Document generated on 07/17/2025 9:46 a.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Une dramaturgie du décentrement : étude de *Atteintes à sa vie*, *Tout va mieux* et *Face au mur* de Martin Crimp

Rachel Spengler

Number 38, Fall 2005

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041614ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041614ar

See table of contents

Publisher(s)

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

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Spengler, R. (2005). Une dramaturgie du décentrement : étude de *Atteintes à sa vie*, *Tout va mieux* et *Face au mur* de Martin Crimp. *L'Annuaire théâtral*, (38), 53–67. https://doi.org/10.7202/041614ar

Article abstract

Martin Crimp's plays, *Attempts on her life*, *Face to the Wall* and *Fewer Emergencies* present a chorus of narrators as indefinite as the object of the story they are trying to tell. This singular, decentring theatre subverts the speaker's shape and the object of his speech, not to undermine them, but to substitute their definition for a continuous wavering between several alternatives. The relationship between the ungrounded narrator and the deviation techniques in his narrative results in a speech which is constandy renewed, invented, and explores the performative quality of the narration.

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Rachel Spengler
Université de Paris III

Une dramaturgie du décentrement : étude de *Atteintes à sa vie*, *Tout va mieux* et *Face au mur* de Martin Crimp

Entre expérimentations formelles et dramaturgies plus conventionnelles, l'œuvre de Martin Crimp est traversée par une exploration des formes dramatiques, qu'il s'agisse, dans *Atteintes à sa vie* (*Attempts on her Life*), de déconstruire les conventions dramatiques, de subvertir une situation vaudevillesque dans *La campagne* (*The Country*) ou de revisiter la tragédie dans *Tendre et cruel* (*Cruel and Tender*). Formellement hétérogène, son théâtre hérite de la « comédie de menace » pintérienne, mêlant satire (sociale), violence et dérision, pour se jouer, souvent, à la surface d'un quotidien banal dans lequel s'insinue l'anomalie, voire la catastrophe. La violence s'exerce sur des personnages victimes, que l'auteur britannique malmène d'une pièce à l'autre, les faisant mourir sur scène (*Play with Repeats*), suggérant leur mort en coulisses (*Dealing with Clair*, *Getting Attention*), les oubliant dans le blanc du texte (*La campagne*), ou leur refusant la scène (*Atteintes à sa vie*). Cette suppression violente, physique ou formelle, d'un personnage bouc émissaire du tragique contemporain, se double de sa consommation par les autres actants du drame. Ainsi la disparition de Clair (*Dealing with Clair*), Sharon (*Getting Attention*) ou Rebecca (*La campagne*), est digérée par le texte et les autres personnages qui poursuivent leur récit en éludant cruellement la catastrophe. Dans certaines pièces, le personnage évincé, laissé sans voix, est absorbé pour être exploité par d'autres qui le parlent et le racontent. La réappropriation de la parole du personnage, traitée thématiquement dans *Personne ne voit la vidéo* (*No One Sees the Video*) ou *Le*

traitement (*The Treatment*), prend la forme, dans *Atteintes à sa vie*, *Face au mur* (*Face to the Wall*) et *Tout va mieux* (*Fewer Emergencies*), d'une expérimentation dramaturgique.

Ces trois dernières pièces, bâties sur un même dispositif discursif, donnent en effet la parole à des voix narratrices non identifiées qui prennent en charge un récit dans son intégralité : celui d'Anne diffracté en dix-sept scénarios possibles dans *Atteintes à sa vie*, ceux d'un agresseur dans *Face au mur* et d'une victime d'agression dans *Tout va mieux*. Cette entreprise de subversion formelle sape autant le personnage au profit du narrateur que la fable au profit d'une narration éclatée, sans pour autant les annuler, car ils ressurgissent, ça et là, avec ambiguïté dans le *jeu de la narration*. Le décentrement deviendrait la figure même de cette dramaturgie singulière, qui substitue à la détermination du sujet de la parole et de l'objet de son discours un glissement constant entre plusieurs définitions ou alternatives.

L'indétermination du sujet de la parole

Seuls les chiffres 1, 2, 3, 4 dans *Face au Mur* puis 1, 2, 3 dans *Tout va mieux* permettent de distribuer les répliques entre les différents énonciateurs. Le nombre et la distribution des voix ne sont plus donnés dans *Atteintes à sa vie*, et seuls les tirets délimitant les répliques indiquent un changement d'énonciateur. Comme le précisent les indications scéniques « [i]l faut quatre acteurs » (p. 12) dans *Face au mur* et « [i]l faut trois acteurs » (p. 36) dans *Tout va mieux*, l'accent est porté sur la manière dont ces voix se partagent le texte et non sur leur caractérisation. Cette absence de particularisation des voix est d'ailleurs clairement revendiquée dans *Atteintes à sa vie*, présentée comme une « pièce pour une troupe d'acteurs dont la composition devrait refléter la composition du monde, au-delà du théâtre » (p. 122). Non régies par l'individualisation, ces figures anonymes forment le prisme à travers lequel la fiction, qui ne s'incarne à aucun moment scéniquement, est narrée. Elles acquièrent par là le statut de moi épique (ou meneur de jeu), selon la définition qu'en donne Peter Szondi : « [à] l'action dramatique se substitue la narration scénique, dont l'organisation est déterminée par le meneur de jeu » (1983 : 118). Ces figures épiques anonymes, en convergeant vers un objet unique de commentaire, forment un chœur, un point de vue narratif polyphonique davantage qu'une agrégation de points de vue conflictuels. Aussi les voix s'additionnent-elles pour énoncer le récit comme dans ce passage de la séquence 2 d'*Atteintes à sa vie* où les énonciateurs se partagent autant la narration que le discours rapporté du personnage au style direct :

> – Trois heures du matin. Anne se réveille. Entend la voix. Allume une cigarette. Apparaît dans l'encadrement de la porte. Tirade.
>
> – Qui c'était, dit-elle.

