

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



Play House, Martin Crimp, mise en scène de Rémy Barché, © Axel Coeuret

Play House

de Martin Crimp

mise en scène Rémy Barché

7 au 23 juillet 2014 à 13h30 (relâche les 11 et 18)
à la Caserne des Pompiers, Avignon

Dossier pédagogique réalisé par Clémence Littaye, professeure du service éducatif :

Contacts relations publiques : Margot Linard : c.littaye@lacomediereims.fr,
Rénilde Gérardin : m.linard@lacomediereims.fr
r.gerardin@lacomediereims.fr

de **Martin Crimp**

traduction **Rémy Barché, Adèle Chaniolleau**

mise en scène, scénographie et costumes **Rémy Barché**

régie plateau **Mohamed Rezki**

Avec :

Simon **Tom Politano**

Katrina **Myrtille Bordier**

Voix **Paulette Wright**

Production **La Comédie de Reims—CDN, Cie Le Ciel mon amour ma proie mourante**

Coproduction **Studio-Théâtre de Vitry**

L'Arche est agent théâtral du texte représenté.

Avec le soutien du Fonds d'insertion pour les jeunes artistes dramatiques de la DRAC et de la région Provence Alpes-Côte d'Azur.

Ce spectacle est la première mise en scène française du texte. Il a été créé en septembre 2013 dans le cadre de l'opération « Du théâtre près de chez vous », proposée par la Comédie de Reims. Il a pour vocation première d'être joué dans des lieux non-théâtraux et a tourné dans des médiathèques, des restaurants, des établissements scolaires, des magasins, des musées... Il est programmé à la Caserne des Pompiers d'Avignon dans le cadre de l'opération Champagne-Ardenne en Avignon, soutenue par le Conseil régional de Champagne-Ardenne.



SOMMAIRE

LE PROJET ARTISTIQUE	
La note d'intention	page 3
Le Nouveau Collectif nous parle de <i>Play House</i> :	
• des entretiens avec Rémy Barché et Tom Politano	page 4
Des images du spectacle	page 6
Une source d'inspiration à la mise en scène : la série TV Real Humans	page 7
PLAY HOUSE DE MARTIN CRIMP	
Une biographie de Martin Crimp	page 8
Un entretien avec Martin Crimp	page 9
Des extraits de <i>Play House</i>	page 13
Un écho dans la presse	page 16
Deux textes de Martin crimp, en parallèle :	
• un extrait de <i>La Ville</i>	page 17
• un extrait de <i>Dans la République du bonheur</i>	page 19
PROPOSITIONS D'ACTIVITES PEDAGOGIQUES	page 20
HISTOIRE DES ARTS - PROLONGEMENTS	
HdA Le théâtre anglais contemporain	page 21
L'ÉQUIPE ARTISTIQUE	page 26
BIBLIOGRAPHIE / SITOGRAFIE	Page 28

LE PROJET ARTISTIQUE

La note d'intention

Impossible, en français, de rendre compte de la polysémie et de l'ambiguïté du titre qu'a donné Martin Crimp à sa pièce : *Play House* signifie « 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 davantage comme un personnage que comme un être vivant.

Treize mini-scènes en kaléidoscope pour raconter avec humour et tendresse un grand amour qui se transforme en routine. « Se brosser les dents », « Nettoyer le réfrigérateur » : autant de situations apparemment banales et connues de tous. Le talent de l'auteur consiste à trouver cette réalité ordinaire d'inquiétudes soudaines ou de moments de grâce. Comment faire pour vivre une vie qui ne soit pas en « kit », comme tous les meubles que l'on a chez soi ? Comment empêcher l'amour de moisir comme les yaourts qui dépassent la date de péremption ou les sacs poubelle que l'on oublie de sortir ? Qu'est-ce que partager sa vie avec quelqu'un d'autre ?



Le Nouveau Collectif nous parle de *Play House*

Trois questions à Rémy Barché, par Anne Berest (mai 2013)

Rémy Barché, vous serez très présent cette saison à la Comédie.

En effet, nous répétons et jouons trois spectacles : *Play House* et *La Ville* de Martin Crimp, et *Le Ciel Mon amour Ma proie mourante* de Werner Schwab. Nous avons choisi de partir de textes d'auteurs contemporains. Ces écritures toutes deux radicales et profondes, mais très différentes l'une de l'autre. Il y a un écart énorme entre l'économie et la précision de Crimp et la profusion et l'excès de Schwab. Les spectacles que nous ferons seront donc très différents les uns des autres, dans la mise en scène aussi.

Vous travaillez dans un esprit de « troupe » au sein du théâtre ?

Cinq jeunes acteurs s'installent à Reims en équipe pour travailler à la Comédie toute la saison prochaine. Ce théâtre est un endroit extrêmement stimulant pour les jeunes artistes. Nous formons un groupe de recherche qui répète en permanence toute l'année, pour plonger le plus profondément possible dans chaque écriture que nous abordons. Le travail de ce groupe doit être le plus ouvert possible aux spectateurs, et nous développons de nombreuses activités parallèles : ouverture des répétitions et échanges avec le public, ateliers dans les établissements scolaires, enseignement dans la classe d'acteur de la Comédie, petites formes itinérantes... En étroite collaboration avec toute l'équipe du théâtre, nous veillons à faire de la Comédie un lieu « habité ».

Quel est votre lien avec l'aventure de l'école de la Comédie ?

C'est un endroit qui me tient très à cœur et dans lequel je compte m'investir beaucoup. Peu de gens savent qu'une classe d'acteurs existe dans ces murs, et c'est pourtant un des foyers brûlants de ce théâtre. Presque tous les membres du Collectif artistique interviennent dans cette classe depuis sa création, essaient des choses avec les élèves, transmettent, réfléchissent avec eux sur le théâtre d'aujourd'hui et de demain. [...]

