

Présentation

Séverine Ruset

Number 38, Fall 2005

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041610ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041610ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Ruset, S. (2005). Présentation. *L'Annuaire théâtral*, (38), 9–11.
<https://doi.org/10.7202/041610ar>

Séverine Ruset
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Présentation

« **T**héâtre des *Angry young men* » dans les années 50, « théâtre de l'abjection » (Brook, 1977 : 69) dans les années 60, « théâtre de la menace » (Amalric et Vigoureux-Frey, 1998 : 70) dans les années 70, « théâtre du fantôme, du cataclysme » (Boireau, 1983 : 293) dans les années 80, « *In-Yer-Face Theatre* » (Sierz, 2001) depuis les années 90 : si l'on en croit les étiquettes qui leur sont appliquées et qu'elles finissent souvent par revendiquer, les dramaturgies anglaises contemporaines se signalent par l'outrance avec laquelle elles agressent la sensibilité du spectateur et l'impertinence avec laquelle elles chahutent le réel. Or, si la dynamique qui anime l'écriture dramatique anglaise depuis la révolution théâtrale de 1956 est placée sous le signe de la provocation, on constate que cette dernière ne met pas toujours les spectateurs au défi, mais se déploie souvent, aguicheuse, dans le seul but de les stupéfier. Elle s'adosse cependant parfois à un projet critique qui lui confère une dimension subversive, en vertu de laquelle elle bouleverse véritablement l'expérience du spectateur. Quelle place la subversion tient-elle dans les dramaturgies anglaises contemporaines? Comment s'y exprime-t-elle? À quelles fins? Telles sont les questions à l'examen desquelles nous avons souhaité consacrer ce dossier de *L'Annuaire théâtral*.

Subvertir, étymologiquement « mettre sens dessus dessous », consiste à bouleverser, qu'il s'agisse de l'ordre établi ou des idées reçues. Un théâtre de la subversion n'est donc pas seulement un théâtre qui se donne pour mission d'attaquer les pouvoirs en place, mais aussi – et surtout devrait-on dire – un théâtre qui se propose de renouveler notre perception des choses; un théâtre qui ne ressortit pas à « la société du spectacle » telle que Guy Debord (1992) l'a dépeinte, mais s'efforce au contraire de parer à la manipulation à laquelle elle nous soumet. L'auteur subversif travaille donc à battre en brèche les images fausses que nous nous faisons de nous-mêmes, à « [nous] retourner ainsi qu'un gant pour [que nous voyions] le monde entier avec des yeux nouveaux » (Weiss cité dans Brook, 1992 : 76). Il bouscule le spectateur, mais de manière à le remettre sur pieds. On peut reprocher à une telle définition son caractère fourre-tout, son manque de précision, mais c'est paradoxalement parce que sa compréhension large et flexible autorise des déclinaisons

multiples qu'elle constitue un outil d'analyse opératoire. Le théâtre de la subversion ne saurait en effet se laisser enfermer dans un cadre définitionnel rigoureusement déterminé, dans une forme fixe, sans s'exposer au danger d'une pétrification. Résolument pluriel, il se doit de se renouveler constamment. Les différentes études qui composent notre dossier témoignent de ce qu'il n'a cessé de changer d'objets et de formes dans les cinquante dernières années en Angleterre.

Les deux articles qui ouvrent notre réflexion présentent une perspective historique. Le premier examine les modalités selon lesquelles la subversion s'est développée depuis 1956, tout en s'efforçant d'en préciser les enjeux. Il analyse ainsi les conditions nécessaires à l'exacerbation de la provocation en subversion et observe comment la mise à l'épreuve du spectateur qu'elles produisent permet à l'être de s'ouvrir à ses profondeurs.

Dans le second, Nicole Boireau dresse un panorama des dramaturgies féministes qui s'imposent sur la scène anglaise dans les années 80. À travers un échantillon de pièces représentatives, elle témoigne de ce que le théâtre féministe, quand il s'attache à briser l'empire masculin, engage un renouvellement des structures d'énonciation qui permet de transgresser la limite entre masculin et féminin. Outre le malaise qu'elle crée, la subversion de l'ordre patriarcal favorise ainsi un élargissement de la vision du spectateur.

Jean-Marc Lantéri s'intéresse ensuite à la façon dont les dramaturgies anglaises contemporaines plus récentes enrichissent le regard du spectateur en le confrontant au spectacle de la violence. À partir de cinq pièces – *Anéantis (Blasted)* et *Purifiés (Cleansed)* de Sarah Kane, *Le traitement (The Treatment)* de Martin Crimp, *Faust is Dead* de Mark Ravenhill et *Maudit crépuscule (Hated Nightfall)* d'Howard Barker – il propose une analyse du supplice de l'énucléation comme paradigme de la violence mise en scène dans le théâtre « *In-Yer-Face* ». Comme il insiste sur la valeur symbolique du regard en tant que support fondamental de la relation intersubjective, il rend compte de ce que l'énucléation ne peut être réduite dans ces dramaturgies à un déchaînement de violence tape-à-l'œil. Éminemment signifiante, elle incite en effet le spectateur à développer un regard qui, pour être critique à l'égard de la société, n'en soit pas moins « à l'écoute » d'autrui.

Les deux études monographiques suivantes permettent d'examiner en détail comment Martin Crimp et Sarah Kane ont chacun développé des esthétiques qui subvertissent les codes dramatiques et transforment ainsi radicalement l'expérience théâtrale. L'analyse d'*Atteintes à sa vie (Attempts on her Life)*, de *Tout va mieux (Fewer Emergencies)* et de *Face au mur (Face to the Wall)* que conduit Rachel Spengler rend compte du dessaisissement auquel la parole théâtrale est soumise dans la dramaturgie de Martin Crimp. L'indétermination, mais aussi la dissémination, qui caractérisent le sujet de l'énonciation

résultent en une dérive du récit, d'autant plus perturbante que ce dernier est dépourvu de référent scénique et ne peut donc se stabiliser dans la représentation. Martin Crimp oppose ainsi à nos certitudes un point de vue fuyant, qui permet de mettre le spectateur à l'épreuve des possibles.

Dans son étude de *4.48 Psychose* de Sarah Kane, Marion Chénétier-Alev met en lumière une tension entre oralité et oralisation en examinant comment l'exploration de la psyché à laquelle nous convie l'auteur dans la pièce se décline différemment à la lecture ou à la représentation. Les voix irrépessibles qui traversent le sujet de *4.48 Psychose* ne résonnent pas en effet de la même manière selon qu'elles s'extériorisent visuellement sur la scène de la page, ou se donnent à entendre. Le théâtre de *4.48 Psychose* pénètre si avant dans les profondeurs du sujet qu'il déborde son cadre générique et établit avec son destinataire un échange intime qui transcende son devenir scénique.

Le document qui complète notre dossier met en regard les pensées de six hommes et femmes de théâtre britanniques – Abigail Anderson, Howard Barker, Joss Bennathan, Christopher Campbell, David Edgar et Graham Whybrow – sur la place qu'occupent aujourd'hui les écritures nouvelles au sein de l'institution théâtrale anglaise. À travers le montage de points de vue dont la diversité permet de faire un tour d'horizon de l'état actuel de la création, il met en relief la difficulté de développer une écriture subversive à l'intérieur de structures qui tendent à institutionnaliser l'examen du réel.

Bibliographie

- AMALRIC, Jean-Claude, et Nicole VIGOUROUX-FREY (1998), *Le théâtre moderne et contemporain de langue anglaise*, Paris, Ellipses.
- BOIREAU, Nicole (1983), « L'obsession du totalitarisme ou la contre-utopie dans le théâtre anglais récent », *Études anglaises*, n° 2-3 (avril-septembre), p. 293-305.
- BROOK, Peter (1977), *L'espace vide*, Paris, Seuil.
- DEBORD, Guy (1992), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.
- SIERZ, Aleks (2001), *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Londres, Faber & Faber.
- WEISS, Peter, *Marat/Sade*, cité dans Peter Brook (1992), *Points de suspension*, Paris, Seuil.