *Seven Psychopaths*) at the expense of his stage work. Likewise, Patrick Marber abandons the stage to work in film (from *Closer* to *Notes on a Scandal*). Similarly, the Americans such as Phyllis Nagy and Tracy Letts move on. Letts, who writes *August: Osage County* (2007), wins the Pulitzer Prize and has this play filmed. Nagy moves to the United States and works in film (*Mrs Harris*). More parochially, the stage version of Irvine Welsh's *Trainspotting* is followed by stage

versions, and films, of his other books, most notably *Filth*, but the public soon tire of endless repetitions of his sordid vision of the world.

Several of the playwrights who showed promise in the 1990s must now be numbered in the ranks of the Disappeared. Rebecca Prichard and Judy Upton are now lost to view. Naomi Wallace disappears from the London stage. Che Walker has focused on working as a director, and didn't make a playwriting comeback until 2003, when his *Flesh Wound* was at the Royal Court, followed by *The Frontline* and *Been So Long* – rewritten as a musical show – both at Shakespeare's Globe at the end of the decade. In both plays, the in-yer-face spirit is diluted. Similarly, Nick Grosso makes brief comebacks with *Kosher Harry* (2002) and *Ingredient X* (2010), but although both have elements of 1990s sensibility, neither is successful with audiences. Simon Block pens a couple of forgettable plays and then develops his career in television, while Richard Zajdlic abandons theatre completely, once again for film and television. So the careers of the Class of 1999 have turned out to be highly individual. No one pattern fits all of them.

• Tuesday, 8 May 2012; Hammersmith, west London; evening. Aleks is at the press night of Simon Stephens's *Three Kingdoms*, created by German director Sebastian Nübling and Estonian designer Ene-Liis Semper, at the Lyric Hammersmith. Although the play is an epic co-production between three different countries and has a story that sprawls across Europe, Aleks finds himself delighting more in some incidental elements of its confident theatricality, for example its use of animal masks and pop music, than in the self-indulgence of its directing and its acting. But he appreciates that this production is something of a turning point. Up to now, most examples of New Writing in Britain have been held back by the hegemony of naturalism and social realism. Often, this results in bland literal-minded shows which all look the same. Rarely have the resources of theatre as a visual and aural art form been fully utilized. But *Three Kingdoms*, however muddled, does do that – it is a long-needed injection of a Continental sensibility into the tired veins

of English naturalism. And there are other signs of similar breakthroughs two years later, during 2014: the production of Stephens's *Birdland*, directed by Carrie Cracknell, at the Royal Court; Paines Plough's production of Mike Bartlett's *An Intervention*; and Frantic Assembly's production of Bryony Lavery's *The Believers* — all suggest a new and more confident sense of *mise-en-scène*. Perhaps the greatest gift that European theatre can bestow on post-in-yer-face theatre is the boost of a more thrilling and flamboyant theatricality.

Ends.

---

[1] See *Coup de Théâtre* 18: *'In-Yer-Face' : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique*, Susan Blattès and Jean-Pierre Simard (eds.), Grenoble : Stendhal University, 2002.

[2] Proceedings published as Rebecca D'Monté and Graham Saunders (eds.), *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

[3] Published as Mark Ravenhill, "A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties", *New Theatre Quarterly* 20.4 (2004): 305-14.

[4] Aleks Sierz, *In-Yer-Face ! : Le théâtre britannique des années 1990*, Nicolas Boileau and Delphine Lemmonier-Texier (trans.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Interview with British Playwright Mark Ravenhill for the RADAC's *Coup de Théâtre* Journal

Cyrielle GARSON
(Doctorante, Université d'Avignon, ICTT, EA 4277)

Location: Elsa Brändström Haus, Weißes Haus
Kösterbergstraße, 62
22587 Hamburg, Germany

Date: Thursday 19th June 2014

Time: 10:10 p.m.

Length: Approximately ten minutes

(Almost verbatim) transcript

( ): I could not hear the exact word so I replaced it by a different word taking into account the context as much as possible

…: Incomplete sentence (as recorded)

Italics: Oral markers that can be edited out for clarity without a significant loss of meaning

CYRIELLE GARSON: We are currently interested in having a reassessment of what has been known as *In-Yer-Face* theatre and as a major figure of the "nasty nineties" as well as a very prolific playwright in the 2000s, what do you think remains of this strand of theatre today?

MARK RAVENHILL: *Well*, I think definitely what happened with the explosion of that sort of energy of playwriting in the 90s was that it did really convince British theatres that new writing was an exciting thing to do. So obviously there have been all sorts of fantastic new plays before that, but there was still a sort of sense that new plays may be something you ought to put on, and that you had to (moderate) the number of new plays you put on because they might not find the audiences and stuff. But, *you know*, I think that excitement around those plays in the mid-to-late nineties really convinced, *you know*, big theatres like the National Theatre now just puts on a lot *lot* more new plays. So I think even though all of the plays, *you would say*, have anything that much in common with the plays of the 90s I just think, it did give a big…, lots of people have been pushing for twenty, thirty years to push new plays more into the centre of the repertoire but *I think* that final maybe the final kick *sort of* came from those plays in the 90s that convinced other theatres that putting on new plays wasn't the sort of slightly worthy but money-losing option.

CYRIELLE GARSON: I think this has been very beneficial indeed to the new writing scene in Britain. The first decade of the new millennium was fantastic in that respect and it seems to me that new concerns have recently arisen due to the financial cuts.[1] But in terms of the strand itself that Aleks Sierz called *In-Yer-Face* theatre, do you think there's anything left of that sort of aesthetics or themes that are still present?

MARK RAVENHILL: *Well*, I think actually what's more interesting about those groups of plays that emerged from sort of 94-95 through to about 99. I guess it's a period of about five years. I think what's much more interesting is how different those plays are from each other. So a Martin McDonagh play *I think* is almost entirely different from a Martin Crimp play, a Sarah Kane play and a Mark Ravenhill play. I think the danger sometimes with *In-Yer-Face* is that you start to find the things that are similar with those plays and not the things that are different. And I think that actually the difference

is more important. I think up until that point, there's been more of a consensual agreement with play(wrights), there's been more of a sort of shared political dialogue, there's been more of a sort of shared agreement about left-wing values and more of a shared agreement about what that meant in terms of making a play. But that sort of left-wing language broke down and then I think it threw open the possibilities of what a play could be. There was less of a sense that a play in some way should sort of toe the party line. So the *Weir* and *Blasted* have, *I would say,* have nothing in common as plays and I would say *Closer* and *The Cripple of Inishmann* have nothing in common as plays almost. So I think it would be more interesting to look at the … *you know* I mean if we want to look at that period to actually say it's a moment where a sort of shared agreement about what plays do, what they're for and politics breaks down in this sort of plurality of voices and I think actually because there was such an excitement about new writing that theatres sort of wanted to continue that excitement so they became much more progr…, they set up much more schemes and much more trainings for writers and much more writers' developments. So where that initial excitement hadn't come out of sort of lots of schemes, the playwrights had just *sort of* written the plays because they felt that they needed to write these plays. I think as you got into the 2000s, theatres got more wised up about writer training and because there's been more of a programme I think plays are a little bit more similar again. They don't necessarily share the same …, well writers do and they all share sort of the same sorts of politics but only because it was quite such the same clear political interest as the 70s. But I think, *I mean* lots and lots of writers came through the Royal Court and writers' programmes. So I think, there's more in common again with plays that have been produced in the sort of five, seven years. So I think what's particularly, if anything is to be particularly celebrated about that five years sort of 95-2000, 1994-1999, is the differences of all the plays and the differences of the voices.

CYRIELLE GARSON: It's a very interesting point and I now wonder how you consider, with the benefit of hindsight, your own

work from this period and perhaps also those of other playwrights that have been grouped as *In-Yer-Face* dramatists.

MARK RAVENHILL: I think, *you know*, what that moment in time created was a sense that, actually, young people wanted to make plays and that, actually, writing a play was an exciting thing to do and not something that wasn't the sort of worthy thing to do or a thing you ought to do but actually there was an assumption, an exciting thing to do and very easily the theatre can become sort of an institution and people write plays and they are programmed because they are sort of the right thing to do or the worthy thing to do but, actually, I think just that sense that *actually* theatre was sort of the most exciting place that you could be, more exciting than the film studio or TV studio or even in a band or writing a novel that actually the place to be was, that something was happening in theatre that was alive and that was where you wanted to be. And there is something really exciting about that, that actually, *you know*, I think people not even anticipated that would happen, and sort of accepted that theatre was always going to be …, might have had a moment before but was now actually sort of institutionalised, could be interesting but actually theatre could suddenly have that sort of almost sort of rock and roll…, about somebody who just wrote a play in their room a few weeks ago and now it's on at the theatre and people are seeing it, actually that sense of excitement was …, I think that's what was special about that period.

CYRIELLE GARSON: These plays had such an impact on spectators and as you know all these plays have been revived and have been staged in Europe and America. Have you seen any of these performances or do you know the sort of reaction to these plays now that they have been revived and restaged.

MARK RAVENHILL: *Yeah* no, I haven't really. I'm not really sure how much my own plays of that time have been revived recently. *You know*, I think, if you were staging *Shopping and F***ing* now then, *you know*, you certainly have to make a decision about how much is

this a period play of this time, where exactly is it located, is it a moment in history which was very far apart from now, is it still a play for…, *you know*, I don't know, I'm too close to tell but whether a younger director and a young company of actors putting on some of those plays that I wrote in the 90s whether they would be a sense of sort of history plays (in keeping with) the theme of the Conference[2] or they would decide to locate it in some ways as history plays, I don't know.

CYRIELLE GARSON: It is a very fascinating question in terms of how you would direct these plays now. Would you rather do them differently or elsewhere? Should we consider them as history plays? Or do they resist such a categorisation?

MARK RAVENHILL: Yeah, I mean I think those plays I wrote in the 90s have …, *yeah I mean* they do have a sort of social context and social issue and factualism like a lot of British theatre. But they're not … they are different animals to Sarah Kane's plays so. They are not over-cluttered with references to contemporary events. But they are clearly happening in Britain in the 90s, plays such as *Shopping and F***ing* and *Some Explicit Polaroids* and *Handbag*. *So yeah*. I think any production now would have to decide how do you relate to the fact that clearly those characters do exist in …, almost certainly in Britain in a particular moment in time so what do you do with that now?

CYRIELLE GARSON: As you know, these plays have been translated, have been all over the world. Have you seen any of these productions?

MARK RAVENHILL: Yeah, I have seen quite a lot. But it tends to be two or three years after the first English production so... The last time I saw any sort of production of *Shopping and F***ing* in another language would have been a long time ago. I haven't seen a play that I wrote in a long time in a production.

CYRIELLE GARSON: Now your work seems to have taken a different direction, obviously you are concerned about different things now, in terms of aesthetics you've been involved with the Secret Theatre series[3] and you also did, I believe, some verbatim plays, you might disagree with that, but you also worked with the Surprise Theatre at the Royal Court last summer[4] and you wrote *A Life in Three Acts* about Bette Bourne.

MARK RAVENHILL: Yes, that was sort of verbatim and then we made that into a film as well actually.

CYRIELLE GARSON: If you compare to that period, what are you interested in now as regards to playwriting?

MARK RAVENHILL: I think the main thing for me is…, I try to keep somewhere, moving somewhere between the mainstream and the edge, the fringe, so I think there are certain things that you can achieve if you move quite close to the mainstream so spending two years at the Royal Shakespeare Company, which in many ways is perceived as being as sort of …, it's not quite as sort of establishment as the Comédie Française because nothing can be quite as sort of official as the Comédie Française. The Royal Shakespeare Company is positively sort of high arty(cal) compared to the Comédie Française but, *you know*, I suppose in England the Royal Shakespeare Company is as close as you get to Comédie Française so to spend some time there and see what you can make in that context but then it turns out that I moved to the Secret Theatre, which is a sort of young company of actors and working with limited resources and with quite a sort of oppositional stance in some ways compared to the way theatre is made. I like to keep on moving between those things and then a little bit in the institution and then a little bit out, I think it keeps you stimulated as an artist. I think those different contexts bring different things out of you and your writing, so that's really, I sort of discovered, it wasn't a massive plan that I sort of discovered that seems to be my tactic as I go along, to never quite try to get right into the middle of the

mainstream so you say "ok, I write a play it's got to open at the National Theatre" or something in the way that somebody like David Hare is sort of right there in the middle but to sort of get close to that and then pull away and move into a proper fringe theatre and then move back again and that seems to be the thing that works for me to sort of keep me … question the work.

CYRIELLE GARSON: What do you think of the new decade if we compare to the 1990s which was such a golden age of new writing. Do you see some work from the young generation?

MARK RAVENHILL: Well, I think we've got some really *really* good new plays that are just coming up now so just about to open tomorrow I think in Stratford, Alice Birch's play which is called *Revolt. She said. Revolt again* which has just won the George Devine [Award] and that's the opening night tomorrow at Stratford, and I think that's a really exciting play and a young writer also called Birch, but no relationship to Alice Birch, called Brad Birch is writing really exciting plays and a writer called Dawn King. So actually, I think people are just starting to come out now. I think there is a sort of boldness, a sort of individuality of their voices that was slightly missing. I think there are very well-made exquisite plays in the last ten years, but not quite that sort of individuality of voice and just sort of challenging forms and stuff. I get a really strong sense that playwrights that are just starting to come out now are bolder.

CYRIELLE GARSON: So to take a term that you used earlier "optimism",[5] are you optimistic about the new generation of playwrights?

MARK RAVENHILL: Yeah, the theatre does seem to be a particularly resilient form that sometimes it seems like newspapers might completely disappear and the British film industry sort of dies very regularly sometimes they do, but the theatre just does seem to… I guess because it's cheaper and it's more flexible somehow but

it does seem just when you think the theatre is getting a bit dull that there is a new generation or interesting individuals who suddenly seem to make it worthwhile, so *you know*, I do get through different periods of becoming sort of disenchanted with the theatre but actually all it takes is one really brilliant new play I mean a writer "oh God this is all worthwhile", theatre can do something that no other medium can do, so yeah I think, *yeah I mean*, I have periods when I get really pissed off with theatre but then something comes along "oh, this is really exciting", there are things that you could do with theatre that nobody else would allow you to do or you wouldn't allow yourself to do. So yeah I do feel pretty optimistic about theatre actually.

CYRIELLE GARSON: So I leave the interview on this positive note. Thank you very much again Mark.

---

[1] This issue has been raised in recent studies such as Fin Kennedy in collaboration with Helen Campbell Pickford, "In Battalions: A Snapshot of New Play Development in England at the Start of 2013", <http://fr.scribd.com/doc/126273288/In-Battalions2013>.

[2] In reference to the 23rd annual CDE Conference entitled "Theatre & History: Cultural Transformations".

[3] The Secret Theatre series was created in 2013 at the Lyric Hammersmith, the performances are the result of a 20-strong ensemble of actors, directors, writers and designers brought together to explore new ways of making theatre.

[4] Mark Ravenhill penned for the Royal Court a "surprise theatre" lecture *Cakes and Finances* drawn from *verbatim* interviews with other writers. The audience, as part of the theatre's Open Court Festival, were invited to buy a ticket without knowing what the show would be.

[5] The term was used by Mark Ravenhill in the context of his conversation "The Permanent Present? Locating History on the Contemporary Stage" with Jörg Bochow which opened the 23rd annual CDE Conference in Hamburg on Thursday 19th June 2014 at 8.00pm.

In whose face?! (Angry young) theatre makers and the targets of their provocation

Spencer HAZEL
(Senior Researcher, University of Southern Denmark, Social Objects for Innovation and Learning, Dept. of Design & Communication; Associate Researcher, Roskilde University, Denmark, LINGCORP, Department of Culture and Identity)

Introduction

The current article offers a response to Aleks Sierz' (Sierz 2007) account of how he produced a particular narrative that revolved around a bounded network of theatre practitioners operating in Britain in the latter half of the 1990s, whose work he subsequently labeled as constituting *In-Yer-Face* theatre (Sierz 2001). I will be arguing that in order to evaluate any lasting impact that the particular selection of theatre artists have had on current theatre, a modified narrative may serve as a more relevant map through which to chart the developments in UK theatre during what have been termed the "nasty nineties", and beyond.

The alternative narrative that I am proposing may initially seem to offer these players lesser roles in what makes up the grand design of the end-of-the-century British cultural scene, diminishing them from the prime billing that they have enjoyed to date in the work of Sierz and others who have adopted the framework. That is not, however, what I set out to do here. Rather, this new narrative re-incorporates these playwrights into a larger interdisciplinary endeavour that characterized the times in which they happened to be working, an *In-Yer-Face* decade which was witness to a broader reconceptualization of the possibilities of cultural engagement across a range of forms of expression, both in the performing arts such as theatre, and in other artistic strands like visual art, television and music. Admittedly, the narrative I will suggest here will not

feature Sierz' selection of artists – represented by the likes of Sarah Kane and Mark Ravenhill – as some inglorious band of theatre luminaries riding in and rescuing British theatre from its almost certain demise. However attractive a plot device this is, it obscures the wider regeneration that British theatre was undergoing at the time, and necessarily suggests a band of brothers and sisters who saved the day by turning up late in one corner of a battlefield, just in time to raise a flag above the enemy's Commanding Officers Quarters (here embodied by London's West End theatre quarter).

A tale of two narratives

Of course, Sierz is presenting a history, and as Barthes suggests, an

> historian is not so much a collector of facts as a collector and relater of signifiers; that is to say, he organizes them with the purpose of establishing positive meaning and filling the vacuum of pure, meaningless series. (Barthes: 16)

However, by extracting these artists from their natural habitat, placing them on a gallery plinth, and giving them a title – the *In-Yer-Facers* – Sierz, I fear, has done them a disservice: he has forcefully removed them from their family, severing the cord that connected them to a wider, more far-reaching cultural rejuvenation that was taking place in British theatre and British culture more generally, and as a consequence has denied them their place in any fuller consideration of the impact of the 1990s on the contemporary cultural landscape. At worst, this has allowed these artists to suffer critical appraisals that have invariably dubbed their work superficial, apolitical, brutalist, despondent, a shockfest of amorality, criticisms leveled at them that they carried forward in later appraisals of their work. Yet, with the work reincorporated into a larger narrative sweep, I would suggest that many of these labels show themselves to be deeply flawed. It is only by considering the scene as part of the larger play that we can appreciate how this particular set of cogs interlocked with others to move the cultural clock hands forward, and us from slumber to a new dawn. In turn, this demonstrates the characteristics of the work as displaying greater desires to engage, to

represent those whose voices were not deemed worth representing, and to explore aesthetic forms through which to do them justice. Taken in this light, epithets such as "superficial", "apolitical", "amoral" and "brutalist" disintegrate on touch, dropping like clothes from the backs of those cultural commentators who bore them like arms in the defense of the realm.

She who controls historical discourse, controls how events in the past are understood to have happened. As Barthes argues,

> the status of historical discourse is uniformly assertive, affirmative. The historical fact is linguistically associated with a privileged ontological status: we recount what has been, not what has not been, or what has been uncertain. (Barthes: 14)

Scholars working from a range of disciplines, from Feminist Critique through Queer Theory to Critical Discourse Analysis, have successfully demonstrated that discourses are, however, contested sites, and a single narrative is never able to encapsulate the often polar opposite voices of those who experienced the same event, the same movement, or period, or debate, or discussion. The perspective I will offer here will hopefully serve as one corrective to the apparent ongoing reification of the *In-Yer-Face* narrative that appears to have taken root in critical and academic discourse surrounding 1990s UK theatre. The perspective is that of a UK theatre practitioner active throughout the 1990s, who was indeed also involved in productions labeled by critics as *In-Yer-Face*. I accept that this link, like Sierz' background as theatre critic before me, renders my account vulnerable to an excess of subjective bias resulting from my previous professional investment, and I would caution the reader to adopt a critical attitude. Any epistemic authority I claim on the basis of my firsthand involvement is also grounds for mistrusting any claims of objectivity. I am then not "absent[ing] [my]self from the discourse" (Barthes: 11) as is common to this genre. What I do hope is that this account will at least allow for a more textured, a more holistic understanding of the 1990s scene in which Sierz' *In-Yer-Face* group of artists were embedded, by providing another window on the topic. As such, this article should not be read as an attempted hatchet job of Sierz'

grand opus; on the contrary, I have a great deal of admiration for the work he has produced on the 1990s period. Rather, I hope this serves as an additional strand to the narrative he has spun.

In what follows, I will first offer one take on how the group of artists collected together under the rubric *In-Yer-Face* theatre practitioners came to be categorized as such, and will discuss the role of the critics and academics in the production of this categorization device and subsequent narrative. I will then, echoing Sierz (Sierz 2007), problematize the assumption that these artists exemplified, sparked even, the re-vitalization of 1990s UK theatre across the board, rather than being an instantiation of what was happening in the wider UK theatre in one geographical, socioculturally bounded domain. This domain is of course the London West End theatre establishment, with its contingent body of commentators, their investment and their target audiences. I will finish with a consideration of how trace-elements of the revitalized UK theatre scene of the "nasty nineties" are very much present, alive and kicking in contemporary theatre and elsewhere, and how Kane and her contemporaries are very much part of that influence, but that they are best served being considered as parts within a larger whole, rather than as a whole in their own right.

In-Yer-Face – a respondent's category

One entry point into investigating the processes and impact of cultural renewal in any given place is in charting the responses that such changes engender. Invariably, such responses are most easily found documented by those who have assumed the mantle of cultural arbiter, the designated arbitrators drafted in by the media companies, the social or moral gatekeepers, and representatives of movements that have previously been dominant in the field.

A recent example of this can be found in how commentators in the British establishment responded to developments in the realm of cultural activities in the 1990s. These were the "nasty nineties", they were "laddish", "apolitical", "hedonistic", "brutalist" and "vapid", the decade saw open season declared on a range of

developments that swept through British cultural life. Politicians, arts critics, the right wing press, and national treasures of previous decades alike had no end of opportunity here to pour scorn on the grassroots movers and shakers at every turn and transgression. As the face of British culture shifted from the well-mannered *Good Morning Britain* to the raucous *The Big Breakfast* at the start of the day, and from quaint situational comedy formats such as *'Allo 'Allo!* to laddish *TFI Friday* and *The Word* in the evening, as Spandau Ballet and UB40 made way for Underworld and The Prodigy, with wine bars shunned in favour of ecstasy-flooded acid house parties, the likes of the so-called Mary Whitehouse Brigades – self-appointed guardians of public morals and taste – and similarly-oriented spokesmen and women for public decency sought any rhetorical – and legislative – means for countering this perceived corruption of all that was good and decent. The establishment reaction in such moments of societal rupture and revision has the tendency to jump to the defence of the status quo.

With regard to what was happening in theatre, Sierz (Sierz 2007) acknowledges that the term that became synonymous with a particular set of theatre practices found in 1990s British theatre, *In-Yer-Face* theatre (citing Sierz 2001), was drawn not from the theatre practitioners themselves, but from how designated theatre critics wrote about their work. *In-Yer-Face* theatre was, according to Sierz, not so much a movement, or a self-categorization performed by particular theatre practitioners, but rather a category generated on grounds of response, and delimited by description produced by those tasked to evaluate theatre performances in the writing up of their reviews. In a way, this framed the narrative to be as much *some* people's reactions to the work, than about the artists and their audiences. It foregrounds the theatre critics, who are the ones in the position to "name" the phenomenon on the basis of their response to it.

Narratives consist of a number of structural components, for example plots (the sequence of events following the premiere of *Blasted*); or what Barthes refers to as "existent" and "occurrents" – characters/groups/places (like James MacDonald; the Out of Joint

Company; The Royal Court Theatre) and actions (the staging of *Blasted*; the writing of a review); a setting (Britain, London), causes and effects (performance and tabloid censure), problems and their resolution, shifts in understanding (critical mauling to re-evaluation and canonisation), and Roman Jakobson's "protagonists", consisting of the sender (the artists) and the receiver (the audience; the critics; artists elsewhere). Many of these components are then present in the *In-Yer-Face* narrative developed by Sierz and his colleagues.

Narratives also include bounded time frames, and the unit of time that has been optioned for the narrative sweep of the *In-Yer-Face* storyline starts at the decade's halfway mark. Ken Urban identifies zero hour for the In-Yer-Faceness of 1990s British theatre, when he states:

> On 18 January 1995, the British theatre world got what it least expected: a kick up the arse, a jab in the eyeball and a punch in the gut. It came not a moment too soon. That night, Jack Tinker and his fellow critics took their seats in the Royal Court Theatre Upstairs for a performance of Sarah Kane's *Blasted*, a play featuring scenes of cannibalism, eye-gouging and anal rape, a play so disturbing one critic thought he would part with his supper.
> (Urban: 38)

This is, as we learn later, the birth of the *In-Yer-Face* theatre phenomenon, "any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it till they get the message" (Sierz 2001: 4). A brief scan of theatre reviews culled from the arts pages in the 90s does seem to confirm a period of increased vitality, explicitness, narrative experimentation and vigour, with performance spaces being reinvented as arenas where experiential, sensory, emotional dynamism could be found, rather than the previous, more considered, intellectual exercises as represented by the state-of-the-nation theatre generation of preceding decades. Included in a selection could be:

> - […] in solitary confinement, so deprived of stimulation that they literally climb the walls… And then the maniacs take over. They control, torture, kill. And when that's over, they party. It's all in a day's work. (*The Independent on Sunday* 28 February 1993)

- […] the expressive range of people exchanging non-stop torrents of abuse. […] Inspired, perhaps, by the current nasty vogue for killer videos, it takes on murder, torture, alienation and sex – in no particular order. (*The Independent* 27 February 1993)
- drawing dangerously on their own experience – stripping themselves naked, both in their pleasure and pain. This is a piece that dares to address intense and gruelling areas, of our spiritual and emotional life…, it ranks as one of the richest and most unsparing theatrical experiences I've had in a long time.
(*The Independent* 01 August 1992)
- From the tender to the obscene, from the erotic to the crude, the triangle stroke, kick and kiss and convince us that love hurts.
(*The Guardian* 16 April 1993)

"Unsparing" performances featuring torture, snuff videos, fucking and partying, pain and taboo, where "the inhumanity is chilling" (*The Stage* 11 March 1993). A cursory glance across these critics' responses to what supper had been served may lead one to conclude that this is all very "so far, so very post-1995 Royal Court". What, however, sets these reviews apart from those included in the various discussions and overviews of what was to become known as *In-Yer-Face* theatre, is that they all *pre*-date 1995's zero hour, in some cases by years, rather than by months. It would appear then that at the moment "the British theatre world got what it least expected" (Urban: 38), *British theatre* had been getting it for quite some time already. What then could Urban and Co mean by opting for January 1995 as the start of some assault on the establishment? Is there a particular understanding of what constitutes British theatre that differs from that found elsewhere? Is there perhaps in their eyes a *real* British theatre? The British theatre of Jack Tinker and his fellow critics?

A number of suggestions present themselves:
-The British theatre of Jack Tinker refers to the West End circuit.
-The British theatre of Jack Tinker refers to a particular tradition.
-The British theatre of Jack Tinker was that produced for the audiences for whom he wrote.
Let us take each of these possibilities in turn.

British theatre – or, What's on at Her Majesty's?

Sierz allows that his *In-Yer-Face* category of artist that features in his narrative is necessarily selective. For example, he acknowledges that it is heavily biased to the London circuit that he frequented as a theatre critic, and excluded a range of potentially equally relevant work done elsewhere. Yet, the category is still employed to represent 1990s *British theatre*, and the implicit assumption here is that what was happening on the West End stage can be understood to be more or less representative of the theatre of the United Kingdom as a whole. If, however, the work of the artists in Sierz' fractal is conceptualized as what was going on in British theatre in general, then it follows that we should be seeing the work of the likes of *Blasted* and *Shopping and F***ing* showing up in theatre programmes around the country at the same time as being staged at the Royal Court. We do not. The 1000 or so people who saw *Blasted*'s first run, saw it at the Royal Court Theatre in London, not at the Library Theatre in Manchester, the Taliesin in Swansea, or the Northampton Roadmender.

What follows on from this way of conceptualizing British theatre is that the audiences that frequent the West End are considered similarly representative of audiences elsewhere in Dundee, Aberystwyth and the East End of Newcastle; that the moneyed, middle-aged, middle class, London metropolitan audiences so characteristic of the West End-going public, with their healthy dose of tourists, can be seen to be in essence representative of the British theatre going public found in the regions that lie beyond the asphalt ring road that coughs and fumes its way around the capital's perimeter. This is of course a falsity, but one which is firmly embedded in a discourse that treats the London cultural scene, as well as its political, consumer and social scene, as representing the beating heart of the nation. It reinforces the image of the twinkling crown of the M25, with the regional plebeians beyond waiting in anticipation for the cosmopolitan heartland of theatre to pronounce on the next direction to take. By implication, theatre artists are assumed to want to access these types of audience, rather than for example "achieving [their] goal [of] attracting a

generation more at home in clubs back to the theatre" (*The Scotsman* 27 August 1996).

For many, the perceived reactionary, parochial arrogance of the West End citadel, its community of critics and its dwindling, ailing audiences also rendered it an unsexy irrelevancy in the eyes of any young theatre makers seeking to move the stage back into a more central position in the battlefield of public consciousness. What the 1990s West End more typically offered audiences and theatre makers for whom London was at best a weekend break away, or more commonly the backdrop to some television news broadcast, was the latest Lloyd-Webber musical, a bit of celebrity pixie dust from an Alan Bates or Placido Domingo, or yet another Chekov revival. In terms of the wares the West End razzle-dazzle had to contribute to the beating pulse of the wider British theatre scene, it might not have been less, but it was certainly not much more than could be found elsewhere in the country.

In contrast, as is common with capitals, the London theatre scene did continue to suck up the discursive oxygen, occupying the national newspaper inches and media arts programmes, as if the wider public remained perpetually on tenterhooks as to what Dame Judy was going to do next, whether the latest state-of-the-nation behemoth was really capturing the spirit of the age, or whether some playwright could be relied on to produce some or other shocking soundbite to serve as viagra for the right wing press. At the start of the 1990s, there were still, of course, worthy people doing worthy theatre work in the West End, but on the whole they were doing so in an idiom that smelled musty when hung out between the Quentin Tarentinos and the 808 State on offer elsewhere on the cultural spectrum, a Harris Tweed suit next to an outfit by Calvin Klein or Ann Demeulemeester, a Wham! next to Portishead or Björk. In addition, with London's streets paved with gold lame like a cheap pantomime dame past her prime, the particular make-up of the moneyed production companies and the associated financial overheads of staging a show in the West End theatre district, this really did appear to be the "capital of safe", a large cruise liner full of aging lovelies puffing ahead along the straight and narrow.

That Sierz sets the scene in London town is not only selective in its restricted locality, it is also fundamental to making the proposed narrative possible. Whatever else was happening elsewhere in the theatre landscape, or had happened prior to January 1995, it was that it was now being staged within the castle keep, in the polite society of the ladies and gentry, in the presence of the scribes, courtiers and patronized former glories, with the associated deeply rigid traditions of etiquette and taste (hell, even the venue at the heart of the narrative is called the Royal Court). In this setting, and with this audience demographic, the shockwaves were obviously palpable, and these resulted in the rearguard action of publicly flogging the artists involved. How could the State be subsidizing this filth? How could this corruption ever be allowed to be staged? What has happened to the youth of today?

In accordance with the dominant discourses, proclaiming zero hour as the moment that the establishment fortifications were breached further re-enforces the idea of the West End, its audiences and arbiters, as being representative of the British theatre institution as a whole, with the theatre critics such as Sierz himself being afforded the right to speak for the nation as a whole. In assuming this role, London theatre critics are not only in the position of staking out some socio-geographic territory such as London's "Theatreland" and proclaiming it to be some aesthetic Mecca, but also, and perhaps even more insidiously, in delimiting what the term *British theatre* actually denotes. Again, by considering what is named as comprising the *In-Yer-Face* theatre category, and perhaps what is left out, we can perhaps get further traction on the Sierz' narrative.

Great Britain – a whisky-swilling nation of cigar smokers

A simple scan of theatre productions discussed in the literature on the *In-Yer-Face* phenomenon gives an immediate visual cue as to what "theatre" in this context refers to. The productions are almost entirely catalogued in the following way:
PLAY TITLE by *SCRIPTWRITER'S NAME*,
or alternatively,
SCRIPTWRITER'S NAME's *PLAY TITLE*

As such, theatrical events are represented in these discourses as connoting occasions where a scriptwriter's contribution to a collective theatrical endeavour is presented and received. It is not The English Stage Company's *Blasted* that is discussed; or James MacDonald's; or Pip Donaghy, Kate Ashfield and Dermot Kerrigan's; most definitely not Franziska Wilken's; or Jon Linstrum and Paul Arditti's *Blasted*.[1] It is Sarah Kane's. It is Joe Penhall's *Love and Understanding*. It's Jez Butterworth's *Mojo*.[2] This discursive trick transmutes the experiential event of the theatre into literary smoke and mirrors, the "true" work (the script) mediated through the bare mechanics of staging, with a company's "collaborative aims transform[ed] into traditionally hierarchical structures with artists such as musicians, performers and choreographers at the bottom" (Smith). Here, she who provides the script is the queen bee, and the casts – or castes – of drones and workers that make up the hive are organized exclusively around her. It is the promise of an audience with the queen, or at least the religious texts and icons that she has passed to her representatives, that is employed as the honey trap, enticing the public to swarm to this production and not another.

Theatre and script writing is thus conflated to denote one and the same thing. Again, British theatre *sui generis* is that of the script writer: it's the theatre of studying the literary works of Shakespeare. As Paul Davies of Volcano Theatre (and colleague of Fern Smith cited above) muses:

> School and sometimes more general audiences seem to confuse a discussion of the literary merits of a particular Shakespearean text with the experience, practice and form of theatre. In this culture of inherited conservatism we desperately need risk, not hollow demonstrations of supposedly shared values. (Davies)

These "supposedly shared values" are implicit also in the discourses surrounding the scholars of *In-Yer-Face* theatre. Here, it is assumed that there is theatre (no modifier required), and then there are alternative genres of performance, which carry labels such as Live Art, physical theatre, puppeteering, and director's theatre. The conceit is effective: by referring to one subsection of theatre practice as "theatre" and using modifiers to denote other subsections, the

authors generate a default indexical centre. In much the same way London comes to stand for Britain, it locates "new writing focused theatre" as standing for theatre, or at least British theatre. Sierz describes "the great British tradition of new writing – which puts the writer at the centre of the theatrical process" (Sierz 2002: 20), and appears unable to distance himself from his role as a theatre critic when he talks of director's theatre and the "self-regarding physical theatre" (Sierz 2001) – "usually pale imitations of what continental theatre is so good at" (Sierz 2002: 20). Although he claims the "the idea of 'in-yer-face theatre' emphasized the fact that his was a book about performance and not about literature" (Sierz 2007: 27), and takes exception to Harvie's claim that it was a book about "plays and playwrights", he goes on to state that:

> *In-Yer-Face Theatre* is written from the point of view of the consumer: it sympathizes with the *writer as producer* but tends to downplay the role of theatres as institutions.
> (Sierz 2007: 28, 2nd italics added).

One is *In-Yer-Face* if one "takes the audience by the scruff of the neck and shakes it till they get the message", but only if you stick to the overall rules of tradition. If you write a narrative drama (*Trainspotting*), not if you shift the goalposts (*Headstate* or *You'll Have Had your Hole*).

Although Sierz himself offers that the initial book was a "personal and polemical account", his passion for "the great British tradition of new writing", plays by playwrights for the consumption of the rep theatre audience, bleeds into every occasion where he characterizes the British theatre scene as mirroring his own predilections and theatre-going habits. Again, this should not go uncontested, especially in a consideration of the theatre landscape of a particular period. A brief exercise in applying the descriptor to other areas in the same period throws up some interesting comparisons. *In-Yer-Face* popular music would probably include traditional bands such as Oasis and Sleeper (real songs and real instruments), but not outfits such as The Chemical Brothers or Underworld (too rave-y); *In-Yer-Face* visual art would presumably include the canvas-based art of Gilbert and George and Peter Doig

as defining the vitality of visual art in 90s Britain, but not the conceptual art of the Young British Artists (the so-called YBAs) such as Tracey Emin and Damien Hirst; and *In-Yer-Face* cinema Peter Greenaway or Derek Jarman, but perhaps not Danny Boyle. Indeed, one might as well characterize the substance use habits of 1990s UK as that of a country of cigar-smoking lovers of single malt whisky, on the basis of the critics' favourite private members' clubs. Admittedly, there is both a long British tradition of smoking Hamlet cigars and of reading Hamlet soliloquies. But again, this does not characterize a nation's consumption habits.

So if Sierz, or perhaps also Jack Tinker and his fellow critics "write from the point of view of the consumer", and their consumption is predicated on their socio-geographical location ("Theatreland") and their personal predisposition for some traditional strand of theatre where it is still the *writers* who are considered the *producers*, then we may in turn ask whether any response they have to theatre that is not aiming to appeal to them is contaminated by their own investment in maintaining a - for them favourable - status quo.

Grandpa in da house

Sierz (Sierz 2007: 24) argues that "in-yer-face theatre describes not just the content of a play but the relationship between the writer and the public, or (more accurately) the relationship between the stage and the audience." This is, of course, as crucial to any discussion of theatre in action, as the very contact between theatre practitioners and audience is to the theatre event itself. It highlights both the relationship between those who generate the work and those who receive it, as well as the distributed, co-constructed nature of any communicative event, of which art is but one. What it does however obscure, is the way a "public" and an "audience" consist of individual members, subgroups, intended recipients as well as those who are perhaps less in the artists' sights, or those who the artists have trained their sights on.

It may be assumed that had *The Daily Mail*'s Jack Tinker (or any of his equally dismissive colleagues) not chosen to gate-crash MacDonald and his company's *Blasted*, but instead had happened upon a cage fight, or stumbled into an S&M swingers' club, or had been forced to spend a sweaty Friday all-nighter at the Ministry of Sound, or a death metal gig, or any other form of sociocultural outing that was not intended for him in the first place, that he may have experienced a similar reaction to what he was subjected to at the Royal Court that evening. Tinker assumed the role of filter, a cultural arbiter for his readership, and with his readership representing only a slice of what made up the UK population at that time, the relationship between this writer and "his" intended public, the journalist and the *Daily Mail* readers, was equally as important to the *content* of *his* piece, as the *content* of *Blasted* was to the *artists'* intended public. The sad result was that Tinker's – and a number of his fellow critics' – objections to the show were so theatrical in their own right, that the show and, pinned in the role of queen bee, Sarah Kane especially, suffered what amounted to critical double jeopardy, as the critics' responses themselves became newsworthy. Both by on the one hand treating a thin slice of the public, e.g. one's own newspaper readership, as representing the public in general (the British public), without taking into account that the general public is a multivalent body of humours who are equally as likely to be at odds with a position you adopt as to align with it, and on the other hand failing to recognize that not all work within a genre is probably intended to speak to or for you – however much a designated cultural arbiter you are –, the two misconceptions worked up a perfect storm.

If we are then to be able to consider faithfully the qualities of productions such as *Blasted* and their impact on the theatre landscape, then it would seem prescient to at least attempt to excise from the picture the secondary narrative line, that of the ordained theatre critics and their invested readings, an arc moving from critical excommunication through later redemption and ultimate canonisation of particular works and artists. If the story of *In-Yer-Face* theatre starts, as Urban suggests, the night Jack Tinker and his

colleagues took their pews at the altar of Osborne, Wesker and Arden, then it is a story of "writer and the public" and "stage and the audience", but it is one in which the protagonist of "the public" and "audience" is played out by the theatre critic. Consequently, it is a story of the London theatre critics as audience members in this strange new world, rather than of how these works spoke to and for those sections of the public whose voice had perhaps for sometime been sidelined on British stages, and indeed, whose very language may rarely have been heard on stage before.

To take an example, one discourse feature of *In-Yer-Faceness* that is highlighted by various commentators is the use of certain (shocking) lexical items that had not previously been common to the stage. In delineating *In-Yer-Face* theatre from other types, Sierz (Sierz 2007: 29) offers: "Do the characters use words like 'cunt', 'fuck' and 'shit' insistently?" If yes, then this is another box ticked in the ingredients that make up this type of theatre, the use of "taboo" words, again as an auditory assault on the senses of the audience. What this reading appears to miss, is that words like "cunt", "fuck" and "shit" were in no way taboo words among the people being represented in the shows, or among members of the audiences that artists may have been interested in appealing to. If a company such as Edinburgh's Boilerhouse Theatre Company has a "target audience of young, non-regular theatre attending audiences - the 'club generation' of 18 to 24 year olds who attend live music, clubs and cinemas" (Scottish Arts Council, 2000), then one strategy for being able to claim to represent this group, is to adopt the linguistic norms of said community in the work produced. In this case, the language of the 90s generation of 20-somethings was commandeered in order to index the work as speaking to and for this particular community, and not another. For example, in a discussion of romantic love in Boilerhouse's promenade exploration of reality entertainment, *Seizer* (Hazel), actor Denise Evans holds forth on the inability to use predominant established discourses to express her experiences, as these have been co-opted by the hegemonic classes for their own entertainments.

DENISE All we're left with now are the words that are to remain unspoken.

Cunt and cancer. Cunt and cancer still fucking mean something, don't they?

There's nothing missing from those words.

The rest, though, the rest is the hollow of your head echoing the same ol' tunes over and over. (Hazel)

Although the text here employs what some may regard socially taboo words, "fucking", "cunt" and "cancer" (the "c" words), the language is both that of the artists themselves and their proclaimed target audiences, as well as being a meditation on the constraints and dynamics of language use in finding suitable resources through which to express one's experience. Implicit in this is a critique of the establishment generally, where particular expressions are impermissible, but also more broadly a critique of the theatre establishment, where forms of expression have been so done to death in the service of improbable role models one can never live up to, that all that is left is to start mining what dregs remain.

DENISE We can never be Burton and Taylor. We're George and Mildred. We get slaughtered and spew up on our pillow. We get the shits and belch and think it's funny. We have cunts and get cancer. And you don't bring me flowers any more than the last bastard sang me love songs. (Hazel)

In rejecting the likes of Richard Burton and Elizabeth Taylor along with Barbara Streisand ballads as being irrelevant to a community, the artists are also staking out sections of the audience. They speak here *for* some sections, speak out *against* some sections, and speak *of* some sections also. Whichever sub-group you as an audience member identify with will ultimately condition your response, from perhaps feeling empowered, to feeling outraged, to feeling uncomfortable, to feeling completely lost. It may also contextualize differently how the aesthetics of the show are occasioned, or what the scenes are attempting to achieve. In one of the final sequences in *Seizer*, one performer is wheeled out, gagged, with his arms and legs taped to a hospital wheelchair. He subsequently has a plastic bag gaffer-taped over his head, and is left in the proximity of the audience, while over the next few minutes the Seizer regales the

audience with a number of humiliating facts about the performer. As the performer starts to asphyxiate, and becomes increasingly, and visibly and audibly, distressed, the ringmaster taunts the audience to step in to save the performer from further suffering or worse.

> SEIZER Aw, bring the cunt here. Come on, bring him here. *(To audience)* Aye, one o' yous. I'm no' fuckin' comin' over there, so if you want the poor cunt to live, you're gonna have to do somethin'. Christ! (Hazel)

Whether one's response is to take the scene as being purely provocative, or attempting to shock, or as morally corrupt, or revolting, or brutalist, or any other response, the scene invites a reaction. It is constructed to make the audience members question the relationship between stage and audience, and their relationship to other "reality" formats served up as entertainment elsewhere. But it is only gratuitous if you actively seek to see it as such. It is not simply an aesthetic, a stylistic ruse to introduce some *In-Yer-Face* cruelty to a show, unless you choose to interpret it this way.

Jack Tinker did not make it all the way to Scotland to see *Seizer*. Nor did his fellow critic Charles Spencer, who had described Boilerhouse's previous work *Headstate*, as "an altogether hateful show: mindlessly trendy, pretentious and mean-spirited" (*Daily Telegraph* 19 July 1997), recalling his response to *Blasted*: "a work entirely devoid of intellectual or artistic merit". Reviewed in *The Guardian* newspaper, however, *Seizer* was said to "sate[] a generation's demand for visceral, angry, intelligent theatre" (*The Guardian* 12 August 1997). Which generation this refers to remains undetermined here, but there is a suggestion that a. there is an age group for which this is especially relevant, rather than the entire public; b. that this particular sector of the public were craving something they were not getting elsewhere; and c. that what those represented in this generation were demanding was visceral, angry and thought-through. It could be suggested that the generation in question is not that made up of those who characterize the West End theatre going public, or the *Daily Mail* readers, or the cigar-smoking whisky lovers poring over their copies of David Hare's *Plenty*. This theatre is not for them. It was never intended to be.

The title of this article asks a question: In whose face? In Sierz' reading, the "face" in question is that of the generic audience member, though one mediated through experience of the theatre critic. The provocation implied by the term is that directed at this audience by (and usually exclusively) the script writer. I suggest that we reconceptualize this framework to consider that the practices of provocation described in discussing the work of those traditionally associated with the term *In-Yer-Face* theatre represent an aesthetic orientation that can be studied diachronically as an on-going characteristic of political re-assertion within the sociocultural march of time. Far from the provocation being directed at the audience members as a generic group, theatre practitioners in the "nasty nineties" were exploring ways to strengthen their audiences' engagement in the ideas represented in the work, and the challenges these ideas posed to society at large. By extension, this naturally raises the question of whether those press arbiters who employed the *In-Yer-Face* term to invoke *their* theatre experience could ultimately claim to be representative of the newer audiences that this renewed vitality attracted to the theatres.

