



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

8 | 2013

In Umbra Voluptatis : Shades, Shadows, and their
Felicities / Film Adaptations, New Interactions

Eloge de l'ombre : les paradoxes du corps spectral dans le théâtre anglais contemporain

Elisabeth Angel-Perez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/3354>

DOI : 10.4000/miranda.3354

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Elisabeth Angel-Perez, « Eloge de l'ombre : les paradoxes du corps spectral dans le théâtre anglais contemporain », *Miranda* [En ligne], 8 | 2013, mis en ligne le 28 juin 2013, consulté le 16 février 2021.
URL : <http://journals.openedition.org/miranda/3354> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.3354>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Eloge de l'ombre : les paradoxes du corps spectral dans le théâtre anglais contemporain

Elisabeth Angel-Perez

La beauté ne se trouve pas dans la lumière, mais
dans l'obscurité.

Junichiro Tanizaki, *Eloge de l'ombre*

- 1 Le théâtre, du grec *thea*, c'est la vue, si bien qu'entrer dans l'ombre pour l'acteur comme pour le personnage, c'est échapper à l'être perçu ... à moins d'être perçu autrement : c'est cet enjeu de l'autre perception que travaillent, dans le sillage du beau texte de Tanizaki, *l'Eloge de l'ombre* (1933, traduit en 1973), Simon McBurney et le Theatre de Complicité avec *Shun-Kin* (2011). Avant cela, John Millington Synge inscrit cette intuition de l'autre perception au cœur même d'une pratique théâtrale qui fait long feu : avec *The Well of the Saints*, qui met en scène Martin and Mary Doul, le couple de clochards aveugles et qui souhaitent le rester, Synge invente un théâtre dans le théâtre, un théâtre non pas « d'ombres », mais « de l'ombre » — une nouvelle modalité du voir que continueront d'explorer Beckett et tous ses héritiers. Plus tard, Howard Barker élabore une dramaturgie que motive une nouvelle philosophie de l'ombre : le Théâtre de la Catastrophe, tout entier tendu vers le secret au cœur même de la vérité. C'est là le parti pris théorique de ceux qui tiennent la clarté pour fascisante et considèrent l'ombre comme le seul lieu de la pensée : « Clarity/logic/ consistency/ None of it/ None », clame Barker dans ses *Arguments for a Theatre*, recueil de propositions et d'essais théoriques où le dramaturge revendique la nécessité d'un théâtre de l'obscurité :

I wrote a play called *The Bite of the Night*. Darkness permits the thought, darkness licenses, it bites, and sometimes you can be bitten by love and sometimes by fear. When Brecht commanded that the box be filled with light he was driven by the passion of enlightenment, and he knew instructions require light just as imagination hates light and flees from it. (Barker 1993, 74)¹

- 2 Ce goût de l'ombre redéfinit donc le voir au théâtre et caractérise toute une tendance du théâtre contemporain, à l'opposé de la tradition philosophique occidentale qui pense le lumineux comme vrai et comme beau, et l'image (et l'imagination) au contraire de l'idée, comme déjà, une ombre (Platon). Le second XXe siècle nous fait entrer dans ce que Max Milner appelle « l'obscurité épistémologique ». Il y définit l'ombre épistémologique comme valorisée par
- des visions du monde qui ne font confiance qu'au négatif pour faire advenir une vérité sur laquelle ne pèse aucun soupçon de complaisance ou d'illusion. Le mouvement vers cette promotion du négatif s'amorce à partir du moment où diminue la confiance dans la pensée conceptuelle et le langage qui lui est attaché pour atteindre l'être même des choses. (Milner 348-49)
- 3 Et Milner décrit ainsi, peu ou prou, l'ère postmoderne.
- 4 Une nouvelle phénoménologie reste donc à inventer, qui définirait le voir au théâtre, non pas en raison de ce que le théâtral circonscrit le visible, mais, pour le dire avec Merleau-Ponty, parce que ce faisant, il donne à penser l'immensité de ce qui ne l'est pas. Le « perdre de vue », au théâtre, ne serait donc plus une tragédie, mais peut-être au contraire une garantie d'ontos : seule l'entrée dans l'ombre permettrait de voir la chose pour ce qu'elle est (et non pas la chose pour ce qu'elle n'est pas : pour reprendre l'exemple de Heidegger, l'heure pour la montre). Le paradoxe des phénoménologues — qui tient que ce qui est visible n'est pas toujours vu et que ce qui est invisible est visible — dessine au théâtre une poétique de l'ombre que je vais tenter d'élucider en abordant deux dramaturges majeurs de la scène actuelle — Sarah Kane et Martin Crimp qui, tous deux mais chacun à leur manière, prolongent le projet beckettien — pour voir comment le phototropisme au théâtre a vécu et comment le pacte de spectacle impose d'être renégocié. (ibid.)