Rémy Barché parle de *Play House*¹ (juin 2013)

Il s'agit d'un dialogue ouvert entre Rémy Barché, un attaché des relations avec les publics, Brigitte Macadré et Annette Gardet, de LACOR/Les Amis de la Comédie, lors d'une rencontre le 13 juin 2013, à la Comédie de Reims.

Play House a été jouée une fois en Angleterre et mise en scène par Martin Crimp, lui-même, le 14 mars 2012. Rémy Barché dit de cette pièce qu'il y voit : « treize stations de la relation d'amour d'un jeune couple, qui commence par une situation idyllique jusqu'à une situation plus tendue ».

¹ Extrait de la *Pièce (dé)montée* réalisée par Annette Gardet et consacrée au spectacle *La Ville* de Martin Crimp, mis en scène par Rémy Barché, n° 175, novembre 2013, p. 5.



« Cette pièce montre ce couple très amoureux, qui vit dans un *polly pocket* ». Cette esthétique exprime le bonheur familial comme un arc-en-ciel dans un univers en plastique. »

Il ajoute que cette pièce est l'affirmation de l'incompréhension des individus envers autrui, mais aussi de l'impenétrabilité du monde qui les entoure. Katrina et Simon sont, pour lui, des androïdes, sortis d'une série télévisée, *Real Humans*.

Derrière leur maquillage, on ne sait jamais s'il y a quelqu'un. Il y voit un prélude de ce que sont devenus, une vingtaine d'années après, Clair et Christopher dans *La Ville* dont il propose un nouveau regard : « Les quatre personnages sont comme une partition musicale, un quatuor dont on organise les accords, les silences et les non-dits. Il est difficile de saisir le réel ; le monde est compliqué à pénétrer. »

Entretien avec Tom Politano², réalisé par Annette Gardet (septembre 2013)

Annette Gardet – Comment percevez-vous Simon dans *Play House* ?

Tom Politano – Simon a envie d'une vie matérielle et rationnelle. Il est pris au piège d'une normalité artificielle et effrayante. Il cherche à fuir cet aspect conventionnel par des expériences nouvelles. À la fin, Simon et Katrina deviennent humains et authentiques ; alors, ils acceptent d'éprouver des sensations et des émotions sincères. Leur humanité commence à exister quand tout a été sali sur scène.

A.G. – Quelle réplique de *Play House* ressemble le plus à ce que vous ressentez de votre personnage ?

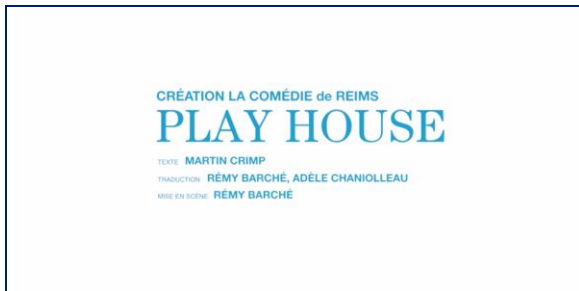
T.P. – Simon dans *Play House* : « Oui – mais si en fait – Katrina – contre toute attente – elle était heureuse ? Et si secrètement elle aimait jouer au papa et à la maman ? Et si le... vélo cassé sur les escaliers – ou même le sac noir explosé – la faisait sourire ? Et cet homme – et si son homme – le mari – avec son boulot [...] l'aimait et l'aimait et l'aimait. Et s'il l'aimait finalement aussi fort qu'il l'aimait au début ? Et si une fois il s'était jeté dans ses yeux – et qu'il était encore en train de tomber ? »

² Extrait de la *Pièce (dé)montée* réalisée par Annette Gardet et consacrée au spectacle *La Ville* de Martin Crimp, mis en scène par Rémy Barché, n° 175, novembre 2013, p. 39.



Des images du spectacle

Le teaser



©Romuald Ducros
⇒ <http://vimeo.com/85433455>

Des photographies



Play House, de Martin Crimp © Axel Coeuret



La scénographie



Photographie de la scénographie_Studio_ComédiedeReims©Axel_Coeuret

Une source d'inspiration à la mise en scène : la série TV Real Humans³



³ Présentation de la série Real Humans sur le site [arte.tv](http://www.arte.tv/fr/real-humans-100-humain/7364810.CmC=7364700.html) :
<http://www.arte.tv/fr/real-humans-100-humain/7364810.CmC=7364700.html>



PLAY HOUSE DE MARTIN CRIMP

Martin Crimp

Biographie

Né le 14 février 1956 à Dartford, dans le Kent, il grandit à Londres et dans le West Yorkshire. À l'école, il montre des aptitudes pour les langues, le français, le latin et le grec, mais aussi pour la musique, le clavier. Martin Crimp poursuit des études littéraires à l'université de Cambridge où il termine ses études en 1978. Il y écrit sa première pièce, *Clang*, influencée par Beckett et Ionesco, mise en scène par son copain à l'université, Roger Michell. Martin Crimp dit être influencé par Beckett, modèle dans l'expérimentation formelle du théâtre, et par l'écriture de Pinter dans la forme des dialogues chancelants, marqués par le sceau de l'originalité.



Martin Crimp © Karen Kopinski

En 1981, il rejoint le groupe d'écrivains de l'*Orange Tree Theatre*. Il commence à adapter ou à écrire ses premières pièces – *Love Games* (adaptation de Jerzy Przędziecki), *Living Remains* (1982), *Four attempted Acts* (1984), *A Variety of Death Defying Acts* (1985) –, qui sont produites par l'*Orange Tree Theatre*, situé à Richmond, une banlieue de Londres. En même temps, il joue du piano et du clavecin, enseignant la musique, et travaille en tant que musicien au *Canonbury Chamber Choir*.