Conclusion

This article aimed to offer an alternative take to the narrative that Sierz suggests he set out in describing British theatre of the 1990s. Sierz' narrative tells the story of how:

> In-yer-face theatre saved British theatre. Perhaps my most contentious argument is this one: if it had not been for a small avant-garde of young writers in the 'nineties, I can imagine that new writing in Britain would be in a state of terminal decline.
> (Sierz 2002: 20)

In his reading, a small group of theatre artists operating deep within London's Theatreland, and considered to be producing transgressive work, rescued the national theatre scene from an untimely end. It suggests that theatre practitioners around the country, inspired by the repeated public maulings that were meted out by the old guard in response to these radically new naturalistic pieces of drama, took

up arms and transformed the theatre landscape into a vibrant, rejuvenated industry. In their wake, theatre artists far and wide turned to make pulsating, experiential, theatre work. The alternative narrative offered here is that this "new wave of young writers" (Sierz 2002) such as Sarah Kane and Mark Ravenhill, were in fact part of an already rising tide of dynamic, "brash, confident, shove it in your face" theatre (*The Guardian* 31 August 1996), "not only strikingly original, but forc[ing] serious aesthetic and social issues out into the open" (*The Stage* 11 March 1996). In sum, they were part of an aesthetic surge bursting banks across the country, sweeping aside the Canute Jack Tinkers of the cultural establishment, and flooding every crack, nook and cranny of the old order.

Provocative ideas in 1990s theatre practice were not confined to the British capital city, and a broader consideration of the British theatre scene of the 1990s allows for a more nuanced understanding of how the controversial work at the likes of The Royal Court and Soho Theatre Company was situated much more closely within a renewed vitality of the larger British theatre community across the board, where practitioners had equally set their sights on shaking audiences out of their theatrical somnambulism. Indeed, rather than singling out a small club of London-based playwrights and constructing a narrative of this small band of brothers and sisters, we should allow these playwrights' work to be considered within a broader cultural movement within the British theatre community, the cumulative effects of which are to be found throughout the theatre scene today.

And what of these effects? What remains of the "nasty nineties?" Where are the trace elements to be found in contemporary cultural aesthetics - and more specifically in the contemporary theatre scene? If the laddish, druggy, brash generation of British artists – in theatre as well as other forms – offered an adrenaline shot to the arm, re-engaging a wider public, dragging the ailing beast of the theatre and music and literature and fashion and visual art into the public consciousness, did they just dissipate at the turn of the century, go out of fashion after 9/11, succumb to the

stronger pull of the internet? Sierz' assertion is that the *In-Yer-Face* era was over and done even by the time his influential book came out, the writers at the heart of his tale having written a few *In-Yer-Face* shows had "moved on" to other pastures. Sarah Kane had taken her life. Sierz' version of the *In-Yer-Face* era had come to an end; and the turns had left the stage.

A different take would be that the artists did not simply "move on", they *continued on*. Writers such as Mark Ravenhill and Bryony Lavery went off to work with the likes of Frantic Assembly, one of what were assumed to be "self-regarding physical" theatre companies, who turned out to just be making theatre, full stop. Underworld and The Chemical Brothers could be found rocking the UK Olympics opening ceremony, with *Trainspotting* director Danny Boyle bringing his sense of momentum to the occasion; elsewhere Boyle could be found picking up Oscars for work in the cinema, but also at the National and the Old Vic. A different year, a different ceremony, and 1990s VTOL Dance Company's Mark Murphy's staging opened the 2014 Commonwealth Games in Glasgow, with him producing huge spectacles elsewhere, such as the outdoor *Land of Giants* in Belfast. At the time of writing, Tom Morris, instrumental in supporting new theatre work in the 1990s is creating waves with his New York Met's staging of *The Death of Klinghoffer*; still with opera, Improbable Theatre's Phelim McDermott recently premiered a new Philip Glass piece *The Perfect American*, and Frantic Assembly's more physically nuanced brand of theatre can been found at Blur frontman Damon Albarn's English National Opera's *Dr Dee*. Frantic's work is also found on Broadway, at each of the National Theatres in the various capital cities around the United Kingdom, and even in DreamWorks animated movies. Artistic Director Scott Graham muses, "Audiences aren't as afraid of movement telling them the story as they once were, but you look around and realise, 'Hold on there's an awful lot of this around'. It's perilously close to being the norm" (*The Stage* 10 April 2014). In sum, the generation of artists that rang in the changes in the 1990s has pushed through the agenda to redefine and shape the cultural landscape, both in the UK as well as elsewhere.

In much the same way Mark Ravenhill, Quentin Tarentino and Irving Welsh have become household names, and TV dramas are expected to turn the screen blue post-watershed; the way the airwaves and soundtracks are filled to the brim with "music [that] includes sounds wholly or predominantly characterised by the emission of a succession of repetitive beats" (as defined by the UK Government's Criminal Justice and Public Order Act, 1994); where nobody bats an eyelid anymore if a theatre performance is performed in a warehouse, a car park or a dilapidated hotel, rather than in the musty-yet-plush haunted house of a theatre; the way dance companies now commission scripts from writers and theatre companies employ choreographers and VJs. The norms have shifted from what they were at the start of the 1990. During this vibrant decade and beyond, a whole range of artists – including those feted in Aleks Sierz' category – from across the British Isles took the staid post-1980s conventions by the scruff of their necks and shook them until they got the message: that they were no longer fit for purpose. True, this did invariably upset those whose place depended on the maintaining of some status quo, as the acid house ravers, the Sarah Kane's and the YBAs found out, often to their detriment. But this story should not be about the critics. They are but commentators, and rarely representative of those producers and consumers who meet and negotiate where the artistic creations take them. Ultimately, the works that were so vehemently objected to still managed to loosen the moorings just enough for British cultural life to undergo its necessary regeneration.

And that, I believe, is a relevant story to share.

REFERENCES

REFERENTIAL WORKS

BARTHES, Roland. "The Discourse of History." Stephen Bann (trans.). *Comparative Criticism: A Yearbook*, 3 (1981): 3-18.

DAVIES, Paul. "Between Alan Ayckbourn and Jean Baudrillard - The Time of My Life and After the Orgy".

<www.volcanotheatre.co.uk/resources> (accessed 10/14/2014).
HAZEL, Spencer. *Seizer*. Unpublished theatre script. Boilerhouse Theatre Company, 1997.
HOME OFFICE. *Criminal Justice and Public Order Act* 1994. <www.legislation.gov.uk/ukpga/1994/33/contents/enacted> (accessed 10/14/2014).
SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.
—."Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation." *New Theatre Quarterly* 18.1 (2002): 17-24.
—." 'We all need stories': the Politics of in-yer-face Theatre" in D'MONTÉ, Rebecca and SAUNDERS, Graham (eds.). *Cool Britannia?: British Political Drama in the 1990s*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007, 23-37.
SMITH, Fern. "This Imaginary Woman: Where Did She Come From?" <www.volcanotheatre.co.uk/resources> (accessed 10/14/2014).
URBAN, Ken. "Cruel Britannia" in D'MONTÉ, Rebecca and SAUNDERS, Graham (eds.). *Cool Britannia?: British Political Drama in the 1990s*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2007.

NEWSPAPER ARTICLES

FELLOWS, Catherine. "Review of *Flesh*." *The Scotsman* 27 August 1996.
GARDNER, Lyn. "Review of *Flesh*." *The Guardian* 31 August 1996.
LOGAN, Brian. "Review of *Seizer*." *The Guardian* 12 August 1997.
MACKRELL, Judith. "Review of *Strange Fish*." *The Independent* 01 August 1992.
—. "Review of *Headshot*." *The Independent* 27 February 1993.
NUGENT, Ann. "Review of *Headshot*." *The Stage* 11 March 1993.
REA, Kenneth. "Review of *L.O.V.E.*" *The Guardian* 16 April 1993.
SACKS, Anne. "Review of *Headshot*." *The Independent on Sunday* 28 February 1993.
SPENCER, Charles. "Review of *Blasted*." *Daily Telegraph* 19 January 1995.
—. "Review of *Headstate*." *Daily Telegraph* 19 July 1997.

TRUEMAN, Matt. "Frantic Antics: Scott Graham." *The Stage* 10 April 2014.

[1] Some of the principal collaborators on *Blasted*, with in order the director, the performers and the design team.
[2] Kane, Penhall and Butterworth are the script-writers for these productions.

Sarah Kane : un théâtre *In-Her-Face*, ou l'écriture d'un drame performatif

Marceau DESCHAMPS-SÉGURA
(Doctorant, Université de Poitiers, FoReLL, EA 3816)

Au cours d'une carrière éclair (de 1995 à 1999), Sarah Kane marque le théâtre britannique et mondial avec ses cinq pièces : *Anéantis* (*A* : 1998), *L'Amour de Phèdre* (*AP* : 1999a), *Purifiés* (*P* : 1999b), *Manque* et *4.48 Psychose* (*4P* : 2000). Par son travail transgressif sur la forme et son recours régulier à des images violentes, convoquées pour interpeller politiquement le spectateur, la jeune auteure s'est inscrite – sans le revendiquer – dans le mouvement du théâtre *In-Yer-Face*, dont elle est même devenue un exemple emblématique. Au moment de questionner l'héritage de ce mouvement, il nous semble donc pertinent d'examiner la radicalité[1] de Sarah Kane pour saisir plus précisément la dynamique de son théâtre, qui le rapproche du *In-Yer-Face*, et contribue à ouvrir des perspectives à la scène contemporaine. Dans cet article, pour dessiner avec plus de précision le mouvement de cette écriture (de l'extériorité objective à l'écriture de l'intériorité), nous décidons de nous intéresser principalement aux pièces liminaires de Sarah Kane : *Anéantis*, la première et, par de nombreux aspects, la plus canonique, qui contient déjà les germes des créations à venir et les clefs de leur compréhension et *4.48 Psychose*, pièce ultime et posthume, la plus foisonnante sur le plan formel en même temps que la plus dépouillée, qui exprime les traits nouveaux d'un théâtre du XXIe siècle naissant. Ce théâtre, influencé par Sarah Kane, est nourri par un dialogue avec la performance, mais montre la permanence de caractéristiques plus anciennes, constitutives du genre dramatique. Nous aimerions dégager ce qui advient, ce qui reste du drame une fois que Sarah Kane a décidé de s'en éloigner, ainsi que les raisons qui la poussaient, au départ, à en emprunter la voie. Pour saisir cela, nous mettrons *Anéantis* en dialogue avec *La Poétique* d'Aristote, qui

définit le théâtre dramatique ; puis nous analyserons *4.48 Psychose* comme le prototype d'un drame performatif, avec en regard la pensée de Jean-Piere Sarrazac sur la rhapsodisation du drame et la mise en scène de Valérie Marinese (théâtre l'Élysée, 2011 ; les Ateliers, 2012, Lyon) qui en restitue dans le même temps la dimension dramatique et narrative, et la dimension performative, convoquée régulièrement pour nourrir la fable.

Le drame aristotélicien est le canon de l'écriture dramatique[2] : le drame (conflit interhumain) est posé comme définitionnel du « genre dramatique » aux côtés d'unités spatio-temporelles fondant la continuité et la lisibilité de l'action. Ces unités, ainsi que sa structure, doivent faire de lui un « bel être vivant » (Aristote : 96) bien proportionné, que le spectateur regarde pour son plaisir et son édification. Ce type de drame, esthétiquement, se caractérise par l'extériorité : les faits sont montrés aux spectateurs de manière objective, comme vus de l'extérieur. Le lieu et le temps de la fable constituent ensemble un cadre référentiel pour suivre l'action des personnages. Ce « bel être » qu'est le drame a sa vie propre, indépendante du spectateur qui l'observe. Des cinq pièces de Sarah Kane, *Anéantis* est celle qui se rapproche le plus d'un drame aristotélicien. On y retrouve les unités constitutives du drame, énoncées par Aristote dans sa *Poétique*. C'est que l'auteure décide d'aller chercher dans le drame des caractéristiques qui l'intéressent, puisque d'autres formes théâtrales se sont imposées, dès le XVIII[e] siècle (Sarrazac : 147) et invitent à penser des pièces moins unifiées ; puisque, par ailleurs, Sarah Kane n'hésite pas à transgresser les normes aristotéliciennes quand cela lui semble nécessaire.

L'unité de lieu est la plus suivie, du propre aveu de Sarah Kane : « par rapport aux Trois unités d'Aristote, le temps et l'action se voient transgressés, tandis que l'unité de lieu est conservée » (Sarah Kane in Saunders 2004 : 77). La didascalie initiale situe la pièce dans « une chambre d'hôtel très luxueuse à Leeds » (*A* : 11). En dépit de l'explosion qui la transforme radicalement à la fin de la deuxième scène, on reconnaît encore, sous les débris, cette même

chambre. La pièce se clôt dans cet espace unique et dévasté, maintenu par la plus simple expression de son architecture : « Puis il se glisse à son tour dans le trou et s'allonge, le visage émergeant du plancher. […] La pluie commence à tomber sur lui, à travers le plafond » (*A* : 87). Ce lieu demeure le même d'un bout à l'autre de la pièce, même quand il est investi par la fantasmagorie de la guerre, à compter de son explosion. Cette irruption était préparée par la précision globalisante « le genre de chambre si luxueuse que cela pourrait être n'importe où dans le monde » (*A* : 11), qui invite à considérer ce lieu précis et concret comme favorable à l'abstraction ou à la généralisation, à la manière d'un laboratoire. Sarah Kane explique :

> L'unité de lieu évoque l'idée d'un simple mur de papier qui séparerait la sécurité et la civilisation de l'Angleterre tranquille de la violence et du chaos de la guerre civile. […] il ne s'agissait pas de montrer aux spectateurs des atrocités réelles, mais la réponse imaginaire que proposait une forme théâtrale étrange face à ces atrocités. (Stephenson et Langridge : 130-131)

Le hors-scène investit ce lieu unique et fixe sur lequel il pèse continuellement[3], comme il le faisait dans les tragédies antiques, comme il le fait dans les drames naturalistes. Le spectateur n'a accès qu'à ce lieu précis, sans regard vers les autres espaces évoqués, relégués au hors-scène. Il n'a pas non plus accès à l'espace mental des personnages, et ce lieu objectif ne permet pas la projection de leur subjectivité : la chambre demeure un cadre extérieur qu'ils traversent sans l'influencer. C'est, au contraire, la chambre qui influence les personnages et donne à comprendre leur situation, comme le poids du milieu dans l'espace naturaliste : la chambre luxueuse entourée par une guerre civile donne à lire l'abondance occidentale et l'injustice sociale sur laquelle elle repose. Cette injustice sociale pèse sur les personnages et infléchit leurs comportements : l'angoisse et la violence de Ian, la chétivité de Cate en sont les symptômes. Ces symptômes permettent le premier crime : le viol de Cate par Ian, entre les deux premières scènes. L'explosion du lieu – plausible dans la fiction d'une guerre civile – détermine à nouveau les rapports de force, et permet le second crime : le viol de Ian par le Soldat. Le Soldat évolue dans un

environnement qui lui est plus familier et qui donne à comprendre son dénuement et sa violence : il est le pendant des privilèges occidentaux, dont il a été dépossédé pour n'en garder que les débris. Il l'explique brièvement avant de violer Ian : « Je suis allé à l'école. / J'ai fait l'amour à Col. / Des salopards l'ont tuée, maintenant je suis là » (*A* : 71).

Une fine distorsion spatiale apparaît cependant lorsque Ian reste seul (*A* : 85-87). Il s'enterre sous le plancher, ouvrant dans le lieu scénique une brèche inattendue, sous-terraine. L'isolement le ronge, jusqu'à le faire presque disparaître d'un plateau qu'il ne quitte pas, mais qui l'avale. Dans la solitude de Ian, l'unité de temps que dessine Sarah Kane sera elle aussi déstabilisée.

Car l'unité de temps est elle aussi tenue, en dépit de quelques ellipses et distorsions que nous commenterons. La pièce progresse avec linéarité. Le temps du récit et celui de la fable sont équivalents. La pièce ne propose pas d'altération narrative de la temporalité ; son apparente objectivité lui interdit les effets de condensation ou de ralentissement ; les ellipses sont rares et courtes, entre les scènes ; il n'y a aucune prolepse ni analepse. Les allusions au passé des personnages sont systématiquement ancrées dans la situation d'énonciation. Le présent du drame, temps objectif, est la temporalité de référence. Si le cycle des pluies[4] appelle une lecture de portée générale, de la même manière que l'élargissement de la didascalie spatiale initiale, il n'en altère pas pour autant le déroulement linéaire du temps objectif qui traverse et soutient la pièce. Les personnages et les spectateurs vivent la pièce au présent, et au présent seulement : c'est là le point de rencontre entre l'écriture du drame (qu'il soit antique ou naturaliste) et les formes de la performance (qui mettent en avant la temporalité présente de la manifestation artistique), tous deux aussi influents l'un que l'autre dans le geste artistique de Sarah Kane.

De nouveau, un seul dérèglement intervient, dans la solitude de Ian : une succession de tableaux au milieu de la scène 5, avec de nombreuses et courtes ellipses intercalaires marquées par une alternance « Noir. / Lumière » (*A* : 85-86). Elle se conclut par la

mort de Ian, qui devrait mettre fin à la représentation dont il est le dernier élément. Pourtant la pièce continue avec le retour de Cate, pour une nouvelle « tranche de vie », de nouveau comme captée de l'extérieur, sans effet de narration particulier. Dans *Anéantis*, la seule altération de la temporalité a lieu dans la solitude d'un personnage. Elle donne à sentir un temps subjectif : le temps ressenti par le personnage, ici décousu et fragmenté. Ce temps est comparable aux temporalités éclatées des dernières pièces de Sarah Kane. L'absence d'interlocuteur remet en question l'idée de drame comme conflit interhumain, et l'objectivité qui lui est propre. En dehors de ce moment, le drame se joue dans un temps objectif. La mort de Ian, et le retour de Cate le montrent : leur dialogue se fait dans un temps qui ne dépend pas de l'expérience de l'un ou de l'autre. Ce qui maintient la pièce et la stabilité de sa temporalité, c'est la confrontation des deux personnages, fût-elle fantasmagorique, symbolique ou surnaturelle. Les subjectivités s'équivalent : elles s'affrontent, dialoguent, cohabitent sous nos yeux, sans le pouvoir d'altérer la narration.

L'unité d'action paraît problématique, de prime abord : en effet, l'irruption du Soldat crée une rupture avec ce qui précède. Une continuité, pourtant, demeure dans les thèmes et les enjeux : avant et après la rupture, nous avons affaire à un couple dissymétrique qui dessine des rapports de domination implicites et explicites, lesquels déboucheront sur un rapport sexuel non consenti par le/la dominé/e[5]. Comme le montre Graham Saunders, des objets symboliques donnent à voir cette continuité :

> Ces objets, « *un vaste lit double ; un mini-bar, du champagne dans un seau à glace ; un grand bouquet de fleurs* », deviennent des symboles représentant la séduction, la violence sexuelle, l'amour mal placé et le rejet. L'unité d'action résulte de ce que ces objets changent d'apparence et de fonction à mesure que la pièce avance. Par exemple, dès la scène 2, « *le bouquet est maintenant détruit et les fleurs éparpillées dans la chambre* », révélant ce qu'a de creux ce témoignage d'amour d'Ian à l'égard de Cate. (Saunders 2004 : 77)

Le gin est le dernier objet mentionné par les didascalies. Il était le premier objet de la chambre utilisé à l'ouverture du drame, dès l'entrée des personnages :

> […]
>
> *Ils entrent.* / CATE *s'arrête sur le pas de la porte, impressionnée par le standing de la chambre.* / IAN *entre, jette un paquet de journaux sur le lit, va directement au mini-bar et se verse un grand gin.* (*A* : 11)
>
> […]
>
> *Elle finit de nourrir* IAN *et s'assied à l'écart, les jambes repliées pour se tenir chaud.* / *Elle boit le gin.* / *Elle suce son pouce.* / / *Silence.* / / *Il pleut.* / / IAN. Merci. / / *Noir.* (*A* : 88)

Le gin a changé de main. Les rapports de force sont totalement renversés entre la première scène et la dernière scène. D'abord, Cate semble pétrifiée par le luxe de la chambre et Ian se montre cynique et provocateur ; il est mobile et se déplace, prend ou jette les objets. Finalement, Cate revient sur scène et incarne le mouvement. Elle materne Ian, le nourrit, tandis que Ian est immobile, enseveli, humble et dépendant. Ces images forment un chiasme, avec en son centre le drame : l'échange interhumain et son action.

L'accès à l'intériorité des personnages d'*Anéantis* se fait par l'intermédiaire de ces objets qui leur sont extérieurs. L'identité de Cate, par exemple, se constitue au moyen des objets qu'elle accepte ou refuse d'ingérer : au départ elle refuse un sandwich au jambon et explique : « Viande morte. Sang. Je peux pas manger un animal » (*A* : 16). Elle accepte finalement, dans la dernière scène, de manger de la viande et de boire du gin. Entre temps a lieu le drame, c'est-à-dire sa confrontation à Ian, ainsi qu'à la guerre, dans le hors-scène où elle disparaît deux fois[6]. Cela est d'autant plus choquant que le Soldat vient de manger les yeux de Ian. Les identités sont mouvantes, et se nourrissent de la confrontation à autrui : Cate est à la fin un mélange entre la fragilité de la fille qui suce son pouce et la voracité insensible des hommes carnivores. Elle a fini par ingérer et intégrer les éléments du milieu dans lequel elle évolue pendant toute la pièce.

De fait, le drame met en place un rapport d'extériorité aux personnages et à l'action, et une partie des motivations et des affects des personnages est transférée dans les objets qui les environnent. Dans *Anéantis*, ils sont indispensables à l'affrontement et à l'expression des personnages, comme l'explique Graham Saunders :

> Avant même les répétitions de la représentation de Birmingham en 1993, dans une lettre donnant diverses exigences quant aux moyens techniques et à la distribution, Kane énumérait les accessoires qu'elle jugeait « vitaux, même pour une représentation expérimentale ». Ceux-ci comprennent « le lit, le mini-bar avec champagne, le revolver et le fusil à lunette de théâtre, l'étui de revolver qu'on porte sous l'épaule, le téléphone, le bouquet de fleurs, les bouteilles de gin Gordon et les cigarettes ».
> (Saunders 2004 : 78)

Ces objets font partie de la distribution de la pièce au même titre que les personnages ; ils sont une partie d'eux, de leur identité. Dans *Anéantis*, ils cristallisent les enjeux du drame, l'unité de son action : le jeu avec la viande et avec les armes traverse la pièce de bout en bout.

Le théâtre de Sarah Kane effacera progressivement ces intermédiaires extérieurs, pour donner accès plus directement à l'intériorité des personnages. Dès *L'Amour de Phèdre*, le statut des objets change quelque peu. Les objets sont tous liés exclusivement au protagoniste de la pièce, aux dépends des autres personnages : les déchets accumulés racontent Hippolyte, et ils le font aussi bien par effet d'ensemble que pris isolément. Ils ne participent plus directement à l'élaboration de l'action, ce qui retire une partie de leur intérêt dramaturgique. Sarah Kane le montre en transformant de manière inattendue la disparition de l'épée d'Hippolyte. Chez Sénèque, seule source de Sarah Kane (Tabert : 68), l'épée d'Hippolyte lui échappe quand il fuit Phèdre et son amour. Phèdre la récupère et l'utilise comme preuve de l'affront du fils de son époux. Dans *L'Amour de Phèdre*, l'épée disparaît totalement, privant les trois personnages centraux de ce moteur dramaturgique extérieur. La menace d'Hippolyte ne passera plus par une arme ; le

témoignage de Phèdre reposera sur sa seule parole, appuyée par son suicide ; Thésée n'aura rien d'autre que le cadavre de son épouse pour se convaincre de la culpabilité de son fils et alimenter son propre courroux. Les objets servent désormais principalement à l'expression de l'individu. Cet individu est désormais unique, au centre de l'attention : c'est Hippolyte. Les objets sont l'expression de sa subjectivité qui empiète et pèse sur les autres personnages. Ce sont des objets enfantins et nombreux, des cadeaux reçus, ou bien des déchets accumulés. Ils sont liés à l'activité organique et corporelle d'Hippolyte, au moment de recevoir ses sécrétions (morve ou sperme), ou bien de lui permettre de se nourrir (paquets de céréales et hamburgers). Phèdre essaie en vain de remettre de l'ordre dans ce chaos (sc. 4), de même qu'elle essaie de prendre soin d'Hippolyte. Mais ces objets sont pour Hippolyte même une prison. Leur prolifération marque l'isolement du prince dans son *idiotie*, au sens littéral de « repli sur l'individu ». Si les objets expriment un milieu, il s'agit plus d'une projection du milieu intérieur d'Hippolyte que de l'environnement social qui l'aura conduit à son inertie. La mort de Phèdre, « le cadeau qu'elle lui laisse » (*AP* : 53), extirpe Hippolyte de ces objets pour le plonger directement dans la vie, qui, sur scène, se résume au drame – l'affrontement interhumain. Les objets, alors, disparaissent, et Hippolyte prend vie à la scène dans une véritable joute verbale avec le Prêtre (sc. 6). Hippolyte y déploie alors une capacité d'argumentation dont la puissance rhétorique se traduit par le revirement du Prêtre qui finit par admettre « Il y a une sorte de pureté en toi » avant de lui faire une fellation. Hippolyte tire enfin du drame son épanouissement, puis devra y trouver la mort à son tour.

Dans sa *Poétique*, Aristote définit le drame comme *mimesis* : imitation. Il l'oppose ainsi à l'épopée, qui raconte : *diegesis*. Cette *mimesis* désigne les personnages en action : « Voilà pourquoi, selon certains, ces œuvres sont aussi appelées drames [*dramata*] : elles imitent des gens qui font quelque chose [*drôntas*] » (Aristote : 88). Notons que *drôntas* comporte une ambiguïté, sur laquelle nous reviendrons plus bas : ces « gens qui font quelque chose » sont à la

fois les personnages agissants, et les acteurs, dans l'acte de représentation. Les personnages de Sarah Kane sont de parfaits *drôntas* : ils ne cessent d'agir, comme en témoignent les nombreuses didascalies, caractéristiques de ses premières pièces. Surtout, ils parlent, échangent, sur un mode mimétique (les quelques éléments de récits sont incorporés dans le dialogue, au moyen, notamment, du téléphone utilisé par Ian). Les personnages ne renoncent jamais à ce dialogue ni ne cessent d'agir, en dépit – peut-être même à cause – des événements qui les malmènent et les oppressent, des agressions, de l'explosion de la structure (de la fable et de sa forme). Sarah Kane écrit les faillites du langage et les inélégances qui font l'oralité, depuis le bégaiement de Cate (*A* : 25) jusqu'à la transcription de la parole qui s'interrompt ou qui est interrompue (*A* : 65). Les *drôntas* d'*Anéantis* donnent ainsi aux spectateurs le signe de l'imitation par l'imperfection et la saccade de leur langue. Cette langue paraît plus vraisemblable que la langue cristalline au déploiement fluide qui sera propre à *4.48 Psychose*, mais que Sarah Kane commencera déjà à expérimenter dans les œuvres précédentes. Dans *Anéantis*, ce qui coupe la parole – aux deux sens du terme – c'est d'être adressée à d'autres personnages. C'est d'être un outil de l'échange interhumain et de la lutte des subjectivités : du drame.

Le dramatique caractérise cette première pièce de Sarah Kane, ainsi qu'il fait l'unité de l'ensemble de son œuvre. Nous nous proposons de récupérer ce terme pour désigner spécifiquement l'échange interhumain et ses enjeux, même au-delà de la *mimesis* aristotélicienne. Dramatique implique, en effet, la confrontation, le conflit. Cette définition met l'accent sur la dimension performative du langage, non pas dans sa capacité à générer des images ou des signes, mais dans sa capacité à transformer le destinataire – et parfois même le destinateur – par l'action du langage. Les personnages vont ainsi transformer ceux qu'ils côtoient – qu'ils affrontent – par l'action de leur langage. Ainsi, dans *Anéantis*, les échanges entre Cate et Ian sont ponctués d'expressions à tonalité jussive et de diverses stratégies de persuasion. Cate tente de convaincre Ian d'arrêter les excès qui lui nuisent (alcool, cigarettes,

solitude, racisme). Ian tente d'obtenir d'elle un rapport sexuel. Le Soldat espère de Ian qu'il parle, en tant que journaliste, de la guerre qu'il a vécue. Chacun à son échelle, les personnages condamnent le repli sur soi des autres. Ils tentent par tous les moyens – séduction, viol(ence), destruction – d'ouvrir l'autre à soi et/ou au monde. Ian obtiendra de Cate des faveurs sexuelles et de la tendresse ; Cate pourra nourrir Ian (*A* : 88). Le Soldat attendait de Ian, journaliste, qu'il relaie son propre regard sur le monde ; il finit par énucléer ce dernier pour sanctionner son refus égoïste, puis il met fin à ses propres jours. La guerre – l'échec de l'échange interhumain – qu'il représente détruira les deux autres personnages. Ces derniers la permettent par leur repli égoïste. Cependant, même après son échec, l'échange interhumain continue et cherche de nouveau à s'élaborer, dans une scène ultime entre Ian et Cate, dévastés tous deux. Si la voix de Ian, progressivement, s'éteint (Obis : 95), celle de Cate devient plus concise et plus sonore : « Get wet. […] Stupid bastard » (Kane 2001 : 60). Cette image conclusive préfigure celle de *Purifiés* (*P* : 71-72), où un être amplifié par des greffes (Grace / Graham) se tient aux côtés d'un homme tronc silencieux (Carl) et accède à une langue comparable à celle employée dans *Manque*, et *4.48 Psychose* par cette même dimension sonore et concise, ainsi que frontale.

L'importance que Sarah Kane accorde au dramatique s'inscrit dans une tradition britannique de l'oralité et du dialogue. Agathe Torti-Alcayaga resitue le contexte d'écriture de Sarah Kane en ces termes :

> Peut-être parce qu'il est l'art de la parole publique dans une île où la tradition orale a prévalu si longtemps, le théâtre, en Grande-Bretagne, a fréquemment constitué un baromètre des problématiques culturelles. Il a régulièrement engagé un dialogue actif avec la société de son temps à travers les thématiques développées par ses acteurs, mais aussi, et surtout, à travers sa dimension esthétique, se constituant *dans sa forme* en outil pour penser l'état du monde présent et à venir, à l'intérieur des frontières insulaires et au-delà (Torti-Alcayaga 2010 : 89).

Sarah Kane, comme l'Angleterre même, recherche un théâtre posant des questions qui intéressent la société. Elle met en accusation l'*idiotie* qui ronge le lien social entre les individus et qui crée à plus grande échelle des injustices et des souffrances condamnables. Cette accusation se fait de manière dramatique, à deux niveaux : dans le drame, les personnages sont dans un échange interhumain. Mais, comme le drame qu'elle raconte, la pièce est une action de langage – et de corps – qui vise à produire un effet sur les individus à qui elle est adressée. L'échec de cet échange perpétuerait un état de fait désastreux.

En recentrant peu à peu ses pièces sur l'individu et sur l'échange interhumain, Sarah Kane va être amenée à s'affranchir d'éléments considérés comme constitutifs du drame, pour se concentrer peu à peu sur ceux qui font l'essence du dramatique : moins le lieu, le temps, l'action, les objets que la parole et l'adresse. Dans *Anéantis*, tous ces éléments sont à la fois tenus et déstabilisés, infléchis pour permettre à Sarah Kane de produire le discours qu'elle cherche à faire entendre[7]. C'est ainsi que la fantasmagorie se déploie dans un univers naturaliste qui a implosé (Sierz 2001 : 102). Dès *Anéantis* avec la solitude de Ian, puis comme nous l'avons montré avec l'utilisation des objets dans *L'Amour de Phèdre*, la pression de l'univers mental des personnages déforme progressivement le plateau et la dramaturgie des pièces. L'auteure nous amène ainsi, pas à pas, dans une direction qu'ouvre à tâtons son écriture : le chemin de l'intériorité des personnages au-delà des enveloppes scéniques et physiques.

Avec *4.48 Psychose*, Sarah Kane se rapproche de ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle :

> la rhapsodisation du théâtre : refus du 'bel animal' aristotélicien et choix de l'Irrégularité ; kaléidoscope des modes dramatiques ; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique ; assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant la mosaïque d'une écriture résultant d'un montage dynamique ; percée d'une voix narratrice et questionnante qu'on ne saurait réduire au 'sujet épique' szondien, dédoublement […] d'une

> subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire)… (Sarrazac : 197)

En effet, dans *4.48 Psychose*, les personnages n'ont plus de nom et les quelques dialogues sont présentés à la manière de ceux d'un roman : retour à la ligne et tiret. Le découpage n'est plus en scènes, ni même en séquences qui possèderaient une logique apparente. Au contraire, la pièce propose un ensemble très hétéroclite regroupant de la prose poétique, des suites de mots, des dialogues, deux suites numériques, des listes, des constructions graphiques à partir de la répartition des mots sur la page. On a clairement une voix qui parle, une instance émettrice, dont la parole est tantôt dramatique, tantôt lyrique, tantôt épique. La langue va de l'éblouissement poétique à l'humour noir ou à l'emploi de grossièretés. Sarah Kane s'est éloignée du drame aristotélicien, en apparence.

Pourtant, le drame hante la pièce : Sarah Kane en conserve de précieuses caractéristiques qui apparaissent de manière sous-jacente. On trouve par exemple un vestige des unités spatio-temporelles. L'image de la chambre, qui ouvrait *Anéantis* et y était malmenée, se retrouve de nouveau à l'ouverture et à la fin de *4.48 Psychose*. Elle est littéralement rongée par la métaphore (celle des cafards qui la recouvrent) et inscrite dans une métathéâtralité qui invite à considérer la permanence du dramatique dans une pièce qui semblait l'avoir effacé :

> une conscience consolidée réside dans une salle de banquet assombrie près du plafond d'un esprit dont le parquet bouge comme dix mille cafards quand entre un rai de lumière comme toutes les pensées en un moment d'entente s'unissent au corps sans plus de repulsion. (*4P* : 9)
> [...]
> s'il vous plaît levez le rideau. (*4P* : 56)

Le premier texte est comparable à une didascalie initiale, qui arriverait après un prologue. Sarah Kane tresse ensemble l'espace scénique (avec son plafond de parquet, les premiers effets lumineux, puis plus tard ses rideaux) et l'espace mental du sujet qui s'exprime (l'image des cafards peuple certaines angoisses psychotiques ; les rideaux (*curtains*) peuvent être ceux d'une chambre d'hôpital). La

pièce se passe dans un espace scénique qui est l'espace mental de cet être qui parle. Pour construire sa scénographie, Valérie Marinese prend comme une indication : « Ouverture de la trappe / Lumière crue / / Une table deux chaises et pas de fenêtre / C'est ici que je suis / et voilà mon corps » (*4P* : 38-39). À cette table se rencontrent la femme et son médecin ; la femme y reste assise, ou bien monte sur la table pour dire ou proférer une partie des textes poétiques et des listes. S'il disparaît parfois, ce lieu revient sans cesse. Il est l'habillage le plus régulier du paysage mental de la femme, mais il se transforme dès lors que l'esprit psychotique traverse un autre souvenir ou cauchemar.

De la même manière, un moment se trouve mentionné et répété tout le long de la pièce, annoncé dès le titre :

> À 4h48 / quand le désespoir fera sa visite / je me pendrai.
> (*4P* : 12)
> Après 4h48 je ne parlerai plus. (*4P* : 19)
> À 4h48 / / je dormirai (*4P* : 42)
> À 4h48 / happy hour / quand la clarté fait sa visite.
> (*4P* : 52)

Peu après le milieu de la pièce, une nouvelle mention propose une lecture de sa temporalité :

> – À 4h48 / quand la santé mentale fera sa visite / pour une heure et douze minutes j'ai tout mon jugement. Quand ce sera advenu je serai repartie, / pantin morcelé, bouffon grotesque. / Maintenant je suis là, je peux me voir moi-même. (*4P* : 38)

Avec son travail sur la lenteur et la diffraction du temps, Claude Régy propose la pièce en 1h45[8] ; Valérie Marinese s'approche de cette symbolique heure et douze minutes. Bien que les différents fragments s'ancrent dans des temporalités différentes et suggèrent le passage d'un temps plus long que celui de la représentation – par exemple, les dialogues avec le médecin impliquent qu'ils se quittent et se retrouvent (*4P* : 22) – la temporalité de la pièce est unifiée par ce *leitmotiv* de l'heure tragique.

Cette lecture à la fois diffractée et unifiée de l'espace-temps invite à penser une continuité dans l'action, à travers l'instabilité : il

s'agit justement de l'expérience éclatée de la subjectivité psychotique qui s'exprime. Cette continuité est étayée par deux autres jeux d'échos qui traversent la pièce, en plus du retour régulier au dialogue avec le médecin. Tout d'abord, les deux suites numériques traduisent le passage effectif du temps et son effet. La première suite (*4P* : 13) est éclatée, et semble grossièrement suivre une logique d'ordre décroissant. La seconde (*4P* : 41) est rigoureusement verticale et décroît de sept en sept. Entre le début de la pièce et sa fin, quelque chose a progressé vers plus d'unité. L'autre jeu d'échos apparaît dès l'ouverture de la pièce, laquelle fonctionne à la manière d'un prologue *in medias res* : on prend le récit à un point avancé de la fable – ici, le départ du médecin, qu'il annonce à sa patiente dans leur dernière entrevue (*4P* : 9) – et la première partie de la pièce effectue une grande analepse, jusqu'à rejoindre à nouveau ce moment annoncé (*4P* : 46). Ce procédé est utilisé dans le drame pour placer le spectateur dans une position de surprise et d'écoute, d'interprétation des faits qui vont suivre[9]. Cette ouverture *in medias res* propose un effet de sens marqué : le personnage s'exprime au public une dernière fois en raison du départ de son médecin (*4P* : 48 à la fin) ; mais son départ résulte de l'instabilité même de sa patiente, dont il veut se préserver, et qui est marquée par la tendance qu'elle a de s'extraire du réel objectif, ce que donne à sentir le reste de la pièce : « Je sens votre souffrance mais je ne peux pas tenir votre vie entre mes mains » (*4P* : 47).

Sarah Kane, en déstabilisant les unités du drame, invite à en comprendre les mécanismes les plus profonds. La récurrence et le *leitmotiv* suffisent à maintenir la lisibilité des unités qui stabilisent la fable, la rendent intelligible. Ils permettent également le détour par d'autres lieux et moments, pourvu qu'ils ne recouvrent pas totalement l'espace-temps de référence : cette « salle de banquet assombrie » où « l'hermaphrodite brisé » (*4P* : 9-10) semble divaguer, lors de cette « nuit où tout [lui] fut révélé » (*4P* : 9). L'ambiance lumineuse de cette salle est un autre *leitmotiv* de la pièce, jusqu'au dernier tableau : « Ouverture de la trappe / Lumière crue » (*4P* : 33 ; 38 ; 49). Cette souplesse spatio-temporelle est une source d'enrichissement, comme le montre le foisonnement formel déployé

par Sarah Kane dans la pièce. Ce foisonnement est rendu homogène par la langue que l'auteure élabore, crue, imagée et dépouillée. Ainsi, pour reprendre les mots d'Agathe Torti-Alcayaga : « Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la destruction n'est pas ce qui caractérise le mieux son théâtre » (Torti-Alcayaga 2008). Il s'agit en effet d'une démarche productive pour Sarah Kane, qui, plus qu'elle ne marque la défaite du langage habituel, propose l'avènement d'une nouvelle langue :

> Si Sarah Kane écrit, c'est parce que ce qu'elle a à dire ne peut se dire que dans un langage qui ne soit pas celui de la communauté, un langage qui emprunterait au langage commun, mais pour prendre une forme originale, inédite. (Karsenti et Mendelsohn)

Si Sarah Kane, en effet, *dé*-fait le langage, c'est dans l'intention et à la condition de le *re*-faire, plus personnel et plus expressif, plus propre à retranscrire avec immédiateté les états subjectifs hétéroclites traversés par le patient psychotique. Ce langage direct est tout aussi construit, cadré et structuré, dans une nouvelle forme de rhétorique : « Le texte se poétise, se musicalise, rompt ses amarres avec la réalité qu'il est censé dénoter de manière conceptuelle, pour s'attacher à l'expression de son essence » (Torti-Alcayaga 2008). Récurrence et *leitmotiv* sont des procédés chers à la construction musicale, de même que les silences et les variations rythmiques. À la rhétorique du langage rationnel, Sarah Kane oppose une rhétorique du sensible. Il s'agit pour elle de proposer un théâtre « de l'expérience » (*experiencial*), ce qui était son désir depuis le bouleversement vécu devant *Mad* de Jeremy Weller (Saunders 2009 : 47). Eleonore Obis commente en ce sens les suites de mots formant des sortes de ritournelles (*4P* : 39-41) : « ces permutations ont pour conséquence de focaliser sur les qualités phoniques du langage plutôt que sur le sens et d'isoler le signifiant du signifié » (Obis : 96). Cependant, si un accent est mis sur le signifiant, le sens signifié demeure, et se trouve altéré par la place qu'il occupe au sein de ces suites. La succession des mots qui se rejoignent ou s'opposent par leurs sonorités et leur sens tisse des liens nouveaux entre les termes, motivés par l'expérience du sujet s'exprimant. Sarah Kane nous place sous le régime de l'association : l'association de son à son ; l'association d'idée à idée, d'impression à impression, pour un sujet

expérimentant des sensations kaléidoscopiques. Cet éclatement contenu par le sujet fait écho à l'expérience du spectateur, qui reçoit à son tour un kaléidoscope de formes hétéroclites, unifiées par le temps, le lieu et l'action du spectacle. Ces trois unités résultent du déploiement de la subjectivité du sujet parlant, dans cet espace-temps partagé.

C'est donc le personnage de *4.48 Psychose* qui, dans le même temps, maintient la cohérence de la pièce et provoque son éclatement. Il s'agit toujours d'un *drôntas*, au sens où l'entendait Aristote : « une personne qui fait quelque chose ». C'est un être qui procède ouvertement à son introspection et livre tout haut les expériences mentales et physiques qu'il traverse. Le drame est celui de ce *drôntas* : « Je suis arrivée à la fin de cette effrayante de cette répugnante histoire d'une conscience internée dans une carcasse étrangère et crétinisée par l'esprit malveillant de la majorité morale » (*4P* : 19). Le prisme de sa subjectivité apporte, malgré lui, du sens aux éléments discordant de la pièce. Par exemple, les suites numériques évoquées plus haut correspondent à des épreuves imposées dans les hôpitaux psychiatriques pour évaluer la lucidité des patients (compter à rebours de 7 en 7 en partant de 100)[10], ce qui les ancre dans l'univers psychiatrique décrit par Sarah Kane, de même que les listes de prescriptions – qu'il s'agisse de médicamentation, (*4P* : 31-33) ou de comportements à encourager (*4P* : 43-45). Le « bel être » dramaturgique appelé par Aristote est remplacé par une autre forme d'organicité : la pièce trouve son unité dans l'expérience du bel et malheureux être qui parle. Ce *drôntas* est un rhapsode lui-même : il lie ensemble, coud des matériaux très divers, qui se rejoignent dans le prisme de sa subjectivité. En cela, il propose une continuité avec le mal être existentiel de Sarah Kane, dans les thématiques de l'amour et de la maladie mentale. Mais surtout il y a continuité avec sa position d'écrivain. Le *drôntas* se présente comme tel : « La dernière d'une longue lignée de kleptomanes des lettres […] J'écris pour les morts / pour ceux qui ne sont pas nés » (*4P* : 19). La mise en abyme de l'écrivain justifie, au sein de la fable, la teneur de la langue du *drôntas*, sa radicale

singularité. Ainsi, Sarah Kane se défait de tout ce qu'il peut y avoir d'étranger au personnage qu'elle écrit pour lui donner la parole pleinement et sans entrave : « La tentative de constitution d'une communauté humaine par le théâtre se solde en fait par la radicale éviction de l'Autre hors de la scène (celle du théâtre, celle de la psyché) » (Karsenti et Mendelsohn). En effet, l'espace scénique est l'espace mental du *drôntas*, distinct de l'espace du spectateur dans un dispositif de frontalité qui rappelle celui du drame.

