



HAL
open science

**“Sitting here. Staring out!”: Brouillage des frontières
entre réalité et fiction dans *The Author* et *An Oak Tree*
de Tim Crouch**

Déborah Prudhon

► **To cite this version:**

Déborah Prudhon. “Sitting here. Staring out!”: Brouillage des frontières entre réalité et fiction dans *The Author* et *An Oak Tree* de Tim Crouch. *Coup de théâtre*, 2016, 30. hal-03932403

HAL Id: hal-03932403

<https://hal.science/hal-03932403>

Submitted on 24 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Sitting here. Staring out! » : Brouillage des frontières entre réalité et fiction dans *The Author* et *An Oak Tree* de Tim Crouch

Déborah Prudhon

Sorbonne Université · Voix Anglophones : Littérature et Esthétique (EA 4085)

« The distinction between fact and fiction is a late acquisition of rational thought – unknown to the unconscious, and largely ignored by the emotion ». Cette citation du romancier et essayiste Arthur Koestler est placée en tête de *An Oak Tree*, deuxième pièce de Tim Crouch écrite pour un public adulte. L'épigraphie inscrite d'entrée de jeu la pièce dans le paradigme réalité/fiction et sa mise en tension qui, comme le rappelle Erika Fisher-Lichte dans son article « Reality and Fiction in Contemporary Theatre », constitue le propre de tout théâtre :

Whenever and wherever theatre happens, it is characterized by a tension between reality and fiction, between the real and the fictive. For it is always real spaces where performances take place, it is always real time, which the performance consumes; and there are always real bodies, which move in and through the real spaces. At the same time, the real space, the stage, may signify various fictional spaces, the real time, the duration of performance is not identical with the time represented; and the real body of each actor usually signifies the body of another, a stage figure, a character. These circumstances quite often gave and still give rise to a variety of transgressions between the fictional and the real. (Fischer-Lichte : 13)

An Oak Tree et, de manière plus large, le théâtre de Tim Crouch dans son ensemble jouent de cette tension entre le fictionnel et le réel, multipliant les « transgressions » entre les deux univers qui débordent de leurs cadres respectifs, et les trois éléments où coexistent au théâtre les univers réel et fictionnels évoqués par Erika Fisher-Lichte – l'espace, le temps et le corps – font l'objet d'une exploration et d'une déconstruction ludique dans son œuvre.

Cet article propose une lecture croisée de *An Oak Tree* (2005)¹ et *The Author* (2009), pièces les plus représentatives de cette esthétique de distorsion des frontières réalité/fiction qui traverse le théâtre de Tim Crouch et qui se retrouve à des degrés et niveaux variés dans ses autres pièces écrites pour un public adulte : *My Arm* (2003), *ENGLAND* (2007) et sa dernière pièce à ce jour, *Adler & Gibb* (2014).

Un brouillage des espaces réel et fictionnel

Au début de *The Author*, quatrième pièce de Tim Crouch dont la première a été donnée en septembre 2009 au Jerwood Theatre Upstairs du Royal Court Theatre, Adrian (ou Chris selon les productions, chaque personnage portant le même nom que l'acteur qui l'incarne), le personnage amateur de théâtre qui a assisté à la représentation de la pièce fictive du Tim Crouch fictionnel², s'adresse au public parmi lequel il est assis, attirant leur attention sur leur condition-même de spectateurs : « Look at us. Look at all our lonely, hopeful hearts!! Sitting here. Staring out! Hoping for something to happen » (Crouch : 168). L'expression au rythme binaire « Sitting here. Staring out! » peut être entendue comme un écho à la dichotomie traditionnelle entre les deux espaces consacrés du théâtre : celui de la salle, le *here* comme ancrage du corps du spectateur (« sitting ») dans le réel et celui de la scène, le *out* comme univers de fiction présenté au regard du public. La séparation physique de ces deux espaces dans le théâtre traditionnel trace la frontière première entre le réel et le fictionnel. Or ici, ces deux espaces se fondent en un. La pièce se joue en effet dans un dispositif bifrontal où la scène disparaît et où spectateurs et acteurs partagent le même espace : This is a play that happens inside its audience. As the audience enter the space, they encounter two banks of seating, facing each other, comfortably spaced apart but with no “stage” in between. [...] The actors are unspectacularly seated throughout the audience (Crouch : 164).

