



la nuit

la colline

théâtre national

de Martin Crimp

mise en scène Rémy Barché

du 27 novembre au 20 décembre 2014

Petit Théâtre

la ville

Sommaire

I. Le projet de mise en scène

A. <i>La Ville</i> ou le portrait d'une société qui s'apparente à une fiction	
Note d'intention de Rémy Barché	3
Extrait 1 : <i>La Ville</i> , Martin Crimp, scène 1	4
Nous serions donc des personnages	
Extrait 2 : <i>La Ville</i> , Martin Crimp, scène 5	7
Extrait 3 : <i>Six personnages en quête d'auteur</i> , Luigi Pirandello, scène 1	10
Quel serait le rôle d'un écrivain ?	12
<i>Travail sans qualités</i> de Richard Sennett	
<i>Journal d'un écrivain</i> de Peter Handke	
B. <i>De la Ville</i> à <i>Play house</i> de Martin Crimp	
Extrait 4 : <i>Play House</i> , Martin Crimp, scène 10	13
Note dramaturgique de Rémy Barché sur <i>Play House</i>	16
Sources d'inspiration iconographiques	17

II. Martin Crimp et le théâtre anglais contemporain

A. Une exploration des formes dramatiques	
Propos recueillis, Martin Crimp	19
Une dramaturgie du déplacement par Rachel Spengler	19
Extrait 5 : <i>La Campagne</i> , Martin Crimp, scène 3	20
Extrait 6 : <i>Dans la République du bonheur</i> , Martin Crimp	21
B. Les auteurs britanniques	
Le théâtre anglais contemporain par Élisabeth Angel-Perez	22
La place de Martin Crimp dans le théâtre contemporain et le théâtre contemporain anglais	23
- Le lipogramme théâtral de Crimp	
- Fantomiser le visible : Sarah Kane et Martin Crimp	
Extrait 7 : <i>Anéantis</i> , Sarah Kane, scène 4	25

III. Annexes

Biographie de Rémy Barché	33
Biographie de Martin Crimp	33
Biographies de l'équipe artistique	34

La Ville

de **Martin Crimp**

traduction de l'anglais **Philippe Djian**

mise en scène **Rémy Barché**

dramaturgie **Adèle Chaniolleau**

scénographie et lumières **Nicolas Marie**

costumes **Marie La Rocca**

son **Michaël Schaller**

avec

Marion Barché Clair

Myrtille Bordier la petite fille

Louise Dupuis Jenny

Alexandre Pallu Christopher

production La Comédie de Reims – CDN,
Compagnie Le Ciel Mon amour Ma proie mourante
coproduction Studio-Théâtre de Vitry
avec le soutien du FIJAD, DRAC Région PACA
et de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur

L'Arche est éditeur et agent théâtral du texte représenté.

Le spectacle a été créé le 14 novembre 2013 à La Comédie de Reims.

tournée

du 7 au 10 janvier 2015 – Théâtre national de Toulouse

durée du spectacle: 1h50

du 27 novembre au 20 décembre 2014

représentations supplémentaires les samedis 13 et 20 décembre à 16h

Petit Théâtre

du mercredi au samedi à 21h, le mardi à 19h et le dimanche à 16h

Rencontre avec l'équipe artistique

mardi 9 décembre à l'issue de la représentation

billetterie La Colline

01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30 (excepté le mardi à partir de 13h)

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

de 14 à 28€ selon la catégorie

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Clémence Bordier 01 44 62 52 27 – c.bordier@colline.fr
Myriam Giffard 01 44 62 52 82 – m.giffard@colline.fr
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

I. Le projet de mise en scène

A. *La Ville* ou le portrait d'une société qui s'apparente à une fiction

Note d'intention de Rémy Barché

À la fin de *La Ville*, comme les *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, les quatre figures de la pièce de Crimp sont reléguées dans un continent inconnu, où tout serait frappé d'inexistence. Au moment où chacun éprouve un doute profond quant à sa condition d'être vivant dans un monde réel, Clair avoue que ce qu'ils sont en train de vivre, c'est le brouillon d'une fiction qu'elle a tenté d'écrire. Ils seraient donc des personnages. Mais les personnages d'une histoire que Clair échoue à mettre en forme. La confusion qu'elle ressent devant la complexité du monde rend impossible la tentative d'écrire sa vie. Tous se retrouvent exclus du monde réel, et exclus de la fiction. À la différence des personnages de Pirandello, ceux de Crimp ne se révoltent pas. Les *Six personnages en quête d'auteur* avaient un "drame", ils trouvaient légitime qu'on leur donne une forme, ceux de *La Ville* se sentent vides, ils ne voient pas très bien en quoi ils pourraient s'incarner. Quel est ce monde fascinant et effrayant que décrit Crimp et où il serait impossible de s'incarner ? Il ressemble beaucoup à nos sociétés occidentales. C'est un monde où l'on peut perdre son travail du jour au lendemain, où l'on doit porter un badge pour être reconnu, un monde où la guerre est loin mais fait faire des cauchemars, où les enfants préfèrent se faire saigner que de regarder un merle construire son nid, un monde où l'on craint de mourir d'un cancer, où les mots ont un sens différent pour chacun. Un monde dépourvu de toute profondeur et où la peur est le motif de tous les agissements. La force de l'auteur est qu'il arrive à dépeindre cet univers à travers le délitement du couple que forment Chris et Clair. L'érosion du couple est le symptôme de l'absence de repères de la société dans laquelle ils évoluent. Chacun des deux traverse un moment de crise. Lorsqu'il perd son travail, Christopher sombre dans la dépression, il perd tout sentiment de dignité. Clair en a assez de traduire les mots des autres, mais n'arrive pas à écrire avec ses mots à elle. À travers leurs doutes et leur incapacité à les communiquer, c'est tout ce monde en perte de sens que nous fait entrevoir Martin Crimp. Ce qui est beau et surprenant, c'est que la structure de la pièce elle-même est progressivement contaminée par le malaise des personnages. *La Ville* est une pièce malade. Chaque scène semble inachevée, les situations se répètent, les personnages agissent de façon absurde... Le texte est plus labyrinthique que linéaire. À travers le personnage de Clair, Crimp semble parler de sa propre incapacité à construire un récit. Il interroge aussi de manière passionnante le statut d'un auteur aujourd'hui. Quel est le rôle d'un écrivain dans cette société de plus en plus superficielle qui s'apparente elle-même à une fiction ? *La Ville* répond à ces questions par son invention permanente et sa façon de sortir des codes habituels du théâtre. Si la pièce peut susciter l'effroi, elle rassure aussi par sa capacité rare à saisir avec beaucoup d'acuité et de sensibilité cette complexité parfois écrasante du monde.

Extrait 1 : *La Ville*, Martin Crimp, scène 1

I

Scène déserte. Clair tient un objet plat dans un sac en papier ordinaire. Chris entre au bout d'un moment. Il porte un costume, une valise, un pass de sécurité pend à son cou.

CHRIS

Bonne journée ?

CLAIR

Ça va. Seulement –

CHRIS

Oui ?

CLAIR

Seulement – oui – J'attendais dans le hall de la gare cet après-midi après mon rendez-vous – attendais mon train – quand cet homme s'est approché de moi et a dit, vous n'auriez pas vu une petite fille à peu près haute comme ça – je l'ai perdue.

CHRIS

Perdue ?

CLAIR

Eh bien, c'est ce que j'ai dit. J'ai dit comment ça perdue ? – à quoi ressemblait-elle ? Il répond, je vous ai dit : elle est à peu près haute comme ça et elle porte un jean rose. J'ai dit eh bien dans ce cas je viens de l'apercevoir – elle se dirigeait vers la station de taxis avec une femme qui avait l'air d'une infirmière – Je ne peux pas affirmer que c'était une infirmière, mais elle semblait porter un uniforme, sous son manteau. Alors il a dit, pourquoi ne les avez-vous pas arrêtées ?

CHRIS

Ce n'était pas à toi de les arrêter.

CLAIR

Exactement. Mais bien sûr ce n'est pas ce que j'ai dit – ce que je lui ai dit c'est : eh bien, appelons la police. Et c'est alors qu'il s'est ravisé non non non ce n'était pas du tout aussi sérieux qu'il me l'avait laissé croire. Parce que la fille était sa fille, et la femme – qui – j'avais raison – était infirmière dans un hôpital voisin – le Middlesex – était sa belle-sœur. La fillette – car ils venaient juste de descendre du train – avait été amenée pour être confiée à la belle-sœur. Mais l'homme – le père – avait décidé au dernier moment d'acheter un agenda à sa petite fille. Il était donc entré dans un magasin pour acheter un agenda à sa petite fille. Mais quand il est sorti avec l'agenda, espérant son baiser, elles étaient parties.

CHRIS

Son baiser.

CLAIR

Oui, un baiser d'adieu. Je veux dire de sa petite fille. Il a dit qu'il ne s'attendait pas à un baiser d'adieu de la part de sa belle-sœur parce que sa belle-sœur le détestait. Ce qui explique – en y réfléchissant – pas moi, je veux dire lui, lui en y réfléchissant –

peut-être pourquoi dès qu'il s'était trouvé hors de vue, elle en avait profité pour traîner la petite fille dehors.