Seulement, l'attachement de Sarah Kane pour le caractère vivant de l'acte théâtral invite à une relecture de la frontalité dramatique. Même si la langue implique « l'éviction de l'Autre », la parole ne se pense qu'adressée à lui. Sarah Kane fait en effet le choix du théâtre car il dépend de la présence et de l'écoute du spectateur :

> C'est la forme que je préfère parce que c'est du spectacle vivant. Il se crée, sans que rien ne puisse s'y opposer, une relation immédiate entre la scène et la salle […] J'aime bien l'interaction entre la pièce et le public. (Tabert : 72)

Ainsi, dans *4.48 Psychose* le *drôntas* se construit d'une part par sa parole même, et d'autre part par sa présence scénique et le dialogue avec le spectateur. Tout d'abord, les mots de l'auteure rencontrent le comédien ou la comédienne qui les incarne. Le texte est à la première personne (I) et regorge de commentaires du personnage sur son propre corps : « Je suis trop grosse » (*4P* : 11), « Mes hanches sont trop fortes » (*4P* : 12), « Mes cuisses sont vides » (*4P* : 35), « C'est ici que je suis / et voilà mon corps » (*4P* : 39), « Je me vois » (*4P* : 42), « Engraissée / Étayée / Balancée // mon corps décompense » (*4P* : 48), « À quoi je ressemble ? » (*4P* : 49 ; 50). Le corps écrit par Sarah Kane se confronte à celui de l'acteur, même quand ces descriptions rencontrent des réponses imagées ou abstraites. De même, cette première personne s'adresse à un destinataire à la deuxième personne (you), qu'il soit présent sur le plateau ou pas. À l'exception des passages de dialogue, cette définition minimale du dramatique repose sur la présence d'un destinataire, le spectateur, qui écoute.

Ce principe est inhérent aussi bien à la représentation théâtrale qu'à la performance. Le *drôntas* se construit dans ce tressage entre

scènes dialoguées et monologuées adressées, à la manière du *performing human* que décrit Bridget Escolme, au moment de comprendre le personnage shakespearien. L'expression qu'elle emploie comporte la même ambiguïté que le terme aristotélicien *drôntas* : « The term 'performing human', a term I use to describe both a figure on stage and an action » (Escolme : 150). En tant que figure scénique, le « performing human » met en avant la performativité de l'acte théâtral :

> These performing humans are performers whose work is always overtly situated in a *plateau* performance space shared by the audience; their performances are always vulnerable to the audience who might lose interest and walk away; their skills may fail them and spoil the show. These are performers whose audiences are also, to an extent, rendered vulnerable in return to this potential for failure. (Escolme : 150-151)

Ce départ potentiel du spectateur, et l'impact de ce départ sur la représentation est exactement ce qui vient à l'esprit de Sarah Kane quand on lui demande pourquoi elle écrit pour le théâtre : « quand quelqu'un se lève et s'en va pendant une représentation d'*Anéantis*, cela devient un élément constitutif de l'ensemble de l'expérience » (Tabert : 72). C'est aussi cette vulnérabilité de l'acteur que Valérie Marinese recherche avec les performances qu'elle effectue sur des passages précis du texte. Pour le fragment des ritournelles, elle maintient sa tête dans un seau d'eau pendant le temps de chaque énumération ; son visage lisant les listes, est projeté à ce moment. Une fois chaque liste terminée, le visage filmé regarde le public et prend une grande inspiration ; l'actrice sort la tête de l'eau et profère les quelques mots qui séparent chaque suite, notamment « Victime. Fauteur. Spectateur », après la troisième liste (*4P* : 40) et « belle douleur/qui dit que j'existe », juste avant la dernière liste (*4P* : 41). Le spectateur est impliqué doublement : il s'entend nommé, et éprouve de l'empathie pour le corps contraint face à lui. Pour l'actrice, il s'agit d'un gage d'engagement, d'un moyen d'exiger d'elle-même un surcroît d'intensité et de présence. Pour le drame, on voit le personnage dédoublé entre deux activités distinctes, mais qui se rejoignent par leur synchronie. Tandis qu'une partie de lui s'exprime, l'autre s'asphyxie. La performance participe pleinement à

l'élaboration du sens du drame, ainsi qu'à son intensité, ce qui nous pousse à proposer l'expression *drame performatif*, au risque d'un pléonasme. Cette expression rappelle seulement que le drame se fonde sur la tension entre l'espace-temps de la fiction et celui du réel, avec un accent mis sur l'espace-temps du réel pour nourrir l'effet et le sens de la fiction. Cela légitime dans le commentaire de la pièce ou dans sa conception une réflexion sur l'accident, le conjoncturel et la performance.

C'est depuis cette performativité que se construit le personnage de *4.48 Psychose*, à la subjectivité instable et diffractée. L'instabilité du sujet parlant est à la fois ce qui l'isole sur la scène, et ce qui lui permet d'entrer en contact avec les spectateurs pour (se) demander : « What are we when stripped of our conferred identities of gender, family member, social position? » (Escolme : 151). Cette action est complexe, double : « 'Performing human' also suggests an action, one that takes place in the simultaneously theatrical and fictional world of the early modern theatre: the action of performing the human, performing as if human » (Escolme : 151). Le personnage de *4.48 Psychose* est précisément dans une crise existentielle qu'il ne parvient plus à gérer de manière autonome, et la nécessité apparaît de partager son trouble. Il cherche à comprendre comment continuer à vivre, et tente de trouver du sens à son existence dans le lien avec l'autre. L'analyse que Bridget Escolme fait de mises en scène contemporaines de pièces de Shakespeare (notamment celles de la Socìetas Raffaello Sanzio) cristallise ces enjeux partagés par *4.48 Psychose* :

> [Socìetas Raffaello Sanzio's evocations of early modern texts] 'talk to the audience' in the theatre from the perspective of a fiction in which their human subjectivities are unstable and worked for, just as their relationships with the audience are. (Escolme : 150)

Ainsi, Sarah Kane écrit une expérience existentielle intense. Elle met les spectateurs en contact direct avec une conscience qui se déploie dans tout l'espace scénique, par le travail de l'acteur qui l'incarne et la projette. Sarah Kane, en grande auteure dramatique, met en forme avec précision et rhétorique ces sensations qui lui sont familières, intimes. Là où un cri serait inaudible, son propos, articulé et chanté,

parvient à faire partager l'expérience de l'éclatement de la subjectivité. Cela nous faisait parler d'écriture *In-Her-Face*, car l'impact sur le personnage est tellement puissant qu'il ouvre un chemin direct à son intimité. Le personnage, l'auteure abymée, dramatisée, trouve dans sa propre faille le chemin vers l'intimité du spectateur, au moyen de la performativité du drame, qu'elle incruste profondément dans l'écriture.

Plus qu'à une remise en question d'Aristote, Sarah Kane opère à sa relecture. Elle retrouve les unités constitutives du drame à l'intérieur de l'expérience humaine même ; elle choisit comme personnage central une auteure schizophrène, qui de fait est une auteure rhapsode ; elle fait de l'ensemble de la séance théâtrale un drame performatif. Cette dimension performative ancrée dans l'écriture avec une rare profondeur, au point qu'elle se manifeste déjà dès la lecture de cette pièce posthume, sur le medium livre. On pourrait parler de performativité de la lecture, comparable à la performativité du jeu et de l'adresse, et ainsi mettre en parallèle le dispositif de la lecture et celui du drame. Dans les deux cas, une parole entière et préalable s'actualise dans le temps où elle rencontre son destinataire ; et ce qu'elle soit incarnée par un acteur, ou bien par l'encre sur la page. Sarah Kane écrit : « Rien qu'un mot sur une page, et le théâtre est là » (*4P* : 19). Nous voulons lire dans cette affirmation la mise en avant d'une autre matérialité habituellement négligée : celle de la page. La condition en est que le mot soit porté par la page, dans le livre, comme il est porté par l'acteur, à la scène. Rien qu'un mot sur une page implique une grande quantité de blanc ; non pas de silence (les silences aussi sont écrits à l'encre), mais de présence, indépendante du verbe. Sarah Kane invite à reconsidérer la matérialité : au plateau, celle de l'acteur ou de l'actrice ; dans le livre, celle de la page blanche, elle-même. L'auteure abymée définit d'ailleurs ainsi sa propre matérialité : « C'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée, / dont le visage est scotché au verso de mon esprit » (*4P* : 55). À la prendre à la lettre, au verso de ces lignes qui dessinent son esprit, il y a une page blanche (Kane 2001 : 246). À la scène, il y a l'acteur ou l'actrice, qui demande finalement à apparaître : « s'il vous plaît levez le rideau » (*4P* : 56).

Par le passage de ce drame performatif, la rencontre avec le *drôntas*, bel et malheureux *performing human*, a eu lieu. La dernière page du livre, recouvrant celles qui précèdent, lues, est le gage de cette rencontre. Une dernière confrontation avec l'acteur ou l'actrice, face au spectateur, sur la scène, donne à voir que l'incarnation des mots de l'auteure a eu lieu. Le visage de l'auteure, qu'elle-même n'aura jamais rencontré, est celui de l'acteur qui décide de porter à la scène ce drame performatif *In-Her-Face*.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Librairie Générale Française, 1990.
KANE, Sarah. *Complete Plays*. Londres : Methuen Drama, 2001.
—. *Anéantis*. Paris : L'Arche Éditeur, 1998.
—. *L'Amour de Phèdre*. Paris : L'Arche Éditeur, 1999.
—. *Purifiés*, Paris : L'Arche Éditeur, 1999.
—. *Manque*, Paris : L'Arche Éditeur, 1999.
—. *4.48 Psychose*, Paris : L'Arche Éditeur, 2000.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1985.
BOIREAU, Nicole. *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*. Paris : PUF, 2000.
COULON, Claude et MARCH, Florence (dir.). *Théâtre anglophone. De Shakespeare à Sarah Kane : l'envers du décor*. Montpellier : Éditions de l'Entretemps, 2008.
ESCOLME, Bridget. *Talking to the Audience*. Londres : Routledge, 2005.
KARSENTI, Tiphaine et MENDELSOHN, Sophie. « Sarah Kane, *4.48 Psychose*, écrire depuis la mort ». *Savoirs et clinique* 5 (2004) : 19-26. <www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2004-2-page-19.htm> (vu le 02/01/2015).
LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Francfort-sur-le-Main : Verlag der Autoren, 1999.

OBIS, Éléonore. « Sarah Kane et le scandale du corps parlant ». *Coup de théâtre* 22 (2007-2008) : 87-100.
RAFIS, Vincent. *P.S | S. K., Essai sur Sarah Kane*. Paris : Les presses du réel, 2012.
SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*. Belval : Circé, 1999.
SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me : Sarah Kane et le théâtre*. Paris : L'Arche Éditeur, 2004.
—. *About Kane, the Playwright and the Work*. Londres : Faber and Faber, 2009.
SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Londres : Faber and Faber, 2001.
—. « 'On dirait qu'il y a une guerre' : *Anéantis* de Sarah Kane et le théâtre politique » in ANGEL-PEREZ, Élisabeth et BOIREAU Nicole (dir.). *Le Théâtre anglais contemporain*, Paris : Klincksieck, 2006.
STEPHENSON, Heidi et LANGRIDGE, Natasha. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. Londres : Methuen Drama, 1997.
TABERT, Nils. « Sarah Kane et Nils Tabert : Conversation ». *Sarah Kane. Outre Scène* 1 (2003) : 68-72.
TORTI-ALCAYAGA, Agathe. « L'œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite ». *Cycnos* 18.1 (2008). <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1672> (vu le 16/01/2015).
—. « Sarah Kane, *Anéantis* ». *Théâtre et violence*, Neuilly : Atlande, coll. Clefs concours littérature comparée, 2010.

SITES WEB

FISHER, Iain. *Sarah Kane Site*. <http://iainfisher.com/kane.html> (vu le 30/09/2014).
GAYOT, Joëlle. *Sarah Kane (1971-1999)*. <http://www.franceculture.fr/emission-sarah-kane-1971-1999-2010-04-07.html> (vu le 14/05/2015).
MARINESE, Valérie. *4. 48 Psychose* <www.theatre-contemporain.net/spectacles/4-48-Psychose-5448/> (vu le 30/09/2014).

[1] Étymologiquement, « radicalité » implique un retour à la « racine ».
[2] C'est par exemple en opposition à lui que Brecht construit et décrit son théâtre épique dans ses *Notes sur l'opéra Grandeur et décadence de la ville de*

Mahagonny en 1938. C'est toujours en dialogue avec lui que Jean-Pierre Sarrazac pense *L'Avenir du drame* à la fin du XX[e] siècle.

[3] Cate, et plus encore Ian, sont à l'affut des manifestations du hors-scène. Des éléments récurrents, notamment sonores (sonnerie de la porte, appels téléphoniques, etc.) provoquent chez eux de vives réactions ; le tout contribue à créer un sentiment de menace.

[4] Kane mentionne quatre pluies, une évoquant chaque saison, par ordre chronologique, à la fin de chaque scène (*A* : 39 ; 58 ; 73 ; 82). À la fin de la pièce, elle conclut simplement : « *Il pleut* » (*A* : 88). Ce cycle de pluie invite à difracter le temps de la représentation : elle se passe dans un temps bref, mais qui pourrait pourtant être n'importe quand (à chaque saison), et qui représente un *continuum* (succession de toutes les saisons). L'événement dépasse ainsi le temps anecdotique de sa réalisation pour inscrire la pièce dans un temps long, dans une certaine permanence.

[5] D'abord Cate dans le rapport Ian / Cate ; ensuite Ian dans le rapport Soldat / Ian.

[6] Remarquons cependant que la guerre à laquelle elle se confronte hors-scène doit ressembler aux atrocités qui ont lieu en scène lors de son absence : elle aussi, par exemple, se fait violer dans ce temps-là.

[7] Elle cherche à faire sentir l'idée d'une porosité des frontières :

> Je me demandais : 'Quelle connexion pourrait-il bien y avoir entre un viol banal dans une chambre d'hôtel à Leeds et ce qui se passe en Bosnie ?' Et puis soudain j'ai compris, j'ai pensé : 'Bien sûr, c'est évident. L'un est la graine et l'autre est l'arbre'. (Sierz 2006 : 174-175)

[8] Création en 2002 aux Bouffes du Nord.

[9] Cette lecture mérite cependant d'être confrontée à celle d'Eléonore Obis qui voit en cette ouverture entrecoupée de longs silences la menace de l'extinction de la voix (Obis : 96). Du fait que cela intervienne à l'ouverture de la pièce, il nous semble que le spectateur ne peut pas méprendre ces silences avec une fin potentielle, mais qu'au contraire ils sont un moyen d'aiguiser, dès l'ouverture, son écoute.

[10] Cette lecture est le fruit du consciencieux travail dramaturgique de Valérie Marinese, ainsi que des recherches de Séverine Magois pour sa propre traduction, inédite, du texte de *4.48 Psychose*. Voir notre entretien avec Valérie Marinese du 16 mai 2013, dans notre mémoire *Sarah Kane, un théâtre de l'Ange : de la lettre au corps, du corps à la voix*, sous la direction d'Isabelle Barbéris, université Denis Diderot Paris VII, 2013, Annexe 1, 75-89.

On the experience of vulnerability in British drama today – from Sarah Kane's *Blasted* (1995) to Polly Stenham's *That Face* (2007)

Pascale SARDIN
(PR, Université Bordeaux-Montaigne, CLIMAS, EA 4196)

The issue of the ethical value of performance has been a debated issue since Antiquity. While Plato, in *The Republic*, is wary of emotions because he believes these are likely to hinder in spectators their use of reason, and thereby their access to truth, Aristotle proposes that performances can be good for society, contending that excessive emotions are purged in performance and thereby can be tamed in real life. For Plato, the risk lies in the failure to distinguish between reality and fiction, and between good and bad; because we are too steeped in our emotions we cannot fight our own prejudices which are indeed "readily expressed in our emotions" (Ridout: 22). On the contrary, Aristotle shows the ethical potential of emotions represented and experienced via identification and the process of catharsis. In "The Emancipated Spectator," Jacques Rancière takes up this critique of theatre underlining the fact that for Plato theatre is a stage of illusion and thereby of passivity. Since for Plato looking is deemed the opposite of knowing and acting, the spectator is constructed as lacking any power of intervention (Rancière: 272).

This debate should be approached from the specific vantage point of the category of *In-Yer-Face* theatre and of its links with more recent British plays. According to Aleks Sierz, British theatre at the end of the 20th century was dominated by "a theatre of sensation [which] jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarm" (Sierz 2001: 4). This theatre was aggressive and provocative, as it was meant to shock audiences and to make them experience the violent emotions shown onstage:

> Unlike the type of theatre that allows us to sit back and contemplate what we see in detachment, the best In-Yer-Face theatre takes us on an emotional journey, getting under our skin. In other words, it is experiential, not speculative. (Sierz, 2001: 4)

Sarah Kane, one of the leading figures of *In-Yer-Face* theatre wanted to induce in people a "visceral" impact (quoted in De Vos and Saunders: 89). With *Blasted*, her first play performed in 1995, she was successful in her task, as reviewers complained of "upset stomachs," or of feeling "soiled" even by the events and actions shown onstage (De Vos and Saunders: 16):

> Personally, said Kane, I think the press outrage was due to the play being experiential rather than speculative. The title refers not only to the content but also to the impact it seems to have had on audiences. (quoted in Sierz 2001: 98)

In the light of these elements, one can wonder how plays that are mainly meant to provoke affects rather than address our intellects, and that inspire responses based on repulsion and abjection in the Kristevian sense, can be made compatible with a critical response involving intellectual reasoning. To explore what is at stake in the relationship between the experiential value of these plays and their philosophical content, I will look at two plays in particular: *Blasted* by Sarah Kane, and a more recent one entitled *That Face*. *That Face*, which was written by Polly Stenham when she was just 19 years old, premiered in 2007 at the Royal Court Theatre in London as part of the opening season, together with Mike Bartlett's *My Child*. As we will see, this play, though not literally part of the *In-Yer-Face* moment or decade, shares structural and thematic traits with *Blasted*. Like *Blasted*, *That Face*[1] questions the ways in which violence and torture are received by an audience. What is more, the very title of the play invites us to reflect on the notion of the "face" and on its ethical and theatrical dimensions. To do so, I will draw from Judith Butler's reading of Emmanuel Levinas' ethics in relation to the notion of vulnerability.

Comparing *Blasted* and *That Face* is an illustration of British theatre critics' contention that there was a narrowing of concern in

plays performed in Britain in the 2000s as compared to the 1990s.[2] *Blasted* starts off in an expensive hotel room in Leeds where Cate, a naive and emotionally fragile young woman and her former lover Ian, a middle-aged man, obviously terminally ill, meet up. Ian, a journalist who also talks about a mysterious undercover job, owns a gun and forces himself sexually on Cate who retaliates by biting his penis. While Cate is in the bathroom, a soldier holding a sniper's rifle knocks at the door. After eating the couple's breakfast, the soldier urinates on the bed. In the next scene, the "hotel has been blasted by a mortar bomb" (*B*: 39) while war is being waged outside. The soldier, after having recounted his war crimes and told how his own girlfriend was killed, rapes Ian, sucks out his eyes and eats them. In the next scene, the soldier has committed suicide. Cate comes back carrying a baby that eventually dies; Ian wants Cate to help him kill himself but she leaves to find food instead. Meanwhile, Ian masturbates, defecates, has a nightmare, cuddles the soldier's body, and finally eats the baby's flesh. Minutes later he dies, his head poking out of the broken floorboards of the room. When Cate comes back, she feeds the living dead Ian who eventually thanks her.

As for *That Face*, it focuses on a dysfunctional British upper middle-class family. The play starts off in a boarding-school dorm where Mia, the teenage daughter of the family and her friend Izzy are busy bullying their "house sister" (*TF*: 10) Alice in a disturbing hazing ritual. Alice has been tied to a chair and a "beanie-style hat has been pulled over her face" (*TF*: 9). But the ritual comes to a sudden end when Alice, who is in charge, realizes Mia has drugged Izzy with her mother's Valium. The next scene takes place in Mia's mother's apartment in London where she lives with her 18-year-old son Henry. Henry has dropped out of school; he has been looking after Martha, his alcoholic and mentally ill mother, for the past five years; he obviously shares a sadomasochistic and incestuous relationship with her. Mia and her brother visit Alice at the hospital. Alice, whose face is badly bruised, pretends to be unconscious while Mia and Izzy, who is also visiting, continue to harass her. Hugh, the father, flies in from Hong-Kong and manages to save his daughter

from being expelled from school by contributing but "a few new digital cameras" (*TF*: 68) to the institution. In a final climactic family reunion, Henry urinates on the bed while dressed in his mother's underwear. In the end, Mia and Henry are left to their own devices.

Though what is represented in *That Face* is much less violent and offensive than what is shown or even just suggested in *Blasted*, both plays share an inclination for strong language and provocative details, like a character urinating on a bed. As a matter of fact, Charles Spencer for the *Telegraph* championed "the [stunning] power of [*That Face*'s] emotional climaxes" (*Telegraph*). Clearly, both plays rely on the power to shock visually[3] and to make audiences uneasy, even disgusted by what they are attending. But it is also essential to see that these plays provoke emotional reactions other than just abjection or outrage. If "Kane reacted against productions of her work that were too emotionally cool," as one critic has it, she "also reacted against productions that were too 'hot' and bloody" (Campbell: 177), as we can see from her comments about the German production of *Blasted* in Hamburg the 1996. This she reportedly found "too in your face–it lacked sensitivity, fragility, and subtlety. It was more about the physical violence than the mental, emotional violence" (Saunders: 138). My contention is that one of the most crucial emotions provoked by these plays has to do with mental violence, entailing a feeling of vulnerability, akin to the fragility mentioned here by Kane. Indeed situations of psychological and physical vulnerability are explored in these plays, as Cate in *Blasted* and Henry in *That Face* are open to abuse and manipulation by Ian and Martha respectively. Alice's powerlessness in the opening scenes of *That Face*, even if it is treated with dark, gallous wit, comes strikingly across as well. In similar fashion, as one critic notes, after watching *Blasted*, "shell-shocked reviewers […] resonate[d] with the vulnerability and fragility of Cate, whose body faints and fits 'under pressure' " (De Vos and Saunders: 17). What is more, in both plays, the powerlessness of the characters to solve the crises they are faced with and to counter the deleterious effects they produce is transmitted to the audience, as Kane suggested herself:

> Personally, I think it is a shocking play, but only in the sense that falling down the stairs is shocking – it's painful and it makes you aware of your own fragility, but one doesn't tend to be morally outraged about falling down the stairs. (quoted in Sierz 2001: 94)

In what follows, let us consider this feeling of vulnerability, which is central to the reception process taking place in *That Face* and *Blasted,* as a sort of theoretical, dramaturgical and critical answer to the passivity of the spectator critiqued in Rancière's reading of Plato. To do so, Judith Butler's use of Emmanuel Levinas' ethics, in response to post-9/11 trauma, will prove useful – especially Levinas' notion of the "face," which resonates strongly with the two plays under study. As Judith Butler notes in *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*, the notion of the "face" was introduced by Levinas "to explain how it is that others make moral claims upon us" (Butler: 131). Indeed, Levinas responded to what he thought were the disastrous consequences of modern rationality, by replacing an ethics based on the freedom of the individual or the realization of individual potential with an ethics based on the other (Ridout: 8). The Levinasian face is an abstract notion that communicates what is human, thus vulnerable, in the Other. More specifically, as Butler writes in her Preface to *Precarious Life*, Levinas "makes use of the 'face' as a figure that communicates both the precariousness of life and the interdiction on violence" (Levinas: xvii-xviii). To face and see the Other means to acknowledge the vulnerability of the Other and to respond to the injunction "Thou shalt not kill." Moreover, Butler applies Levinasian ethics to dominant forms of representation in the wake of the 9/11 terrorist attacks. She highlights how, in the post-9/11 media, representations of the faces of the enemy effaced what was most human about them, and she further discusses the ethical stakes of such dehumanization as we have become more insensitive to human suffering exposed in the media.[4]

> Butler argues that contemporary media coverage of events such as the Iraq war has not recalled us to the face of the human but has instead dissimulated it to such an extent that many of us have become insensitive to human suffering and finitude. (Atterton and Catarco : xi)

Thus Butler believes that the main task of the humanities today is to remind us of our duty to the "face" of the Other. She also contends that one way of resisting the rise of anti-intellectualism and censorship in the media after 9/11 (Butler: 1) is to be "open to narration that decenters us from our supremacy" (Butler: 18).

In 2006, Dominic Cooke, the new Artistic Director of the Royal Court Theatre in London where *That Face* premiered the following year, said:

> [I will stage plays that] explore what it means to be middle class, what it means to have power, and what it means to have wealth... plays seem to be about the dispossessed, which is important, but you can't really understand a world if you're only looking at one corner of it […]. (quoted in Rebellato: 74)

That Face exposes the demise of all forms of authority, be they parental or institutional as well as the normative structures of power, privilege and violence that sustain these social structures. Many recent British plays, like Mike Bartlett's *Contractions* (2008) or Laura Wade's *Posh* (2010), explore such power relations in the workplace or in upper class clubs. In *That Face*, the opening hazing ceremony is for that matter quite telling as the rite is clearly a way to impose and prolong a well-established form of domination. Furthermore, it is likely that it would have seemed rather familiar to the audience attending the play, as they would most likely be themselves "middle class"[5] and thereby familiar with such practices. The experience of vulnerability and powerlessness, which the audience is made to share, purports to make them feel and experience the power structures upholding social relationships and norms, structures in which they, we, actually take part. As one critic puts it,

> In *Phaedra's Love*, as with *Blasted*, Kane uses acts of violence and sexuality to force the audience into recognising their own complicity in the violence of the contemporary world, even if it is simply through their complacency as passive spectators. (Campbell: 178)

It seems as though the audience were meant to identify in turn both with the victimizer, making them realize their symbolic role in the victimizing process, and with the victim, making them process feelings of inescapability and powerlessness. Passivity, in this view, is

not negative, quite the contrary; it is an integral part of the cognitive reaction specific to *In-Yer-Face* theatre and to plays which abide by some of the traits of *In-Yer-Face* theatre, even though the moment of *In-Yer-Face* may have passed.

This analysis ties up, to a certain extent, with Martha Nussbaum's idea in her study of Greek Tragedy and Philosophy and the "goodness" of fragility, that emotions play a cognitive role in informing us about matters of ethical significance. Emotions can partake in knowledge when combined with judgment (Nussbaum: 364) since according to Aristotle, virtues require "openness or guilelessness rather than self-defensiveness", an attitude enhanced by emotional states (Nussbaum: 339). But this is further complexified by another emotional state which is central to these dark comedies, namely the half-hearted enjoyment induced by black humour. Indeed many of Kane's and Stenham's lines potentially contain such dark humour: "rather be shot than fucked and shot," the Soldier says in *Blasted* (*B*: 49), while Martha, reading a historical biography of Marie Antoinette, comments: "This is good. Marie-Antoinette knew her rights," to which Henry answers: "She got executed" (*TF*: 23). Laughter in these plays is a complex issue; undeniably, such grotesque humour brings comic relief and creates an emotional distance. By making the unbearable bearable it entails a form of survival; to a certain extent, it might be said to be redemptive and messianic. But at the same time, such laughter is cruel and negative in nature, based as it is on the Hobbesian theory of humour. It exploits a feeling of superiority, as when we are made to share in Mia's and Izzy's mockery of Alice in the hospital scene (*TF*: 35-42). In that respect, we experience Bergson's view of laughter as "an absence of feeling" (Bergson: 2) and a "momentary anesthesia of the heart," (Bergson: 3) when we are made to feel superior to the ridiculed target, where such humour is "not laughter at power, but the powerful laughing at the powerless" (Critchley: 12). Thus, such comedy partakes in the problematization of power structures in the plays under study, which they render even more complex depending on whom the audience identifies with, the victim or the victimizer.

Additionally, both plays invite us to make "connections" between distant situations. In *Blasted*, the situation strongly reminded the first spectators of the play of the war in Bosnia, as Kane explained: "There was a widespread attitude in this country that what was happening in central Europe could never happen here. In *Blasted*, it happened here" (quoted in Sierz 2001: 98). In *That Face*'s opening scene, it was war in Irak and Abu Ghraib prison torture pictures released in 2004-2006 that were conjured up in the midst of this eminently British boarding-school initiation ritual.[6] If war isn't as omnipresent in *That Face* as in *Blasted*, it is implicitly present at a structural and symbolic level as each relationship – between school friends, parents or siblings – is a destructive and perverse one, the love-hate relationship between mother and son being paradigmatic in this respect; tellingly, Martha, the mother, recurrently calls her son "my little Russian soldier." Likewise, at the hospital, Alice is said to be "looking like a war victim" (*TF*: 37). Here, the collapse of familial values mimics the collapse of social values, while in *Blasted* rape in an expensive hotel room in Britain evokes rape in warfare in Bosnia or elsewhere around the world.

Finally, both plays raise the related issues of vision, voyeurism and spectatorship. As noted by April de Angelis, one of the keys of the success of *That Face* had to do with the monstrous mother figure – a seductively dressed woman in a silk shift "who destroys her son's clothes and forces him to dress in her nightdress, and leaves him urinating like a child on her bed" – and with "the voyeuristic invitation to an audience to consume Martha's exhibitionism" (De Angelis: 558). Similarly, in *Blasted*, the sexual acts that take place onstage – acts which are usually confined to the private sphere – entail similar kinds of reactions. Furthermore, events staged and character construction remind us of these issues, when Martha murmurs to Henry in the final lines of *That Face* that once she is in rehab: "I won't be able to see you. And I want to see you. I want to see that face. My baby's face" (*TF*: 94); or when in *Blasted* the soldier, prior to his blinding of Ian, asks him to testify that he has seen him: "Tell them that you saw me. Tell them… you saw me" (*TF*: 48). Spectators are thus invited to question their position as

viewers. For Butler, our collective responsibility means being able to see and hear "beyond" what we are usually able to see or hear. With *In-Yer-Face* theatre and more recent plays inspired by *In-Yer-Face*, this may be achieved via the experience of powerlessness which we, as spectators, are made to feel and see, about situations in which we are potential participants and that we may be contributing to sustain.

Much of the debate over the *rehabilitation* of theatre as an ethical practice has had to do with making the spectator an active subject. As Rancière puts it, the alleged passivity of the spectator has led both theorists and practioners to pursue a theatre "where spectators will learn things instead of being captured by images and become active participants in a collective performance instead of being passive viewers" (Rancière: 272).[7] The challenge of *In-Yer-Face* and of theatrical forms which abide by some of its provocative means is that they play with our alleged passivity as spectators – the point being to make us, the usually powerful and dominant, feel not only vulnerable but also powerless. The precariousness thus exposed in these plays reveals our sociality, and is the basis for the fragile but necessary dimensions of our interdependency, as opposed to the myths of omnipotence constructed around the characters of both Ian in *Blasted* and of Martha in *That Face*, myths which are blown apart before our eyes in the plays. What is more, the powerlessness of both characters and audience make us realize the concreteness of abstract power structures. The passivity of the spectator, far from being a liability, becomes an advantage for the playwrights who exploit the cognitive value of the feeling of precariousness experienced by the audience. Laughter, in this framework, offers a means of release and survival, while also entailing an emotional disengagement which is highly disquieting for spectators. Thanks to all these means, as Butler puts it in *Precarious Life*, these plays make it possible for us to become "open to narration that decenters us from our supremacy" (Butler: 18).

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

KANE, Sarah. *Complete Plays*. London: Methuen Drama, 2001.
STENHAM, Polly. *That Face*. London: Faber and Faber, 2008.

REFERENTIAL WORKS

ATTERTON, Peter and CALARCO, Matthew (eds.). *Radicalizing Levinas*. Albany: SUNY Press, 2010.
BERGSON, Henry. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Cloudesley Brereton & Fred Rothwell (trans.). Mineola, NY: Dover Publications, 2005.
BUTLER, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London & New York: Verso, 2004.
CAMPBELL, Peter A. "Sarah Kane's *Phaedra's Love*: Staging the Implacable" in DE VOS, Laurens and SAUNDERS, Graham. *Sarah Kane in Context*. Manchester: MUP, 2010, 173-183.
CRITCHLEY, Simon. *On Humour*. London & New York: Routledge, 2002.
DE ANGELIS, April. "Troubling Gender on Stage and with the Critics." *Theatre Journal* 62.4 (December 2010): 557-559.
DE VOS, Laurens and SAUNDERS, Graham. *Sarah Kane in Context*. Manchester: MUP, 2010.
LANE, David. *Contemporary British Drama*. Edinburgh: EUP, 2010.
NUSSBAUM, Martha C. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: CUP, 2001 (updated edition 1986).
RANCIÈRE, Jacques. "The Emancipated Spectator." *Artforum* (March 2007): 271-280.
REBELLATO, Dan. *Modern British Playwriting 2000-2009: Voices, Documents, New Interpretations*. London: Bloomsbury, 2013.
RIDOUT, Nicholas. *Theatre and Ethics*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2009.
SAUNDERS, Graham. *'Love me or kill me': Sarah Kane and The Theatre of Extremes*. Manchester: MUP, 2002.

SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.
—. *Rewriting the Nation: British Theatre Today*. London: Methuen Drama, 2011.

NEWSPAPER ARTICLES

BILEN, Andrew. *New Statesman* 19 May 2008.
SPENCER, Charles. "One of the Most Thrilling Debuts for Decades." *Telegraph* 26 April 2007. <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3664728/One-of-the-most-thrilling-debuts-for-decades.html> (accessed 14/03/2014).

---

[1] In what follows, *Blasted* will be shortened as *B* and *That Face* as *TF*.

[2] "[P]lays were becoming gradually introspective, a pale imitation of the energy and exuberance of the 1990s that so excited critics" (Lane: 27).

[3] The same kinds of comments were made about both plays:

"*Blasted* worked well onstage because of the vividness of its image." (Sierz 2001: 99)

> Vivid stage images included the opening ritual in the boarding-school dorm, with the initiation ceremony looking like a terrorist kidnap, and the climactic appearance of Martha in a scarlet dress and jewels while her son wears her silky slip and pisses on her bed. (Sierz, 2011: 182)

[4] Likewise, in recent years, Levinas' contribution to ethics has been appropriated by theatre studies:

> Levinas' account of the encounter with the face offers the appealing prospect of identifying theatre and performance […] as a cultural practice well suited to the exploration of ethics. […] we might be able to develop a model of performance as an ethical encounter, in which we come face to face with the other, in a recognition of our mutual vulnerability which encourages relationships based on openness, dialogue and a respect for difference. (Ridout: 52-54)

[5] Sierz explains:

> In today's theatre, as in much postwar culture, the audience has largely been middle-class, middle-aged and white—despite New Labour policies to broaden it. The general picture is of audiences that tend to sit quietly, and that absorb meaning in an individual rather than a collective way. All very English. (Sierz 2011: 6)

[6] "A girl is tied to a chair and her face covered by what looks like a black sack. Your first thought is Guantanamo" (Bilen: *New Statesman* 19 May 2008, 44).

As Mia herself points out to Izzy with deadpan humour: "Your responsibility is tied to a chair looking like a torture victim" (*TF*: 13).

[7] Two recent responses discussed by Rancière comprise that of Brecht and his *verfremdunsgeffect* and that of Artaudian theatre with its magical and vital experience. While one confronts spectators with the strange and the unfamiliar (Brecht), the other literally seeks to draw them *into* the spectacle (Artaud). Other theoretical responses involve a "doubling of the self [of the spectator] in which both reason and emotion are at work," this being the basis for a "critical theatrical practice" (Ridout: 35). Theatre becomes in this regard an art of physical and mental and aesthetic interpellation, the spectator being addressed by the performance in many different ways.

"Well of course there's blood": The Blood Ties of *In-Yer-Face* Theatre, from Inheritance to Legacy

Laëtitia PASQUET
(Docteur, ATER, Université de la Sorbonne, Paris 4)

"Le sang au théâtre, c'est de la cuisine."
Agnès Pierron, *Les Nuits blanches du Grand Guignol*

In-Yer-Face theatre has struck minds and memories with scenes of extreme and explicit violence: it was all, or so it seems, about genitals being flung across the theatre, eyes being enucleated, partners raped and babies devoured. Such scenes were precisely what labelled the violent plays written in the nineties by young playwrights as *In-Yer-Face*. To quote Aleks Sierz' famous definition of *In-Yer-Face* theatre, they were what took "the audience by the scruff of the neck and [shook] it until it [got] the message" (Sierz: 4).

The extremely graphic nature of such scenes and the echo they produced in contemporary culture may have tended to blind audiences and critics to the whole heritage of theatrical conventions and artifices that were at stake in the staged gore of Sarah Kane's, Mark Ravenhill's or Martin MacDonagh's productions (to name but a few). English theatre traditionally reclaims the heritage of explicitly staged violence. *In-Yer-Face* theatre belongs to a "history of provocation" which, as Sierz pinpoints, includes Greek tragedy, Seneca's plays, Jacobean tragedy, gothic fantasy, Grand Guignol and horror stories (Sierz: 10): a lineage whose common trend is to rely on apparent immediacy and shock and, as far as dramatic genres are concerned, to question the very nature of theatre as an artifice.

The question is therefore twofold: how have the *In-Yer-Face* dramatists played with the conventions of shock as they had been staged after the 1968 abolition of censorship? What legacy have they

reclaimed? And how have they influenced the stage productions that emerged after the end of the "nasty nineties"?

Before analysing the aesthetic principles on which the representation of blood is based in *In-Yer-Face* theatre, it seems necessary to study how such scenes were – or were not – staged from the abolition of censorship onwards. This double panorama shall provide the necessary background to understand how the very graphic bloodbaths of *In-Yer-Face* plays have influenced more recent productions, and what aesthetic reaction they have provoked.

With the abolition of censorship in 1968 came the possibility of staging violence in an explicit way. The role of Edward Bond in this major event is well known: his play *Saved* (1965) in which a baby is stoned by a group of youngsters, raised enough scandal and support to change the rules in theatrical life. Yet, for all its violence and despair, it does not stage any bloodshed. This is in fact the case of many plays written in the 1970s and 1980s, with a few memorable exceptions, such as Howard Brenton's *The Romans in Britain* (1980). In Edward Bond's *The Sea* (1972) for instance, the whole plot is based on the quest for a corpse which, when found, is mistaken for a sleeping person and violently stabbed to death. Dramatic irony here implies a game with expectations in which the blood turns out to be water:

> HATCH [*He reaches the body. He falls on it and knives it in a frenzy.*] Kill it! Kill it! Kill it! At last! What's this? Water! Look, water! Water, not blood? [*Stabbing.*] Kill it! Kill it! [*He stops.*] More water? [*Stabs.*] The filthy beast! […] No blood, only water. How do I know he's dead? Surely, surely. [*Stabs.*] There, that's hard enough. Hack this throat! Cut it! Tear it! Rip it! Slash it! (Bond: 149)

Turning tension and violence into surprise and release, the scene explicitly refuses the optical fascination of bloodshed. Horror merges into comedy and this stylization of blood appears as one of the major trends on the post-1968 English stage. This entails an aesthetic game with excess that gives a visual representation of horror while keeping it at distance.

Peter Barnes's *Laughter!* (1978) exemplifies this dramatic tendency especially in its first half ("Tsar") which stages Ivan the Terrible torturing one of his opponents: the screams are precisely spelled out letter after letter and the playwright even provides technical advice as to the visual aspect of blood. Odoevsky is being impaled and "*the sharpened point of the stake, which is covered with congealed blood like candle grease, is driven up through his body*" mentions the stage direction (Barnes: 344). In this case, stylization is both visual and linguistic and effectively aims at concealing the actual pain and blood, producing a grotesque effect that paradoxically suggests the horrific emotion.

> IVAN Doest feel thy anus split, rectum cleifed, pancreas lanced up on a point, tripes born out in blood and piss-water? Then smile, your chastizer's human not divine, who gi'es his victims *mercy*. Smile, my son, that Christ stakes me not you. You buy forgiveness cheap. *Aaarrr*.
> ODOEVSKY [*screaming*] Arrr-arrrrhh-eeeeeaaaaa-aa hhrrr.
> IVAN 'Tis easy f' you to say but t'isn't true. My pain's greater… (Barnes: 345)

Unspeakable as it may be, suffering is yet expressed in proper lines of dialogue and theatrical artifice has the upper hand over shock and dislocation in many ways: both the blood and the screams are petrified, made unreal and grotesque by the extreme codification of their appearance on the stage. The choice of staging congealed blood therefore reads as a way to prevent the representation of any bloodshed – to prevent any gory experience for the spectator.

Playing either on the speaker's or on the spectator's position, grotesque bloodbaths as they were staged in the 1970s are defined by a certain degree of distance. Contrary to what is at stake in *In-Yer-Face* plays, they do not imply "that you are being forced to see something close up, that your personal space has been invaded" (Sierz: 4). The visual and emotional focus is indeed on the suffering/decaying body represented onstage but the general frame remains under the control of reason, through the use of dramatic irony or elaborate language for instance. In other words, the

technical question of how blood is staged is answered by the grotesque artifice even before the audience has given it a thought.

In this aesthetic landscape, *The Romans in Britain*, Howard Brenton's 1980 landmark play stands as a turning point. It famously stages very graphic violence, with rapes, sacrifices, murders and other war crimes happening onstage. Even more shocking than those explicit scenes was probably the political message conveyed by the play that denounces the British presence in Northern Ireland as savage imperialism, in a historical context of increasing tension in Ulster. In Brenton's play large amounts of blood are being shed while the stage directions do not necessarily mention them and never make it explicit through which artifice this blood should be represented.

In the famous scene where Marban, the druid, is raped by three Roman soldiers, accounts of the productions (the original one or the 2005 revival) testify to the gory nature of the show whereas the stage directions do not mention the presence of any blood.

> *The* SOLDIERS *run at* MARBAN*, smashing their shields against him from three sides.* MARBAN*'s knife goes flying, he stumbles away and falls. The* FIRST *and* THIRD SOLDIER *begin to strip.*
> Hold him, then.
> SECOND SOLDIER *I'll do him in the neck.*
> THIRD SOLDIER Don't, he'll shit himself.
> FIRST SOLDIER All this trouble for a bit of a swim.
> THIRD SOLDIER No, I want him to feel this. You can cut him about a bit if you want. Here!
> *The* THIRD SOLDIER *picks up* MARBAN*'s knife and tosses it toward the second soldier.*
> Use his knife.
> SECOND SOLDIER I wonder about you sometimes.
> THIRD SOLDIER *Cut him! Make him look pretty!*
> SECOND SOLDIER Dear oh dear.
> *The* SECOND SOLDIER *picks up the knife and makes a cut on* MARBAN*'s shoulder blade.* (Brenton: 39-40)

The absence of any stage direction mentioning Marban's blood implies an illusionist, realistic representation of blood by default. It is in keeping with the function of gore in the play which

systematically points to the violent nature of imperialism. The violence of the struggle appears all the more actual as it is embodied and singular. To refer to Kristeva's categories of abjection, the play stages private pain in order to denounce public horror.[1] With a clear political message attached to it, blood is nonetheless used for its shocking and fascinating power – and the amounts shed onstage testify to this. The effect is necessarily to engulf the audience in the spectacular dimension of bloodshed instead of permitting them to perceive the allegoric and political meaning of staged violence. For that matter this seems to be the intended effect, as the rape appears as a real violation and not a mere metaphor. But what might not be intentional is probably the depoliticization of the scene in the audience's perception.

The Romans in Britain has pushed the limits of blood staging in the British theatrical landscape. The representation of the individualization of violence, the spectacular dimension of gory violence screening its theatrical purpose appear to be a remarkable shift from the stylized use that was made of blood earlier in the 1970s. It seems the *In-Yer-Face* generation has reclaimed the legacy of Brenton's play even in its aporetic nature, by refusing violence as a message, seeking the experience of shock for its own sake and replacing the political intention by a moral stand: indeed *In-Yer-Face* plays do not focus mainly on the exposition of power struggle between social types, but instead on physical disgust, on a moral rejection of social decay that is written all over the bodies of characters viewed as individuals. As Nicole Boireau underlines, with *In-Yer-Face* aesthetics, "the social dimension dissolves into the organic one".[2]

With its apparently unmediated representation of blood, Howard Brenton's play has paved the way for the gory shows that have become the hallmark of *In-Yer-Face* theatre. In such plays as Mark Ravenhill's *Shopping and F***ing* or Sarah Kane's *Phaedra's Love*, blood is indeed abundantly represented. The stage becomes the very locus of visual shock and no mention is made whatsoever as to how these amounts of blood (and other body fluids) shall be represented,

especially in an economic context which forced productions to work on a restricted budget. But whereas Brenton's message was clearly political, the significance of *In-Yer-Face* is first moral.

> GARY *pulls down his trousers and underpants.* MARK *starts to lick* GARY*'s arse. […]* MARK *pulls away. There's blood around his mouth.*
> MARK There's blood.
> *Pause.*
> You're bleeding. (Ravenhill: 26)

The repetition of the phrase "There's blood" in the stage direction and in the dialogue denies any theatrical artifice and exposes the fact that *In-Yer-Face* plays tend to rely more on the effects of presence than those of representation. Aiming at triggering a physical reaction among the audience and pushing the physical limits of its actors, *In-Yer-Face* theatre uses actual bodies to convey its rejection of moral and social decay. Every time blood is shed in *Shopping and F***ing*, it is indeed the symptom of a moral failure: it first appears around Mark's mouth, betraying Gary's past as an abused child and present life as a male prostitute. It is then spilled out by the cashier in the 7/eleven as she is being mugged for a chocolate bar in front of a passive assembly of customers (Ravenhill: 28-29). It is dried out on Robbie's forehead after he was attacked while distributing free ecstasy outside a disco (Ravenhill: 34). Blood is also shed on the video shown by Brian to threaten and terrorise Lulu and Robbie (Ravenhill: 50). And it is finally monstrously concealed from the spectator's eye as Gary is being impaled by his friends by way of a forfeit in a Truth or Dare game (Ravenhill: 85).