Parallèlement, il écrit pour la radio *Three Attempted Acts* (1985) à la BBC Radio 3, et remporte la même année le prix de la meilleure pièce radiophonique *Giles Cooper Award*, puis *Six Figures at the Base of a Crucifixion*. Il obtient de nombreux prix pour la radio : *Definitely the Bahamas* (prix Radio Times Drama 1986), *Dealing With Clair* (1988), *Play With Repeats* (1989). Progressivement, il s'impose comme une figure majeure d'une nouvelle écriture théâtrale, comme Sarah Kane et Mark Ravenhill.

Dans les années quatre-vingt-dix, Martin Crimp effectue une résidence d'auteur à New York ; il y crée *Getting Attention* (1991). Il collabore avec le Royal Court Theatre à Londres ; il y met en scène *No One Sees the Video* (1990) et *The Treatment*, récompensé par le John Whiting Award en 1993.

Par la suite, auteur associé au Royal Court Theatre en 1997, il monte alors *Attempts on her life* (1997, revu en 2005) et *The Country* (2000), *Face to the Wall* (2002), *Cruel and Tender* (2004), *Fewer emergencies* (2005), *Plays two* (2005), *Getting attention* (2006), *The City* (2008), *Play House* et *Definitely the Bahamas* (2012), et *In the Republic of Happiness* (2012).

Il est le dialoguiste pour le film *Angel* (2008), du réalisateur François Ozon. Librettiste de *Into the Little Hill*, sur une musique de George Benjamin, ce spectacle est mis en scène par Daniel Jeanneteau, pour le Festival d'Automne à Paris, en 2006. Le livret *Written on Skin*, sur une musique composée par



George Benjamin, mis en scène par Katie Mitchell, en 2012, est repris au Festival d'Automne à Paris, cette année 2013.

Il a également adapté des pièces du répertoire classique de langue française, les traduisant en anglais. Ces adaptations théâtrales sont publiées, pour la plupart, chez l'éditeur londonien *Faber and Faber* :

- *The Misanthrope* (1996), Molière ;
- *Roberto Zucco*, *Black Battles with dogs*, *Return to the desert*, Bernard-Marie Koltès, et *The Chairs*, Ionesco (1997). Il traduit aussi *Encore une année pour rien (One More Wasted Year)* de Christophe Pellet, pièce créée au Royal Court Theater ;
- *The Maids*, Jean Genet, et *The Triumph of Love*, Marivaux (1999) ;
- *The False Servant* (2004), Marivaux ;
- *Rhinoceros* (2007), Ionesco, www.royalcourttheatre.com/whats-on/rhinoceros

Il a aussi traduit du russe *The Seagull*, Tchekhov (2006), de l'allemand *Pains of Youth* de Ferdinand Bruckner (2009), et *Big and Small* de Botho Strauß (2012).

Les spectateurs français découvrent Martin Crimp avec sa pièce *The Treatment (Le Traitement)*, dans une mise en scène de Nathalie Richard, au Théâtre National de Chaillot, en 2002, et une mise en scène de Marcel Delval, en 2004. Il a été également à l'honneur lors du Festival d'Automne à Paris, en 2006.

Fiche biographique⁴ réalisée par Annette Gardet

Entretien avec Martin Crimp

Alors que sa dernière pièce en date, la grinçante et chantante République du bonheur, est montée pour la première fois en France, Martin Crimp nous a accordé un entretien en français dans le texte. Rencontre à Londres, autour d'un thé, avec l'un des auteurs majeurs du théâtre contemporain britannique. Propos recueillis par Nadja Pobel.

Comment êtes-vous venu au théâtre?

- C'était un peu par hasard. Au début, dans les années 80, j'ai commencé par écrire des textes que personne ne voulait publier. C'était une bonne décision je crois (rires). Mais un petit théâtre à côté de chez moi, en banlieue de Londres, l'Orange Tree Theater, s'intéressait à ce que je faisais. On a monté une pièce et ça a marché. Maintenant, je me rends compte que c'est rare de trouver un théâtre qui veut investir dans un auteur presque chaque année. J'ai eu beaucoup de chance. Puis j'ai commencé à travailler au Royal Court, plus visible.

⁴ Extrait de la *Pièce (dé)montée* réalisée par Annette Gardet et consacrée au spectacle *La Ville* de Martin Crimp, mis en scène par Rémy Barché, n.175, novembre 2013, p. 24.



Que vouliez-vous faire en écrivant du théâtre? Travailler une forme ? Emettre des propos politiques ? Raconter une histoire ?

- Je crois que la motivation était presque inconsciente. Quand j'étais à l'école, je jouais dans des pièces, je faisais des mises en scène, de la lumière, donc pour moi c'était naturel d'écrire. La parole parlée est très importante. Aujourd'hui, j'ai une conception tout à fait différente du théâtre, le texte est toujours important mais je vois bien que ce sont les êtres humains dans l'espace et la voix qui comptent. C'est l'ensemble qui fait la chose théâtre.

Est-ce vrai que vous travaillez à voix haute pour entendre votre langue ?

- Oui. J'écris avec un stylo, mais c'est vrai que c'est très important pour moi d'entendre le texte à haute voix. Je ne lis pas en même temps que j'écris, je ne suis pas complètement fou ! Mais après avoir écrit, oui, je teste le texte en le lisant.