CHRIS

Quoi ? Elle a été traînée ?

CLAIR

Non – mais elles se sont éloignées en vitesse. Peut-être pas vite pour l'infirmière, mais vite pour la petite fille.

CHRIS

C'est pourquoi tu as remarqué son jean.

CLAIR

Tout juste.

CHRIS

Parce que ses jambes étaient forcées d'aller vite tu veux dire pour se maintenir à la hauteur de cette femme, cette infirmière, cette tante qui la traînait vers la station de taxis.

CLAIR

Enfin non – j'ai dit – elle ne la traînait pas – mais oui – j'ai certainement remarqué le jean.

Pause.

Et toi ?

CHRIS

Mmm ?

CLAIR

Comment était ta journée ?

CHRIS

Ma journée a été bonne. Seulement ma carte ne passait pas. Il m'a fallu quinze minutes pour entrer dans mon propre immeuble.

CLAIR

Oh non. Pourquoi ça ?

CHRIS

Eh bien j'ai frappé à la vitre et la seule personne à l'intérieur était une femme de ménage alors elle s'est approchée de la vitre et j'ai présenté ma carte et lui ai indiqué, bien sûr, ma photo sur la carte, mais la femme de ménage s'est contentée de hausser les épaules – ce qui est bizarre parce que je connais très bien toutes les femmes de ménage.

CLAIR

Et alors tu as fait quoi ?

CHRIS

J'ai sonné à la sonnette jusqu'à ce que quelqu'un vienne. (Courte pause.) C'est quoi ?

CLAIR

Quelque chose ne va pas ?

CHRIS

Qu'est-ce qui ne va pas ? Rien. Pourquoi ?

CLAIR

C'est juste la façon dont tu as dit : "c'est quoi".

CHRIS

Tout va très bien.

CLAIR

Parfait. Je suis contente que tout aille bien.

[...]

CLAIR

Donc tu es en train de dire que tu pourrais perdre ton emploi ?

CHRIS

Je dis simplement ce que Bobby m'a dit sur ce que lui a dit Jeanette au cours d'un déjeuner. Ça ne signifie pas que je vais me suicider. Je n'ai pas prévu de me pendre à un arbre, si c'est ce que tu penses. Il y a, comme tu en es bien consciente, deux petits enfants qui dorment dans cette maison, et je n'ai pas l'intention de les laisser sans père, pas plus que je ne suis disposé à laisser quelqu'un promenant son chien découvrir mon corps en voie de décomposition. Je ne pense pas vraiment rester sans travail. Et même ceux qui passent toute une réunion la tête baissée à dessiner des formes imbriquées les unes aux autres dans leur agenda – ou des animaux imaginaires – viennent souvent me voir après pour me remercier d'avoir été la seule personne dans la pièce à avoir tenu des propos cohérents. Même Bobby Williams m'accorderait ça. Alors je ne pense vraiment pas que tu aies des raisons d'avoir peur.

CLAIR

Peur de quoi ?

[...]

Martin Crimp

La Ville, traduit de l'anglais par Philippe Djian, L'Arche Éditeur, Paris, 2008, p. 13-22

Nous serions donc des personnages

Extrait 2 : *La Ville*, Martin Crimp, scène 5

Clair entre avec un cadeau.

[...]

JENNY

Ouvre-le.

Il prend le cadeau, l'ouvre. C'est le journal intime de la scène I.

CHRIS

C'est un journal.

[...]

CLAIR

Oui. Lis-le.

Chris lit à voix basse, ne trouvant pas toujours les mots faciles à décrypter, les suivant du doigt. Ce n'est pas un "bon" lecteur. Il semble généralement indifférent au sens de ce qu'il lit.

CHRIS

"quand j'étais jeune – bien plus jeune qu'aujourd'hui – une autre personne pourrait-on dire – que la personne qui écrit ça aujourd'hui – et avant que je ne commence à gagner ma vie comme traductrice – y trouvant refuge comme disait un écrivain "tel un alcoolique trouve refuge dans l'alcoolisme" – avant cela je croyais vraiment qu'il avait..." (Il fixe un mot.) j'arrive pas à lire.

CLAIR

Une ville.

CHRIS

Une quoi ?

CLAIR

Une ville.

CHRIS

"croyais vraiment qu'il y avait" – c'est ça – "une ville à l'intérieur de moi – une ville immense et variée remplie de squares arborés, de boutiques et d'églises, de rues secrètes, de portes cachées menant à des escaliers grimpant jusqu'à des chambres remplies de lumière où les fenêtres seraient constellées de gouttes de pluie, et où dans chaque petite goutte on verrait la ville, entière, à l'envers. Il y aurait des zones industrielles où des trains aériens fileraient devant les fenêtres des usines et des centres de congrès. Il y aurait des écoles où, quand la circulation automobile ralentirait, on pourrait entendre jouer les enfants. Les saisons dans la ville seraient distinctes : chaudes nuits d'été où chacun dormait la fenêtre ouverte, ou bien restait assis sur son balcon en sous-vêtements, buvant une bière du frigo – et en hiver, matins glacés quand la neige s'était installée dans les cours d'immeubles et qu'ils montraient la neige à la télé et que la neige à la télé était la même neige que dans la rue, pelletée sur le bas-côté pour permettre aux habitants de se rendre au travail.

Et j'étais persuadée que dans cette ville, dans ma ville, je trouverais une inta... (*Il fixe le mot.*)

CLAIR

Intarissable.

CHRIS

"une intarissable source de personnages et d'histoires pour alimenter mon travail d'écrivain. J'étais convaincue que pour être écrivain il me suffirait de voyager jusqu'à cette ville – celle à l'intérieur de moi – et de noter ce que j'y découvrirais."

Courte pause.

CLAIR

Continue.

CHRIS

"Je savais qu'il serait difficile d'atteindre cette ville. Ce ne serait pas comme de prendre un avion pour Marrakech, par exemple, ou Lisbonne. Je savais que le voyage pourrait durer des jours où même peut-être des années. Mais je savais que si j'arrivais à trouver la vie dans ma ville, et si j'étais capable de décrire cette vie, les histoires et les personnages de la vie, alors moi-même – c'est ce que j'imaginai – je pourrais devenir vivante. Et j'ai fini par atteindre ma ville. Oui. Oh oui. Mais quand je l'ai atteinte j'ai découvert qu'elle avait été détruite. Les maisons avaient été détruites, de même que les boutiques. Les minarets gisaient sur le sol à côté des flèches des églises. Les quelques... balcons ? (Momentanément embarrassé.) « Les quelques balcons que l'on comptait s'étaient écrasés sur les trottoirs. Il n'y avait pas d'enfants dans les aires de jeux, seulement des tracés de couleurs. Je cherchais des habitants pour écrire sur eux mais il n'y avait pas d'habitants, seulement de la poussière. Je cherchais des gens qui s'accrochaient encore à la vie – quelles histoires ils pourraient raconter ! – mais même là – dans les canalisations, les sous-sols – dans le système de métro souterrain – il n'y avait rien – personne – juste de la poussière. Et cette poussière grise, comme la cendre d'une cigarette, était si fine qu'elle a pénétré mon stylo et empêché l'encre d'atteindre la page. Cela pouvait-il être réellement tout ce qu'il y avait à l'intérieur de moi ? J'ai commencé par pleurer mais j'ai fini par me reprendre en main et ensuite pendant un moment j'ai essayé d'inventer. J'ai inventé des..." (*Il fixe le mot.*) Quoi ?

CLAIR

Personnages.

CHRIS

"personnages... inventé des personnages..." (*Il a perdu le passage, le retrouve.*) "j'ai inventé des personnages et je les ai mis dans ma ville. Celui que j'ai appelé Mohamed. Celui que j'ai appelé l'infirmière – Jenny – elle était marrante. J'ai aussi inventé un enfant, j'étais très contente de l'enfant.

[...]

CHRIS

"Parfois même je les – d'accord – déguisais comme je déguisais mes poupées quand j'étais petite. Je leur mettais des vêtements bizarres mais ensuite j'avais honte. Et quand elles me regardaient, elles me regardaient d'un air – comme on dit dans les livres – "accusateur". *La petite fille paraît, vêtue exactement comme Jenny : jean rose, chaussures à talons. Elle prend place au piano.*

“Alors j’ai laissé tomber ma ville. Je n’étais pas écrivain – ça au moins c’était clair. Je voudrais pouvoir dire combien la découverte de ma propre vacuité m’a attristée, mais la vérité c’est qu’en écrivant ceci je ne ressens rien, sinon du soulagement.” Il tourne la page cherchant encore du texte, mais n’en trouve pas. Il referme le journal et regarde Clair.

Et moi ?

CLAIR

Quoi, toi ?

CHRIS

Suis-je / inventé aussi ?

CLAIR

Pas plus que moi certainement.

[...]

Martin Crimp

La Ville, traduit de l’anglais par Philippe Djian, L’Arche Éditeur, Paris, 2008, p. 85-89

Extrait 3 : *Six personnages en quête d'auteur*, Luigi Pirandello, scène 1

Claude : Pardon, vous cherchez quelque chose ?