In this respect *In-Yer-Face* theatre seems to reclaim the legacy of Grand Guignol: the function of blood has less to do with expressing a message than questioning the spectators on their own sensitivity. Its presence is less dramatically than experientially justified. As Agnès Pierron explains in *Les Nuits blanches du Grand-Guignol*, the blood and thunder plays written at the end of the nineteenth century for the Théâtre du Grand-Guignol did not bank on shock for the sake of shock but were meant to testify to the violence of contemporary society. Some of them were even at the

origin of social reforms. Just in the same way, stage violence is explicitly used by *In-Yer-Face* dramatists as a way to fight the denial or the toning down of contemporary violence. With *Blasted* (1995), Sarah Kane intended to expose the horrors of the war in former Yugoslavia to the eyes of the European public. That is how she herself viewed the excesses of violence in her own plays:

> Sometimes we have to descend into hell imaginatively in order to avoid going there in reality. For me it's crucial to commit to memory events we haven't experienced – in order to avoid them happening. I'd rather risk overdose in the theatre than in life.
> (Sierz: 111)

The other common point between Grand Guignol and *In-Yer-Face* aesthetics is the typical mixture of horror and comedy, or, to put it more accurately, the exhaustion of horror into laughter. In *Phaedra's Love* (1996), the final scene stages a whole series of mutilations that end up in the audience's laughter: either Strophe, or Hippolytus get stoned, strangled, raped, castrated or disembowelled and Hippolytus' flesh ends up on a barbecue (Kane: 38-39). The very dynamics of the scene, in which the human body is spectacularly being reified, is built on the degradation of horror into comedy. Aleks Sierz describes the audience's reaction to this hyperbolic bloodbath as ambiguous.

> Being in the middle of the action made you feel complicit in the horror, even if the castration scene proved risible – as Hippolytus's genitals were flung across the length of the theatre, several people laughed. (Sierz: 108)

The use of the adjective "risible" (instead of "comical" or "comedic") shows that the audience cannot help but doubt the legitimacy of their own laugh because they have lost the soothing awareness of the artifice which makes it possible to perceive the comic and put horror at a distance. And yet, the whole scene does bank on an effect of accumulation and repetition which makes the bloodbath banal and eventually laughable.

The play gives no specifics at all concerning the actual staging of such physical dislocations in the stage directions: it places actors,

directors as well as spectators in a state of aesthetic aporia concerning the visual possibilities of staging this scene.

> MAN 1 *pulls down* HIPPOLYTUS*' trousers.*
> WOMAN 2 *cuts off his genitals.*
> *They are thrown onto the barbecue.*
> *The children cheer.*
> *A child takes them off the barbecue and throws them at another child who screams and runs away.*
> *Much laughter.*
> *Someone retrieves them and they are thrown to a dog.*
> THESEUS *takes the knife.*
> *He cuts* HIPPOLYTUS *from groin to chest.*
> HIPPOLYTUS*' bowels are torn out and thrown onto the barbecue.*
> *He is kicked and stoned and spat on.*
> HIPPOLYTUS *looks at the body of* STROPHE. (Kane: 39)

Making it possible to stage horror in many different ways (from the use of mock blood, make-up and illusionist props to the mere reading of the stage directions), the play necessarily confronts the spectator with the question of the "how", thereby risking to make the simulacra all the more obvious as it paradoxically intends to create the illusion of bloodshed.

In his critical reflection on violent theatricality, David Graver asks to what extent the stage can "embody aggression and pain without becoming something else or without the aggression and pain becoming (uneasily) their own simulacra" (Graver: 43). In the spectator's eye, the performative nature of the dislocation scene in *Phaedra's Love* is deprived of its theatricality. It is another level of reality that is revealed and the focus is now on the action itself as it is carried out and as it is not represented: the whole action is not attributed to the characters, but to the actors engaging in a deed. Consequently, the centre of interest moves to the *how?* of the action rather than dwelling on the *why?* What is shown through the gory violence is ultimately contextualized in the horrified gaze of the spectator. In a way, the provocation stands in its own way and screens its own meaning. This might explain why the contemporary English stage has tended to distance itself from direct shock and gore after the "nasty nineties": *In-Yer-Face* techniques seemed to

have exhausted themselves, at least as far as graphic violence was concerned.

Upon examining the way blood is staged at the beginning of the millennium, it is striking to notice the difference with either grotesque stylization or gory immediacy. Such plays as Caryl Churchill's *Far Away* (2000) and Martin Crimp's trilogy *Fewer Emergencies* (2005) refuse the *In-Yer-Face* legacy of spectacular bloodshed while attempting to find new ways to make blood present through the artifice of representation.

In Churchill's dystopian play about the loss of any ethical, artistic or even linguistic hope, the blood is off-stage and has already been spilled when the play opens:

> JOAN If it's a party, why was there so much blood?
> HARPER There isn't any blood.
> JOAN Yes.
> HARPER Where?
> JOAN On the ground.
> HARPER In the dark? how would you see that in the dark?
> JOAN I slipped in it.
> *She holds up her bare foot.*
> I mostly wiped it off. (Churchill: 15)

Resorting to denial and dishonesty, Harper (the character of the aunt) tries to conceal from her niece's eyes the atrocities committed by her husband in the garden shed. The use of the past tense ("was", "slipped", "wiped") and the actual presence of blood under the girl's foot plunges the spectator in a world where horror is already there – and still here. It is present without having to appear and blood thereby loses its fascinating power while the shock is intensified: much more disturbing than the commonplace sight of blood, the narrative of the girl who inadvertently treads in it comes as an emotional shock to the spectator, evoking disgust without appealing to any scopic impulse.

In *Fewer Emergencies*, this refusal of visual shock is pushed to the extreme since the whole trilogy does not stage anything but a

blank place and a few actors speaking about the action instead of playing it. Blood is no longer a stain under a foot. It is only words.

> 1 Well of course there's blood—not just blood on the wall—not just blood on the floor.
> 3 But blood in the air.
> 2 But blood in the air. Blood hanging in the air. A mist.
> 3 An aerosol.
> 1 An aerosol – that's right – that's good – of blood – which he hadn't foreseen – he hadn't foreseen the aerosol of blood – or the sound – is this right? – or the sound of the distressed children when his head was on the white pillow – on the white pillow – don't help me – when his head was on the white pillow picturing the scene – but now – don't help me – but now it's clear – and there's another sound – what's that other sound? – don't help me, don't help me – the sound of his heart – the sound of his own heart – the sound of the killer's heart sounding in the killer's head – that's right – that's good – which he hadn't foreseen – he hadn't foreseen the sound of his own heart in his own head – filling his head – his own heart filling his head with blood – popping his ears – popping his ears with blood – like a swimmer – not swimmer – don't help me – like a diver – that is right diving into blood – he's like a diver diving into blood. (Crimp: 30)

In this passage, Crimp rejuvenates the tragic convention of the hypotyposis. It is a narrative inserted in the dialogues that makes it possible for the dramatist to evoke violence in a vivid way without showing it onstage. The legacy of the hypotyposis is one that can be traced from Ancient Greek tragedy to classical French tragedy as it is epitomized by Racine.

> The close of *Phèdre* or *Athalie* has in it as much fury as the battle in *Macbeth* or the massacre in *Hamlet*. The difference is simply this: the great bang takes place off stage. It is related to us in the formal *récit* of the messenger or confidant. But that does not make it a jot less exciting. On the contrary; the outward formality of the recital conveys the ferocity of the event. It impels our imaginings towards the scene of disaster. (Steiner: 79)

Paradoxically enough, the horror of the bloodshed is made more hyperbolic and less spectacular. But contrary to the classical

hypotyposis which represents (presents again) an explosion of violence that has already happened, Crimp's text is written in the present and set here and now. The mass murder seems to be taking place just as it is being told, which could explain the extremely troubled syntax. All the devices used in the text tend to slow down or even freeze the moment when blood gushes. The text displays the whole range of possible repetitions:
- polyptoton: "a **diver diving** into blood"
- chiasmus: "An **aerosol** – that's right – that's good – of blood – which he hadn't **foreseen** – he hadn't **foreseen** the **aerosol** of blood"
- anaphora: "**the sound of** his heart – **the sound of** his own heart – **the sound of** the killer's heart sounding in the killer's head"
- epiphora: "and there's another **sound** – what's that other **sound**?"

Together with the many epanorthoses (*i.e.* the devices through which the character corrects his own sentences), flashbacks and the accumulation of gerund clauses, they freeze on the frame and create a device that opposes the aesthetics of suddenness and immediacy typical of *In-Yer-Face* theatre. The moment spreads so much that it encompasses a change of physical state from gas ("a mist", "an aerosol") to liquid ("diving into blood") and a huge increase in quantities. This slowing down process opens the door to many other transformations: originally a visual phenomenon, the gore aesthetics becomes an acoustic and mental one ("popping his ears with blood" "his own heart filling his head with blood"). Poetically slowed down, the instant when blood is being shed becomes the unavoidable, ever-present moment of horror that has invaded all inner and outer spaces, together with all the sensorial ducts.

As for the stammering rhetoric at work in this hypotyposis, it mingles pathetic and burlesque effects: the childish, repetitive character of the epanorthoses ("that's right – that's good" "don't help me") conveys the impression that, to paraphrase Bergson, "something mechanical [is] encrusted on the living" speech (Bergson: 84). The discrepancy between the little comical machine and the absolute horror of the bloodshed creates an uncanny impression: it is this weirdness that decentres the spectator's gaze

and becomes the artifice that makes it possible to face reality without being overwhelmed by horror.

This quick panorama of the way British theatre has staged blood since the abolition of censorship reveals some profound aesthetic shifts that bear witness to the constant theatrical experimentation on the British stage. The spectacular nature of the *In-Yer-Face* way to stage blood is reminiscent of the confrontational and experiential legacy of Seneca's theatre, the Jacobean tragedy and the Grand Guignol aesthetic that mingles horror and laughter. It seems this conception of the stage as being a mirror to the world's monstrosity, with a testimonial value attached to it, has pushed the limits of audiences' sensitivities to a point where excesses stand in their own way and end up getting them interested in another level of stage phenomena: the practical arrangements necessary to create the illusion of violence. The post-*In-Yer-Face* reaction to this radical legacy is not less radical: the visual representation of blood, whether realistic or stylized, is more often than not avoided in more recent plays. Crimp's aesthetics of restraint epitomizes this trend but even more recent plays refuse to dramatize the shock they intend to cause and the awareness they wish to raise; for instance Nick Gill's *Fiji Land* stages Abu Ghraib torture onstage but with various plants standing for prisoners and without any blood being shed. This profound aesthetic shift constitutes the paradoxical legacy of *In-Yer-Face* theatre: it questions the very value of the stage as a place of revelation and the possibility of accessing meaning through sensation.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

BARNES, Peter. *Laughter!* in *Plays: 1*. London: Methuen Drama, 1981.

BOND, Edward. *The Sea. A Comedy* in *Plays: 2*. London: Methuen Drama, 1978.

BRENTON, Howard. *The Romans in Britain*. London: Methuen Drama, 1982.
CHURCHILL, Caryl. *Far Away*. New York: Theatre Communications Group, 2001.
CRIMP, Martin. *Fewer Emergencies*. London: Faber and Faber, 2005.
GILL, Nick. *Fiji Land*. London: Oberon, 2014.
KANE, Sarah. *Phaedra's Love*. London: Methuen Drama, 2002.
RAVENHILL, Mark. *Shopping and F***ing*. London: Methuen Drama, 2005.

REFERENTIAL WORKS

BOIREAU, Nicole. *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*. Paris: PUF, 2000.
GRAVER, David. "Violent Theatricality: Displayed enactments of Aggression and Pain." *Theatre Journal* 47.1 (1995): 43-64.
KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil, 1980.
PIERRON, Agnès. *Les Nuits blanches du Grand-Guignol*. Paris: Seuil, 2002.
SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.
STEINER, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961.

---

[1] "La douleur [en] est le côté intime et l'horreur le visage public." (Kristeva: 165)
[2] "Le social se dissout dans l'organique." (Boireau: 232)

Les formes évolutives de l'agression dans *La Guerre des garçons* (1993) et *La Carte du temps : Trois visions du Moyen-Orient* (2006) de Naomi Wallace

Johanna KRAWCZYK
(Doctorante, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3)

Dans les écritures dramatiques et scéniques contemporaines, la relation scène-salle est souvent en proie à des procédures d'agression : scènes de violence extrême, crudité de langue, comique de l'effroi, atomisation du personnage, etc. Le spectacle de Romeo Castellucci *Sur le concept du visage du fils de Dieu*[1] en est un exemple récent. Lors des premières représentations en Avignon, certains spectateurs évoquent des odeurs d'excréments qui accompagnent la crise de dysenterie du personnage du Père. Trois mois plus tard, les forces de l'ordre sont réunies sur la place du Châtelet à Paris devant le Théâtre de la Ville où se joue le spectacle pour éviter les débordements des catholiques intégristes qui dénoncent une humiliation du Christ. Référence est alors faite à la séquence où des enfants jettent des jouets en forme de grenade sur le visage du Christ qui forme le tableau de fond de scène. Au-delà de la polémique, le constat est que le spectateur voit sa sensibilité malmenée. Pourquoi recourir à ce mode de sollicitation ? Est-ce toujours dans le même but ?

En 1994, Robert A. Baron et Deborah R. Richardson définissent l'agression comme un « comportement destiné à blesser intentionnellement un autre individu, ce dernier étant motivé à en éviter les effets supposés aversifs » (Bègue : 8). Transposé au théâtre, ce « comportement » désigne la relation qui unit la scène et la salle. L'agression peut alors être considérée comme « une action dramatisante » (Mervant-Roux : 14), c'est-à-dire comme un ensemble de procédés formels visant la production d'effets violents sur le spectateur[2]. Ces derniers peuvent être de différentes natures, renvoyant à des usages distincts de l'agression. Antonin Artaud a

ainsi imaginé, sous la bannière du *Théâtre de la Cruauté*, un théâtre qui va « aussi loin qu'il faut dans l'exploration de notre sensibilité nerveuse » (Artaud : 126) pour épouser « le rythme épileptique et grossier du temps » (Artaud : 116). Bertolt Brecht a laissé entendre que « seule la violence peut changer / Ce monde meurtrier » (Brecht 1959 : 235), que seule « la provocation peut remettre la réalité sur pieds » (Dort : 58) et rendre possible une pédagogie. De façon plus radicale, le théâtre *In-Yer-Face* des années 1990 en Angleterre cherche à « attrape[r] le spectateur à la gorge », à « remue[r] [ses] ressentis les plus enfouis » (Sierz : 22-23) pour qu'il « [comprenne] le message » (Sierz : 19). Que ce soit Sarah Kane avec *Blasted*, Mark Ravenhill avec *Shopping and F***ing*, ou Naomi Wallace avec *The War Boys* (*La Guerre des garçons*), les auteurs de cette génération entendent « perturber le public d'un point de vue émotionnel » (Sierz : 24) pour le mener à une prise de conscience sur la violence du monde. Lorsqu'un journaliste demande à l'américaine Naomi Wallace ce qu'elle attend du théâtre elle répond : « Deux choses : j'espère être changée d'une manière qui me surprend et j'espère que [le spectacle] me donnera le courage d'être une citoyenne plus dangereuse » (Wallace 2012). Cette conception d'un théâtre *agissant* sur le comportement du spectateur justifie qu'elle emploie dans sa première pièce *La Guerre des garçons* (1993) un langage direct, cru, « plus offensif » (Sierz : 19) et une violence directe et sexuelle. L'agression du spectateur repose sur différents types d'effets qu'il convient de définir pour postuler, ou non, une reconfiguration de la violence propre au théâtre *In-Yer-Face*[3].

Si l'on regarde de plus près, l'agression peut relever du dérangement du sacré, de la déstabilisation émotionnelle et/ou de la provocation critique. Dans ma thèse de doctorat, j'envisage l'agression selon ces trois dimensions idéaltypiques[4] qui ont évolué au cours du temps. La première considère l'agression comme une action créant un effet de déplacement des catégories sacré/profane ; la deuxième comme une action déstabilisant émotionnellement le spectateur dans une perspective éthique ; la troisième comme une action créant une provocation critique. Qu'en est-il de l'agression dans le théâtre *In-Yer-Face* : comment ces trois dimensions sont-elles

articulées ? Dans les dramaturgies récentes, peut-on en observer des résurgences ? L'objectif est-il toujours le même ?

Afin de contribuer par le présent article à penser l'héritage du théâtre *In-Yer-Face*, nous étudierons ici deux pièces de l'auteure Naomi Wallace : *La Guerre des garçons*[5] (1993) et *La Carte du temps*[6] (2006). Notre hypothèse sera que le souci de « chang[er] [le spectateur] d'une manière qui [le] surprend » (Wallace 2012) passe par le renouvellement nécessaire des procédures d'agression. Dans *La Guerre des garçons*, qu'Aleks Sierz associe au théâtre *In-Yer-Face*, l'agression comme déstabilisation émotionnelle est structurante et régit celle du dérangement et celle de la provocation. En revanche, dans *La Carte du temps : Trois visions du Moyen-Orient*, la configuration change et l'agression comme provocation critique devient dominante.

La Guerre des garçons **: agression événementielle et émotionnelle**

Représentée pour la première fois le 10 février 1993 au Finborough Theatre dans une mise en scène de Kate Valentine, *La Guerre des garçons* dénonce le sexisme et le racisme dans une forme directe et un langage cru. L'auteure met en scène trois garçons d'une vingtaine d'années appartenant à un groupe d'autodéfense paramilitaire. D'origines et de classes sociales différentes, ils scrutent la frontière entre les États-Unis et le Mexique pour repousser les clandestins. Pour passer le temps, David, de classe sociale privilégiée qui a fait des études de droit à l'université, Greg, qui a un parent mexicain appartenant à la classe ouvrière et George, un garçon de la campagne, se lancent un défi. À tour de rôle, chacun doit raconter un épisode vraiment marquant de sa vie. Mais le jeu dérape et met à nu les enjeux de pouvoir, les préjugés et la violence du quotidien. Greg raconte le refus de son père qu'il épouse Evalina, une Américaine d'origine mexicaine. David décrit comment il a violé sa sœur avec des radis pour intégrer un groupe de jeunes garçons et montrer qu'il n'est pas « une tafiole » (*pussy*). George évoque

comment il a énervé son père lors d'une journée de chasse et comment il lui est poussé « des couilles » (*camel's hump*).

Avec cette pièce, l'auteure cherche à « montrer un groupe de racistes, sans les déshumaniser[7] » (Sierz : 195). La stratégie du huis clos extérieur permet de poser la question : que se passe-t-il si l'on met ces personnages ensemble ? Et la réponse scénique se présente comme le miroir du malaise traversé par la société américaine. Mais l'agression s'ancre avant tout dans la dramaturgie, qui ne vise qu'à rendre indéniable ce propos. Celle-ci procède par dilatation temporelle et compression événementielle, par armement et détente si l'on emprunte la métaphore de l'archer et de son arc. Dans *La Guerre des garçons*, en fragmentant la fable, Naomi Wallace crée une temporalité dilatée si bien que chaque irruption de récit bloque l'action et comprime soudainement la temporalité, décuplant la violence. Les récits deviennent alors de véritables événements « coup-de-poing » qui font vivre au spectateur un « périple émotionnel » (Sierz : 23). En témoigne le deuxième récit, celui de David :

> David : […] Et bien, quelques garçons ont commencé à me traiter de tafiole, parce que j'sortais avec ma sœur. J'avais douze ans, et elle dix. Ils m'ont dit que j'pouvais intégrer leur bande mais qu'il fallait que je choisisse. Eux ou elle. Évidemment, je les ai choisis eux, j'savais que j'pourrais m'arranger avec ma frangine une fois rentrés. […] Sauf qu'après, ils m'ont lancé un défi d'intégration. Et ils l'ont plaquée au sol. […] Ils ont retroussé sa jupe. M'ont défié. Si tu dis non à un défi, c'est que t'es une tafiole. Je n'aurais pas supporté d'être une tafiole. Mais les choses ont pris une mauvaise tournure. J'ai sorti les radis de ma poche. J'en avais trois, aussi gros que des marrons, qu'on avait cherchés avec ma sœur le matin. Je les ai enfoncés à l'intérieur d'elle. […] Je les ai enfoncés à l'intérieur d'elle. Elle ne cessait de chuchoter mon nom. Elle refusait de crier. Elle se contentait de dire (*chuchotements*) "David, non. David, non. David, non". (*GG* : 26-27)[8]

Le récit de David constitue un événement agressant : le procédé d'hypotypose, qui consiste à faire d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou une scène vivante, renforce la violence du récit. Le jeu de provocations verbales incessant entre les

personnages fait osciller la scène entre souvenir douloureux et vantardise, sans qu'il soit possible de trancher. La forme est déréglée, déstabilisée et la violence est bloquée dans un espace-temps que le spectateur ne peut qu'affronter. Il en sera de même au moment où Greg raconte comment son père, par racisme, a provoqué la fausse couche d'Evalina en appuyant violemment avec son pied sur son ventre. Chaque récit fait figure d'événement brutal, avec une langue crue, propre au théâtre *In-Yer-Face* comme le rappelle Aleks Sierz :

> Si les pièces parlaient de masculinité, c'était en montrant un viol. Si elles parlaient de sexe, c'était en montrant une fellation ou un acte de sodomie. Si la nudité y figurait, elle allait de pair avec l'humiliation. Si on devait recourir à la violence, c'était avec la torture. Si on parlait de drogue, on parlait de dépendance. Les hommes se comportaient mal, les femmes aussi. Et souvent la langue utilisée était grossière, les blagues étaient écœurantes et on était hanté par des images indélébiles. Le théâtre a brisé tous les tabous, a miné toutes les oppositions binaires qui sont la structure même de notre perception du monde. (Sierz : 51-52)

Le principe de dilatation/compression, qui porte la succession discontinue des trois récits, permet de créer par à-coups un effet de sidération. L'agression est structurée de façon événementielle. Pour éclairer cette terminologie, on peut revenir sur la définition de « l'événement » que donne Michel Vinaver dans *Écritures dramatiques contemporaines*. L'événement est « un renversement majeur de situation […]. Contrairement à l'information, [il] est, par définition, certain » (Vinaver : 899). Appliqué comme qualificatif à l'agression, il renvoie à son caractère soudain et à sa fonction de transformation « majeure » (cf. *Ibid.*). Dans *La Guerre des garçons*, le détour par la fable, aussi fragmentée soit-elle, installe le contrat théâtral qui pousse le spectateur à faire comme si la fiction produite était la réalité (Bouko : 226). Puis la violence des récits rompt ce contrat par intermittence. Ces ruptures deviennent des arrêts sur image synonymes de brutalité, au sens où l'entend Marie-Thérèse Mathet. L'agression événementielle se manifeste ainsi par ces moments « où le réel fait brusquement retour en faisant défaillir le symbolique » (Mathet : 5), comme dans les *aggro-effects* d'Edward Bond,

caractéristiques de son théâtre dès les années 1960. Le procédé qu'il nomme « Événement de Théâtre » (en anglais, *Theatre Event*) explicite d'ailleurs cette structuration.

> […] l'*aggro*, en plaçant le public devant des actes horribles, odieux, ou tout simplement extrêmes, veut être une véritable « agression » qui – loin de ne chercher qu'à procurer une sensation forte ou un choc gratuit – vise à impliquer pleinement le spectateur en faisant appel à l'émotion, *mais afin* de susciter en lui une réflexion, voire un raisonnement, quant à la signification de ce qui a lieu sur scène, une analyse, voire une mise en question, de ses causes et de ses mécanismes, etc. (Bas : 295)

Il faut encore préciser que l'existence en mode mineur d'une agression-dérangement contribue à ébranler les repères du spectateur. Par exemple, la scène du serment d'allégeance, icône de l'identité américaine, produit une agression qui allie dérangement du sacré et déstabilisation émotionnelle. Il s'agit de la scène où David lance un défi à Greg : « Je voudrais te parier 5 dollars que t'es pas capable, excuse ma grossièreté, de te branler pendant que je récite le serment d'allégeance » (*GG* : 5)[9]. Associé à l'acte de masturbation, le caractère sacré du serment d'allégeance est détourné. Ce type de dérangement se reproduit lors du récit de David où il expose pourquoi et comment il a violé sa sœur avec des radis cueillis le matin même. Le langage argotique et raciste constant dans la pièce contribue à ce même effet. Pour Marie-Thérèse Mathet, si une typologie de la violence est possible (verbale, physique, policière, sociale), en revanche, la brutalité n'existerait que « hors cadre, hors représentation ». La brutalité « dénude radicalement la symbolicité des choses, constitue la scène primitive de toute représentation » (Mathet : 4e de couverture). Cela revient à dire que l'existence de moments d'agression s'accompagne, dans *La Guerre des garçons*, d'une suspension momentanée de la *mimèsis*. Mais dans ce cas, que devient la catharsis ? Le choc émotionnel, en annulant momentanément toute « conscience du fictif » (Vernant : 432), ne vaut-il que pour lui-même ? Que devient la perspective éthique ?

Dans un article consacré à la mise à l'épreuve du spectateur, Séverine Ruset remarque que le théâtre *In-Yer-Face* met le spectateur

« à l'épreuve, tout court » (Ruset : 16). Contrairement au théâtre jacobéen qui offre une résolution du conflit « satisfaisante pour le spectateur », le théâtre *In-Yer-Face* abolit tout retour à l'ordre. Dans *La Guerre des garçons*, Greg finit par craquer : il prend le revolver de David et menace les autres avant d'apercevoir sur l'arme la mention « Made in the USA » (*GG* : 54). Écœuré, il rend le revolver et quitte la scène, laissant en suspens le conflit qui vient de l'opposer à David ainsi que son propre conflit intérieur. Alors qu'Aristote visait, par le tragique, une identification du spectateur au malheur de son semblable en vue d'un positionnement éthique, la confrontation à la surenchère événementielle de violence dans *La Guerre des garçons*, et l'absence d'un retour à l'ordre final, supplantent le tragique et empêchent toute identification. En désorientant le regard sans lui apporter de réponse et en n'offrant pas de solution aux conflits ouverts, l'agression exerce une fonction de suspension de la reconnaissance, au sens de révélation, telle qu'on pouvait l'observer chez Aristote. L'horreur est telle que celle-ci est différée dans l'au-delà de la représentation : ce temps de l'après permet de réintroduire une dimension symbolique indispensable à son existence. Aussi, on peut observer une catharsis tronquée dans *La Guerre des garçons*, prélude à une refondation éthique.

En recherchant la sidération du spectateur, Naomi Wallace espère activer sa prise de conscience et modifier son comportement. Cependant, en utilisant les rapports de domination qu'il dénonce, et en disloquant les alliances (*philia)* de façon durable, ce théâtre n'en fortifie-t-il pas paradoxalement les rouages ? Le pouvoir de l'effet, en assommant le spectateur et en le privant d'espace d'interaction avec ce qui est représenté, reproduit les « logiques de la domination » (Rancière 2013 : 11) dont parle Jacques Rancière au sujet des stratégies de discours déployées dans le monde publicitaire, politique ou médiatique. Si l'agression de *La Guerre des garçons* vise à dénoncer l'adhésion inconsciente des individus aux discours et comportements dominants, elle utilise la même méthode. Or, « savoir la raison du spectacle ne change pas la domination du spectacle » (Rancière 2008b). C'est à cet endroit que se niche probablement la mort progressive du théâtre *In-Yer-Face*, nous

poussant à penser son héritage à l'aune d'une évolution de l'agression qu'il mettait en œuvre.

La Carte du temps : Trois visions du Moyen-Orient : agression dialectique et comique

L'agression comme déstabilisation émotionnelle dans *La Guerre des garçons* prend la forme d'une agression comme provocation critique dans *La Carte du temps : Trois visions du Moyen-Orient*. La brutalité ne provient plus exclusivement d'une structuration événementielle de l'agression procédant par dilatation et compression, mais de la combinaison systématique d'éléments contradictoires dans un geste dialectique. Définissant un mouvement procédant par contradictions, la dialectique désigne non seulement un geste esthétique mais aussi la forme de l'agression-provocation qui place le spectateur dans un état d'hésitation permanent. À l'origine, *dialegein* (du grec *legein* « parler », et *dia-* « à travers ») signifie « dialoguer », « parler l'un l'autre ». La dialectique renvoie ainsi à une technique de dialogue permettant d'atteindre le vrai, dans un exercice de questions et réponses. Dans *Sciences de la logique*, Hegel considère la dialectique comme un processus de production du vrai à partir des contradictions, un « travail du négatif » (Hansen-Løve : 115). Et dans ses *Journaux* de 1947, Brecht fait référence à cette conception hégélienne lorsqu'il écrit : « définition de "dialectique" : notion désignant la dialectique érigée en système par le philosophe Hegel – art de découvrir la vérité par discours et contre-discours – voir "thèse" » (Brecht 1976 : 450). Le « théâtre dialectique » que Brecht recherche doit ainsi procéder « par bonds et retournements » (Brecht 1976 : 379). Ce dernier élabore une agression dialectique grâce au principe de discontinuité (fable fragmentée, commentaires, ruptures énonciatives). En provoquant l'émotion *et* la réflexion du spectateur *pendant* la représentation, l'agression-provocation devient l'outil d'une formation à la dialectique, c'est-à-dire à la perception des contradictions de la vie des hommes. Pour Bertolt Brecht, le théâtre est le lieu d'un « combat de boxe ». Si l'étroitesse du lien métaphorique avec le théâtre *In-Yer-Face* est à souligner, la dimension critique du théâtre

brechtien ne repose pas sur des « coups-de-poing » explicites mais, au contraire, sur des « petites bottes secrètes » (Brecht 2000 : 48) :

> Le théâtre, quant à lui, s'adresse aux individus en quête de plaisirs sophistiqués. Ce n'est pas une raison pour autant d'y aller comme on va à l'église, au tribunal, ou à l'école. Il faut s'y rendre comme à une rencontre sportive. Mais ici, pas de combats de boxe avec exhibition de biceps, la lutte est plus fine, elle se fait avec les mots. […] Pour peu qu'on observe avec suffisamment d'attention, on peut percer à jour les personnages. C'est comme à la boxe : le plus intéressant, ce sont les petites bottes secrètes de chacun.
> (Brecht 2000 : 47-48)

Chez Brecht – dont l'étude ici excèderait le cadre de cet article – le principe de discontinuité est la matrice de l'agression dialectique. Dans *La Carte du temps*, celle-ci relève davantage d'un travail permanent du comique qui crée une incertitude interprétative propice à la production d'une agression dialectique[10].

La Carte du temps est un triptyque intégralement mis en scène pour la première fois en 2006 par David Gothard dans le cadre d'un atelier de la Mill Mountain Theatre Company, à Roanoke aux États-Unis. Les pièces formant le triptyque sont autonomes même si elles sont reliées entre elles par leur statut, celui de « Vision », et leur thématique commune, le Moyen-Orient, comme l'indique le sous-titre. La première pièce se nomme « Vision 1 : Un État d'innocence », la deuxième « Vision 2 : Entre ce souffle et toi » et la troisième « Vision 3 : Un monde qui s'efface ». En situant l'action dans un cadre troublé, entre surnaturel et actualité politique, en alliant fable tragique et procédés de comédie et en portant l'intime sur le devant de la scène, Naomi Wallace met l'Homme face à ses contradictions, à l'absurdité de la logique guerrière dans le conflit israélo-palestinien et la Guerre du Golfe. Une note précise que « les trois Visions sont inspirées par des faits réels » (Wallace 2010 : 57), tout comme sa première pièce. Mais la polysémie du terme « Vision » contient déjà en creux le jeu dialectique qui s'opèrera dans la pièce : le terme même de « Vision » fait autant référence à l'action de voir qu'au délire, qu'au rêve ou qu'à l'affabulation. En effet, dans chacune des « Visions », l'auteure combine des éléments

contradictoires (comédie et tragédie, comédie et onirisme, science-fiction et réalité, personnages comiques archétypaux et figures historiques). Elle opère aussi un détour par le cadre familial, et installe l'impossibilité de différencier des niveaux de réalité. Par ces biais, le spectateur est placé dans un état d'hésitation qui stimule sa capacité à s'émanciper (intellectuellement), selon la formule de Jacques Rancière, à « prendre conscience d'une capacité qui est une capacité égale » (Rancière 2013 : 10).

Dans la première Vision, Yuval, un soldat israélien de 27 ans, est le gardien du zoo de Rafah. Il fait la rencontre d'Oum Hisham, une mère palestinienne, et de Shlomo, un architecte israélien. La didascalie précise que ce dernier a « la quarantaine » mais qu'il revendique avoir 96 ans. Le lieu de l'action est : « Quelque chose comme un petit zoo, mais plus silencieux, vide, à Rafah, en Palestine, 2002. Ou un lieu qui a un jour rêvé qu'il était un zoo » (*CT* : 6). La didascalie initiale indique également que « souvent les personnages ne se regardent pas directement. Comme s'ils se voyaient sans que leurs regards se croisent » (*CT* : 6). Précisément, le reste de la Vision oscillera constamment entre tentation naturaliste et évasion surnaturelle, entre témoignage de guerre et parole poétique. Dans l'incipit, Yuval affirme que chaque matin, quand il se réveille, il ne trouve qu'un « bout » d'animal :

> YUVAL Mais tous les matins quand je me réveille, un animal… Non. Mais c'est vrai. Chaque jour un nouveau morceau. Le lendemain matin il a repoussé mais c'est un autre bout qui manque. Il y a quelque chose que je ne sais pas. (*CT* : 7)

Et au fur et à mesure de la fable, l'ambiguïté entre naturalisme et surnaturel se fait de plus en plus criante :

> OUM HISHAM […] Maintenant je dois partir. Je reviendrai demain.
> *Oum Hisham remet son foulard.*
> YUVAL Présentez mes condoléances à votre famille. Je suis sincère.
> OUM HISHAM Oui. Je vous crois. Mes condoléances à votre mère.
> YUVAL Pourquoi ?

OUM HISHAM C'est terrible de perdre un enfant.
YUVAL Ma mère n'a pas perdu d'enfant. Ça ne va pas de dire ça ?
OUM HISHAM Yuval. […] Je suis désolée. (*CT* : 20)

Au fil des échanges, Yuval a appris qu'Oum Hisham a perdu sa fille de 11 ans, tuée par des tirs israéliens alors qu'elle jouait sur le toit de sa maison avec ses pigeons. Et il apprend que lui, Yuval, a été tué par un tir de sniper et qu'il a mis trois minutes à mourir dans les bras d'Oum Hisham. Ces trois minutes, Oum Hisham est venue pour les rendre à la mère de Yuval : « […] ç'aurait dû être votre mère. Nous devrions tenir nos enfants dans nos bras quand ils meurent » (*CT* : 21). L'incertitude entre surnaturel et naturalisme pour rendre compte de la violence de la guerre est une constante dans les Visions 2 et 3. Dans la Vision 2, la didascalie initiale annonce un refus du naturalisme : le décor de la salle d'attente d'une clinique de Jérusalem Ouest est décrit comme « très dépouillé » et « pas "réaliste" » (*CT* : 24). Il s'ensuit une pantomime de Sami, l'homme de ménage, avec son balai à franges. Puis, le réel s'infiltre à travers les références à New York, Manhattan, Boston et l'obstination d'un père (Mourid) à retrouver son fils mort, mais dont les poumons ont été transplantés sur une infirmière israélienne prénommée Tanya. Le fils de Mourid, âgé de « douze ans » (*CT* : 33), a été tué par « les soldats de Tsahal » qui ont cru que son jouet en forme de fusil était un vrai. La dénonciation de la violence, de l'absurdité de la guerre et du cycle sans fin de la vengeance et de la haine est alors amplifiée par la nudité du cadre de l'action. « Tanya : Si j'avais eu en moi les poumons de votre fils, je suis sûre, absolument sûre, que je les aurais rejetés » (*CT* : 41). Enfin, l'évasion poétique finale qui succède à l'affrontement violent entre Tanya et Mourid sur l'origine des poumons fait de nouveau basculer l'action dans un autre cadre, très onirique et symbolique :

TANYA Pourquoi voulez-vous m'aider ?
MOURID Parce que vous vous appelez Tanya Langer.
Tanya fait « non » de la tête.
Parce que ce monde-ci n'est pas le seul.
Mourid et Tanya sont maintenant face à face, mais assez éloignés l'un de l'autre. On dirait qu'ils ne sont pas dans la même dimension, qu'ils se parlent au-dessus d'un fossé. Ils se parlent lentement, d'un ton formel.

TANYA Mourid Kamal. Pourquoi voulez-vous m'aider ?
MOURID Parce que vous êtes. Mon fils. (*CT* : 46)

L'ambiguïté entre naturalisme et surnaturel, naturalisme et onirisme, qui porte l'agression dialectique, est encore plus repérable dans l'utilisation du comique qui autorise l'agression tout en l'encadrant par sa mise à distance. Dans *La Carte du temps*, les épisodes burlesques (les « bouts » d'animaux, le personnage de l'architecte dans la Vision 1 ; la pantomime dans la Vision 2) donnent en effet « accès au *miaron* », à l'horrible, tout en « évitant au spectateur de s'horrifier en chemin » (Losco-Léna : 8). Les décrochages comiques, en suscitant la surprise, catalysent la violence tout en faisant « croire à son caractère acceptable » (cf. *Ibid.*) par le rire. La première rencontre entre Yuval et Oum Hisham est représentative de cette stratégie d'agression :

On entend maintenant distinctement la chanson d'Oum Hisham.
YUVAL Excusez-moi, mais c'est interdit par le règlement.
OUM HISHAM Quoi ?
YUVAL De gargouiller.
OUM HISHAM Je ne gargouille pas. Je chante.
YUVAL Gargouiller. Chanter. C'est pareil. Pas autorisé dans ce zoo.
[…]
OUM HISHAM Non. Laissez Clindeuil dormir. Et vous aussi, vous devriez dormir.
YUVAL Dormir ? Je suis le patron du zoo. Je dois rester en alerte.
OUM HISHAM Allez-vous en, Yuval.
YUVAL (*menaçant*) Hé. Comment vous connaissez mon nom, vous, d'abord ? Souvenez-vous que (*il cite*) « celui qui vient pour nous tuer, nous nous lèverons de bonne heure et c'est nous qui le tuerons ». Je n'ai pas peur de vous. Vous êtes terroriste ?
OUM HISHAM (*plaisante*) Palestinoriste. Terrestinienne. Pelerroriste. Je suis née dans le pays de Terroriste. Je commets d'épouvantables actes de palestianisme. Je dévore la liberté à la cuiller à même le Mur. Fanatique. Sécurité. Démocratie.
YUVAL N'essayez pas de plaisanter avec moi. Vous voulez me jeter à la mer.

OUM HISHAM C'est bien possible. Sauf que je ne peux pas accéder à la mer. Dix-sept postes de contrôle et demi m'en empêchent. (*CT* : 8)

Au comique langagier se superpose une ironie qui, par définition, interroge la réalité. Dans ses *Écrits sur le théâtre*, Brecht se penche sur ce pouvoir du comique. « L'affaire du théâtre, écrit-il, c'est l'extraordinaire, dans la farce comme dans la tragédie. […] Il faut faire de l'intuition une connaissance, muer la disponibilité en enthousiasme » (Brecht 2000 : 439). Walter Benjamin, qui a longuement commenté le théâtre brechtien, rappelle qu'il n'y a « pas de meilleur déclic pour la pensée que le rire », que « l'ébranlement du diaphragme, en particulier, offre habituellement de meilleures chances aux idées que l'ébranlement de l'âme » (Benjamin : 141). Aussi, la création de surprise par le comique produit un effet de distanciation qui ne vise pas à supprimer les émotions : au contraire, en supprimant le caractère attendu d'une scène, il est à même de susciter un sentiment d'agression qui a une valeur de provocation critique.

Dans la Vision 2, l'insertion de la chanson « Every Breath You Take » du groupe Police, en forme de reprise parodique, est un autre bon exemple. Elle introduit à la fois une distance qui permet au spectateur de regarder la scène autrement, un moment de répit qui fera que le prochain moment de violence sera nécessairement surprenant. Dans la Vision 3, Ali, un jeune Irakien « *de vingt-cinq – trente ans* » (*CT* : 48) parle de la colombophilie. Très vite, son monologue dérape, laissant entrevoir « un monde qui s'efface ». Au sein du monologue, les digressions et les décrochages en forme de citations ou de chiffres créent une discontinuité à la fois comique et violente :

Il cite.
« Songez-vous jamais qui les a créés, et qui leur a enseigné
Le dialecte qu'ils parlent, où les mélodies seules
Sont les interprètes de la pensée ? »
Les Oiseaux de Killingworth, de Henry Wadsworth Longfellow. C'était l'un des préférés de Samir, avec al-Mutanabi, al-Sayyab et Katafani. (*CT* : 53)

Ou encore :

> *Il ouvre de nouveau le livre.*
> Parfois, si l'occasion s'y prête, un livre sert à être lu
> *Il ferme le livre d'un coup sec. Puis récite rapidement.*
> « Certains disent que le monde finira dans le feu,
> D'autres dans la glace.
> D'après ce que j'ai connu du désir,
> Je suis du côté de ceux qui penchent pour le feu. »
> Robert Frost. Vous apprenez ça à l'école. 88 500 tonnes de bombes. Écrivez ceci, sans crayon : l'équivalent de sept fois et demie la bombe atomique qui a réduit en cendres Hiroshima. 900 tonnes de déchets radioactifs éparpillés sur une bonne partie de ce qui fut le pays des dattes. (*Il se débarrasse du livre.*) Quelque part au cœur de cette information il y a une berceuse.
> Il chante une partie de la berceuse arabe qu'il a chantée tout à l'heure. Temps. (*CT* : 55)

Les citations digressives et comiques interrompent le flux de l'action et cristallisent une gêne. Le comique place le spectateur dans une forme de légèreté déstabilisante tout en créant un effet de distanciation qui ouvre le champ à la réflexion. Cette opération rend compte d'une agression dialectique et qui ouvre la voie à l'expérience politique. *La Carte du temps* devient ainsi une formation à la dialectique : apprendre à percevoir les contradictions, à les étudier, à les appréhender dans leur mobilité. Pour Walter Benjamin, la surprise découle directement d'une pensée brechtienne de la scène comme podium. Le théâtre de Brecht « se définit plus exactement par rapport à la scène que par rapport au drame » (Benjamin : 18). En considérant la scène comme un podium, Walter Benjamin manifeste la volonté de Brecht de rompre avec le caractère fermé et donc hypnotique de la scène tragique. La scène épique ménage des ouvertures afin de ne plus être un lieu d'envoûtement, mais un lieu d'exposition. Dans *La Carte du temps*, grâce à des techniques du choc tempérées par des procédés de distanciation, Naomi Wallace transforme l'espace textuel et scénique en un lieu d'expérimentation. L'incertitude perpétuellement maintenue pousse le spectateur à trouver *sa* place. Avec l'agression dialectique, les conceptions de spectateur actif ou passif volent en éclat. L'ambiguïté comique

permet de dépasser les oppositions critiquées par Jacques Rancière entre « regarder » et « savoir », « apparence » et « réalité », « activité » et « passivité ». « L'émancipation, écrit-il, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir […] quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution de positions » (Rancière 2013 : 18-19). Par son caractère dialectique, l'agression à l'œuvre dans *La Carte du temps* rend possible l'émancipation du spectateur, son dégagement de toute forme de subordination. L'agression dialectique se présente ainsi comme un moyen privilégié de provoquer tout en produisant « une forme de conscience » (Rancière 2008a), de divertir tout en gardant la conscience du « chaos du monde ». En plaçant l'effet sous l'incertitude du comique, l'agression dialectique est « émancipatrice » et politique.

Lors de sa conférence de mars 2010 au Collège de France intitulée « Le théâtre n'existe pas », Jacques Nichet a cité Émile Zola pour insister sur la singularité et le caractère éphémère des formes théâtrales. « Il n'y a pas d'absolu, jamais ! dans aucun art ! S'il y a un théâtre, c'est qu'une mode l'a créé hier et qu'une mode l'emportera demain ! » (Nichet : 2). Il poursuit en précisant que « les affirmations de Zola n'ont jamais visé aussi juste qu'aujourd'hui. En réponse au bouleversement et à la fragmentation d'un monde échappant à nos repères, les spectacles […] tentent de faire écho à nos multiples impressions de désorientation et d'incertitude. Les artistes, chacun à sa manière, réagissent en imaginant d'autres pratiques, d'autres alliances, d'autres modes de production » (Nichet : 12). L'agression théâtrale n'échappe à ce constat. Conditionnée par la surprise et par la disparition de la « conscience du fictif » (Vernant : 432), elle est perpétuellement contrainte de se transformer pour demeurer active. Dans *La Guerre des garçons* et *La Carte du temps*, elle s'est ainsi reconfigurée, substituant à l'agression-déstabilisation dominante une agression dialectique rendant possible l'émancipation du spectateur. Dans l'œuvre de Naomi Wallace, le « *In-Yer-Head* » a pris la place du *In-Yer-Face*.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

WALLACE, Naomi. *The War Boys*. New York : Broadway Play publishing Inc, 2011 (2e édition).
—. *The Fever Chart – Three Visions of the Middle East*. New York : Theatre Communication Group Inc. Editions, 2010.
—. *La Carte du temps : Trois visions du Moyen-Orient*. Dominique Hollier (trad.). Montreuil-sous-Bois : Éditions théâtrales / Maison Antoine Vitez, 2010 (réédition 2006).