Ecrivez-vous pour que vos textes soient joués ou pour être lus ? Le théâtre n'existe-t-il que sur scène ?

- Maeterlinck [*poète et dramaturge belge, Prix Nobel de littérature 1911, NdIR*] a dit qu'il préférerait *Hamlet* en tant que texte, donc qu'il ne voulait pas le voir au théâtre. Bien sûr, je crois que quelqu'un peut lire une pièce avec un plaisir littéraire, mais le vrai but d'un texte théâtral est d'être joué. Il est en tout cas important d'écrire des textes qui puissent durer dans le temps, sinon on n'aurait pas les textes grecs, ceux de Racine... Je ne suis pas trop fasciné par ces metteurs en scène qui travaillent à partir d'un roman. Ce n'est pas un vrai texte de théâtre.

Vous avez d'ailleurs déjà travaillé avec de la matière ancienne. Notamment avec *Les Trachiniennes* de Sophocle pour *Cruel and Tender*, adapté par Luc Bondy...

- Oui, deux fois j'ai travaillé en me basant sur d'anciens textes. En 2004 avec Luc Bondy, où j'ai trouvé des équivalents des personnages, changé le chœur en trois individus, tiré la matière au XXI^e siècle, et plus récemment avec Katie Mitchell sur un texte d'après *Les Phéniciennes* d'Euripide. Là, j'ai gardé l'essentiel du texte grec, je n'ai pas voulu faire de choix contemporains, j'ai laissé ça à la metteur en scène.

Expliquez-nous ce travail sur la répétition des mots qui vous caractérise, comme si les personnages cherchaient à se convaincre eux-mêmes ?

- Peut-être que moi je ne vois pas cette caractéristique (rires). Je ne peux pas répondre directement à cette question. Je crois que ça remonte à l'histoire du théâtre car, jusqu'au XIX^e siècle, la plupart des textes de théâtre étaient en vers. On a ensuite écrit en prose. Il y a toujours la question, pour un dramaturge, de trouver la même force en prose qu'il y en avait en vers. Presque inconsciemment, il faut trouver un moyen de faire que les mots se mettent ensemble comme un cristal. Chaque mot doit avoir sa propre place.



Beaucoup de vos personnages sont invisibles. Par exemple dans *The Country, The City* et surtout *Attempts on Her Life*. Ils ont une puissance plus forte hors champs ?

- On peut inventer des personnages qui, si on les voyait sur scène, seraient ridicules ou de trop. C'est un moyen d'élargir le monde imaginaire du théâtre. Mais ce n'est pas tellement bizarre de faire ça. C'est comme Moscou chez Tchekhov. Toute le monde en parle, mais il ne faut pas le voir.

Un mot sur vos grands maîtres. En avez-vous eu ? On parle toujours de Pinter vous concernant.

- Quand j'ai commencé, je ne connaissais pas tellement Pinter. Comme beaucoup de gens de ma génération, j'étais fasciné par l'œuvre de Beckett et il a fallu assez de temps pour échapper à ça. C'était le vrai maître et la vraie ombre derrière moi.

Quel est votre regard sur le théâtre *In-yer-face* [mouvement des 90's qui prônait un théâtre violent et cru, avec une haute portée sociale, initié par Edward Bond avec *Saved* en 1965, *NdIR*] auquel vous avez parfois été à tort rattaché ?

- Je suis d'une génération tout à fait différente, de celle de Mark Ravenhill ou de Sarah Kane. Je suis plus âgé. Pour moi c'était bizarre de me trouver étiquette avec eux. Avec Sarah Kane, il y a pourtant des choses en commun je crois, avec Mark beaucoup moins. Sarah a évolué tellement vite, jusqu'à créer du théâtre presque sans action.

Vous traduisez des pièces de théâtres françaises d'auteurs très différents (Marivaux, Ionesco, Genet...). Pourquoi ?

- Pour des raisons très banales : ce sont des textes qu'on m'a proposé. Pour traduire, il faut trouver le point commun avec l'auteur. Chez Marivaux c'est l'improvisation. Il invente des situations impossibles et on voit les personnages et l'auteur en train de trouver des solutions en même temps, comme dans *Le Triomphe de l'amour*. Quant à Ionesco, traduire *Les Chaises* a été comme un hommage à quelqu'un que j'admirais adolescent. C'est un vrai défi de trouver un rythme que les acteurs puissent se mettre en bouche, qui vaut la peine d'être travaillé et exploré.

Mais vous ne traduisez pas vos textes...

- Impossible ! Il faut que ce soit dans la langue maternelle. Mais je suis ravi que ce soit un grand auteur comme Philippe Djian qui traduise mes pièces depuis *The Country* en 2002.



Parlons de *La République du bonheur*, votre dernière pièce parue en France comme en Angleterre. Elle est écrite en trois parties stylistiquement très différentes. Comment l'avez construite?

- Au départ, il y avait la deuxième partie, celle des voix exigeantes [*en fait cinq monologues, NdlR*], que j'écoute et dont je fais aussi partie. C'est une satire à la fois drôle et sérieuse de l'individualisme contemporain. Nous vivons dans une société avec une longue espérance de vie, des structures sociales pour nous protéger de la pauvreté, de la nourriture, pourtant nous souffrons beaucoup de l'inquiétude, de la dépression. Ce sont des problèmes. Je ne comprends pas pourquoi c'est arrivé, mais voilà, c'est arrivé. C'est difficile de parler de cette pièce car elle est très récente, et je ne veux pas revendiquer l'autorité de l'auteur qui dit délivrer un message... Et il y a des chansons, car le matériel est un peu difficile et que cette partie centrale, la deuxième, est bizarre pour un texte théâtral car il n'y pas de conflit, c'est difficile à monter. Les chansons sont comme une respiration dans un texte très intense. Si on est auteur contemporain, soit on est très sérieux, soit très commercial, et les uns ne parlent pas aux autres, surtout en France je crois. Pour moi, c'est important de brouiller ces genres. C'est un plaisir, un geste pervers.