– Rien, dit-il.
– Dis-moi qui c'était, merde, dit-elle. Fin de la tirade.
– Maintenant elle est en colère (p. 132).

Cette formation chorale polyphonique, cependant, se trouve être sujette aux métamorphoses, mettant à mal la définition d'un sujet déterminé de la parole. Ainsi la pluralité des voix de *Face au mur* se résorbe dans le chant rimé final intitulé « le blues du livreur ». Dans *Atteintes à sa vie* de façon plus manifeste, le chœur revêt des formes mouvantes et, selon les scénarios, s'exprime d'une seule voix sous la forme d'un chant versifié, éclate en une pluralité de voix se partageant le récit ou se délite dans un dialogue entre des voix singularisées, jusqu'à disparaître dans un récit monologué. Parce qu'il s'incarne en de multiples figures, le sujet épique anonyme qui se substitue au personnage agissant et caractérisé ne compose donc pas tant un *non-personnage* qu'un *impersonnage*, voué au *nomadisme identitaire*, tel que l'a défini Jean-Pierre Sarrazac, ce qui signifie « qu'il est pourvu de mille qualités mais d'aucune *unité ni substance identitaire* » (2001 : 50; l'auteur souligne).

Le consensus choral est surtout remis en cause par l'émergence de voix singularisées se détachant de la voix collective du chœur, sans pour autant s'en différencier radicalement. Ces voix singularisées et pourtant anonymes forment une « subjectivité sans sujet », pour reprendre une expression que David Lescot applique au personnage de la Mère dans *Grande Paix* (*Great Peace*) d'Edward Bond :

> L'image de la caméra subjective est bien le signe de l'autonomie de la Mère, puisque c'est alors son regard qui en vient à donner forme au drame. Mais le dramaturge explore du même coup, et avec une certaine ironie, les limites de l'incarnation du personnage, finalement réduit à l'état d'ossements, c'est-à-dire, d'une certaine manière, désincarné. Avec l'idée d'une caméra continuant de filmer seule, Bond invente une forme de subjectivité sans sujet (2001 : 223).

Dans les trois pièces de Martin Crimp, la *subjectivité sans sujet* ne renvoie plus à la désincarnation du personnage, mais à l'impossibilité d'identifier ou de fonder le point de vue subjectif qui s'exprime sur le récit narré :

> – Comme un bateau. Disons que toute sa vie – oui, très bon ça – jusqu'à maintenant a été comme un bateau, comme un petit bateau… (p. 200).

Dans cette réplique d'*Atteintes à sa vie*, la parenthèse « oui, très bon ça » fonctionne comme un commentaire réflexif de l'énonciateur sur la parole qu'il est en train de formuler et personnalise ainsi, de façon contradictoire, un discours anonyme.

La *subjectivité sans sujet* s'inscrit aussi au regard de la parole de l'autre et tend à transformer le chœur polyphonique en dialogue[1]. Celui-ci s'incarne dans deux cas de

figures, systématiquement exploités dans les trois textes : le commentaire de l'énoncé de l'autre (par la validation ou l'invalidation de sa réplique) ou bien l'ordre ou la question rebondissant sur la réplique précédente. Ainsi, dans ce passage d'*Atteintes à sa vie*, questions et validations de la réplique de l'autre (« exactement – oui – absolument ») orientent le commentaire à plusieurs voix vers la forme dialoguée :

> – Comme un bateau. Disons que toute sa vie – oui, très bon ça – jusqu'à maintenant a été comme un bateau, comme un petit bateau…
> – À la dérive.
> – … dérivant gaiement sur un lac. Mais maintenant elle sent l'eau…
> – Qui s'infiltre à travers les fissures?
> – Qui s'insinue.
> – Qui s'insinue dans quoi?
> – Dans son cœur brisé.
> *Rires.*
> – Son cœur – exactement – oui – absolument – son cœur brisé. Elle sent l'eau du lac qui s'insinue dans son / cœur brisé (p. 200).