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

ANGEL-PEREZ, Élisabeth. *Voyages au bout du possible : Les Théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck, coll. Angle ouvert, 2006.
ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1985.
BAS, Georges. « Glossaire » dans BOND, Edward. *La Trame cachée*. Georges Bas, Jérôme Hankins et Séverine Magois (trad.). Paris : L'Arche, 2003.
BÈGUE, Laurent. *L'Agression humaine*. Paris : Dunod, coll. Les Topos, 2010.
BENJAMIN, Walter. *Essais sur Brecht*. Paris : La Fabrique, 2003.
Coup de théâtre 18 (2002).
BOUKO, Catherine. *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*. Bruxelles, Bern, Berlin : P. Lang, coll. Dramaturgies, 2010.
BOUTON, Christophe. *Le Temps de l'urgence*. Lormont : Le bord de l'eau, coll. Diagnostics, 2013.
BRECHT, Bertolt. *La Décision* dans *Théâtre complet*. Édouard Pfrimmer (trad.). Tome 2, Paris : L'Arche Éditeur, 1959.
—. *Journal de travail : 1938-1955*. Philippe Ivernel (trad.). Paris : L'Arche Éditeur, 1976.
—. *Écrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard, coll. la Pléiade, 2000.
DORT, Bernard. « La "comédie" bourgeoise » dans *Lecture de Brecht*. Paris : Seuil, 1960.

LOSCO-LÉNA, Mireille. « *Fo*Rire, folie, chaos, désastre : vers un nouvel espace comique dans le théâtre contemporain ». *Recherches & Travaux* 67 (2005). <http://recherchestravaux.revues.org/290> (vu le 18/05/2015).
MATHET, Marie-Thérèse (dir.). *Brutalité et représentation*. Paris : L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2006.
MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. « Un dramatique posthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 36 (2004) : 13-26.
NAUGRETTE, Catherine. « Une nouvelle dimension du cathartique ». *Études théâtrales* 51-52 (201) : 171-176.
NEVEUX, Olivier. *Politiques du spectateur : Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris : La Découverte, 2013.
NICHET, Jacques. *Le théâtre n'existe pas*. Paris : Fayard, coll. Collège de France, 2011.
RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008.
—. « Critique de la critique du "spectacle" : Entretien avec Jérôme Game. ». 2008. <http://1libertaire.free.fr/JRanciere57.html> (vu le 17/ 05/2015).
—. « Les scène de l'émancipation ». *Théâtre / Public* 208 (avril-juin 2013).
REVAULT D'ALLONNES, Myriam. *Ce que l'homme fait à l'homme : Essai sur le mal politique*. Paris : Flammarion, coll. Champs, 1995.
RUSET, Séverine. « La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 38 (2005). <http://id.erudit.org/iderudit/041611ar> (vu le 17/05/2015).
SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face ! Le Théâtre britannique des années 1990*. Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Texier (trad.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2011.
SOFSKY, Wolfgang. *Traité de la violence*. Bernard Lortholary (trad.). Paris : Gallimard, coll. Nrf essais, 1998.
VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mythe et politique*. Paris : Le Seuil, 1996.

VINAVER, Michel. *Écritures dramatiques contemporaines : Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles : Actes Sud, coll. Babel, 2010.
WEBER, Max. *Essais sur la théorie de la science*. Julien Freund (trad.). Paris : Presses Pocket, 1992.

DICTIONNAIRES

HANSEN-LØVE, Laurence. *La Philosophie de A à Z*. Paris : Hatier, 2000.

SITES WEB

WALLACE, Naomi. Entretien datant du 2 mai 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=8XmHQD2u1v4> (vu le 17/05/2015).

---

[1] Romeo Castellucci, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (*Sur le concept du visage du fils de Dieu*), Opéra-Théâtre, Avignon, juillet 2011.

[2] Cette notion d'action dramatisante est forgée par Marie-Madeleine Mervant-Roux : en opérant une relecture de la *Poétique* d'Aristote, elle montre qu'un texte s'élabore en fonction du processus interactif désiré. Au regard de l'effet à produire, frayeur et pitié, Aristote énumère les règles de la tragédie. L'action peut alors être appréhendée comme ce qui produit cet engagement de la scène et de la salle, comme une pratique qui consiste à inscrire le spectateur dans une écriture dramatique et scénique pour produire un effet. (Mervant-Roux : 13-26)

[3] La formule théâtre *In-Yer-Face* est traduite en français par théâtre « coup-de-poing » ou, plus littéralement, par théâtre « dans ta gueule ».

[4] Max Weber écrit :

> On obtient un idéaltype *en accentuant* unilatéralement *un ou plusieurs* points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donnés *isolément*, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit nombre et par endroits pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement, pour former un *tableau de pensée* homogène. (Weber : 181)

[5] Les initiales *GG* seront utilisées en référence dans la suite de l'article. À noter que cette pièce demeure non traduite en français.

[6] Les initiales *CT* seront utilisées en référence dans la suite de l'article.

[7] Elle s'inspire d'ailleurs de la brigade réelle « Light Up The Border ».

[8] Je traduis :

> DAVID […] Well, some of the kids we met there started calling me a pussy for hanging out with my sister. I was twelve and she was ten. They said I could

> join their club but that I'd have to choose, them or her. Of course I said I'd choose them, because I knew I could make it up to Sis later when we got home. […] But then they gave me a dare in order to join. And they held her down. […] They pulled up her skirt. They dared me. If you say no to a dare, you're a pussy. I could not be a pussy. But everything was getting sort of out of focus. I took the radishes out of my pocket. I had three of them, big as chestnuts that she and I dug that morning. I put them inside her. […] I put them inside her. She just kept whispering my name. She wouldn't scream. Just saying, (*Whispers*) "David, no. David, no. David, no." (Wallace 2011 : 26-27)

[9] Je traduis : « I would like to bet you five dollars you can't, excuse my coarseness, jerk off while I'm saying the Pledge of Allegiance » (Wallace 2011 : 5).

[10] Cette filiation avec Bertolt Brecht, dans la pensée de l'agression dialectique, est encore soutenue par le fait que Naomi Wallace reconnaît l'influence majeure du dramaturge dans sa manière d'écrire (Wallace 2012).

Le théâtre *Dans-ta-gueule* d'Europe centrale et orientale : *un mouvement dramatique contemporain résilient*

Véronique BOUTIN
(Docteur, Université Lille 3)

Figure charismatique du mouvement dramatique britannique *In-Yer-Face*, Sarah Kane relate la genèse de sa pièce *Blasted* :

> À un moment, pendant les premières semaines où j'écrivais (en mars 1993), j'ai allumé la télévision. C'était le siège de Srebrenica. Il y avait une vieille femme qui fixait la caméra, en pleurs. Elle disait : « S'il vous plaît, s'il vous plaît, aidez-nous. Aidez-nous, faites quelque chose. » […] Je voulais désormais écrire sur ce que j'avais vu à a télévision. […] Lentement, j'ai compris qu'en fait la pièce que j'écrivais traitait déjà de ce sujet-là. C'était une pièce sur la violence, sur le viol, et sur la manière dont ces choses existent entre des gens qui se connaissent et qui, soi-disant, s'aiment. (Sierz : 129)

Les crimes de guerre que la dramaturge anglaise voit par le prisme télévisuel et qu'elle transplante de manière dramaturgique à Leeds ont été réellement vécus et subis par les citoyens et artistes des Balkans, ainsi que par leurs proches voisins européens : à peine libérés du joug de la dictature communiste, les Estiens ont plongé dans des guerres fratricides, la crise économique, les miasmes du capitalisme et une mondialisation assassine. De jeunes dramaturges, heurtés par l'émergence d'un nouveau déséquilibre social et politique, œuvrent dès les années 1990 pour mettre sur scène l'obscène de leur quotidien : parmi eux, le très représentatif dramaturge macédonien Dejan Dukoski écrit, dès 1993 avec *Baril de poudre*, un théâtre brutal et outrancier. Il en va de même pour les auteurs de tous les pays de l'ancien bloc soviétique qui écrivent dès les années 1990-2000 un théâtre issu de leur vécu et de leur colère, et qui évoque les grandes lignes du célèbre courant britannique du *In-Yer-Face drama*, qu'ils ne connaissent pourtant pas : la traductrice Mirella Patureau affirme par exemple que le « jeune théâtre roumain

naît après 2002 (voir le groupe presque mythique DramAcum autour de Gianina Carbunariu) ; dans les années 90, les auteurs étaient la plupart à l'école primaire[1] » et ils n'ont pu avoir accès aux textes ni aux mises en scène britanniques des *nineties*, dont ils ne sont donc pas les héritiers, mais les contemporains. Le terme vulgaire et violent *Dans-ta-gueule* semble alors approprié pour désigner le théâtre *trash* des pays d'Europe centrale et orientale né à la même période que le *In-Yer-Face drama*. La terminologie, traduction littérale en français de l'expression anglaise promue par Aleks Sierz, est initiée par Dominique Dolmieu, directeur avec Céline Barcq de la *Maison d'Europe et d'Orient* et des éditions *L'Espace d'un instant* qui traduisent et publient en français la littérature dramatique d'Europe centrale et orientale.

Le théâtre *Dans-ta-gueule* désigne une dramaturgie sociale et réaliste qui frappe fort, des auteurs engagés qui donnent à voir par un théâtre speculum leur monde tel qu'il va mal, des dramaturges enragés qui dissèquent au scalpel aiguisé « l'anatomie du mal » (Stephenson et Langridge : 197) dans des pièces au langage parfois cru, sexuel, scatologique. Elles sont surtout violentes car elles révèlent un nouvel Absurde : en quête de sens et de repères, les personnages affichent leur détresse dans des situations glauques et grotesques qui recourent parfois au tragicomique, une tradition de l'humour grinçant de l'Est. En définitive, ce théâtre *Dans-ta-gueule* réaliste, dépressif, absurde et burlesque des pays d'Europe centrale et orientale, qui offre un nouveau ton par sa violence et ses vulgarités, est également un théâtre ancré dans une lointaine tradition politique autrefois dissidente : contemporain au sens agambien du terme, il estime nécessaire d'énoncer pour dénoncer, de mettre à jour, pour les soigner, les traumas tout autant individuels que générationnels. Cathartique, résilient et citoyen, il est un théâtre-agora du dialogue qui vise à créer un lien entre l'auteur et un public qui a besoin de réfléchir aux malheurs du passé et du présent pour se construire un avenir.

Un « tableau clinique des violences » des guerres fratricides d'Europe centrale et orientale après 1989

Comme les pièces du *In-Yer-Face*, les pièces du *Dans-ta-gueule* sont violentes simplement parce qu'elles mettent sur scène l'Histoire et la cruauté humaine. Dans l'Angleterre des années 1990, la pièce *Blasted* de Kane est d'une horreur absolue : elle relate les ignominies en territoire occupé d'un soldat sodomisant et énucléant Ian qui défèque ensuite sur scène. La violence hyperbolique des textes de Bond ou Kane est symbolique, représentative d'une détresse matérielle et psychologique de la société anglaise. La violence exsudée des textes d'Europe du Sud-Est est quant à elle réaliste et non pas outrancière : les horreurs qui y sont rapportées sont insignifiantes en comparaison des véritables scènes génocidaires qui ont effectivement eu lieu dans les pays de l'ex-Yougoslavie pendant dix ans (la Bosnie-Herzégovine, la Croatie, la Macédoine, le Kosovo, l'Albanie, la Serbie, la Slovénie ont été le cadre, de 1991 à 2001, de guerres fratricides et d'un génocide qui a fait entre 200 et 300 000 victimes ; la guerre civile qui a sévi entre la Moldavie et la Transnistrie en 1992 a fait de son côté plus de 2000 morts). Les pièces estiennes auscultent le passé et donnent à voir un « tableau clinique des violences » (Lantéri : 10) de ces guerres intra-européennes : « Dors, Fatima, dors en paix, Tous les tiens ont été massacrés, Hormis Mujo qui est pendu près du portail » (Marković : 39).

La guerre est davantage racontée que montrée et cette suggestion langagière la rend finalement plus atroce que ne le serait n'importe quelle action jouée sur scène. Sonia Ristić, dans *Sniper Avenue*, relate trois années de siège et de survie d'une famille à Sarajevo et évoque à la toute fin de la pièce le jour où le jeune homme décide de fuir la ville avec son aimée, ainsi que sa mort par un sniper qui le tenait au bout de son fusil tout ce temps. C'est dans cette même « Sniper alley » qu'Almir Imširević, auteur bosniaque qui affirme être « incapable d'écrire une pièce sur la guerre » (Imširević : 34), raconte dans *Si c'était un spectacle* la mort d'Ishak par le biais de plusieurs témoins de la scène : un jeune homme de vingt-six ans est touché au cou dans le tramway 3 par la balle d'un sniper.

Dans la pièce de la Serbe Milena Marković *Puisse Dieu poser son regard sur nous*, le viol de Titrou par le Dégueulasse intervient dans l'ellipse entre deux scènes, l'énucléation du Dégueulasse par des soldats est relatée et ce dernier raconte à son tour d'où il vient :

> On est arrivés là-bas en plein grabuge. On est allés vérifier que tous étaient morts et on a achevé ceux qui ne l'étaient pas. Elle, elle était couchée sur des sacs. Moi je voulais lui donner le coup de grâce, mais les autres auraient voulu d'abord lui passer dessus chacun son tour. (Marković : 40)

On ne donne donc pas à voir directement les obscénités des guerres balkaniques, mais elles sont suggérées par les souvenirs et les témoignages, dans une langue évocatrice, crue et violente. Dans la pièce *Respire !*, à la scène 24, la Croate Todorović donne la parole à des survivants, dont on ignore s'ils sont libérés ou non par leurs geôliers : l'un raconte avoir été pénétré par un énorme tuyau en plastique au bout coupant ; une femme relate qu'on lui a inséré divers objets, dont un couteau, dans les entrailles, et que ses agresseurs lui ont uriné dessus quand elle a perdu connaissance ; une énième victime se souvient qu'on lui a donné à boire du sang et qu'elle a été contrainte au pire :

> J'ai vu des gens ligotés gisant sur le sol et un chien attaché à une chaîne. Quelqu'un m'a glissé un pistolet dans une main et un couteau dans l'autre. […] En fait, c'était un enfant. Alors qu'il s'apprêtait à partir, il a dit : « Une balle pour le chien, et les autres au couteau ; quand il aura fini, ramenez-le moi ». (Todorović : 213)

La pièce-documentaire *Patriotic Hypermarket* écrite en 2011 propose une série de témoignages de guerre par des survivants des conflits, témoins ou acteurs d'exactions monstrueuses, qui axent leur discours sur les rivalités nationalistes entre les Serbes, les Albanais et les Roms du Kosovo :

> 3. LA GUERRE […] Le jeune garçon… c'était en mars 1999 nous étions assiégés depuis un long moment déjà lorsque sont arrivées les forces paramilitaires serbes ils sont entrés chez la famille Berisha de l'autre côté de la rue ils les ont exécutés les hommes les femmes les enfants tout le clan […] puis de ce côté-ci de la rue les gens ont commencé à fuir nous ne savions pas ce qui se passait de part et

> d'autre la nouvelle s'est répandue ils venaient nous massacrer et faire régner la terreur nous sommes partis en direction de la rivière derrière la montagne […] nous sommes tous partis en même temps nous réfugier dans la forêt dans la forêt dans la forêt dans la forêt... (Bogavać et Neziraj : 7-8)

Après 1989 et la chute du socialisme soviétique, où trouver du sens à la vie quand la guerre atroce surgit au quotidien, quand l'existence d'un individu tient à un fil, quand chacun peut être abattu n'importe où, n'importe quand par un sniper, quand des villages entiers peuvent être massacrés ? La paix revenue, où trouver du sens quand tout est à reconstruire, que chacun pleure ses morts, que les nationalismes et la cruauté humaine persistent ? En rapportant dans leurs pièces les horreurs vécues par eux-mêmes ou collectées auprès de leurs concitoyens, les artistes estiens donnent à entendre et à voir des pièces qui témoignent de l'absurdité métaphysique de la vie humaine.

Persistance d'un théâtre de l'Absurde et de la dérision

Apparues dans le théâtre des années 1950, les pièces de l'Absurde démontaient les mécanismes stupides d'un monde violent qui avait fait table rase de ses valeurs humanistes. Il serait en réalité plus juste de parler de dramaturgies plurielles de l'Absurde. Dans une Europe démocratique, Beckett, Ionesco et Adamov – absorbés dans une quête existentielle perdue d'avance – montraient que la vie est souffrance et absence de transcendance ; dans le bloc soviétique, des auteurs – comme Schwajda (Hongrie), Stratiev (Bulgarie), Havel (Tchécoslovaquie) – créaient une littérature de l'Absurde relative à leur situation politique d'oppressés, mettant en cause le non-sens politicien schizophrénique du régime communiste au quotidien. Les dramaturges d'après la *glasnost* et la *perestroïka* peuvent alors dénoncer avec transparence les absurdités de la vie postsoviétique qui n'a pas plus de sens ni de valeur qu'auparavant, du fait de la guerre, de la violence ambiante et de l'impossibilité de se construire dans des pays économiquement exsangues.

Les textes cités en première partie montrent que les personnages survivent à des traumas indélébiles. Le thème de l'enfermement est récurrent, ainsi que le personnage du psychiatre ; l'asile est d'ailleurs le cadre de nombreuses pièces. Les personnages sont prisonniers de souvenirs hideux du passé qui entravent leur résilience. La brutalité innée de *l'homo balkanicus*, qui ne cesse pas après la guerre, conduit à une amoralité ambiante, même dans la paix : dans *Bienvenue aux délices du gel* d'Asja Todorović et *FUCK YOU, Eu.ro.Pa !* de la très ironique auteure moldave Nicoleta Esinencu, deux personnages féminins lisent les horreurs des faits divers des journaux : « Un petit-fils de quatorze ans a baisé sa grand-mère de quatre-vingts ans. Un père a tué son fils en le frappant à la tête avec une hache. Des suicides en série. […] » (Esinencu : 30). Les nationalismes exacerbés ne s'éteignent pas et attisent cette violence congénitale. Dans son spectacle *Maudit soit le traître à sa patrie*, le metteur en scène Oliver Frljić donne à voir les meurtres successifs par un groupe serbe d'une dizaine de personnages qui ne seraient pas de pure souche. On trouve encore ce témoignage dans *Patriotic Hypermarket* :

> Les Serbes et les Albanais, c'est pas des animaux, tu peux pas les dresser. On se déteste, c'est comme ça. Je peux marchander avec un Serbe. Il peut marchander avec moi, mais ça veut pas dire qu'on va vivre ensemble. Un truc pareil sera peut-être possible dans cent ans, quand la nouvelle génération sera fatiguée de nos vieux idéaux. En attendant, pas de coexistence possible. (Bogavac et Neziraj : 54)

Dans la scène III de *La Trilogie de Belgrade*, Biljana Srbljanović, dont les œuvres analysent la décomposition de la société civile serbe dans des pièces éminemment absurdes, place à Los Angeles le personnage machiste Dača, adolescent né aux États-Unis d'un père émigré serbe : après avoir agressé des compatriotes en exil, il menace de violer Mara sous les yeux de son petit ami et tue accidentellement Jovan, qui avait émigré pour fuir le nationalisme en Serbie. Milena Bogavać, également serbe, s'interroge dans *Cher papa, souvenirs de Belgrade* sur les opportunités d'une jeunesse grandissant dans un milieu mafieux. D'autres écrivains dépeignent une situation économique épouvantable, un vide politique et culturel effroyable, un marasme familial et social cataclysmique. Nicoleta Esinencu

dénonce l'alcoolisme, les infanticides, l'homophobie ; Dimitru Crudu, Mihaï Fusu et elle-même ont recueilli dans la pièce-documentaire *Le Septième Kafana* des témoignages qui racontent le parcours insupportable de femmes prostituées de force dans des bordels miteux. Dans *Kebab*, la Roumaine Gianina Carbunariu met aussi en avant des personnages désabusés qui ne croient plus en rien, si ce n'est l'appât du gain, et qui font montre d'une violence écœurante : enceinte, Mady est battue à coups de pied par son petit ami, lui-même tombé sous la coupe d'un compatriote brutal qui les utilise pour gagner de l'argent sur des sites pornographiques. La pièce de Peca Stefan *U.F.* dépeint l'ennui pascalien d'un personnage enfermé dans son appartement, à qui il ne reste que son corps pour passer le temps. Cette pièce est une bouffonnerie *trash*, pornographique, qui met en scène un jeune garçon sodomite : on assiste à la disparition programmée de l'adolescent, figure politique du jeune homme roumain sans repères, qui « chie sur tout ce qui bouge » (Peca : 78) et surtout sur la Roumanie : « Cette pute n'est pas notre pays » (Peca : 87). Il considère les Roumains comme « des espèces d'enculés de *losers* sans racines » (Peca : 88). On nage en plein absurde inquiétant et grotesque : acheter et forniquer, c'est tout ce qu'on demande aux jeunes néo-capitalistes pour s'épanouir, le tout sur fond de chansons faussement enfantines et comiques. On retrouve ce cynisme post-apocalyptique, un mal-être total de personnages jeunes et dépressifs désireux de mourir. Parallèlement, une même tendance au burlesque et à la dérision se dessine dans bon nombre de tragicomédies plus ou moins obscènes. Citons *Stop the tempo !* de Carbunariu : perdus, ses jeunes personnages provoquent la panique en coupant l'électricité dans des boîtes de nuit. Dans *Petites histoires de la folie ordinaire* du Tchèque Petr Zelenka, le personnage Petr décide de s'envoyer dans un colis par la poste chez son ancienne compagne ; la solitude dont souffre son ami La Mouche le pousse à l'onanisme avec des objets ronds tels le trou du lavabo ou le tube de l'aspirateur.

Absurde, scatologie et dérision apparaissent également à travers le thème de l'Europe. L'humour noir exsude de textes dans lesquels les héros commettent des actions stupides et comiques pour

parvenir à émigrer. Citons les Géorgiens Kikodzé et Nakhoutsrichvili (*Meuh !*), Bogdan Georgescu (*Roumanie, va te faire foutre !*), le Bulgare Hristo Boytchev (*Le Colonel-oiseau*)… Par ailleurs, les dramaturges du *Dans-ta-gueule* estien regrettent que cette Europe à laquelle ils ont tant rêvé leur tourne le dos. « *Vous êtes l'Europe et nous la merde !?* » Ainsi s'adresse au public de l'Ouest l'un des personnages de *Maudit soit le traître à sa patrie*. Dans *Hôtel Europa* de Goran Stefanovski, le personnage Ivana s'exprime ainsi : « *Que l'Europe aille se faire foutre* » (Stefanovski : 113). Nombre d'auteurs d'Europe centrale et orientale ont écrit après 1989 pour analyser la difficile situation de leurs petits pays au sein de la grande Europe dans une dialectique attraction-répulsion : citons Stasiuk (*Les Barbares sont arrivés*), Nelega (*Amalia respire profondément*), Esinencu avec sa pièce *FUCK YOU, Eu.ro.Pa !*, Dukovski auteur de *Quel est l'enfoiré qui a commencé le premier ?* (dont le titre macédonien signifie réellement : « J'encule celui qui a commencé le premier ») et Peca avec *U.F.* (*Uncle Fucker*) sont les plus virulents dans leurs réactions insultantes et bakhtiniennes vis-à-vis de cette Europe occidentale riche et égoïste, qui les laisse dans leur marasme, et qu'ils voudraient, affirment-ils grossièrement, sodomiser à leur tour ou littéralement anéantir : l'insulte suprême et fréquente, dans les Balkans et ailleurs, signifie en réalité à l'insulté de « retourner dans le con de sa mère », de n'être pas même né : « Du-te în pizda ma-ti ! » (Esinencu 2 : 19).

Les dramaturges estiens du *Dans-ta-gueule* sont d'éminents contestataires, auteurs de satires politiques directes. Héritiers des écrivains critiques clandestins d'autrefois qui risquaient la prison ou la mort s'ils n'obéissaient pas aux préceptes du réalisme socialiste[2], les contestataires contemporains sont désormais libres de tout exprimer. Libérée de la censure, leur parole crue laisse alors libre cours à l'injure, l'outrance, la scatologie et aux évocations sexuelles autrefois proscrites. La force de leur parole est issue de leur jeunesse, de leur dégoût pour les politiques menées, de leur colère viscérale de devenir peut-être une nouvelle génération sacrifiée. Comme leurs prédécesseurs, ces dramaturges analysent et écrivent leur monde pour donner à leurs lecteurs le courage de contrer les systèmes en place.

Un théâtre contemporain et résilient

Le critique italien Giorgio Agamben écrit en 2008 dans son ouvrage *Qu'est-ce que le contemporain ?* :

> Le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps. (Agamben : 22)

Le théâtre *Dans-ta-gueule* est donc brutal, parce que le monde qu'il décrit est ainsi, et parce qu'il décide de procéder à « *l'anatomie du mal* » de son époque, pour reprendre une célèbre formule de Sarah Kane (Stephenson et Langridge : 198). Comme le dit encore la dramaturge Nicoleta Esinencu : « Je ne provoque personne, c'est le monde qui me provoque[3] ». La cruauté du monde que les auteurs reçoivent en plein visage, ils l'exsudent dans des pièces aux fables ultraviolentes et parfois grossières, qui choquent le public d'Europe de l'Ouest ignorant en partie le contexte historique proche des pays d'Europe centrale et orientale. Mais peut-on considérer que les dramaturges estiens aimeraient, comme Peter Brook le hurlait en son temps :

> mettre un direct au spectateur dans la mâchoire, puis l'arroser d'eau glacée, ensuite le contraindre à utiliser son intelligence pour se rendre compte de ce qui lui était arrivé, lui donner ensuite un coup de pied dans les testicules, et enfin lui faire reprendre ses esprits ? (cité par Sierz : 38)

Sarah Kane et Edward Bond considéraient leur théâtre, pourtant atrocement violent, comme optimiste et catalyseur d'un changement de mentalité politique. « Si par l'art, nous pouvons expérimenter quelque chose, nous pourrions peut-être devenir capables de changer notre avenir » (Stephenson et Langridge : 198) affirmait Sarah Kane. Les dramaturges du *Dans-ta-gueule* ont alors peut-être l'intention de provoquer et choquer le public d'Europe de l'Ouest, afin que celle-ci s'intéresse enfin à eux. Concernant leur propre public, leur démarche est différente selon Milena Bogavać :

> Je ne connais pas la notion de provocation. Nous vivons dans une société très brutale et je doute qu'il existe un théâtre qui puisse provoquer quiconque. Le théâtre n'a pas à vous choquer, mais c'est bien s'il vous fait réfléchir et questionner sur la réalité qui est la vôtre. Le dialogue a toujours été l'essence du théâtre. Dans les siècles passés, on assistait au dialogue entre des personnages sur la scène. Aujourd'hui, le dialogue a lieu entre les artistes et le public[4].

Les dramaturges estiens sont donc provocateurs dans le sens étymologique du terme *provocare : appeler pour aller de l'avant*. Václav Havel affirmait que la politique est l'essence même du théâtre : sont contemporains les auteurs qui, fidèles aux origines théâtrales de la tragédie grecque, font de l'écriture dramatique une agora où discuter des dysfonctionnements sociétaux et du faisceau de ténèbres de leur communauté. Cette écriture du réel succède à celle du fantasme idéologique véhiculée par le réalisme socialiste et apparaît comme un exutoire et un espoir en passant par la constatation / contestation politique, puis la reconstruction de la *polis*, de la cité. Les dramaturges estiens évoquent des violences historiques réelles vécues par toute la population et ancrées dans les mémoires individuelles et collectives, dont il faut se parler pour continuer à aller de l'avant et construire ensemble la société à venir ; ils ne visent pas l'agression du public, mais la réflexion intellectuelle commune, la résilience et le bien-être de leurs concitoyens.

Le Tchèque Petr Zelenka écrit : « Il y a des histoires qui vous donnent un orgasme et d'autres qui permettent la catharsis. Mon objectif a toujours été d'écrire les dernières[5] ». Milena Bogavać voit le théâtre comme un dialogue plus citoyen que thérapeutique :

> Dans le théâtre-documentaire, il n'est pas question d'inclure des histoires vraies pour aider les gens désireux de les partager avec le public (ce n'est pas une thérapie), mais pour aider tout un chacun : nous sommes une société seulement si nous partageons nos histoires et si nous y réfléchissons[6].

Comme elle, le Macédonien Neziraj, la Roumaine Mihaela Michaïlov et bien d'autres dramaturges s'investissent dans le théâtre-documentaire pour faire jaillir la parole et l'échange. La pièce de 2011 *Patriotic Hypermarket* est, comme l'indique son sous-titre, un

« Dialogue post-dramatique entre Belgrade et Prishtina » : cet échange donne à entendre les témoignages réels des citoyens des deux capitales qui évoquent la guerre et les tensions nationalistes entre la Serbie et le Kosovo, et œuvrent à la réconciliation.

Penchons-nous sur le travail de la Moldave Nicoleta Esinencu qui vise à rappeler au public de son théâtre *Spalatorie* (en français *Le Pressing*) à Chisinau les déportations de Juifs roumains vers la Transnistrie, les exercices de survie en cas d'attaques nucléaires (*Antidot*), les lâchetés des uns et des autres pendant l'occupation soviétique et l'immobilisme social et politique après 1989. Les textes de la *angry young girl* moldave sont agressifs et cyniques, mais visent également à ouvrir le dialogue avec le public. Ses pièces, que l'auteure refuse de nommer des monologues, sont le plus souvent écrites pour un seul personnage qui, en une adresse directe au public, en face duquel il se positionne clairement, lui fait part de ses griefs dans ce que Mirella Patureau nomme des *paroles-spectacles*. Dans *A(II)Rh+*, le personnage s'exprime par un « *tu* » qui peut s'adresser au public ; de la même manière dans *FUCK YOU, Eu.ro.Pa !*, la fille qui interpelle son père mort s'adresse à tous les citoyens moldaves.

Le théâtre *Dans-ta-gueule* d'Europe centrale et orientale vise aujourd'hui à la reconstruction sur les ruines des violences du passé. Asja Todorović affirme dans *Bienvenue aux délices du gel* : « L'être humain doit apprendre la tendresse et la compréhension. […] Tout n'est pas vide. C'est ça que tu dois apprendre à voir » (Todorović : 21). Parallèlement à cette lutte contre le sentiment de l'Absurde existentiel, Oliver Frljić œuvre par le théâtre à l'éradication des nationalismes. Nouveau directeur du Théâtre national Ivan Zajc de Rijeka depuis septembre 2014, il a un passeport bosnien et un passeport croate mais refuse de choisir entre les deux parce que la nationalité n'est pas ce qui fait l'homme. Il envisage d'entreprendre un travail de dialogue avec son public et « prépare une véritable révolution contre la douleur névralgique de la société croate. Avec une fois de plus pour seul remède au nationalisme : la scène » (*Le Courrier des Balkans* 3 novembre 2014).

Conclusion

Interrogés sur leur lien au *In-Yer-Face drama*, quelques auteurs du théâtre *Dans-ta-gueule* témoignent. Parmi eux se trouve la Serbe Milena Bogavać :

> Bien entendu, j'ai lu Sarah Kane et Edward Bond – la première fois pendant mes études. Quand j'étais une très jeune auteure, nous avons développé un projet au Théâtre national inspiré des ateliers du Royal Court Theater et ce fut une période capitale pour mes débuts professionnels et artistiques. Mais je ne pourrais affirmer que j'ai été inspirée ou influencée par le théâtre *In-Yer-Face*. Je pense que les critiques qui comparaient mon écriture (et celle d'auteurs serbes de ma génération) à celle du *In-Yer-Face* le faisaient de manière superficielle. Même si je pense que les pièces de Sarah Kane sont des chefs d'œuvre, je suis convaincue que le nouveau drame serbe est issu d'un contexte social différent que le sien. Sarah menait ses recherches sincèrement sur la guerre en Bosnie. Nous, nous avons grandi dans cette guerre[7].

Le Macédonien Jeton Neziraj abonde dans le même sens :

> J'ai eu peu connaissance du *In-Yer-Face theatre*. Alors je ne pense pas que ce théâtre ait eu une influence sur mon travail. Je décrirai mon style comme approchant d'un produit d'une « cuisine balkanique » (qui inclut « l'humour noir des Balkans », « la cruauté des Balkans », « la mentalité des Balkans », etc., etc…[8]

Deux mouvements dramatiques contemporains émergent parallèlement dans les années 1990. Ils répondent aux mêmes impulsions et aux mêmes intentions : l'un au nord de l'Europe, en Grande-Bretagne, le second en Europe du Sud dans les pays libérés du totalitarisme socialiste soviétique. Ces deux générations de dramaturges sont portées par une même lucidité et une indignation politique forte : ils proposent une analyse fine de la situation défaillante de leurs sociétés en souffrance et écrivent un théâtre charnel, violent, pornographique, au langage sexuel et provocateur. Les situations contextuelles divergent, mais les fables choquent semblablement ; le langage est parfois rédhibitoire, parce que les auteurs se prennent en pleine figure la cruauté inhérente à l'Homme. Pour en revenir aux seules pièces des dramaturges des nations

d'Europe centrale et orientale, elles donnent à lire et à voir les difficultés durement subies par des populations meurtries et traumatisées par les guerres dans l'ex-Yougoslavie et le quotidien d'une société mal en point après l'irruption du capitalisme ; l'Europe rêvée est un rendez-vous manqué, du fait d'un mépris inné et des récents problèmes migratoires auxquels sont confrontés les pays du Nord qui connaissent eux aussi la crise économique. Le but déclaré est atteint par cette écriture réaliste et *provocatrice* au sens étymologique et positif : faire dialoguer les lecteurs et spectateurs des pièces *Dans-ta-gueule* avec les dramaturges d'Europe centrale et orientale, faire dialoguer entre eux les citoyens pour les amener à l'action et à construire leur avenir politique.

Ce qui est arrivé en Europe estienne est survenu également ailleurs en Europe et dans le monde : le malaise existentiel décrit dans les pièces des auteurs cités au cours de cet article se retrouve dans bon nombre de pièces familiales et sociales du répertoire dramaturgique européen contemporain, à l'aube du XXI^{e} siècle : *Les Cerfs noirs* d'Inga Abele (Lettonie), *Le Cheval finlandais* de Sirkku Peltola (Finlande), *Venezuela* de Guy Helminger (Luxembourg), *Invasion* de Jonas Hassen Khemiri (Suède), ou encore des pièces où la perte de repères sociaux et politiques aboutit à la déliquescence du clan, à une violence latente ou exprimée. En vérité, nous pourrions appliquer cette terminologie de théâtre *Dans-ta-gueule* à tout le théâtre européen contemporain, voire mondial. Le metteur en scène et critique serbe Miloš Lazin écrit dans son article « Nouveau drame des Balkans et d'ailleurs » :

> Une génération de jeunes auteurs, de Los Angeles à Vladivostok et d'Oslo à Téhéran, s'est trouvée, sans contacts personnels directs, devant le même monde bouleversé […]. Eparpillée, elle a poussé à l'instar des sites d'Internet. […] Un théâtre de la violence pointe son nez depuis les années 2000, un théâtre de la violence « mondialisé ». (Lazin : 1)

Miloš Lazin nomme quant à lui *Nove Drama* (*le Nouveau drame*) ce mouvement global amorcé au milieu de la décennie précédente. Il y inclut le *In-Yer-Face* de l'aire britannique, qui est à considérer en parallèle de multiples dramaturgies européennes apparues

simultanément : en effet, Angelica Liddell et Rodrigo Garcia sont par exemple dans les années 1990 les avant-gardistes d'un théâtre espagnol brutal et Romeo Castellucci donne à voir à la même époque un théâtre italien perturbant.

Étant donnés le contexte brutal des événements européens actuels, les mesures anti-migratoires prises en Europe de l'Ouest, les nouveaux objectifs impérialistes poutiniens qui suscitent la guerre en Ukraine, le théâtre *Dans-ta-gueule*, qui prône le dialogue entre citoyens et entre les peuples pour tenter de contrer la violence grandissante, n'est pas prêt de se taire.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

ĂBELE, Inga. *Les Cerfs noirs*. Paris : Éditions Théâtrales, 2008.

BOGAVAC, Milena et NEZIRAJ, Jeton. *Patriotic Hypermarket*. Paris : L'Espace d'un instant, 2011-2015[9].

BOGAVAC, Milena. *Cher papa, souvenirs de Belgrade*. Tapuscrit Maison Antoine Vitez, 2003.

BOYTCHEV, Hristo. *Le Colonel-oiseau*. Paris : L'Espace d'un instant, 1996-2007.

CĂRBUNARIU, Gianina. *Kebab* suivi de *Stop the tempo !* Arles : Actes Sud, 2007.

DUKOVSKI, Dejan. *Baril de poudre*. Paris : L'Espace d'un instant, 1993-2006.

—. *Quel est l'enfoiré qui a commencé le premier ?* Paris : L'Espace d'un instant, 2001-2002.

ESINENCU, Nicoleta, FUSU, Mihai et CRUDU, Dumitru. *Le Septième Kafana*. Paris : L'Espace d'un instant, 2001-2003.

ESINENCU, Nicoleta. *FUCK YOU, Eu.ro.Pa !* Paris : L'Espace d'un instant, 2003-2006.

—. *Mères sans chatte*. Mirella Patureau (trad.). Tapuscrit, 2007.

—. *A(II)Rh+*. Mirella Patureau (trad.). Tapuscrit, 2009.

—. *Antidot*. Tapuscrit Maison Antoine Vitez, 2012.

GEORGESCU, Bogdan. *Roumanie, va te faire foutre !* Tapuscrit Maison Antoine Vitez, 2009.
HASSEN, Khemiri Jonas. *Invasion !* Paris : Éditions Théâtrales, 2008.
HELMINGER, Guy. *Venezuela*. Paris : Éditions Théâtrales, 2008.
IMŠIREVIĆ, Almir. *Si c'était un spectacle*. Paris : L'Espace d'un instant, 1997-2003.
KIKODZÉ, Zourab et NAKHOUTSRICHVILI, Gaga. *Meuh !* Paris : L'Espace d'un instant, 2010-2012.
KANE, Sarah. *Anéantis*. Paris : L'Arche Éditeur, 1998.
MARKOVIĆ, Milena. *Puisse Dieu poser sur nous son regard*. Paris : L'Espace d'un instant, 2000-2005.
NELEGA, Alina. *Amalia respire profondément*. Paris : L'Espace d'un instant, 2005-2010.
NEZIRAJ, Jeton. *La Guerre au temps de l'amour*. Paris : L'Espace d'un instant, 2008-2011.
PELTOLA, Sirkku. *Le Cheval finlandais*. Paris : Éditions Théâtrales, 2008.
RISTIĆ, Sonia. *Sniper Avenue*. Paris : L'Espace d'un instant, 2006-2007.
SRBLJANOVIĆ, Biljana. *La Chute*. Paris : L'Arche Éditeur, 2001.
—. *Histoires de famille : La Trilogie de Belgrade*. Paris : L'Arche Éditeur, 2002 (réédition 1998).
STASIUK, Andrzej. *Les Barbares sont arrivés*. Paris : Éditions Théâtrales, 2008.
STEFAN, Peca. *U.F.* Paris : Flammarion, coll. Climats – Maison Antoine Vitez, 2004.
STEFANOVSKI, Goran. *Hôtel Europa*. Paris : L'Espace d'un instant, 1999-2004.
SRNEC-TODOROVIĆ, Asja. *Bienvenue aux délices du gel* suivi de *Respire !* Paris : L'Espace d'un instant, 2001-2003 - 2007.
ZELENKA, Petr. *Petites histoires de la folie ordinaire*. Paris : Éditions Théâtrales, 2008.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot, coll. Rivages poche, 2008.

LANTÉRI, Jean-Marc (éd.). *Ecritures contemporaines* 5. Paris : Minard, coll. La Revue des lettres modernes, 2002.

LAZIN, Miloš. « Nouveau drame des Balkans et d'ailleurs ». <http://serbica.u-bordeaux3.fr/index.php/revue/sous-la-loupe/156-revue/revues/425-sous-la-loupe-nouveau-drame-des-balkans-et-et-dailleurs-par-milo-lazin>.

MORÉNI, Laetitia. « Croatie : le théâtre comme un remède au nationalisme ». *Le Courrier des Balkans* 3 novembre 2014.

SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face ! Le Théâtre britannique des années 1990*. Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Texier (trad.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2011.

STEPHENSON, Heidi et LANGRIDGE, Natasha. « La forme est le sens, entretien avec Sarah Kane ». *LEXI/textes* 3 (1999).

---

[1] Courriel de Mirella Patureau, 2012.

[2] La règle du réalisme socialiste consistait à relater l'évolution positive de héros malheureux grâce au socialisme salvateur. Les dissidents, eux, décryptaient la vérité de la réalité historique.

[3] Rencontre avec Nicoleta Esinencu, colloque de Dijon, 2013.

[4] Courriel de Milena Bogavać, 25 novembre 2014, traduction de l'auteur.

[5] Courriel de Petr Zelenka, avril 2009, traduction de l'auteur.

[6] Courriel de Milena Bogavać, 25 novembre 2014, traduction de l'auteur.

[7] Courriel de Milena Bogavać, 11 novembre 2014, traduction de l'auteur.

[8] Courriel de Jeton Neziraj, 10 novembre 2014, traduction de l'auteur.

[9] Les ouvrages des éditions l'Espace d'un instant affichent deux dates : la date d'écriture, puis de celle de la publication.

Théâtre *In-Yer-Face* dans l'espace roumanophone contemporain : mise en scène de la violence et rapport au réel

Priscilla WIND
(MCF, Université de Franche-Comté, CRIT, EA 3224)

Introduction

En 2001, Aleks Sierz théorise un théâtre *In-Yer-Face* déduit des pièces de Sarah Kane, Mark Ravenhill et Anthony Nielsen, dramaturges emblématiques de la scène britannique des années 1990. Il le définit comme « any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message » (Sierz : 4). Pour ces jeunes auteurs, il s'agit de dénoncer une société à la violence larvée et qui, par un processus de déréalisation médiatique, a progressivement tourné le dos à la violence réelle. Ces pièces se distinguent par l'utilisation d'un langage cru, de la mise en scène de comportements sexuels déviants (viol, inceste), de scènes violentes promptes à choquer le spectateur, à lui « jeter à la gueule » les aspects de notre réalité humaine que la société refoule, et à provoquer chez lui une réaction épidermique qui le force à réfléchir. Dans quelle mesure ce modèle théâtral est-il repris dans l'espace roumanophone contemporain ? Dans son article « Nouveau drame des Balkans et d'ailleurs », le metteur en scène serbe Miloš Lazin, pour parler de la scène européenne au début des années 2000, décrit l'émergence d'un « nouveau drame » qui englobe une nouvelle écriture dramatique « mondialisée ». L'auteur voit ici une suite logique à l'effondrement de l'idéologie communiste mais aussi, plus antérieurement, à la mise à mal de la philosophie des Lumières. C'est pour lui « la fin d'une double illusion, celle de la paix éternelle au sein de la civilisation occidentale et celle de son bien-être comme modèle planétaire » (Lazin). La remise en question de la paix et du bien-être prépare le terrain d'un théâtre qui montre le malaise et la violence d'une société qui se délite. Ce théâtre jeune et radical, en Roumanie et en Moldavie, retrouve la parole et le goût de la vérité

en reprenant plus ou moins consciemment une esthétique *In-Yer-Face*. En effet, si le théâtre britannique des années 1990 ne leur est pas inconnu, ces dramaturges connaissent également le manifeste publié en 1912 par un collectif futuriste russe, *Une gifle au goût du public*, qui appelait à la rupture avec les codes artistiques traditionnels et à choquer le bourgeois. Le recours à l'esthétique *In-Yer-Face* stigmatise une transition sociétale difficile après la chute du bloc soviétique, en entrechoquant de manière ironique un modèle déjà tombé en désuétude avant la fin de l'ère communiste, le réalisme socialiste soviétique (qui promouvait un art basé sur le réalisme social en accord avec les idéaux socialistes) et ces nouveaux codes postmodernes imposés par la plongée brutale dans une Europe capitaliste. Comment les ressorts du *In-Yer-Face theatre* permettent-ils de critiquer le réalisme socialiste comme symbole d'un monde qui n'existe plus ? L'étude de trois pièces roumanophones, *U.F* (2004) de Peca Stefan, *Kebab* (2005) de Gianina Cărbunariu et *Le Septième Kafana* des dramaturges moldaves et roumains Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu et Mihai Fusu (2001), mettra en lumière comment une esthétique proche du *In-Yer-Face*, par le refus d'une société du simulacre, pose le réalisme social comme moyen de provocation.