Quels sont vos projets après *La République du bonheur*?

- Il y a un très bon mot de Peter Handke, où il faisait dire au narrateur d'un de ses romans, mais c'était aussi lui-même qui parlait, qu'il ne s'appelait pas auteur jusqu'au moment où il avait des difficultés à écrire. Quand on commence, on ne s'appelle pas écrivain. Mais si on a des problèmes ou des lacunes, soudain, on se rend compte que « *ah c'est moi, c'est mon métier, c'est ce que je fais* ». En même temps, il y a cette question de l'écriture professionnelle qui me fait un peu peur. Il y a ce fameux passage dans *La Mouette* où Trigorine parle du fait que tout ce qu'il voit, tout ce qu'il fait, peut être un projet d'écriture. Donc c'est difficile de laisser tomber et de re-crée l'espace qu'on avait quand on était plus jeune, quand il y avait moins d'interviews. C'est important de retrouver cet espace, pour réfléchir, pour être tranquille et écrire, mais c'est beaucoup moins facile qu'avant. Il y a toujours des choses qui se passent. C'est une distraction. Mais j'ai beaucoup de chance, on monte mes pièces partout dans le monde. C'est extraordinaire ; mes parents n'allaient pas à l'université, ce n'était pas du tout une famille littéraire. Je me plains quelquefois, mais je n'ai pas le droit de le faire ! (rires).

**« Martin Crimp à voix haute »⁵, entretien publié le Jeudi 5 juin 2014
par Nadja Pobel dans *Le Petit Bulletin*, édition de Lyon, n°759**

⁵ Entretien consultable à l'adresse : <http://dpobel.over-blog.com/article-martin-crimp-interviewe-par-le-petit-bulletin-123872733.html>.



Play House

Personnages

Simon

Katrina



Extraits

Play House, brochure de la Comédie de Reims, p. 18 © Gg

Même s'il y a 13 scènes distinctes, chacune avec sa propre atmosphère, la représentation devrait être continue. La préparation de chaque scène fait partie de l'action.

I. DECLARATION (1)

- Je t'aime tellement. Tu remplis toute l'étendue de mon être. Je me couche en pensant à toi et je me réveille avec ta voix qui résonne dans ma tête. Tes yeux sont si clairs. Si ton œil était un puits et que je laissais tomber une pierre dedans, cette pierre ne s'arrêterait jamais de tomber – je suis sérieux. Je ne crois pas en Dieu, mais je crois en toi. Je crois que tu m'as créé. C'est pourquoi je me sens vivant avec toi ici - maintenant - dans notre nouvel appartement. Avant j'étais juste de l'argile.

- Tu veux dire comme un bloc.

- Oui avant j'étais juste un bloc d'argile. Mais maintenant je suis vivant. Tu m'as créé. Je suis sérieux.

Elle sourit.

Tu as un sourire incroyable.

Elle lui passe un objet enveloppé.

C'est quoi ?

- Ouvre-le.

- Pour moi ?

- Ouvre-le.

Il déballe le cadeau : il y a une boîte en carton de type boîte à gâteaux avec un couvercle articulé. Il soulève le couvercle et réagit au contenu.

- C'est quoi ? De la merde de chien ?

Elle essaye de ne pas rire.

[...]



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*, traduit de l'anglais par Rémy Barché et Adèle Chaniolleau, extraits.

Un écho dans la presse

« Play house » passe à la moulinette la vie à deux

Sur une musique des années soixante, le jeune homme s'élançait dans les bras de sa poupée blonde, en un ballet de mouvements décomposés. Pendant la période bénie du début de l'idylle, la vie ne semble-t-elle pas s'arrêter ? Les amoureux flotter sur un nuage ? Dans « Play house », une création de La Comédie à découvrir à partir de ce soir dans différents lieux de la ville, le public est invité à entrer dans l'intimité d'un jeune couple qui vient d'emménager. Lui comme elle n'a qu'une envie : échapper à la routine et au conformisme, faire en sorte que leur duo ne ressemble pas à une image de papier glacé ou à une mauvaise farce.

On les voit, dans treize miniscènes, évoluer dans leur vie quotidienne. « Je suis fan de Martin Crimp depuis des années et cette pièce m'a séduit car elle fouille l'intimité tout en restant légère et pleine d'humour », explique Rémy Barché, le metteur en scène. Chez Crimp, un auteur installé à Londres, il aime aussi cette fa-



çon d'évoquer les sentiments humains à partir de situations banales.

Pour « Play House », jouée pour la première fois en France, Rémy Barché a opté pour une mise en scène à l'esthétique artificielle. « J'ai essayé de faire en sorte que le public navigue entre le réel et le factice. Car le titre de la pièce veut dire au choix maison de jeu, théâtre, jouer au papa et la maman... ». Le metteur en scène dit s'être beaucoup inspiré de *Scènes de la vie conjugale*, le célèbre film d'Ingmar Bergman. Avant d'être programmée en novembre à La Comédie, cette création est

Le public est invité à entrer dans l'intimité d'un jeune couple qui vient d'emménager. Christian LANTENOIS

jouée « hors les murs » : ce soir à l'Espace Le Flambeau puis à la médiathèque, au restaurant Le Carreau, à l'École supérieure d'art et de design de Reims, à la Maison commune du Chemin Vert et à la médiathèque de Cormontreuil.