La *subjectivité sans sujet* se décentre du chœur et, par conséquent, du récit porté par le chœur au profit du geste de mise en forme et d'invention de ce récit. Cette subjectivité du discours participe à la création d'un *théâtre de la parole*, défini par un *jeu de la narration*, dans le sens où la narration devient performative, agit seule sur scène dans son invention. Perdant sa fonction de formulation du conflit entre les personnages, le dialogue devient le lieu d'un conflit entre des savoirs différenciés du récit narré pour l'élaboration de la fiction. Perceptible dans de nombreux cas, ce conflit tend à prendre la forme d'un véritable affrontement, entre les énonciateurs, intériorisé dans la parole pour avoir le dernier mot de l'histoire, pour détenir la version définitive des faits. Le récit avance alors par le jeu d'une dialectique « réappropriation et auto-engendrement » (Angel-Perez, 2002 : 104-107) à l'œuvre dans le dialogue. La réappropriation et le réinvestissement du discours de l'autre deviennent les étapes nécessaires à la progression de la narration, tout en dépossédant cependant chaque énonciateur d'une parole propre, comme dans ce passage qui ouvre *Face au mur* :

> 2 Il lui tire une balle dans la bouche.
> 1 Il lui tire une balle dans la bouche et s'engage dans le couloir.
> 3 D'un pas assez rapide.
> 1 Il s'engage – bien – oui – d'un pas assez rapide dans le couloir – ouvre la première porte qu'il voit (p. 13).

La *subjectivité sans sujet* participe à la création d'un sujet décentré de la parole, perdant ses fondations au profit d'un glissement constant entre concordance chorale et singularisation des voix :

2 Il veut attraper la clé.

1 Il veut ouvrir la porte.

2 Il doit être fou.

3 Ouvrir la porte? Il doit être / complètement fou.

1 Ah oui – mais il faut que vous sachiez ce qui se passe dans la tête de Bobby (p. 49).

Dans ce passage de *Tout va mieux*, l'énonciateur 1 se désolidarise, dans la dernière réplique, du partage polyphonique du récit. Il se singularise par sa connaissance plus étendue de la fiction énoncée et introduit un dialogue avec les autres énonciateurs en les prenant à partie. S'établit de la sorte le paradoxe d'un dialogue choral, c'est-à-dire un échange entre des points de vue singuliers au sein même d'une formation chorale qui, par définition, nie l'individualisation des voix au profit d'une partition du collectif. Comme l'énonce David Lescot, toujours au sujet de *Grande Paix* d'Edward Bond : « Le chœur et avec lui la forme épique, n'ont pas tout à fait disparu derrière un retour du dramatique [...] l'un et l'autre ont été intériorisés par les personnages » (2001 : 223).

Face à une parole infondée, indéterminée entre partage choral des voix et dialogue, la mise en scène prend partie. Stanislas Nordey, dans sa mise en scène d'*Atteintes à sa vie* (2003), opte pour la voix du chœur. Habillés à l'identique et placés frontalement, les acteurs forment un collectif modulaire, variable en nombre selon les séquences. Ils figurent un chœur où la *subjectivité sans sujet* s'incarne dans la voix d'un coryphée sans cesse changeant. Au contraire, dans ses mises en scène de *Face au mur* et de *Tout va mieux* – retraduit par *Cas d'urgence plus rare* – (2004), Marc Paquien présente des acteurs différenciés qui jouent ensemble, par la relation intersubjective, à inventer la fiction[2]. La *subjectivité sans sujet* en vient alors à s'inscrire dans un personnage identifié, ne serait-ce que physiquement.

L'illégitimité de la parole narratrice

Le glissement constant entre une narration collective et singularisée modifie sans cesse le degré de connaissance du récit détenu par les narrateurs. Les trois textes exploitent d'ailleurs clairement la question de leur savoir ou de leur ignorance du récit, en faisant fluctuer leur rapport à la fiction qu'ils énoncent, notamment entre son invention et sa remémoration. Le diptyque *Face au mur* et *Tout va mieux*, fondé sur le récit d'une agression, inverse ainsi le rapport des narrateurs aux faits : la première pièce *reconstitue* alors que la seconde *invente* un récit d'agression. Dans *Atteintes à sa vie* également, selon les scénarios, Anne s'invente ou préexiste à la narration. Il s'agit alors de se remémorer le personnage sous l'autorité d'un répétiteur ou de le commenter à travers les photos d'une

vacancière, les œuvres d'une plasticienne ou bien le procès d'une terroriste. Dans bien des cas, un glissement s'opère de la remémoration à l'invention de la fiction énoncée, tendant à perdre le lieu même du drame narré entre sa production dans un avant de la parole et sa construction dans le présent de la parole. Dans *Face au mur* par exemple, l'énonciateur 1 (aidé en cela par les énonciateurs 2, 3 et 4) se remémore le récit de l'agression, mais l'invente aussi au fil de son énonciation :

> comme un nageur – pas nageur – ne m'aidez pas – comme un plongeur – c'est cela – plongeant dans le sang – il est comme un plongeur plongeant dans le sang – c'est ça – c'est bien – très bien – il descend profond (p. 24).

Les incises « c'est cela » et « c'est ça – c'est bien – très bien » peuvent en effet être interprétées comme des commentaires faits par l'énonciateur pour se féliciter de sa mémoire ou comme des remarques réflexives sur la parole qu'il est en train d'inventer.