Le Père : Oui. Nous cherchons un auteur.

Claude : Un auteur ? Quel auteur ?

La Père : N'importe lequel, monsieur.

Claude : Désolé, mais il n'y a pas d'auteurs ici, et il n'y a même plus de pièce, alors vous savez... !

La Belle-Fille : Tant mieux, monsieur, tant mieux alors ! C'est nous qui allons pouvoir être votre pièce.

Christophe, *aux autres acteurs* : c'est qui ces guignols ?

Le Père, *à la Belle-fille* : Oui, mais il n'y a pas d'auteur... (*Au metteur en scène* :) À moins que vous-même...

Claude : C'est une plaisanterie ?

Le Père : Pas du tout, monsieur, au contraire, nous vous apportons un drame douloureux.

La Belle-fille : Et pour vous un succès assuré !

Claude : Écoutez, ici on travaille, dégagez le plateau, on n'a pas de temps à perdre avec des fous.

Le Père, *blesé et mielleux* : Monsieur, vous savez que la vie est pleine d'absurdités qui ne cherchent même pas à paraître vraisemblables : parce qu'elles sont vraies.

Claude : Quoi ?

Le Père : Je veux dire que les vrais fous, ce sont ceux qui s'efforcent de faire le contraire, de fabriquer à tout prix du vraisemblable pour que ça ait l'air vrai. Mais vous me permettez de vous faire observer que, si c'est là de la folie, c'est en tous cas l'unique raison d'être de votre métier.

Indignation des acteurs.

Christophe : Ils se prennent pour qui, ceux-là ?

Claude : Alors comme ça, notre métier est un métier de fous ?

Le Père : Faire paraître vrai ce qui ne l'est pas, comme ça, sans nécessité, juste par jeu... Votre fonction est bien de donner vie sur scène à des personnages imaginaires ?

Claude : Oui, bon, c'est peut-être un peu plus compliqué que ça, figurez-vous qu'on était justement en train d'en parler... Si vous croyez que le théâtre d'aujourd'hui se préoccupe de personnages, de fiction, de textes !... Enfin ! C'est vrai que nous ici, sur ce plateau, nous avons eu la chance, parfois, de donner vie...

Le Père : ... à des êtres vivants, plus vivants que ceux qui respirent et portent des

vêtements ! Moins réels peut-être, mais plus vrais ! Nous sommes tout à fait d'accord !

Claude : Comment ça, d'accord ? Je croyais que vous...

Le Père : Oui, pardon, j'ai dit ça pour vous qui nous avez traités de fous alors que vous savez mieux que personne que la nature se sert de l'imagination humaine pour poursuivre, sur un plan plus élevé, son œuvre de création.

Claude : Oui, oui, et alors ?

Le Père : Je veux dire simplement qu'on peut naître à la vie sous tant de formes : arbre ou rocher, eau ou papillon... ou femme. Et que l'on peut naître aussi personnage !

Claude : Et vous là, qui êtes devant moi, vous seriez nés personnages ?

Le Père : Exactement, monsieur. Et bien vivants, comme vous voyez.

Luigi Pirandello

Six personnages en quête d'auteur, adapté de l'italien par Stéphane Braunschweig, Les Solitaires intempestifs, 2012, p. 25-27

Quel serait le rôle d'un écrivain ?

“En termes de récit, ce monde n’a pas grand-chose à offrir, ni socialement ni économiquement. Des sociétés sont démantelées ou fusionnent, des emplois apparaissent et disparaissent, comme des événements sans liens les uns avec les autres. La destruction créatrice, assurait Schumpeter en pensant aux entrepreneurs, exige des personnalités qui ne s’inquiètent pas des conséquences du changement ni de ce qui s’ensuit. Mais cette négligence ou cette nonchalance n’est pas donnée à tout le monde, loin s’en faut. [...] Le régime temporel du néocapitalisme a créé un conflit entre le caractère et l’expérience, l’expérience d’un temps disjoint menaçant l’aptitude des gens à se forger un caractère au travers de récits continus. “Hélas, qu’est devenue la stabilité de ce monde ?”, soupirait le poète Thomas Hoccleve à la fin du xv^e siècle dans *The Regiment of Princes*. Mais on retrouverait cette plainte aussi bien chez Homère que chez Jérémie, dans l’Ancien Testament. Tout au long de l’histoire humaine, les gens ont le plus souvent accepté que leur vie change subitement du fait de guerres, de famines ou d’autres catastrophes et qu’il leur faille improviser pour survivre. En 1940, après le naufrage de la Grande Crise et face aux perspectives lugubres d’une guerre mondiale, nos parents et grands-parents étaient profondément inquiets. Ce qui distingue l’incertitude actuelle, c’est qu’elle prévaut sans qu’aucune catastrophe historique ne se profile à l’horizon. Elle s’entremêle aux pratiques quotidiennes d’un capitalisme vigoureux. L’instabilité est censée être la norme [...]. La corrosion du caractère en est peut-être une conséquence inévitable. Le “pas de long terme” désoriente l’action à long terme, distend les liens de confiance et d’engagement et dissocie la volonté du comportement.”

Richard Sennett

Le Travail sans qualités. Les conséquences humaines de la flexibilité, The Corrosion of character. The personal consequences of work in the new capitalism, 1998, Paris, Albin Michel, 2000, p. 36-37-38

Tu sais, des années durant je fus moi-même auteur. Et si tu me vois si joyeux aujourd’hui, c’est parce que je ne le suis plus. Et je vais te conter maintenant comment je m’en suis libéré, écoute mon cher. Au début, quand je me mis à écrire, je trouvais le monde en moi comme une succession fiable d’images qu’il me suffisait de regarder et de raconter les unes après les autres. Mais avec le temps, les contours commencèrent à perdre de leur netteté et ce regard que je portais à l’intérieur de moi-même fit naître en outre une manière d’écouter. Je m’imaginai en ce temps-là – et c’est cela que je voyais sans cesse s’accomplir – qu’il m’avait été donné au plus intime de moi-même, quelque chose comme un texte premier qui, plus fiable encore que les images intérieures parce que le temps ne pouvait pas l’user, se trouvait constamment en moi, y surgissait à tout moment et, pourvu que je me détache de tout le reste et que je m’y plonge, pouvait immédiatement être transcrit par moi sur le papier. À cette époque, je pensais qu’écrire, c’était simplement écouter et noter au fur et à mesure une traduction dont le texte invisible serait un parler premier, le plus secret qui soit. Mais il en alla de ce rêve comme de tous mes rêves : au lieu d’en fixer par-ci, par-là quelque fragment je voulus l’établir systématiquement jour après jour en un grand livre du Rêve et il s’amenuisa, eut de moins en moins de signification ; ce qui, à l’occasion, disait tout par éclats ne disait plus rien quand c’était un ensemble organisé. [...] Traducteur que je suis et rien d’autre, sans arrière-pensées, je suis tout entier celui que je suis. [...] Traduire met en moi une paix profonde. [...] Ce n’est que depuis que je suis traducteur que j’aimerais mourir à ma table de travail.

Peter Handke

Journal d’un écrivain, traduit par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, 1988, extraits choisis, p. 74-77

B. De *La Ville* à *Play House* de Martin Crimp

Play House, pièce écrite par Martin Crimp en 2012, traduite et mise en scène par Rémy Barché. La pièce a été créée à La Comédie de Reims en septembre 2013 dans le cadre d'une tournée hors-les-murs, et présentée dans les établissements scolaires du 20^{ème} arrondissement de Paris et à Montreuil par La Colline en novembre 2014.

Extrait 4 : *Play House*, scène 10

X. PROMOTION

Simon, seul, heureux. Portant des écouteurs, il marmonne ou se siffle à lui-même des extraits du morceau de la scène 4, en dansant à moitié.

Katrina entre avec quelques sacs et observe. Il finit par la remarquer et enlève ses écouteurs.

Grand sourires.

- Hey !

- Hey !

- Eh bien.

- Oui.

- Génial. Waouh.

- Oui.

- Tu dois être... [*fou de joie*]

- Je le suis.

- Wow. Bizarre.

- Non [= *pas vraiment*]. Oui ? [*Tu penses ?*]

- En quelque sorte. Je veux dire chef de...

- Département - oui.

- Génial. Ils... [*te l'ont dit aujourd'hui*] ?

- C'est ça.

- Hallucinant.

- [*J'ai*] reçu un coup le fil et...

- Putain [= *hallucinant*]

- Reçu le coup de fil et... Oui - putain.

- Waouh.

Pause. Faible musique provenant des écouteurs. Katrina s'en rend compte et éteint la musique.

- Hey, viens là.

- Quoi?

- Viens là, c'est tout.

- (*taquine*). Oh non.

- Allez.

- Oh non

- Hey...

- Je sais ce que tu veux.

- Oh ? C'est quoi ça ?

- (*taquine*). tellement prévisible.
Retourne toi.

- Quoi ?

- Retourne-toi. Allez.

Il lui tourne le dos.

- Qu'est ce qui se passe ?

