



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 1, Printemps 2005
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.743>

Une dramaturgie catastrophiste

Dominique Massonnaud

Écritures contemporaines, 5 : Dramaturgies britanniques (1980-2000), textes réunis et présentés par Jean-Marc LANTERI, Paris-Caen, Minard, Lettres modernes, 2002.



Pour citer cet article

Dominique Massonnaud, « Une dramaturgie catastrophiste », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, , Printemps 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document743.php>, article mis en ligne le 03 Janvier 2005, consulté le 25 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.743

Une dramaturgie catastrophiste

Dominique Massonnaud

Le numéro 5 de la collection *Écritures contemporaines*, présente un état raisonné de la question des *Dramaturgies britanniques* dans les vingt dernières années. Ce panorama permet de saisir le contexte des productions et leurs enjeux, dans des perspectives renouvelées. Quatorze auteurs sont ainsi présentés : par des perspectives monographiques, des saisies d'ensemble, ou par des extraits significatifs, mis en situation. Une bibliographie de la critique, française et anglaise, permet également de faire de ces travaux collectif un fort utile outil pour la connaissance ou la réflexion.

Jean-Marc Lanteri, spécialiste du domaine et metteur en scène, a réuni les travaux et propose, en ouverture, un bilan sur « Les écritures théâtrales en Grande-Bretagne ». Les spécificités britanniques sont soulignées, eu égard aux productions continentales : la permanence d'un théâtre de texte, qui, depuis Bernard Shaw, a pour tradition la critique sociale, est associée à une esthétique naturaliste. La résistance aux réflexions des sciences humaines a permis dans les années soixante et soixante-dix la permanence de productions théâtrales qui « continuent de subordonner le langage à l'action, en passent par la fable aristotélicienne » et à l'inverse du mouvement français — par exemple — privilégient le dialogue. Cependant, le choix chronologique est motivé par la césure de 1979 : l'état de dissolution social ouvre alors le théâtre anglais aux questionnements de ce qui est donné comme « post-modernisme ». Tel est le principe général qui fédère les analyses du recueil. Le naturalisme devient, une nouvelle fois dans l'histoire du théâtre britannique, une force motrice, « voire une esthétique de rupture » selon la formulation attendue pour désigner les avant-gardes. La cohérence des perspectives donne ensuite lieu à une analyse précise des conditions de productions, de la place du metteur en scène et des enjeux attachés aux lieux de représentation. Une « dramaturgie de la violence, et du désenchantement », la prégnance d'un genre : le « In-Yer-Face Drama » sont des constantes des productions théâtrales qui constituent le *corpus*. Ainsi se trouve située la modernité du théâtre britannique des années 1980-2000 : « à l'articulation d'une époque jugée en crise et d'une dramaturgie catastrophiste (mais puissamment novatrice) ». Les études réunies ensuite permettent d'apprécier la cohérence du projet d'ensemble ainsi que la variété, les spécificités, la richesse des productions.

L'analyse de *Maudit crépuscule* (1994) d'Howard Barker permet à Sarah Hirschmüller de mettre en place une conception de « la déconsécration du sens ». À partir de la question du sens, donc, la conception du « théâtre de la catastrophe » de Barker est précisée. Là où beaucoup déplorent l'absence d'un sens à partir de considérations sur l'histoire du XX^e siècle, l'originalité consiste à préférer l'idée d'une prolifération, d'une expansion d'un sens carcinome. Howard Barker est alors donné comme celui qui fonde sa pratique sur une mise à distance de son brechtisme initial : telle est entendue la « déconsécration » qui donne son titre à l'article. Cette position est élucidée à partir d'une pièce, qui a pour argument la mort de la famille impériale russe. Le parallèle est posé dans l'analyse, entre un héros, le Danseur et Hamlet (Howard Barker a aussi retravaillé la figure de Lear). Le Danseur est marqué par la procrastination. Cependant le temps de la représentation est considéré comme ce qui permet de saturer de commentaires possibles un meurtre, « pour la bonne cause ». De fait, la masse des discours producteurs de sens ou de légitimation s'annihile, par leur confrontation sur le plateau. L'interprétation propose donc de lire dans la pièce de Barker une « dramaturgie du commentaire » où se creuse « l'écart qui sépare l'acte de sa représentation, le fait du discours, le réel du sens dont on l'affecte ou dont on le travestit, le personnage de son rôle ». Sarah Hirschmüller souligne donc les enjeux politiques d'une perspective métathéâtrale : l'écart ainsi creusé livre une saisie de la crise des années quatre-vingt dix. On pourrait regretter que l'analyse ne développe pas plus explicitement ce qu'elle esquisse à terme : la mise à distance de la figure d'Oedipe que constitue l'énucléation finale du Danseur. La question de l'identité prend une dimension particulière puisque l'énigme demeure, non pas irrésolue ou résolue, mais définitivement absente, ou vacante. Dans l'espace forcément limité d'un article, la conclusion souligne, avec force, la présence dans *Maudit crépuscule* d'un destin écrit au futur antérieur.