Ce dispositif scénique s'inscrit dans une volonté de briser la norme qui est celle de la frontalité et qui vient troubler, « déséquilibrer » les attentes du public (Biet et Triau : 310). La fusion concrète des deux espaces est renforcée par le jeu de lumière. En effet, alors que dans un dispositif frontal traditionnel le spectateur est communément plongé dans le noir par opposition à la scène, il devient ici objet d'éclairage : « *Houselights go out, one by one, slowly, visibly. The audience becomes beautifully lit, slowly, visibly. Their light contained on them, with darkness all around* » (Crouch : 168). Le fait que la lumière soit faite sur le public comme elle est traditionnellement faite sur les acteurs renvoie les spectateurs à leur propre présence physique ainsi qu'au « rôle » qu'ils sont amenés à jouer en tant que tels. Cette impression est renforcée par le fait que le spectateur est lui-même objet de regards ; il regarde et est regardé, il « se voit et se voit voir » (« *to gently see ourselves and ourselves seeing* » Crouch : 164)³. À l'inverse, à d'autres moments de la pièce, comme lors du monologue final de Tim, l'espace est complètement plongé dans le noir, ce qui, en négatif, renforce également l'impression pour les spectateurs de partager le même espace que les acteurs. Bien que *An Oak Tree* ait recours à un dispositif scénique frontal traditionnel, une brèche s'ouvre entre l'espace fictionnel de la scène et celui de la salle dans cette pièce qui s'offre comme la mise en abyme d'un spectacle d'hypnose. Au début de la pièce, l'acteur qui joue Father – qui ne connaît pas le script et qui va se laisser guider tout au long de sa performance par l'hypnotiseur – est assis parmi le public. L'acteur qui incarne l'hypnotiseur l'invite à monter sur scène et pose alors minutieusement le cadre de la fiction qui va s'y jouer. Il présente son propre personnage, puis celui de Father et, enfin, celui du public, leur « assignant » le rôle d'un public fictionnel assistant au spectacle de l'hypnotiseur dans un pub, une année plus tard :

HYPNOTIST : Let's face out front. Ask who they are, say "And them ?" (*i.e. the audience.*)

FATHER : And them ?

HYPNOTIST : They're upstairs in a pub near the Oxford Road. It's this time next year, say. Let's say they're all a bit pissed.

[...]

(*To the audience.*) In a short time I'll be asking for volunteers from the audience but I'm not asking you. I'm asking some people in a pub a year from now. So please don't get up. (Crouch : 60)

Dans *An Oak Tree*, les cadres⁴ ne s'emboîtent pas sur le mode des poupées russes comme dans une mise en abyme traditionnelle, mais se superposent. Un public fictionnel appartenant à un cadre spatio-temporel différent vient ainsi se superposer au public réel, renforçant la conscience réflexive de leur présence en tant que spectateurs. Dans la représentation française de la pièce au théâtre du Lucernaire à Paris en mars 2015, des spectatrices arrivées en retard et qui n'étaient par conséquent pas conscientes du dispositif préalablement établi se sont levées pour monter sur scène à l'appel de l'hypnotiseur, soulignant à leur insu – et la brisant dans le même mouvement – cette superposition des cadres.

Une superposition des cadres

Au-delà du dispositif scénique, le jeu avec les cadres réels et fictionnels dans le théâtre de Tim Crouch vient troubler la distinction entre le *here and now* du réel et les différents *there and then* de la fiction. Dans une esthétique du palimpseste, *An Oak Tree* et *The Author* superposent les lieux et les temporalités, plongeant le spectateur dans un enchevêtrement vertigineux. Ainsi, dans *An Oak Tree*, le cadre de base (*Cadre primaire ?*), celui de *l'ici et maintenant* – l'espace et le temps réels que les spectateurs et les deux acteurs partagent – est posé dans le prologue de la pièce, au cours duquel l'acteur qui joue l'hypnotiseur présente le procédé de la performance. À ce premier cadre vient se superposer celui, toujours ancré dans *l'ici et maintenant* de la représentation, dans lequel l'acteur qui incarne Father joue le personnage de « l'acteur-qui-joue-Father » (Bottoms 2009 : 66) sur le mode de la performance. Quant au *there and then*, on dénombre deux cadres fictionnels : celui du show de l'hypnotiseur qui a lieu un an plus tard à l'étage d'un pub près d'Oxford Road et celui des souvenirs du père qui rejoue des scènes qui ont suivi la mort de sa fille et dans lesquelles le premier acteur se glisse dans le rôle de Dawn, sa femme.