VALÉRIE COULET
► Réservation au 03 26 48 49 00.



Deux textes en parallèle

Un extrait de *La Ville* (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, extrait.

Un extrait de *Dans la République du bonheur*

« — 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.



PROPOSITIONS D'ACTIVITES PEDAGOGIQUES

- après la représentation -

Le rapport au quotidien

Le texte de Martin Crimp : Amener les élèves à s'interroger sur les choix de Martin Crimp pour représenter la vie de couple, l'intimité (choix des scènes de la vie quotidienne, structure de la pièce, continuité et ruptures, particularités de l'écriture des scènes et des dialogues...), puis questionner le rapport des personnages à leur quotidien, entre acceptation et refus, volonté d'échapper coûte que coûte au conformisme (mélange des registres, entre tragique et comique, communication entre les personnages...). On pourra s'interroger aussi, de façon plus générale, sur la représentation du réel au théâtre.

La mise en scène de Rémy Barché : S'interroger sur la façon dont la mise en scène de Rémy Barché souligne ce rapport particulier au quotidien (mise en scène du quotidien, grâce au décor, aux costumes, aux accessoires, etc., et exacerbation des sentiments et réactions dans le jeu des comédiens, représentation de cet entremêlement des registres, ruptures entre le texte et le jeu...).

Prolongements : la cruauté⁶

Il s'agit d'étudier les diverses manières d'exprimer la cruauté dans les pièces de Martin Crimp.

Demander aux élèves ce qui relève d'une forme de cruauté dans le passage suivant de *Play House*. Il s'agit du dénouement, Katrina souhaite avoir un enfant.

« Pourquoi je préférerais une fille ? Est-ce que je ne serais pas constamment en train de redouter le jour où un homme viendrait et l'emmènerait loin de moi – l'épouserait – et l'obligerait à jouer au papa et à la maman ? Comment pourrais-je supporter de lui rendre visite en montant un escalier en pierres que personne n'aura jamais nettoyé – où toutes les lumières de l'entrée, Simon, auront été cassées – ou – mêmes allumées – éclaireraient à peine ? Comment pourrais-je supporter de tenir son bébé juste quelques minutes – puis de devoir partir avant que son mari rentre, pour qu'elle n'ait pas à voir à quel point je le déteste ? »

Pour poursuivre la réflexion, donner à lire aux élèves l'extrait de *Avis aux femmes d'Irak* de Martin Crimp pour montrer aux élèves que des réseaux lexicaux de l'insécurité et de la cruauté sont récurrents dans ses œuvres.

Ici, la dénomination du personnage a disparu totalement.

« Votre maison est un champ de bataille potentiel, pour un enfant : les coins de tables, les friteuses et les escaliers, particulièrement, sont tous des sources potentielles de blessures.

⁶ Extrait de la *Pièce (dé)montée* réalisée par Annette Gardet et consacrée au spectacle *La Ville* de Martin Crimp, mis en scène par Rémy Barché, n°175, novembre 2013, p. 11.



Votre maison est un champ de mines.

Votre maison est un champ de mines – pensez simplement aux médicaments dans le placard à pharmacie – ou aux surfaces dures de la salle de bain – la baignoire – l'évier émaillé – ce sont des surfaces très dures. »

Martin Crimp, *Avis aux femmes d'Irak*, traduction d'Hubert Colas, in LEXI/textes 12, Théâtre national de la Colline et L'Arche Éditeur, Paris, 2008, p. 59.

HISTOIRE DES ARTS - PROLONGEMENTS

Le théâtre anglais contemporain⁷

« 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 XXe 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. [...]

⁷ Extraits de la *Pièce (dé)montée* réalisée par Annette Gardet et consacrée au spectacle *La Ville* de Martin Crimp, mis en scène par Rémy Barché, n°175, novembre 2013, p. 23.



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 xxe 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.*

In-Yer-Face ! Le Théâtre britannique des années 1990⁸

Dans les années trente, « le modernisme venu du continent était souvent perçu comme un danger. Les pièces étrangères qui se sont heurtées à la censure incluent *Mademoiselle Julie* de Strindberg, *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, et *L'Éveil du printemps* de Wedekind. Si le théâtre britannique se protégeait des choses choquantes, il s'est pourtant rapidement retrouvé gagné par l'avancée du théâtre expérimental, malgré le contrôle rigoureux de tout ce qui venait de l'étranger. La première représentation de *Woyzeck* de Georg Büchner, la première tragédie populaire, n'a eu lieu qu'en 1948, mais d'autres écrivains n'ont pas eu besoin d'attendre aussi longtemps. Petit à petit, des groupes d'admirateurs ont intégré les leçons de Zola et d'Ibsen, de Strindberg et de Tchekhov, de Jarry et de Tzara, de Wedekind et de Brecht, de Ionesco et de Genet, de Grotowski et d'Artaud. » (p. 33.)

Les décennies suivantes ont vu des œuvres d'auteurs tels que, Edward Bond, Howard Barker et Caryl Churchill. Puis, le mouvement *In-Yer-Face* met sous les yeux les thèmes de l'identité sexuelle et de la folie. « Au centre de cette nouvelle écriture se trouve *Blasted* de Sarah Kane, dont la première a eu lieu au London Royal Court Theatre en janvier 1995. Les scènes de violence sexuelle et de cannibalisme, le langage cru et les émotions à l'état brut rendaient la pièce radicale au point d'être choquante pour ce qui est de la forme, et très déstabilisante pour ce qui est du fond. » (p. 18.)

⁸ Extraits de la *Pièce (dé)montée* réalisée par Annette Gardet et consacrée au spectacle *La Ville* de Martin Crimp, mis en scène par Rémy Barché, n°175, novembre 2013, p. 41.