Le second article livre une perspective d'ensemble sur le théâtre de Steven Berkoff, autre figure marquante du théâtre britannique, depuis les années soixante-dix. Nathalie Hourmant Le Bever adopte les entrées attendues que sont « orgie, orgasme et politique » pour appréhender cette production. En effet, il s'agit de rendre compte du théâtre mais aussi de l'image de soi travaillée par le metteur en scène dans le champ anglais, en particulier. La perspective permet de montrer clairement un principe directeur : « la transgression du processus de civilisation ». L'expression « processus de civilisation » est entendue à partir des travaux de Norbert Elias. Dès la première pièce : *East*, Berkoff livre le spectacle de comportements déshumanisés, et l'aliénation des désirs. *Decadence* ou *West* permettent de mettre en évidence un principe de sexualisation généralisée qui

s'opère sur un mode carnavalesque. Nathalie Hourmant le Bever fait droit aux propos du dramaturge, qui refuse de se situer comme un « Thatcher knocker ». Cependant, elle affirme les enjeux de ces visions des corps - ou du corps social - traversés par les questions de pouvoir : dans *Greek*, *Harry's Christmas*, ou *Kvetch*. Le travail inviterait alors peut être à un développement sur les formes d'une anthropologie négative chez Berkoff. L'article reprend *in fine* la proposition de Robert Abirached : voir dans cette production une nouvelle forme de théâtre politique.

Le théâtre d'Edward Bond, connu du public français, par le travail de Claude Régy en particulier, est traité par David Lescot sous l'angle fédérateur que constitue le thème récurrent de « l'état de guerre ». La dramaturgie est caractérisée dans sa spécificité et l'on dépasse bien vite la dimension purement thématique. En effet, le constat d'une sortie de l'approche chronologique ou événementielle, dans les pièces, permet de mettre en évidence l'abandon de l'agencement syntagmatique au profit d'un « agencement de divers possibles ». Ce théâtre est donc caractérisé comme un théâtre « a-dramatique ». L'analyse du travail d'Alain Françon, à l'Odéon, en 1995, permet d'aborder ces effets de réception de la production de Bond. La fonction de la thématique est perçue comme une fin de l'histoire, dans un théâtre qui creuse la place au lieu même de la catastrophe. De fait, la guerre devient un symptôme et sur le plan dramaturgique « un détour critique », fondateur d'une « esthétique de la médiation ». L'ancrage marxiste est ainsi analysé de façon fort précise et productive, dans ses enjeux structurels, à l'œuvre dans la production de Bond. Il apparaît donc que l'invention d'un théâtre « de l'état de guerre » permet de lire un principe d'évolution dans les quinze dernières années de ce théâtre : la « vigueur du questionnement politique s'étiolé, -tout comme la problématique sociale- » au profit d'une « réflexion existentielle et anthropologique ».

Le lecteur retrouve Jean-Marc Lanteri pour une étude monographique de la pièce *Road*, de Jim Cartwright, qui a été créée en France dans une mise en scène d'Olivier Forgues. Un extrait de la pièce figure dans la troisième section de cet ouvrage collectif. L'étude permet de mettre en évidence dans le détail un travail de dissémination de l'énonciation et l'organisation de ce qui est désigné comme une « ostentation scénique », sensible dans le traitement des motifs du miroir ou du vêtement. Le caractère brechtien de Cartwright est manifesté, par exemple, par la place occupée par la musique dans ses productions ; il permet de donner à voir l'indignation virulente face à « la pauvreté consécutive aux excès du libéralisme », mais l'approche s'opère sur un mode bien différent des productions engagées des années soixante-dix. Le « pessimisme social » associé à « un joyeux brechtisme » sont, en effet, pris dans une dimension carnavalesque généralisée qui diffracte les points de vue monologiques et motive une réception « sceptique » de ce théâtre

politique. La précision de l'approche de Cartwright valide ainsi, une fois encore, la pertinence de l'ensemble du projet : montrer la spécificité des dramaturgies britanniques des années 1980-2000.

