Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*

Paris, Klincksieck, coll. Angle ouvert, 2006, 229 p.

Émilie Martz Kuhn

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1608>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.1608

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2008

Pagination : 379-381

ISBN : 978-2-86480-981-4

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Émilie Martz Kuhn, « Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane* », *Questions de communication* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 24 janvier 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1608> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.1608>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*

Paris, Klincksieck, coll. Angle ouvert, 2006, 229 p.

Émilie Martz Kuhn

RÉFÉRENCE

Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. Angle ouvert, 2006, 229 p.

- 1 L'ouvrage signé par Élisabeth Angel-Perez, dont le titre n'est pas sans rappeler le fameux roman de Céline, lève le voile sur la spécificité des dramaturgies anglaises nées après Auschwitz. L'auteure a choisi un panel d'œuvres particulières qui « représentent », à l'aide de stratégies discursives fort différentes, un univers post-apocalyptique jaillit tout droit de la mémoire collective de l'Holocauste. Le corpus à l'étude charrie les codes de l'écriture et de la représentation théâtrale : langue malmenée voire éculée, personnages fantômes et préconisation de l'hyperréalisme pour le passage à la scène en sont le credo.
- 2 À partir de réflexions d'ordre psychanalytiques reposant sur les théories de Freud et de Shoshana Felman, Élisabeth Angel-Perez décide de réunir son corpus autour de l'appellation de « théâtre du traumatisme ». Elle définit ces écritures comme héritières de la rupture ontologique résultant d'Auschwitz, qu'elle pose, à l'instar des conclusions d'Adorno, en tant que synecdoque d'un système plus large participant à la construction d'un paradigme de la Shoah. *Voyages au bout du possible* est ainsi divisé en huit chapitres, traitant chacun d'un dramaturge particulier et de ses œuvres qualifiées de « post-modernes ».

- 3 Samuel Becket ouvre le bal en tant que chef de file de cette « dramaturgie du pire » (p. 25). L'auteure, fortement imprégnée de la littérature de la Shoah à laquelle elle fait sans cesse référence afin de camper son argumentation, relève les *topoi* d'Auschwitz dans *Fin de partie*. La démonstration, convaincante, est appuyée par une courte analyse de la déconstruction langagière employée par le dramaturge. Devenue matière, la langue évidée et sclérosée, tente de faire passer « la nouvelle conscience que l'humain a de lui-même » (p. 45). La dramaturgie beckettienne ayant installée le cadre de ce théâtre de la mémoire où le traumatisme reste encore implicite, le second chapitre attaque plus franchement l'esthétique du pire en présentant *Laughter !* de Peter Barnes. L'autopsie de ce théâtre de la débauche passe par l'affirmation d'un héritage brechtien. Cette filiation se manifeste par l'usage insolent de la distanciation fait par Peter Barnes dans le dessein de parodier l'univers concentrationnaire d'Auschwitz. Si la lecture des extraits de *Laughter !* qui jalonnent le texte peut, de prime abord, « faire rire jaune », la fine analyse d'Élisabeth Angel-Perez permet d'éviter les conclusions trop hâtives ; la théoricienne oblige à reconsidérer sérieusement cet univers décousu dans lequel le grotesque devient facteur de réalité. Elle met ainsi à jour les mécanismes qui régissent, à l'intérieur même de *Laughter !*, la représentation de l'échec de la pensée face à Auschwitz. Si Peter Barnes ne cesse, au sein de ses pièces, de dénoncer l'effet pervers du langage, il en est tout autre d'Harold Pinter à qui est consacré le troisième chapitre. En effet, le dramaturge affirme une forte conviction quant aux pouvoirs de l'écriture et du dire. Après avoir débroussaillé le paradigme de l'Holocauste dans les pièces les plus anciennes de l'auteur et fait la genèse de *Ashes to Ashes* – œuvre née de la lecture de la biographie d'Albert Speer –, l'auteure propose un « feuilleté de sens » (p. 76), c'est-à-dire une analyse complexe et systémique de la pièce. Cette façon de procéder fait écho à l'architecture même de l'œuvre d'Harold Pinter qui, dépassant la structure narrative traditionnelle – ordonnance des temps, des lieux, etc. –, met à jour un texte rhizomatique qui se fait le miroir de la psyché des personnages. Différents niveaux de « narration » découpent *Ashes to Ashes*. Les codes propres à l'univers intime de la comédie de mœurs sont ici pervertis afin de pénétrer la mémoire collective de la Shoah. Ces déductions ouvrent le quatrième chapitre consacré à Edward Bond et à ses fameuses *War Plays*. À l'aide de son concept esthétique d'« événement théâtre », le dramaturge cherche à faire éclater, au cœur de la fiction, le réalisme de l'inhumanité nommé « réalisme traumatique ». Créant des univers surréalistes post-apocalyptiques, l'auteur qui se réclame « citoyen d'Auschwitz » (p. 94), prête la voix à des personnages littéralement monstrueux – comme dans *Red, Black and Ignorant* – pour mieux faire ressurgir les spectres de la Shoah. Élisabeth Angel-Perez démontre bien l'apport de ce théâtre de l'allégorie, qui éclaire la grande Histoire en passant par le fantasme.
- 4 En écho à la dramaturgie de Peter Barnes, le cinquième chapitre est dédié à l'œuvre d'Howard Barker. Théoricien du « théâtre de la catastrophe », l'auteur méritait bien une place de choix dans cette étude. Élisabeth Angel-Perez se décide enfin dans ce chapitre à faire clairement le lien entre écriture dramaturgique et écriture scénique ; notons que dans le cas de ces écritures de l'extrême, les deux ne peuvent qu'être intimement liées. La théoricienne consacre une partie de son analyse aux stratégies qui permettent à l'artiste de donner naissance à un nouveau langage formé sur l'espace du plateau en corrélation directe avec l'écriture dramatique. S'intéressant au théâtre d'objet, développé par Howard Barker, Élisabeth Angel-Perez concrétise la notion de « poétique de l'intime » qui se dessine sur la scène. Ces réflexions conduisent tout naturellement aux œuvres de Sarah Kane qui occupent le sixième chapitre.