Elle sort un cadeau emballé d'un de ses sacs et le pose par terre. Il ressemble au paquet de la scène 1.

- C'est bon. Tu peux regarder.

- C'est quoi ?

- Ouvre-le.

- Pour moi?

- Oui. Ouvre-le.

Il le prend et commence à le déballer. Pensée soudaine :

- Ce n'est pas ce à quoi je pense?

- Pas quoi ?

- Rien.

- Hmm ?

- Rien.

Il finit de déballer : c'est une cravate.

(avec admiration) Hey !

- Elle te plait ?

- Elle est classe. Merci.

Il l'embrasse tendrement sur les lèvres.

- Alors ça veut dire plus de... ?

- Sexe ?

- *(Joyeusement)* Quoi ? Non. Abruti. D'argent.

- Bien sûr.

- De l'argent.

- Bien sûr. Oui.

- Génial.

Il s'écarte d'elle pour examiner la cravate.

- Mais c'est encore mieux c'est...

- Bien sûr.

- ... encore mieux c'est la... consécration. Parce qu'y s'trouve que je suis le plus jeune -

- Wow.

- Oui je suis le plus jeune - de tous les temps - vice-président du service de gestion commerciale.

Il arbore fièrement sa cravate. Ils se sourient l'un à l'autre.

- Je suis tellement heureuse.

- Merci.

Martin Crimp

Play House, 2012

Note dramaturgique de Rémy Barché sur *Play House*

Impossible, en français, de rendre compte de la polysémie et de l'ambiguïté du titre qu'a donné Martin Crimp à sa nouvelle pièce : *Play House* signifie en même temps "maison de jeu", "théâtre", "jouer au papa et à la maman"... Ce titre dialogue évidemment avec la fameuse *Maison de poupée* d'Ibsen, et l'on pourrait opérer de nombreux rapprochements entre les deux œuvres. Elles ont surtout en commun d'établir un parallèle inquiétant entre la vie d'un foyer et le théâtre. Le moment de crise est celui où l'on a l'impression de vivre sa vie de tous les jours d'avantage comme un personnage que comme un être vivant.

Play House nous fait rentrer dans l'intimité d'un jeune couple, Simon et Katrina, qui vient d'emménager dans un appartement. En 13 mini-scènes, Crimp raconte comment leur amour se laisse progressivement ronger par le quotidien et la routine. Chaque scène porte un titre évocateur : "Se brosser les dents", "Nettoyer le réfrigérateur", "De retour du travail", "Post-coïtum"... : autant de situations apparemment banales et connues de tous. Comme si l'auteur proposait "une vie en kit" à ses personnages, "à monter soi-même", comme les meubles qui composent l'intérieur de leur appartement, ou "à jouer soi-même". Simon et Katrina, deux jeunes êtres qui découvrent la vie d'adulte, jouent au couple. Vivre sa vie comme un jeu peut être très léger, et l'on voit beaucoup les personnages s'amuser dans la pièce : ils dansent, ils rient beaucoup, ils se chamaillent... Mais cela peut aussi donner lieu à des moments d'angoisse profonde : si on joue tout le temps, quand est-ce qu'on est vrais, authentiques ? C'est la question essentielle que pose la pièce : est-il possible d'être soi-même à deux, tant la vie de couple est faite de compromis, de figures imposées et de chemins balisés par d'autres ? Crimp la pose de manière très légère, la pièce est courte et l'écriture très allusive. Son talent consiste surtout à redonner à la banalité toute son étrangeté et sa cruauté.

Évidemment, comme chacun d'entre nous, Simon et Katrina sont faits d'une part irréductible de pulsions, de mystères personnels, d'inquiétudes intimes qui ne peuvent pas tout à fait rentrer dans le moule d'une vie standardisée. Chaque situation révèle un malentendu, un secret. Crimp déroule de manière très subtile les motifs de la vie à deux : l'érosion du désir, les parents intrusifs, les ambitions personnelles... Les objets de la vie quotidiennes annoncent de manière absurde l'implosion imminente du couple : les yaourts pourrissent, la brosse à dents fait saigner, les cadeaux d'amour ressemblent à de la crotte de chien... À la fin de la pièce, très belle, l'auteur accorde une seconde chance à ses personnages. Simon et Katrina ont épuisé toutes les ressources de leur amour, ils se sont fait trop mal. Alors qu'ils sont sur le point de se séparer, l'auteur semble leur rappeler que tout cela n'était qu'un jeu. Puisqu'ils ont fait semblant, il n'y a rien d'irréparable. Tout peut donc recommencer...

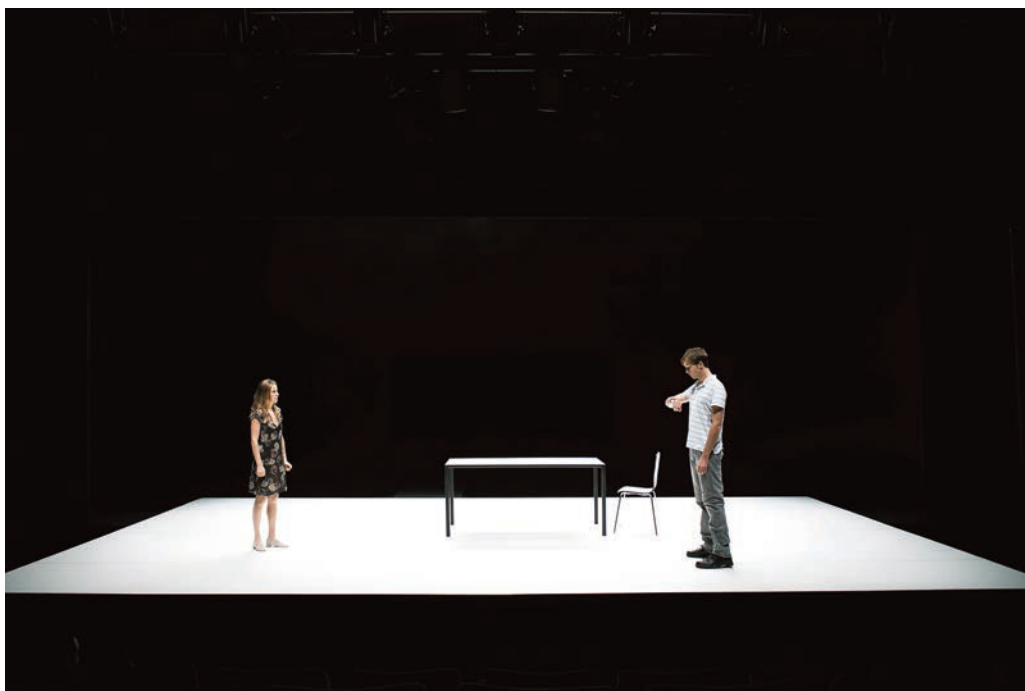
Sources d'inspiration iconographiques

Série suédoise *Real Humans*

<http://www.arte.tv/fr/real-humans-100-humain/7364810,CmC=7364700.html>



Spectacles de Rémy Barché



La Ville, photo Élisabeth Carecchio

Play House



photo Axel Coëuret



photo Tuong-Vi Nguyen

II. Martin Crimp et le théâtre anglais contemporain

A. Une exploration des formes dramatiques

Propos recueillis, Martin Crimp

“J’ai délibérément développé deux méthodes d’écriture pour le théâtre : la première consiste à construire des scènes dans lesquelles les personnages jouent une histoire de manière conventionnelle, comme par exemple dans *La Campagne*, l’autre consiste en une forme de théâtre narrativisé dans lequel l’acte de raconter l’histoire est lui-même théâtralisé, comme dans *Atteintes à sa vie*, ou *Tout va mieux...* Dans la deuxième manière, l’espace dramatique est un espace mental, pas un espace physique.”

Interview menée par Ensemble Modern, “*Into the Little Hill. A work for stage by George Benjamin and Martin Crimp*”, Ensemble Modern Newsletter (n° 23, october 2006), traduction É. Angel-Perez

Une dramaturgie du déplacement

Entre expérimentations formelles et dramaturgies plus conventionnelles, l’œuvre de Martin Crimp est traversée par une exploration de formes dramatiques, qu’il s’agisse, dans *Atteintes à sa vie* (*Attempts on her life*), de déconstruire les conventions dramatiques, de subvertir une situation vaudevillesque dans *La Campagne* (*The Country*) ou de revisiter la tragédie dans *Tendre et cruel* (*Cruel and Tender*). Formellement hétérogène, son théâtre hérite de la “comédie de menace” pintérienne, mêlant satire (sociale), violence et dérision, pour se jouer, souvent, à la surface d’un quotidien banal dans lequel s’insinue l’anomalie, voire la catastrophe. La violence s’exerce sur des personnages victimes, que l’auteur britannique malmène d’une pièce à l’autre, les faisant mourir sur scène (*Play with Repeats*), suggérant leur mort en coulisses (*Dealing with Clair*, *Getting Attention*), les oubliant dans le blanc du texte (*La Campagne*), ou leur refusant la scène (*Atteintes à sa vie*). Cette suppression violente, physique ou formelle, d’un personnage bouc émissaire du tragique contemporain, se double de sa consommation par les autres actants du drame. Ainsi la disparition de Clair (*Dealing with Clair*), Sharon (*Getting Attention*) ou Rebecca (*La Campagne*), est digérée par le texte et les autres personnages qui poursuivent leur récit en éludant cruellement la catastrophe. Dans certaines pièces, le personnage évincé, laissé sans voix, est absorbé et exploité par d’autres qui le parlent et le racontent. La réappropriation de la parole du personnage, traitée thématiquement dans *Personne ne voit la vidéo* (*No One Sees the Video*) ou *Le traitement* (*The Treatment*), prend la forme, dans *Atteintes à sa vie*, *Face au mur* (*Face to the Wall*) et *Tout va mieux* (*Fewer emergencies*), d’une expérimentation dramaturgique.