Le récit, dont l'origine se dissout entre son invention et sa remémoration, s'énonce ainsi dans l'indétermination de son élaboration. Le lieu du drame, dilué par endroits dans *Atteintes à sa vie*, *Face au mur* et *Tout va mieux*, disparaît dans *La campagne*, bien qu'il s'agisse d'une pièce construite autour de personnages et d'une intrigue bien définis. Nœud de l'intrigue, la menace que représente l'intrusion d'une jeune femme dans la vie d'un couple vivant à la campagne ne connaît pas de résolution finale. La jeune femme disparaît de la dernière scène et, avec elle, disparaît la crise domestique qu'elle personnifie, éclipsant le conflit, entre la quatrième et la cinquième scène, dans un lieu indéterminé du texte.

L'indétermination, qui définit la relation fluctuante des narrateurs à la fiction qu'ils énoncent, affecte également leur compétence narrative. Leur maîtrise du récit, leur capacité à l'inventer et à le remémorer, est ainsi mise en cause, à certaines occurrences, lorsqu'ils doutent du texte à dire. Dans *Tout va mieux*, par exemple, l'énonciateur 1 mène l'invention du récit mais se trompe, ou, pour être plus exact, se reprend, comme l'indique la répétition d'une expression comme « non – correction » ou « [t]u penses que je ne sais pas ce que j'ai dit? » (p. 46). De la même façon, les énonciateurs ne parviennent pas à se remémorer le récit dans son intégralité. Les quatre énonciateurs de *Face au mur* se relaient dans la narration autour du narrateur 1, qui doute régulièrement de son souvenir de l'agression et par conséquent du texte à dire sur scène, répétant « c'est bien ça? », « ne m'aidez pas » ou « non – oui – non ». De façon plus explicite, le scénario 16 d'*Atteintes à sa vie* met en scène une comédienne répétant le texte d'Anne et victime d'un oubli : « Une pause. Elle semble avoir oublié ce qu'elle doit dire et du regard cherche le souffleur » (p. 190). Dans ces mises en abyme de l'apprentissage du texte par le comédien, le narrateur échoue, non pas à jouer le drame, mais à le raconter avec certitude.

La compétence des narrateurs est également mise en doute par leur incapacité à donner du récit une version univoque au profit de points de vue différenciés sur celui-ci :

> – Elle pousse des hurlements. Elle éclate en sanglots et se griffe le visage, un peu / comme dans une tragédie antique.
> – Je ne crois pas. Je ne crois pas qu'Anya pousse des hurlements. Je ne crois pas qu'elle éclate en sanglots et se griffe le visage, un peu comme dans une tragédie antique. Je pense que ses yeux lancent des flammes. Je crois qu'elle s'avance vers la caméra et qu'elle se met à maudire (p. 139).

Ce passage du scénario 3 d'*Atteintes à sa vie* substitue à l'exposition des faits la confrontation entre deux points de vue contrastés, deux versions des faits, l'alternative déclinée d'un paradigme absent.

La légitimité de la parole des narrateurs se trouve dès lors altérée par leur absence de maîtrise du récit et leur incapacité à en donner un point de vue univoque. Si le lieu du drame en vient à se perdre entre son invention et sa remémoration, le drame même semble s'égarer dans la parole incertaine de ses narrateurs. Fondé sur l'illégitimité de la parole narratrice, le diptyque *Le traitement – Atteintes à sa vie* met en scène un collectif de narrateurs qui se substitue au personnage d'Anne (personnifiant le personnage tel qu'il est traditionnellement conçu) en le mettant à mort. Dans *Le traitement*, Anne vend son histoire à des scénaristes et s'en trouve dépossédée, réduite au silence, à l'image même de l'unique fragment de récit qu'elle parvient à livrer, celui de son mari bâillonnant sa bouche avec de l'adhésif pour l'empêcher de parler. De sujet de la parole, elle se transforme en objet de commentaires et les modifications apportées à son histoire, réinvestie et détournée par les scénaristes puis par les acteurs qui jouent son drame, se mesurent aux mutations que subit sa figure au cours de la pièce. Anne devient une figure protéiforme : son aspect vestimentaire, sa coupe de cheveux, mais aussi la couleur de ses yeux et de ses cheveux sont sujets à variations. Elle apparaît amnésique et la véracité de son discours est constamment remise en cause, perdant, jusqu'à sa propre mémoire, les caractéristiques qui en font un véritable personnage : « Nicky. Vous voyez. *Elle montre Anne.* Ce n'est pas l'idée que je me fais d'Anne » (p. 79). La perte de l'identité du personnage, liée à la dépossession de sa propre parole au profit du commentaire de ses narrateurs, entraîne sa mort, mise en scène à la fin du texte.

Dans la perspective du diptyque, les narrateurs des dix-sept scénarios d'Anne dans *Atteintes à sa vie* deviennent les dépositaires non légitimes d'une parole volée dans *Le traitement*. Le titre anglais d'ailleurs, *Attempts on her Life*, se traduit aussi bien par tentative que par attentat. Et le récit des narrateurs, en tentant de ressusciter le personnage, apparaît, en creux, comme un empêchement bavard à la fiction d'exister scéniquement. Les énonciateurs ne parviennent même pas à produire un métadrame, un discours sur le drame

d'Anne, en faisant éclater la figure, déjà protéiforme de la première pièce, en dix-sept scénarios possibles et contradictoires. La mise à mort du personnage se parachève dans *Atteintes à sa vie* par la dissolution totale de son identité, par « l'effarante multiplicité de toutes les choses qu'Anne peut être » (p. 144), symbolisée par la plasticité de son nom, Anne, Anya, Annie ou Anny.