In-Yer-Face post-communiste : L'impasse de la postmodernité dans le spectacle théâtral roumain

Post-communisme et postmodernité

Après l'effondrement du bloc soviétique, la Roumanie et la Moldavie se retrouvent englouties à très grande vitesse par le modèle sociétal de l'Europe de l'Ouest, caractérisé par sa logique capitaliste de consommation et sa logique postmoderne. Le sociologue d'extrême-gauche Guy Debord fait le premier le lien entre capitalisme et postmodernité. Il identifie ainsi une « société du spectacle » comme étape ultime du capitalisme. Développant la pensée de Karl Marx pour qui le spectacle est une action à laquelle les hommes ne peuvent plus participer dans le monde industriel, Guy Debord considère le spectacle comme l'appareil de propagande

du pouvoir capitaliste : il est « un rapport social, entre des personnes, médiatisé par des images » (Debord : 4). Avec la chute du bloc communiste, la société arrive au stade du spectaculaire intégré, celui-ci devenant le seul et unique mode de communication – idéologique, totalitaire et donc faussé – entre les êtres. Il brouille en réalité les frontières entre le monde et le spectacle, entre la réalité et la mise en scène médiatique, pour mieux imposer son idéologie de consommation :

> Il régit tout dans les relations entre les personnes, puisque désormais tous les rapports sociaux tendent à devenir des rapports marchands : les rapports sociaux ne sont plus que des rapports de seuls signifiants, autrement dit de simulacres. Ils sont eux-mêmes des simulacres. (Debord : 8)

Cette société du simulacre est au centre de l'analyse de Jean Baudrillard dans *La Société de consommation* (1970). La postmodernité est ainsi caractérisée par une morosité sous-jacente due à une évolution de nos sociétés que le sociologue Max Weber nomme « désenchantement du monde ». Ce concept correspond à la sécularisation du monde qui apparaît après le recul des religions, ou ici l'éradication de l'idéologie communiste. Dans ce contexte, Jean Baudrillard décrit l'apparition de « la société de consommation » comme une « société du simulacre » qui évacue le symbolique pour ne garder que des référents vides. Pour le sociologue, le *drugstore*, supermarché pratiquement ouvert toute la journée et proposant l'ensemble des gammes de produits disponibles sur le marché, est l'image même de notre société. À ses yeux, cet établissement ne généralise pas tellement la pratique de l'accumulation mais bien plutôt celle de « l'amalgame des signes, de toutes les catégories de biens considérés comme champs partiels d'une totalité consommatrice de signes » (Baudrillard : 21). Tous les éléments existants et placés les uns à côté des autres se retrouvent tous sur le même plan, si bien que la différence entre les produits – et plus généralement entre les domaines – devient ténue, voire inexistante. De cette ouverture de la culture à toutes sortes de domaines résulte une « néo-culture généralisée, où il n'y a plus de différence entre une épicerie fine et une galerie de peinture, entre Playboy et un Traité de

Paléontologie » (Baudrillard : 22). Pour Jean Baudrillard, cette trivialisation de la culture entraîne de lourdes conséquences :

> Nous sommes au point où la 'consommation' saisit toute la vie, où toutes les activités s'enchaînent sur le même mode combinatoire […] où 'l'environnement' est total, totalement climatisé, aménagé, culturalisé. (Baudrillard : 23)

Culturaliser devient alors le moyen le plus sûr d'imposer sans résistance possible les valeurs d'une civilisation, comprendre un système de pensée. La généralisation de cette culture-là ôte toute possibilité de présence d'une civilisation autre, d'une vision du monde différente. La culture devient totale, voire totalitaire, et impose un seul chemin de vie. Fort de cette analyse, Baudrillard conclut au règne d' « une éternelle combinatoire d' 'ambiance', dans un printemps perpétuel » (Baudrillard : 26). Seuls restent des signes vidés de leur sens. C'est ce monde simulé et absurde, rempli de culture triviale, que Peca Stefan illustre dans sa pièce *U.F.*

U.F. *: inceste, injures et violences insensés*

Dramaturge roumain né en 1982, Peca Stefan, interviewé par la communauté d'auteurs Kanjy (Kanjy) sur ses influences, se dit fortement inspiré par la réalité extérieure, puis au niveau littéraire par Ionesco et Harold Pinter. Ce dernier est régulièrement cité par Aleks Sierz comme avant-coureur puis acteur du théâtre *In-Yer-Face*, notamment en tant que metteur en scène d'*Oleanna* de David Mamet au Royal Court de Londres en 1994, et dans ses pièces *Party Time* (1991), *Moonlight* (1993) et *Ashes to Ashes* (1996), à travers la reprise d'un langage sexuellement explicite et de l'exploitation des différentes formes de violence (Sierz : 32-33). Ce mélange entre réalisme, absurde et *In-Yer-Face* se retrouve dans la pièce *U.F.* (2004). Peca Stefan met ici en scène un huis-clos dont le personnage principal, U.F. (« Uncle Fucker »), s'est coupé du monde et le rejette à grands renforts d'injures. Le cadre de la pièce évoque *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane (1996), qui mettait également en scène de manière crue un inceste dans un huis-clos, la chambre d'Hippolyte, dans laquelle il « regarde la télévision. Il est vautré sur un canapé au milieu de jouets électroniques coûteux, de paquets vides de chips et

de bonbons […] » (Kane : 13). Cette impassibilité sera dans l'une et l'autre de ces pièces la cause de la mort des amoureux éconduits. Hypnotisé par les jeux vidéo et la télévision, et plus particulièrement par la chanson « Uncle Fucker », U.F. rentre régulièrement dans une transe incestueuse, suivie d'une amnésie plus ou moins sincère. Cette chanson est issue de la série américaine animée et décalée *South Park*, dont la violence absurde reprend la « violence anodique et incontrôlable » (Baudrillard : 26). Le texte de cette chanson[1] est appliqué à la lettre sans distance critique, à l'image d'une génération qui ne maîtrise pas les codes de ce monde nouveau. En l'appliquant à la vie des personnages de la pièce, en la déplaçant du média télévisuel à la scène, la violence, tout en conservant sa dimension symbolique, remet pied dans le réel par l'illusion du vrai pratiqué sur scène. C'est cette méthode de décontextualisation que décryptait Elfriede Jelinek dans son essai *In Mediengewittern* (*Dans la tourmente médiatique*) en 2003. Elle y explique que la télévision est devenue omnipotente dans notre monde actuel, à l'inverse du théâtre qui n'a plus guère d'influence que sur le peu de public qu'il attire. Alors que la télévision est au service du pouvoir de la société actuelle, le changement de perspective qu'offre la possibilité de redire ou rejouer sur scène le contenu télévisuel permet d'exposer cette prise de pouvoir médiatique larvée et de la dénoncer. La violence absurde de *South Park* et des jeux vidéo de guerre reproduite sur le plateau peut ainsi illustrer les travers de notre société et ce désenchantement du monde, phase propre à l'effondrement d'un monde idéologique (ici le monde soviétique).

La télévision hors contexte : critique de la postmodernité

U.F. dresse un portrait à charge du monde postmoderne directement accusé des maux que rencontrent les personnages. Ainsi l'oncle Dory décrit U.F. comme issu d'une vieille famille aristocratique polonaise, hier encore « un petit garçon aux cheveux bouclés et aux yeux bleus » (Stefan : 88), mais le neveu justifie son torrent d'injures :

> Depuis que notre société s'est émancipée, personne n'a plus le droit d'appeler les choses par leur nom, surtout depuis que, tout à coup,

> on a gagné notre indépendance économique ? Tu sais quoi, oncle Frieda : on s'en bat les couilles et la chatte, de l'indépendance économique, et de toute cette société émancipée. (Stefan : 88)

Oncle Dory confirme d'ailleurs plus tard : « Le monde postmoderne est une merde » (Stefan : 108).

La structure de *U.F.* repose sur le principe de la variation d'une scène qui diffère légèrement à chaque fois selon les personnages présents au côté d'U.F. Cette répétitivité aboutit toujours à la même conclusion : le sexe collectif, le rejet du monde et le retour à la situation de départ (personnages affalés devant la télévision ou des jeux vidéos). C'est ici la reprise dans une scène de vie du principe de l'éternel recommencement du monde postmoderne, ce que Jean Baudrillard nomme le *revival*. Cet éternel retour (récupération d'événements, de marronniers, de faits historiques banalisés) cache en réalité une orchestration précise des messages. Celle-ci passe par l'information télévisuelle qui transforme le réel en irréel intemporel :

> L'efficace réel est plus subtil : c'est d'imposer par la succession systématique des messages l'équivalence de l'histoire et du fait divers, de l'événement et du spectacle, de l'information et de la publicité au niveau du signe. […] Ce que nous consommons alors, ce n'est pas le spectacle ou telle image en soi : c'est la virtualité de la succession de tous les spectacles possibles – et la certitude que la loi de succession et de découpage des programmes fera que rien ne risque d'y émerger autrement que comme spectacle et signe parmi d'autres. (Baudrillard : 187)

U.F. illustre ce problème de frontières entre réalité et fiction par l'irruption progressive d'éléments surréalistes. Dans « Lieu 1 », le monde extérieur est devenu irréel : « un monstre extraterrestre envahit la ville » (Stefan : 86), évoquant la difficulté du personnage à ajuster une réalité post-communiste peu attrayante à l'intégration dans une Europe postmoderne dont seuls les signes extérieurs (la culture populaire relayée dans les médias) sont accessibles. Ainsi, le monde extérieur ne peut-il être qu'un fantasme inspiré de l'univers télévisuel. Dans « Lieu 2 », Oncle Dory, assassiné par U.F. à la fin de la première scène, est au purgatoire et tente de se purger au sens

propre sur les toilettes. Dieu s'appelle aussi James et est décrit comme « une mite géante à tête humaine. Le visage de la mite est cadavérique, et ses crocs (façon Nosferatu 1992) sont tachés de sang » (Stefan : 91). À la fin de la scène, Oncle Dory finit par déféquer Dieu lui-même avant de lui lancer : « on va quand même finir par baiser ce soir ?! » (Stefan : 96). Alors que le fantastique dans « Lieu 1 » disait un monde qui a perdu ses repères, l'auteur se réapproprie ici l'univers des *comics* et de ses légendes urbaines à travers la figure de « Mothman[2] » représentant Dieu/James, afin de réintroduire ce que la société postmoderne avait perdu de vue : le symbolique. L'oncle, assis sur les toilettes, tente littéralement d'expulser les concepts divins et moraux selon lesquels il n'aurait pas le droit d'être l'amant de son neveu et embrasse son destin comme affirmation de soi et acte de liberté individuelle. Pourtant, à la fin du « Lieu 3 », hanté par le spectre de l'Oncle Dory, U.F. finit par appuyer sur la détente, plaçant « Lieu 4 », variation de la scène initiale, dans un au-delà identique à la vie terrestre, sorte de dédoublement de la situation initiale avec l'entrée sur scène de l'oncle de l'oncle Dory. L'auteur utilise ainsi à la fin de la pièce la dimension surréaliste pour esquisser un avenir sans échappatoire à ses personnages, enfermés pour l'éternité dans le même huis-clos scellé par la télévision, le sexe et la violence. Renouer avec le symbolique permet à l'auteur en définitive d'exprimer un nihilisme sarcastique pour montrer que ses personnages ne sont pas libérés de connaître leur destinée, mais bien prisonniers d'une fatalité, largement due aux travers de la société postmoderne.

In-Yer-Face et réalisme social

Née en 1977, Gianina Cărbunariu est une jeune dramaturge qui s'est formée dans la Roumanie post-communiste. En 2010, elle fonde avec plusieurs amis metteurs en scène l'association culturelle DramAcum qui soutient le développement national et international du théâtre roumain contemporain à travers des projets artistiques interdisciplinaires. Ces créations sont issues de la rencontre des artistes avec les différentes réalités de la société roumaine contemporaine. C'est dans ce même contexte d'émulation artistique

qu'émerge en 2005 *Kebab*. Dans ce huis-clos entre trois personnages, les rêves de Madalena, 15 ans, venue en Irlande pour devenir une star du *showbiz*, de Bogdan, étudiant Erasmus en arts visuels et apprenti cinéaste, et de Voicu, « homme d'affaires » et surtout petit ami violent et proxénète, se heurtent à une réalité sordide et à la marginalisation inexorable de ce trio d'immigrés aux deux tiers clandestins. Tous trois ne sauront s'extirper de leur communauté et s'échapper d'un « business cent pour cent roumain » (Cărbunariu : 80), entre prostitution et pornographie.

La pièce est écrite alors que Gianina Cărbunariu est en résidence au Royal Court Theatre de Londres, qui accueillit les pièces de Sarah Kane et de nombreux autres auteurs du théâtre *In-Yer-Face*. La pièce est alors montée simultanément au Royal Court et à la Schaubühne de Berlin. La filiation paraît donc évidente, ce que souligne Michael Billington dans sa critique incendiaire de la pièce :

> In the 1990s, our theatre proved there was mileage in youthful urban angst. Now everyone is doing it; this play […] feels like a dozen other works I have seen over the past decade. (Billington)

L'intrigue de *Kebab*, localisée en terre anglophone, n'est pas sans rappeler effectivement par exemple *Shopping and F***ing* de Mark Ravenhill, pièce dans laquelle les jeunes personnages vendent des drogues, font du striptease et du téléphone rose pour s'en sortir mais s'enferment eux-mêmes dans cette spirale. Cependant, *Kebab* rappelle également le réalisme sociologique du *kitchen sink drama* britannique des années 1950-1960, qui inspira le théâtre *In-Yer-Face* des années 1990. La pièce possède des similitudes avec la pièce emblématique *La Paix du dimanche* (*Look Back in Anger* de John Osborne, 1956) qui fit émerger des *angry young men*, à l'image de Voicu, la vingtaine violente. Là encore, la pièce se développe autour d'un triangle amoureux qui débouche sur la grossesse de Madalena. Celle-ci tente de fuir avec Bogdan, père présumé, venu en Irlande de manière légale : il est le personnage le plus « bourgeois » du trio et tente en vain de s'extirper de son origine roumaine. Personne ne pourra finalement sortir des griffes de Voicu qui détient leurs passeports, persuadé que seul le maintien de ce huis-clos leur permettra de survivre. *Kebab* néanmoins descend encore dans

l'échelle sociale en ne se déroulant plus dans un milieu bourgeois ou ouvrier, mais à la marge de la société européenne.

À ces similitudes avec le théâtre britannique se superpose une référence ironique à un théâtre soviétique déliquescent. Pour une génération qui a connu la fin du monde communiste, le basculement du réalisme socialiste soviétique, mouvement littéraire voué à la propagande et symbole de cette ère idéologique déchue, vers le réalisme social, sans plus de message idéologique, s'effectue sur scène par un bris de tous les tabous à l'intérieur même du cadre de la littérature prolétarienne. La dégradation du statut de la femme, fortement valorisé par August Bebel dans *La Femme et le socialisme*, est certainement la plus grande attaque faite à l'héritage communiste. De l'image de la pionnière soviétique, on passe ainsi avec Mady à celle de la putain capitaliste alors même que la prostitution était stigmatisée par August Bebel comme « une institution sociale nécessaire du monde bourgeois ». La grossesse de Mady n'est pas une promesse d'avenir radieux mais une source d'enfermement et de violence renouvelée. Alors que le réalisme socialiste promouvait des personnages qui se réalisent par le travail, les trois protagonistes n'ont ici que peu d'opportunités d'emploi. Même Bogdan reste à la merci de Voicu par le biais du chantage. Toutes les valeurs soviétiques – le travail salvateur, la lutte contre l'exploitation, une société égalitaire – sont mises à mal dans la pièce. Le langage est libéré de toute idéologie mais aussi très appauvri et comblé par des insanités. D'autre part, tout comme le proposait le manifeste futuriste russe *Une gifle au goût du public*, Gianina Cărbunariu perpétue l'effet dans la gueule de la bourgeoisie, non plus capitaliste mais simplement européenne, en exposant une intrigue sordide et malheureusement vraisemblable.

Tous les éléments de la pièce (intrigue, personnages, langage) respectent ainsi un réalisme social frappant qui renforce l'effet *In-Yer-Face*, une impression de choc qui rend crédible et d'autant plus dérangeante l'omniprésence d'un langage très cru, dû à la jeunesse et au manque d'éducation des protagonistes, et aux scènes de sexe et de violence que les personnages justifient par leurs origines. Charge contre une société européenne qui exclut au lieu d'unir, *Kebab*

esquisse une situation d'enfermement dans un appartement, dans la violence, dans le sexe déviant. Les personnages sont d'abord prisonniers de la violence de Voicu. Quand Bogdan finit par trouver un emploi et tente de quitter ce trio infernal, Voicu

> tire le bras de Bogdan et lui donne un coup de genou à l'estomac. Il lui retourne la main, lui tord le bras et commence à lui donner des coups de poing sur la tête. Voicu tire sa ceinture de son pantalon, et attache les mains de Bogdan dans le dos. (Cărbunariu : 76)

Bogdan est alors condamné à devenir la « vache à lait » de son bourreau. Ce dernier est lui-même enfermé dans ses origines et n'est capable de reproduire que ce qu'il connaît :

> J'aime bien qu'on soit comme une famille. C'est la chose la plus difficile, ici : fonder une famille. […] Après on se rend visite, on fait des fêtes terribles… et on se casse la gueule. (Cărbunariu : 64)

La fatalité s'abat encore plus lourdement sur Mady, enfermée dans sa triple condition de jeune, de femme et de Roumaine. Mineure tombée aux mains de son passeur, proxénète et petit ami de Voicu qui lui « a promis qu'il va [l']aider à faire une carrière en danse ou un truc du genre » (Cărbunariu : 11), elle est d'abord serveuse dans un kebab puis prostituée jetée aux bords d'une nationale ou « dans les chiottes d'un pub à Dublin » (Cărbunariu : 22). Avec l'arrivée de Bogdan, elle réalise ironiquement son rêve d'Hollywood lors de tournages sexuels en webcam durant laquelle Bogdan et Voicu la frappent également, car « [l]es trucs plus durs se vendent plus cher » (Cărbunariu : 65). Prisonnière de son apparence, Mady ne peut s'intégrer dans la société irlandaise parce qu'elle « ressemble […] au Petit Chaperon Rouge qui s'est fait tringler par le loup, l'ours, le lapin et le chasseur » (Cărbunariu : 67). Enceinte de Bogdan, elle rêve de s'échapper avec lui et d'avoir une situation respectable, un avenir que Bogdan ne peut envisager avec elle. Les deux hommes tuent alors le bébé à coups de pied dans le ventre de la jeune femme parce que l'Irlande interdit l'avortement, rendant ainsi responsable la société de cette Europe d'en haut de ce cycle infernal de la violence, qui ne peut envisager Mady que dans ce destin, ce qu'elle confirme à la caméra dans la dernière scène : « Les Roumaines sont vraiment les meilleures. Pas parce que j'le dis, demande à n'importe qui… J'ai

travaillé pour des clients de partout. 'Fucking good blow job! Where are you from ?' 'Romania', j'ai répondu » (Cărbunariu : 83).

Enfin, en parallèle de cette intrigue, Bogdan travaille pour son master sur une vidéo artistique dans laquelle Mady, visage caché, montre et explique son quotidien de prostituée roumaine. Ensuite en emploi, Bogdan met en scène son corps meurtri au service d'une publicité pour une association caritative contre la violence familiale. Dans cette dérangeante mise en abîme du travail de la dramaturge, Gianina Cărbunariu semble, à travers l'oscillation du personnage de Bogdan entre dénonciation et hypocrisie, rajouter une invective supplémentaire à l'égard de son public en suggérant que nous, spectateurs bourgeois ou européens occidentaux d'un théâtre *underground* bobo (les deux premières ont eu lieu à Londres et à Berlin), ne sommes pas plus capables d'envisager qu'une pièce sur des immigrés roumains puissent présenter ceux-ci sous un autre visage que proxénète et prostituée. La jeune dramaturge écrit ici une pièce dont l'apparente simplicité du langage et des esprits sert un propos réflexif sur les préjugés qui empêchent toute intégration des personnages dans cette nouvelle Europe.

Le Septième Kafana : théâtre documentaire et effet coup-de-poing

Le Septième Kafana est une pièce documentaire co-écrite par Nicoleta Esinencu, Dumitru Crudu, et Mihai Fusu à partir de témoignages de femmes moldaves, victimes de la prostitution forcée et des trafics d'êtres humains. Dans son article « Le théâtre provocateur de Nicoleta Esinencu, dramaturge 'Dans ta gueule' », Véronique Boutin décrit Nicoleta Esinencu comme une « *angry young girl*, qui s'inscrit dans un théâtre social et réaliste, dans la contemporanéité violente de la politique et moldave et européenne » (Boutin). Le titre fait référence là encore au huis-clos comme théâtre d'une violence privée, le *kafana* étant le nom des lieux de rencontre en Bosnie-Herzégovie, mais aussi celui des cellules dans lesquelles on enferme ces femmes volées, des chambres où on les force à se prostituer, et enfin le piège duquel elles ne peuvent plus s'extirper.

On dit qu'au-delà de sept *kafanas*, la victime perd la vie ou sombre dans la démence : la pièce s'écrit sur ce fond de folie et de mort. La mise en scène de ces témoignages repose sur des extraits d'entretiens avec le médecin puis avec « la journaliste ». Dans plusieurs scènes, les différentes réponses données par les cinq femmes afin de créer un effet d'écho et de démultiplication des violences et souffrances endurées par les victimes de la prostitution forcée. À chacune des cinq femmes est d'abord demandé comment elles sont tombées aux mains de ces réseaux de traite d'êtres humains. La journaliste leur demande ensuite de « raconter deux histoires, la plus tragique et la plus comique. Souvent, les histoires qu'elles trouvaient drôles, en fait, étaient très tristes » (Esinencu, Fusu et Crudu : 31). En toile de fond, une question traverse toute la pièce, celle que pose le médecin depuis le début : « Tu restes ici ou tu repars ? » (Esinencu, Fusu et Crudu : 19), et pourquoi une majorité d'entre elles repartent. Si les dramaturges Peca et Cărbunariu travaillaient la notion de réalisme comme *In-Yer-Face*, les dramaturges choisissent ici la forme documentaire pour secouer encore plus les esprits en les confrontant à la réalité difficile de ces esclaves du sexe, loin de l'instrumentalisation, voire la banalisation, de ce sujet dans les médias. La réalité serait-elle l'ultime tactique de choc dans une société européenne qui nie la violence qu'elle engendre ?

Dans *La Société de consommation*, Jean Baudrillard souligne la déréalisation de la violence dans nos sociétés occidentales, « la quotidienneté 'pacifiée' s'aliment[ant] continuellement de violence […] 'allusive' : faits divers, meurtres, révolutions, menace atomique ou bactériologique : toute la substance apocalyptique des mass media » (Baudrillard : 278). Il explique ainsi que cette société de l'abondance met en place des « modèles de violence » pour éviter la « violence anomique et incontrôlable ». D'une part, on nous vend « du souriant, du déculpabilisant, du lubrifiant psychologique », d'autre part une frange intellectuelle récupère cette culpabilité et cette violence comme « valeur d'échange / Culpabilité » (Baudrillard : 284). Dans le contexte de la prostitution forcée, nous avons ainsi donc tous conscience de son existence, mais celle-ci étant bien souvent transformée en objet de débats ou reportages

médiatiques, sa violence réelle est par là-même neutralisée parce que mise à distance, aseptisée et intellectualisée.

Pour cette nouvelle génération théâtrale, l'enjeu est donc de replacer cette violence dans le réel, l'approche la plus juste possible étant celle du témoignage. Dans l'ensemble de la pièce, la violence est narrée mais n'en reste pas moins « coup de poing », car c'est le contenu du témoignage qui choque par la cruauté des anecdotes, les exactions sexuelles pratiquées et le langage injurieux des proxénètes. Cette fois-ci, le triptyque du langage cru, du sexe et de la violence dit une réalité à laquelle les spectateurs, enfermés dans l'espace théâtral, ne pourront plus se soustraire. Dans la scène 11, la quatrième femme raconte ainsi l'un des pires moments de son calvaire, alors qu'une des autres victimes était enceinte :

> Ils l'ont battue tellement fort qu'ils ont massacré l'enfant. […] Elle a accouché d'un bébé mort. Et après… ils l'ont jeté… aux chiens. […] Il disait : « Je ne veux pas perdre mon fric, je veux récupérer mon fric. » […] Dès qu'on disait quelque chose, il lui donnait des coups de pied dans le ventre. Il l'obligeait à soulever des objets lourds, à faire des efforts… et elle a perdu l'enfant. Il s'est tellement moqué d'elle, si vous aviez vu ça…
> (Esinencu, Fusu et Crudu : 43-44)

En l'absence de commentaires journalistiques, le témoignage retrouve de son authenticité et ainsi de sa forme provocatrice, au sens étymologique d'interpellation. Sans analyse médiatique de la parole de la victime, le spectateur est à nouveau en confrontation quasi-directe avec la violence de son monde. En privilégiant la forme courte de l'anecdote, les auteurs s'efforcent d'éviter l'écueil que représente, pour le théâtre documentaire, l'interprétation des informations collectées et la subjectivité. Le témoignage est alors authentique, à défaut d'être direct. Le message final de la « journaliste » renoue quant à lui avec le symbolique comme un appel au secours, cet « appel au devant » qu'est également la provocation (pro-vocare) :

> Je suis sur le toit, la neige tombe, elle me couvre de plus en plus. Je distingue au loin de l'arche de Noé : 'Il faudra construire une autre arche. Il faudra sauver la terre et les animaux'.
> (Esinencu, Fusu et Crudu : 64)

Cette fuite dans la poésie semble ainsi évoquer au spectateur la limite de l'esthétique *In-Yer-Face*, sous peine de tomber dans le voyeurisme et l'obscène, l'irreprésentable, notions à même de desservir le but premier qui visait à dénoncer ces mêmes travers dans notre société.

Conclusion

Une nouvelle génération de dramaturges roumanophones se réapproprie, dans les années 2000, les codes du théâtre *In-Yer-Face* pour dénoncer une société européenne incapable de les intégrer. Dans les trois pièces analysées, le huis-clos théâtralise une violence de l'intime à l'effet cathartique limité puisque l'objectif de ces représentations est au contraire de nous faire prendre conscience de notre modèle sociétal qui déréalise la violence qu'elle engendre. Ce confinement dans le cercle privé illustre une impossibilité financière et médiatique de dire les rapports violents entre l'Europe et ceux qu'elle marginalise. Dans *U.F.*, Peca Stefan utilise cette esthétique pour proposer une bouffonnerie sexuelle surréaliste qui dit la vacuité d'un monde postmoderne que sa génération post-communiste découvre brutalement sans en maîtriser les rouages. La dramaturge Gianina Cărbunariu choisit quant à elle, dans *Kebab*, de créer un réalisme social *trash*, dégradation ironique du réalisme socialiste et du *kitchen-sink theater* pour dénoncer la face cachée de l'Europe, une marginalisation violente et terriblement présente. Enfin, l'illusion du vrai devient réalité dans la pièce *Le Septième Kafana*. Dans ce théâtre documentaire coup-de-poing, la volonté de retrait du commentateur pour laisser place à la parole des victimes remet au devant de la scène la réalité de la violence que notre société tend à refouler. Ainsi, Miloš Lazin explique :

> La lucidité sur l'état du monde doit désormais primer le formatage idéologique ou l'esprit de rébellion. […] Elle manifeste de surcroît que le monde n'a décidément rien d'absurde […] Mal fichu,

> grotesque, infernal, esquinté, sans doute, mais tellement réel qu'il devient in-visible, ir-regardable au quotidien, le monde a besoin d'un théâtre pour « aller se faire voir ». (Lazin)

Ce nouveau drame se donne ainsi pour mission de mettre en scène encore et toujours les refoulés de l'Europe, les tares et les limites de celle-ci pour un public habitué à se laisser rassurer par le discours omniprésent et déculpabilisant des médias.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

CĂRBUNARIU, Gianina. *Kebab* suivi de *Stop the tempo !* Arles : Actes Sud, 2007.

ESINENCU, Nicoleta, FUSU, Mihai et CRUDU, Dumitru. *Le Septième Kafana*. Paris : L'Espace d'un instant, 2001-2003.

KANE, Sarah. *L'Amour de Phèdre*. Paris : L'Arche Éditeur, 1999.

OSBORNE, John. *La Paix du dimanche*. Paris : Martel, 1995.

STEFAN, Peca. *U.F.* Paris : Flammarion, coll. Climats – Maison Antoine Vitez, 2004.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

BAUDRILLARD, Jean. *La Société de consommation*. Paris : Denoël, 1970.

BEBEL, August. *La Femme et le socialisme*. <http://classiques.uqac.ca/classiques/bebel_auguste/la_femme_et_le_socialisme/femme.html.> (vu le 17/05/2015).

BOUTIN, Véronique. « Le théâtre provocateur de Nicoleta Esinencu, dramaturge 'Dans ta gueule' ». *Les Chantiers de la Création* <www.http://lcc.revues.org/592> (vu le 17/05/2015).

DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.

JELINEK, Elfriede. *In Mediengewittern*. <www.elfriedejelinek.com> (vu le 17/05/2015).

LAZIN, Miloš. « Nouveau drame des Balkans et d'ailleurs ». <http://serbica.u-bordeaux3.fr/index.php/revue/sous-la-loupe/

156-revue/revues/425-sous-la-loupe-nouveau-drame-des-balkans-et-et-dailleurs-par-milo-lazin>.
SCHILLER, Friedrich. *Prosaische Schriften: erste Periode*. Tome 10, Leipzig: G. Fock, 2010.
SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Londres : Faber and Faber, 2001.
WEBER, Max. *Le Savant et le politique*. Paris : Plon, 1993.

ARTICLE DE PRESSE

BILLINGTON, Michael. Critique de *Kebab* au Royal Court de Londres. *The Guardian* 25 octobre 2007. <http://www.the guardian.com/stage/2007/oct/25/theatre> (vu le 17/05/2015).

SITE WEB

KANJY. *Kanjy blog*. « Writer of the week: Peca Stefan » <http://blog.kanjy.co/writer-of-the-week/peca-stefan/>
(vu le 17/05/2015).

---

[1] Tray Parker, « Uncle Fucker » in *South Park* :

> Shut your fucking face, Uncle Fucka
> You're the one that fucked your uncle, Uncle Fucka
> You don't eat or sleep or mow the lawn
> You just fuck your uncle all day long.

[2] « Mothman », l'homme-phalène, est une créature mythique issue de légendes urbaines américaines des années 1960 selon lesquelles cet être hybride aurait été aperçu juste avant l'apparition de catastrophes, jouant ainsi la fonction de présage de mort, personnage proche de la Grande Faucheuse. « Mothman » a ensuite été repris dans la culture populaire, notamment dans les comics de *Watchmen* et de *Batman* sous la forme de la « Mite tueuse ». Enfin, on retrouve l'homme-phalène également dans plusieurs films, jeux vidéo et séries télévisées.

Du *In-Yer-Face* au *In-Yer-Ear* : les « solo-symphonies » de debbie tucker green

Élisabeth ANGEL-PEREZ
(PR, Université de la Sorbonne, Paris 4, VALE, EA 4085)

Alors que le *In-Yer-Face* optait pour l'opsis et la frontalité, offrant à nos yeux le spectacle dérangeant de la violence barbare et de l'abjection (*Blasted*, *Trainspotting*, *Shopping and F***ing*), la scène anglaise contemporaine a plus récemment réinvesti les territoires de la parole délaissés par les néo-brutalistes. La pièce politique connaît un renouveau formel majeur avec le développement du théâtre *verbatim* (dont *The Permanent Way* en 2003 et *Stuff Happens* l'année d'après de David Hare sont de parfaits exemples) et de sa parodie (*Taking Care of Baby* de Dennis Kelly, 2007), mais aussi avec la pièce-conférence dans laquelle l'auteur lui-même se met en scène et vient ouvrir l'espace du débat politique avec le spectateur (*Via Dolorosa* (1997) et *Berlin/Wall* (2009) du même David Hare; mais aussi les *Shoot/Get Treasure/Repeat* (2007) lancées sous le titre de « Ravenhill for Breakfast » au festival d'Edimbourg en 2007), ou encore avec la pièce-rencontre à la post-dramaticité exacerbée de Tim Crouch (*The Author*, 2009) : des formes qui toutes placent le discours au centre du dispositif spectaculaire. Mais c'est aussi sous une forme moins ludique et plus poétisée que la voix fait aussi son retour sur la scène contemporaine : dès la fin du siècle dernier, Caryl Churchill, Martin Crimp et Sarah Kane dans ses deux derniers textes donnent à entendre une nouvelle écriture scénique fondée sur le retour du verbe et sur la puissance retrouvée du langage. Plutôt que d'agresser la vue et d'opter pour l'opsis, ce nouveau théâtre verbal délaisse le *In-Yer-Face* au profit du *In-Yer-Ear*. La violence résonne dans la force d'une langue où alternent les images agressives et brutales (le cru) et, à l'inverse, le manque à dire, l'ellipse qui rend la violence plus prégnante encore. Le sens politique se trouve ainsi davantage relayé par le travail sur la musicalité du texte et sur la circulation des voix

que par la frontalité du message adressé, construisant ainsi une scène éthique qui rend possible la rencontre avec l'autre. C'est récemment sous la plume de debbie tucker green que se déploie de manière magistrale, une nouvelle dramaturgie, plus radicale encore que les théâtres des voix de ses aînés et qui, sans donner à voir les corps en action, réinvestit autrement la corporéité à travers ce « métacorps[1] » qu'est la voix. Ce sont ces nouvelles modalités poétiques et politiques de la corporéité chez debbie tucker green que cet article tentera d'analyser dans toute leur puissance novatrice.

La Britannique d'origine jamaïcaine debbie tucker green, dont le nom qu'elle orthographie sans majuscules exclut d'emblée toute idée de hiérarchie et affiche un refus de la règle, donne à entendre, dès 2003 avec *Dirty Butterfly* au Soho Theatre, une autre musique du politique. Héritières, comme le montre Lynette Goddard, à la fois d'un théâtre post-beckettien qui spectralise et absente le corps plus qu'il ne le montre et d'une poésie aux accents anglo-jamaïcains ou afro-américains (de Ntozake Shange, Kwame Kwei-Arma à Lauryn Hill [Goddard : 191]), ses pièces proposent une perspective féminine sur le trauma et comme celles de Sarah Kane, articulent étroitement l'intime, le domestique et l'historique[2]. C'est le plus souvent par le biais d'une approche intimiste que tucker green donne à entendre les scandales éthiques qui, bien au-delà du sujet, mettent en scène les sociétés en crise dans un monde globalisé. *Dirty Butterfly* (2003) met en scène trois vies aussi fragiles que celle d'un papillon qui s'organisent autour de l'agression sexuelle subie quotidiennement par l'une d'entre elles ; *Born Bad* (2003) qui se déroule au sein d'une famille noire, travaille le thème de l'inceste paternel et de la responsabilité collective, un thème qui s'élabore à une autre échelle dans *Trade* (2004-2005), consacrée au tourisme sexuel. *Stoning Mary* (*SM* 2005) entrecroise là encore trois histoires qui portent de manière plus large sur les « droits de l'homme » et de la femme – la lapidation des femmes, l'enfant soldat et le sida (également au cœur de *Generations* [2005]) –, autant de thèmes qui donnent à penser une République islamiste ou une dictature africaine (Sierz 2011 : 98), mais dont les personnages, qui parlent résolument une langue

ethniquement modifiée, sont tous blancs et incarnés par des acteurs blancs : « All characters are white » (tucker green 2005a : 2).

En deux ou trois ans, tucker green parvient à créer une écriture en échos qui à la fois ouvre de nouvelles lignes de fuite et approfondit les perspectives déjà esquissées par ses aînés. Elle élabore une dramaturgie nouvelle, en forme de point de capiton, répétitive, proche de la mélopée, qui informe tant la poétique de chaque pièce prise séparément que l'œuvre tout entière perçue comme organique. *Random* (*R* 2008) occupe une place à part : elle cristallise à la fois les enjeux d'une pensée politique et ceux d'une poétique à l'œuvre. Les pièces plus récentes comme *Truth and Reconciliation* ou *Nut* (*N* 2013), par exemple, s'inscrivent à mon sens dans le prolongement d'une esthétique déterminée de manière séminale et presque matricielle dans *Random*.

Voix photogénique

La pièce s'articule autour d'un meurtre au couteau dont le déroulement a lieu hors-scène, dont la victime désignée par le hasard (« random ») est un adolescent noir en Angleterre. Topique, la pièce met en scène comme une synthèse des nombreux faits divers tragiques qui émaillèrent l'actualité anglaise en 2007.

En dépit de deux « parties » pourtant signalées dans le tapuscrit, sur scène la pièce se présente sous la forme d'un continuum ininterrompu dans lequel s'enchaînent les interventions, adressées au public de manière frontale, des membres de la famille – SISTER, BROTHER, MUM, DAD – mais aussi du Professeur (TEACHER) et de quelques autres. Les voix s'entretissent dans un long monologue pris en charge par « une seule actrice, noire » : « one black actress plays all the characters ». Cependant, il ne s'agit pas, pour les voix relayées par l'actrice, de retracer l'événement ni de narrer l'action, mais de montrer comment l'événement retentit sur le sujet qui le reçoit. Comme l'écrit justement Elaine Aston :

> [debbie tucker green's] dialogue is not written to flesh out event, dramatic detail or to offer audiences fully rehearsed backstories to the characters cast more often than not as unnamed daughters and

> sons, brothers and sisters or mothers and fathers. Instead, minimal and elliptical, the lines have designs on the audiences' ability to navigate their way through the emotional undercurrents of abuse, (s)exploitation, AIDS or knife crime. (Aston : 196)

Le dispositif vocal et la structure rhapsodique qu'il construit décuplent la force du message politique. *Random* juxtapose la voix des différents personnages, tous incarnés par cette seule et unique actrice noire, et progresse paratactiquement jusqu'au milieu de la pièce. Ce n'est qu'une fois que le spectateur s'est laissé en quelque sorte bercer voire hypnotiser par la langue quasi incantatoire du texte que la révélation du drame a lieu. Elle occupe toute la fin du premier acte et le début du second, coupant ainsi la pièce en deux, temporellement du moins – un avant et un après l'annonce du meurtre –, tout en n'altérant pas l'effet de continuité tissé par l'organicité des voix et du texte.

Comme le reste de l'action, le nœud du drame – le meurtre du jeune homme – fait l'objet d'une restitution sur scène comme déplacée : non seulement le drame n'est pas donné à voir et se déroule dans un espace dramatique aveugle, mais il n'est pas non plus raconté. Hors-scène, il est également hors-texte : le meurtre ne fait l'objet d'aucune narration, d'aucune annonce. Il est purement et simplement élidé. Le spectateur ne se voit proposer ni reconstruction iconique ou dramatique (c'est-à-dire en action), ni récit de l'événement. Au contraire, c'est par son absence même, par l'ellipse dont il fait l'objet, que l'événement heurte le plus. L'ellipse tant visuelle que vocale est la trace idoine de la mort. Ce qui envahit l'espace textuel, c'est la réaction de MUM (qui court sur deux pages et demie) et celle de SISTER à l'annonce du malheur qui les frappe :

MUM Bout –
Can they come in?
They still there
Lookin at me
Lookin at them
They looking past me at him
Bout….
'Can they come in?'
two a them Police cars

park outside
our yard.
Right ouside
Our yard.
…And all a my
whys?
All a my
Who's
All a my
Where's
All a my
What's and whens and whyfors
Rampaging all thru my –
Mind
Only come out as a quiet
… No. (*R* : 24-25)

Cette première confrontation entre MUM et l'intrus (ici, la police porteuse du message macabre) à l'évidence met à mal l'équilibre d'une fragile quotidienneté. Les ruptures, les aposiopèses, s'enchaînent, amenant le personnage au bord du gouffre, aux confins du langage, vers ce « silence actif » que debbie tucker green sollicite, et c'est là une constante de sa poétique, plus franchement encore dans presque toutes ses autres pièces. Ces répliques blanches intègrent ainsi le silence à la matière même du langage. C'est dans les blancs du texte, où le silence mortifère trouve une caisse de résonnance, que se dit presque infra-verbalement la douleur : dans le creux, dans l'absence du mot, plus que dans le plein de la langue.

En outre et parallèlement à la douleur qu'il exprime iconiquement par le tiret annonciateur d'aphasie, le parler de MUM procède par déplacement métaphorique. Il relocalise la brutalité du fait (la mort du fils/frère) en surinvestissant le détail métonymique que sont les bottes des soldats :

MUM Dark boots an' heavy shoes
Inna my house.

On my carpet.

Dark boots
An' heavy shoes –
On my clean carpet --
In my good room –
In my front room –
My visitor room –
My room fe best –
Fe formal –
Not even fe fambily,
Dark boots and heavy shoes –
Beatin down my
For best carpet
Without a secon thought …
From them. (*R* : 26)

La voix ici, éminemment photogénique, se fait image. Répétée à l'envi, l'image des bottes sales sur le tapis virginal fait gros plan : la répétition déclenche le fonctionnement presque cinématographique de la langue là où la dramaturgie évite la mise en image directe (aucune action n'a lieu sur la scène que celle de parler). Le texte ici « fait image » dans un processus très beckettien[3] : ce n'est pas la Mère que l'on voit, alors que l'actrice-narratrice nous donne à entendre sa voix mais, au-delà d'elle ou à l'intérieur d'elle, la représentation iconique de l'après-coup et du trauma. Le gros plan contient à lui seul toute la brutalité de l'annonce qui elle est à son tour élidée, et fait ressurgir le meurtre lui-même comme par anamorphose : ces bottes sales sur le tapis virginal, ce sont bien les icônes des coups qui ont tué l'enfant. Comme relovée au cœur de l'image (les bottes noires sur le tapis virginal), la violence pourtant bannie de l'action scénique dans la pièce, réinvestit le discours. Comme le « corrélat objectif » à la fois du meurtre et de l'annonce du meurtre, les bottes sombres sur le tapis virginal dépathétisent tout en la repathétisant la situation de deuil dans sa globalité. Le corps du fils, qui dès lors ne sera plus qu'absence, s'abstrait dans cette image de l'annonce muette de l'événement. Les bottes sales sur le tapis blanc mettent en signe le meurtre et l'annonce du meurtre. L'ellipse de l'annonce, dont ne nous parvient que le contour

plastique et visuel, inscrit plus haut et fort que la langue la perte et le deuil impossible.

Dispositif vocal et scène éthique

Parentés

Que le *In-Yer-Face*, on l'aura compris, bascule dans le *In-Yer-Ear* dans cette pièce représentative du retour au théâtre verbal qui s'opére sur une scène contemporaine, n'est pas sans conséquence sur le « pacte spectatoriel[4] ». Plus radicalement que les voix en partage de Crimp (notamment dans *Attempts on Her Life*, dans la trilogie *Face to the Wall* ou plus récemment dans *In the Republic of Happiness*), *Random* déploie un dispositif vocal qui travaille la circulation des voix et le non essentialisme de la voix. Le régime textuel fait apparaître en scène, on l'a dit, une instance féminine unique, personnage-narratrice protéenne qui donne à entendre tour à tour le paysage intérieur de chaque personnage du drame.

Le régime poétique est donc d'un bout à l'autre de la pièce celui du discours indirect libre : ce sont les mots des personnages et non de la narratrice que l'on entend et on est donc bien, malgré tout donc, dans une situation d'incarnation. Néanmoins, le discours indirect libre est homogénéisé par la puissance énonciatrice, à la manière du « stream of consciousness » qui résonne dans les partitions labiles de Virginia Woolf. Plus encore que chez James ou Joyce, le « stream of consciousness » de Virginia Woolf met en place à la fois une délégation de la parole à la faveur de l'effacement du narrateur et un mouvement inverse qui consiste à redonner, clandestinement, un rôle au narrateur, repérable dans l'unification du tissu narratif : les personnages de *Mrs Dalloway*, par exemple, qu'ils soient homme ou femme, riche ou pauvre, parlent tous la même langue. Chez tucker green, le texte se déploie, dans une double instance dramatique et narrative à la fois, qui confirme que, comme l'écrit Jean-Pierre Sarrazac,

> Depuis les années 1950, le théâtre s'arroge donc enfin un pouvoir dont on pouvait croire qu'il resterait, sous les espèces du

> ‘monologue intérieur’, le privilège du roman : extérioriser le débit mental des personnages, extravertir le soliloque. (Sarrazac : 130)

Et plus loin « … le personnage monologuant qui s’impose aujourd’hui sur nos scènes possède cette particularité qu’il parle en se taisant ». Comme ressuscité, « le soliloque des nouvelles dramaturgies, ajoute J.-P. Sarrazac, monte d’un corps muet. Il est, littéralement, transcrit du silence » (cf. *Ibid.*). Dans *Random*, le corps muet se trouve ainsi simultanément figuré et absenté de la scène, grâce à un protocole théâtral explicite : une seule actrice joue tour à tour tous les personnages, sans changement de costume, sans grimage, sans effort pour recréer une situation théâtrale illusionniste : le théâtre se dit là ouvertement en tant qu’incarnation (*embodiment*) à l’œuvre. Il dit la toute puissance de la pratique théâtrale qui convoque ce qui n’est pas là.

A la fois une et plurielle donc, la voix de la comédienne (le rôle fut créé par Nadine Marshall dans la mise en scène de Sacha Wares au Royal Court en 2008) donne à entendre un texte réattribué au niveau identitaire (les personnages parlent chacun à leur tour et l’actrice les « incarne » dans leur spécificité) mais pour autant fait résonner d’innombrables reprises et similitudes d’expression entre les identités différentes. Ainsi le texte de SISTER est en partie repris par BROTHER dans un phénomène d’écho qui tisse la parenté de sang dans la langue :

SISTER… And the su’un in the air —
in the room —
in the day —
like the
shadow of a shadow feelin…
off-key — I…
look the clock. Eyeball it.
It looks me back.
Stare the shit down —
It stares me right back.
(Beat)
… Till it blinded first — loser.
Then changes its time…7.37.
a.m.