Rachel Spengler

Une dramaturgie du déplacement : étude de Atteintes à sa vie, Tout va mieux et Face au mur de Martin Crimp, L’Annuaire théâtral, n° 38, automne 2005

Extrait 5 : *La Campagne*, Martin Crimp, scène 3

Ce n'est pas pour ça que nous sommes venus ici. Nous sommes venus ici pour y vivre. Pour y vivre.

Oui. Pour y vivre. Êtes-vous toujours aussi / sentencieuse ?

Ainsi, vous n'avez pas toujours vécu au pays ?

Quoi ? Non. Si. Dans ce pays ? Si.

Non. A la campagne. Pas dans ce pays. Au pays.

Vivre à la campagne. Oui. Okay. Vivre à la campagne.

Non.

C'est comme ça que vous *dites* ? Vivre à la campagne ?

Non.

Okay. C'est la campagne. On appelle ça la campagne.

Okay. Parfait.

On appelle ça – je suppose – vivre à la campagne, parce que nous venons de la ville, mais si vous venez de la campagne, alors vous appelez ça... Je suppose que vous appelez ça... (*Faible rire.*) Je ne sais pas comment vous appelez ça.

Chez soi.

Oui. Peut-être.

Vous diriez que c'est chez vous. Pourquoi diriez-vous que c'est chez vous ? Vous venez de la campagne ?

(*Elle rit.*) Moi ? Je viens de la ville. Pour moi, la ville sera toujours chez moi. Je dis aux gens "de retour chez moi", tandis que pour vous...

Quoi ?

Vous dites "de retour chez moi" ?

C'est ici que nous vivons. C'est ici que nos enfants vivront. C'est *ici*, notre chez nous. Exactement. Eh bien tout juste : vous et vos enfants, vous n'avez nulle part / où retourner.

C'est ici chez nous. Nous ne voulons pas « retourner » quelque part. Nous formons une famille. Nous vivons ici en permanence.

Et est-ce que c'est – quoi ? – en raison d'un idéal ? En permanence. Mais comment pouvez-vous en / être sûre ?

Quel idéal ? Non. Nous sommes juste tombés amoureux / de –

Vous êtes tombés amoureux ?

Oui – de cette maison. Je ne sais pas ce que vous / entendez par "idéal".

Eh bien un idéal – à l'évidence – champêtre. Virgile, par exemple, son idéal de la campagne. De l'harmonieux... de l'ordre des choses, de la culture ordonnée des choses. Des tâches appropriées à l'hiver et au printemps, à l'été et à l'automne, les vignes, les saules, les... / amandiers.

Nous sommes simplement venus ici pour changer un peu de vie, pour... et peut-être que ça ne paraît pas très raisonnable – mais oui, pour être plus heureux, en tous cas pour essayer / d'être

Non, pas du tout.

Plus heureux. Pour échapper – oui – définitivement – à la grande ville. Ça n'a absolument rien à voir avec Virgile.

Pas du tout. Vous battre, vous voulez dire, vous battre pour le / bonheur de votre famille.

Si l'on peut s'échapper. En partant du principe que je pense qu'il est possible / de s'en échapper.

La ville rend les gens complètement dingues.

Oui.

Je l'ai vu. Des cinglés. Mes propres *amis*.

Oui.

La nuit, incapables de fermer l'œil. Ils restent allongés, les yeux grands ouverts,

juste à écouter, juste à écouter la ville.

Oui.

Mais ils sont terrifiés. Ils sont terrifiés à l'idée de partir.

Je sais. Ils le sont, n'est-ce pas ? Oui.

Au cas où ils manqueraient – oui, ils le sont – au cas où ils manqueraient une occasion, une quelconque occasion qui naturellement peut / ne jamais se présenter.

Martin Crimp

La Campagne, traduit de l'anglais par Philippe Djian, L'Arche Éditeur, 2002, p. 42-45

Extrait 6 : Dans la République du bonheur, Martin Crimp

– J'écris le scénario de ma propre vie. Je fais de moi ce que je suis. C'est mon seul visage –et c'est ma seule voix. Personne – vous m'entendez – ne s'exprime de la même manière que moi.

Personne ne me ressemble et personne – entendez-moi bien – personne ne peut imiter cette façon de parler.

– Je suis celui.

– Je suis celui.

– Je suis celui – oui – qui écrit / le scénario.

– Je suis celui –oui – qui écrit le scénario de ma propre vie.

Pause.

– Je dis que je suis celui qui écrit le scénario. Personne ne me ressemble. Personne ne s'exprime comme je le fais maintenant. Personne ne peut imiter cette façon de parler.

– Pas question.

– Pas question que quiconque s'exprime de la même manière que moi. Je fais de moi ce que je suis : je suis libre – okay ? – de m'inventer au fur et à mesure que j'avance.

– Oui je m'invente au fur et à mesure que j'avance. Je suis celui qui fait de moi ce que je suis.

– Je disais je suis celui qui fait de moi ce que je suis – okay ? J'ai ma propre voix : je ne répète pas ce que disent les autres.

– Pas question que je répète ce que disent les autres. Je suis celle qui écrit le scénario.

– Oui, je suis celle qui écrit le scénario de ma propre vie, maintenant. C'est moi qui fais de moi ce que je suis – ni Maman ni Papa.

Martin Crimp

Dans la République du bonheur, traduit de l'anglais par Philippe Djian, L'Arche Éditeur, Paris, 2008, extrait

B. les auteurs britanniques

Le théâtre anglais contemporain

“Après l’exubérance des années soixante-dix et la victoire historique des conservateurs sous la houlette de Margaret Thatcher en 1979, le théâtre anglais des années quatre-vingt se devait d’être éminemment politique ou de ne pas être. Ce théâtre dit du “second Âge d’Or” révélait l’influence des théories brechtiennes, qu’elles soient appliquées et adaptées (John Arden, David Mercer, Howard Brenton), ou mises à distance sur le mode du divertissement philosophique (Tom Stoppard) ou satirique. Le “New Brutalism” et le “In-Yer-Face” côtoyaient la comédie brillante d’un Stoppard. C’est cette diversité dramatique, conjuguée à un objectif partagé de stigmatisation de la société et de ses fondements tant politiques que philosophiques et moraux, qui semble être l’enjeu du théâtre des deux dernières décennies du xx^e siècle. Fatigué de l’impasse postmoderne, le nouveau millénaire tente de trouver de nouvelles formes dramatiques et s’emploie à repenser les genres. Le théâtre politique du début des années 2000 garde pour sa part le vent en poupe ; il se démultiplie, sous la forme du docudrama (David Hare), sous l’angle des tensions personnelles (Michael Frayn), ou encore à travers le genre biographique (David Edgar). Avec des pièces en prise sur la réalité politique comme *Cruel and Tender* de Martin Crimp, le théâtre engagé ne cesse de se renouveler. Ainsi, le retour au théâtre du texte, comme l’avènement des nouveaux poètes dramaturges qui confirment la capacité du langage à dire (tels Kane et Crimp après Bond et Barker), ouvrent une autre voie : celle, peut-être, d’un néo-modernisme qui restaurerait une foi en un langage réhabilité. [...] Des voix consacrées – celles de Pinter, de Bond et de Stoppard – continuent de se faire entendre et d’influencer les jeunes générations (en particulier, Martin Crimp et Patrick Marber), contribuant à l’élaboration d’un théâtre dérangeant tant sur le plan éthique que sur le plan politico-philosophique et esthétique. [...] Parallèlement, le théâtre anglais très récent montre des auteurs engagés dans une recherche dramaturgique plus précisément destinée à servir le politique. Caryl Churchill, David Edgar, Peter Barnes et Howard Barker sont sans cesse en quête de nouvelles formules théâtrales plus à même d’exprimer la complexité de notre société : les créatures monstrueuses y mettent en garde le monde, et c’est bien là la mission des monstres ; l’abjection et la barbarie y mettent en signes la faillite des idéologies. [...] Si la forme renouvelée de la tragi-comédie épique constitue un mode dramatique particulièrement adapté à l’expression de la cruauté érigée en principe ordonnateur du monde, Londres réserve également nombre de ses scènes à une version “vitriolique” [...] de la traditionnelle comédie de mœurs. David Hare, au terme d’une transformation radicale qui l’a détourné du théâtre politique brechtien (Fanshen), analyse la société dans un théâtre-miroir, ou théâtre document, dont la force tient à la limpidité du propos. Donnant son sens plein à la parodie, la réécriture de la traditionnelle pièce-bienfaite (comedy of manners) grave l’horreur dans un sarcasme. C’est ce mode que choisit Sarah Daniels qui, quant à elle, réhabilite avec jubilation [...] le réalisme situationnel dans les années quatre-vingt, ouvrant ainsi la porte à l’insolence agressive des toutes nouvelles voix dont les plus incisives sont à n’en point douter celles de Mark Ravenhill et de Sarah Kane. Alors que Martin Crimp nous entraîne dans les zones d’ombre d’une exploration éthique [...], Sarah Kane, pour sa part, conjugue message politique explicite et dramaturgie surréelle [...]. Le théâtre anglais de ces vingt-cinq dernières années, [...] rebondit sur la crise de la représentation qui a secoué la fin du xx^e siècle et célèbre la permanence de l’auteur.”