De même, le travail de Suzan Blattes sur la pièce *Serious Money* de Caryl Churchill aborde le caractère original d'une production dramatique nettement engagée : il s'agit d'une critique du monde de la finance. Cependant, il apparaît que la réception de la pièce est déstabilisée par des choix qui semblent faits, au premier abord, pour ôter de la lisibilité à la dénonciation politique. Ainsi, un parti-pris d'artificialité est manifesté par la présence d'une écriture versifiée, de variantes sur le motif du théâtre dans le théâtre, la pratique de la citation ou de la référence : le déploiement parodique prime alors sur l'efficace d'une critique sociale directe. Cependant, l'analyse révèle que le travail de la discontinuité, la présence d'un emballement rythmique du *drama* créent un lien structurel avec le monde des affaires. De fait, une sortie des productions de type « naturaliste » a lieu et l'on quitte avec *Serious Money* ce qu'Aragon désignait déjà comme un « sociologisme vulgaire ». Suzan Blattes livre donc la force critique et autocritique de cette pièce marquée par la « surenchère » et « dont la réussite est fonction d'une théâtralité à la fois lucide et débridée ».

L'approche du théâtre de Martin Crimp est ensuite effectuée par l'analyse de deux pièces : *Le Traitement* et *Atteintes à sa vie*, que propose Elisabeth Angel-Perez. Le dramaturge est alors associé à Patrick Marber : tous deux prolongent l'activité de Pinter, en ce qu'elle retravaille le genre de la « comédie de menace ». La proximité avec Gregory Motton ou Berkoff est également soulignée. L'univers urbain mis en scène est traité sur un mode « noir » : l'influence déplacée du roman américain, pourrait ici être développée. Mais ce n'est pas l'objet de cet article, qui privilégie la perspective métathéâtrale. L'articulation des deux pièces est intéressante : *Atteintes à sa vie* développe les motifs présents dans *Le Traitement*. L'individu est en crise et le personnage démembré. De fait, la seule véritable action interrogée est l'acte de raconter. La parole performative est donc l'enjeu qui motive les prises de paroles des personnages en présence. Le théâtre de Crimp est donné comme un jeu oulipien où l'énonciation, là encore, manifeste sa dispersion ou sa « dissémination » généralisée.

Marianne Dugeon propose, dans l'article suivant, une approche du théâtre de David Edgar. Le dramaturge est défini comme un « chroniqueur de l'histoire », « secrétaire de son époque » et « héritier du théâtre d'agit-prop ». Il est donc situé dans la perspective du renversement du drame historique des années 80. Il s'agit d'échapper à « tout dogme déterministe » sans pour autant désancrer le théâtre de l'histoire et de la réflexion politique. L'enjeu majeur des productions est donné comme la quête d'une inscription de la temporalité, alors que le personnage, en

risque de répétition est gagné par la sclérose. La part de la documentation, dans l'écriture théâtrale est importante : la pièce *Pentecôte*, en fait foi. La présence de ce matériau a pour fonction d'ancrer l'idée d'une possible salvation dans le travail de remémoration. La production d'Edgar manifeste donc une échappée optimiste singulière.

La perspective de Dan Rebellato permet ensuite d'approcher une autre production, dans sa spécificité. Le théâtre de David Greig, dont il est alors question, émerge dans les années 90, marqué par l'influence stylistique d'H. Baker. Les préoccupations socio-politiques y sont abordées par les paradoxes et la distance ironique, selon les constantes du théâtre britannique de la période. L'originalité réside ici en ce que Greig « procède par détour à des explorations utopiques ». Différentes figures modalisent l'incommunicabilité, la difficulté du contact avec l'autre et la crise identitaire. Le détour passe par la tentation d'un retour vers une édénique nature, par les projections imaginaires, voire mystiques ou spiritualistes. Cependant, l'agencement dramatique donne à voir l'inadéquation de ces formes d'utopies qui font écart avec le temps même de la représentation. Le lieu géographique, mais aussi symbolique et textuel, qu'est l'Ecosse est donné comme une modalisation des paradoxes présents. Une évolution est alors perçue dans le théâtre de Greig : à partir des pièces *Cosmonaut* ou *Airport*, des espaces utopiques de communication et un modèle économique d'échanges généralisés apparaissent. La référence à Derrida, revendiquée, cette fois, par le dramaturge, lui-même, permet de lire dans cette production l'avènement d'un don sans contrepartie. De fait, la proposition critique dégage ici Greig de lectures trop naïves, pour entendre dans ce théâtre la force d'un authentique questionnement politique.