Dramaturge et metteuse en scène, Sarah Kane est reconnue pour ses affinités avec « le théâtre coup de poing » qui s'inscrit dans la lignée des pratiques de Mark Ravenhill et Irvine Welsh. Si les œuvres de l'artiste relèvent de l'obsène et de l'abject – scènes de viol, d'anthropophagie... –, avec pour objectif de faire vivre au spectateur un véritable traumatisme, on leur reproche souvent d'avoir pour effet pervers d'atrophier la réflexion. Encore une fois, comme pour l'œuvre de Peter Barnes, Élisabeth Angel-Pérez réussit à tirer l'univers artistique de l'une des ambassadrices de l'esthétique *Queer* de l'obscurantisme dans lequel elle est souvent cloîtrée. La théoricienne choisit ici de se pencher sur *Cleansed* qui fait explicitement référence à Auschwitz. Elle étudie les mécanismes mis à l'œuvre dans la pièce pour évincer toute allégorie et laisser l'hyperréalisme mener la mise en scène. L'analyse consacrée aux difficultés concrètes de la représentation de l'œuvre de Sarah Kane est suivie par une réflexion sur la langue modelée par l'artiste, langue « réduite à sa plus pure expression » (p. 168). Cette double approche permet de cerner la dimension bipolaire de ce théâtre qui met à vue l'inhumain et met en voix l'inouï. Une autre dramaturge, Carroll Churchill, est abordée dans un septième chapitre bien plus court que les précédents. Élisabeth Angel-Pérez insiste sur l'esthétique de l'absurde qui habite son théâtre et sur le versant dysphorique de son écriture. Figure de proue du théâtre féministe, Carroll Churchill avec sa pièce *Far away* décontextualise l'horreur d'Auschwitz en projetant le spectateur dans un monde futuriste. Les personnages de *Far away* évoluent dans un univers chaotique où l'état de guerre est la norme. Cette courte étude de l'œuvre de Carroll Churchill révèle l'efficacité de la « défamiliarisation » (p. 185) dans la représentation du traumatisme. Enfin, le dernier chapitre de *Voyage au bout du possible* est consacré à l'écriture de Martin Crimp. Le thème retenu par Élisabeth Angel-Perez afin de cerner son théâtre est celui de l'absence, qui ne cesse de hanter les pièces du dramaturge. Avec *Attempts*, Martin Crimp semble avoir poussé le thème à son paroxysme en faisant du personnage central de la pièce – Anne – une entité spectrale qui n'apparaît jamais. Dans ce théâtre, à l'inverse de celui de Sarah Kane, c'est la parole qui devient performative et prend en charge la représentation. À travers les mots et une écriture fragmentaire, Martin Crimp fait planer le deuil et l'absence sur un plateau ouvert à l'au-delà.

- 5 Élisabeth Angel-Perez offre dans son ouvrage de véritables balises pour appréhender ce « théâtre de l'après » ou cette « écriture du désastre » dont parle Maurice Blanchot. Elle installe des définitions précieuses et déploie un appareil théorique stimulant qui constitue le terreau fertile à de prochaines études sur le sujet. Si l'argumentation se fait parfois répétitive, elle permet néanmoins d'aborder chaque chapitre séparément et de faire de l'ouvrage un outil didactique incontournable pour qui s'intéresse à la dramaturgie contemporaine.

AUTEURS

ÉMILIE MARTZ KUHN

GRÉRÉS, Université Laval, emilie.kuhn.1@ulaval.ca