“Le théâtre anglais 1985-2005 : un théâtre nécessaire”, in *Le Théâtre anglais contemporain*, sous la direction d’Élisabeth Angel-Perez et de Nicole Boireau, Paris, Klincksieck, 2007, p. 7-9

La place de Martin Crimp dans le théâtre contemporain et le théâtre contemporain anglais

Fantomiser le visible : Sarah Kane et Martin Crimp

Ce que Kane (dans ses deux dernières pièces) et Crimp tentent, c'est non pas de chercher une nouvelle forme pour mettre en scène l'absence mais de manifester la présence physique de l'absence par le "négatif de la forme" (Didi-Huberman). Ils donnent à voir l'anti-matière. Tous deux, bien que selon des modalités très différentes, croient au pouvoir des mots (à la différence de Beckett et des absurdistes) et sont à l'origine, dans le contexte actuel de la suprématie du *In-Yer-Face* Theatre (Aleks Sierz) d'un retour au théâtre du texte.

Le lipogramme théâtral de Crimp

C'est dans ce néo-modernisme que je situerais la dernière modalité de la fantomisation que je voudrais aborder ici. *Attempts on her Life*, de Martin Crimp, sous-titrée "17 scénarios pour le théâtre", s'attache à construire ou à "revenir" par la parole de ses proches un personnage disloqué – Anne – en une succession de fragments pour le théâtre où le personnage dont il est question n'apparaît jamais. De sujet, Anne devient objet, ce qui est une autre manière de fantomiser. Dans cette pièce, articulée autour de la dialectique construire/déconstruire – "Attempts" signifie aussi bien "tentatives" qu'"attentat" –, le personnage se donne comme puzzle à reconstituer. Jeux de construction, *Attempts on her Life* est aussi un jeu de déconstruction : Anne, personnage et absence de personnage ("a lack of character, an absence, she calls it, of character"), est à la fois composée et "anéantie" ("blasted"), rapiécée et mise en pièce(s) dans une entreprise où se révèle ironiquement l'étymologie de la "pièce" de théâtre. Crimp ressuscite dans *Attempts* plusieurs jeux de contraintes littéraires de l'OuLiPo (Angel-Perez) et c'est comme un lipogramme que l'on peut lire cette pièce. La contrainte : écrire une pièce de théâtre (et on sait que le théâtre renvoie par étymologie à la vue) dont le personnage principal demeure absent, invisible : un lipogramme théâtral somme toute. L'absente, n'est pas une lettre, mais rien moins que le personnage principal ; la "disparition", ici, c'est Anne. Elle sera figurée non plus par le visuel – que Crimp juge trop "récupéré" par les circuits commerciaux – mais par les mots : "Words can't fail us, Anne, only we can fail". L'œuvre ainsi se tisse pas à pas, luttant contre l'amnésie, gardant en mémoire chaque vocable, chaque syntagme qui l'a constituée depuis son origine. Le texte se construit donc par étapes successives de réappropriation de l'image absente. Les mots créent une visualité littéraire, c'est eux seuls que l'on voit sur la scène, et progressivement, par le biais des phénomènes de répétitions, le texte devient "habité" de la présence d'Anne : dix-sept anti-portraits ou anti-blasons. *Attempts*, c'est donc un travail sur l'anti-matière. Circulaire, polyptotique, le texte s'établit par progrès homéopathiques à l'échelle d'une scène comme de la pièce tout entière : les thèmes effleurés ici sont repris là, dénonçant une structure péripatéticienne du texte, métaphorique de l'errance existentielle d'Anne. Tout, dans ce texte, continuellement fait retour : l'arbre (I et 14), l'incertitude entre Prague et Vienne, les insultes qui reviennent en boucle, le cendrier, la référence au sida. Le texte de Crimp, bruisant d'échos – des siens propres (comme par endocannibalisme) mais aussi des échos d'un hypotexte Pinterien déjà largement nourri de T. S. Eliot à son tour inspiré par Joyce –, se fait chambre de résonance. La pièce devient, pour reprendre le concept de Derrida, "hanthologie".

Conclusion

Les trois exemples analysés ici mettent en évidence une évolution de l'esthétique théâtrale qui semble, depuis la Seconde Guerre mondiale, orientée vers la nécessité de dire la perte et l'absence. Cette tendance à donner à voir le non-lieu, ce qui n'a pas lieu mais qui n'en est pas moins "vrai" pour autant, a été théorisé notamment par Bond avec l'Événement de théâtre, pratiqué par Crimp avec l'invention de ce qu'on pourrait peut-être concevoir comme une nouvelle catégorie dramatique : le lipogramme scénique, on l'a vu, et aussi, peut-être plus radicalement encore, érigé en art poétique par Howard Barker dans ses Arguments for a Theatre. Barker définit son Théâtre de la Catastrophe précisément par ce détachement par rapport à la mimésis et par cette nécessité de représenter le "non-lieu", ce qui n'a pas lieu : "The only things worth showing are those that do not happen" (Barker). Le concept de re-présentation (fondé sur la mimésis) semble s'effacer dans le théâtre contemporain au profit de celui de "présentification". Il ne s'agit plus en aucun cas de représenter, de "révéler" (au sens étymologique de recouvrir d'un nouveau voile) ce dont on aurait déjà, grâce à la "réalité", une connaissance spéculaire – autrement dit, un référent – , mais de rendre manifeste une latence, de faire apparaître quelque chose qui est de l'ordre du caché, de l'enfoui, de l'inconscient, mais qui n'en est pas moins réel : le théâtre n'est plus le lieu du simulacre, mais le lieu d'une expérience unique. Le théâtre comme lieu de "l'expérience intérieure" (Bataille), "ce voyage au bout du possible de l'homme", remplace, dans le théâtre expérimental, le théâtre comme lieu de la re-présentation mimétique. Ce théâtre très contemporain qui se donne comme lieu d'une expérience obligera sans doute le critique à repenser le concept de sentiment esthétique. On trouvera peut-être ici une piste, dans les mots de Gianni Vattimo qui définit "l'expérience esthétique (entendue) comme expérience de la richesse de la présence-qui-n'est-plus." (Didi-Huberman).

Élizabeth Angel-Perez

Spectropoétique de la scène, Modalités du spectral dans quelques pièces du théâtre anglais contemporain, Sillages critiques, 8, 2006

Extrait 7 : *Anéantis*, Sarah Kane, scène 4

Cate et Ian sont dans une chambre d'hôtel, les didascalies de la scène 1 indiquent : "une chambre très luxueuse à Leeds – le genre de chambre si luxueuse que cela pourrait être n'importe où dans le monde". À l'extérieur, un conflit fait rage. Un soldat fait irruption dans la chambre, et agresse Ian verbalement et physiquement, jusqu'à lui arracher les yeux. Le soldat finit par se suicider, et Ian, seul, attend le retour de Cate.

SCÈNE 4

Les mêmes.

LE SOLDAT est étendu près de IAN, le revolver dans la main. Il s'est brûlé la cervelle. CATE entre par la porte de la salle de bains, trempée, un bébé dans les bras. Elle enjambe LE SOLDAT en lui jetant un coup d'œil. Puis elle voit IAN.

CATE.

Tu es un cauchemar.

IAN.

Cate ?

CATE.

Ça s'arrêtera pas.

IAN.

Catie ? Tu es là ?

CATE.

Tout le monde dans la ville pleure.

IAN.

Touche-moi.

CATE.

Les soldats ont pris le contrôle.

IAN.

Ils ont gagné ?

CATE.

La plupart des gens ont laissé tomber.

IAN.

Tu as vu Matthew ?

CATE.

Non.

IAN.

Tu lui diras pour moi ?

CATE.

Il est pas là.

IAN.
Dis-lui –
Dis-lui –

CATE.
Non.

IAN.
Je ne sais pas quoi lui dire. J'ai froid. Dis-lui – T'es là ?

CATE.
Une femme m'a donné son bébé.

IAN.
Tu viens me chercher, Catie ? Tu me punis ou tu me sauves c'est pareil je t'aime Cate dis-lui pour moi fais-le pour moi touche-moi Cate.

CATE.
Je ne sais pas quoi faire de lui.

IAN.
J'ai froid.

CATE.
Il n'arrête pas de pleurer.