« Les nouveaux auteurs les plus importants, ceux qui ont changé l'esthétique théâtrale britannique des années quatre-vingt-dix, étaient un petit groupe de contestataires *in-yer-face* et provocateurs. Ils constituaient une avant-garde qui explorait les frontières du possible au théâtre, et ils ont posé les jalons d'une nouvelle esthétique, plus directe, plus agressive, et plus frontale ; ils ont ouvert toute une série de possibilités pour le théâtre britannique. Ce faisant, ils ont revivifié l'écriture théâtrale, en explorant de nouveaux modes d'expression, et en proposant des expériences osées. Sans eux, l'écriture théâtrale aurait peut-être stagné, et serait devenue stérile. Dans les années quatre-vingt-dix, le théâtre britannique n'allait pas bien ; ce sont ces auteurs *in-yer-face* qui l'ont sauvé. Les auteurs les plus provocateurs de la décennie, Anthony Neilson, Sarah Kane et Mark Ravenhill, ont eu une influence qui dépasse largement le nombre de pièces qu'ils ont écrites à ce moment-là [...]. Dans les années quatre-vingt-dix, ce théâtre de la provocation a joué un rôle clé dans la redéfinition de l'identité britannique. » (p. 19.)

« L'expression "*in-yer-face*" figure dans le *New Oxford English Dictionary* (1998) avec la définition suivante : "Élément ouvertement agressif ou provocateur, impossible à ignorer ou à éviter." Le *Collins English Dictionary* (1998) ajoute : "Relatif à une situation de provocation." L'expression est née dans le journalisme sportif américain au milieu des années soixante-dix, et s'est progressivement répandue dans l'usage argotique lors de la décennie suivante. Elle implique l'idée que l'on est contraint de regarder quelque chose de près, quelque chose qui envahit l'espace vital individuel. Elle suggère que les barrières habituelles ont été franchies. C'est donc une expression parfaitement adaptée pour qualifier un théâtre qui met son public précisément dans ce type de situation. Comment peut-on savoir si une pièce est *in-yerface* ? Rien de plus facile : la langue utilisée est osée, les personnages parlent de choses innommables, se dénudent, ont des relations sexuelles, s'humilient mutuellement, ressentent des émotions désagréables, et deviennent brutalement violents. Lorsqu'il est au meilleur de lui-même, ce théâtre est si puissant, si viscéral, qu'il contraint le public à réagir : ou bien les spectateurs ont envie de s'enfuir en courant, ou bien ils sont immédiatement convaincus que c'est de loin la meilleure pièce qu'ils aient jamais vue [...]. » (p. 23.)

« Qu'il s'agisse de la forme extrême ou de la forme modérée, ce type de théâtre doit toujours être doué d'une capacité à perturber le public d'un point de vue émotionnel, et inclure des éléments qui interrogent notre conception de ce que nous sommes. [...] [Ce théâtre] remet en cause les systèmes d'oppositions binaires qui nous définissent : humain / animal, propre / sale, sain / malsain, normal / anormal, bien / mal, vrai / faux, réel / fictif, bon / mauvais, juste / injuste, art / vie. Ces oppositions binaires sont essentielles à notre vision du monde ; les remettre en question peut être très déstabilisant. » (p. 24.)

**Les citations de ce document sont empruntées à *In-Yer-Face !*
« *Le Théâtre britannique des années 1990* », Aleks Sierz, traduction Nicolas Boileau
et Delphine Lemonnier-Textier, Presses Universitaires de Rennes, 2011.**



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 situerai 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 « rappeler » 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. Jeu 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 antiportraits ou antiblasons. *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).

Extraits⁹ issus de : Elisabeth Angel-Perez, *Spectropoétique de la scène, Modalités du spectral dans quelques pièces du théâtre anglais contemporain.*

**Sillages critiques, 8 | 2006, [En ligne],
mis en ligne le 15 janvier 2009**

⁹ Extraits consultables à l'adresse :

<http://dpobel.over-blog.com/article-martin-crimp-interviewe-par-le-petit-bulletin-123872733.html>.



L'EQUIPE ARTISTIQUE

Rémy Barché, metteur en scène

Parallèlement à sa formation en arts du spectacle à l'Université Bordeaux III, Rémy Barché monte *La Semeuse* de Fabrice Melquiot et *Fairy Queen* de Olivier Cadiot. Il réalise un spectacle acoustique à partir de *4.48 psychose* de Sarah Kane dans le cadre du festival Novart. En 2005, il intègre l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg, section mise en scène. Il travaille avec Stéphane Braunschweig, Krystian Lupa, Bernard Sobel, Frédéric Fisbach... Il monte *Le Cas Blanche-Neige* d'Howard Barker et réalise une adaptation de *Cris et Chuchotements* d'Ingmar Bergman pour son spectacle de fin d'études. À sa sortie en 2008, il assiste Ludovic Lagarde ainsi que Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma. Il est metteur en scène associé au Festival Les Nuits de Joux.



© Jonathan Michel.

Rémy Barché collabore régulièrement avec des écoles de théâtre, notamment l'École Régionale d'Acteurs de Cannes ou les classes de la Comédie de Reims. Il met en scène à l'automne 2012 *Les Boulingrin* de Georges Courteline, dans le cadre de la programmation hors-les-murs de la Comédie de Reims. En 2013-2014, il crée 4 spectacles à la Comédie : *Play House* et *La Ville* de Martin Crimp et *Le Ciel mon amour ma proie mourante* de Werner Schwab, ainsi qu'une petite forme hors-les-murs du même auteur, *Les Présidentes*.