So I —
Give it my back —
Roll on my front —

BROTHER 7.38
a.m.
Lay bad. Slept bad. Stretch (*choops*)—
Don’t help.
Birds sweetin their birdsong outside. Nice.
People already on road.

Neighbourhood Stags barkin the shit outta
The area.
Sun doin what I do –
Five more minutes –
Ent read for the up.
And the su’un in the air –
In the day –
In my room …
7.41
a.m.

Flex under the duvet —
An lie there on the reluctant to get up —
A rubbish night's sleep
A restless night's sleep
For no reason at all.
Birds bitchin their birdsong outside.
People already on road.
Dogs in their yards barkin the shit outta
The neighbourhood.
(*R* : 4)

Les mêmes mots, dans une inflexion légèrement différente (« birds bitchin » / « birds sweetin »), ricochent et tissent la toile organique et ininterrompue de ces « solo symphonies[5] ». La structure rhapsodique du texte – le tissu du texte se donne comme un patchwork continu de monologues paratactiques : celui de SISTER, puis de BROTHER, etc. – construit, en dépit de la linéarité syntagmatique, une convergence symphonique et plus que de polyphonie, c'est de choralité qu'il convient de parler. Pris en charge, on l'a dit, par une seule voix d'actrice, le texte travaille donc la circulation des voix et dans les accents trouvés ici et retrouvés là, on perçoit que ce que travaille tucker green, c'est la preuve verbalement tangible de l'empathie, voire de la rencontre éthique avec l'autre.

Circulations

Ce qui en effet caractérise ici la pratique de tucker green, c'est précisément que la voix est portée par un autre biologique. Le corps parlant n'est pas seulement muet, comme W dans *Rockaby* par exemple, mais absenté de la scène. Radicalisant l'expérience de la « déprise » de la voix telle que Martin Crimp a pu la mettre en place dès *The Treatment* et *Attempts on Her Life* mais surtout dès son premier livret d'opéra pour George Benjamin, *Into the Little Hill*, où la voix du Ministre était chantée par deux voix féminines, tucker green autorise ici une parole circulante, labile, dont la vérité est peut-être à trouver justement dans le fait qu'elle est médiée. Dans le livret que Martin Crimp compose pour George Benjamin, *Into the Little Hill*, l'intériorité du Premier Ministre est relayée par deux tessitures – une

soprano et une contralto –, à la fois voix narratrices et incarnées. Une partie de l'action se passe « à l'intérieur de la tête du Ministre » (« Inside the Minister's Head »). Crimp met en place, comme Kane dans *Crave* ou *4:48 Psychosis*, un théâtre de l'espace mental dans lequel se déploie une voix qui est à la fois narratrice et sujet de la diégèse. Dans *Random*, comme dans le livret de Crimp, le récit de l'événement se fait événement du récit. SISTER, BROTHER, et les autres personnages de la pièce « sont parlés » mais leur voix reste à jamais muette. C'est la médiation qui permet l'expression de leur paysage intérieur. La mise à distance, par la voix de l'autre, permet d'exprimer au plus près ce qu'une parole directement issue du corps biologique, par souci naturaliste, ne pourrait accomplir. Le moi intime des personnages ne peut se révéler que grâce à la médiation de la voix narrative qui épicise ou narrativise le drame, lequel est à son tour – puisque la voix *joue* à être l'autre – redramatisé. Dans ce qui, à l'opéra, pourrait s'appeler une confusion du récitatif et de l'aria[6], la voix de l'actrice en scène vocalise simultanément le moi intime du personnage et sa mise en récit.

La circulation des voix qui permet l'empathie et ouvre la scène éthique se renforce d'un projet politique précis qui vise à interroger les frontières ethniques de la langue et du monde.

Random, à l'image de son incipit cité ici, affiche être rédigée dans un anglais clairement jamaïcain qui oscille ou plutôt rassemble les britannicismes et les américanismes. Des mots comme « duvet » ou « rubbish » (« quilt » et « trash » en Afro-Americain ou en American Caribean) ancrent le texte dans un contexte britannique de même qu'une orthographe telle que « ent » (« aint » serait plus probable en Afro-Americain). Transposition de l'accent jamaïcain britannique aussi dans le doublement de voyelles (comme dans « su'un ») ou dans les constructions transitives de verbes en principe intransitifs (« look the clock »). Des expressions comme « mekin me shiver » rendent bien compte de l'effacement des diphtongues propre à la prononciation caribéenne, et jamaïcaine en particulier, qu'elle soit réinstallée en Angleterre ou aux États-Unis. De la même manière, l'élision du « g » comme dans « feelin » est plus fréquent en anglais anglo-caribéen qu'en afro-américain où l'apostrophe est de

règle, sauf dans les textes écrits par des femmes : les femmes en effet évitent d'utiliser des apostrophes de manière à ce que le mot soit entier et non pas tronqué[7]. Cette voix porteuse d'identités plurielles donc – britannique (« duvet »), parfois distinctement anglo-jamaïcaine (« ent ») parfois jamaïcaine sans distinction entre l'anglo-jamaïcain et l'afro-américain (« mekin ») – construit un sujet multiple ou pluriel ou tout au moins un sujet labile. Des micro altérations ethniques brouillent l'origine et construisent non pas un sujet immigré au Royaume-Uni et portant trace de ses « racines », mais bien un sujet postnational. On est au-delà de la distanciation historique ou géographique brechtienne dont debbie tucker green pourrait se servir pour révéler une situation proche en la mettant à distance. La langue, hybride, méandre entre les tournures propres à l'anglais de Grande-Bretagne, l'afro-américain ou l'anglais de la Caraïbe, et fait advenir un sujet globalisé où s'entendent dans le même temps le riche et le pauvre, le nord et le sud.

Cette entreprise de déprise identitaire constitue l'une des constantes de la dramaturgie de debbie tucker green. Elle est portée à son comble dans *Stoning Mary* qui prévoit, on l'a dit, des acteurs blancs pour dire ces parlers aux accents jamaïcains et ces problématiques d'un autre continent :

> YOUNGER SISTER So what happened to the womanist bitches
> … the feminist bitches?
> …The professional bitches.
> What happened to them?
>
> What about the burn their bra bitches?
> The black bitches
> The rootsical bitches
> The white the brown bitches
> The right-on bitches
> What about *them*? (*SM* : 61-63)

Elle se retrouve dans ses pièces récentes où les voix blanches et noires partagent nombre d'inflexions contribuant ainsi à travailler politiquement contre l'emprise identitaire. Dans *Nut*, qui ouvre en 2013 à Londres, les voix de la noire Elayne et de la blanche Aimee

n'empruntent pas des vocalités si différentes : si Elayne pratique plus souvent la négative non diphtonguée « ent », elle partage avec Aimee un certain nombre de « aint » (*N* : 11, par exemple), les ellipses du « g » au gérondif ou encore les mots tronqués, autant de marqueurs prétendument ethniques de la langue qui donnent à l'une et l'autre un discours phonétiquement proche. Cette proximité verbale est en outre renforcée par la technique du chevauchement du dialogue :

> ELAYNE my people would smell your bullshit –
> AIMEE that's how I'd write your / eulogy.
> ELAYNE they'd know iss not bout me and embarrass you, their
> impression
> of me intact, solid amongst written/ shit.
> AIMEE i'd be honest boutchu not harsh, not too harsh but/
> honest
> ELAYNE they'd know and you wouldn't be invited –
> AIMEE you wouldn't know if I'd be there.
> ELAYNE getchu barred. (*N* : 5)

Trouver la voix de l'autre, c'est tout l'enjeu de ce début de pièce. Et en dépit des protestations d'Elayne, les accents d'Aymee nous confirment que la « circulation » a bien opéré entre les deux amies.

La suprise et l'effet de défamiliarisation qu'entraîne le choix d'acteurs blancs pour vocaliser ces voix noires se retrouvent dans *Random*, de manière plus subtile. L'effet d'aliénation brechtien ou *Verfremdungseffekt* est redirigé vers l'empathie et la responsabilité (Aston : 195 sq). Dans *Random*, de même que la voix d'une seule actrice habite plusieurs réalités corporelles et psychiques, la même voix porte plusieurs référents topologiques et identitaires. On comprend bien alors le paradoxe de cette écriture qui stylise pour rendre plus réaliste, qui introduit de la distance et travaille, à la manière brechtienne, la rupture de l'illusion, pour cerner au plus près les accents réalistes de la parole.

La scène est donc une scène de partage, le lieu même où s'opère la rencontre avec autrui : la scène éthique, somme toute, au sens où l'entend Emmanuel Levinas. Cette scène qui fait apparaître

le visage d'autrui, non pas en le donnant à voir[8] – puisque précisément debbie tucker green absente le personnage et son visage – mais en le livrant, dans toute sa « nudité », par le biais d'une parole médiée et circulante.

Play-Poems et « Solo Symphonies »

Enfin, c'est la frontière entre les genres littéraires que le texte de debbie tucker green vient troubler. debbie tucker green confie qu'elle n'écrit pas d'emblée dans une forme délibérément donnée :

> a voice in my head that won't go away and grow into scraps of writing that she the fits together …I never set out to write plays (…) I was just messing about writing stuff down (…) I didn't know whether it was a poem, lyrics to a song or a play (debbie tucker green, citée par Garner, in Goddard : 191)

Véritable « play-poem », pour reprendre une expression que Virginia Woolf utilisait pour désigner *The Waves*, *Random* là encore est représentative du reste du corpus. Parcimonieux, précieux, le texte s'égrène verticalement, en forme de poème ou de chanson. Le parti-pris d'oralisation qui retranscrit dans le texte la langueur de certaines syllabes (« su'un ») ou l'oblitération de certaines diphtongues (« mekin ») ou finales (« feelin », « outta ») avant que d'être la marque d'un parler ethnique, inscrit le texte dans une musicalité propre qui transcende le logos au profit de la *phonè*.

La qualité allitérative et assonantique du texte (« shadow of a shadow », « look the clock », « Birds bitchin their birdsong »), résolument portée sur le travail du signifiant et exacerbant la dimension hypnotique du texte, rehaussée par la rhétorique itérative et souvent anaphorique du texte (« A rubbish night's sleep / A restless night's sleep »), opère en totale rupture avec le débit naturaliste tout en cernant au plus près la quotidienneté.

Les choix lexicaux confirment la démarche. L'utilisation rare de formes transitives directes insolites (« look me ») ou l'invention verbale (« eyeball me ») qui vient rappeler la proximité entre la poésie et cette explosion de vitalité dans la langue que sont l'argot et les nouveaux parlers urbains construisent un texte à la fois élaboré et

artiste qui paradoxalement devient sans doute le lieu même du parler réaliste. Comme l'écrit Lynette Goddard, debbie tucker green crée une poétique paradoxale qui invite à repenser le réalisme au théâtre :

> by writing sparse phonetic and rhythmic dialogue that is simultaneously stylized and yet eminently realistic in capturing the sound of how people really speak through overlapping speech and often fragmented and incomplete sentences. (Goddard : 193)

tucker green ne poétise pas le réel, ce qui l'inscrirait dans une utopie déréalisante et politiquement vaine, mais au contraire décèle les rythmes profonds, intimement poétiques, du parler naturel :

> Listen to a group of kids – just repeat and repeat and repeat. (…) "It's hot ouside … it's really hot, innit? I bet it's really hot". Suddenly, you've got half a page of dialogue. (cité par Aston : 196)

Le paradoxe du « play-poem » de debbie tucker green est qu'il crée comme une méta-langue (langue dans la langue) à la musicalité exacerbée et trouve dans la veine poétique même qui s'y exprime les accents réalistes du parler populaire.

> This ent a morning to be peaceful
> And the somethin in the air —
> In the room —
> In this day —
> Mekin mi shiver —
> Even tho my single duvet
> Is holdin onto me like my man –
> Who still don't phone —
> Should be. (*R* : 3-4)

Le texte déploie une poétique à la fois fluide et heurtée, qui travaille l'ellipse, donne à entendre le silence (« – »), rompt les constructions grammaticales et somme toute dérégule la langue. La proximité avec Lauryn Hill (« Zion », « That Thing », etc.) est troublante. La metteur en scène Sacha Ware commente :

> debbie writes with an extremely pointed sense of two things: page layout and punctuation. And really it is like a musical score. (cité par Aston : 197)

Dans la langue dominante, debbie tucker green ouvre un espace de liberté, un espace presque anarchique, pour créer ce que

l'on pourrait, avec Jean-Pierre Sarrazac, appeler une « infralangue » qui corresponde le plus étroitement possible aux corps opprimés de ses personnages (Sarrazac : 132). Rythme saccadé ou au contraire travaillant le fondu enchaîné, anarchie grammaticale et lexique débridé et inventif caractérisent la poésie urbaine de debbie tucker green : à la fois sur-élaborée et empreinte du plus grand réalisme, la musique verbale des personnages opère la synthèse entre distanciation et naturalisme.

C'est donc bien plus vers la « symphony » que vers le « solo » que se donnent à entendre ces monologues, solipsistes seulement en apparence. A l'intérieur de ces niches d'individualité se recompose le sujet moderne, globalisé, éminemment politique et éthique. Et c'est sur les prémisses d'une identité globale (re)composée que le texte vient heurter le spectateur de toute la puissance de sa violence sonore et verbale.

Dans un double mouvement qui à la fois renie l'image scénique – le texte demeure aural et ne passe jamais à l'acte – et la reconvoque pourtant, la partition de debbie tucker green donne à penser la voix comme méta-corps. Timbrée, habitée par le corps qui la porte, la voix est à la fois triomphe de la corporéité et refus de la matérialité corporelle ; spectrale, prise entre la chair du verbe et l'intangible du son, la voix ouvre au théâtre une quatrième dimension.

C'est dans cette dimension-là que s'inscrivent les plus passionnantes des écritures de l'après-*In-Yer-Face*. Le nouveau théâtre politique qui se met en place sur la scène anglaise contemporaine et dont debbie tucker green est l'une des chantres les plus expressives fait la part belle non plus à la violence frontale mais à la voix. Le corps, essentialisé dans la voix, trouve une nouvelle façon de dire son martyr et paradoxalement, le corps spectralisé déclenche un investissement empathique souvent plus fort que la violence frontale. Le corps souffrant se donne à entendre dans la voix et dans la chair même du texte. Parce qu'elle convoque et conjure le corps, et parce qu'elle est toujours la voix de l'autre, la voix de *Random* conteste l'essentialisme, déconstruit les oppositions binaires (noir/blanc ; homme/femme) et fait advenir un sujet labile,

pluri-ethnique, globalisé, renégociant ainsi dans le « contrat de spectacle » en terme de responsabilité active et empathique.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

KANE, Sarah. *4.48 Psychosis*. Londres : Methuen Drama, 2000.
TUCKER GREEN, Debbie. *Dirty Butterfly*. Londres : Nick Hern Books, 2003.
—. *Stoning Mary*. Londres : Nick Hern Books, 2005.
—. *Trade*. Londres : Nick Hern Books, 2005.
—. *Generations*. Londres : Nick Hern Books, 2007.
—. *Random*. Londres : Nick Hern Books, 2008.
—. *Nut*. Londres : Nick Hern Books, 2013.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

AGAMBEN, Giorgio. *Le temps qui reste*. Paris : Payot, coll. Rivages poche, 2000.
ASTON, Elaine. « debbie tucker green » in MIDDEKE, Martin, SCHNIERER, Peter Paul et SIERZ, Aleks (éds.). *Contemporary British Playwrights*. Londres : Methuen Drama, 2011, 183-202.
COHEN-LEVINAS, Danielle. *La Voix au-delà du chant*. Paris : Vrin, 2006.
GODDARD, Lynette. « debbie tucker green » in REBELLATO, Dan (éd.). *Modern British Playwriting (2000-2009)*. Londres : Bloomsbury, 2013, 182-212.
LEVINAS, Emmanuel. *Éthique et Infini*. Paris : Le Livre de Poche, 1984 (réédition 1982).
LECOSSOIS, Hélène. « L'écriture du traumatisme de debbie tucker green ou la mise en jeu de la répétition » in PAGE, Christiane (éd.). *Écritures théâtrales du traumatisme ; Écritures de la résistance*. Rennes : PUR, 2012, 175-187.
MARCH, Florence. *Relations théâtrales*. Montpellier : L'Entretemps, 2010.

MIDDEKE, Martin, SCHNIERER, Peter Paul et SIERZ, Aleks (éds.). *Contemporary British Playwrights*. Londres : Methuen Drama, 2011.
REBELLATO, Dan (éd.). *Modern British Playwriting (2000-2009)*. Londres : Bloomsbury, 2013.
SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*. Belval : Circé, 1999.
SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Londres : Faber and Faber, 2001.
—. *Rewriting the Nation: British Theatre Today*. Londres : Methuen Drama, 2011.

---

[1] J'emprunte cette notion à Danielle Cohen-Levinas :

> La voix constitue un métacorps qui aurait subi une désaliénation progressive de son obédience au corps, afin d'aboutir, avec l'opéra du XIX^e^ siècle, à une mise à distance, un retrait, une putréfaction imaginaire et sublimée du corps proprement dit. (Cohen-Levinas : 66)

[2] Kane déclare à propos de *Blasted* :

> So I thought, "what could possibly be the connection between a common rape in a Leeds hotel room and what's happening in Bosnia"? And suddenly the penny dropped and I thought, "of course it's obvious – one is the seed and the other is the tree." (Sierz 2001: 101)

[3] Voir notamment Samuel Beckett, *L'Image*. Paris : Minuit, 1988.

[4] Les notions de « pacte spectatoriel » et de « contrat de spectacle » sont empruntées à Florence March, dans son livre *Relations théâtrales*, Montpellier : l'Entretemps, 2010.

[5] On lira avec profit l'article d'Hélène Lecossois consacré à la poétique du trauma chez tucker green et en particulier, on retiendra la manière dont H. Lecossois, après Marc Amfreville, sollicite le concept de « mot-rime » dessinant des « constellations rythmiques » emprunté à Agamben (Agamben : 133).

[6] Voir Élisabeth Angel-Perez, « Je(ux) de voix : le théâtre de Martin Crimp », *Tropismes* 17 (2011).

[7] Pour toute cette analyse, je remercie vivement Monica Michlin et Kerry-Jane Wallart de l'Université de Paris-Sorbonne, pour leur aide indispensable.

[8] Levinas dit bien que « la meilleure façon de rencontrer le visage de l'autre est de ne même pas remarquer la couleur de ses yeux » ; c'est « l'absence de l'autre qui est la présence de l'autre » (Levinas : 79).

La scène britannique au XXI[e] siècle : crise de l'auteur dramatique ou changement de paradigme ?

Cyrielle GARSON
(Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, ICTT, EA 4277)

> I was part of a theatrical movement once. As with most movements, no one who was a part of it noticed anything moving at the time. I still wouldn't know if a journalist hadn't told me. "In-Yer-Face", it was called, which offended the more famous of my fellow movementarians, but I was just glad someone had noticed I was alive. As far as I can tell, In-Yer-Face was all about being horrid and writing about shit and buggery. I thought I was writing love stories. Fifteen years on, there doesn't seem to have been another movement, so I thought I'd try to start one. Unfortunately, despite being pretty sure the next movement will be absurdist in nature, I couldn't think of a snappy name for it so I gave up on that. Then I thought I'd write a provocative Dogme-style manifesto, but I only came up with four rules, and I've already broken two of them in my new show. Then I thought I'd write Ten Commandments for young writers but a) that's a little pompous, and b) there's only one commandment worth a damn, and it's this: THOU SHALT NOT BORE. (Neilson)

Chaque décennie insuffle un nouvel élan dramatique à l'histoire du théâtre britannique contemporain. Si le récit du *In-Yer-Face theatre* offert par Aleks Sierz a marqué de manière profonde toute pensée critique sur la création théâtrale des années 1990, le XXI[e] siècle ne se prête plus au jeu du grand récit totalisant et récuse avec force tout effort de théorisation. La nature disparate de la vague théâtrale à l'aube du nouveau millénaire fausserait les compas, perturberait les boussoles et rendrait inefficaces les radars les plus perfectionnés. Des tentatives multiples essaient pourtant de palier ce désagrément critique mais elles se brisent, les unes après les autres, contre l'hétérogénéité inflexible de la production théâtrale outre-Manche. Michael Billington reconnaît ainsi la présence accrue du

behind-your-back drama (2005), un théâtre plus énigmatique que son prédécesseur tandis qu'Élisabeth Angel-Perez perçoit, à juste titre, un retour au théâtre verbal qu'elle appelle *In-Yer-Ear* (2013).

Par souci de mettre de l'ordre et de se saisir d'une histoire du théâtre sans cesse en mouvement et en recomposition, chaque période théâtrale d'après-guerre correspondrait à un acte différent d'une pièce en cours d'écriture[1], avec quelques divergences notoires selon les auteurs. Nous aurions ainsi atteint le troisième acte de cette histoire selon Martin Middeke, Peter Paul Schnierer et Aleks Sierz : « In Act Three, the 2000s, as state funding for theatre rose, new writing multiplied in its practitioners and diversified in its subjects » (Middeke, Schnierer et Sierz : xiv). Cependant, pour Aleks Sierz, mais cette fois dans *Rewriting the Nation*, nous en serions déjà au cinquième acte depuis le 11 septembre 2001 :

> Now, after 9/11, the ground has shifted yet again with the revival of political drama and a concern with national identity being the chief characteristics of this current Act Five of postwar drama.
> (Sierz 2011 : 19).

Enfin, pour David Edgar lors de son intervention à l'université d'Oxford en février 2015, il serait plutôt question d'une histoire du théâtre britannique en six actes[2]. Quoi qu'il en soit, au même moment, de tous côtés s'élève un discours de « crise » sur la santé du théâtre britannique aujourd'hui. Selon Aleks Sierz (Sierz 2008), les pièces produites dans les années 2000 manqueraient de mordant et d'ambition. Chez le dramaturge David Edgar, la situation de l'auteur de théâtre serait en péril (Trueman 2013a ; Edgar 2015). Pour le directeur artistique du Lyric Hammersmith à Londres, Sean Holmes, la racine de ce mal-être proviendrait des structures mêmes de l'industrie du théâtre britannique (Holmes 2013). Pour d'autres, enfin, la crise financière (Kennedy et Campbell Pickford ; Adamson *et al.*) laisse présager le pire pour les années à venir. Cet état des lieux peu réjouissant cède parfois même la place à un sentiment de nostalgie envers la période précédente, qui revêt aujourd'hui les habits de l'âge d'or et érige Sarah Kane en figure de proue immaculée. Même vingt ans plus tard, le vide laissé par la génération *In-Yer-Face* se fait cruellement sentir et la recherche du nouveau

talent, de la nouvelle pièce, d'une nouvelle impulsion pour secouer un soi-disant état d'inertie court sur toutes les bouches : « busy looking for the next […] hot twenty-something writer » (Sierz 2013 : 48) ; « I'm waiting for another *Shopping and F***ing* » (Trueman 2013b) ; « bring us the next revolution in English theatre and Worldwide » (Rodda : 95) ; « what if the new funding for new writing programmes fails to discover a new Sarah Kane or a new Mark Ravenhill or a new Patrick Marber? » (Sierz 2003 : 40).

Fort heureusement, tout ne concourt pas à confirmer une telle vision de la production contemporaine. Ainsi, le critique Andrew Haydon parle d'un âge d'or d'un nouvel ordre :

> I intend to argue that British theatre enjoyed something of a qualified "golden age" in the 2000s, both artistically and economically. While it could be claimed that by the end of the decade there had not been any single revolutionary moment – no *Look Back in Anger* or *Blasted* – a number of changes in the way that theatre was being watched, thought and talked about, were indicative of bigger underlying shifts, facilitating an ever-increasing plurality in the work available. (Haydon : 40)

De manière identique, l'ouvrage dirigé par Vicky Angelaki, *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground* (2013), permet de contrebalancer les prémisses de *Theatre in Crisis?: Performance Manifestos for a New Century* (2002) co-dirigé par Maria Delgado et Caridad Svich. S'il fut vrai qu'un climat général de frustration planait dangereusement au-dessus de la Grande-Bretagne au tournant du nouveau millénaire, qu'en est-il aujourd'hui ? En ce moment, l'ensemble de l'œuvre de Sarah Kane est reprise au Crucible Theatre, à Sheffield[3] et une nouvelle représentation de sa pièce *Anéantis* se joue à The Other Room à Cardiff. Une nouvelle génération de dramaturges se déclare inspirée par celle des années 1990 (Dickson ; Stephens 2010) et la mise en scène de la meilleure pièce de 2014 (Editorial Staff 2015), *Pomona* d'Alistair McDowall[4], est affublée du label *In-Yer-Face* (Sierz 2014 ; Bosanquet). Il est alors temps de se poser la question de l'héritage du *In-Yer-Face* avant d'essayer de rendre compte des spécificités de ces quinze dernières années.

L'héritage du *In-Yer-Face*

> To shock, a play needs to be, at some level, an unknown quality. We check into that Leeds hotel room with too much baggage these days. We arrive braced for *Blasted*, steeled against its savagery. (Trueman 2015)

Au moment de la composition de cet article, toute une série de reprises des pièces au centre de la nouvelle écriture théâtrale[5] des années 1990 fait soudainement irruption de manière simultanée dans les théâtres britanniques :

> Political sleaze, arguments over Europe and fears for the NHS – sometimes it feels as if it's the 1990s all over again. And, right on cue, theatre has been staging a whole shelfload of revivals of work from that decade: Kevin Elyot's *My Night with Reg*, Conor McPherson's *The Weir* and Jonathan Harvey's *Beautiful Thing*. The Donmar Warehouse, under the spirited leadership of Josie Rourke, has led this trend, and its latest offering is *Closer*, Patrick Marber's brilliant 1997 play, revived now with Rufus Sewell in the cast. (Sierz 2015)

Cependant, cette tendance[6], quoique intrigante au premier abord, ne saurait rendre compte de la direction effective qu'a prise la scène théâtrale britannique dans sa phase la plus contemporaine, comme nous l'explique Vicky Angelaki :

> Today, of course, we are experiencing a very different historical moment from the 1990s socially as well as politically. This is crucial both in the United Kingdom, in terms of the new theatre produced, and beyond, in terms of the work that now represents the country's cultural climate. However, despite the relatively swift pace at which the field has moved, despite the thematic, conceptual and formal innovations that have shaped the post-1990s period in British playwriting, the iconic texts of the 1990s possess an enduring relevance and allure. (2014 : 196)

Ainsi, au cours des deux dernières décennies, les dramaturges britanniques ont eu de nouvelles préoccupations, notamment en ce qui concerne un théâtre plus ouvertement politique que celui des années 1990. Ce dernier s'est incarné de manière flagrante dans la pratique du théâtre documentaire ou *verbatim* qui s'est multipliée

avec une abondance inouïe : « documentary theatre, followed on the heels of *In-Yer-Face* theatre » (Taylor : 225). Sierz fait le constat suivant sur la scène britannique au XXI^e^ siècle :

> Although some playwrights, such as Philip Ridley, debbie tucker green and Dennis Kelly, use some of the techniques of in-yer-face theatre, the general scene has moved on. (Sierz 2008 : 34)

Dans *Rewriting the Nation* sur la décennie suivante, il utilise à nouveau l'expression *In-Yer-Face* pour décrire le travail de certains dramaturges qui ont percé dans les années 2000. Ainsi, sous sa plume, en plus des auteurs cités plus haut, Gary Owen est décrit en terme d' « *In-Yer-Face* ferocity » (Sierz 2011 : 158) et *Sliding with Suzanne* de Judy Upton en terme de « stoking *In-Yer-Face* theatre » (Sierz 2011 : 180). Plus récemment, Aleks Sierz a associé dans le même article *Hotel* de Polly Stenham (Sierz 2014a) à *Anéantis* de Sarah Kane, puis à *Closer* de Patrick Marber, avant de conclure que la jeune auteure possède « her very own punky *In-Yer-Face* style » (cf. *Ibid.*). D'une certaine manière, le travail de Simon Stephens s'inscrit aussi parfois dans la même veine ou, plus exactement, il présente des caractéristiques proches d'une sensibilité *In-Yer-Face*[7], tout en appartenant à la génération « post-millennial » et « post-*In-Yer-Face* » (Innes : 445).

Toutefois, pour Sierz, il est bien évident que le *In-Yer-Face* est suranné et que la majorité des pièces aujourd'hui présente une esthétique bien distincte : « After 1999, you still get individual plays that have that sensibility, but it's no longer the norm » (Aragay *et al.* : 151). Le site inyerfacetheatre.com a cessé toute activité depuis 2010 et désormais les références au style *In-Yer-Face* sont souvent de l'ordre de la parodie :

> certainly by the time that Ben Elton was mocking the form in a novel of his – a character was going to see a play called *Fucking and Fucking* at the Royal Court – it was over. (Eldridge : 55)

Dans *I, An Actor* (2001) de Christopher Douglas et Nigel Planer (écrit sous le nom de plume Nicholas Craig), l'auteur fictionnel prétend avoir joué dans une pièce au *Royal Court* du nom de *Fist F***ing*. Toujours dans le même registre, le dramaturge irlandais

Chris Lee a écrit dans les années 2000 *Crushed*, parodie d'une pièce de Sarah Kane, et l'auteur liverpoolien Robert Farquhar, *Bad Jazz* en 2006, pièce qui fait la satire du *In-Yer-Face*. L'année suivante, dans *Leaves of Glass* (2007), Philip Ridley, parodie lui-même le mode *In-Yer-Face* lorsque l'un des personnages, Debbie, décrit une pièce de théâtre : « Soldiers burst into that girl's house. Raped her. Shot her. And the girl's parents. Then set fire to the whole caboodle » (Ridley : 219). À défaut de choquer, le *In-Yer-Face* suscite le rire de la scène à la salle. Ainsi, la reprise des éléments constituants de ce courant dans *Over There* de Mark Ravenhill (2009) ont un effet comique pour le spectateur, comme le souligne Aleks Sierz :

> So much of this play is déjà vu that the effect is unintentionally comical. Remember the cannibalism that featured so strongly in 1990s culture? Well, here it is again! Remember the bad language which once shocked audiences out of their torpor? Here it is again. Remember the 1990s in-yer-face sexual sensationalism? Yes, here again. (Sierz 2009)

Dans *While You Lie* de Sam Holcroft (2010), la scène finale fait visiblement un clin d'œil à la génération des années 1990 :

> All three of them look at **IKE**. **IKE** brandishes the kitchen knife. He looks at the three of them.
> Something wonderful is about to happen. Aren't you all glad you're here?
> Using the knife, **IKE** cuts into her womb and pulls out her baby. The baby cries its first breath.
> A boy! It's a boy! (Holcroft : 84)

Le motif du bébé a été récupéré de façon plus cinglante par Tim Crouch dans *The Author* lorsqu'il fait la satire de la tradition *In-Yer-Face* du Royal Court, qu'il appelle pour l'heure « a private club for the depraved » (Crouch 2007 : 48) :

> I've seen everything imaginable here. I've seen bum sex and rimming and cock sucking and wankings and rapings and stabbings and shootings and bombings. Bombings and bummings!! I've seen someone shit on a table! I've seen a man have his eyes sucked out. I've seen so many blindings! And stonings. Um. I've seen a dead

> baby in a bag. A baby stoned to death. I've seen a dead baby get eaten! That was great. (cf. *Ibid.*)

Pour Sierz, Crouch parvient à réenclencher la mécanique *In-Yer-Face* face à un public contemporain : « Crouch's writing, especially his parody of in-yer-face theatre, is dangerous enough to offend, or appal. » (Sierz : 2009)

Plus étonnant encore, même le théâtre *verbatim* généralement perçu comme l'archétype de la rupture avec l'esthétique *In-Yer-Face* serait peut-être plus semblable à cette dernière qu'il n'y paraîtrait de prime abord. Premièrement, la renaissance du théâtre *verbatim* en Grande-Bretagne aurait principalement la même origine : « this particular strand of the form's development took place at the heart of 'In-Yer-Face land', at Stephen Daldry's Royal Court » (Haydon : 42). Deuxièmement, ce théâtre serait en réalité réapparu au même moment que la génération *In-Yer-Face* :

> The 1990s witnessed not only a renaissance in new playwriting, but also, and simultaneously, a revival in what Weiss termed long ago a 'theatre of actuality' that uses spoken testimony, or other kinds of verbatim and empirical evidence, as its primary source. The simultaneity here is important since it suggests that, in the distinct fields of new playwriting and verbatim drama, what might be called a vigorous 'poetics of immediacy' emerged in British theatre at this time on a far wider scale than has hitherto been acknowledged. (Megson : 530)

Troisièmement, la stratégie adoptée par certains praticiens du *verbatim* n'est pas si éloignée de celle des dramaturges de la nouvelle écriture théâtrale : « what fact-based theatre shares with much new writing of the 1990s is an attempt to channel emotion and feeling (sensation) as a way of engaging the audience » (Taylor : 224). Hana Pavelková rappelle aussi que les deux approches ont similairement recours à des scènes d'une violence inouïe (Pavelková : 53) mais qu'elles ne sauraient être amalgamées pour autant :

> contrary to the rapid frenzied dialogues and confrontational brutal physical scenes showing acute pain of *In-Yer-Face* theatre, the contemporary political dramas very often opt for the purely verbal, verbatim, evocation of violence. (cf. *Ibid.*)

Une autre différence remarquable soulevée par Lib Taylor tient à la question des objectifs des deux pratiques théâtrales :

> While Kane and Ravenhill incite a response based on hostility and disaffection, and work to inflame emotions, Norton-Taylor, Gupta and Burke provoke a response that also harnesses emotion but to enlist the audience's reason and sympathy, to bring them on-side rather than to alienate and confront them. (Taylor : 235)

Les éléments de parallélisme et de dualité de ces deux approches esquissent un paysage théâtral plus complexe que celui généralement dépeint et permettent de mieux cerner la « structure du sentiment » de l'époque. Certainement, leur étude conjointe peut contribuer à une vision plus globale de la production théâtrale britannique depuis les années 1990 et une lecture moins réductrice, laissant beaucoup plus de place à d'autres modèles de théâtre souvent systématiquement écartés des analyses de la période.

Les dramaturges emblématiques du nouveau millénaire

> It would take an encyclopaedia of a book even to begin to try to map "where British theatre and playwriting is now".
> (Billington in Billingham : 17)

Quoi qu'en disent les plus ardents sceptiques quant à la santé du secteur, les années 2000 ont été une histoire à grand succès pour le genre de la nouvelle écriture théâtrale. Pour la première fois depuis plus d'un siècle, la proportion des nouvelles pièces d'auteurs est supérieure à celle des reprises. Selon l'étude du British Theatre Consortium, 2013[8] a été une année en or en ce qui concerne le théâtre de texte : « Something remarkable has happened in British Theatre […] new work has overtaken revivals of old plays in the repertoire » (Edgar 2015). Cet état des choses en apparence jouissif aurait également en contrepartie l'effet pervers d'affecter drastiquement l'équilibre délicat de l'écosystème théâtral en Grande-Bretagne, comme l'a exprimé Michael Billington lors d'une intervention à l'université d'Oxford en février 2015 :

> the pre-dominance of new writing over revivals of classics means that we are cut off from our past […] there's a spectrum of world

> drama that is no longer available to us and a decline of touring theatre as well as the repertory.[9]

Aujourd'hui, malgré le succès d'autres modèles de théâtre qui présentent de fascinantes alternatives, le moteur et l'activité principale du théâtre britannique est toujours le *solo playwright* (auteur dramatique unique). Il en résulte pour ceux à qui il incombe de faire un état des lieux du paysage « post-*In-Yer-Face* » d'en être contraints à avouer la complexité, voire l'impossibilité d'une telle entreprise. David Lane dans son *Contemporary British Drama* fait part au lecteur de ses observations sur le paysage théâtral contemporain et reconnaît l'absence d'une sensibilité partagée, d'un style dominant ou sujet particulier qui puisse rassembler les nouveaux dramaturges britanniques : « No new wave or easily identifiable movement of writers had emerged » (Lane : 27-28). Le dramaturge David Eldridge décrit la période en des termes empreints de négativité – « the picture is one that is a messy, vivid streak of hues and colours, forming no coherent narrative » (Eldridge : 56) – tandis que Nadine Holdsworth et Mary Luckhurst considèrent que le champ théâtral contemporain épouse et se complaît dans l'hétérogénéité :

> If anything characterizes the contemporary theatre scene, it is its eclectism – in terms of the subjects it addresses, the site it occupies, its increasing interdisciplinarity and the forms of representation it offers. (Holdsworth et Luckhurst : 1)

Lors d'une communication le 16 février 2010 au Art Workers Guild à Londres, Aleks Sierz, habile observateur de la scène contemporaine, convoque l'image du réacteur nucléaire pour décrire cette nouvelle situation :

> the Noughties were the Quantum decade, with everything happening at the same time and all over the place […] inside, everything is bouncing off the walls; common sense flies out the window; paradox rules okay. (Sierz 2010)

Il dresse le bilan suivant :

> In the Noughties, the story is an absence of story. Instead of a new sensibility coming into its own, what you had was a flowering of various sensibilities, a whole variety of voices. (cf. *Ibid.*)

Certains ouvrages publiés récemment se sont tout de même consacrés à cette lourde tâche. D'après *Modern British Playwriting 2000-2009*[10] dirigé par Dan Rebellato, les auteurs dramatiques les plus emblématiques seraient Simon Stephens, Tim Crouch, Roy Williams, David Greig et debbie tucker green. Au niveau des pièces de théâtre les plus représentatives de la dernière décennie, *Played in Britain: Modern Theatre in 100 Plays* de Kate Dorney et Frances Gray a considéré la sélection suivante : *Blue/Orange* de Joe Penhall (2000), *Far Side of the Moon* de Robert Lepage[11] (2000), *Elmina's Kitchen* de Kwame Kwei-Armah (2003), *Fallout* de Roy Williams (2003), *The Permanent Way* de David Hare (2003), *The History Boys* d'Alan Bennett (2004), *Behzti (Dishonour)* de Gurpreet Kaur Bhatti (2004), *Nights at the Circus* adaptée par Tom Morris et Emma Rice à partir du roman d'Angela Carter (2006), *Black Watch* de Gregory Burke (2006), *Generations* de debbie tucker green (2007), *War Horse* adaptée par Nick Stafford à partir du roman de Michael Morpurgo (2007), *Pornography* de Simon Stephens (2007), *The Girlfriend Experience* d'Alecky Blythe (2008), *England People Very Nice* de Richard Bean (2009), *Jerusalem* de Jez Butterworth (2009), *Enron* de Lucy Prebble (2009) et *Posh* de Laura Wade (2010). Du côté des compagnies théâtrales qui ont émergé entre 1995 et 2014, Liz Tomlin, dans *British Theatre Companies*, propose la liste suivante : Mind the Gap, Blast Theory, Suspect Culture, Punchdrunk, Kneehigh et Stan's Cafe. Tout observateur attentif de la scène contemporaine britannique notera toutefois la difficulté à désigner un auteur en particulier ou une œuvre emblématique de cette décennie et demie. Tout d'abord, de nombreux dramaturges (non cités plus haut) comme Caryl Churchill, Martin Crimp, Mark Ravenhill ou David Eldridge, qui ont commencé leur travail au cours des décennies précédentes, ont toujours un fort impact sur le siècle en cours. Ensuite, toute liste est incomplète et les avis sont partagés selon qu'il s'agisse du sujet de la pièce (contenu), de sa forme, ou même de sa relation au sein de l'écologie théâtrale britannique (innovation). Un survol rapide de la production contemporaine permet de dégager dix auteurs supplémentaires qui sont tout autant caractéristiques du XXI^{e} siècle : Alistair McDowall, Chris Goode, Dennis Kelly, Moira Buffini, Alice Birch, Lucy Kirkwood, Mike Bartlett, Jack Thorne,

Duncan Macmillan et Chris Thorpe. Cette liste peut s'élargir encore si l'on se concentre seulement sur les femmes : Linda McLean, Rona Munro, Dawn King, Rebecca Lenkiewiz et Stella Duffy. À éclairer ainsi une scène théâtrale aussi vaste, on peut aisément se perdre en spéculations hasardeuses et très probablement on ne sera pas plus avancé que l'on ne l'a été jusqu'ici. Dès lors un regard rétrospectif sur l'ensemble de l'activité théâtrale de la période s'avère indispensable.

En ce sens, l'un des changements les plus importants de ce siècle tient au devenir dominant de pratiques théâtrales qui avaient été jusqu'ici maintenues à la marge du secteur, notamment le travail collaboratif ou *devised theatre* de nombreuses compagnies de théâtre britanniques :

> These companies have been variously described as 'alternative' or 'fringe', yet over the years both their work and more significantly much of their influence, has been assimilated into mainstream British theatre culture. (Bull et Saunders in Tomlin : viii)

Les répercussions de ce changement de situation se sont manifestées de manière profonde sur l'ensemble du secteur. Duska Radosavljevic, dans un article intitulé « 10 traits of theatre-making in the 21st century », dépeint une conception de l'écriture théâtrale très différente de celle des années 1990 :

> Playwriting is no longer conceived of as necessarily a literary activity but also a kinaesthetic, designerly and/or musical one, in the 21st century the performance script is increasingly an unstable entity, a structure deliberately open to and contingent on the audience input, rather than serving as a set blueprint for performance. (Radosavljevic : 2015)

Cette nouvelle conception de l'écriture théâtrale, engendrée par le gain de visibilité de nouveaux processus de composition, n'exclut en aucun cas la présence d'un auteur[12] et offre ostensiblement de nouvelles perspectives d'épanouissement des possibilités créatives en Grande-Bretagne :

> The singular playwright is by no means an endangered species, nor do I wish any ill upon their heads, but they're only a subset, and as thinking about the functions of theatre shifts (as it must, because

> the possible functions of theatre are manifestly relative within a wider cultural, social and political situation), there are many really worthwhile theatre writers to whom that operating model looks increasingly anachronistic and bizarre. (Goode)

Théâtre *verbatim* et *devised theatre*

> [W]hat you see […] in the last decade […] [is] much more debate about what is a play. We used to think we knew what a play was, it had a certain form and structure. Come the noughties, a play can be thirty minutes long, or it can be seven hours long; it can have two characters or it can have a hundred characters. It doesn't have to take place in a theatre, it can take place in some chosen site […] I mean, […] suddenly the doors open and drama is being redefined almost every month[13]. (Billington)

La première décennie du XXI[e] siècle a ainsi vu se développer un engouement renouvelé pour le processus de création collective, qu'il soit *verbatim* ou autre :

> The prominence of terms such as "physical theatre", "site-specific theatre", "virtual theatre" and "multimedia performance" testify to the range of practices that have emerged in recent years. These developments have enriched the theatrical domain as they have challenged the primacy of text, promoted the blurring of disciplinary borders and harnessed the potential of new technologies. (Holdsworth et Luckhurst : 1)

Il s'agit d'un phénomène qui a fait couler beaucoup d'encre puisqu'il serait à l'encontre de la vision dominante du théâtre britannique, vision qui sacralise le dramaturge ou, du moins, le place au sommet de la pyramide créative. Le contraste est clair lorsque l'on relit attentivement l'ouvrage séminal d'Aleks Sierz :

> l'auteur est non seulement essentiel dans le processus de création d'une pièce, mais aussi parce qu'il a une signification plus large. C'est lui qui définit la britannicité du théâtre britannique.
> (Sierz 2011 : 17)

Encore aujourd'hui, la publication d'une provocation par David Edgar dans *The Stage* le 8 janvier 2015, selon laquelle l'époque actuelle serait complice d'une tendance anti-écrivain, un climat

hostile, une certaine animosité à l'égard de l'auteur dramatique traditionnel, révèle les tensions sous-jacentes qui règnent dans le secteur. Cet article souleva la polémique sur la toile, dans les théâtres et dans les universités. Quelques jours plus tard, Lyn Gardner répondit à David Edgar dans l'article « Is the playwright dead? » publié le 13 janvier 2015 et tint les propos suivants :

> But even if what Edgar is saying is just a provocation, I'm really not sure that talking about an "anti-writer trend" is either true or helpful. […] And why wouldn't all theatre-makers – and that includes playwrights – use all the tools available to them that they find helpful for a particular piece of work? The danger is that Edgar's statement sets up the idea that different kinds of theatre are in opposition to each other, and that the individual playwright must be at odds and in competition with those making work collectively or collaboratively or using other kinds of theatrical languages […] Does the fact that we have a variety of methods of working mean that the individual playwright with a singular vision is an endangered species? Of course not. (Gardner : 2015)

Il semblerait, si on en croit les propos de Lyn Gardner, qu'il existe une certaine fluidité des pratiques théâtrales et que loin de nuire au travail « traditionnel » du dramaturge, ces dernières seraient le reflet de la richesse actuelle du secteur.