IAN.
Dis-lui –

CATE.
JE PEUX PAS.

IAN.
Tu resteras avec moi, Cate ?

CATE.
Non.

IAN.
Pourquoi pas ?

CATE.
Il faut que je rentre très vite.

IAN.
Shaun sait ce qu'on a fait ?

CATE.
Non.

IAN.
Il vaut mieux lui dire.

CATE.
Non.

IAN.
Il saura. Même si tu dis rien.

CATE.
Comment ?

IAN.
À l'odeur. Marchandise avariée. On en veut pas, pas quand on peut avoir quelqu'un de nickel.

CATE.
Qu'est-ce qui est arrivé à tes yeux ?

IAN.
J'ai besoin que tu restes, Cate. Ça sera pas long.

CATE.
Tu sais faire avec les bébés ?

IAN.
Non.

CATE.
Et Matthew ?

IAN.
Il a vingt-quatre ans.

CATE.
Quand il est né.

IAN.
Ils chient et ils pleurent. Y'a rien à faire.

CATE.
Il saigne.

IAN.
Tu veux me toucher ?

CATE.
Non.

IAN.
Comme ça je saurai que tu es là.

CATE.
Tu peux m'entendre.

IAN.
Je te ferai pas mal, je te promets.

CATE va à lui doucement et touche le sommet de sa tête.

IAN.

Aide-moi.

CATE caresse ses cheveux.

IAN.

De toute façon, je serai mort bientôt, Cate. Et ça fait mal. Aide-moi à – Aide-moi – à en finir

CATE retire sa main.

IAN.

Catie ?

CATE.

Il faut que je trouve quelque chose à manger pour le bébé.

IAN.

Tu trouveras rien.

CATE.

Il faut tout de même que je regarde.

IAN.

Ces enculés de salopards ont tout bouffé.

CATE.

Il va mourir.

IAN.

Il a besoin du lait de sa mère.

CATE.

Ian.

IAN.

Reste. Nulle part où aller, où veux-tu aller ? Salement dangereux toute seule, regarde-moi. Tu es plus en sécurité ici, avec moi.

CATE réfléchit. Puis elle s'assied avec le bébé à distance de IAN. Il se détend un peu quand il l'entend s'asseoir.

CATE berce le bébé.

IAN.

Pas si mauvais que ça, si mauvais ?

CATE le regarde.

IAN.

Tu m'aideras, Catie ?

CATE.

Je ne vois pas comment.

IAN.

Tu trouves mon revolver ?

CATE réfléchit. Puis se lève et cherche alentour, le bébé dans les bras. Elle aperçoit le revolver dans la main du soldat, elle le regarde intensément un moment.

IAN.

Tu l'as trouvé ?

CATE.

Non.

Elle prend le revolver dans la main du soldat et le tripote. Il s'ouvre d'un seul coup, elle regarde fixement les balles à l'intérieur. Elle les enlève et referme le revolver.

IAN.

Ça y est ?

CATE.

Oui.

IAN.

Je peux l'avoir ?

CATE.

Je crois pas.

IAN.

Catie.

CATE.

Quoi ?

IAN.

Allez.

CATE.

Ne me dis pas ce que je dois faire.

IAN.

Je dis rien, mon amour. Tu peux calmer ce gosse ?

CATE.

Il fait rien. Il a faim.

IAN.

On a tous une sale faim, si je ne me flingue pas, je vais crever de faim.

CATE.

C'est mal de se tuer.

IAN.

Non, c'est pas mal.

CATE.

Dieu n'aimerait pas.

IAN.

Il n'y en a pas.

CATE.

Comment tu sais ?

IAN.

Pas de Dieu. Pas de Père Noël. Pas de fées. Pas de forêt enchantée. Rien, putain de rien.

CATE.

Il faut qu'il y ait quelque chose.

IAN.

Pourquoi ?

CATE.

Sinon ça n'a pas de sens.

IAN.

Putain sois pas idiot, de toute façon ça n'a pas de sens. Aucune raison qu'il y ait un Dieu uniquement parce que ce serait mieux s'il y en avait un.

CATE.

Je croyais que tu voulais pas mourir.

IAN.

Je peux plus voir.

CATE.

Mon frère a des amis aveugles. Tu peux pas laisser tomber.

IAN.

Pourquoi ?

CATE.

C'est lâche.

IAN.

Je sais que tu veux me punir en essayant de me faire vivre.

CATE.

C'est pas vrai.

IAN.

Bien sûr que si putain, j'en ferais autant. Il y a des gens j'aimerais qu'ils souffrent mais ils souffrent pas, ils meurent et c'est tout.

CATE.

Et si tu te trompais ?

IAN.

Je ne me trompe pas.

CATE.

Mais si jamais.

IAN.

J'en ai vu des morts. Ils sont morts. Ils sont pas ailleurs, ils sont morts.

CATE.

Et les gens qui ont vu des fantômes ?

IAN.

Ces gens-là ? Ils imaginent. Ou ils inventent ou ils désirent que la personne soit encore vivante.

CATE.

Les gens qui sont morts et qui en sont revenus disent qu'ils ont vu un tunnel et de la lumière –

IAN.

On peut pas mourir et revenir. C'est pas mourir, c'est s'évanouir. Quand tu meurs c'est fini.

CATE.

Je crois en Dieu.

IAN.

Tout a une explication scientifique.

CATE.

Non.

IAN.

Donne-moi mon revolver.

CATE.

Qu'est-ce que tu vas faire ?

IAN.

Je te ferai pas de mal.

CATE.

Je sais.

IAN.

En finir. Il le faut, Cate, je suis malade. Juste filer un petit coup de pouce.

CATE réfléchit intensément.

IAN.

S'il te plaît.

CATE lui donne le revolver. IAN le prend et le met dans sa bouche. Il le ressort.

IAN.

Ne reste pas derrière moi.

IAN remet le revolver dans sa bouche. Il appuie sur la gâchette. Le percuteur frappe dans le vide. Il tire à nouveau, puis encore et encore et encore. Il retire le revolver

de sa bouche.

Merde.

CATE.

Le destin, tu vois. Tu n'es pas fait pour ça. Dieu –

IAN.

Le con.

Il jette le revolver dans un geste de désespoir. CATE berce le bébé et le regarde.

Oh non.

IAN.

Quoi.

CATE.

Il est mort.

IAN.

Foutu veinard.

CATE éclate de rire, un rire artificiel, hystérique, incontrôlé. Elle rit et rit et rit encore.

Noir.

On entend une lourde pluie d'hiver.

Sarah Kane

Anéantis, traduit de l'anglais par Lucien Marchal, L'Arche Éditeur, 1998, p. 76-84

III. Annexes

Biographie Rémy Barché

Parallèlement à sa formation en arts du spectacle à l'université Bordeaux III, Rémy Barché monte *La Semeuse* de F. Melquiott et *Fairy Queen* de O. Cadiot ; réalise un spectacle acoustique à partir de *4.48 psychose* de S. Kane dans le cadre du festival Novart. En 2005, il intègre l'École supérieure d'art dramatique du TNS, section mise en scène. Il travaille avec S. Braunschweig, K. Lupa, B. Sobel, F. Fisbach... Il monte *Le Cas Blanche-Neige* de H. Barker et réalise une adaptation de *Cris et Chuchotements* de I. Bergman pour son spectacle de fin d'études. À sa sortie en 2008, il assiste L. Lagarde pour *Un nid pour quoi faire* de O. Cadiot ainsi que D. Jeanneteau et M.-C. Soma pour *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche. Il est metteur en scène associé au Festival Les Nuits de Joux (Haut-Doubs) où il a déjà mis en scène *La Tempête* de Shakespeare (été 2009), *Amphitryon* de Kleist (été 2010), *Hamlet* de Shakespeare (été 2011) et *La Campagne* de M. Crimp (été 2012). Il a mis en scène *La Ville* de M. Crimp, présenté au 104 et au Studio-Théâtre de Vitry, ainsi que *Blanc* (trois pièces courtes de T. Williams) présenté au Théâtre de la Loge à Paris (automne 2011). Il collabore régulièrement avec des écoles de théâtre : avec les élèves comédiens de l'ERAC, il présente *L'Épreuve du feu* de M. Dahlström au festival Reims Scènes d'Europe 2011 ; il a mis en scène les spectacles de sortie des élèves de La Comédie de Reims promotion 2011 (*Extermination du peuple de Schwab*) ; 2013 (*Dans la république du bonheur* de Crimp) ; et intervient régulièrement à l'université de Besançon en arts du spectacle. À l'automne 2012, il présente *Les Boulingrin* de Courteline, dans le cadre de la programmation hors les murs de La Comédie de Reims, dont il est metteur en scène associé. Il y crée quatre spectacles : *Play House* (hors-les-murs) et *La Ville* de M. Crimp et *Le Ciel mon amour ma proie mourante* et *Les Présidentes* (hors-les-murs) de Werner Schwab. En mars 2015, il créera *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais à La Comédie de Reims, puis *L'Amant* d'Harold Pinter en avril, spectacle conçu pour être joué en appartement.