La prolifération des versions des faits se substitue aux faits, le récit d'Anne à la représentation du drame d'Anne, et s'énonce de la sorte une parole alternative, déviante, non fondée, au double sens du terme, c'est-à-dire une parole qui ne construit pas un sujet de la parole défini et une parole non légitimée. Cette parole narratrice illégitime se trouve être également exploitée dans *La campagne*, en prenant la forme de personnages caractérisés et non plus de narrateurs anonymes. Les personnages se détournent du conflit, réel et dramatique, pour fuir dans le récit, pour raconter et se raconter des histoires. Ainsi, au lieu d'affronter le mari, la jeune fille devient la narratrice de sa propre histoire, en lui livrant sa version des faits sur le mode du conte pour enfants dans lequel elle se raconte à la troisième personne : « Eh bien, il était une fois, les enfants, il était une fois une brillante jeune fille, et elle était malade, et elle avait besoin de médicaments. Donc elle va voir un docteur » (p. 60). De la même façon que dans *Atteintes à sa vie*, *Face au mur* et *Tout va mieux*, les personnages de *La campagne* décentrent le foyer de l'action dramatique vers un ailleurs de la scène et deviennent par là les narrateurs d'un drame hors champ. Au conflit entre des points de vue contrastés se substitue un dispositif ouvert de points de vue divergents ne permettant ni de résoudre les énigmes soulevées par le discours des personnages, ni d'attester de la véracité de leurs dires. Les trois protagonistes, d'ailleurs, mentent ou sont victimes d'amnésie, à l'image du personnage d'Anne dans *Le traitement* ou des personnages pintériens dont la parole suit une « technique de déviance infaillible[3] » (Almansi, 1981 : 80). L'illégitimité du narrateur se mesure, dans *La campagne*, au doute permanent quant à la véracité de son discours. Le mensonge perd son caractère psychologique pour devenir la figure même de l'absence de conflit réel et dramatique et le signe d'une parole narratrice déviant de son référent scénique, et donc de tout gage de validité.

« Personne n'en aura vécu les péripéties, mais tout le monde en aura capté l'image »

La parole narratrice, dans les trois pièces étudiées, se trouve donc dans l'incapacité de cerner son objet, ne parvenant ni à maîtriser le récit qu'elle énonce, ni à en livrer une version univoque. La tentative subvertie de construire un récit cohérent s'inscrit d'ailleurs dans la polysémie des titres anglais *The Treatment* (*Le traitement*) et *Attempts on her Life*

(*Atteintes à sa vie*). De la même façon que « *attempts* » signifie à la fois l'essai et l'attentat, « *treatment* » renvoie à la tentative et à la manipulation. Ces deux termes postulent ainsi l'un et l'autre l'expérimentation et son échec. Ce double mouvement de composition/décomposition de la fiction, à l'œuvre dans les trois textes, est le fait de stratégies de déviations constantes de l'objet appréhendé.

Bien que les énonciateurs d'*Atteintes à sa vie*, *Face au mur* et de *Tout va mieux* tentent de construire une fiction, la narration proprement dite – la représentation des actions, des événements et le discours des personnages – est constamment interrompue par la description ou le commentaire, pour aboutir à un morcellement des actions et du personnage :

> – La femme – Anne – pousse un cri. Sa chevelure dorée retombe en cascades sur le bord du lit. Elle s'agrippe aux montants du lit : les articulations de ses doigts blanchissent. Elle a les larmes / aux yeux.
>
> – L'appartement est meublé avec goût.
>
> – Bien sûr, l'appartement doit être meublé avec goût. Bien sûr, il doit avoir des plafonds très hauts et de grandes fenêtres, et dater, selon toute probabilité, de la fin du XIX^e^ siècle, lorsque de fortes spéculations immobilières ont coïncidé avec les aspirations de la bourgeoisie libérale à créer des projets architecturaux monumentaux, je pense, par exemple, à la Ringstrasse de Vienne qui fit une si forte impression sur le jeune Adolf Hitler un matin où il se trouvait / devant l'opéra.
>
> – Ou l'un de ces grands boulevards / parisiens bordés d'arbre (p. 130).

Dans ce passage du scénario 2 d'*Atteintes à sa vie*, intitulé « Tragédie de l'amour et de l'idéologie », le récit se décentre doublement du personnage, en déviant vers la description du décor puis vers le commentaire de ce décor. Cette stratégie annule toute progression de l'action pour figer le personnage dans l'image statique d'un décor, voire pour l'oublier dans la considération d'un pur cadre. Autrement dit, « [p]ersonne n'en aura vécu les péripéties, mais tout le monde en aura capté l'image », pour reprendre la phrase de Jean Baudrillard, extraite de *La transparence du mal*, et citée en exergue d'*Atteintes à sa vie*.