Ainsi, comme le suggère la jeune critique Catherine Love dans son mémoire de Master, la position privilégiée du Royal Court Theatre, en tant que vitrine de la nouvelle écriture théâtrale et baromètre historique de l'état du théâtre contemporain britannique depuis 1956, devrait nous apporter quelques lumières : « Might the Royal Court – surprisingly given its history – actually point towards different ways of working that displace the focus on playwright, text and social realism? » (Love : 31). Dans son histoire récente, il a ouvert officiellement la porte à des processus créatifs sans dramaturges associés avec *Ten Billion* de Katie Mitchell et Stephen Emmott (2012), au théâtre *verbatim* avec entre autres *Talking to Terrorists* de Robin Soans (2005), *My Name is Rachel Corrie* d'Alan Rickman et Katherine Viner (2005) et *The Girlfriend Experience* d'Alecky Blythe (2008), ainsi qu'à toute une série de processus très

distincts du genre de la nouvelle écriture théâtrale (dans sa définition la plus stricte) à l'occasion du Festival « Open Court » de l'été 2013 :

> It included […] experimental collaborations and formal innovation. Dramatists, storytellers, verbatim playwrights and poets presented monologues, lectures, readings and audio plays. […] Even those pieces that could readily be described as "plays" […] Most of all, perhaps, Open Court forced us to reconsider our understanding of a playwright as someone who writes plays. Mark Ravenhill penned a lecture drawn from verbatim interviews with other writers […] Rachel De-lahay and Bola Agbaje, leading a writing team, created a staged soap opera set and performed in Peckham, south London. Others used devising techniques and curating events.
> (Trueman 2013b)

Plus curieux encore, le Royal Court, qui avait été à l'origine d'une vague de théâtre *In-Yer-Face* dans toute l'Europe, a aussi exporté en 1999 sa méthode *verbatim* en Russie dans le cadre de séminaires. L'effet fut détonnant puisque ce travail a provoqué « une renaissance fulgurante du théâtre documentaire en Russie » (Kempf : 72) :

> L'impulsion donnée par le *Court* suscita immédiatement des spectacles *verbatim* non seulement à Moscou […], mais aussi à Kemerovo, à Novossibirsk et ailleurs […] il ne s'agissait pas là d'un simple phénomène de mode : le *Teatr.doc* a fêté en 2012 son dixième anniversaire et continue de travailler dans ce sens. (Kempf : 77-78)

D'autres théâtres londoniens comme le Bush ont suivi la même trajectoire en ouvrant leurs programmations à d'autres modèles théâtraux : « Last year another new-writing specialist, London's Bush theatre, changed its literary policy to admit a wider range of work » (Trueman 2013b). Le centre de gravité se serait véritablement déplacé de manière radicale puisque aujourd'hui le National Theatre invite des compagnies de théâtre physique comme DV8 Physical Theatre de Lloyd Newson (2007, 2012, 2014), Kneehigh Theatre (1999, 2007) ou Complicite de Simon McBurney (1992, 1997, 2004), la compagnie 1927 (2012) qui associe productivement théâtre et animation, la compagnie Punchdrunk (2013) avec des projets dits

« sites spécifiques » ou in situ[14], et un grand éventail de théâtre *verbatim* d'Alecky Blythe à David Hare.

Plus à l'ouest, au Lyric Hammersmith, le directeur artistique Sean Holmes a été particulièrement sensible aux approches théâtrales en dehors de la tradition britannique, lors du succès de la mise en scène de *Three Kingdoms* de Simon Stephens par l'allemand Sebastian Nübling en 2012 : « the particularly exciting element of *Three Kingdoms* was that it was as British as it was German as it was Estonian. And this synthesis of different traditions pointed to a new type of theatre » (Holmes). En 2013, il décide alors de monter la Secret Theatre Company, un collectif d'acteurs autour de Simon Stephens uni par un manifeste[15] et une volonté de créer une nouvelle dynamique de travail, libérée du circuit traditionnel de production des pièces en Grande-Bretagne : « the company we have assembled is an attempt to create a new structure that might lead to a new type of work » (2013). La série des sept spectacles de la Secret Theatre Company vient de s'achever avec un succès mitigé, au moment de l'écriture de ces lignes, mais son importance ne saurait être sous-estimée : « it may not have changed the face of British theatre, but it has opened up dramatic new ways of working » (Gardner 2015). L'expérimentation, la diversité, un choix des acteurs contre toute attente sur plusieurs saisons, dans l'un des théâtres les plus importants de l'ouest de Londres, nous laissent anticiper que d'autres tentatives similaires pourraient voir le jour.

Théâtre 2.0 et nouvelles technologies

Un autre changement d'envergure a bouleversé le champ théâtral contemporain, il s'agit de l'utilisation croissante des nouvelles technologies dans le processus créatif et de diffusion des spectacles. Geoffrey Way identifie trois modes principaux d'intervention du digital : « social media as a means for access, social media as a means for participation, and social media as platforms for dramatic performances » (Way : 403–4). Le réseau social Twitter[16], l'une des révolutions technologiques des dernières années, a joué abondamment sur ses trois modes et a permis à la fois une

ouverture du théâtre, de son appréhension et du discours qui l'accompagne. Les dramaturges et les théâtres britanniques n'ont pas tardé à exploiter les cent quarante caractères de ce nouveau medium *ad infinitum*. Au moment du référendum sur la question de l'indépendance de l'Écosse, le dramaturge écossais David Greig a créé *The Yes/No Play*, une pièce dont on recevait les morceaux chaque jour à partir de décembre 2013. Sur le mode comique, David Greig a par ce biais capturé la folie et l'excentricité des deux campagnes dans le pays :

> Breakfast
> No: Good night?
> Yes: Amazing!
> No: Hungover?
> Yes: Wee bit.
> No: That's what it'll be like after independence. (Greig : 2013)

Le résultat de ce travail fut ensuite présenté deux fois sous la forme d'un spectacle d'une heure devant un public le 18 septembre 2014, jour du référendum. Le dramaturge et universitaire Dan Rebellato a aussi utilisé le support de manière créative depuis septembre 2011 avec la pièce #tag2012 en collaboration avec Daniel Bye. Ils ont tous deux incarné plusieurs personnages, certains d'entre eux flirtant à la limite entre réalité et fiction lorsqu'ils interagissaient avec des personnes réelles. En juillet 2010, au moment de la courte cavale du meurtrier de trente-sept ans, Raoul Thomas Moat, Dan Rebellato avait aussi investi Twitter dès le premier jour de sa fuite et révélé systématiquement la position du fugitif en utilisant la fonction du faux retweet[17] :

> Oh bugger. RT @RaoulMoat I've changed my mind. I've decided not to kill policemen any more; instead I shall go for playwright-academics. 6:09 PM Jul 6th via TweetDeck
>
> RT @RaoulMoat Apparently the police are under orders to shoot to kill. I am in Jeremy Clarkson's house, lads. Do your worst. 8:11 PM Jul 6th via Twitter for iPhone (2010)

Le registre humoristique des premiers « retweets » laisse ensuite place à un registre plus dramatique à mesure que l'histoire réelle de Raoul Moat s'approche de son dénouement tragique :

> RT @RaoulMoat The officer looks young. The kneeling man looks old. I could have been either of them. 12:53 AM Jul 10th via Twitter for iPhone […]
>
> RT @RaoulMoat Good night ladies. Good night sweet ladies. Good night, good night. 10 July 2010 01:09:46 via Twitter for iPhone

Forced Entertainment, la compagnie de théâtre de Sheffield, avait lancé en avril 2013[18] au Barbican, un spectacle extrêmement populaire de leur répertoire, *Quizoola !*, en version continue pendant une durée de vingt-quatre heures. Le spectacle était en même temps disponible en direct sur internet et les internautes étaient fortement encouragés à échanger et poser des questions aux comédiens au moyen du hashtag #Quizoola24 sur le réseau social Twitter. Les questions étaient ensuite sélectionnées en temps réel et certaines apparaissaient dans le spectacle. Les internautes-spectateurs avaient ainsi la possibilité d'influencer directement le déroulement du spectacle. Depuis quelques années, même la Royal Shakespeare Company s'est mise au goût du jour :

> Back in 2010 we launched our first social media experiment *Such Tweet Sorrow*, a massive leap for a company not known for digital innovation. The story of Romeo and Juliet played out on Twitter over a five-week period, and although the experiment divided critics and audiences it was most certainly an important learning curve that has had an impact on more recent digital projects. (Rushby)

Chacun des six personnages de *Such Tweet Sorrow* réagissait en temps réel à l'actualité (élections, matchs de football, etc.) et répondait aux autres utilisateurs du réseau social, permettant une interaction plus riche avec « le spectateur ».

Ces changements ont un impact certain sur le mode de « consommation » et la réception des pièces de théâtre. Aujourd'hui, nous avons affaire à un véritable déluge du numérique : création de Digital Theatre et de National Theatre Live en 2009, projet des micro pièces de théâtre du Royal Court en partenariat avec le *Guardian* en 2014, diffusion sur internet des spectacles du National Theatre Wales qui incorporent les commentaires des internautes en direct depuis 2010, digitalisation de la critique théâtrale qui utilise de nouveaux supports… L'expérience spectatorielle en Grande-

Bretagne s'est considérablement transformée. Même les spectacles plus traditionnels prolongent l'expérience du spectateur au moyen d'un site internet, comme *Adler & Gibb* de Tim Crouch (2014). Ce site[19] commence par rappeler aux spectateurs que Janet Adler et Margaret Gibb sont des personnages fictionnels : « ADLER & GIBB DO NOT EXIST ». Puis, il nous invite à voir certaines œuvres des deux artistes conceptuelles américaines à travers quatre parcours possibles. Très récemment, même les maisons d'édition participent avec vigueur à cet engouement numérique. Par exemple, l'une des maisons d'édition les plus populaires en Grande-Bretagne en ce qui concerne la publication des pièces de théâtre, Oberon Books, publie depuis quelques temps des extraits de blogs à la suite des critiques plus traditionnelles publiées dans les journaux. Ainsi, dans *This is How We Die* de Christopher Brett Bailey (2014), l'extrait de l'article de Lyn Gardner dans *The Guardian* est suivi d'un extrait du blog des jeunes critiques Catherine Love et Megan Vaughan, le nom de cette dernière n'étant pas révélé à la suite de l'extrait :

> 'dirty and bloody and totally fucking exhilarating…
> Theatre you feel in your gut and on your skin.'
> Catherine Love
> 'My God. MY GOD.' Synonyms for Churlish. (Bailey : 3)

Ceci est loin d'être une instance isolée et semble indicatrice d'un changement profond de la critique théâtrale en Grande-Bretagne, changement qui fera l'objet d'un ouvrage par la chercheuse Duska Radosavljevic. Dans ces circonstances, le lecteur ne saurait être surpris de trouver dans la partie des documents annexes de *Modern British Playwriting: 2000-2009* (2013), la publication de reproductions du blog « Postcards from the Gods » du critique Andrew Haydon[20]. L'ère du digital a aussi permis la création de nouvelles méthodes de production de pièces de théâtre, comme celles de Blast Theory : « art that takes digital tools and digital thinking and uses it to express and curate beauty, meaning and debate » (Gunatillake). Ainsi, de nouveaux modes de création de pièces comme la technique « headphone-verbatim theatre » reposent entièrement sur la technologie :

> Headphone-verbatim theatre [is] a technologised form of writing that has created new protocols for performing verbatim materials on a stage. It is indeed hardly separable from the technological means by which it is produced and transmitted in the sense that it is enhanced, encouraged, and even enabled by audio technology […] Not only are the words and sounds in the performance created through a meticulous editing process, they are also created through technological mediation. (Garson : 52)

Même le traditionnel bouche à oreille est devenu digital (ce que les Québécois appellent « clavardage ») et les compagnies de théâtre n'hésitent pas à encourager ce phénomène, contribuant à former des communautés imaginaires de spectateurs de plus en plus vastes.

Conclusion : vers un récit de pluralité ?

La scène britannique a connu un véritable âge d'or de l'expérimentation au XXI[e] siècle au sein d'un nouveau contexte où coexiste une pluralité des approches théâtrales : « the UK has never […] enjoyed an aesthetically richer mainstream than it does now » (Tomlin : 124). À la veille des élections en Grande-Bretagne, l'attention se porte plus que jamais sur la situation économique des théâtres qui ont généralement vu leurs budgets se réduire depuis 2010 dans le cadre des mesures d'austérité prises par le gouvernement de coalition. Si l'année 2013 traduisait une augmentation spectaculaire de productions issues de la nouvelle écriture théâtrale, elle n'était que le reflet de commandes antérieures : « It is perfectly possible that 2013 may prove a peak in new work production, and that from now on it's back downhill » (Edgar 2015). Liz Tomlin exprime également ses inquiétudes pour la survie de toute une partie du secteur :

> The direction of Arts Council funding […] now seems intent in all three nations on a strategy – no doubt government-driven – of consolidating the few dominant national institutions at the cost of the many small-scale and emergent companies, to the detriment of the diverse ecology of the independent sector. Without continued investment in experimentation at this early level, the richness of the mainstream will only last as long as the current innovations remain

> fresh; there will be no new approaches nurtured today that could reinvigorate the theatre ecology as a whole once today's innovations grow stale (124).

Les conclusions de l'étude du secteur en période de récession, *In Battalions* de Fin Kennedy et Helen Campbell Pickford (2013), ne sont guère réjouissantes :

> Theatres and theatre professionals provided testimony about the cancellation of a whole host of creative research and development – from new writer development schemes, to open access workshops, to attachment programmes and unsolicited script reading – and all as a direct result of government cuts to their Arts Council funding. If the next generation of playwrights is not properly supported, this could seriously affect output in a few years' time. (Kennedy 2015)

Aujourd'hui, le théâtre *verbatim* continue à faire partie intégrante du paysage théâtral britannique. La programmation simultanée de trois pièces documentaires[21] au National Theatre confirme sa place prépondérante et sa pérennisation au sein d'une culture toujours déterminée par une considération supérieure pour la vision du dramaturge, auteur singulier du texte théâtral. Le spécialiste des pièces *verbatim*, Robin Soans, prépare ainsi *Crouch, Touch, Pause, Engage* avec Out of Joint (sous la direction de Max Stafford-Clark), en tournée dans plusieurs villes en Grande-Bretagne à partir de février 2015, tandis que Chris Goode finalise sa cinquième pièce de ce type, au moment même où *London Road* d'Alecky Blythe (2011) est en train de faire l'épreuve du cinéma dans une adaptation prévue pour juin 2015. Du côté de la nouvelle écriture théâtrale, Tom Stoppard vient de faire son retour avec *The Hard Problem* (2015) au National Theatre après une longue absence depuis *Rock'n'Roll* en 2006, alors que deux pièces de Caryl Churchill (l'une ancienne, l'autre nouvelle) viennent d'être commandées par le National Theatre. L'une des pièces les plus attendues de l'année, *Song from Far Away* de Simon Stephens, sera mise en scène par Ivo Van Hove au Young Vic en septembre. Au Royal Court, la saison de pièces politiques continue de plus belle avec *How to Hold your Breath* de l'Écossaise Zinnie Harris et l'annonce d'une nouvelle pièce *verbatim* sur le NHS, *Who Cares* de Michael Wynne, devrait coïncider

avec les élections (Brown) : « the time for apathy is over, the writers want to see and make change, to ask questions about our democracy » (Featherstone). Le dernier spectacle de la Secret Theatre Company, *A Stab in the Dark*, sera de retour au Lyric cet automne et le collectif travaillera en 2016 avec le metteur en scène allemand Sebastian Nübling. Les arrivées récentes[22] de Gregory Doran à la Royal Shakespeare Company (2012), de Vicky Featherstone au Royal Court (2013) et dernièrement de Rufus Norris au Royal National Theatre (2015) laissent présager une nouvelle dynamique porteuse d'espérance et d'optimisme pour l'avenir du secteur en Grande-Bretagne.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

BLYTHE, Alecky et CORK, Adam. *London Road*. Londres : Nick Hern Books, 2011.

BLYTHE, Alecky. *The Girlfriend Experience*. Londres : Nick Hern Books, 2008.

BRETT BAILEY, Christopher. *This is How We Die*. Londres : Oberon Books, 2014.

CROUCH, Tim. *Adler & Gibb*. Londres : Oberon Books, 2014.

—.*The Author*. Londres : Oberon Books, 2009.

FARQUHAR, Robert. *Bad Jazz*, Londres : Josef Weinberger, 2007.

HARE, David. *Behind the Beautiful Forevers*. Londres : Faber and Faber, 2014.

HARRIS, Zinnie. *How to Hold Your Breath*. Londres : Faber and Faber, 2015.

HOLCROFT, Sam. *While You Lie*. Londres : Nick Hern Books, 2010.

MCDOWALL, Alistair *Pomona*. Londres : Methuen Drama, 2015.

PLANER, Nigel et DOUGLAS, Christopher. *I, an actor*. Londres : Methuen Drama, 2011.

RAVENHILL, Mark. *Over There*. Londres : Methuen Drama, 2009.

RICKMAN, Alan et VINER, Katharine. *My Name is Rachel Corrie*. Londres : Nick Hern Books, 2005.
RIDLEY, Philip. *Leaves of Glass*. Londres : Methuen Drama, 2007.
SOANS, Robins. *Crouch Touch Pause Engage*. Londres : Oberon Books, 2015.
—. *Talking to Terrorists*. Londres : Oberon Books, 2015.
STENHAM, Polly. *Hotel*. Londres : Faber and Faber, 2014.
STEPHENS, Simon. *Three Kingdoms*. Londres : Methuen Drama, 2012.
—. *Motortown*. Londres : Methuen Drama, 2006.
—. *Pornography*. Londres : Methuen Drama, 2008.
—. *Wastwater*. Londres : Methuen Drama, 2011.
STOPPARD, Tom. *The Hard Problem*. Londres : Faber and Faber, 2015.
—. *Rock' n' Roll*. Londres : Faber and Faber, 2006.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

ANGEL-PEREZ, Élisabeth. « Back to Verbal Theatre: Post-Post-Dramatic Theatres from Crimp to Crouch ». *Études britanniques contemporaines* 45 <http://ebc.revues.org/862> (vu le 31/01/2015).
ANGELAKI, Vicky (éd.). *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013.
—. (2014), « Elżbieta Baraniecka. *Sublime Drama: British Theatre of the 1990s*. CDE Studies 23. Berlin: Waltr de Gruyter, 2013, x + 270 pp. ». *Journal of Contemporary Drama in English* 2.1 (2014) : 196-99.
ARAGAY, Mireia *et al.* (éds.). *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights and Academics*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007.
BILLINGHAM, Peter. *At The Sharp End: Uncovering the Work of Five Leading Dramatists*. Londres : Methuen Drama, 2007.
DELGADO, Maria et SVICH, Caridad (éds.). *Theatre in Crisis?: Performance Manifestos for a New Century*. Manchester : MUP, 2002.
DORNEY, Kate et GRAY, Frances. *Played in Britain: Modern Theatre in 100 Plays*. Londres : Methuen Drama, 2013.
ELDRIDGE, David. « *In-Yer-Face* and after ». *Studies in Theatre and Performance* 23.1 (2003) : 55-58.

GARSON, Cyrielle. « Remixing Politics: The Case of Headphone-Verbatim Theatre in Britain ». *Journal of Contemporary Drama in English* 2.1 (2014) : 50-62.
HAYDON, Andrew. « Theatre in the 2000s » in REBELLATO, Dan. *Modern British Playwriting 2000-2009: Voices, Documents, New Interpretations*. Londres : Bloomsbury, 2013, 40-98.
HOLDSWORTH, Nadine et LUCKHURST, Mary (éds.). *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*. Oxford : Blackwell, 2008.
INNES, Christopher. « Simon Stephens » in MIDDEKE, Martin, SCHNIERER, Peter Paul et SIERZ, Aleks (éds.). *Contemporary British Playwrights*. Londres : Methuen Drama, 2011, 445-465.
KEMPF, Lucie. « La naissance du *verbatim* russe : l'histoire d'un malentendu ? » in KEMPF, Lucie et MOGUILEVSKAIA Tania (éds.). *Le théâtre neo-documentaire : résurgence ou réinvention ?* Nancy : PUN, 2013, 71-82.
LANE, David. *Contemporary British Drama*. Edimbourg : Edinburgh UP, 2010.
LOVE, Catherine. *The Writer's Theatre? Critical Responses to the Theatre Text at the Royal Court, 2007-2013*. Londres : Queen Mary University of London, 2014 <https://catherinelove21.files.wordpress.com/2014/11/the-writers-theatre-critical-responses-to-the-theatre-text-at-the-royal-court-2007-2013.pdf> (vu le 18/05/2015).
MEGSON, Chris. « Verbatim practices in contemporary theatre: Symposium report ». *Contemporary Theatre Review* 16.4 (2006) : 529-532.
MIDDEKE, Martin, SCHNIERER, Peter Paul et SIERZ, Aleks (éds.). *Contemporary British Playwrights*. Londres : Methuen Drama, 2011.
PAVELKOVÁ, Hana. « Representation of Violence and Trauma in Contemporary Monologues ». *Prague Journal of English Studies* 2.1 (2013) : 53-63.
REBELLATO, Dan. *Modern British Playwriting 2000-2009: Voices, Documents, New Interpretations*. Londres : Bloomsbury, 2013.
RODDA, Eleanor. « The Royal Court Theatre: Profile ». *Avenir* 1 (2013) : 94-95.

SIERZ, Aleks. « 'Art flourishes in times of struggle': Creativity, Funding and New Writing ». *Contemporary Theatre Review* 13.1 (2003) : 33-45.
—. « Reality Sucks: The Slump in British New Writing ». *PAJ: A Journal of Performance and Art* 30.2 (2008) : 102-107.
—. « 'We all need stories': the Politics of in-yer-face Theatre » in D'MONTÉ, Rebecca and SAUNDERS, Graham (éds.). *Cool Britannia?: British Political Drama in the 1990s*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007, 23-37.
—. *In-Yer-Face ! Le Théâtre britannique des années 1990*. Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Texier (trad.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2011.
—. *Rewriting the Nation: British Theatre Today*. Londres : Methuen Drama, 2011.
—. *The Theatre of Martin Crimp*. Londres : Methuen Drama, 2013.
TAYLOR, Lib. « The Experience of Immediacy: Emotion and Enlistment in Fact-Based Theatre ». *Studies in Theatre & Performance* 31.2 (2011) : 223-37.
TOMLIN, Liz (éd). *British Theatre Companies 1995-2014*. Londres : Methuen Drama, 2015.
WAY, Goeffrey. « Social Shakespeare : *Romeo and Juliet*, Social Media and Performance ». *Journal of Narrative Theory* 41.3 (2011) : 401-420.

ARTICLES DE PRESSE

BILLINGTON, Michael. « Incomplete and Random Acts of Kindness ». *The Guardian* 26 mai 2005 <http://www.theguardian.com/stage/2005/may/16/theatre> (vu le 11/02/2015).
BROWN, Mark. « Royal Court theatre to present verbatim play about the NHS ». *The Guardian* 3 mars 2015 <http://www.theguardian.com/stage/2015/mar/03/royal-court-theatre-play-nhs?CMP=share_btn_tw> (vu le 3/03/2015).
DICKSON, Andrew. « Alice Birch: "Being called an armchair feminist made me furious" ». *The Guardian* 22 janvier 2015 <http://www.theguardian.com/stage/2015/jan/22/alice-birch-playwright-interview-we-want-you-to-watch> (vu le 2/03/2015).

EDGAR, David. « The playwright's still the thing ». *The Guardian* 29 janvier 2015 <http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/jan/29/playwright-death-british-dramatist-exaggerated-surge-new-plays> (vu le 30/01/2015).
GARDNER, Lyn. « Diverse, daring and prepared to fail: how Secret Theatre rewrote the rules ». *The Guardian* 18 février 2015 <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2015/feb/18/secret-theatre-lyric> (vu le 18/02/2015).
—. « Is the playwright dead? ». *The Guardian* 13 janvier 2015 <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2015/jan/13/is-playwright-dead-david-edgar> (vu le 17/01/2015).
GUNATILLAKE, Rohan. « Digital Innovation in the Arts Must be About the Art ». *The Guardian* 23 septembre 2013 <http://www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2013/sep/23/digital-innovation-arts-creative-practice> (vu le 17/01/2015).
NEILSON, Anthony. « Don't be so boring ». *The Guardian* 21 mars 2007 <http://www.theguardian.com/theguardian/2007/mar/21/features11.g2> (vu le 30/01/2015).
RADOSAVLJEVIC, Duska. « 10 Traits of Theatre-Making in the 21st Century ». *Exeunt Magazine* 11 février 2015 <http://exeuntmagazine.com/features/ten-traits-of-theatre-making-in-the-21st-century/> (vu le 11/02/2015).
STEPHENS, Simon. « Sarah Kane's debut play *Blasted* returns ». *The Guardian on Sunday* 24 octobre 2010 <http://www.theguardian.com/stage/2010/oct/24/sarah-kane-blasted> (vu le 18/05/2015).
TRUEMAN, Matt. « David Edgar: Universities Are "Profoundly Hostile" to New Writing ». *The Guardian* 18 septembre 2013 <http://www.theguardian.com/stage/2013/sep/18/univerisities-against-new-writing-david-edgar#history-link-box> (vu le 15/12/2014).
—. « Open Court: Did it change the face of new writing? ». *The Guardian* 1er août 2013 <http://www.theguardian.com/stage/2013/aug/01/open-court-royal-theatre-new-writing> (vu le 10/02/2015).

SITES WEB

ANON. « *Pomona* wins four at Offie Awards ». *WhatonStage.com* <http://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/offie-award-winners-pomona_37212.html> (vu le 26/02/2015).

ADAMSON, Sam *et al.* « Ed Vaizey Open Letter 12 April 2013 ». *Scribd.com* <http://www.scribd.com/doc/135535264/Ed-Vaizey-Open-Letter-12-April-2013> (vu le 13/01/2015).

BOSANQUET, Théo. « Orange Tree's Paul Miller : "I want to look to the future, not dwell on the past" ». *WhatsOnStage.com* <http://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/paul-miller-orange-tree-interview_37058.html> (vu le 3/03/2015).

FEATHERSTONE, Vicky. « Press Release: 2014-2015 New Season Announced ». *RoyalCourtTheatre.com* <http://www.royalcourt theatre.com/season/new-season-sep-2014-may-2015> (vu le 31/01/2015).

GOODE, Chris. « All you get is sensory titillation ». *Thompson's Bank of Communicable Desire* <http://beescope.blogspot.co.uk/2007/11/ all-you-get-is-sensory-titillation.html> (vu le 18/01/2015).

HOLMES, Sean. « Maybe the existing structures of theatre in this country, whilst not corrupt, are corrupting ». *WhatsOnStage.com* <http://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/06-2013/sean-holmes-maybe-the-existing-structures-of-theat_31033.html> (vu le 17/11/2014).

KENNEDY, Fin. « Operation Mobilise cover letter ». *Finkennedy.blogspot.co.uk* <https://drive.google.com/file/d/ 0B1fiI5Y4_JpCNExKSVRIb2hzWXM/view> (vu le 27/02/2015).

KENNEDY, Fin et CAMPBELL PICKFORD, Helen. « In Battalions: A Snapshot of New Play Development in England at the Start of 2013 ». *Scribd.com* <http://fr.scribd.com/doc/126273288/ In-Battalions2013> (vu le 30/10/2014).

RUSHBY, Amy. « Naturally thinking digital ». *ArtsProfessional.co.uk* <http://www.artsprofessional.co.uk/magazine/281/case-study/ naturally-thinking-digital> (vu le 9/02/2015).

SIERZ, Aleks. « Blasted and After: New Writing in British Theatre Today ». *STR.org.uk* <http://www.str.org.uk/events/lectures/ archive/lecture1002.shtml> (vu le 24/02/2015).

—. « Closer, Donmar Warehouse ». *TheArtsDesk.com* <http://www.theartsdesk.com/theatre/closer-donmar-warehouse> (vu le 24/02/2015).
—. « Hotel, National Theatre ». *TheArtsDesk.com* <http://www.theartsdesk.com/theatre/hotel-national-theatre> (vu le 23/02/2015).
—. « Over There Royal Court ». *TheArtsDesk.com* <http://www.theartsdesk.com/theatre/over-there-royal-court> (vu le 23/02/2015).
—. « Pomona, Orange Tree Theatre ». *Sierz.co.uk* <http://www.sierz.co.uk/reviews/pomona-orange-tree-theatre/> (vu le 23 février 2015).
—. « The Author, Royal Court ». *Sierz.co.uk* <http://www.sierz.co.uk/reviews/author-royal-court/> (vu le 25 février 2015).
SNOW, Georgia. « David Edgar to host a series of talks at Oxford University on the future of playwriting ». *The Stage* <http://www.thestage.co.uk/news/2015/david-edgar-host-series-talks-oxford-university-future-playwriting/> (vu le 10/01/2015).
TRUEMAN, Matt. « Twenty years on, can *Blasted* still shock? ». *WhatsOnStage.com* <http://www.whatsonstage.com/cardiff-theatre/news/blasted-sarah-kane-shock-matt-trueman_36887.html> (vu le 10/02/2015).
YOUNGS, Ian. « More plays staged at top UK theatres since 2009 ». *BBC.co.uk* <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-30701781> (vu le 5 février 2015).

[1] La maison d'édition Methuen Drama a opté pour une subdivision en décennies (des années cinquante à la première décennie du nouveau millénaire) avec la série en six volumes *Modern British Playwriting*.
[2] À l'université d'Oxford, David Edgar a mentionné « a six-act story » en référence au théâtre britannique d'après-guerre. Ces notes ont été prises le lundi 2 février 2015 lors de la communication « State of Play » (Andrew Wiles Building, Maths Institute, Oxford).
[3] Ces reprises sont dans le cadre de la « Sarah Kane season » jusqu'au 20 mars 2015.
[4] La pièce sera reprise au National Theatre en septembre 2015.

[5] Nous avons repris la traduction de Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Textier dans *In-Yer-Face ! : Le théâtre britannique des années 1990* (2011) pour le terme britannique « new writing ».
[6] *Trainspotting* d'Irvine Welsh fait aussi son retour dans une production de la In Your Face Theatre Company au King's Head Theatre, London (mars 2015).
[7] En particulier *Motortown* (2006), *Pornography* (2007) et *Wastwate*r (2011).
[8] Ces statistiques proviennent d'une étude récente réalisée par le British Theatre Consortium. La BBC a mené en parallèle une étude similaire qui semble confirmer les conclusions du British Theatre Consortium (Youngs).
[9] Ces notes ont été prises le samedi 7 février 2015 lors de la conférence « Plays for Today? » en présence de David Edgar, Michael Billington, Rachel Delahay, Chris Goode et Liz Tomlin (Andrew Wiles Building, Maths Institute, Oxford).
[10] Le volume précédent qui rendait compte des années 1990 (dirigé par Aleks Sierz) avait sélectionné Philip Ridley, Sarah Kane, Anthony Neilson et Mark Ravenhill.
[11] La première représentation était au Théâtre du Trident, Québec le 29 février 2000 mais elle a ensuite été reprise au National Theatre le 9 juillet 2001.
[12] La plupart des projets collaboratifs ont en général un auteur désigné qui procède à l'élaboration d'un texte. De très nombreux dramaturges britanniques (David Greig, Bryony Lavery, David Eldridge, Mark Ravenhill, Anthony Nielson, David Hare, Tim Crouch, etc.) ont été impliqués dans des processus de création de ce type. Même dans les cas les plus extrêmes, c'est-à-dire lorsque le spectacle n'est pas associé à un auteur, la fonction « auteur » ne disparaît pas pour autant.
[13] Transcription de l'entretien de l'été 2012 « Billington on 2000-2010 » entre Michael Billington et Malcolm Sutherland telle qu'elle est présentée dans l'application « Played in Britain: Modern Theatre in 100 Plays » du V&A pour Ipad.
[14] Théâtre qui imbrique le récit de la pièce avec la narration de l'espace. Dans ce type de production, l'espace devient une partie essentielle du spectacle.
[15] Le manifeste de la Secret Theatre Company est disponible sur le site du Lyric Hammersmith à l'adresse suivante : <http://www.lyric.co.uk/downloads/productions/Secret_Theatre_Manifesto_16pp_Download.pdf>
[16] Patrick Lonergan prépare l'ouvrage *Theatre & Social Media* sur ces questions.
[17] La fonction du faux « retweet » permet de faire croire que le texte que l'on partage sur son compte twitter a été écrit par une autre personne alors que l'auteur du « retweet » est en réalité l'auteur du texte. La fonction standard du « retweet » permet de partager le texte d'autres utilisateurs sur sa page afin d'attirer l'attention sur des actualités, montrer son soutien ou même de répondre à la demande d'une tierce personne.

[18] L'expérience fut reproduite dans la Millennium Gallery à Sheffield en novembre 2014 à l'occasion des trente ans de la compagnie.
[19] <http://www.adlerandgibb.com>
[20] <http://postcardsgods.blogspot.co.uk>
[21] *Behind the Beautiful Forevers* de David Hare, *John* de DV8 Physical Theatre et *Here Lies Love* de David Byrne et Fatboy Slim's étaient programmées au même moment fin 2014.
[22] Tout comme en 2003, le changement de direction à la tête des théâtres britanniques est un phénomène déterminant qu'il convient de relever ici. Voici une liste non exhaustive des changements les plus marquants : Roxana Silbert au Birmingham Repertory Theatre (2012), Indhu Rubasingham au Tricycle Theatre (2012), Madani Younis au Bush Theatre (2012), Orla O'Loughlin au Traverse Theatre (2012), Lorne Campbell à Northern Stage (2013), Rupert Goold au Almeida Theatre (2013), Laurie Sansom au National Theatre of Scotland (2013), Fin Kennedy au Tamasha Theatre (2013), Rachel O'Riordan au Sherman Cymru (2014) et Paul Miller à l'Orange Tree Theatre (2014).

Chris Lee

Crushed

A head appears.

HEAD Fuck. Cunt. Fuck. Cunting fucking cunting cunting fuck.

A man walks on with a baseball bat. He bends down and kisses the head. He stands up. He smashes the head with the baseball bat. He puts down the bat. He pulls down his pants and urinates on the head. He waits. He defecates on the head. He waits. He masturbates and ejaculates on the head. A tree immediately appears where the head had been.

TREE At last I have truly known love.

Suddenly the tree explodes. The man explodes. The theatre explodes. The world explodes.

Fuck you all.

Goodbye.

Chris Lee

Pulvérisés

Texte français de Samuel Cuisinier-Delorme

Une tête apparaît.

TÊTE Putain. Chatte. Putain. Putain de saloperie de bordel de putain de merde.

Un homme entre avec une batte de baseball. Il se penche pour embrasser la tête. Il se relève. Il fracasse la tête avec la batte de baseball. Il pose la batte. Il baisse son pantalon et urine sur la tête. Il attend. Il défèque sur la tête. Il attend. Il se masturbe et éjacule sur la tête. Un arbre apparaît tout à coup à la place de la tête.

ARBRE J'ai enfin connu le véritable amour.

L'arbre explose soudainement. L'homme explose. Le théâtre explose. Le monde explose.

Allez tous vous faire foutre.

Adieu.

« Last in a Long Line of Literary Kleptomaniacs » : quand Chris Lee parodie Sarah Kane.

Samuel CUISINIER-DELORME
(Docteur, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2,
CERHAC, UMR 5037)

Chris Lee mène de front une double carrière professionnelle : cet Irlandais, qui vit à Londres, est dramaturge et travaille dans le domaine social. Si son métier lui offre de nombreuses sources d'inspiration, il tient toutefois à rappeler que ses textes ne sont pas uniquement basés sur les gens qu'ils rencontrent et les situations auxquelles il doit faire face dans sa vie professionnelle[1].

Il commence à écrire alors qu'il est encore étudiant à *University College Dublin* au début des années 1980. Il est à ce jour l'auteur d'une trentaine de pièces, parmi lesquelles *Hummingbird* (1996), *The Electrocution of Children* (1998), pour laquelle il obtient le Stewart Parker Award, ou encore *The Ash Boy* (2006) et *Shallow Slumber* (2011). Son théâtre « déconstruit adroitement des sujets sociaux difficiles, de la dépendance au handicap et la maladie mentale[2] ». Il s'inscrit dans la lignée de dramaturges tel que Howard Barker, qui écrit « un théâtre dont le centre de préoccupation est l'humain et sa complexité » (Angel-Perez : 125), et que Chris Lee cite en exemple :

> [My playwright idols are] Howard Barker for his absolute refusal of compromise and his acid demolitions of conventional wisdom. Edward Bond for his adherence to revolutionary ideals when all the light in the world has gone out. And Caryl Churchill for her restless investigation of the nature of a play, pushing back the limits, opening the spaces of narrative no one had noticed before.
> (Soho Theatre)

Dans cette interview de 2012 pour le Soho Theatre où se jouait sa pièce *Shallow Slumber*, Chris Lee dévoile les auteurs dramatiques qu'il prend comme modèles. Si Sarah Kane n'est pas invoquée, les amateurs de l'*enfant terrible* du théâtre britannique reconnaîtront, à la

lecture de *Crushed*, les thèmes et images qui traversent l'œuvre de celle qui, décédée prématurément en 1999, laissa derrière elle une œuvre composée de cinq pièces et d'un court-métrage pour la télévision.

Dans ce très court texte d'une demi-page, écrit au début des années 2000, Chris Lee s'adonne à un exercice littéraire qui prête à sourire, voire rire, si tant est que le lecteur repère les références hypotextuelles qui composent cette parodie. *Crushed* est en effet « un texte qui, à des fins satiriques ou comiques, imite en la tournant en ridicule, une partie ou la totalité d'une œuvre sérieuse connue » (CNRTL). Ainsi, Chris Lee saisit de manière concise l'essence – linguistique et thématique – du théâtre de l'auteur de *Blasted*, *Phaedra's Love* et *Cleansed,* pièces auxquelles les références sont les plus évidentes et qui « s'inscrivent dans le sillage le plus extrémiste d'un théâtre de l'abjection et de l'apocalypse » (Angel-Perez : 153).

Ainsi, dans *Crushed*, l'auteur croise les allusions aux trois textes susmentionnés. Par exemple, l'indication « A tree immediately appears where the head had been » est une référence explicite à la fin de la scène 5 de *Cleansed*, lorsqu'un tournesol éclot sur scène après que Grace et Graham ont fait l'amour : « A sunflower burst through the floor and grows above their heads » (Kane : 120). La réflexion de l'Arbre (« At last I have truly known love. ») évoque le dénouement de *Phaedra's Love*, lorsque Hyppolytus, une fois mort, savoure le bonheur d'être mutilé et dévoré par des vautours : « If there could have been more moments like this » (Kane : 103).

À première vue, dans le sillon du *In-Yer-Face*, l'abject est au cœur du texte de Chris Lee : on y voit un homme frapper une tête sur laquelle il urine puis défèque, avant de lui éjaculer dessus. Toutefois, la didascalie n'inspire pas le dégoût à celui qui la découvre, car l'extrême violence n'est pas vecteur de traumatisme et/ou déclencheur de rejet. En effet, le recyclage et l'accumulation d'images déjà utilisées par Sarah Kane en atténue la charge symbolique, voire la vide de sens.

D'un point de vue extracontextuel, il s'agit peut-être de la part de Chris Lee d'un pied de nez aux critiques qui, lors de la création de *Blasted* en 1995, listaient tel un inventaire à la Prévert les actes violents et sexuels que contenait la pièce, ce qui irritait passablement Sarah Kane :

> My first play at the Theatre Upstairs got extremely negative press reactions, because of the content of the play. I am not really happy to list that content because that is what the press did. Actually taking events out of their context does not do justice to the play. (Sarah Kane, citée dans Saunders : 9)

Les actes sexuels mentionnés par Chris Lee ne sont par ailleurs nullement politiques, puisque l'inscription de *Crushed* dans un cadre parodique tourne en dérision la série d'actions. *A contrario*, par exemple, l'éjaculation d'Hippolytus dans la bouche du prêtre dans *Phaedra's Love* (Kane : 97) apparaît comme un signe de condamnation d'une institution religieuse corrompue :

> PRIEST (*Performs oral sex on* HIPPOLYTUS)
> HIPPOLYTUS Leave that to you.
> (*He comes.*
> *He rests his hand on top of the* PRIEST*'s head.*)
> Go.
> Confess.
> Before you burn.

La dimension politique du théâtre de Sarah Kane s'exprime aussi à travers le langage qui participe à la fois à l'expression de la violence et à une affirmation idéologique, comme le remarque Aleks Sierz :

> When, in a famous scene from *Blasted*, Sarah Kane used the word "cunt" eleven times in a row (59), she was not only smashing a feminist taboo, but she was simultaneously asserting both a view of masculine psychology and a sense of the power of contemporary strong words. (Sierz)

L'utilisation d'une langue télégraphique et d'un vocabulaire cru et vulgaire souligne la volonté de s'adresser au public de manière percutante et explicite, ce que ne manque pas de rappeler Chris Lee dans la phrase : « Fuck. Cunt. Fuck. Cunting fucking cunting cunting

fuck. » Ici, le dramaturge se joue du lexique et de la grammaire en juxtaposant des termes grossiers, l'ensemble n'étant pas porteur de sens et restant hermétique à toute interprétation. *A contrario*, le vocabulaire utilisé dans les indications scéniques (« *urinate* », « *defecate* », « *ejaculate* »…) est en complet décalage à la fois avec celui utilisé précédemment et avec les actions qu'il décrit, ce qui ajoute une touche d'humour supplémentaire.

La déconstruction du sens est également renforcée par la destruction successive de l'Arbre, de l'Homme, du théâtre et du monde qui rappelle la vision nihiliste du *In-Yer-Face*, ici poussée à l'extrême :

> *Suddenly the tree explodes. The man explodes. The theatre explodes. The world explodes.*
> *Fuck you all.*
> *Goodbye.*

La didascalie rappelle les indications complexes de Sarah Kane dans ses trois premières pièces, comme par exemple « *The rat begins to eat Carl's right hand* » (Kane : 130) et « *The rats carry Carl's feet away* » (Kane : 136), dont la concrétisation scénique est réputée difficile, voire impossible. Une fois encore, l'auteur de *Crushed* recycle et intègre les critiques faites au théâtre de Kane sous la forme d'une caricature drôle mais néanmoins acerbe. Cela soulève alors la question du ou des destinataire(s) des indications « *Fuck you all* » et « *Goodbye* ». S'agit-il des lecteurs, des critiques, ou de la société dans son ensemble ? Les trois niveaux de lecture sont possibles.

La dimension humoristique de *Crushed* est évidemment centrale mais, au-delà de la parodie, le texte de Chris Lee questionne, tant sur le fond que sur la forme, les limites du théâtre *In-Yer-Face* et de la représentation. Si les pièces de Sarah Kane peuvent être parfois compliquées à mettre en scène, toute représentation réaliste de *Crushed* est écartée. Lorsque l'auteur explique ce qui fait de Caryl Churchill l'un de ses modèles, Chris Lee avance « son investigation débordante de la nature d'une pièce, repoussant les limites, ouvrant les espaces de la narration que personne n'avait auparavant remarqués[3] ». C'est ce qu'il applique dans *Crushed* : en s'appropriant à son tour les codes dramatiques du *In-Yer-Face* qu'il détourne, il

montre que Sarah Kane n'est pas « la dernière d'une longue lignée de cleptomanes littéraires[4] », comme elle se décrit dans *4.48 Psychosis*. Sous couvert d'humour, il propose une vision encore plus extrême de ce théâtre-là ; il fait montre d'une habile connaissance du genre dont il repousse à sa façon les limites, comme pour dire que l'apocalypse que cette veine d'écriture cherche sans cesse à mettre en scène n'avait pas encore été atteinte.

RÉFÉRENCES

SOURCE PRIMAIRE

KANE, Sarah. *Complete Plays*. Londres : Methuen Drama, 2001.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

ANGEL-PEREZ, Élisabeth. *Voyages au bout du possible*. Paris : Klincksieck, 2006.

SAUNDERS, Graham. *'Love me or kill me': Sarah Kane and The Theatre of Extremes*. Manchester : MUP, 2002.

ARTICLES DE PRESSE

O'HARA, Mary. « Social work's Baby Peter blame game confronted in new play ». *The Guardian* 12 décembre 2008 <http://www.theguardian.com/society/2012/jan/17/social-work-blame-game-baby-p-new-play> (vu le 18/05/2015).

DICTIONNAIRE

Centre National de Ressources Textuelles en Ligne. <http://www.cnrtl.fr> (vu le 18/05/2015).

SITES WEB

SIERZ, Aleks. « New Writing in Britain: How Do We Define the Contemporary? ». *The Sidcup Papers*. <http://theatrefutures.org.uk/sidcup_papers/2008/12/17/new-writing-in-britain-how-do-we-define-the-contemporary/> (vu le 18/05/2015).

ANON. « Getting to know Shallow Slumber Writer Chris Lee ». *Soho Theatre*. <http://www.sohotheatre.com/news/getting-to-know-shallow-slumber-writer-chris-lee/> (vu le 18/05/2015).

---

[1] Mary O'Hara écrit :

> Writing is "a vitally important way of processing" his experiences, he adds, "[but] it's not to say that there's this direct relationship – you know – that I go out and I do a Mental Health Act assessment and then I come home and write a play about it. It's not that close but, yeah, so much gets churned up. (O'Hara)

[2] « He is a prolific writer (he has over 30 plays to his name) whose work deftly deconstructs harsh social problems, from addiction to disability and mental illness » (O'Hara).

[3] « Caryl Churchill for her restless investigation of the nature of a play, pushing back the limits, opening the spaces of narrative no one had noticed before » (Soho Theatre).

[4] « Last in a Long Line of Literary Kleptomaniacs » (Kane : 213).