Biographie de Martin Crimp

Martin Crimp est né en 1956 dans le Kent. Il commence à s'intéresser au théâtre pendant ses études à Cambridge et écrit *Clang*, une pièce sur la manière dont les désordres psychologiques influent sur le langage. Pendant les premières années qui suivent l'obtention de son diplôme, il se consacre à une carrière d'écrivain peu couronnée de succès (il écrit deux romans qui ne trouvent pas d'éditeur) et pour réussir à vivre accumule les petits boulots que l'on retrouvera ensuite au fil de ses pièces (sondages marketing dans la rue, travailleur en usine...). Il est également musicien professionnel (piano, clavecin) ce qui influence considérablement sa vision du texte comme d'une partition où les pauses et les rythmes doivent être scrupuleusement respectés.

Ses premières pièces sont produites et montées par l'Orange Tree Theatre à Richmond, dans la banlieue londonienne où il habite, et comportent : *Living Remains* (1982), *Four Attempted Acts* (1984), *Probablement les Bahamas* (1987), *Claire en affaires* (1998), *Play With Repeats* (1989).

Bien que se présentant sous des formes différentes, très influencées par Beckett pour les premières puis davantage par Pinter ou Caryl Churchill, ses pièces traitent des thèmes récurrents parmi lesquels les rapports conjugaux, l'ambivalence du statut de bourreau ou de victime, et l'exploitation de l'être humain par ses pairs ou par son

époque dominée par la technique, occupent une large place. Pourtant Crimp n'est pas, comme ont pu le croire au départ les critiques, un adepte du réalisme trash britannique (*Kitchen sink drama*), ni de l'ultra violence poético-politique de l'*In-Yer-Face Theatre*. Il constitue un auteur à part sur la scène anglaise, au sens où ses intérêts et ses références sont ce que ses compatriotes appelleraient "continentaux" ou "européens".

Il avoue une passion pour Marguerite Duras, traduit Koltès, Molière, Genet, Ionesco. Depuis Cambridge, il lit le latin et le grec, ce qui veut dire qu'il dévore les tragédies antiques. De ces lectures, naîtra *Tendre et Cruel*, sa réécriture des *Trachiniennes* de Sophocle.

Dans les années 1990, ses pièces commencent à être connues au-delà des frontières britanniques. En 1991, il effectue une résidence à New York durant laquelle il écrit *Le Traitement*, qui est clairement un hommage à l'esthétique du cinéma américain en même temps qu'une violente critique de la manière dont celui-ci utilise les gens et falsifie leurs histoires personnelles.

Il devient par la suite artiste associé au Royal Court, à Londres, et écrit notamment *Personne ne voit la vidéo* (1990), *Getting Attention* (1991), *Atteintes à sa vie* (1997), *La Campagne* (2000), *Face au mur* (mars 2002), *Tendre et Cruel* (2004), *Dans la République du bonheur* (2012) ou encore *Play House*. Il a également collaboré avec le compositeur George Benjamin en écrivant le livret de deux opéras *Into the Little Hill* (2006) et *Written on Skin* (2012).

Biographies de l'équipe artistique

Marion Barché

Elle a commencé sa formation à l'école d'acteurs Claude Mathieu (Paris 18^e) puis à l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg, d'où elle sort en 2008. Elle y rencontre Rémy Barché, avec qui elle fonde la compagnie Le Ciel Mon amour Ma proie mourante, et collaborent ensemble sur plusieurs spectacles, notamment *Cris et chuchotements* adapté du scénario d'Ingmar Bergman (théâtre de l'Université Paul Valéry à Montpellier, festival Premières au TNS), *La Ville* de Martin Crimp (2013) et *Le Ciel mon amour ma proie mourante* de Werner Schwab (2014). En parallèle, Marion Barché a aussi travaillé avec Daniel Jeanneteau dans *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Eugène Labiche (Théâtre de la Cité internationale), et dans une mise en scène de Marie-Christine Soma *Les Vagues* adaptée du roman de Virginia Woolf (Théâtre national de la Colline, Studio-Théâtre de Vitry). Elle a joué dans *100 ans dans les champs !*, spectacle écrit et mis en scène par Hélène Mathon autour de l'agriculture française (L'Échangeur à Bagnolet, Comédie de Béthune, Les Subsistances à Lyon), et enfin dans un spectacle écrit et mis en scène par Carole Thibault *L'Enfant* (Théâtre de la Tempête à Paris). Pendant la saison 14-15 elle joue dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Ludovic Lagarde et *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais mis en scène par Rémy Barché, deux spectacles créés à la Comédie de Reims. Elle est aujourd'hui comédienne permanente à La Comédie de Reims, et enseigne auprès des élèves de la classe de la Comédie.

Alexandre Pallu

Il a suivi le cursus professionnel de l'École nationale de musique, de danse et d'art dramatique (ENMDAD) du Val Maubuée (77) avant de rentrer à l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg en 2005, sous la direction de Stéphane Braunschweig. Depuis sa sortie en 2008, il a travaillé avec Cédric Gourmelon (*Edouard*

II de Marlowe au festival Mettre en scène) ; Caroline Guiela Nguyen pour la reprise de *Macbeth : inquiétudes* d'après Shakespeare, Muller et Kadaré ; Julien Fisera pour *Le Projet Roméo et Juliette* d'après Shakespeare et Jacques Albert et *Belgrade* d'Angelica Liddell ; Daniel Jeanneteau dans *L'Affaire de rue de Lourcine* d'Eugène Labiche ; Marie-Christine Soma dans une adaptation du roman *Les Vagues* de Virginia Woolf (Théâtre national de la Colline, Studio-Théâtre de Vitry). Il joue en 2010 au Festival d'Avignon dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes *La Tragédie du Roi Richard II* mis en scène par Jean-Baptiste Sastre. Sous la direction de Rémy Barché il joue dans *Le Cas Blanche Neige* de Barker, *Cris et chuchotements* d'après Bergman, *La Tempête* de Shakespeare, *La Ville* de Martin Crimp, *Le Ciel mon amour ma proie mourante* de Werner Schwab. En 2012, il réalise trois courts-métrages : *Merci Lucie*, *Un morceau de chacune avec moi* et *Tarte à la ricotta*. Il travaille également avec le trio de jazz expérimental Bridge Art. En 2013, il devient comédien permanent à la Comédie de Reims. Pendant la saison 14-15 il joue dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Ludovic Lagarde et *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais mis en scène par Rémy Barché, deux spectacles créés à la Comédie de Reims.

Louise Dupuis

Elle commence sa formation théâtrale en 2007 au conservatoire du 20^e arrondissement de Paris. En 2009 elle suit aussi des cours à l'école de clown Le Samovar. Elle rentre à l'École régionale d'Acteurs de Cannes en 2010 où elle travaille notamment avec Hubert Colas, Ludovic Lagarde, Guillaume Lévêque, Rémy Barché, Laurent Gutman ainsi que Catherine Germain sur le clown. En 2012, elle participe à un stage de physical theatre à la LAMDA à Londres avec Yorgos Karamelegos du Tmesis Theatre. En juillet 2013, elle joue à sa sortie d'école au Festival d'Avignon dans *Europia, fable géo-poétique*, un spectacle écrit et mis en scène par Gérard Watkins, présenté au festival Reims Scènes d'Europe en décembre 2013. Depuis 2013, elle est comédienne permanente à la Comédie de Reims et joue en avril 2014 sous la direction de Rémy Barché dans *Le Ciel mon amour ma proie mourante* de Werner Schwab. Pendant la saison 14-15 elle joue dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Ludovic Lagarde et *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais mis en scène par Rémy Barché.

Myrtille Bordier

En parallèle de ses études au Conservatoire de Besançon, elle travaille avec la Compagnie du Sablier à Dijon (sous la direction de Brendan Burke) et sur une création d'Hélène Polette (Théâtre de la Manivelle) en tant que comédienne et costumière (*Comme il vous plaira* de Shakespeare). Elle suit de nombreux stages notamment avec Jérôme Thomas, Robert Cantarella, Hélène Cinque. Elle intègre ensuite la Classe professionnelle du Conservatoire d'Avignon sous la direction de Jean-Yves Picq avant d'intégrer en 2010 l'École Régionale des Acteurs de Cannes où elle travaille notamment avec Hubert Colas, Ludovic Lagarde, Gérard Watkins, Richard Sammut, Rémy Barché, Catherine Germain. Elle joue également sous la direction de Cyril Cotinaut dans *Électre* de Sophocle (2009) et *Oreste* d'Euripide (2011).

En juillet 2013, elle joue à sa sortie de l'ERAC au Festival d'Avignon dans *Europia, fable géo-poétique*, un spectacle écrit et mis en scène par Gérard Watkins, présenté au festival Reims Scènes d'Europe en décembre 2013. En 2013, elle devient comédienne permanente à la Comédie de Reims. Elle joue dans les pièces *Play House* et *La Ville* de Martin Crimp et dans *Le Ciel mon amour ma proie mourante* de Werner Schwab, sous la direction de Rémy Barché. Pendant la saison 14-15 elle joue dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Ludovic Lagarde et *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais mis en scène par Rémy Barché.

la **colline**
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

TROIS
COMEDIENS