Bien que ce procédé de décentrement de la narration vers la description et le commentaire soit employé dans les trois pièces, il subit un traitement particulier dans *Atteintes à sa vie* lié à l'exploitation qui est faite dans cette pièce de l'écriture scénaristique. La référence au scénario se donne d'emblée par l'intitulé des dix-sept séquences qui composent la pièce et s'inscrit dans les nombreux renvois faits au cadre, au plan, à la caméra : de « la caméra vous aime », *leitmotiv* du chœur du scénario 5, à la description explicite du plan des enfants « regardant plutôt droit dans la caméra » dans le scénario 10 (p. 166). Martin Crimp détourne l'écriture scénaristique pour en exploiter le caractère

virtuel, c'est-à-dire en attente de sa mise en image filmique. Il ne s'agit pas tant de décrire un cadre ou un personnage, que de commenter l'effet que devra produire ce cadre et ce personnage. Dans ce sens, « le visuel se trouve en permanence modulé ou ironisé par le discursif » (Lantéri, 2002 : 39). Dès lors, le descriptif détaillé de l'appartement d'Anne importe moins que la symbolique attachée à l'appartement ancien, peu importe qu'il se situe à Vienne ou à Paris.

Le remplacement du récit des péripéties par la construction d'une image fige la figure, mais la fait aussi disparaître derrière l'universalité du poncif. Aussi Anne est-elle décrite, dans le scénario 10, comme « grande et belle et solide avec ce regard bleu clair qui vous va droit au cœur », portrait dont l'ébauche de caractérisation est immédiatement annulée par la généralité « elle est réellement la femme dont tout homme *rêve* et l'épouse que toute mère aurait rêvé de choisir pour son fils » (p. 166). Dans le scénario 7, intitulé « La Nouvelle Anny », le personnage incarne un modèle de voiture, l'*Anny*, qui, à travers un discours parodique des *spots* publicitaires de voitures les présentant toutes sous le même angle, tend à perdre toute particularité : elle devient « [r]apide », « [r]utilante », « [l]ibre » (p. 154), ses conducteurs sont « [h]eureux », « [e]n sécurité », « [m]aîtres du véhicule » (p. 155), elle ne s'inscrit pas dans un décor, mais les traverse tous. L'éclatement de la figure d'Anne en dix-sept scénarios possibles et contradictoires se rejoue ainsi dans l'éclatement de l'unicité du langage et des références servant à l'appréhender, au profit d'une mosaïque de discours hétérogènes réinvestis sur le mode de la parodie : parodie du discours publicitaire, de la forme de l'entretien, du roman de gare ou du scénario de film de catastrophe à grands effets.

Les tentatives de composition du personnage décomposent le personnage unitaire en n'en livrant qu'une accumulation de fragments disjoints. Cadre creux, réifiée, la figure d'Anne tend à devenir un cliché, au double sens d'image reproduite et de poncif, un simulacre décontextualisé, victime d'une globalisation outrancière.

Bien que la narration soit subvertie au profit du commentaire et que la fable s'organise en montage fragmentaire, la mise en scène des péripéties ressurgit ironiquement ça et là, dans *Atteintes à sa vie* : « Mais à présent une ombre passe sur son visage » (p. 131), « [m]ais à présent, c'est le désastre » (p. 137), et dans *Tout va mieux* :

> – Oh, je ne vous ai pas dit? Parce qu'il y a un cas d'urgence tout de suite maintenant. On balance des rochers – on tire des coups de feu – ce genre de truc (p. 47).

Plus loin repris par :

> les cas d'urgence sont plus rares que par le passé – mais quand même, il y a un cas d'urgence en ce moment-même. Ça a lieu en ce moment-même. Et je suis au regret de vous dire qu'un de ces coups de feu a été tiré à travers la fenêtre de la cuisine et que le pauvre Bobby a pris la balle dans la hanche (p. 48).

Le retour aux péripéties du personnage convoque la catastrophe, mais en détournant la notion de son sens classique de dénouement de la tragédie, sous la forme d'un renversement violent vers lequel converge la progression logique de la fable. Dans une fable déconstruite, et face à l'émiettement des actions, l'annonce de la catastrophe, que rien ne prépare, est mise en scène dans sa dérision, pour reprendre l'analyse faite par Hélène Kuntz de la notion dans les dramaturgies contemporaines (2002 : 140-141). La catastrophe fonctionne alors comme un pur effet d'annonce, en faisant surgir un ici et maintenant immédiat du drame dans la temporalité narrative, censé traduire le bouleversement d'un drame qui ne se joue pas. La catastrophe, détournée de sa fonction dramaturgique classique, fait également l'objet d'un « réinvestissement thématique » (Kuntz, 2002 : 140), en se dissolvant dans un contexte de violence urbaine (faits divers d'agression dans *Face au mur* et *Tout va mieux* ou guerre civile, terrorisme, ville bombardée dans *Atteintes à sa vie*). Or la violence narrée se trouve être littéralement dédramatisée par le décalage humoristique du commentaire. Par exemple, le récit détaillé de l'agression de trois écoliers dans *Face au mur* est suivi d'un commentaire euphémique sur le personnage de l'agresseur : « Donc ce n'est pas un personnage sympathique » (p. 25).