1. Rentrer dans l'ombre : Sarah Kane en Perséphone

- 5 Le théâtre a toujours eu vocation à faire parler les morts : prosopopique par essence, il convoque l'ombre et donne à entendre des voix d'outre-tombe. Pour Edward Gordon Craig, qui parle d'y « accueillir le fantôme », comme pour Vitez, le théâtre, c'est le lieu de l'ombre, du spectre, de l'autre monde. Le travail théâtral est tout entier articulé autour de « ce mouvement pendulaire qui consiste tantôt à incarner des images tantôt à les désincarner » (Vitez 222).
- 6 Cependant, dès le théâtre de la hantise de Beckett, se met en place un théâtre qui fera de l'ombre son révélateur premier. Si Kantor s'emploie à montrer un univers peuplé d'ombres, de fantômes, de cadavres (*La Classe morte*, 1974), Beckett est le premier à donner à voir la matière-ombre et à faire entrer le personnage dans la chambre obscure, avec comme en photographie, le dessein de le révéler. L'œuvre au noir de Beckett peut se comparer au processus photographique tel que le décrit Milner :
- que fait la lumière dans le processus photographique ? elle produit du noir, en agissant sur les sels d'argents qui sont exposés à son action. Le négatif ainsi obtenu produira du noir là où une nouvelle exposition à la lumière permettra à celle-ci de traverser ses parties claires, les parties lumineuses de l'image positive étant des « réserves » que les rayons lumineux ont plus ou moins respectées. C'est ce qui amène Jean-Claude Lemagny à se prononcer pour l'antériorité ontologique de l'ombre dans l'image... (Milner 406)
- 7 et plus loin

La photographie, disait Raoul Haussmann, est mélanographie : l'art de constituer des formes avec du noir. Et si la photographie se trouve enfin un corps et une chair, c'est dans le noir de l'ombre qu'elle pourra les trouver. Seul ce noir possède l'intime vibration qui est le propre de toute chair ... (Ibid.)

- 8 C'est bien de « mélanographie », ou faire des formes avec du noir, qu'il est question sur la scène beckettienne : dissimulé sous une couverture qui lui cache les jambes (*Fin de Partie*), ou sous des capes et chapeaux couvrants (*Come and Go*), enfoui dans un mamelon (*Oh les beaux jours*), puis occulté sauf pour (la) Bouche (*Pas moi*), le corps beckettien sort du visible pour mieux éclore au vu. Le théâtre incarne ici le paradoxe phénoménologique : moins on voit le corps plus on le voit (et plus on expose le corps, moins on le voit). C'est donc « l'anti-matière » (comme le dit Georges Didi-Huberman, dans *Génie du non-lieu*) que Beckett donne à voir, tant dans *Quad*, où des personnages spectraux dissimulés sous des robes de moines tournent autour d'une béance ou d'un trou traumatique, que dans *Pas moi* ou *Berceuse* où le fondu au noir de la fin achève de matérialiser sur la scène le passage à l'ombre du personnage. L'intérêt de Beckett pour le cinéma tient d'ailleurs précisément à ce qu'il est un art de l'ombre et des ombres (voir les pages de Gilles Deleuze consacrées à *Film dans L'Épuisé*). A mesure qu'il entre en voix, le personnage beckettien entre dans l'ombre, et cette voix-ombre, Beckett en fait paradoxalement le lieu photogénique par excellence :
- 9 Le photogénique, écrit Jean Epstein (qui reprend la notion à Louis Delluc) recouvre « tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique » (cité par Aumont et als, 115).
- 10 Le lieu beckettien, c'est bien cette voix-ombre comme lieu d'une « majoration ». Il n'est de voix-ombre beckettienne, donc de texte de théâtre, que sous la forme d'une « majoration » du réel. La voix-ombre beckettienne est au théâtre ce que le photogénique serait au premier cinéma et au cinéma d'art : le lieu d'un surcroît d'être. Comme l'image photogénique, la voix-ombre fait advenir l'inaperçu.
- 11 C'est en grande partie le projet Beckettien que poursuit Sarah Kane, même si Kane peut sembler plus romantique que postmoderne en ce qu'elle n'a pas abdiqué la grande ambition de l'adéquation de la forme et du fond. A l'instar de celle de Beckett, l'œuvre de Sarah Kane suit une évolution qui la fait passer du mode spectaculaire et frontal du *In-Yer-Face*, avec des pièces « scandaleuses » comme *Anéantis* ou *Purifiés*, au mode vocal où le personnage sort de la figuration pour ne plus être qu'une ombre ou dans l'ombre. Les dernières pièces de Kane donnent à voir l'absence — « no performance needed » « just a word on the page and here is the drama » — et le passage à l'ombre (« Watch me vanish ») mais précisément, jamais la vue n'aura été autant sollicitée que dans ces textes :
- watch me vanish
watch me
vanish
watch me
watch me
watch
- 12 (et au milieu de la page suivante, la dernière)
- It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind
Please, open the curtains (Kane 2000)

