

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, Elisabeth 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 cleptomane 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