The Author opère de manière similaire et superpose plusieurs cadres narratifs et temporels. Dans celui qu'Elisabeth Angel-Perez nomme « present/1st temporality » (Angel-Perez : par.8) – celui du lieu et du moment présents – les acteurs et le spectateur de la pièce fictive de Tim partagent leur expérience avec les spectateurs : des questions leur sont directement adressées, Esther montre des photos de son bébé au public (Crouch : 182), Adrian offre des Maltesers aux spectateurs (192)... Or, ce premier cadre ne fait pas entièrement coïncider le *here and now* de la fiction avec celui du réel. En effet, en dépit de leurs interactions, les personnages occupent un espace différent de celui des spectateurs : les premiers se trouvent dans un Royal Court fictionnel, les seconds dans le théâtre réel, qu'il s'agisse du Royal Court ou non. Le cadre de base opère ainsi un très léger décalage avec la réalité – sur lequel on reviendra – que le public tend à oublier, même si on le lui rappelle par moments, comme lorsque Vic déclare : « I remember taking my girlfriend to a restaurant after one performance – you know, just *down here* on the King's Road [...] » (Crouch : 195, mes italiques). Dans le cadre du passé (« past/2nd temporality »), les personnages reviennent sur la préparation de la pièce fictionnelle, les performances et le dîner chez Tim qui a eu lieu quelque temps après la fin des représentations. À l'intérieur de ce second cadre, un jeu avec les temps grammaticaux vient brouiller les repères : du prétérit, on bascule au présent lorsque Tim narre la scène où il se masturbe devant une vidéo pornographique pédophile. Enfin, on peut identifier un troisième cadre correspondant à une troisième temporalité (« unreal present/semi 3rd temporality or present to come/near future ») dans lequel Tim est en train de se suicider dans un caisson d'isolation sensorielle, scène qu'il narre dans un présent que l'on pourrait qualifier d'agrammatical : « Here in the dark. In this warm salt solution. / I press the blade into my neck » (Crouch : 203).

Ce bref repérage des cadres dans *An Oak Tree* et *The Author* vise à donner une idée générale sur le fonctionnement du dispositif mis en place. L'important n'est pas de dénombrer avec exactitude les cadres fictionnels qui se superposent dans les pièces de Tim Crouch mais d'observer qu'il est précisément difficile de les identifier clairement, ce qui est d'autant plus vrai pour le public de la pièce qui ne bénéficie pas du recul sur le texte que le lecteur peut avoir. La structure narrative, particulièrement complexe, vient ainsi brouiller les repères des spectateurs et demande d'eux une attention permanente. Plus encore, *The Author* et *An Oak Tree* opèrent un glissement constant entre les différents cadres sans que le passage de l'un à l'autre ne soit ni clairement signalé, ni évident pour le spectateur. Un exemple caractéristique concerne l'indéfinition des cadres spatiaux dans *The Author* mis en évidence par l'utilisation du référent « here » dont le signifié change à chaque prise de parole. Considérons les répliques suivantes :

- (1) « TIM : Here I am, I think. The prize-winning playwright. Entombed in the basement of a building. » (Crouch : 173)
- (2) « ESTHER : Has anyone here ever marched against the war? » (173)
- (3) « ADRIAN : Everything they do here is good. » (179)

Dans le même mouvement, « here » recouvre tour à tour un lieu fictionnel extra-scénique – le caisson d'isolation où Tim Crouch est en train de se suicider – (1), le lieu de la représentation partagé par les acteurs et les spectateurs (2) et le Royal Court fictionnel (3). Cette indétermination atteint son paroxysme au moment où Esther, dans une mise en abyme, incarne Karen, une femme qu'elle a rencontrée pour construire son personnage – le spectateur voit alors l'actrice jouer Esther-en-train-de-jouer-Karen (Crouch :185). Cette scène donne lieu à une superposition vertigineuse des cadres fictionnels :