- 13 Si, comme *En attendant Godot* et *Fin de partie*, *Anéantis* et *L'Amour de Phèdre* retiennent l'idée de structure, de personnages, de dialogues et n'invalident le principe dramatique traditionnel que de l'intérieur — sur le mode de l'implosion somme toute —, *Purifiés/Cleansed* puis, plus radicalement, *Manque/Crave* et *4: 48 Psychose*, comme *Not I* ou *Rockabye* et ultimement *Breath* de Beckett par exemple, en finissent une fois pour toute avec le théâtre traditionnel et définissent les modalités d'un nouveau théâtre qui sollicite le regard pour mieux le priver. De même que l'œuvre de Beckett se lit comme une œuvre de l'épuisement dirigée tout entière vers le moins ou vers le moindre, l'œuvre de Kane répond à un véritable processus d'épuration : au fil de l'œuvre, on voit se mettre en place une lente agonie du genre théâtral qui inscrit la spectralisation du corps et avec lui, de la pièce traditionnelle. Alors que les personnages de *Blasted* sont nommés (Ian, Cate) et évoluent dans un décor qui, avant qu'il soit bombardé, correspond peu ou prou à celui de la comédie de mœurs, ce sont des lettres qui remplacent les personnages dans *Crave* (ABCM), comme dans un souvenir beckettien (voir *Rockabye*, par exemple, ou *Film*), où évoluent des figures qui ne sont désignées que par l'initiale du nom, toujours in absentia, qu'ils portent. Ces lettres, superficiellement et a posteriori rattachées par Kane au concept de personnage, plutôt que des entités psychologiques ou sociales, plutôt que la présence au monde, signalent une absence au monde :
- 14 To me A was always an older man. M was always an older woman. B was always a younger man and C a younger woman ... A, B? C? M do have specific meanings which I am prepared to tell you. A is many things which is The Author, Abuser (because they're the same thing Author and Abuser) ... and Antichrist. My brother came up with Arse-Hole which I thought was quite good. It was also the Actor who I originally wrote it for who's called Andrew. M was simply Mother. B was Boy and C was Child, but I didn't want to write those things down because then I thought they'd get fixed in those things forever and nothing would ever change. (Saunders 104)
- 15 Enfin, dans la dernière pièce de Kane, la lettre est remplacée par l'anonymat des tirets : ce sont donc des voix dont on ne saurait dire ni le sexe ni l'âge qui sont données à entendre, des voix audibles, souvent, mais intérieures aussi : des voix dans le silence et dont le bruissement est signalé par un simple tiret, puis par une absence de tiret. On n'a plus même la certitude que la parole est prise : « Just a word on the page and here is the drama », écrit Kane dans *4: 48 Psychosis*. Kane s'érige alors en figure de Persephone, qui, au royaume des ombres, fait ne pas entendre une parole solipsiste (Per-se-phone).