En 2014-2015, à nouveau associé à la Comédie de Reims, il reprend *La Ville* de Martin Crimp à Reims et en tournée (Théâtre National de la Colline, TNT Toulouse...). Il créera *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais en mars 2015 à Reims. Il mettra également en scène *L'Amant* d'Harold Pinter, spectacle destiné à être joué en appartement.



Myrtille Bordier, comédienne

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 avec notamment Jérôme Thomas, Robert Cantarella, Hélène Cinque.



© Axel Coeuret

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 (clown). 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 *Europa, fable géo-poétique*, un spectacle écrit et mis en scène par Gérard Watkins, présenté pendant 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*, *La Ville* et *Le Ciel mon amour ma proie mourante* sous la direction de Rémy Barché.

Tom Politano, comédien

Après une formation au Conservatoire national à rayonnement régional de Toulon, Tom Politano intègre l'École Régionale d'Acteurs de Cannes en 2010 où il travaille avec Gérard Watkins, Richard Sammut, Hubert Colas, Laurent Gutmann, Ludovic Lagarde, Sonia Chiambretto, Alain Zaepffel, Catherine Germain, Guillaume Lévêque et Jean-François Peyret.



© Axel Coeuret

En 2011, il joue dans *L'Épreuve du feu* de Magnus Dahlström mis en espace par Rémy Barché à la Comédie de Reims dans le cadre des Ateliers d'écritures contemporaines ERAC/Aix Marseille Université. En 2012, il joue sous la direction de Véronique Dietschy dans *Cabaret Brecht* à la Friche belle de mai et sous la direction de Ferdinand Barbet dans *À des temps meilleurs* d'après Lorenzaccio de Musset dans le cadre des Soirées Estivales du Conseil général des Alpes- Maritimes. En juillet 2013, il joue à sa sortie de l'ERAC au Festival d'Avignon dans *Europa, fable géo-poétique*, un spectacle écrit et mis en scène par Gérard Watkins, présenté pendant Reims Scènes d'Europe en décembre 2013.

En 2013, il devient comédien permanent à la Comédie de Reims. Il joue dans les pièces *Play House* et *Le Ciel mon amour ma proie mourante* sous la direction de Rémy Barché.

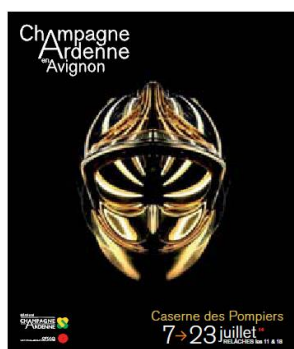


Bibliographie

- Crimp Martin, *La Campagne*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002.
- Crimp Martin, *Avis aux femmes d'Irak*, traduction d'Hubert Colas, in LEXI/textes 12, Théâtre National de la Colline et L'Arche Éditeur, Paris, 2008.
- Crimp Martin, *La Ville*, Paris, L'Arche Éditeur, 2008.
- Crimp Martin, *The City*, London, Faber and Faber, 2008.
- Crimp Martin, *Play House*, London, Faber and Faber, 2012.
- Crimp Martin, *Dans la République du bonheur*, « Un divertissement en trois parties : 1. Destruction de la famille 2. Les cinq libertés essentielles à l'individu 3. Dans la République du bonheur », Paris, L'Arche Éditeur, 2013.
- Angel-Perez Élisabeth, Boireau Nicole (dir.), *Le Théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, 2007.
- Angel-Perez Élisabeth, « Martin Crimp et la Spectro-poétique de la Scène » in *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, pp. 197-212, Paris, Klincksieck, 2006.
- Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, [Verlag der Autoren, 1999].
- Pavis Patrice, *Analyse des textes*, de Sarraute à Vinaver, Paris, Armand Colin, 2004, [Nathan, 2002].
- Ryngaert Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2000, [Dunod, 1993].

Sitographie

- La page du spectacle sur le site de La Comédie :
<http://www.lacomediedereims.fr/evenement/play-house/>
- Une interview de Rémy Barché, par Le Grand Bag :
http://www.lacomediedereims.fr/wp-content/uploads/2012/10/Chezlegrandbag_R%C3%A9myBarch%C3%A9.pdf
- Les teasers, réalisés par Romuald Ducros des trois autres spectacles mis en scène par Rémy Barché lors de la saison 2013-2014 de la Comédie :
 - *La Ville*, de Martin Crimp :
<http://vimeo.com/86696301>
 - *Les Présidentes*, de Werner Schwab :
<http://vimeo.com/86889836>
 - *Le Ciel mon amour ma proie mourante*, de Werner Schwab :
<http://vimeo.com/89955771>
- La page Facebook du Nouveau Collectif :
<https://www.facebook.com/pages/Le-Nouveau-Collectif/310694425739159?fref=ts>
- La *Pièce (dé)montée*, réalisée par Annette Gardet et consacrée au spectacle *La Ville*, de Martin Crimp, mis en scène par Rémy Barché, n° 175, 11/2013 :
http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pdf/la-ville_total.pdf
- La Page Facebook de l'opération Champagne Ardenne en Avignon :
www.facebook.com/ChampagneArdenne.en.Avignon
- Le site de l'École régionale d'Acteurs de Cannes :
www.erac-cannes/les-eleves/2010
- Le site du Théâtre national de Strasbourg :
www.jeune-theatre-national.com/mabase/b_view_tns.php?id_comediens=493



LA COMEDIE DE REIMS - CDN
Direction : Ludovic Lagarde
3 chaussée Bocquaine
51100 Reims
Tél : 03.26.48.49.00
www.lacomediedereims.fr