Les stratégies de déviation de l'énoncé

La mise en scène de la catastrophe apparaît ainsi dans toute son ironie, au regard de son décalage avec la fable déconstruite dans laquelle elle surgit. La déconstruction de la figure d'Anne et du récit des agressions est le fait de stratégies de déviation constante de l'objet appréhendé. Celles-ci mettent à l'œuvre une logique digressive, déjouant l'ordre syntagmatique du récit, et une logique expansive, déjouant l'ordre paradigmatique du récit. Digressions et multiplication des alternatives remplacent le corps du « bel animal » aristotélicien par celui du « corps sans organe » deleuzien, dans le sens où, à la logique classique de la fable, définie par la progression linéaire des actions jusqu'au dénouement final, se substitue une organisation fragmentaire et *rhizomatique*, formée de discours multiples et hétérogènes, qui suit une logique non pas causale mais déviante, digressive et multidirectionnelle.

L'enchaînement logique des faits est d'abord constamment remis en cause par une logique digressive, de telle sorte que le récit n'avance que par détours successifs. La description du cri d'Anne se déplace ainsi vers la description et l'analyse du décor dans le passage du scénario 2 d'*Atteintes à sa vie*. De la même façon, le récit de *Face au mur* dévie de l'agression pour s'attacher à la description de la maison et du quartier du meurtrier, puis, par ricochet, au commentaire sur la disparition des petits commerces, avant de revenir au détail de l'agression. Ces digressions successives provoquent un récit décentré, contourné et détourné de son objet initial, jusqu'à opérer une mutation de cet objet. Ainsi, le retour au récit de l'agression laisse immédiatement place à un commentaire sur le profil de l'agresseur, puis se décentre de la figure de l'agresseur vers celle de son facteur, sur laquelle la pièce se clôt. La digression, si elle empêche la cohérence du récit, devient cependant le lieu de la fiction, au sens littéral de création de l'imagination, en étant le lieu de la libre association d'idées, du déploiement de l'imaginaire et, métaphoriquement, le lieu où se crée un univers, une utopie. Par exemple, l'évocation des placards de Bobby, dans *Tout va mieux*, laisse place à l'énumération de leur contenu imaginaire :

> 1 Eh bien naturellement qu'il y a des bougies, des boîtes d'allumettes, des figues fraîches, des générateurs et des barils de pétrole. Mais il y a aussi une étagère remplie de chênes, et une autre où une pinède borde un lac de montagne. Si on presse un bouton caché un tiroir secret s'ouvre d'un coup – dedans il y a l'île de Manhattan (p. 44-45).

La logique digressive, en évacuant tout enchaînement causal des faits, tend à une dérivation des énoncés, à la perte de leurs référents, au profit d'une parole qui s'invente dans la jubilation de son énonciation.

De la même façon que la catastrophe est ironiquement convoquée dans le flux du commentaire, l'enchaînement causal intervient dans la logique digressive du récit sur le mode de la dérision. Le titre *Tout va mieux* fait référence au *leitmotiv* de la pièce – « [d]onc les choses s'améliorent » (p. 38) ou « [d]onc les choses vont mieux » (p. 41) – démontrant dans un premier temps les améliorations successives qui interviennent dans la vie d'un couple :

> 1 Les choses vont décidément mieux – de la lumière plus vive – des sorties en bateau plus fréquentes – un sourire plus assuré – les choses s'améliorent de jour en jour – qui l'eût cru? (p. 41).

Tout en maintenant le *leitmotiv*, le récit dévie vers la description de l'agression de Bobby. La permanence du *leitmotiv*, non motivée par le décalage entre le récit d'un couple paisible et celui d'une agression, sert une sorte de démonstration qui tourne à vide. Le sens du *leitmotiv* se trouve alors réinvesti au cours du second récit selon une logique absurde, pour permettre non plus la démonstration d'une amélioration mais celle d'un moindre mal :

1 ce qu'il perd en sang il le gagne en confiance. [...] – il voit la clef –
Noir.
1 Les choses s'améliorent (p. 53).

Le scénario 2 d'*Atteintes à sa vie*, intitulé « Tragédie de l'amour et de l'idéologie », fonctionne sur le même principe. Le titre de la séquence est répété à plusieurs reprises : « [v]oilà la tragédie de l'amour et de l'idéologie » (p. 133), de même que la phrase « ce sont les principaux ingrédients », pour ponctuer la démonstration de la nature tragique du texte énoncé. Or le contenu même du texte, l'anecdote d'un roman de gare, déjoue ce à quoi il devait aboutir. En outre, les expositions des « principaux ingrédients » du drame se succèdent et se contredisent, en annulant la démonstration de « la tragédie de l'amour et de l'idéologie » : « – [l]'été [u]ne rivière [l]'Europe [c]e sont les principaux ingrédients » (p. 129) devient « [u]n appartement luxueux, naturellement, avec une vue sur toute la ville [c]e sont les / principaux ingrédients » (p. 129) puis « [l]a lumière, la masse dorée, voici les / principaux ingrédients » (p. 131) et enfin « [p]uis, de ses lèvres il écarte les mèches de cheveux mouillés et il l'embrasse [c]e sont / les principaux ingrédients » (p. 135). Le référent se trouve déréglé par le déploiement de l'ordre paradigmatique, c'est-à-dire par la multiplication des alternatives aux ingrédients du drame, aboutissant à son nomadisme. Loin de former une « tragédie de l'amour et de l'idéologie », la séquence ouvre sur un « théâtre des possibles », où la logique de l'enchaînement causal des actions laisse place à une logique expansive, à la multiplication des potentialités d'une même situation, à une « illimitation du récit » (Sarrazac, 1999 : 49).