TIM. Do you want to talk about what happened to you? About why you're here?
 ESTHER. What?
 TIM. In this place.
 ESTHER. In the shel'er?
 TIM. In the shelter or in the theatre. It's up to you. Wherever you want to be.
 ESTHER. I don't wanna be 'ere.
 TIM. That's fine! We're not here! We can be wherever you want! (186)

Ce passage se situe à la croisée des différents cadres spatiaux. L'auteur joue sur le référent indéfini de « here » et « this place » qui, par conséquent, peut être plusieurs espaces à la fois : le fictionnel (« the shelter »), le réel-fictionnel (« the theatre » compris au sens du Royal Court fictionnel) ou le réel (« the theatre » comme le lieu concret partagé par les acteurs et les spectateurs). Le démonstratif « this » (« In this place ») pointe paradoxalement vers un référent qui n'est pas unique. Les possibilités sont multiples : il peut s'agir du Tim fictionnel qui montre le « shelter », du Tim fictionnel qui montre l'espace de théâtre fictionnel, du Tim réel qui montre l'espace de théâtre réel, etc. L'espace de jeu devient la scène de projection de l'imaginaire – « It's up to you », « Wherever you want to be », « We can be wherever you want » – une scène des possibles, un « wherever ». Le « you » est adressé à Karen, mais aussi au spectateur, comme le souligne Stephen Bottoms qui, commentant sur cette dernière réplique de Tim, établit un lien entre la multiplicité des cadres possibles et le rôle éthique du public sur lequel on reviendra :

On every occasion I have seen the play, this line has shattered the momentarily generated mental impression that we are indeed “in” a women's shelter, “with” a victim of abuse. [...] Tim's line implicates me too: it is up to me whether I “want to be” in the shelter (with the abusive enquirers) or in the theatre (pretending that this is all just make believe). The ethical implications of either choice are acutely discomfoting. (Bottoms 2011 : 456)

Dans la continuité de la scène, Tim orchestre des glissements d'un cadre à l'autre, convoquant tour à tour dans le même mouvement des personnages appartenant chacun à un cadre distinct :

TIM: Would anyone else like to ask Karen any questions?

You're happy to improvise, aren't you, Esther?

ESTHER: –

TIM: Are you okay about that, Karen? If other people ask you some questions? (Crouch : 188)

La confusion du spectateur engendrée par cette oscillation constante entre les différents cadres est mise en abyme à travers la figure d'Adrian. À la suite de l'invitation à poser des questions, ce dernier demande comment c'était de travailler avec Daniel Craig, s'adressant de toute évidence à l'actrice Esther et non au personnage Karen. Il est immédiatement repris par Tim : « This is Karen we're asking, not Esther » (188).

Ces glissements se retrouvent dans *An Oak Tree* où l'on observe un mouvement de va et vient entre les différents cadres; entre la situation fictionnelle du show de l'hypnotiseur et le cadre métathéâtral des acteurs en train de jouer dans la situation présente (*now*) :

HYPNOTIST: Sorry. I'm so sorry.

FATHER: It's fine. It's not really me.

HYPNOTIST: Of course not.

FATHER: And anyway, it hasn't happened yet.

HYPNOTIST: What?

FATHER: You said it's a year from now.

HYPNOTIST: Yes! Of course.

FATHER: You will help me, though, won't you?

HYPNOTIST: I don't see what I can –

FATHER: Dawn says I need closure. (Crouch : 94-95)

Comme dans *The Author*, les mots voient leur référent varier d'une réplique à l'autre et ce jeu linguistique accompagne un jeu sur les identités (« It's not really me »). C'est ainsi que le « you » s'adresse tour à tour à l'acteur/performer qui guide le second acteur dans la pièce (« You said it's a year from now ») et au personnage de l'hypnotiseur (« You will help me, though, won't you? »).

L'écartement des cadres : de l'infime au béant

Non seulement *The Author* et *An Oak Tree* multiplient et enchevêtrent les différents cadres fictionnels et réels, mais ces pièces jouent également sur le décalage – tantôt infime, tantôt béant – qu'elles créent entre eux. L'écart qu'explore Tim Crouch entre ce qui est dit (et ouvre l'espace de fiction) et ce qui est montré (et s'inscrit dans le réel) relève de l'essence même du théâtre. En effet, dans tout théâtre, la scène et l'univers de fiction qui y est représenté se pensent dans un rapport d'analogie. Le spectateur ne peut avoir accès à la fiction que par le truchement de métaphores : tel acteur ou tel objet réel représente tel personnage ou tel objet appartenant à l'univers de fiction. Or le théâtre de Tim Crouch met en crise cette relation entre ce que l'on voit sur « scène » et le monde fictionnel en la déconstruisant et en la rendant ainsi particulièrement complexe.

Les pièces étudiées travaillent l'écartement et le rapprochement des cadres. Parfois, les cadres se superposent presque parfaitement, créant un décalage infime suffisant pour permettre le *jeu* dans les deux sens du terme. Comme mentionné précédemment, le cadre de base de *The Author* peut être très facilement confondu avec le réel: il s'agit certes du *maintenant* que partagent les spectateurs et les acteurs mais *l'ici* n'est pas tout à fait le même. De plus, les acteurs semblent coïncider avec les personnages qu'ils incarnent, réduisant la distance entre leur identité réelle et (auto-)fictionnelle: l'auteur Tim Crouch *est* l'auteur Tim Crouch, Adrian Howells *est* Adrian, les deux autres acteurs *sont* les acteurs de la pièce fictionnelle, etc. À l'inverse, à d'autres moments, l'écart entre ce qui est dit et ce qui est montré se creuse et devient frappant. L'oscillation entre le rapprochement et l'écartement des cadres est caractéristique des pièces de Crouch, comme l'illustre le passage suivant tiré du début de *An Oak Tree* :

HYPNOTIST: I'm being a hypnotist.

Look.

I'm forty-two years old. I've got a red face, a bald head and bony shoulders. (*This must be an accurate description of the actor playing the HYPNOTIST.*)

Look.

I'm wearing these clothes.

Now ask who you are, say "And me?"

FATHER. And me?

HYPNOTIST. You're a father. Your name's Andy. You're 46 years old, you're six foot two. Your lips are cracked. Your fingernails are dirty. You're wearing a crumpled Gore-tex jacket. Your trousers are muddy, say, your shoes are muddy. You have tremors. You're unshaven. Your hair is greying. You have a bloodshot eye. (Crouch : 59)

Dans la description de l'hypnotiseur, il y a coïncidence exacte (*accurate*) entre fiction (le personnage) et réalité (l'acteur), tandis que la distance entre les deux est mise en évidence dans celle du père qui peut par ailleurs être joué par une femme. Cette deuxième description crée dans l'esprit du spectateur une image mentale en rupture totale avec la réalité. Les exemples de telles béances entre ce qui est montré (« Look ») et ce qui est dit (« say ») – paradigme fondamental du théâtre – sont légion dans le théâtre de Tim Crouch. On peut notamment penser aux scènes de *The Author* inscrites dans la troisième temporalité de la pièce dans lesquelles Tim décrit verbalement ce qu'il est en train de faire dans un ailleurs – son suicide dans le caisson d'isolation au sous-sol d'un immeuble dans la banlieue de Londres – alors qu'il est présent dans le Royal Court fictionnel (et le théâtre réel) et que, précisément, il ne *fait* pas ce qu'il est en train de nous dire qu'il fait. Il y a donc rupture flagrante entre ce que Tim dit et ce qu'il montre. De manière similaire, dans *My Arm* (2003), la première pièce de Crouch, les personnages sont « incarnés » par des objets qui ont été au préalable collectés parmi les membres du public de manière complètement aléatoire et qui n'entretiennent donc aucun rapport métaphorique ou métonymique avec ce qu'ils représentent. Bottoms, en se fondant sur Hans-Thies Lehmann, appelle ce procédé le « décollement » (« ungluing ») des éléments composites du drame, i.e du langage et du corps (Bottoms 2009 : 66). Il note cependant

que chez Crouch, à l'inverse de la thèse développée par l'auteur du *Théâtre Postdramatique*, cette technique vise à réinvestir le drame plutôt qu'à le déconstruire. En effet – et c'est là tout le paradoxe – plus Tim Crouch s'éloigne du théâtre traditionnel et semble déconstruire la fiction, plus il la refonde au contraire et plus il se rapproche de l'« essence » du théâtre, d'où l'expression « more theatre » ou « very theatre » que lui-même emploie pour décrire son esthétique (Ilter : 403). Dans un tel théâtre, le spectateur est d'autant plus stimulé car c'est à lui de combler mentalement l'écart, de résoudre la contradiction entre la réalité et la fiction qu'on y appose en *transformant* ce qu'il voit sur « scène » pour le projeter sur sa scène mentale :

In performance, I think, there is a dynamic to transform that comes from the audience. So I can say that I am Hamlet, and I look like Tim Crouch. And so I can say that this is my mother, but it looks like a voice recorder. I am just playing with that space between what we say something is and what it actually is, which happens in theatre *all* the time. It is not a problem for me as an audience member, I can contain both those ideas in one thing, and I am excited about the audience containing those ideas at the same time, the idea of mother and the idea of recorder. And this gives an audience a more active role in the transformation. Transformation happens in theatre all the time. (Tim Crouch cité dans Ilter : 400)

Vers une politique du spectateur: l'autorité en partage

Cet espace – interstice ou béance – entre « ce que l'on dit qu'une chose est et ce qu'elle est vraiment », qui est le propre de tout théâtre et que celui de Tim Crouch explore tout particulièrement, est ainsi le lieu où vient travailler l'imagination – au sens de création d'une *image* – du spectateur. L'esprit de ce dernier peut contenir deux idées à priori incompatibles dans le même mouvement (« contain both those ideas in one thing »). Ce phénomène correspond à ce qu'Arthur Koestler, dans l'ouvrage dont est tirée la citation placée en tête de *An Oak Tree*, appelle « bisociation » par opposition à la simple association. La « bisociation » consiste à « percevoir une situation ou une idée [...] dans deux cadres de référence qui ont chacun leur cohérence propre mais qui sont habituellement incompatibles » (Koestler : 35, ma traduction). Il voit là le trait distinctif de tout acte créatif: « I have coined the term "bisociation" in order to make a distinction between the routine skills of thinking on a single plane, as it were, and the creative act, which [...] always operates on more than one plane » (Koestler : 35). L'approche d'Arthur Koestler rejoint celle, plus récente, des sciences cognitives. Dans leur ouvrage séminal, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Gilles Fauconnier et Mark Turner (qui reconnaissent une filiation avec la réflexion menée par Arthur Koestler) développent le concept d'« intégration conceptuelle » (*conceptual blending*) qu'ils définissent ainsi: « In blending, structure from two input mental spaces is projected to a new space, the blend » (Fauconnier and Turner : 47). Cette théorie permet notamment d'appréhender les processus cognitifs à l'œuvre dans l'expérience spectatorielle. Dans la conclusion de leur chapitre « Identity and Character », les deux auteurs appliquent l'intégration conceptuelle au théâtre, et plus précisément au double statut réel/fictionnel de l'acteur/personnage : « While we perceive a singly scene, we are simultaneously aware of the actor moving and talking on a stage in front of an audience, and of the corresponding character moving and talking within the represented story world. [...] [I]n each particular theatrical representation, there will be rich shared generic structure between “reality” and “fiction” » (Fauconnier and Turner : 266).

L'intégration conceptuelle est particulièrement complexe dans les pièces de Crouch. Le spectateur projette plus de deux espaces mentaux dans le « blend ». En effet, comme il a été souligné précédemment, il arrive souvent qu'une même personne réelle – l'acteur – endosse simultanément plusieurs identités (auto-)fictionnelles et que sur l'espace concret viennent se superposer de multiples univers fictionnels. S'il est habitué à embrasser plusieurs plans – réel et fictionnel(s) – dans le même mouvement au théâtre, le spectateur est moins coutumier des pièces où ces plans ne sont plus tout à fait distincts et où il ne sait plus clairement dans lequel il se situe. Lehmann parle, au sujet de ce qu'il appelle le « théâtre postdramatique du réel », d'un « malaise [engendré] par

l'indécidabilité de savoir s'il s'agit de réalité ou encore de fiction. » (Lehmann : 160). Le théâtre de Tim Crouch explore, d'une manière qui lui est propre, cette notion de *malaise* spectral, cette *indécidabilité*. Le public de *The Author* se trouve dans une situation comparable à celle des spectatrices de la représentation de *An Oak Tree* au théâtre du Lucernaire qui, arrivées après la présentation du dispositif de la pièce, ne savaient pas si l'appel de l'hypnotiseur était lancé à l'univers réel ou fictionnel. Comme le remarque Stephen Bottoms dans son introduction au recueil de pièces *Plays One*, le public applaudit rarement à la fin de *The Author*. Il interprète ce phénomène – très inhabituel au théâtre – comme le signe que la plupart des spectateurs préfèrent « rester seuls avec leurs propres pensées et émotions » à la fin de la performance (Bottoms dans Crouch : 19, ma traduction). Mais il s'agit peut-être d'autre chose. On pourrait en effet relier cette absence du rituel si familier au malaise dont parle Lehmann et y voir l'hésitation du spectateur qui ne sait pas s'il doit réagir à la pièce *esthétiquement* et applaudir la fiction ou *moralement* et condamner la réalité :

Si le spectateur se demande [...] s'il doit réagir à ce qui se passe sur le plateau comme à une fiction (c'est-à-dire, esthétiquement) ou comme réalité (c'est-à-dire, moralement), alors, une démarche théâtrale « limite » de ce genre quant au réel fragilise justement cette disposition déterminante du spectateur : l'assurance et la certitude non réfléchies avec lesquelles il vit son état de spectateur en tant que comportement social innocent et non-problématique (Lehmann : 164).

Dans le théâtre de Crouch, l'effacement des frontières et, dans le même temps, la mise à mal de la distance esthétique, amènent le spectateur à vivre son « état » comme comportement social responsable et problématique. Ainsi, on pourrait lire *The Author* comme la mise en abyme de la responsabilité morale et éthique qui incombe à tout spectateur, que celui-ci soit confronté à de la fiction (Adrian qui se délecte de la violence du théâtre *In-Yer-Face*) ou à la réalité (les acteurs qui visionnent des vidéos d'exécutions et Tim Crouch qui regarde une vidéo pornographique pédophile et qui, suite à cet acte, se suicide). La figure fictionnelle du spectateur y est omniprésente tandis que les spectateurs réels sont placés au cœur du dispositif de fiction et c'est en cela que le théâtre de Tim Crouch est éminemment politique, dans le sens auquel l'entend Olivier Neveux. En effet, selon lui, « ce qui est politique (une politique conflictuelle, de rupture, de négation, d'émancipation) [au théâtre] est la conception implicite ou explicite, spontanée ou théorisée, que le spectacle porte de son spectateur, le « spectateur » qu'il construit (ou non) et le rapport qu'il entend nouer avec lui » (Neveux : 8). L'auteur de *Politiques du spectateur* développe le concept de « l'égalité de capacité » qu'il associe à un nouveau théâtre politique qui, à contre-courant d'un théâtre didactique, « propose d'inventer un rapport et une fonction politique qui soient conséquents avec ce que la représentation soutient: la capacité égale de chaque spectateur à faire usage de ce qui lui est présenté – un spectacle pour qui le spectateur n'est pas un sujet à venir [...], mais un sujet déjà pleinement là, en possession de toutes ses capacités » (Neveux : 203). C'est à cette lumière que l'on pourrait envisager le théâtre de Tim Crouch : un théâtre qui ne met pas en avant une politique de la confrontation mais au contraire une politique d'ouverture et de partage de l'autorité où le public est mis (littéralement dans *The Author*) face à lui-même. Libre de « faire usage de ce qui lui est présenté » comme il l'entend, le spectateur a même la possibilité – inscrite dans le texte de *The Author* et mise en scène avec le départ d'un acteur au début de la pièce (Crouch : 168) – de se lever et de partir. Crouch, cité dans l'article de Bottoms au titre évocateur « Authorizing the Audience », revendique cette posture: « I'm very excited about liberating the authority of the audience to see their own thing. For me that's very important : it's about relinquishing control from the stage » (Crouch cité dans Bottoms 2009 : 67).

Tim Crouch peut être considéré comme un *réinventeur* de théâtre. Il travaille à brouiller les limites entre réalité, fiction et auto-fiction et joue avec les cadres en les écartant jusqu'à exposer l'écart béant entre ce qui est dit et ce qui est montré sur « scène ». C'est précisément au moment où

il semble déconstruire le drame qu'il le reconstruit pleinement et que la fiction est réinventée ; non pas une fiction d'évasion qui fuirait la réalité mais une fiction qui, au contraire, s'en rapproche. S'il insiste pour qualifier ses productions de *pièces de théâtre (plays)*, il repousse néanmoins les frontières du genre pour s'inscrire entre théâtre, « la mimesis du fictif », et performance, « le faire dans le réel » (Lehmann : 165). Par son travail, Tim Crouch donne l'autorité en partage et amène le spectateur à s'interroger sur son propre statut ontologique, éthique et politique.

Références :

Sources Primaires

Crouch, Tim. *Plays One: My Arm, An Oak Tree, ENGLAND, The Author*. London: Oberon Books, 2011.

Ouvrages référentiels

ANGEL-PEREZ, Elisabeth. « Back to Verbal Theatre: Post-Post-Dramatic Theatres from Crimp to Crouch ». *Études britanniques contemporaines* 45 (2013) <<http://ebc.revues.org/862>> (vu le 05/04/2016).

BIET, Christian et TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris: Gallimard, 2006.

BOTTOMS, Stephens. « Authorizing the Audience: The conceptual drama of Tim Crouch ». *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 14:1 (2009): 65-76.

---. « Materialising the Audience: Tim Crouch's Sight Specifics in *ENGLAND* and *The Author* ». *Contemporary Theatre Review* 21:4 (2011): 445-463.

FAUCONNIER, Gilles and TURNER, Mark. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.

FISCHER-LICHTE, Erika. « Reality and Fiction in Contemporary Theatre » in BOROWSKI, Mateusz et MAŁGORZATA Sugiera. *Fictional Realities/Real Fictions*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2007.

FRESHWATER, Helen. « 'You Say Something': Audience Participation and *The Author* ». *Contemporary Theatre Review* 21:4 (2011): 405-409.

GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986.

ILTER, Seda. « 'A Process of Transformation': Tim Crouch on *My Arm* ». *Contemporary Theatre Review* 21:4 (2011): 394-404.

KOESTLER, Arthur. *The Act of Creation*. London: Hutchinson & co, 1964.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre Postdramatique*. Paris : L'Arche, 2006.

NEVEUX, Olivier. *Politiques du spectateur: Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris: La Découverte, 2013.

¹ Pour les citations, l'ouvrage de référence de cet article est : Tim Crouch, *Plays One : My Arm, An Oak Tree, ENGLAND, The Author*, Londres : Oberon Books, 2011, abrégé *PO*.

² Dans un souci de clarté et de distinction par rapport au Tim Crouch réel, on fera dorénavant référence au Tim Crouch fictionnel en employant uniquement le prénom « Tim » comme il apparaît dans le texte de la pièce.

³ Pour une analyse plus poussée de ce dernier point, on renverra le lecteur à l'article de Stephen Bottoms, « Materialising the Audience: Tim Crouch's Sight Specifics in *ENGLAND* and *The Author* ».

⁴ La notion est empruntée à Erving Goffman qui lui-même la tire de Gregory Bateson. Il envisage le cadre comme un principe d'organisation de l'expérience. Au théâtre, les cadres divisent le monde réel et l'univers de fiction, même si des connections (« junctures ») peuvent s'effectuer entre eux, comme lorsque le public applaudit un acteur sur scène et que celui-ci brise le cadre fictionnel pour répondre à l'acclamation (Goffman : 124-125).