2. Crimp ou les voix de l'ombre

- 16 On pénètre plus avant dans l'ombre avec la pratique théâtrale de Martin Crimp chez qui la spectralisation du corps se double d'un « dépaysement » de la voix. Ce théâtre de l'espace mental², « narrativisé », comme le qualifie Crimp, fait la part belle à la voix. Le personnage n'y existe que comme narrateur d'un autre qui reste à jamais caché : le récit de l'événement se fait événement du récit. C'est ainsi que les voix qui s'entremêlent dans *Attempts on Her Life* tentent de « rappeler » le personnage absent — Anne l'absente de tout bouquet — au sens où elles en reconstruisent le souvenir et où elles en convoquent le spectre. Anne est ainsi le personnage principal de la pièce, celle dont on parle, celle qui est parlée, mais dont la voix propre reste à jamais muette. Tout

se passe comme si le moi intime d'Anne ne pouvait se révéler que dans la parole de l'autre.

- 17 Ce phénomène, qui radicalise une pratique déjà utilisée par Crimp dans *The Treatment*, permet de penser les deux œuvres comme un diptyque articulé autour de l'épicisation du drame et de la dramatisation du processus de narration. L'épicisation du drame et la dramatisation du processus de narration sont précisément les deux composantes essentielles de la trilogie de courtes pièces que Crimp propose sous le titre de *Face to the Wall* et qui regroupe la pièce éponyme, *Whole Blue Sky* et *Fewer Emergencies*, et dont voici l'incipit :
1. Yes? says the receptionist, what can I do for you? How can I help you? Who did you want to see? Do you have an appointment?
 2. He shoots her through the mouth.
 1. He shoots her through the mouth and he goes down the corridor.
 3. Quite quickly.
 1. Goes—good—yes—quite quickly down the corridor—opens the first door he finds.
 3. Walks straight in.
 1. Walks straight in. (Crimp 2002, 9)
- 18 L'action diégétique avec le suspense que déclenche la brutalité de l'histoire se double d'un suspense de type métalinguistique : l'histoire parviendra-t-elle à se construire et donc les personnages adviendront-ils ?
- 19 Dans les dramaticules de Crimp ou dans *Attempts on her Life*, le personnage, pour être dans la lumière, dépend de la faculté qu'il a d'être raconté, remembered : mais alors, le passage à la lumière serait trahison et le texte ne passe jamais à l'acte. Ainsi, comme séparée d'un corps dont le genre, l'âge, ou la plastique sont indifférents, la voix est seule en scène pour dire un moi qui ne s'approche qu'à mesure que son « porteur » disparaît. Crimp à la recherche d'une littérature de la « désidentité », pour le dire avec Evelyne Grossman (Grossman 2004) ou encore du « désêtre » (Blanchot, cité par Milner 351). Réussir à cerner une voix « déprise » (Savinell 2005, 155-170), une voix qui dirait l'autre sur fond de psyché désertée. Le moi du sujet agissant — le héros ou protagoniste de l'histoire — est donc simultanément relayé et remplacé par celui du narrateur. Ce phénomène s'exacerbe dans *Into the Little Hill*, l'opéra de George Benjamin dont Crimp écrit le livret. Dans cette réécriture du *Petit joueur de flûte d'Hamelin*, la figure centrale est le Premier Ministre. C'est lui qui, pour se faire réélire, embauche le Musicien qui pourra débarrasser la ville de ses rats et c'est lui qui, parce qu'il ne tient pas ses promesses, cause la ruine de la Cité et la mort des enfants. Nombre de scènes se passent dans la tête du Premier Ministre. Pour autant, George Benjamin opte pour un opéra de chambre pour ensemble musical et deux voix féminines : contralto et soprano. Il incombe à ces deux voix de chanter tous les rôles tour à tour, c'est-à-dire essentiellement ceux, réduits, de la Mère, du Musicien, de la Foule, mais bien sûr aussi celui du Ministre. Le Ministre ne se trouve donc jamais chanté par une voix qui lui corresponde biologiquement : une voix masculine, autrement dit. Ce sont les voix de femmes, excentrées donc, qui donnent à entendre ses mots (Angel-Perez 2011). Dès le début de l'œuvre, on entend penser le Ministre (« and thinks », p. 8) avant de se trouver aux prises avec le drame intérieur qui le secoue : la deuxième partie se déroule en effet sur le mode de la tempête sous un crâne, à l'intérieur de la tête du Ministre (« Inside the Minister's head », part II p. 28) et une aria chantée conjointement par deux voix de femmes donne à entendre la lutte et le remords (1 there is no other sound / 2

there is another sound, p. 28) qui secouent le Ministre sur le mode du discours indirect libre.

20 **VI Inside the Minister's head (1)**

2 Under a clear sky
the Minister steps from the limousine
—re-elected—
reaches over the metal fence
to shake hands with the crowd.
What's that sound? The grateful shriek of the people.
And that?
Pause.
1 There is no other sound.
2 There is another sound.
1 There is no other sound.
2 There is another sound; the sound of his heart. The sound of the Minister's heart
humming in the Minister's head under the clear May sky. Listen.
Inside the Minister's head (2)
1 + 2 Kill them they bite
kill them they steal
kill them they take bread take rice
take—bite—steal—foul and infect—
damage our property
burrow under our property
rattle and rattle the black sacks.
Kill and you have our vote. (Crimp 2006, 28-30)

- 21 Les affres de la conscience du Ministre (élu, voix du peuple si on peut dire !) sont donc pris en charge par des voix féminines qui à la fois révèlent et oblitèrent un moi qui ne peut se dire autrement. L'hypotypose, conjuguée au style indirect libre, permet de récupérer le pathos exilé par la narration.
- 22 Dans cet opéra comme dans les pièces expérimentales précédentes, le protagoniste n'existe que par la voix de l'autre : privé de corps, il est également privé de la voix à laquelle on s'attendrait pour gagner une voix intérieure, au plus proche de ce que l'on peut être du monologue intérieur au théâtre mais dans un mouvement qui confirme l'exil du sujet sur la scène post-beckettienne (*Not I*). Jean-Pierre Sarrazac met bien en évidence le paradoxe du théâtre post-beckettien : « le personnage monologuant qui s'impose aujourd'hui sur nos scènes, écrit-il, possède cette particularité qu'il parle en se taisant ». Comme ressuscité, « Le soliloque des nouvelles dramaturgies, ajoute J.-P. Sarrazac, monte d'un corps muet. Il est, littéralement, transcrit du silence » (Sarrazac 130). J'ajouterai que, pour Crimp, le soliloque monte d'un corps absent et parfois de la voix des autres : c'est au prix de ce passage à l'ombre que sujet parvient à se révéler.

3. Paradoxes de l'oblitération

- 23 Mais le paradoxe est tout entier là : plus le corps du personnage s'absente, plus il est envahissant. Plus le personnage est muet et plus il parle. Ce théâtre de la voix (et parfois, ce théâtre de la voix de l'autre) s'impose, qui simultanément éradique et parle le corps meurtri. La blessure ampute, déforme, défigure et finit par éradiquer le visible pour faire advenir. La voix, seul témoin du corps martyr (on se souvient que par étymologie, le martyr est le témoin), s'élève sur la scène contemporaine, comme une sorte de « métacorps » (Cohen-Levinas 41) qui parle un corps qu'elle spectralise à la

fois. C'est peut-être là une autre manière de cet « art de l'oblitération » dont parle Emmanuel Lévinas à propos du sculpteur et plasticien Sosno.

- 24 Une telle pratique qui consiste donc à effacer les corps pour les faire prendre en charge par les voix (voix des autres, voix enregistrée chez Beckett, voix de la conscience, voix de la mère absente, voix des commentateurs chez Crimp, voix « dépaycée » chez Kane) a une éthique : la voix, souvent excentrée ou déprise, favorise l'éclosion d'un sujet nomade, d'un sujet qui peut échapper à tout déterminisme de genre, de classe sociale, d'âge, ... bref à tout le déterminisme que pose un corps sur scène. Faire entrer le corps dans l'ombre, c'est retrouver la fonction du masque dans la tragédie grecque qui la fois occulte et révèle : « les masques de la tragédie grecque avaient une fonction magique : donner à la voix une origine chthonienne, la déformer, la dépayser, la faire venir de l'au-delà souterrain » (Barthes 132).
- 25 L'ombre aurait donc vocation à faire advenir sur la scène un universel primordial, un inaugural d'avant la séparation du plérôme du monde en fragments. C'est peut-être cet « il y a » impersonnel dont parle Levinas, la genèse de la présence dans *De l'existence à l'existant*, (1947). Retrouver l'ombre, c'est revenir à une origine où le moi est indissocié du monde :
- 26 Si le terme d'expérience n'était pas inapplicable à une situation qui est l'exclusion absolue de la lumière, nous pourrions dire que la nuit est l'expérience même de l'il y a ... Lorsque les formes et les choses sont dissoutes dans la nuit, l'obscurité de la nuit, qui n'est pas un objet ni la qualité d'un objet, envahit comme une présence. Dans la nuit où nous sommes rivés à elle, nous n'avons affaire à rien. Mais ce rien n'est pas celui d'un pur néant. Il n'y a plus ici ou là, il n'y a pas "quelque chose". Mais cette universelle absence est, à son tour, une présence, une présence absolument inévitable. .. ; Il y a en général, sans qu'importe ce qu'il y a, sans qu'on puisse accoler un substantif à ce terme Il y a, forme impersonnelle, comme il pleut ou il fait chaud. Anonymat essentiel. L'esprit ne se trouve pas en face d'un extérieur appréhendé. L'extérieur — si on tient à ce terme — demeure sans corrélation avec un intérieur. Il n'est plus donné. Il n'est plus monde. Ce qu'on appelle le moi est, lui-même, submergé par la nuit, envahi, dépersonnalisé, étouffé par elle. (Levinas 1993, 93)
- 27 Le théâtre des grands spectraliseurs contemporains que sont Beckett, Kane ou Crimp construit un dispositif paradoxal qui consiste dans un premier temps à arracher l'image à la nuit (on sait que « la récalcitrance » est la condition même de l'image : « si l'image ne se refusait pas, l'œuvre n'aurait pas lieu d'être » (Savinell 2002, 156) ... pour mieux l'y replonger.
- 28 Parce que « l'ombre est à la fois un en deçà et un au delà de l'être » (Milner 10), rentrer dans l'ombre, ce serait alors simultanément tenter de retrouver l'existence primordiale, « l'il y a » dit Levinas, comme on vient de le voir, et politiquement et éthiquement, priver l'œil voyeur de plaisir, priver l'œil de la possibilité de se laisser aller au beau ou à la séduction par la mimésis (« l'art rend insensible aux souffrances du monde », condamne Levinas) :
- 29 La perfection du beau, dit-il, impose silence sans s'occuper du reste. Il est gardien du silence. Il laisse faire. C'est là que la civilisation esthétique a ses limites. ... L'art rend insensible aux souffrances du monde" (Levinas 1990, 8)
- 30 Opter pour l'ombre, et non pour la lumière, au théâtre, ce serait donc réussir à contourner l'aporie éthique d'un art qui fige la pensée par le beau ou le spectacle du

beau ou du parfait (admiration pour la prouesse technique de l'incarnation, etc.) : « il y a dans l'idée de barrer, un certain mode, une certaine obscurité dans l'être, un certain drame dans l'être, un secret dans la vérité. Et dans ce sens je vois la grande justification de tout ce thème de l'oblitération » (Levinas 29). Ce théâtre de l'oblitération, théâtre oxymorique, véritable œuvre au noir permet le tour de force de donner à voir l'invisible ou mieux « l'envers du visible ».

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio et Valeria Piazza. *L'Ombre de l'amour*. Trad. Giorgio Agamben et Joël Gayraud. Paris Payot et Rivages, 2003.
- Angel-Perez, Elisabeth. « *The Treatment* (1993) et *Attempts on her Life* (1997) : tricotage du texte et auto-engendrement ». *Nouvelles dramaturgies britanniques*, ed. Jean-Marc Lantéri. *Ecritures Contemporaines* n° 5 / La revue des lettres modernes. Paris : Minard, 2003.
- . « Je(ux) de voix : le théâtre de Martin Crimp ». Ch. Delourme et R. Pedot, dir. *Tropismes* 17 (2011).
- Aumont Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet. *L'Esthétique du film*. Paris : Nathan, 1983.
- Barker, Howard. *Arguments for a Theatre*. 1989. London: John Calder, 1993.
- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
- Cohen-Levinas, Danielle. *La Voix au-delà du chant - Une fenêtre aux ombres*. Paris: Vrin, 2006.
- Crimp, Martin. *Attempts on her Life*. London: Faber, 1997.
- . *Face to the Wall*. London: Faber, 2002. 9.
- . *Into the Little Hill (A text for music)*. Paris: L'Arche, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu*. Paris : Minuit, 2001.
- Gagnebin, Muriel, dir. *L'Ombre de l'image, de la falsification à l'infigurable*. Seyssel : Champ Vallon, 2002.
- Grossman, Evelyne. *La Défiguration*. Paris : Minuit, 2004.
- Kane, Sarah. *Blasted*. London: Methuen, 1996.
- . *Crave*. Methuen, 1998.
- . *4 :48 Psychosis*. London : Methuen, 2000.
- Levinas, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*. 1947. Paris : Vrin, 1993.
- . *De l'oblitération / à propos de Sosno*. Paris : La Découverte, 1990.
- Milner, Max. *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*. Paris : Seuil, 2005.
- Sammarcelli, Françoise, dir. *L'Obscur*. Paris : Michel Houdiard, 2009.
-

Sarrazac, Jean-Pierre. *L'Avenir du Drame*. Belval : Circé, 1999.

Saunders, Graham. *Love me or Kill Me. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester : Manchester UP, 2002.

Savinel, Christine. « D'une voix dégagée... » *Les paradoxes du lyrisme chez Emily Dickinson*, Jorie Graham, Michael Palmer. E. Angel-Perez et P. Iselin, dir. Poétiques de la voix, Sillages critiques 7 (2005) : 155-170.

---. « De la résistance comme un visage », cité par Valérie Deshoulières in *L'Ombre de l'image, de la falsification à l'infigurable*, Muriel Gagnebin dir., op. cit.

Tanizaki, Junichiro. *Eloge de l'ombre*. 1933. Trad. René Sieffert. 1977, Paris : Verdier, 2011.

Vitez, Antoine. « Incarner les fantômes », entretien avec Vitez, *Journal de Chaillot* 10 février 1983, cité par Monique Borie « le théâtre à l'épreuve de l'invisible », in Muriel Gagnebin, dir., *L'Ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*. Op. cit. 222.

NOTES

1. Ceci est extrait de l'essai intitulé « Theatre without a Conscience », voir aussi « The cult of accessibility and the théâtre of obscurity » (Barker 1993, 85).

2. « I have consciously developed two methods of dramatic writing: one is the making of scenes in which characters enact a story in the conventional way—for example my play THE COUNTRY—the other is a form of narrated drama in which the act of storytelling is itself dramatised—as in ATTEMPTS ON HER LIFE, or FEWER EMERGENCIES, recently produced by Vienna's Burgtheater. In this second kind of writing, the dramatic space is a mental space, not a physical one. » Martin Crimp. Interview with Ensemble Modern, “Into the Little Hill. A work for stage by George Benjamin and Martin Crimp.” *Ensemble Modern Newsletter* (n°23. October 2006), consultable à cette adresse au 15 octobre 2012: http://www.ensemble-modern.com/en/press/press_archive/interviews/2006/557.

RÉSUMÉS

On se propose ici, à partir de pièces contemporaines, de déceler les grands traits d'une nouvelle phénoménologie qui définit le voir et le perdre de vue au théâtre. L'ombre et l'oblitération pourraient bien être, contre toute attente, la garantie de l'ontos. C'est ce paradoxe que met en avant le théâtre des grands spectralisateurs que sont, dans le sillage de Beckett, Sarah Kane et Martin Crimp.

This article explores some contemporary plays to delineate a new phenomenology of the stage that reconfigures the modalities of seeing and of not seeing in the theatre. Shade, shadows and obliteration might well come out as the unexpected guarantees of the ontos. This paradox is

seminal in the dramaturgy of such English post-Beckettian spectralizers as Sarah Kane and Martin Crimp.

INDEX

Keywords : shadow, obliteration, Crimp, Kane, theatre, Levinas, phenomenology, stage, photogenic, image, visible/invisible, voice

Mots-clés : ombre, oblitération, Crimp, Kane, théâtre, Levinas, phénoménologie, scène, photogénique, image, visible/invisible, voix, shade

AUTEUR

ELISABETH ANGEL-PEREZ

Université de Paris-Sorbonne IV, laboratoire VALE EA 4085 (Voix Anglophones : littérature et esthétique)

Professeur

eangelperez@wanadoo.fr