La dramaturge Sarah Kane prend place dans l'ouvrage, à partir d'une étude par Isabelle Smadja de la pièce *Anéantis*. Traduite en France en 1998 par Lucien Marchal, *Anéantis* est ici lue à l'aune d'une proposition de Pierre Macherey : ce dernier défendait l'idée d'une « philosophie littéraire présente dans les grandes œuvres de la littérature », opposée à la philosophie des philosophes. Cet écho ironique du discours philosophique traditionnel ressasse un « message désabusé ». Les lambeaux de discours réitèrent sans fin le motif de la disparition généralisée. La cruauté à l'œuvre dans les productions de Sarah Kane est donnée alors comme originale parce qu'elle procède d'une interrogation sur la possibilité d'un théâtre de la cruauté : « jouer la violence au théâtre serait-ce jouer le jeu de la violence ? ». Les pièges mêmes de la représentation sont donc mis en scène dans un empilement d'effets de réel. Cependant, Isabelle Smadja introduit un écart entre la barbarie de Kroetz, telle qu'elle se manifestait dans *Terres mortes*, et le dénouement d'*Anéantis* : ce dernier reverse la possibilité d'une issue au tunnel traversé par le

temps de la représentation. Le chemin de la cruauté, dans *Anéantis*, échapperait donc à la dimension aporétique.

Le rapide article de Christine Kiehl fait place à *Chutes*, pièce de Grégory Motton, traduite et jouée en France dès 1990. L'originalité de sa construction est rappelée : cinquante-six scènes et vingt-et-un personnages, dans une sorte de montage de lieux hétérogènes où nulle fable n'introduit de linéarité. L'originalité de l'approche de l'objet est ici de saisir ce texte tel qu'il est, tel qu'il est écrit. La dernière scène, intitulée « Danse » est alors donnée comme une sorte de générique de fin qui relancerait la dynamique représentative, dans une boucle où l'on pourrait revenir à la scène initiale. On pourrait peut être reprocher à cette étude l'absence d'une confrontation de la lecture du texte, avec les effets de la réception, lors des mises en scène de *Chutes*.

Sabine Jean aborde ensuite une autre production, structurée sur le mode de la suite aléatoire : *Some explicit Polaroids* de Mark Ravenhill présente en effet les portraits de six personnages. Ce travail peut bien sûr convoquer la référence au film *Blow up*, un parallèle montrerait sans doute l'impossible agencement du sens à partir de l'organisation des « vues » ou des clichés chez Ravenhill. L'analyse choisit ici de mettre en parallèle la pièce et *Shopping and Fucking*, du même dramaturge. Ce théâtre met en scène la dérive idéologique sous la forme du proprement pornographique. Les discours moraux et les convictions sont pris au tourniquet d'une ironie généralisée. Ainsi le polaroid est-il entendu comme la présence concrète du cliché sur le plateau. Son efficace dramaturgique permet d'organiser le collage des séquences ou des lieux disparates, mais, à terme, elle révèle aussi l'inanité de toute représentation, y compris le risque même, encouru par la pièce, de ce dissoudre dans ses propres artifices. L'aspect « post-moderne » est ici abordé avec une référence au travail de J. F. Lyotard, et Sabine Jean affirme alors que, dans *Some explicit Polaroids*, l'écriture du néant devient néantisation de l'écriture.

La troisième section de cet ouvrage permet de compléter le panorama du théâtre britannique des années 1980-2000, avec des extraits de pièces de Chris Hannan, Philip Ridley et James Stock, mis en contexte, et précédés d'informations bibliographiques. Une rapide bibliographie critique, en langue française et en langue anglaise vient clore le volume qui permet ainsi une approche complète et cohérente d'une production théâtrale, dont on sait qu'elle est fort en vogue sur les scènes françaises.

Signalons ainsi la création française d'*Anéantis* de Sarah Kane, dans une mise en scène de Daniel Jeanneteau, au Théâtre National de Strasbourg, du 24 février au 12 mars 2005 ainsi qu'une parution de février 2003 qui comporte analyses et textes de Sarah Kane, dossier sur la création d'*Anéantis* et de *Purifiés*, et textes de David Greig,

Caryl Churchill, Martin Crimp, Gregory Motton ou Edward Bond (entre autres) : il s'agit de la première livraison de la revue *OutreScène*, revue du Théâtre National de Strasbourg (site : www.tns.fr).

PLAN

AUTEUR

Dominique Massonnaud

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : Domisa9107@aol.com