Le déploiement des alternatives perd l'unicité du référent au profit de son décentrement constant, c'est-à-dire au profit de la dérivation de ses multiples possibles. Par exemple, à la question de savoir si Anne travaille, le dernier scénario d'*Atteintes à sa vie* répond en conjuguant le verbe *travailler* à différents temps et modes :

– Si elle *travaille*.
– Elle *a* travaillé.
– Elle *peut* travailler.
– Elle *travaillera*.
– Elle ne travaillera *pas* (p. 203).

De la même façon, dans le scénario précédent, le portrait que les narrateurs tentent de dresser d'Anne demeure dans l'indétermination de ses possibles envisagés. La considération de son âge se résout en potentialités non tranchées et l'évocation de son métier se dissout dans l'énumération de tous ceux qu'elle pourrait avoir :

> – Elle pourrait par exemple devenir un top-model…
> – […]
> – …une personnalité de la télé…
> – […]
> – … diriger son bistrot ou courir le monde (p. 194).

Cette énumération laisse place à une autre énumération, listant toutes les choses qu'Anne a faites :

> – Anne a lavé les rues de Bucarest …
> – […]
> – … et écouté le cœur du fœtus (p. 196).

Les tirets marquant le partage des voix du dialogue deviennent les points d'une liste et l'enchaînement des péripéties du personnage se transforme en addition des possibles. La logique expansive, de même que la logique digressive, éloignent le récit de sa progression linéaire et la figure, de sa cohérence. Cependant, tout comme la logique digressive, cette logique expansive est le signe de l'invention du récit, en mettant en scène, aux dépens de celui-ci, le plaisir de l'invention de toutes ses virtualités.

Les stratégies de déviation de l'énoncé, qui œuvrent au travail de sape du personnage et de la fable, ne doivent donc pas pour autant être perçues du simple point de vue négatif de l'incapacité à les construire. Au contraire, la parole, par la dérivation et la déconstruction permanente de ses énoncés, n'a de sens que durant le temps de son énonciation. De la même façon, les commentaires réflexifs de la *subjectivité sans sujet* sur ce qu'elle est en train de formuler disent le « jaillissement de la parole », pour reprendre une expression employée par Marc Paquien. C'est donc précisément dans la déviation et la démultiplication des possibles du récit, dans le retour de la parole sur elle-même, que se joue le performatif de l'invention de la parole. Autrement dit, la parole n'agit sur scène que grâce à la perte du récit qu'elle est censée énoncer. La question serait alors de savoir qui parle : quelle figure peut donner corps à une parole qui, bien loin d'être dirigée par un projet psychologique, se régénère constamment; quel est, entre le chœur ou l'individu, le sujet de la parole; quelle présence physique est accordée aux acteurs. Ces questions ouvrent à la scène son champ des possibles.

Notes

1. Je reprends l'étude de la notion de dialogue dans *Atteintes à sa vie* qui a fait l'objet d'un article (à paraître en 2005 chez Actes Sud, dans le cadre d'un ouvrage collectif dirigé par Jean-Pierre Ryngaert).
2. La comparaison entre les deux mises en scène est certes d'emblée faussée par le fait qu'elles se

rapportent à des textes différents. Elle me semble cependant opératoire au regard de la même indécision entre chœur et personnage à l'œuvre dans *Atteintes à sa vie*, *Face au mur* et *Tout va mieux*.

3. Traduction de l'anglais : « *fool-proof technique of deviance* ».

Bibliographie

ALMANSI, Guido (1981), « Harold Pinter's Idiom of lies », *Stratford-Upon-Avon Studies*, n° 19, « Contemporary English Drama », Londres, Edward Arnold.

ANGEL-PEREZ, Elisabeth (2002), « *Le traitement* et *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp. Tricotage du texte et auto-engendrement », dans Jean-Marc Lantéri (dir.), « Dramaturgies britanniques (1980-2000) », *Écritures contemporaines*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, p. 99-110.

CRIMP, Martin (2002), *La campagne*, trad. Philippe Djian, Paris, L'Arche.

CRIMP, Martin (2002), *Le traitement, Atteintes à sa vie*, trad. Christophe Pellet, Paris, L'Arche.

CRIMP, Martin (2003), *Face au mur, Tout va mieux*, trad. Elisabeth Angel-Perez, Paris, L'Arche.

KUNTZ, Hélène (2002), « La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine », *Études théâtrales*, n° 23.

LANTÉRI, Jean-Marc (2002), « Unité et fragment du texte dramatique : à l'épreuve du cinéma », *Études théâtrales*, « Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise », nos 24-25, p. 33-42

LESCOT, David (2001), *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé.

SARRAZAC, Jean-Pierre (1999), *L'avenir du drame*, Belfort, Circé.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2001), « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », *Études théâtrales*, « Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire », n° 20, p. 41-50.

SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme.