



HAL
open science

Utopie et pathologie : le théâtre contemporain à la conquête l''espace mental''

Solange Ayache

► **To cite this version:**

Solange Ayache. Utopie et pathologie : le théâtre contemporain à la conquête l''espace mental'' : Francesca Volchitza Cabrini, Sarah Kane, Martin Crimp, Gildas Milin. Agôn : Revue des arts de la scène, 2011, 3: "Utopies de la scène, scènes de l'utopie", 10.4000/agon.1306 . hal-03941753

HAL Id: hal-03941753

<https://hal.science/hal-03941753>

Submitted on 16 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

Utopie et pathologie : le théâtre contemporain à la conquête l'« espace mental » *F. Volchitza Cabrini, Sarah Kane, Martin Crimp, Gildas Milin.*

Solange Ayache



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1306>

DOI : 10.4000/agon.1306

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Solange Ayache, « Utopie et pathologie : le théâtre contemporain à la conquête l'« espace mental » *F. Volchitza Cabrini, Sarah Kane, Martin Crimp, Gildas Milin.* », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 10 janvier 2011, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1306> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1306>



**Utopie et pathologie : le théâtre contemporain à la
conquête l'« espace mental » F. Volchitza Cabrini,
Sarah Kane, Martin Crimp, Gildas Milin.**

Solange Ayache

Résumé

La question de l'utopie est appréhendée de façon critique dans les textes dramatiques que nous abordons ici. Tout en s'inscrivant dans des perspectives différentes, les pièces contemporaines des Britanniques Martin Crimp (*Atteintes à sa vie, Face au Mur*) et Sarah Kane (*Purifiés, Manque, 4.48 Psychose*), celles du Français Gildas Milin (*Anthropozoo, L'Homme de Février*) et de l'Italienne Francesca Volchitza Cabrini (*Si tu me regardes, j'existe*) renouvellent l'angle d'approche de l'utopie sur la scène européenne en interrogeant les ressorts des pathologies qui peuvent découler des utopies collectives ou individuelles que notre époque voit apparaître. Ecrites entre 1997 et 2008, ces pièces nous offrent, par-delà leurs divergences, des tableaux ou des discours utopiques qui donnent lieu à des situations pathologiques, ou bien inversement réfléchissent des situations pathologiques favorisant des projections utopiques. Sans constituer pour autant des dystopies, elles pointent du doigt notamment les pathologies mentales qui se développent chez le sujet contemporain, soit en les dénonçant derrière l'affirmation satirique d'apparences sociales heureuses et prospères (l'harmonie de façade dans les comédies de menace de Crimp), soit en exposant la tragédie d'idéaux fantasmés et hors d'atteinte dans un cadre explicitement pathologique (la psychose chez Kane, l'anorexie chez Cabrini), soit encore en proposant d'investiguer « la part d'incertitude, de chaos, d'aléatoire que la science accepte aujourd'hui pour décrire au mieux la créativité de la nature » à travers des visions futuristes techno-scientifiques du monde qui se révèlent profondément ambivalentes (Milin). Il s'agit avant tout de travailler une écriture réflexive qui « soulève des questions essentielles sur le monde dans lequel nous vivons » (Martin Crimp) dans des registres allant du satirique au tragique en passant par une vraie poésie du langage. Au final, le rapport ironique de ces pièces à l'utopie reflète essentiellement l'angoisse sous-jacente, caractéristique de notre époque, qui est aussi bien la source que le produit des projections mentales et des fantasmes pathologiques qui constituent le motif central de ces textes pour la scène.

Anne nous délivrera de l'angoisse de notre siècle.
Martin Crimp, *Atteintes à sa vie*¹

Dire et montrer l'espace mental : une utopie de la scène ?

La question de l'utopie est appréhendée de façon critique dans les textes de théâtre que nous proposons ici d'aborder. Les Britanniques Martin Crimp (*Atteintes à sa vie*, *Face au Mur*²) et Sarah Kane (*Purifiés*³, *Manque*⁴, *4.48 Psychose*⁵), le Français Gildas Milin (*Anthropozoo*⁶, *L'Homme de Février*⁷) et l'Italienne Francesca Volchitza Cabrini (*Si tu me regardes, j'existe*⁸) sont quatre auteurs européens de la scène contemporaine

¹ Martin Crimp, *Atteintes à sa vie* [*Attempts on Her Life*, 1997], in *Le Traitement. Atteintes à sa vie*, traduction française Elisabeth Angel-Perez, L'Arche éditeur, Paris, 2002, p. 197. Les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *Atteintes*, suivie du numéro de page.

² Spectacle créé en France par le metteur en scène Hubert Colas au Théâtre du Gymnase à Marseille en février 2006 et présenté au Théâtre National de la Colline à Paris du 29 octobre au 27 novembre 2008, photo © Hervé Bellamy, avec Pierre Laneyrie. En contexte avec d'autres photos à l'adresse <http://www.diphong.com/fr/face_au_mur>.

Face au mur est composé de deux courtes pièces de 2002 de Martin Crimp, *Face au Mur* (*Face to the Wall*) et *Tout va mieux* (*Fewer Emergencies*), et d'une troisième commandée à Crimp par Colas à cette occasion pour former une trilogie, *Ciel Bleu Ciel* (*Whole Blue Sky*, 2005). La trilogie *Face au mur* sera d'abord montée au Royal Court Theatre de Londres par James McDonald en septembre 2005 sous le titre *Fewer Emergencies*. Martin Crimp, *Face au mur. Tout va mieux* [*Face To The Wall, Fewer Emergencies* in *Fewer Emergencies*, 2002], traduction française Elisabeth Angel-Perez, L'Arche éditeur, Paris, 2003. Les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *FM*, suivie du numéro de page. *Ciel bleu ciel* [*Whole Blue Sky* in *Fewer Emergencies*, 2005], traduction française Elisabeth Angel-Perez, LEXI/textes 12, L'Arche éditeur, Paris, 2008, pp. 68-80. Les renvois à ce texte seront signalés par la mention *CBC*, suivie du numéro de page.

³ Sarah Kane, *Purifiés* [*Cleansed*, 1998], traduction française Evelyne Pieiller, L'Arche éditeur, Paris, 1999. Les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *Purifiés*, suivie du numéro de page.

⁴ Sarah Kane, *Manque* [*Crave*, 1998], traduction française Evelyne Pieiller, L'Arche éditeur, Paris, 1999. Les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *Manque*, suivie du numéro de page.

⁵ Sarah Kane, *4.48 Psychose* [*4.48 Psychosis*, 2000], traduction française Evelyne Pieiller, L'Arche éditeur, Paris, 2001. Les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *4.48*, suivie du numéro de page. Photos de la mise en scène de Grzegorz Jarzyna, Rozmaitości Theatre, Varsovie, fév. 2002, photo © Stefan Okołowicz, avec Magdalena Cielecka. En contexte avec d'autres photos à l'adresse <http://www.trwarszawa.pl/node/33/zdjecia>.

⁶ Gildas Milin, *Anthropozoo*, Actes Sud, Paris, 2003. Les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *AZ*, suivie du numéro de page.

⁷ Gildas Milin, *L'Homme de février*, Actes Sud, Paris, 2006. Les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *HF*, suivie du numéro de page.

⁸ Francesca Volchitza Cabrini, *Si tu me regardes, j'existe* [*Se mi guardi, esisto*], traduction française Enrico Cobianchi, inédit, représentations au Tremplin Théâtre, juin 2009 et à la Folie Théâtre, Paris,

qui, tout en s'inscrivant dans des perspectives différentes, interrogent en particulier les ressorts des pathologies qui peuvent découler des utopies collectives ou individuelles que notre époque voit apparaître. Par-delà leurs divergences (langues, tonalités, registres, contraintes stylistiques, valeurs voire messages), leurs pièces nous offrent des tableaux ou des discours utopiques qui donnent lieu à des situations pathologiques, ou inversement des situations pathologiques favorisant des projections utopiques.

A proprement parler, aucune des visions dépeintes dans ces pièces écrites entre 1997 (*Atteintes à sa vie*) et 2008 (*Si tu me regardes, j'existe*) ne fait le portrait d'une société parfaite, d'un état idéal ou d'un système sans faille, puisqu'elles évoquent toutes, bien au contraire, un dysfonctionnement en profondeur. Pour autant, elles ne constituent pas non plus de véritables dystopies au sens strict du terme puisqu'il ne s'agit pas toujours de mettre en scène des projets politiques avendus à partir d'une volonté réfléchie (Kane, Crimp), et que la posture des auteurs, qui ne présentent pas forcément les conséquences des idéologies personnelles qu'ils dépeignent comme foncièrement néfastes (Milin), n'est pas toujours ironique (Kane, Cabrini). De fait, il ne s'agit pas tant de décrire des mondes rendus effrayants par la réalisation raisonnée et consciente d'un programme politique, que d'interroger les processus internes, intimes, des projections individuelles qui poussent le sujet à élaborer des systèmes pseudo-rationnels pour contrôler sa vie. Dès lors, la frontière entre utopie et dystopie est ténue et fluctuante. Donnant à voir des situations humaines particulièrement complexes, ces pièces interrogent avant tout les pathologies mentales personnelles qui se développent chez le sujet contemporain, soit en les dénonçant derrière l'affirmation satirique d'apparences sociales heureuses et prospères (c'est l'harmonie de façade dans les comédies de menace de Crimp), soit en exposant la tragédie d'idéaux fantasmés et hors d'atteinte dans un cadre explicitement pathologique (Kane, Cabrini), soit encore en proposant une « tentative de description, d'observation stricte d'un monde » qui veut respecter « la part d'incertitude, de chaos, d'aléatoire que la science accepte aujourd'hui pour décrire au mieux la créativité de la nature » à travers des visions futuristes techno-scientifiques du monde qui se révèlent profondément ambivalentes (Milin).

Structurellement, les récits et les situations que nous offrent ces écritures dramatiques sont donc traités et présentés de façon critique, toujours équivoque, jamais dogmatique, dans des registres allant du satirique au tragique. Il s'agit avant tout de travailler une écriture réflexive qui « soulève des questions essentielles sur le monde dans lequel nous vivons »⁹ à partir de discours ou de visions utopiques présentes dans notre société au niveau individuel et au niveau politique. Ces pièces visent ainsi non pas à dénoncer les conséquences néfastes de réalisations effectives, mais avant tout à refléter l'angoisse sous-jacente, caractéristique de notre époque, qui est aussi bien la source que le produit des projections mentales qui se trouvent au cœur de ces pièces.

janvier-mars 2010. Les citations sont extraites d'un exemplaire de la pièce en français que l'auteure a eu la gentillesse de nous remettre.

⁹ Martin Crimp, *ASV*, p. 170.

La psyché malade, lieu utopique de la scène : modalités de représentation d'un « non-lieu »

Au sujet de certaines de ses pièces récentes, Martin Crimp déclare : « Dans cette deuxième sorte d'écriture, l'espace dramatique est un espace mental, pas physique. »¹⁰ Quant à Sarah Kane, elle évoque, dans *4.48 Psychose*, la capacité rêvée de « défendre [s]on espace psychologique »¹¹. Tous deux récupèrent notamment des tests utilisés en psychiatrie, qu'ils poétisent dans leurs pièces, pour évoquer la présence menaçante de troubles psychologiques chez les voix hantées de leurs personnages féminins. Francesca Volchitz Cabrini s'attaque quant à elle à l'écriture et à la mise en scène d'une maladie mentale : l'anorexie où, par définition, c'est l'espace même du corps qui devient peau de chagrin et se rétrécit jusqu'à l'horizon sans fin d'une régression utopique dans l'enfance. Chez Gildas Milin, il s'agit entre autres de mettre en scène « une nouvelle géographie de l'espace et du temps »¹²; l'espace psychique s'y dévoile grâce à des méthodes empruntées aux psychothérapies actuelles (constellations familiales¹³, hypnose ericksonienne¹⁴, etc.)

¹⁰ « J'ai délibérément développé deux méthodes d'écriture pour le théâtre: la première consiste à construire des scènes dans lesquelles les personnages jouent une histoire de manière conventionnelle, comme par exemple dans *La Campagne*, l'autre consiste en une forme de théâtre narrativisé dans lequel l'acte de raconter l'histoire est lui-même théâtralisé, comme dans *Atteintes à sa vie*, ou *Cas d'urgence plus rares (Tout va mieux)*... Dans la deuxième manière, l'espace dramatique est un espace mental, pas un espace physique. » Martin Crimp, entretien avec l'Ensemble Modern, « *Into the Little Hill. A work for stage by George Benjamin and Martin Crimp* », *Ensemble Modern Newsletter* n°23, octobre 2006, traduction Elisabeth Angel-Perez in « Martin Crimp : Extérieur/jour, Intérieur/nuit », ThéâtreContemporain.net, « En savoir plus » sur *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp - mise en scène Gilles Bouillon, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Atteintes-a-sa-vie-4007/ensavoirplus/idcontent/15340>.

¹¹ *4.48*, p. 43.

¹² *AZ*, p. 25.

¹³ « Très rapidement, je peux dire que l'idée de Bert Hellinger, l'inventeur de cette pratique, est de convoquer un groupe de personnes dans un lieu avec un thérapeute – entre chef d'orchestre et thérapeute. [...] Les gens font le récit de leur problème, puis un d'entre eux « commence » : il va dire sur deux trois générations où sont ses parents, ses grands-parents, sa famille globalement, comment ils ont vécu, comment ils sont morts, ce qu'il sait sur deux trois générations. À partir de là commence une sorte de jeu de rôle. La personne en question est invitée par le thérapeute, à choisir dans l'assistance – parmi ces gens qui ne se connaissent pas – des personnes qui joueront les rôles de son père, de son frère, de sa mère, des vivants et des morts, il faut aussi qu'il choisisse celui qui jouera son propre rôle. Il devra les placer dans l'espace, c'est pourquoi on parle de constellation. À la façon dont les gens ont été placés dans l'espace, le thérapeute doit pouvoir repérer où sont les « déséquilibres ». [...] Dans cette pratique de la médecine trans-générationnelle, telle que je la comprends, il s'agit de dire que quand quelqu'un vient au monde, il rentre dans un champ morphique informé, dans le champ morphique de la famille. Dans une famille, certains ont eu une mort violente, d'autres ont été exclus, ont eu des difficultés, se sont suicidés... Et naître est comme rentrer dans ce plasma familial et plus ces problèmes familiaux ont été cachés, plus ça agit fortement sur le comportement des vivants qui constituent cette famille, plus ça vient informer un champ de comportement. [...] Au final, l'idée de la constellation, après quelques séances ou après un ensemble de séances, c'est la réconciliation d'une certaine manière, c'est une logique de la vie et de la réparation, c'est quelque chose d'extrêmement doux qui est aux antipodes du psychodrame. On ne cherche pas du tout à créer une crise qui serait une façon d'expurger les problèmes, mais quelque chose de l'ordre du dialogue entre les vivants et les morts, entre les vivants et les vivants. Au bout d'un moment la personne retrouve sa place, d'où l'idée de constellation, ce qui signifie qu'il y a un endroit où le placement à un moment donné devient le bon et la personne peut continuer et réapprécier la vie. » Gildas Milin, « Regarder les interprètes sans images », entretien du 4 décembre 2007, Lelabo, Paris. La méthode des constellations familiales du thérapeute

ainsi qu'aux sciences médicales (neurologie et neuro-anatomie, techniques de l'imagerie cérébrale par résonance magnétique nucléaire) pour représenter sur scène des espaces fictifs qui se veulent non seulement des terrains d'expérimentations scientifiques et psychanalytiques mais aussi des espaces thérapeutiques.

L'espace mental de la femme tend ainsi à se donner comme un nouvel espace utopique de la scène contemporaine, à la conquête duquel la science et le théâtre à sa suite se sont lancés. La description et la représentation de l'univers psychique, avec son espace fluctuant et sa localisation impossible, sont un défi à l'écriture et à la mise en scène pour ce théâtre du traumatisme, de même que l'habitation de la pathologie est un défi pour le sujet malade :

Je peux remplir ma place
remplir mon temps
mais rien ne peut remplir ce vide-là dans mon cœur¹⁵

nous dit la voix de la patiente chez Kane,

Et je suis acculée par la douce voix psychiatrique de la raison qui me dit
qu'il y a une réalité objective où mon corps et mon esprit ne sont qu'un. Mais
je n'y suis pas et n'y ai jamais été.¹⁶

Comment, dès lors, dire l'espace mental, le situer, le représenter ? Comment la scène contemporaine donne-t-elle à voir et à entendre ces utopies pathologiques, fictions de l'esprit qui sont le fruit d'une psyché malade ? De quelle manière aborde-t-elle l'utopie parallèle d'un univers psychologique accessible, lisible, déchiffrable et manipulable ? Comment se construisent ou se déconstruisent le langage et l'espace dramatiques, qui visent à représenter et à matérialiser sur l'étendue concrète de la scène les troubles psychologiques et les utopies pathologiques qui les sous-tendent et les alimentent ?

Crimp, Kane, Carbini et Milin sont de ces auteurs qui tentent de signifier la bulle psychologique, projetée et extériorisée physiquement sur l'espace scénique, en faisant appel à un système de représentation soit réel mais à portée symbolique (des espaces d'enfermement notamment chez Milin et Cabrini), soit mimétique de la psyché immatérielle, c'est-à-dire blanc en quelque sorte, comme le suggère l'absence de toute

allemand Bert (Anton) Hellinger (1925-) ainsi que son statut et certains de ses propos demeurent très controversés.

¹⁴ « L'anecdote de *L'homme de février* renvoie au travail du thérapeute américain Milton Erickson. Alors qu'il était mis en échec face à des patients qui, après un certain nombre de tentatives de suicide, s'enfermaient dans une sorte de mutisme total, Milton Erickson a recours à la fiction. Au cours des séances d'autosuggestion où il utilise l'hypnose conversationnelle, il demande à ces patients d'inventer un personnage fictif, l'homme de février, qui sera toujours là auprès d'eux à les encourager, à les aimer. Il constate de réels changements dans leur perception du monde et dans leur aptitude à communiquer. Pour lui, la fiction est porteuse de réparation. » Gildas Milin, note d'écriture, dossier de presse de *L'Homme de février*, février 2006, p. 4, en ligne à l'adresse www.theatredunord.fr/Files/media/Presse/DP-homme-de-fevrier.doc. Le psychiatre et thérapeute Milton H. Erickson (1901-1980) a joué un rôle prépondérant dans le domaine du renouvellement de l'hypnose. L'hypnose ericksonienne montre que l'inconscient d'un sujet est capable de trouver en lui-même une réponse personnelle et créative lui permettant de résoudre rapidement son problème.

¹⁵ 4.48, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

indication scénique dans les dernières pièces de Kane et de Crimp, qui laissent ainsi aux metteurs en scène la liberté de construire des espaces minimalistes, des scènes presque vides. Les espaces figurant par analogie l'enfermement mental et servant de prétexte et de cadre pour lui donner corps sur scène deviennent ainsi un motif récurrent : on retrouve des espaces sociaux marginalisés comme la prison (Fleury-Mérogis pour Clara dans *Clara 69*¹⁷ de Milin¹⁸) ou l'hôpital (dans *4.48 Psychose* de Kane), ou une forme hybride de cellule d'hôpital-prison (la « cage » dans le sous-sol militaire d'*Anthropozoo* chez Milin), mais aussi des espaces domestiques et intimes comme les placards dans la maison de Bobby décrits par Crimp (véritables sacs de Mary Poppins qui contiennent le monde en miniature dans *Face au Mur*), ou la chambre de Claire chez Cabrini (dans laquelle la jeune fille s'enferme pour ne plus laisser filtrer que la musique). La « Fabrique Artistique Scientifique du Scandale » dans *L'Homme de Février* constitue même un univers à part entière, une « chambre noire »¹⁹ qui prend elle-même place dans une « chambre de mesure »²⁰, sorte de laboratoire d'expérimentation mentale où circulent les flux de conscience de la psyché de Cristal.

¹⁷ *Clara 69*, texte de Gildas Milin, mise en scène d'Anne Caillère, Théâtre des Amandiers - Nanterre, nov. 2007, photo © Bellamy, avec Anne Caillère. En contexte avec d'autres photos à l'adresse <http://www.ld-photo.org/?lg=fr&fc=b&re=976tza1&so=xmews32&ru=k1xnyr2&do=dfmhlpl>. Au sujet des motivations de son spectacle, Anne Caillère cite l'image multidimensionnelle employée par Jean Genet pour illustrer l'utopie qui était la sienne de « transformer le temps [de sa vie] en volume ». C'est cet horizon utopique, cette idée de réussir à spatialiser et à mettre en relief la linéarité temporelle pour édifier une sorte d'architecture de la vie psychique, qui a servi ici à Callière de « point d'attache » permanent tout au long de la réalisation de son projet de mise en scène et de performance. Cf entretien vidéo d'Anne Caillère, mise en ligne 26 novembre 2007, © Hélène Ricôme, <http://www.theatre-contemporain.tv/video/Entretien-avec-Anne-Caillere>

¹⁸ *Clara 69* est une création de la metteuse en scène Anne Caillère présentée pour la première fois en mars 2005 au Théâtre du Nord (Lille) et conçu à partir de la pièce de Gildas Milin, *Le Triomphe de l'échec* (Actes Sud-Papiers, Paris, 1997). Le monologue de Clara est extrait de la première partie de la pièce, où il est censé être dit par un homme. Anne Caillère isole le discours de Clara et le porte elle-même sur la scène. Elle explique ainsi les enjeux de la représentation de l'univers mental d'un tel personnage : « Clara vit un enfermement multiple: psychique, physique. Elle vit dans un corps qui souffre. Ça me rappelle les paroles de Patrice Chéreau quand il faisait sa lecture des *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski. Il disait que ce qu'il essayait de transmettre, c'était la question du ratage intime, du ratage avec les autres, comment être dans le monde et comment rater ce passage dans le monde ? Et je pense que la question que pose Clara se pose à tout un chacun de façon très précise : comment habiter l'espace de son psychisme, comment habiter l'espace de son corps, *a fortiori* quand c'est un corps qui souffre, mais aussi, comment habiter l'espace de sa vie ? C'est une question que chacun peut appréhender de façon très intime. Cela dit, ce texte porte évidemment la dimension du réel qu'essaye de faire affleurer Gildas Milin, il a aussi une portée sociale. L'univers de la prison y est tout à fait précis et cet enfermement carcéral très présent nous convoque à une lecture du réel... très réelle. Mais la fable de Gildas est plus multiple que cela. Moi, je peux entendre dans le texte que Clara est quelqu'un qui, à un moment, a basculé, et qui, à un moment, contre toute attente, a rompu les liens de sympathie qui la liaient aux autres et au monde mais je ne me représente pas un personnage psychotique, je pense que c'est plus délicat et plus complexe... » Propos recueillis par Isabelle Demeyere, juin 2007, en ligne à l'adresse <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Clara-69/ensavoirplus/idcontent/3364>>.

¹⁹ *HF*, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, « Vers un théâtre holographique », p. 7.

Dimension pathologique des utopies masculines, projections utopiques des pathologies féminines

Il ne s'agit pas tant, nous semble-t-il, de distinguer une écriture « britannique » (Crimp et Kane) d'une écriture « continentale » (Milin et Cabrini). Si le motif de la guerre et la violence parcourent et même hantent les théâtres des deux auteurs anglais, les points de vue sur le monde et les traitements poétiques que proposent Crimp et Kane en réponse aux traumatismes de l'actualité sociopolitique diffèrent profondément, de même que le traitement de l'intime et les perspectives adoptées par rapport à l'espace psychique divergent largement chez Milin et Cabrini. Il est vrai que Crimp et Kane se rejoignent dans l'élaboration d'un théâtre essentiellement verbal, voire vocal, qui donne à entendre les utopies dans le discours, tandis que les projections utopiques sont incarnées, représentées en actes sur la scène et même réalisées chez Cabrini et Milin. En effet, dans *Atteintes à sa vie* et *Face au mur*, dans *Manque* et *4.48 Psychose*, aucune action n'est mise en scène si ce n'est l'acte de la parole performée : les voix sur scène délivrent de la parole au lieu d'incarner de véritables personnages ; les situations se racontent et s'évoquent, tantôt récits tantôt descriptions – au présent, au passé, au futur, au conditionnel – au lieu de se vivre ou de s'incarner sur scène. En revanche, les utopies dramatiques de Cabrini et de Milin se donnent comme réalisées et sont matérialisées sur la scène : comme nous l'avons vu, le personnage de Cristal dans *L'Homme de février* est bien dans le « FASS », cette sorte de boîte noire où les techniciens-opérateurs mènent une expérience sur sa psyché malade ; dans *Anthropozoo*, les cinq femmes sur scène sont enfermées dans une grande « cage », à la fois cellule de prison pour ce commando rebelle au féminin et cellule d'observation psychiatrique pour ces psychés cobayes sous traitement chimique ; enfin le personnage de Claire dans la pièce de Cabrini est bel et bien anorexique, et la pièce se déroule autour d'un petit lit blanc symbolique du cocon protecteur dans lequel la jeune fille s'enferme. Ici, les situations sont mises en scène, les univers utopiques sont joués et représentés – et non seulement verbalisés – de façon plus traditionnelle.

Mais, par-delà ces regroupements, il nous semble plus pertinent encore de distinguer entre des écritures majoritairement distanciées, qui privilégient de manière générale la troisième personne pour sa position voyeuriste et sa fonction critique, typiquement masculines, et des écritures essentiellement intimistes, qui privilégient globalement la première personne pour son discours pathologique et les fonctions expressive et poétique du langage, typiquement féminines. En effet, deux types d'utopies parallèles semblent émerger simultanément sur la scène : celles, foncièrement pathologiques et naïves, du sujet malade ou présentant un trouble de la personnalité ou du comportement, enfermé dans sa bulle mentale et dans son imaginaire, et celles, prétendument rationnelles et réflexives, des instances d'autorité qui délivrent des discours savants (typiquement médicaux ou techniques) sur le sujet souffrant traité comme cas, patient ou objet d'étude. L'intérêt majeur de ces pièces, nous semble-t-il, est de suggérer que l'exacerbation de la dimension pathologique d'une utopie peut finir par créer chez l'individu une pathologie à part entière fondée sur une proposition utopique. Ces théâtres rendent ainsi visibles sur scène le passage d'une utopie pathologique à une pathologie utopique ainsi que l'oscillation indécise, la frontière fragile et la porosité dialectique entre ces deux

dynamiques. Mais d'un côté, c'est plutôt l'élément pathologique constitutif de toute idéologie ou de toute utopie collective qui est exacerbé (Crimp, Milin), amenant doucement l'individu et le monde qui l'entoure vers la folie ou la déraison ; de l'autre, c'est davantage l'élément utopique personnel qui se loge au cœur du trouble névrotique, voire de la pathologie psychotique, et qui nourrit la parole et le comportement du sujet malade qui est souligné (Kane, Cabrini).²¹

Cette grille de lecture nous amène ainsi à distinguer entre une écriture masculine et une écriture féminine : en effet, les écritures de Kane et Cabrini donnent surtout voix à l'intime traumatique en mettant en scène des discours utopiques de nature psychopathologique, tandis que Crimp et Milin interrogent davantage le regard utopique porté de l'extérieur sur le sujet affecté de troubles psychologiques, et donc travaillent des discours utopiques que l'on pourrait appeler psychocritiques. En fait, ces deux types d'utopies – le type manifestement pathologique et morbide, et le type prétendument scientifique et rationnel – s'affrontent toujours, à un moment ou à un autre, dans chacune de ces pièces pour dresser les unes contre les autres des visions irréconciliables, qui disent l'impossibilité du dialogue entre la vision fantasmagorique que construit le discours du malade et l'utopie rationaliste de l'observateur, qui tend davantage à l'idéologie.

Fruits du délire mental mais aussi reflets de la crise des valeurs et des repères de notre société post-traumatique, les utopies ironiques que travaillent ces pièces n'interrogent donc plus tant la société idéale – l'état le plus sain, la plus équitable, le plus harmonieux – que la santé individuelle – le sujet le plus sain, le plus équilibré, voire le plus performant intellectuellement, physiquement, psychiquement, socialement. Le sujet malade est donc tour à tour la source, le cobaye et le produit de ces projections utopiques. Dans son ouvrage *L'idéologie et l'utopie*, Paul Ricœur a bien mis en lumière l'élément pathologique présent dans toute utopie, à savoir la fuite en avant, la rupture radicale avec le réel, et la dimension « fantasmagorique » qui « côtoie la folie »²². Quant aux projections utopiques qui sont au principe de certains comportements individuels pathologiques, c'est le *Mental Research Institute* de Palo Alto autour des travaux du psychologue américain Paul Watzlawick qui les a mises au jour et décryptées dans un ouvrage intitulé *Changements. Paradoxes et psychothérapie*²³, dont le chapitre 5 est consacré à ce que Watzlawick a dénommé « le syndrome d'utopie » – syndrome que nous allons explorer plus loin dans la suite de notre étude. Ainsi, s'il y a de la pathologie dans l'utopie, il peut aussi y avoir de l'utopie dans la pathologie. Il nous semble que c'est précisément cette dialectique que récupèrent et interrogent parfois jusqu'à l'extrême les

²¹ Il est significatif à ce titre que la pièce de Gildas Milin, *Le Triomphe de l'Échec*, comprenne des personnages masculins forts et que *Clara 69*, pièce dans la pièce qui introduit la distance de la mise en abyme, y soit jouée par un homme, avant que la comédienne Anne Caillère entreprenne d'extraire ce passage pour monter le texte comme une pièce à part entière et de s'en faire l'interprète. À partir d'une œuvre masculine qu'elle « coupe » et s'approprie, Anne Caillère décontextualise le texte de Milin pour donner à entendre de sa voix douce le monologue féminin brut, isolé, et mettre directement en scène une parole de femme qui verse dans la folie : sa création se rapproche donc, de ce point de vue, des entreprises féminines que nous étudions ici.

²² Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, éditions du Seuil, Points Essais, Paris, 1997, p. 406. Les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *I&U*, suivie du numéro de page.

²³ Paul Watzlawick - Richard Fisch et John Weakland, *Changements. Paradoxes et psychothérapie* [*Change. Principles of Problem Formation and Problem Resolution*, 1974], éditions du Seuil, Points Essais, Paris, 1981. Les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *Ch.*, suivie du numéro de page.

auteurs que nous nous proposons d'étudier. En réinventant les fonctions du discours utopique sur la scène, ces derniers créent ainsi les formes nouvelles du drame contemporain et mettent au jour les complexes de l'individu pris dans « l'angoisse de notre siècle » (Crimp).

Les discours pathologiques chez Kane et Cabrini : des utopies malades.

Chez les quatre auteurs, les pièces donnent à entendre et tentent de représenter l'univers d'une psyché le plus souvent féminine qui se trouve plongée dans la folie ou qui frôle la pathologie. Chez Kane et Cabrini, le regard qui se dit est essentiellement celui, névrosé, voire psychotique, de sujets féminins en détresse psychologique. Les voix principales sur scène disent avec leurs mots les projections utopiques de leur imaginaire malade ; et les seules, anonymes, que Sarah Kane imagine plutôt appartenir à des hommes dans *Manque* (désignées par les lettres A et B), peuvent tout aussi bien être attribuées à des femmes, comme le suggérait Kane elle-même en mentionnant qu'elle avait délibérément choisi de ne pas spécifier afin de laisser toutes les options ouvertes²⁴. Rien en effet dans les répliques ne les caractérise en tant qu'hommes, aucune indication linguistique et aucune contrainte logique n'invalide la possibilité qu'il s'agisse de femmes (éventuellement homosexuelles). Au contraire peut-être, le caractère intime du discours et la tonalité pathétique des confessions rappelle davantage l'*ethos* féminin.

A travers l'anorexie de Claire et son utopique enfance restaurée, la pièce de Cabrini nous donne à voir la mise en œuvre d'une utopie de fuite, c'est-à-dire une fiction de réparation illusoire d'une série de traumatismes non dits, ponctuée de visions fantasmagoriques, en rupture avec la réalité. A travers l'idéal d'amour pur et inconditionnel qui motive les pièces de Sarah Kane, il s'agit d'une utopie qui fait sombrer les êtres dans la folie : soit le tableau présenté par Kane expérimente les moyens d'atteindre cet horizon idéal et sublimé à travers la torture physique et la mutilation du corps (dans *Purifiés*), soit le discours reconnaît l'impossibilité de son but utopique et l'échec de la volonté, aboutissant à et se manifestant par l'éclatement psychologique du sujet, la dépression et le suicide (dans *Manque* et *4.48 Psychose*). Ainsi, les utopies qui se disent ici par fragments éclatés ne sont pas des utopies de guérison – qui correspondrait à l'idéal d'un mental sain – mais celles, doublement pathologiques ou désespérées, de tentatives ou d'échappatoires qui entretiennent le sujet dans une morbidité toujours accrue.

Ce que ces pièces nous donnent à voir, c'est la vision effroyable d'une utopie qui ne croit plus qu'en elle-même jusque dans le danger de mort (Claire et l'anorexie) ou qui au contraire a perdu toute foi en elle-même et tout espoir dans le monde réel (Kane) au point de considérer que seule « la mort est une option »²⁵. Dans les deux cas, la femme

²⁴ Cf Sarah Kane, entretien avec Dan Rebellato, 3 novembre 1998, citée par Graham Saunders, *About Kane: the Playwright and the Work*, Faber & Faber, Londres, 2009, p. 79.

²⁵ *Manque*, p. 35.

s'enfonce dans le cercle morbide de sa propre pathologie (l'utopie de la suspension du temps et du retour à l'enfance à travers la maigreur infinie chez Cabrini ; l'utopie de l'amour absolu et fusionnel avec l'autre fantasmé ou, à défaut, la résolution de toute souffrance dans la mort chez Kane) à partir d'une hypothèse existentielle alternative :

Indifférencié 1 : Si tu restes petite pour toujours peut-être...

Claire : Si je reste petite pour toujours peut-être...

Indifférencié 1 : Tellement petite qu'on pourrait tout effacer²⁶

imagine Claire sur la suggestion d'une petite voix intérieure indifférenciée dans *Si tu me regardes, j'existe*, tandis que chez Kane, C balbutie

Si j'étais

Si

Si j'étais²⁷,

avant de parler d'elle-même à la troisième personne :

Elle est actuellement pour ainsi dire en dépression, elle aurait voulu naître noire, de sexe masculin, et plus sexy. [...]

Ou seulement plus sexy. [...]

Ou seulement pas la même. [...]

Quelqu'un d'autre quoi merde.²⁸

L'horizon impossible, paradoxal, est ainsi toujours repoussé plus loin au fur et à mesure que le sujet avance pourtant dans la réalisation de son projet utopique autodestructeur, ou bien dramatise l'écart irréductible entre le potentiel fantasmé et l'implacable réalité, dans un conditionnel tantôt présent, tantôt passé. Qu'il s'agisse de rêver celle que l'on n'est plus et de vouloir restaurer l'image révolue d'un soi passé, ou bien de rêver celle que l'on n'est pas et d'aspirer à l'image radicalement étrangère d'un soi tout autre, la formulation hypothétique, qui traduit la fonction imaginative, projette alors mentalement le sujet dans un ailleurs, un hors-de-soi qui initie une position de rupture de type hystérique ou schizophrénique avec sa propre réalité et son propre corps, et va lui permettre de faire ses premiers pas vers la terre fertile du trouble psychiatrique, voire de la psychose.

Les deux premières formes du syndrome d'utopie décrit par Watzlawick vont nous permettre de comprendre plus en avant ce qui se joue dans les textes de Kane et Cabrini, en tant que projections personnelles d'utopies malades. Nous nous fonderons donc ici sur les analyses du thérapeute pour démontrer que l'utopie à l'œuvre dans les deux dernières pièces de Kane relève de la première forme du syndrome, celle dite « introjective »²⁹, tandis que la pièce de Cabrini illustre la deuxième forme, celle de la temporisation³⁰.

²⁶ *Si tu me regardes, j'existe*, tapuscrit inédit, p. 35. Les renvois à notre exemplaire seront désormais signalés par la mention Cabrini, suivie du numéro de page.

²⁷ 4.48, p. 22.

²⁸ *Ibid.*, p. 47

²⁹ *Ch.*, p. 67.

³⁰ *Ibid.*, p. 69. Ces deux formes du syndrome, ainsi d'ailleurs que la troisième, sont définies et expliquées plus loin.

Volchitza Cabrini : l'utopie anorexique du corps infantile

A la recherche du temps perdu : décroissance et régression

La pièce de l'auteur et metteuse en scène italienne Francesca Volchitza Cabrini, *Si tu me regardes j'existe*³¹, jouée pour la première fois en juin 2009 au théâtre du Tremplin et reprise en janvier-mars 2010 à la Folie Théâtre, traite de l'anorexie mentale. Le texte, encore inédit, décortique le scénario quotidien de Claire, une jeune fille anorexique qui ne veut pas grandir et refuse qu'on la regarde (elle est « la petite fille qui ne veut pas se faire regarder »³²). Dans son entreprise systématique à l'horizon sans cesse repoussé, Claire met en œuvre la disparition de son propre corps à travers la poursuite sans fin d'un but utopique, celui de redevenir une enfant en tentant d'être toujours plus maigre, de réduire toujours davantage l'espace occupé par son corps et d'augmenter les distances, les vides, entre ses membres sans qu'aucun terme d'aucune sorte ne soit fixé à l'opération. La mise en place de stratégies diverses et symptomatiques de la maladie – de la restriction alimentaire à l'utilisation de laxatifs en passant par l'exercice physique – ne vise en fait aucun objectif concret et mesurable, si ce n'est le but subjectif et extrêmement vague mais conscient et revendiqué, de « redevenir une enfant »³³. Les moyens mis en place pour atteindre cette visée sont néanmoins effectifs et considérés comme des remèdes : ils mettent en œuvre la seule solution pouvant, aux yeux de Claire, résoudre la difficulté existentielle qui l'obsède.

Les symptômes typiques de la maladie, qui n'est cependant pas nommée dans la pièce, sont évoqués et décrits avec pudeur ; la peinture du système dans lequel s'est enfermée Claire alterne avec des scènes symboliques de la vie sociale, des souvenirs fantasmés, des hallucinations délirantes et des réflexions personnelles nourries d'angoisses, créant une poésie de la scène qui joue avec la fonction métaphorique des mots, un décor minimaliste et les images épurées de quelques accessoires symboliques (cravate d'un père trop égocentrique pour prêter attention à sa femme et qui « ne la regarde pas »³⁴, petit sac bleu qui se déverse tout le temps et valise de Claire qui n'ose pas partir, lit qui sert de table à manger puis de divan, boîte en fer contenant des biscuits...). Vêtue d'une robe à la blancheur virginale, la jeune fille, qui dialogue avec trois autres voix incarnant ses pensées intimes en lutte les unes avec les autres, est en fait seule face à ses projections, ses rêves utopiques, ses visions cauchemardesques et ses doutes emplis d'angoisse. Les trois voix qui l'accompagnent et l'entourent, appelées les Indifférenciés, se font les incarnations sur scène de sa psyché fragmentée, hantée par les scènes de sa mémoire et les hallucinations visuelles (corps déformés) et auditives (prosopopées) que provoque la maladie. Ainsi, l'utopie au nom de laquelle Claire aliène son corps et son esprit prend corps et voix sur scène, disant et montrant la folie qui la menace : dans le présent de la

³¹ *Si tu me regardes, j'existe* de Francesca Volchitza Cabrini, mise en scène F. V. Cabrini (Ariel et Furie), A la Folie Théâtre, Paris, janv.-mars 2010, photo © Anne-Laure Bovéron, avec Marion Monnier. En contexte avec d'autres photos à l'adresse <http://www.arietfurie.com/situmeregardejexiste.html>

³² Cabrini, p. 3.

³³ *Ibid.*, p. 31.

³⁴ *Ibid.*, p. 5.

maladie, la personnalité se démultiplie, le réel se fait indécis, au point que les biscuits s'animent, les phrases se répètent, les voix se superposent ou se dissocient, les calculs s'embrouillent, et que la jeune fille avoue : « parfois, je ne comprends pas si j'ai vécu des situations dans la réalité ou dans l'imagination. »³⁵

Le développement de la pathologie, dont la manière de flirter avec la schizophrénie permet l'écriture d'un drame à multiples voix pour un seul et même univers psychique divisé, semble donc partir d'une véritable utopie individuelle, celle d'une petite fille qui ne veut pas grandir pour prévenir la mort inévitable de ses parents. Sa démarche repose sur l'hypothèse consciente suivante, qu'elle scande tout au long de la pièce comme une prière pétée d'angoisse et d'espoir : « si je reste une petite fille, ils ne vont jamais vieillir »³⁶, « si je reste petite, ils ne vont pas vieillir »³⁷ :

Indifférencié 2 (Sylvie) : Si je reste petite pour toujours peut-être que tout retournera comme avant, quand j'étais au centre du monde.

Claire : Si je reste petite pour toujours peut-être qu'ils vont s'embrasser de nouveau.

Indifférenciés 1, 2, 3 : Si je reste petite pour toujours peut-être que tout retournera comme avant, quand j'étais au centre du monde.

Si je reste petite pour toujours ils ne vont pas vieillir et peut-être qu'ils vont s'embrasser de nouveau.

Ils vont peut-être s'embrasser de nouveau. Quand j'étais au centre du monde.³⁸

Ce fantasme est lui-même motivé par la nostalgie d'une enfance autrefois bercée par la chaleur rassurante, protectrice, de parents amoureux qui ne le sont plus, et par la douce inconscience du temps qui passe :

Claire : Lorsque Lui et Elle se tenaient par la main et probablement ils s'embrassaient aussi, cela n'existait pas encore. J'étais déjà là et cela n'existait pas encore. Seulement de la tiédeur et un doux bercement. Âge d'Or pareil à la tiédeur et au bercement rassurant. Manque de chiffres, de dates, d'échéances, de fin. Mathématiques éloignées des lèvres. Je ressentais une sorte de protection. Au milieu de tant de personnes je me sentais à l'abri, tant que tous seront là, pensais-je, je serai à l'abri.³⁹

Le but de Claire repose sur un fantasme caractéristique de l'utopie, à la fois quête d'un ailleurs insoumis au temps et désir de retour aux origines, comme le souligne Ricœur :

Tous les traits régressifs dénoncés si souvent chez les penseurs utopistes – tels que la nostalgie du passé, la quête d'un paradis perdu – procèdent de cette déviation du « nulle part » à l'égard de l'« ici et maintenant ».⁴⁰

C'est en particulier le cas de l'utopie de Fourier qui rêvait de « retourner à un état antérieur à cette prétendue catastrophe qu'est la chute. Son problème est de développer

³⁵ *Ibid.*, p. 3.

³⁶ *Ibid.*, p. 12.

³⁷ *Ibid.*, p. 34.

³⁸ *Ibid.*, p. 35.

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁰ *I&U*, pp. 36-37.

une politique qui aurait pour but un retour à un état d'avant la chute. »⁴¹ A son échelle toute personnelle, la chute, pour Claire, c'est l'entrée dans le monde adulte – une entrée marquée simultanément par le surgissement des menstrues et le décès de sa grand-mère, sources d'une angoisse double et d'un refus en bloc de ce nouvel état des choses où le corps échappe à toute volonté, et où la vie se lie étroitement à la mort.

Répondant donc à un fonctionnement typique l'utopie de Claire se fonde sur un « Âge d'Or » personnel, une rétrospection idéalisée et nostalgique de son passé, le souvenir de ses perceptions d'enfant qui se sentait vivante « au centre du monde ». Mais surtout, le rêve de Claire⁴² est un rêve d'amour restauré et de réunification : sa maladie utopique dit aussi et peut-être surtout le traumatisme que représente pour elle l'évanouissement de l'amour entre ses parents et la dislocation des liens. Son avenir, elle le veut donc comme la perpétuation immobile, intemporelle et sans fin de cette situation originelle passée qu'il s'agit de réactualiser, comme la fin heureuse d'un conte de fées sans péripétie, a-dramatique, anhistorique, qui se prolongerait indéfiniment :

Jeanne (Ind 3) : [...] Il était une fois une petite fille très mignonne et jolie. Si douce et gentille qu'elle semblait sortir d'un conte de fée. Chaque soir elle priait comme maman lui avait appris. Chaque soir elle priait comme papa lui avait appris. Chaque soir elle priait comme Mamie lui avait appris. Chaque soir elle priait de grandir belle, sage, saine, intelligente et judicieuse. Et encore. Chaque soir. Je t'en prie. Chaque soir je te prie de la faire grandir belle, sage, saine, intelligente et judicieuse. Elle grandira. J'en suis sûre. Elle va grandir belle, sage, saine, intelligente et judicieuse. Un conte de fée. Les contes de fée ? Et ils vécurent heureux et contents. Un point. Ils vécurent heureux et contents chaque jour après le point. Chaque jour, après le point, doit être pareil au jour heureux et content. Toujours. Le même. Pareil. Immobile. Pour être heureux et contents.

Claire : Alors je me suis mise à jouer le souvenir de comment je jouais avant.

*Indifférenciés 1 et 2 : Et elle a décidé que tout devait rester ainsi.*⁴³

Anorexie et « syndrome d'utopie » : « ou quand le problème, c'est la solution »⁴⁴

Mais, de tentative de résolution par la maigreur, l'anorexie devient processus de complication. La pathologie ne peut dénouer le paradoxe sur lequel elle se fonde, mais seulement le renforcer avec sa propre réalisation : elle devient elle-même le problème. On rejoint ici les analyses de Watzlawick autour du syndrome d'utopie. Il y explique les ressorts de ce comportement pathologique qui constitue, d'après sa classification, la deuxième des trois façons fondamentales d'aggraver une situation difficile et de la transformer en problème. En l'occurrence, le syndrome d'utopie concerne celui qui

⁴¹ *Ibid.*, p. 401[0].

⁴² Voir note 31. Marion Monnier, Charlotte Victoire Legrain, Giada Melley et Vanessa Bile-Audouard. En contexte avec d'autres photos à l'adresse <http://www.notfortourists-paris.com/wordpress/2010/01/15/si-tu-me-regardes-jexiste-a-la-folie-theatre/>

⁴³ Cabrini, pp. 15-16.

⁴⁴ Voir Watzlawick, chap. 3 : « "Plus de la même chose" ou : quand le problème, c'est la solution », *op. cit.*, pp. 49-57.

« s’efforce de modifier une difficulté qui est, soit parfaitement inaltérable (par exemple, le fossé des générations [...]), soit inexistante »⁴⁵. C’est donc un cas où « *on intervient quand on ne devrait pas* »⁴⁶ pour tenter de résoudre un problème qui n’en est pas un, en lui appliquant une solution qui ne devrait pas avoir lieu. Dès lors, « c’est la solution recherchée qui *est* le problème. Dans la vie quotidienne il est rare que les personnes concernées aient conscience de ce fait ; le traitement n’est pas seulement pire que la maladie ; il *est* la maladie »⁴⁷.

Ainsi, si les « terribles simplificateurs »⁴⁸, selon la distinction de Watzlawick, sont ceux qui nient carrément le problème et choisissent de ne pas intervenir là où cela s’imposerait, comme c’est typiquement le cas des parents de Claire face à l’anorexie de leur fille ou bien, en amont, devant les failles qui minent en souterrain leurs relations, les « utopistes » en revanche surestiment la difficulté et « voi[en]t une solution là où il n’y en a pas »⁴⁹. Chez Claire, il est manifeste que les difficultés auxquelles elle se heurte (puberté, mort d’un proche, amour parental éteint) sont de l’ordre de l’inaltérable, de ce qu’il faut accepter ou dont il faut faire le deuil. De manière générale, c’est le fait de grandir et le passage du temps, qui sont un même processus irrévocable, qu’elle considère comme le problème auquel elle doit remédier, l’impasse inextricable dont elle doit se sortir, bien que ce ne soit pas possible. Watzlawick remarque que, s’il arrive que les difficultés de la vie soient des « conditions gênantes que l’on surmonte par quelque action de bon sens », [p]lus souvent, cette situation vécue, déplaisante mais généralement très répandue, n’admettra aucune solution : il s’agira pour la personne de s’en accommoder, au moins pendant un certain temps.⁵⁰

Mais l’utopiste refuse cette accommodation au réel, vécue comme une compromission inacceptable ou un danger. Au contraire, il croit dans la possibilité de transformer le système présent, comme le dit bien Ricœur aussi. C’est le cas de Claire, qui met « l’amélioration de soi ou du monde [...] au service d’un idéal irréel. Dans ces cas, la tentative de changement compliqu[e] une difficulté inébranlable pour en faire un problème »⁵¹.

Cependant Watzlawick ne cite pas lui-même l’anorexie comme type de comportement ou de solution relevant du syndrome d’utopie ; le rapprochement est fait, à notre connaissance, par le docteur René Nuri qui propose de voir l’anorexie comme une tentative de réparation appartenant à la deuxième forme du syndrome, celui qu’il nomme lui-même « l’utopie masquée » :

L’utopie masquée est à la limite du pathologique. Ici le but poursuivi est tellement lointain qu’il est perdu de vue, et que la question de sa réalité ou de son accessibilité, voire de l’intérêt de sa poursuite ne se pose même pas. [...] Tout résultat obtenu est alors vécu comme une perte, dans la mesure où cela implique de prendre des décisions, de s’engager et donc de perdre la quiétude par rapport aux pressions familiales, personnelles ou sociales. [...] Le résultat [...] [n]’est pas le but. Toute quête est ici auto immunisante et donc sans fin.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 54. Watzlawick souligne.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 59. Cf chap. 4 : « Les terribles simplifications », pp. 58-65.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 56-57.

⁵¹ *Ibid.*, p. 72.

Ces prises de positions se retrouvent dans la résilience et dans une de ses formes particulières, l'anorexie. L'anorexique ne sait pas quel est son poids idéal, elle maigrit pour maigrir. Si le suicidaire est quelqu'un qui cherche un sens à sa vie et conclut qu'elle n'en a pas, celui qui cherche, dans ce cadre du syndrome utopique masqué, conclut qu'il n'a pas cherché où il faut. Le premier introduit le zéro dans l'équation existentielle, le second l'infini (Watzlawick).⁵²

La thèse est présentée plus en détails dans l'article « L'anorexie mentale, une expression de la résilience ? »⁵³, où Nuri explique la relation entre anorexie et syndrome d'utopie autour de cette dernière notion : « La résilience et l'anorexie ne sont ni des états stables et durables, ni un résultat en soi. C'est une course effrénée en avant dans l'anorexie, ou le cheminement de la résilience qui devient le but conscient. Nous sommes dans le cadre du symptôme utopique masqué que décrit Watzlawick ».

En effet, lorsque Watzlawick parle du syndrome d'utopie, il en distingue trois formes pathologiques ; c'est la deuxième forme, qui consiste en une manière de temporiser, qui est concernée ici. Un utopiste qui temporise se donne un but si lointain qu'il met en œuvre les moyens de ne pas l'atteindre ; il se propose un long « voyage » afin de ne pas se poser « la question délicate de savoir si le but est accessible, ou s'il vaut la peine de faire un tel chemin »⁵⁴. Comme l'explique Watzlawick, il opère ce retardement de l'échéance ultime soit par « peur du désenchantement » et de la désillusion, soit par peur de l'inconnu – peur qui veut que, « dans le sens d'Hamlet, [...] nous préférions "supporter les maux présents plutôt que de nous en échapper vers ces autres dont nous ne connaissons rien" »⁵⁵. Entre la crainte de la déception et la crainte du pire, l'apparente solution consiste à transformer une réalité accessible en un horizon utopique, sans cesse repoussé.

Nuri reprend donc cette analyse en l'appliquant au cas de l'anorexique et en y voyant une forme de résilience. Chez l'anorexique,

Il n'y a pas de but aux actions menées ou plus exactement ce but est tellement lointain qu'on ne le voit plus. Seuls comptent le cheminement, le contrôle, les restrictions, la fuite en avant. Toujours plus de la même chose ; [...] plus de pouvoir, plus de restrictions. L'anorexique ne sait pas ce qu'elle voudrait être ou ce qu'elle veut devenir. Parfois elle ne sait même pas pourquoi elle a commencé le régime. Ces gens qui souffrent ne se sentent exister que dans l'action. Ils n'ont pas accès à leur affectivité, ou bien celle-ci leur fait-elle trop peur.⁵⁶

La pièce de Cabrini illustre parfaitement cette fuite en avant, cette course acharnée, angoissée et absurde vers le « toujours plus » à cause d'un « jamais assez » qui traduit,

⁵² René Nuri, « Les paradoxes en psychothérapie », *EMDR Revue*, 8 mars 2007, www.emdrevue.com/dotclear/pdf/paradoxes.pdf

⁵³ René Nuri, « L'anorexie mentale, une expression de la résilience ? », *EMDR Revue*, 17 septembre 2006, in *Champs des psychothérapies*, #33, <http://www.emdrevue.com/index.php/2006/09/17/33-lanorexie-mentale-une-expression-de-la-resilience>. Les renvois à cet article seront signalés par la mention *An.* suivie du numéro de page.

⁵⁴ *Ch.*, p. 69.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *An.*

face au deuil nécessaire de l'enfance, à la fois la peur du désenchantement et la peur de l'inconnu qui assaillent Claire :

Indifférencié 1, Jeanne, Lucien : Maigre.

Claire : Jamais assez.

Indifférencié 1, Jeanne, Lucien : Maigre.

Claire : Jamais assez. Pourtant indésirable.

Indifférencié 1 : Pas assez. Maigre.

Claire : L'aspect le meilleur, difficilement présentable au monde.

Indifférencié 1 : Maigre. Pas assez.⁵⁷

Pourtant, à partir du moment, vers le milieu de la pièce, où Claire « a décidé que tout devait rester ainsi »⁵⁸ et qu'elle estime qu'elle peut redevenir une enfant, la jeune fille sait très exactement « ce qu'elle voudrait être ou ce qu'elle veut devenir » et « pourquoi elle a commencé le régime », pour reprendre les expressions de Nuri citées plus haut – en tout cas elle est désormais animée d'un but conscient. Mais dans le fond, comme le montrent les diverses difficultés auxquelles elle est confrontée tout au long de la pièce, le malaise à résoudre est multiforme et diffus : « le contexte est en fait un ensemble de questions, de difficultés auxquelles les restrictions apportent une réponse simple et univoque concernant l'estime de soi, les relations avec les parents, l'autonomie »⁵⁹. Le véritable problème, c'est que, au lieu de les traiter [ces faux problèmes] un par un en les évaluant à leur juste valeur, elle croit posséder un plan magistral pour tout régler d'un coup, un plan qu'elle croit infaillible, d'autant qu'au début ça marche.⁶⁰

Sarah Kane : l'utopie de la réconciliation psychique et de la fusion avec l'Autre

Purifiés : une utopie pathologique devenue (presque) réalité

La quête absolue d'un amour sincère, pur et inconditionnel est sans doute le motif utopique central et obsessionnel du théâtre de Sarah Kane. Il est interrogé de façon expérimentale dans *Purifiés*⁶¹, où il devient une épreuve morale aussi bien que physique déclinée sous diverses formes. Malgré les scènes de tortures multiples et la violence physique, corporelle, qui s'exerce de façon insoutenable tout au long de la pièce, la troisième pièce de Kane explore l'amour sous diverses formes. La scène 5, qui présente les retrouvailles, par-delà la mort, de Grace et de son frère Graham pourtant décédé d'une overdose, offre un moment suspendu où éclot une beauté inattendue. La scène, qui a lieu dans le Sanatorium, est l'occasion d'une danse et d'une union charnelle entre le frère et la sœur. La relation incestueuse nous dit combien ce fantasme, qui peut sembler celui d'une

⁵⁷ Cabrini, p. 5.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁹ *An.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Purifiés* de Sarah Kane, mise en scène de Ken Urban, Ohio Theatre, New York, février 2004, photo © Soho Think Tank avec Scott Blumenthal et Kelly Hutchinson. En contexte avec d'autres photos à l'adresse <<http://www.iainfisher.com/kane/eng/kane-cleansed.html>>.

conscience malade, est avant tout une représentation poétique de la fusion idéale et absolue avec l'Autre, le bien-aimé. Les retrouvailles amoureuses de Graham et Grace, dont la fusion se réalise d'abord à travers l'appropriation, par Grace, des vêtements et des gestes de son frère, puis par la répétition de ses paroles et même l'imitation de sa voix pour culminer dans l'union de leurs corps jumeaux, ces retrouvailles sont l'occasion de réaliser un amour inconditionnel et réciproque mais aussi affranchi du temps, qui persiste et se concrétise dans l'au-delà posthume. Cette symbiose idéale se réalise et s'affirme ainsi en passant outre l'opposition du masculin et du féminin, du vivant et du mort, de l'âme et du corps, du passé et du présent, du réel et de l'imaginaire, pour offrir un tableau tout en symétrie et en synchronie, où le vivant fusionne avec le spectral, et où l'un reflète et intègre pleinement l'autre dans l'espace et le temps. La danse sensuelle, poétique et fantasmagorique qu'ils exécutent et qui met ainsi en miroir deux êtres au rythme identique se fait alors l'image d'un amour pur et solaire, comme en témoignent l'apostrophe affectueuse de Graham qui appelle sa sœur « mon soleil »⁶², le premier couplet de « You are my sunshine » de Jim Davis et Charles Mitchell qu'ils chantent en duo pendant leur danse, et l'apparition finale d'un [tournesol symbolique](#)⁶³ qui jaillit du sol pour s'épanouir au-dessus de leurs têtes.

Mais Grâce rêve surtout de transformer son propre corps, afin qu'il ressemble à ce qu'elle ressent : « Graham dehors comme Graham dedans »⁶⁴. Cette métamorphose du corps de Grace a effectivement lieu scène 18. Le fantasme se réalise et prend littéralement corps grâce à une mastectomie et à une phalloplastie. Il ne s'agit pas, comme dans l'anorexie, de retrouver l'utopique corps de l'enfant d'autrefois, mais de devenir le frère et l'amant, d'incarner, d'être et d'avoir en même temps le corps du bien-aimé : Grace pallie ainsi la perte inadmissible, et remédie de façon pathologique au définitif de la mort de son frère en restaurant en soi l'objet de désir perdu. Rebaptisée du nom de son frère, Grace « maintenant est parfaitement semblable à Graham »⁶⁵ : les dernières paroles de la pièce sont celles de « Graham/Grace » qui se réjouit d'avoir désormais « un corps parfait »⁶⁶. L'utopie, en tous cas, du corps transsexuel ou hermaphrodite, incarnant l'union amoureuse et physique dans un *corps* et non plus dans un *acte*, est ainsi représentée sur scène. Cette union de deux entités physiques repose sur un trouble psychotique de la personnalité : Grace, schizophrène, tente de réconcilier dans un seul corps la double personnalité qui divise sa psyché et le manque intime, cruel, de l'absent bien-aimé.

Manque et 4.48 Psychose : les éclipses noires de l'horizon utopique

Dans les deux dernières pièces de Kane en revanche, non seulement cette quête de l'union des corps et des âmes dans l'amour absolu et inconditionnel a pris conscience de son irrévocable défaite, mais son échec devient le sujet même du discours : cette intime

⁶² *Purifiés*, p. 30.

⁶³ *Purifiés* de Sarah Kane, mise en scène de Sean Holmes (Oxford Stage Company), Arcola Theatre, Londres, nov.-déc. 2005, photo promotionnelle © Arcola Théâtre. En contexte à l'adresse <<http://www.arcolatheatre.com/?action=pasttemplate&pid=61>>.

⁶⁴ *Purifiés*, p. 41.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁶ *Ibid.*

contradiction est, peut-être, le drame que le mot fait naître sur la page. Le naufrage de l'âme et du sujet se raconte dans la lumière sombre et cinglante d'un désastre lucide, conscient de lui-même, désespéré, non plus dans l'espace visuel et symbolique de l'image mais dans celui, purement verbal et même peut-être encore plus essentiellement vocal, de la présence-parole essentiellement seule. La souffrance des voix qui prennent tour à tour la parole dans *Manque*⁶⁷ et la détresse de celle qui se dévoile dans *4.48 Psychose* disent avec une poésie crue la détresse psychologique de la désillusion, la rage devant l'irréparable et inacceptable absence de l'autre, l'aliénation des rapports humains, la non-réciprocité de l'amour, la faillite de toutes les tentatives de réconciliation psychique, le désert affectif, les traumatismes de l'enfance, la frustration du désir, la dépression. Dans ce monde renversé, dystopique, les tortionnaires sont les êtres aimés et les victimes les bourreaux d'elles-mêmes.

Pourtant, l'utopie habite encore la parole, mais en tant que vestige d'un discours discrédité, une fantasmagorie qui n'est plus dupe d'elle-même et ne fait plus illusion. L'éclatement des voix et des propos n'offre plus la vision systémique d'un ordre idéal, mais disperse dans l'espace verbal et textuel des fragments d'utopie à l'agonie, comme les vestiges d'un vouloir impuissant, les décombres d'un horizon qui se sait mirage. Les énoncés apparaissent comme les ruines de plus en plus incohérentes d'un discours qui peine à se soutenir lui-même, qui s'enfonce dans des ellipses et donne lieu à des souvenirs plus ou moins fantasmés, des visions solitaires, des désirs qui se hurlent, des aspirations qui se confessent, des manques encore pleins de désir – comme le suggère le titre de l'avant-dernière pièce – qui témoignent de la solitude, d'abord inacceptable puis résignée, de la psyché. Mais si les voix, de moins en moins capables d'entrer en dialogue et qui se déconnectent du corps et du monde réel pour sombrer dans la folie et marcher vers le suicide, persistent pourtant à essayer de communiquer (et y arrivent encore par endroits), se raccrochant à la parole jusqu'au dernier souffle de *4.48 Psychose*, c'est peut-être bien précisément à cause de la permanence, ou plutôt de la résistance secrète de l'utopie, qui ne cesse de poindre sous le discours désespéré sur la réalité.

Dans *Manque*, le désespoir, la dépression, la souffrance psychologique, nés du décalage du réel avec les aspirations intimes de l'individu, se fondent sur des fantasmes qui disent encore l'utopie de la réconciliation avec soi-même dans la santé (C : « Je voudrais vivre avec moi-même »⁶⁸) et celle de l'union avec l'Autre dans l'amour, « parce qu'il est dans la nature même de l'amour de désirer un avenir »⁶⁹. Le moment le plus intense de la pièce est sans doute la longue adresse de la voix A à la femme aimée, dans un monologue qui trahit la cruauté du rejet amoureux à travers l'évocation *a contrario* du bonheur dans un amour réciproque. L'utopie est celle de la liberté d'exprimer, pour la victime, son adoration pour son bourreau dans la banalité des moindres faits et gestes du quotidien :

Je veux dormir à tes côtés et faire tes courses et porter tes sacs et te dire que
j'aime être avec toi [...]. Et je veux jouer à cache-cache et te donner mes
vêtements et te dire que j'aime bien tes chaussures et m'asseoir sur les marches

⁶⁷ *Manque* de Sarah Kane, mise en scène de Thomas Ostermeier, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, 2000, photo avec Falk Rockstroh, Thomas Dannemann, Cristin König et Michaela Steiger. En contexte avec d'autres photos à l'adresse <http://www.schaubuehne.de/en_EN/program/repertoire/8687>.

⁶⁸ *Manque*, p. 18.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 16.

pendant que tu prends ton bain et te masser le cou et t'embrasser les pieds et te tenir la main et sortir dîner sans m'énervé quand tu manges dans mon assiette [...].⁷⁰

... et me demander qui tu es mais t'accepter de toutes façons et te parler du garçon arbre ange de la forêt enchantée qui a traversé l'océan parce qu'il t'aimait et t'écrire des poèmes et me demander pourquoi tu ne me crois pas et éprouver un sentiment si profond que je ne trouve pas les mots pour l'exprimer [...] et errer dans la ville en trouvant que sans toi elle est vide et vouloir ce que tu veux et me dire que je me perds mais tout en sachant qu'avec toi je suis en sûreté...⁷¹

... et peu importe peu importe peu importe comment mais communiquer un peu de l'irrésistible immortel invincible inconditionnel intégralement réel pluri-émotionnel multispirituel tout fidèle éternel amour que j'ai pour toi.⁷²

Les tous derniers mots de *Manque* clôturent ironiquement la pièce sur l'évocation d'un horizon de bonheur, de sublimation et de liberté illusoire trouvé dans l'éternité, marquant ainsi la pièce du sceau de l'utopie pathologique – surtout si, comme le permet le texte anglais, on accorde plutôt l'adjectif « heureux » au féminin afin de l'associer à « morte » :

A En chute libre
B Dans la lumière
C La blancheur, la splendeur de la lumière
A Monde qui n'a pas de fin
C Pour moi tu es morte
M Sublime. Sublime.
B Et à jamais sera
A Heureux
B Si heureux
C Libre et heureux.⁷³

Dans *4.48 Psychose*⁷⁴, on retrouve la même utopie de l'amour inconditionnel et absolu mais d'autant plus fantasmagorique cette fois-ci que cet amour, ce manque, est éprouvé pour une personne qui n'existe pas et génère une souffrance intolérable, dès le départ condamnée et insoluble :

[...] surtout toi, Dieu, va te faire foutre puisque tu me fais aimer quelqu'un qui n'existe pas...⁷⁵

J'ai peur de perdre celle que je n'ai jamais touchée
l'amour me tient en esclavage dans une cage de larmes
je me mords la langue qui jamais ne peut lui parler

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 29-30.

⁷¹ *Ibid.*, p. 31.

⁷² *Ibid.*, p. 32.

⁷³ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁴ Sara Barker à l'affiche de *4.48 Psychose* de Sarah Kane, mise en scène de John Molettress (Factory 449), Capital Fringe Festival, Washington DC, juillet 2009. En contexte à l'adresse <<http://www.washingtoncitypaper.com/blogs/fringe/2009/07/10/hip-shot-4-48-psychose/>>.

⁷⁵ *4.48*, p. 22.

une femme me manque qui n'est jamais née
j'embrasse une femme par-delà les ans qui disent que jamais on ne se
rencontrera⁷⁶

L'utopie frustrée de l'amour fusionnel se double d'une deuxième utopie à jamais contrariée, celle de « la santé mentale [qui] se trouve dans la montagne de la demeure du Seigneur à l'horizon de l'âme qui éternellement recule » (4.48, 37). Alors, de même que la réconciliation impossible du sujet mélancolique avec l'être aimé et perdu, la réconciliation impossible, pour le sujet psychotique, entre le corps et l'esprit cause un état pathétique de « dysphorie » qui s'oppose à une « euphorie » inaccessible ou illusoire qu'il faut fuir (ces « ignobles fantômes de bonheur »⁷⁷) et correspond ainsi à la substitution d'une vision dystopique (« cet infernal état de siège »⁷⁸) à toute projection utopique :

Le corps et l'âme ne peuvent jamais être mariés
J'ai besoin de devenir ce que je suis déjà et gueulerai à jamais contre cette
incongruité qui m'a vouée à l'enfer
Un insoluble espoir ne peut me soutenir
Je me noierai dans la dysphorie⁷⁹

Le désespoir, ce « chagrin pathologique »⁸⁰ des voix qui se disent dans les deux dernières pièces de Kane illustre le propos de Watzlawick, qui souligne que « [l']inaccessibilité d'une utopie est un faux problème, mais la souffrance qu'elle engendre est très réelle »⁸¹. Cette détresse nous renvoie ainsi à la première forme, dite « introjective », du syndrome d'utopie, qu'il décrit comme suit :

La première forme pourrait être qualifiée d'« introjective ». Ses manifestations appellent une définition plus psychiatrique que sociale, car elles proviennent d'un profond et douloureux sentiment d'impuissance personnelle à atteindre le but qu'on s'est posé. L'acte-même de se poser un but utopique crée une situation dans laquelle, vraisemblablement, l'inaccessibilité du but ne sera pas imputée à sa nature utopique, mais plutôt à l'impuissance du sujet qui, par exemple, se dira : alors que ma vie devrait être remplie d'expériences et de joies, je suis plongé dans la banalité et l'ennui ; je devrais éprouver des sentiments intenses, mais je suis incapable de les faire naître en moi. L'abandon, la dépression, le retrait, peut-être le suicide, voilà quelques résultats prévisibles de cette impasse.⁸²

En particulier chez la voix C de *Manque*, l'image excessivement dépréciative que les instances énonciatives ont d'elles-mêmes chez Kane témoigne également de cette dynamique culpabilisatrice d'introjection de la responsabilité de l'échec :

C Je suis mauvaise, je suis abîmée, et personne ne peut me sauver.
A La mort est une option.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁸¹ *Ch.*, p. 76.

⁸² *Ibid.*, p. 67-68.

B Je me dégoûte.⁸³

C Je me sens coupable et je ne sais pas pourquoi.⁸⁴

C Il m'achète une trousse de maquillage, blush, rouge à lèvres et ombre à paupières. Et je me farde le visage de bleus de traces de sang de plaies de bosses et j'écris sur le miroir en rouge foncé, MOCHE. / [...] Personne ne peut me haïr plus que je ne me hais.⁸⁵

Mais c'est également le cas de la patiente de 4.48 *Psychose*, qui s'en prend notamment à son corps :

Je suis un total échec sur le plan humain

Je suis coupable, je suis punie

J'aimerais me tuer⁸⁶

Je suis grosse⁸⁷

Mes hanches sont trop fortes

J'ai horreur de mes organes génitaux⁸⁸

On retrouve ainsi chez Kane un type de tableau et de discours tout à fait comparable à celui que rapporte Watzlawick au sujet d'Hemingway pour illustrer cette forme introjective du syndrome d'utopie:

Lorsque l'image idéale du moi est très stricte et inaccessible, comme c'était le cas pour Hemingway, les conséquences sont parfois tragiques : dans la vie réelle, le sujet n'est pas capable d'avoir une envergure comparable à la stature surhumaine de l'image idéale ; en fin de compte, la réalité s'impose, et le sujet mesure l'écart entre ce qu'il veut être et ce qu'il est en fait. A ce moment-là, la haine de soi s'empare de lui et se manifeste à travers d'innombrables mécanismes d'autodestruction, allant de l'autopersécution subtile (la petite voix qui lui souffle : « Bon Dieu, que tu es laid ! ») quand il se regarde dans la glace) jusqu'à l'anéantissement total du moi.⁸⁹

Dès lors, pour la patiente de 4.48 *Psychose*, l'idée même de s'en sortir s'éloigne à l'infini. La possibilité de rebondir est complètement discréditée, l'espoir, décevant, est rejeté. L'horizon de ce que l'on a appelé la « résilience », cette « capacité à réussir, à vivre et à se développer positivement, de manière socialement acceptable en dépit du stress ou d'une adversité qui comporte normalement le risque grave d'une issue négative »⁹⁰ se présente à elle en rupture totale avec l'ordre du réel et même, du possible, même s'il reste un idéal désespéré. L'ironie est perceptible lorsque la voix de la jeune femme (à moins que ce ne soit un énoncé direct de l'autorité psychiatrique ?) répète,

⁸³ *Manque*, p. 35.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁶ 4.48, p. 10.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁹ *Ch.*, p. 68, note 1.

⁹⁰ Stephen Vanistendael, « Clés pour devenir : la résilience », Cahiers du BICE, Genève, 1996, p. 9, cité par Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Odile Jacob, Paris, 1999, p. 10.

comme un automate, le discours médical qui expose dans une classification toute scientifique et rationnelle les différentes étapes et visées de la résilience, présentée comme l'état ultime de la psyché parfaitement réconciliée avec elle-même et le monde :

[...]
trouver sa place
être accepté
se familiariser et pratiquer une agréable réciprocité avec autrui
converser de façon amicale, raconter des histoires, échanger sentiments,
idées, secrets
communiquer, pour converser
rire et plaisanter
gagner l'affection de l'Autre désiré
adhérer et rester loyal à l'Autre
jouir d'expériences sensuelles avec l'Autre investi
nourrir, aider, protéger, reconforter, consoler, soutenir, soigner ou guérir
être nourri, aidé, protégé, reconforté, consolé, soutenu, soigné ou guéri
former une relation mutuellement réjouissante, durable, coopérative et
réciproque avec l'Autre, avec un égal
être pardonné
être aimé
être libre⁹¹

Cette énumération froide, distante, d'une série d'infinififs sans signes de ponctuation semble moquer le discours médical automatisé, son entreprise de dépersonnalisation et le système déshumanisé dans lequel l'institution psychiatrique tente de « caser » le sujet malade et même le sujet sain ; en même temps, elle semble exprimer aussi l'idéal de santé mentale qu'a bien intériorisé cette femme en souffrance, tout en faisant ressortir ironiquement l'écart désespéré entre cet idéal de la résilience et la réalité de la dépression vécue comme lucidité désillusionnée sur le monde et sur soi. Pour la voix suicidaire de 4.48 *Psychose*, cet horizon de la résilience est à la fois le mensonge suprême de l'institution psychiatrique qu'elle entend dénoncer, et une utopie intime devenue hors d'atteinte, à laquelle elle ne croit plus mais qui hante encore sa parole.

Les discours psychologisants chez Crimp et Milin : des utopies critiques.

A partir de telles errances de la psyché féminine, les pièces de Martin Crimp et Gildas Milin mettent en scène et en mots des utopies critiques récupérant des discours issus notamment du milieu de la santé mentale ou des neurosciences. Chez Crimp (*Atteintes à sa vie*, *Face au Mur*) et Milin (*Anthropozoo*, *L'Homme de février*), le regard principal est d'abord et avant tout étranger, il vient scruter et pénétrer l'espace fragilisé de l'individu souffrant de trouble mental (le criminel, l'enfant schizophrène, la femme suicidée, kamikaze, etc. chez Crimp, la femme malade et/ou enfermée chez Milin). L'espace

⁹¹ 4.48, pp. 43-45.

psychique devient dès lors un lieu foncièrement utopique, déréalisé, suspendu, mais surinvesti par le désir de l'autre, et donc un enjeu de pouvoir caractéristique de la problématique de l'utopie et de l'idéologie, comme le montre très exactement Paul Ricoeur. Parce qu'il devient l'objet d'une projection de tous les fantasmes masculins, le « moi » en souffrance, typiquement féminin, au bord de la dissolution, est doublement aliéné : à la fois par le mal qui ronge la femme de l'intérieur et par les regards qui la transpercent et l'analysent de l'extérieur. Ainsi parties à la conquête de la psyché féminine, les instances masculines qui font figures d'autorité dans ces pièces et profèrent un discours paternaliste (techniciens-opérateurs, scientifiques, militaires, médecins chez Milin ; critiques d'art, enquêteurs, producteurs, scénaristes, parents et autres chez Crimp) tentent la percée de l'intime. Ils font de la psychologie du sujet fragile le lieu même de leur utopie, un espace désincarné qui devient le terrain d'abord vierge de tous les possibles, de toutes les virtualités, mais également un champ d'expérimentation, voire un champ de bataille où vont se projeter, se tester et s'affronter les différentes visions et synthèses qu'ils ont imaginées.

Dans tous ces cas, il s'agit bien de mettre en scène les discours de la synthèse rêvée par autrui devant le mystère de la psyché en s'attachant presque à chaque fois à un sujet cobaye féminin névrosé, voire psychotique, enfermé dans ses contradictions (Anne, Cristal, la mère de Bobby, les cinq femmes de la cage que l'on pourrait dire anthropozoologique, d'après le titre de la pièce de Milin). L'utopie de notre société, mise à l'essai ou dénoncée ici, semble bien d'explorer, voire de guérir ou d'amplifier, et tout du moins de percer à jour l'espace mental par le biais de la psychanalyse, la psychiatrie, la chimie, la science et la technique, ou simplement le discours rationalisant. Paul Ricoeur parle de « l'aptitude de l'utopie à ouvrir une brèche dans l'épaisseur du réel »⁹² : face à l'énigme de la psyché féminine, ce qui pousse le regard inquisiteur, foncièrement masculin, à vouloir transpercer ce brouillard épais comme un mur contre lequel il butte, c'est bien le désir, lui-même angoissé et névrosé, d'une résolution des contradictions en présence, l'avènement d'un état stable autour du sujet en déroute et qui déroute.

Mais confrontés à la maladie du proche ou de l'Autre, il semble que ces personnages se voient finalement impuissants à réaliser cette appropriation de la psyché par la force ou le discours. L'échec de ces utopies pathologiques, c'est ce que suggèrent toutes ces pièces, à l'exception peut-être d'*Anthropozoo* de Milin, qui illustre assez le nouveau genre d'utopies que décrit Pierre Musso dans un récent article⁹³ où il montre que le discours « socio-politique » des anciennes utopies a désormais cédé la place à des discours « technico-scientifiques »⁹⁴. Dans tous les cas, que la psyché demeure foncièrement hermétique et se refuse à toute psychanalyse ou bien qu'elle excède au contraire les résultats escomptés et reprenne ainsi le pouvoir, elle dépasse toujours l'entreprise rationalisante et d'encadrement d'autrui : le projet de percée et de maîtrise des forces à l'œuvre dans la psyché reste une visée utopique. Ainsi, ni les enquêteurs (scénario 9) ni les critiques d'art (scénario 11) ne sauront jamais les motifs qui ont poussé Anne à commettre l'irréparable chez Crimp, les scientifiques ne verront jamais ce qui s'est passé dans la psyché de Cristal au moment de sa mort et les généraux ne

⁹² Paul Ricoeur, *L'Idéologie et l'utopie*, op.cit., p.405.

⁹³ Pierre Musso, « De la socio-utopie à la techno-utopie », dossier « Le Temps des utopies », *Le Monde diplomatique*, « Manières de voir » n°112, août-septembre 2010, pp. 6-10.

⁹⁴ « L'utopie était sociopolitique, elle devient technico-scientifique. » *Ibid.*, p. 7.

contrôleront jamais l'esprit des femmes sous XRT 19 chez Milin, les parents de Claire ne trouveront jamais où ils croient que leur fille s'est « cachée »⁹⁵ dans le refuge de sa maladie chez Cabrini, et le psychiatre ne comprendra jamais ce qui cause, alimente ou aurait pu guérir la détresse de sa patiente chez Kane.

Pour reprendre la classification lumineuse de Paul Watzlawick, on voit bien déjà que ces entreprises mégalomanes travaillées par les théâtres de Crimp et Milin appartiennent typiquement à la troisième et dernière forme du syndrome d'utopie décrite au chapitre 5 de *Changements*, celle dite « projective »⁹⁶.

Martin Crimp : l'utopie domestique « face au mur »

Atteintes à sa vie : formes et contenus utopiques sous la griffe de l'ironie

Dans *Atteintes à sa vie*⁹⁷, la dimension utopique habite la pièce à divers niveaux. Plusieurs scénarios récupèrent un discours utopique, présenté par Crimp avec une distance ironique : soit ils interrogent, à la troisième personne, l'utopie personnelle et fondamentalement pathologique qui a déterminé les actions accomplies par Anne/Annie/ Anya, etc. dans ses tentatives paradoxales, à l'issue souvent fatale, de transformer le monde (en tant qu'artiste suicidaire, kamikaze, etc.) ; soit ils se présentent eux-mêmes, sous la plume toujours foncièrement ironique de Crimp, comme des mini-utopies qui se déploient elles-mêmes à travers les discours des instances d'autorité qui inventent cette Anne-objet imaginaire. Alors qu'ils la rêvent sur la scène dans une parole libre de concevoir l'ultime solution, les voix de la pièce exposent alors son existence fantasmatique, en mobilisant toutes les ressources de l'imagination créatrice et du pur *logos* synthétisant.

Deux exemples peuvent illustrer le premier type de récupération du motif utopique. Dès le scénario 2, intitulé « Tragédie de l'amour et de l'idéologie », Anne est imaginée par les scénaristes comme une douce utopiste, qui ne veut pas « comprendre[e] que tout doit se payer, même pour [s]es idéaux il faudra finalement payer »⁹⁸. Elle hait les hommes politiques

[...] qu'elle – Anne – dans l'idéalisme de sa jeunesse, tient pour responsables de toute l'injustice du monde.

- Ces dirigeants qui, selon son jugement naïf et passionné / ont détruit tous ses idéaux au nom : (a) des affaires, (b) du laissez-faire.

- Au nom : (a) de la rationalisation et (b) de l'entreprise.

- Au nom : (a) du soi-disant individualisme et (b) de la soi-disant liberté de choisir.

⁹⁵ Cabrini, p. 4.

⁹⁶ *Ch.*, p. 70.

⁹⁷ *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, mise en scène de Joël Jouanneau, Théâtre de la Cité Internationale, Festival d'Automne à Paris, nov.-déc. 2006, photo © Phil Journé avec Sabrina Kouroughli. En contexte avec d'autres photos à l'adresse <http://www.festival-automne.com/martin-crimp-joel-jouanneau-spectacle103.html>.

⁹⁸ *ASV*, p. 135.

- En d'autres mots, les ingrédients qui sont à la base de toute vraie tragédie.⁹⁹

Dans une mise en abyme ironique, Crimp suggère ici le potentiel commercial d'une telle « tragédie » imaginée par les scénaristes, qui visent manifestement la production d'un *blockbuster* au théâtre ou au cinéma ou d'un *best-seller* en librairie : le conflit entre l'utopie néo-hippie du personnage féminin, présentée jusqu'à la caricature comme une fille typiquement facile et naïve, et les idéologies évoquées à gros traits du système capitaliste, libre-échangiste et individualiste en place, fait vendre. De ce point de vue, Crimp présente l'utopie exactement comme il lui arrive d'être récupérée de nos jours par certains intérêts particuliers, à savoir comme un produit à consommer.

Le scénario 10 propose un traitement différent de l'utopie d'Annie. Le récit qui prend place nous dit l'histoire d'une mère, anciennement adultère et alcoolique, dont le fils revient à la maison après de longues années de rupture suite à une enfance traumatisée. On nous dit qu'il a tout pardonné à sa mère, y compris le suicide de son père dont elle serait responsable. Il est là pour lui présenter sa femme, Annie, et ses enfants, et raconter à sa mère « ce nouveau mode de vie loin de la ville » qu'ils ont adopté :

Ils vivent de la terre, se nourrissent de ce qu'ils plantent ou chassent. Creusent le sol pour trouver de l'eau claire et pure. Eduquent eux-mêmes leurs *enfants*. Dans la conviction que l'homme est libre devant Dieu de forger sa propre destinée et d'employer tous les moyens nécessaires pour protéger sa famille.¹⁰⁰

Il s'agit là de la retransmission d'un discours sincère et fervent qui dit la croyance en un autre mode de vie possible, fondé sur la nostalgie de l'enfance de l'humanité et le fameux fantasme d'un retour aux origines, voire de la restauration d'un âge d'or. Le couple s'est donné un horizon radicalement autre et a pénétré un système à part, estimé bon, sain, juste. Cette utopie régressive en partie concrétisée semble, à ce stade, concorder assez bien avec les lignes de force de l'utopie actuelle de la « décroissance »¹⁰¹, qui s'insurge contre le matérialisme productiviste et le mode de consommation effrénée de notre société, pointe du doigt les effets destructeurs de la croissance économique et la création de faux besoins, et prône le progrès économique, social et écologique à travers des formes de régression choisie et conduite. Comme le montre Eric Dupin dans un article récemment réédité dans un dossier du *Monde diplomatique*¹⁰² consacré aux utopies, ce mouvement, qui interroge notre mode de vie en profondeur autour de la question « comment vivre mieux avec moins ? »¹⁰³, voit d'ailleurs ses idées se diffuser de façon grandissante. Mais très vite, la suite du récit impose de reconsidérer cette hypothèse, le discours d'Annie changeant radicalement l'optique dans laquelle se situe la démarche du couple :

⁹⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰¹ Mouance antiproductiviste, anticonsumériste et écologiste représentée notamment par Serge Latouche, Yves Cochet, Paul Ariès. Voir en particulier les revues *La Décroissance* de Vincent Cheynet (Parti pour la décroissance, PPLD) et *Entropia* de Jean-Claude Besson-Girard.

¹⁰² Eric Dupin, « Enquête sur la décroissance, une idée qui chemine » in *Monde diplomatique* / Manières de voir, « Le Temps des utopies », dossier n°112, août-septembre 2010, pp. 16-21.

¹⁰³ Yves Cochet, cité par Eric Dupin, *ibid.*, p. 21.

... nous apprenons qu'il est en fait le commandant en chef d'un *groupe* d'individus ayant les mêmes idées et qui ont pris les armes non pas parce qu'ils ont soif de sang mais par *nécessité*, parce que c'est la guerre. [...] Alors Annie doit expliquer à Maman qu'ils ne croient pas aux taxes ni au bien-être social et toute cette merde. Que leur guerre est une guerre contre le gouvernement qui retire le pain de la bouche au travailleur pour le donner aux pornographes et aux avorteurs de ce monde. C'est une guerre contre les *pédés* abandonnés de Dieu. Une guerre contre les trafiquants de crack et les Noirs. Une guerre contre les *juifs* conspirateurs qui veulent réécrire l'*histoire*. Une *croisade* contre les images dégénérées qui se font passer pour de l'*art*. Une guerre contre tous ceux qui ne veulent pas reconnaître notre droit à porter des armes.¹⁰⁴

On voit ici comment le récit, qui verse dans le discours indirect libre et mime la progression des propos du couple, nous fait basculer d'un tableau utopique plutôt séduisant à une vision idéologique terrible. Il ne s'agit alors même plus de souligner la dimension pathologique que comporte l'idéologie néo-nazie incarnée par le couple, mais de suggérer comment les germes de la pathologie, déjà présents en profondeur sur un terrain fragilisé par les traumatismes précoces de l'enfance, trouvent dans cette idéologie le moyen de s'exprimer. Cet exemple illustre comment l'on passe, avec Crimp, de l'élément pathologique de toute idéologie ou utopie (Ricœur) à la projection idéologique ou utopique de la pathologie.

On se rapproche ainsi de nouveau des analyses de Watzlawick, qui introduit son syndrome d'utopie en soulignant avant tout la « conviction » du sujet que l'idée trouvée constitue « la solution définitive, totale », et en notant « le recours à l'extrémisme »¹⁰⁵ qui en résulte. C'est la vocation démonstrative de cette conviction, et même sa tendance à un autoritarisme fasciste, qui caractérise tout particulièrement la troisième et dernière forme, dite « projective », du syndrome d'utopie :

La troisième forme du syndrome d'utopie est essentiellement « projective ». Elle est constituée principalement par une attitude de rigueur morale reposant sur la conviction d'avoir trouvé la vérité. Cette attitude s'alimente du missionarisme qui en découle, c'est-à-dire de la responsabilité de transformer le monde. On s'y essaie d'abord par la persuasion, avec l'espoir que la vérité, une fois rendue sensible, apparaîtra forcément à tous les hommes de bonne volonté. Par conséquent, ceux qui ne veulent pas se convertir, ou même refusant d'écouter, sont obligatoirement de mauvaise foi : leur destruction, pour le bien de l'humanité, peut même, en dernier ressort, être justifiée.¹⁰⁶

Ce « missionarisme » extrémiste et cette soi-disant « rigueur morale » se transforment ici en fanatisme religieux, xénophobie, homophobie, antisémitisme et négationnisme. Mais c'est précisément le sentiment de la nécessité, qui pousse [Annie](#)¹⁰⁷ à prendre les armes pour répandre la

¹⁰⁴ *ASV*, p. 166-167.

¹⁰⁵ *Ch.*, p. 67.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 70-71.

¹⁰⁷ *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, mise en scène de Stanislas Nordey, Théâtre National de Bretagne, Rennes, nov. 2003, photo © Alain Dugas avec Guillaume Doucet, Emilie Couratier, Nathalie Kiniecik, Charline Grand, Marie-Laure Crochant, Jessica Batut, Loïc Le Roux, Maëlle Bellec. En contexte avec d'autres photos à l'adresse <http://www.theatre-national-bretagne.fr/fr/saison/fiche.php?id=95>.

bonne parole, et sa « conviction d'avoir trouvé la vérité » qui semblent se lire sur son visage : c'est comme si elle « avait trouvé cette chose, cette *clef*, oui, cette chose clef, ce secret, cette certitude et cette simplicité, cette chose secrète et simple que nous cherchons tous durant notre vie et qui est je crois, la *vérité* »¹⁰⁸.

Finalement, utilisant la technique du pastiche, Crimp pousse à l'extrême le mélange des discours à la fin de l'avant-dernier scénario, « Pornò », où il laisse courir et même s'emballer la parole et l'imagination jusqu'à l'absurde sur « toutes les choses qu'Anne peut être »¹⁰⁹ et sur tout ce qu'elle pourrait faire. C'est dans un tel passage qu'Anne devient une abstraction, un non-référent qui sert de pur prétexte formel au discours, un sujet grammatical plus qu'existential, une utopie fantasmagorique qui englobe et dit tout le potentiel non seulement de l'humanité mais de l'imagination. Les répliques, qui énoncent chacune une des multiples choses qu'est Anne, portent sur scène des propositions qui mélangent futur et passé et alternent discours prosaïques, idéologiques, religieux, fantastiques et enfin politico-utopiques pour un effet particulièrement comique :

- Anne pourrait changer le monde...
- ... mettre fin à la souffrance animale...
- ...mettre fin à la souffrance humaine...
- et apprendre à piloter des hélicoptères.
- Musique tzigane passionnée.*
- Anne distribuera les ressources de la terre équitablement à travers le monde...
- ... elle relèvera de la poussière les déshérités de la terre...
- ... tout en promettant de ne pas éroder les privilèges de la classe moyenne.¹¹⁰

L'amplification culmine d'ailleurs dans une vision utopique suprême qui clôt le « scénario » sur une synthèse hyperbolique et ironique, mais qui « en même temps [...] soulève des questions essentielles sur le monde dans lequel nous vivons »¹¹¹ :

- Anne nous délivrera de l'angoisse de notre siècle...
- ... et inaugurera une ère nouvelle dans laquelle le spirituel et le matériel...
- ... le commercial et le trivial...
- ... l'onde et la particule...
- ... seront enfin réconciliés !¹¹²

Le personnage inexistant d'Anne – ce « *non*-personnage, [cette] *absence* – comme elle dit – de personnage »¹¹³ – figure alors la forme même de toute utopie en tant qu'ultime conciliation, par et dans le langage formel, de tous les contraires et de tous les possibles, permettant la résolution de tous les paradoxes. A travers ce référent vide qui repousse à l'infini ses propres contours, Crimp dénonce avant tout l'instrumentalisation idéologique du discours, capable de toutes sortes de distorsions du réel, mais sur la scène c'est tout le

¹⁰⁸ *ASV*, p. 167.

¹⁰⁹ *ASV*, p. 143.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 194-195.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 170.

¹¹² *Ibid.*, pp. 197-198.

¹¹³ *Ibid.*, p. 149.

potentiel du langage qui se donne en spectacle, et à travers l'évocation de tout ce qu'Anne peut être, c'est l'essence et le fonctionnement même de l'utopie, en tant que rupture avec le réel et système total, qui sont exhibés.

Face au mur : des utopies antiphrastiques pour dire les pathologies sous-jacentes

2 Et comment vont les choses ?

1 Eh bien les choses s'améliorent. Les choses s'améliorent de jour en jour.¹¹⁴

Telles sont les deux premières répliques de *Tout va mieux*, le troisième volet de ce qui formera en 2005 la trilogie *Face au Mur*¹¹⁵ avec *Ciel bleu ciel* et *Face au Mur*. Dans ce texte court écrit en 2002, trois voix sur scène construisent une vision presque idyllique du progrès social à l'échelle d'une famille imaginaire. Décrivant la qualité de vie au quotidien d'un couple bourgeois et de leur fils, ces voix anonymes, simplement numérotées, tissent pas à pas au fil d'une parole inventive et tâtonnante une sorte de mini-utopie domestique, ironique et loufoque mais aussi profondément angoissante, où, nous dit-on, « les choses vont mieux »¹¹⁶ et où « les cas d'urgence sont plus rares que par le passé »¹¹⁷. Bien que les affirmations rendent compte d'un processus d'amélioration en cours, différant en cela de l'état de fait idéal, figé et virtuel décrit par les récits utopiques, c'est néanmoins vers une vision de ce type que tend le discours. La lumière, nous dit-on, devient plus vive, le couple a de plus en plus souvent l'occasion de faire du bateau, ils ont plus d'assurance, ont l'air plus sûrs d'eux, sourient malgré eux, chantonent. D'ailleurs, même dans leur quartier,

1 Les choses ont l'air impeccables. Les choses s'améliorent. Tout le voisinage s'améliore. Les arbres sont plus en place, ils ont viré les Mexicains, ils ont viré les Serbes, les gens se sont enfin mis à ramasser les crottes de leurs chiens, des familles comme il faut emménagent.

2 Des Italiens et des Grecs ?

3 Des Grecs, des Italiens, des Chinois comme il faut.

1 Des Somaliens comme il faut, des Kurdes vraiment comme il faut, des familles vraiment comme il faut qui ramassent les crottes de leurs chiens et passent l'aspirateur dans leur voiture. Et qui plus est ils ont identifié le gène – non – correction – ils ont identifié la séquence – c'est cela – génétique qui fait que les gens laissent de vieux matelas brûlés devant chez eux et étranglent leurs bébés.

2 Oh ?

¹¹⁴ *FM*, p. 37.

¹¹⁵ *Face au mur* de Martin Crimp, mise en scène de Hubert Colas (Diphtong Cie), Théâtre National de la Colline, Paris, fév. 2006, photo © Hervé Bellamy, avec Frédéric Schulz-Richard, Thierry Raynaud, Manuel Vallade, Isabelle Mouchard. En contexte avec d'autres photos à l'adresse <http://www.diphtong.com/fr/face_au_mur>.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

1 Oui, étranglent leurs bébés et ils ont installé un meilleur éclairage de rue.¹¹⁸

Avec ses descriptions affirmatives au présent qui rendent compte d'une vision systémique, la vision fait état, d'après les instances d'énonciation, d'une marche vers un état social idéal à tous les niveaux et dans tous les pans de la société. Mais la peinture de cette société qui, en négatif, rappelle étrangement la nôtre, dissimule mal le processus véritablement dégénératif qui est à l'œuvre. L'ironie qui s'insinue de toutes parts dans ce faux tableau qui veut croire à sa réalité résulte de décalages opérant à divers niveaux : dans la juxtaposition du prosaïque, de l'absurde et de l'horreur d'abord, mais aussi dans l'écart entre la gravité des sous-entendus et la tonalité légère de l'évocation, c'est-à-dire dans le caractère non seulement saugrenu mais monstrueux de la prise de position subjective des énonciateurs devant l'horreur des faits évoqués ou sous-entendus. L'appréciation positive, apologétique, qu'ils ont de la situation instaure un écart crucial entre l'intention formelle du discours (utopique) et les présupposés de son contenu (idéologiques).

Crimp dénonce ainsi la banalisation de la discrimination sociale et de la violence domestique (des faits divers, en somme) : l'évocation de la strangulation des bébés est coïncée entre la mention des matelas brûlés et celle de l'éclairage de rue. Les tableaux de *Face au mur* révèlent ainsi en négatif les pathologies qui se trouvent en germination ou en culture sous des apparences de stabilité, d'identité et de permanence. L'évaluation laudative des trois interlocuteurs, dont l'attitude reflète l'insouciance des parents de Bobby, coïncide typiquement avec le déni de ceux que Paul Watzlawick appelle « les terribles simplificateurs », ces gens « qui ne voi[en]t pas de problème là où il y en a un »¹¹⁹ et optent pour « la politique de l'autruche » : « ce qu'il perd en sang il le gagne en confiance »¹²⁰, nous dit par exemple la voix 1 au sujet du petit garçon blessé.

Dans la maison de cette famille que décrivent les voix sur scène, en haut de l'escalier en colimaçon, le couple modèle, prévoyant l'avenir de leur fils, a installé des placards « pour toutes les choses dont Bobby aura besoin dans la vie pour le plaisir et en cas d'urgence », et dont la plupart constituent autant de symboles de réussite et de prospérité, en Occident, aux yeux d'une certaine classe sociale :

1 Eh bien naturellement qu'il y a des bougies, des boîtes d'allumettes, des figures 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 s'ouvre d'un coup – dedans il y a l'île de Manhattan. Et si on retire les tiroirs, en faisant tomber par terre les couteaux à manche en os et les poulets, en faisant tomber les tronçonneuses et les clavecins, là tout au fond, dans l'espace sombre tout au fond, il y a la ville de Paris avec un linge par-dessus pour la protéger de la poussière. Il y a une penderie pleine d'uranium et une autre pleine de cobalt. Les costumes de Bobby sont suspendus au-dessus d'un terrain de golf japonais. Ses chaussures sont rangées dans les mêmes boîtes que les crevettes grillées. Sur une petite étagère il y a une rangée d'universités – des bonnes – séparées par des restaurants où les chefs utilisent les friteuses pour faire fondre de l'or et mouler avec des souvenirs en forme de Parthénon grandeur nature. Et

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 42-43.

¹¹⁹ *Ch.*, p. 67.

¹²⁰ *FM*, p. 53.

suspendue à cette étagère, comme les quatuors de Beethoven et les cliniques de fécondation *in vitro*, il y a la clé, la clé à utiliser en cas d'urgence, la clé pour sortir de la maison.¹²¹

Car Bobby est enfermé à l'intérieur de la maison. Au-dehors se déroule en ce moment même un de ces cas d'urgence pourtant devenus exceptionnels, à en croire les énonciateurs. C'est la guerre, et même si « on balance moins de rochers – on retourne moins de voitures – on tire moins de coups de feu » (puisque « les choses s'améliorent »¹²²), le petit Bobby vient de se prendre une balle dans la hanche et tente de se hisser en rampant en haut de l'escalier pour atteindre « la clé » et « ouvrir la porte » :

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. Dans la tête de Bobby, s'il ouvre la porte, s'il laisse entrer les gens, s'il les emmène en haut de l'escalier, leur montre les placards en bois précieux, les figues fraîches, les couteaux et l'uranium – s'il soulève un coin du linge pour leur faire entrevoir Paris – s'il leur montre la bite gonflée qui s'enfonce dans le sexe gonflé et qu'il leur permette de choisir un restaurant ou un quatuor à cordes – si, après un bain dans le lac de montagne, il leur laisse emporter chez eux un œuf humain – alors quoi – ils feront quoi ? – ils... Oui ?

3 L'aimeront.

2 Ils l'aimeront.

1 Alors ils l'aimeront toujours.¹²³

C'est à partir d'ici que l'on retrouve véritablement une forme (pathologique) d'utopie. Les placards renvoient à un lieu imaginaire, source d'amour éternel « dans la tête de Bobby », et dans cet univers utopique il lui semble qu'il serait possible d'être aimé de ceux-là-mêmes qui lui font du mal. Plus, ces placards semblent représenter métaphoriquement la psyché même de Bobby, un univers mental plein de souvenirs, de fantasmes, d'histoires et de désirs à venir, mais peut-être surtout de projections de ses parents puisqu'ils y ont entassé tout un bric-à-brac inutile et encombrant, qui n'a encore pas de sens et de cohérence pour le petit garçon. Mais pour Bobby, « ouvrir la porte » et « montrer les placards » aux gens, c'est inviter autrui à prendre conscience de son existence et à le comprendre, c'est inviter l'autre dans son monde intérieur mais aussi attirer l'attention sur les blessures intimes qu'il subit, ces « atteintes à sa vie », à l'image de cette balle qui vient de se loger dans sa hanche. La clé, qui se fait le symbole d'un horizon inaccessible qu'il faudrait atteindre pour se sortir du piège de cette prison domestique, autistique, dit ainsi sa difficulté à communiquer avec le monde extérieur et à se faire entendre, et sa tendance à rester enfermé dans un isolement imposé par autrui – on nous dit que Bobby est constamment « enfermé à l'intérieur pour sa propre protection »¹²⁴.

On voit ainsi comment le contexte sociopolitique sert à imager une situation intrapsychique. La guerre, ou du moins le coup de feu inattendu, semble se faire la métaphore du traumatisme psychologique, de la maltraitance de l'enfance et de l'indifférence collective de la société qui, à l'instar des personnages sur scène, se voile la

¹²¹ *Ibid.*, pp. 44-46.

¹²² *Ibid.*, p. 48.

¹²³ *Ibid.*, pp. 49-50.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 46.

face pour ne pas voir les drames domestiques qui se jouent tout autour. Cette balle que Bobby reçoit dans la hanche sans que ses parents, partis en bateau, s'inquiètent de ce qui lui arrive devient la métaphore d'une négligence ou peut-être même d'un acte de malveillance de leur part ou de la part de son entourage¹²⁵. D'ailleurs, les voix qui racontent cette histoire sur scène et qui semblent incarner à la troisième personne le discours du couple parental, se trompent régulièrement de prénom au sujet de Bobby. Ce lapsus récurrent semble trahir au creux même de la parole le manque d'attention des parents envers leur fils. Dans l'indifférence générale, on peut comprendre alors que le petit Bobby s'efforce de s'accrocher à cet horizon utopique d'être aimé malgré tout et qu'il tente en vain de s'extirper de cette vision négative de lui-même qu'on lui renvoie, cet environnement pathologique, dangereux et fermé où il se retrouve enfermé, coincé et blessé.

En visant la clé, Bobby semble cependant déterminé à faire l'impossible, à viser l'insensé pour se faire aimer, dans une démarche aussi absurde que l'évocation du contenu des placards. Là aussi, on se trouve face à une prémisse pathologique, à un raisonnement défaillant : de même que dans *Si tu me regardes, j'existe* (dont le titre semble justement faire écho à celui de *Getting Attention*), Claire affirmait, à la première personne : « si je reste une petite fille, ils ne vont jamais vieillir », on nous rapporte ici à la troisième personne le raisonnement similaire du petit garçon, en nous expliquant que « [d]ans la tête de Bobby, s'il ouvre la porte, s'il laisse entrer les gens, s'il les emmène en haut de l'escalier, [...] [a]lors ils l'aimeront toujours. » Cette fausse solution, utopique, nous ramène encore une fois au syndrome d'utopie du thérapeute de Palo Alto, et à la démarche pathologique qui consiste à toujours faire « plus de la même chose »¹²⁶ dans l'espoir d'atteindre le but fixé, à savoir le regard et l'amour des parents : l'utopie semble alors définir le rapport au monde de l'enfant en souffrance, et répondre à la mise en place d'une stratégie de survie psychologique.

Mais il y a bien ici un cas d'urgence, car le petit Bobby développe des signes inquiétants de schizophrénie dans *Ciel bleu ciel*, où il entend une voix malveillante dans sa tête lui disant précisément qu'elle ne l'aime pas. Cette troisième et dernière des « mini-plays » écrite par Crimp en 2005 sur une commande d'Hubert Colas, à la fois construit et déconstruit ce qui est présenté explicitement comme « un tableau du bonheur »¹²⁷ domestique au moyen du seul langage et d'une parole constamment travaillée par l'ironie. Ici, les propos des énonciateurs visent d'abord à élaborer la vision d'une famille en apparence parfaite et sans faille, une image statique, typique voire caricaturale de la société de consommation et du mode de vie occidental de la classe moyenne, voire de la bourgeoisie-bohème, consacré comme standard idéal de vie¹²⁸. Ce portrait prétendument

¹²⁵ L'enfance maltraitée est le thème d'un drame antérieur de Crimp, *Getting Attention* (1991), où la petite Sharon, invisible tout au long de la pièce, n'attire précisément l'attention de personne, et surtout pas de ses parents, et passe inaperçue aux yeux de tous.

¹²⁶ *Ch.*, p. 73.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹²⁸ « 1 Quel tableau tous les trois. / 2 Quel genre de tableau ? / 1 Le tableau du bonheur. [...] / 2 Ca ressemble à quoi un tableau du bonheur ? / 1 Ca leur ressemble. [...] Ca ressemble à ça : tous les trois dans le magasin d'animaux domestiques en train de choisir un animal domestique. Ca ressemble à ce à quoi ils ressemblent quand ils sont dans le magasin de jouets en train de choisir un jouet : voilà des tableaux, des tableaux du bonheur : voilà à quoi ça ressemble un tableau du bonheur. » *Ibid.*, pp. 70-71. Le mot « tableau » traduit ici l'anglais « picture », à la fois tableau, image et photographie, qui suggère la staticité

heureux d'une famille modèle, typiquement et terriblement simplificateur pour reprendre le terme de Watzlawick, est cependant aussi peu convaincant pour nous que pour la femme, épouse et mère qui est au centre du discours et qui tente de se persuader qu'elle est comblée par sa situation et par une vie épanouie. Dans une indécision elle-même mimétique de la schizophrénie et qui met en abyme aussi bien l'incarnation théâtrale que le trouble psychotique, les instances énonciatives qui apparaissent sur scène rendent ainsi compte de l'échange qui a lieu entre Bobby, réveillé par « un bruit », et sa mère, auprès de laquelle il vient chercher du réconfort, échange qui révèle le profond malaise sous-jacent :

3 Il dit qu'il entend un bruit.
1 Quel bruit ? Ce sont juste les invités qui rient à propos de toutes ces choses qui font que la vie mérite d'être vécue.
3 Il dit que ce ne sont pas les invités.
1 Pas les invités ? Dans ce cas je vais te dire qui c'est : ce doit être Bobby.
3 Il dit non pas Bobby.
1 Parce que Bobby est un animal nocturne. Tu sais ce que ça veut dire nocturne. Nocturne veut dire que quand toi, Bobby, tu dors, c'est le moment où lui – Bobby – commence à creuser son tunnel. [...]
2 Il dit non pas Bobby : c'est une voix.
3 Une voix ? Dans la chambre ?
2 Dans sa tête : il dit que c'est une voix dans sa tête.
1 (*Sourit.*) Eh bien nous en avons tous, mon ange, nous en avons tous des voix dans la tête : ce sont nos pensées. [...]
2 Il dit non pas des pensées. Il sait ce que sont les pensées, mais c'est une voix. Il dit que la voix ne l'aime pas. Il veut que tu viennes.¹²⁹

Ici, les référents, qui sortent du champ de l'expérience acceptable, ne trouvent plus de désignation mais évoquent une réalité parallèle, souterraine, tout autre et inadmissible, que les mots propres au discours conventionnel du tableau utopique ne permettent plus de décrire : le bruit qu'entend Bobby, ce n'est ni le rire des invités, ni le raffut de Bobby le hamster, ni même les chuchotements des pensées qui parlent, c'est une « voix » sans source¹³⁰ et sans support connus qui vient interférer avec la réalité intelligible tout en échappant à la sphère de l'identifiable.

caractéristique de la vision utopique que décrit précisément Paul Ricœur à la suite de Raymond Ruyer : « Nous touchons ici au moment où l'utopie devient une sorte d'imagination glacée. Tel est le problème qu'aborde Raymond Ruyer dans son livre, *L'Utopie et les utopies*. Toutes les utopies commencent par l'activité créatrice et s'achèvent par le tableau glacé de l'étape ultime (70 s). [...] il se peut que la maladie propre à l'utopie soit ce déplacement permanent de la fiction à la peinture. L'utopie s'achève par le tableau de la fiction à travers des modèles. [...] L'utopie devient un tableau : le temps s'est arrêté. L'utopie n'a pas commencé, elle s'est bien plutôt arrêtée avant même de commencer. Tout doit se conformer au modèle : il n'y a pas d'histoire après l'institution du modèle. » *I&U*, p. 388. On voit ici comment Crimp réussit à rendre compte de cette oscillation entre, d'une part, le désir de donner à voir, pour les parents de Bobby, une réalité simplifiée dont l'image correspond à un modèle utopique – ou de la dépeindre pour les personnages-énonciateurs –, et la porosité d'une réalité souterraine, mobile, complexe et évolutive d'autre part, qui oblige les énonciateurs à dépasser la métaphore picturale et à poursuivre leur échange sur le mode de la narration et même de l'incarnation, au lieu de rester figés dans la description d'une image de papier glacé.

¹²⁹ *CBC*, pp. 76-77.

¹³⁰ Voir note 114. Photo © Patrick Laffont, avec Manuel Vallade.

Les propos de Bobby au sujet de cette voix introduisent ainsi une inquiétante et radicale étrangeté dans un monde qui se veut régi uniquement par des apparences produites de façon contrôlée, désirée et en adéquation avec les normes sociales dont le respect doit permettre d'ériger un véritable « tableau du bonheur ». En termes freudiens, on pourrait dire que l'utopique « tableau du bonheur » tel qu'il est affirmé dans le discours rapporté de la mère de Bobby est une construction mentale du « surmoi » ou encore de « l'idéal du moi »¹³¹ fondée sur des représentations morales prescriptives et contraignantes – notamment celle de l'épouse comblée et de la mère aimante –, tandis que les propos de la voix qu'entend Bobby seraient l'expression de l'agressivité refoulée d'un « moi » sacrifié. La vérité socialement inadmissible dont ce discours est porteur (qui semble être que cette femme n'aime pas sa vie, bien qu'elle semble en tous points réussie ; que cette mère n'aime peut-être pas son enfant¹³²) et que désavouent les affirmations¹³³ explicites de la mère de Bobby ne peut qu'être niée et rejetée des espaces public et domestique mais aussi de l'espace conscient du fait qu'elle est en contradiction absolue avec les exigences et les attentes de la collectivité faites siennes par le sujet.

C'est une vision presque utopique que nous dressent encore les commentateurs dans le volet *Face au mur* lorsqu'ils décryptent et décrivent, mimant les investigations du discours psychanalytique, la vie apparemment idyllique – heureuse et irréprochable – du tueur en série schizophrène qui vient d'assassiner les enfants d'une école maternelle. Le fil conducteur entre les trois volets semble se boucler ici puisque le texte s'achève sur la chanson du meurtrier, simple facteur, qui dit à son tour qu'« Est venu vivre dans sa tête / Un autre individu » et que « C'est une autre personne / Qui dit tous ces mensonges / C'est une autre personne / Qui habite [s]es songes » et qui lui souffle ses pensées¹³⁴. Ce facteur-criminel paranoïaque qui est « FACE AU MUR VOILA TOUT », et qui confie

¹³¹ Cf Sigmund Freud, notamment « Le moi et le ça » in *Essais de psychanalyse* [1923], responsable traduction française André Bourguignon, éditions Payot, coll. Petite bibliothèque Payot, Paris, 2001.

¹³² « Impossible d'aimer le bébé – ça la déprime » suggère, au début de la pièce, la voix 3 pour expliquer le mal-être de la jeune femme (*CBC*, p. 70). Cette hypothèse, vite niée par la voix 1 (« Oh non. Elle l'aime. Elle aime cet enfant. Elle aime sa façon de têter – même sa façon de mordre », *ibid.*), semble illustrer le conflit intérieur à l'œuvre chez la mère et mettre en scène les processus-mêmes du refoulement et du déni à travers la négation de contenus psychiques inacceptables. Cette autorité impérative du moi idéal s'affirme lorsque la voix 1 déclare : « Qu'elle aime le bébé ça *cimente* leur mariage », *ibid.*, mais cette affirmation de la place centrale de Bobby dans la famille semble de nouveau démentie par sa mère dans la deuxième vision du « tableau du bonheur », une vision de couple exclusif d'où Bobby est ici écarté, supprimé, comme oublié : « 1 Oh *ce* tableau-*là* : le tableau du bonheur. Tu veux dire le tableau du bateau : tous les deux sur le bateau. / 3 Le bateau ? Non. Pas tous les deux sur le bateau, tous les trois dans le magasin d'animaux domestiques, tous les trois en train d'acheter un animal domestique. Quel bateau ? » *ibid.*, pp. 72-73.

¹³³ « Tout le monde l'aime », *ibid.*, p. 78. Cependant ces mêmes affirmations semblent aussitôt mises en doute par le lapsus que commet la mère de Bobby (et qu'elle dément aussitôt), appelant son fils « Jimmy » par inadvertance : « Tout le monde l'aime. Tout le monde l'a toujours aimé. Maman — Papa — les gens dans les magasins — les gens dans la rue — les gens dans les marchés ont toujours offert à Jimmy, disons, une banane — se sont penchés pour accrocher des cerises / à ses oreilles. / 2 Offert à Bobby. / 1 Quoi ? / 2 Ont toujours offert à Bobby, disons une banane — se sont penchés pour accrocher des cerises / à ses oreilles. / 1 J'ai dit Bobby. / 3 Tu as dit Jimmy. / 1 Bon quoi que j'aie dit ET JE SUIS SURE ET CERTAINE QUE J'AI DIT BOBBY les gens l'ont toujours aimé : lui ont toujours offert des fruits, lui ont toujours offert de l'amour, lui ont toujours bien enfoncé son bonnet d'hiver pour que sa tête soit / bien au chaud. »

¹³⁴ *FM*, p. 31. †

ici à son fils qu'il entend une voix¹³⁵, pourrait bien être le petit Bobby devenu adulte, dont la souffrance et la psychose se seraient exprimées soudain dans un geste fou et d'une violence inouïe projetée en retour contre des enfants.

Derrière le recours formel et ironique à des discours de type utopique ou idéologique et à des tableaux simplificateurs, récupérés pour servir de contrainte poétique, l'écriture de Crimp est fondamentalement post-utopique et dénonciatrice de la violence qui s'exerce en souterrain ou à l'abri des regards dans la société contemporaine. Elle distille un sentiment oppressant de menace et d'angoisse, et nous parle de violence autant psychologique que physique. Cette utilisation antiphrastique de la simplification est un moyen d'explorer et de faire ressortir, en l'exacerbant, la dynamique pathologique à l'œuvre dans la société et dans la psyché individuelle, et de mettre à jour les véritables utopies malades qui se mettent en place chez le sujet souffrant, femme ou enfant, pour tenter de répondre aux injonctions idéologiques de l'inconscient collectif ou de calmer les angoisses individuelles.

Gildas Milin : l'utopie techno-scientifique de l'espace mental sous contrôle

Anthropozoo : l'amour en médicament ou l'utopie de l'hyperconscience

L'écriture de Milin met la psyché cobaye sous le joug de la science : elle explore l'utopie de la maîtrise et de l'expansion des consciences par la biochimie dans *Anthropozoo*¹³⁶, et l'utopie de la percée à jour des intuitions créatrices dans la psyché grâce à la mécanique quantique dans *L'Homme de Février*. On passe du tableau collectif d'un zoo anthropologique à la fiction personnelle d'un Homme de février, d'une héroïne

¹³⁵ « Hey fils je n'ai pas le choix / Hey fils, je fais qu'entendre cette voix », *FM*, p. 32.[0] La schizophrénie touche 1% de la population mondiale (OMS) et se caractérise par différents symptômes cliniques. Les hallucinations auditives verbales, c'est-à-dire la perception de voix, constituent un symptôme très fréquent puisque 70% des patients en souffrent. Depuis les travaux initiaux de Bleuler et Kraepelin, deux types d'hallucinations auditives sont distingués dans la schizophrénie : celles où les patients entendent des voix dans leur tête et celles où ils les perçoivent comme provenant de l'extérieur. Pour en savoir plus sur ce phénomène, cf Jamila Andoh, Eric Artiges, Franck Bellivier, Arnaud Cachia, Renaud de Beurepaire, André Galinowski, Thierry Gallarda, Dominique Januel, Jean-François Mangin, Jean-Luc Martinot, Jean-Pierre Olié, Marie-Laure Paillère-Martinot, Jani Penttila et Marion Plaze, «“Where Do Auditory Hallucinations Come From?”— A Brain Morphometry Study of Schizophrenia Patients With Inner or Outer Space Hallucinations », *Schizophrenia Bulletin*, 7 août 2009, publié sur le site Oxford Journals, Oxford University Press, <http://schizophreniabulletin.oxfordjournals.org/content/early/2009/08/07/schbul.sbp081.full?sid=005f84c3-17ed-4c7e-bde5-bc81951fb801> .

¹³⁶ *Anthropozoo* de Gildas Milin, mise en scène de Gildas Milin, Théâtre National de la Colline, fév.-mars 2003, photo © Pascal Victor, avec Sophie Rodrigues (au centre), Ese Brume, Marie Dablanç, Julie Denisse, Catherine Ferran, Michèle Goddet, Alexia Monduit, Florence Payros, Catherine Vinatier. En contexte à l'adresse <<http://theothea.com.free.fr/page101.htm>>.

médecin (Anna) à une héroïne malade (Cristal), et donc d'une interrogation de la dimension pathologique d'une utopie à la réflexion sur la dimension utopique d'une pathologie.

Anthropozoo nous offre une vision initialement dystopique : un commando anti-armée de cinq femmes à la recherche de leurs fils tués au front, est arrêté. Tandis que le discours officiel veut qu'elles aient été victimes de radiations et d'empoisonnement par armes chimiques, elles sont enfermées dans le dernier sous-sol d'un site stratégique appartenant à une entreprise militaire privée affiliée à l'armée mondiale. Elles y sont soumises à un traitement qui les contraint à une forte médication et à de nombreux tests, sous la supervision de la neurologue Anna Adviso. Mais la femme médecin, collaboratrice en apparence et résistante en secret, a mis au point deux types de substances. La première, le « FILB 8 », a été créée pour l'armée mais « représente un véritable danger »¹³⁷ ; elle affaiblit complètement l'état de conscience afin de créer des soldats insensibilisés, sans émotion, désarmés, et complètement soumis à leurs supérieurs. La seconde substance est une sorte d'antidote qu'elle a élaboré pour contrer l'entreprise des détenteurs du FILB 8 : le XRT 19 « pourra peut-être présenter, un jour, une alternative à toute tentative de mainmise sur le monde par le contrôle des consciences » et « permet[t]e à ses utilisateurs de produire un écart [...] par rapport à des modèles de consciences préexistants »¹³⁸. Il est une arme de résistance contre le nouvel ordre mondial qui approche, contre l'avènement d'« une volonté planifiée par les principales castes militaro-économico-aristocratiques », c'est-à-dire contre « la planification et la mise en place des différents seuils de conscience [qui] sont directement liées à la "troisième révolution nucléaire" »¹³⁹. Le XRT 19 en effet est la substance qui doit permettre d'atteindre « le point le plus haut de notre humanité », à savoir « l'autodétermination »¹⁴⁰.

L'efficacité du XRT 19 tient à l'ingrédient clé de sa composition, cette « donnée concrète essentielle au développement des êtres vivants, et peut-être même de la matière en général » et qui permet de « développer au mieux ses potentialités » (physiques, intellectuelles, psychiques, relationnelles, sociales, etc.) : l'amour. La prouesse d'Anna, c'est en effet d'avoir réussi à mettre « de l'amour en médicament » dans une drogue « sans aucun effet secondaire d'aucune sorte »¹⁴¹.

L'utopie qu'incarne Anna, celle du bonheur grâce à de l'amour accessible à tous, s'oppose ainsi à celle, pathologique, que vise l'économie du monde actuel – l'utopie du bonheur au moyen de la richesse, de la beauté et du pouvoir accessibles à tous – et qui fonde la société de consommation. La neurologue dénonce les effets néfastes, sur l'homme, de la situation contradictoire qui résulte de cette utopie sociale à l'œuvre en s'appuyant sur les observations scientifiques de la neurochimie et de la psychologie clinique¹⁴². En démontrant comment la boucle se boucle et comment le problème se clôt

¹³⁷ *AZ*, p. 12.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 46-47.

¹⁴² « L'équation économique présente un monde idéal et inaccessible pour la grande majorité des êtres humains : richesse, pouvoir, beauté, etc. L'inaccessibilité à ce monde « idéal », en général par manque d'argent, crée un hiatus entre ce que les gens vivent réellement et ce qu'ils aimeraient bien vivre et qui leur est présenté comme le bonheur à atteindre. Ce hiatus, ce désaccord avec soi-même crée une absence « naturelle », une inhibition de la libération de certains neurotransmetteurs, dont la dopamine et la

sur lui-même, Anna fait ainsi un lien explicite entre la dimension pathologique de l'idéologie en place qui promet un bonheur utopique et les névroses individuelles réelles qui se développent chez les sujets en déroute. Elle illustre ainsi parfaitement le type de paradoxes que Watzlawick décrit dans le chapitre¹⁴³ suivant celui consacré au syndrome d'utopie, et la façon dont la solution choisie (ici, ce qu'elle appelle la « déconsciencisation »¹⁴⁴ acceptée par tous) peut devenir le véritable problème lorsqu'elle est inadaptée.

Anna oppose alors à ce système en place sa propre utopie qui consiste au contraire à revaloriser la subjectivité personnelle et à étendre la conscience humaine. Elle veut bien participer à « l'élevage et à la domestication de l'homme par l'homme », à condition qu'il s'agisse d'une « "anthropotechnologie" qui ne se passerait pas du concept du "moi", qui ne se débarrasserait pas de la question du "sujet", ni de tout ce qui touche à la "subjectivité" dans le "moi neural" »¹⁴⁵. Il s'agit ainsi de donner à l'idéologie de la conquête du « nouveau nouveau monde » de la psyché, l'horizon utopique – dans le sens le plus positif du terme ici – d'une « hyperconscience » :

ce que j'appelle la troisième révolution nucléaire repose sur une triple association : la programmation génétique de l'humain par l'humain, l'hybridation de l'humain avec l'ordinateur, et l'utilisation de ce que j'appelle des substances de confort améliorées, c'est-à-dire des substances capables de modifier plus ou moins radicalement la biochimie du cerveau humain. Le fruit de cette triple association anthropotechnique, d'après moi, devrait donner aux humains la possibilité d'avoir accès à des formes de conscience absolument inconnues jusqu'alors.¹⁴⁶

La détermination et la conviction utopistes d'Anna illustrent le même missionarisme qu'Annie chez Crimp, lorsqu'elle déclare : « Je veux vivre. Vous savez ? Je veux vivre bien. Mais ce n'est pas le plus important. Le plus important, c'est que je ne puisse pas faire autrement que ce que je suis en train de faire »¹⁴⁷. Ses propos reflètent le sentiment de « nécessité » de l'utopiste projectif décrit par Watzlawick : « Celui qui s'attache à cette croyance est, dès lors, logiquement forcé de vouloir mettre en pratique sa solution – de fait, il se renierait lui-même s'il n'essayait pas »¹⁴⁸. Mais les femmes cobayes¹⁴⁹, qui souffrent physiquement et psychologiquement, commencent à se rebeller contre le traitement auquel les soumet Anna, qui continue d'augmenter les doses de XRT 19 et met ainsi leur santé en danger.

sérotonine, dans leurs cerveaux, ce qui équivaut, pour eux, à un malheur ressenti. Ils sont malheureux et finalement, ce que l'équation leur propose pour compenser leur ressenti du malheur, c'est : consommer. Ce qui revient à dire que le monde de la consommation – tel qu'il est pensé aujourd'hui – je n'ai rien contre un monde de la consommation – ce qui revient à dire que ce monde de la consommation crée un « malheur biochimique » chez les hommes en leur présentant des bonheurs inaccessibles et, pour échapper à leur malheur, les hommes consomment. La boucle est bouclée. » *Ibid.*, pp. 23-24.

¹⁴³ Cf Watzlawick, chap. 6 : « Paradoxes », *op. cit.*, pp. 82-94.

¹⁴⁴ *AZ*, p. 24.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 24-25.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁸ *Ch.*, p. 67.

¹⁴⁹ Le terme est employé dans *L'Homme de février* pour désigner Cristal et Christelle pénétrant dans le FASS, *op. cit.*, p. 35.

A la fin de la pièce pourtant, l'utopie de la neurologue se réalise sur scène et s'incarne. Elle se manifeste à travers les comportements et les gestes des cinq femmes qui ont assimilé de très fortes doses de XRT 19 depuis cinq semaines. La fiction prend vie sous nos yeux, le projet utopique d'Anna la dépasse, et les femmes prennent le pouvoir sur l'espace en sortant de la cage. Il y a donc renversement entre le regard et le discours typiquement masculins de l'instance d'autorité et de pouvoir que la femme médecin représente, et l'incarnation d'un pouvoir radicalement différent et supérieur qui prend corps chez les cobayes féminins traitées au départ comme des patientes traumatisées. Le pouvoir passe des mains de la figure savante qui maîtrise la théorie, aux mains des sujets qui ressentent la réalité intime dans leur corps et dans leur conscience. La fin de la pièce se focalise alors sur leur discours qui dit la manière dont cette révolution s'opère de l'intérieur et la nouvelle compréhension du monde qu'elle engendre. Les derniers moments nous offrent une sorte de tableau utopique vivant : Milin nous donne à voir leur façon d'incarner concrètement sur la scène ce nouveau mode d'existence et de conscience suprapsychique. Leurs faits et gestes représentent et déploient physiquement dans l'espace scénique l'utopie réalisée¹⁵⁰, toute intérieure, qui les habite, comme nous le disent les indications scéniques :

Toutes ferment les yeux.

Après un court instant, les femmes, toutes ensemble, comme si elles se déplaçaient dans un même lieu que, nous, nous ne pouvons pas voir, avancent lentement les yeux fermés.

Elles s'allongent sur le sol.

Elles font toutes en même temps les mêmes petits gestes simples.

Nous pouvons appeler ce qui, à nous qui ne voyons pas, peut apparaître comme une sorte de petite danse très douce, silencieuse et horizontale : la création commune d'une « image potentielle du réel », la première que les femmes de la cage créent ensemble.¹⁵¹

L'espace de la scène se double ainsi d'un espace second, véritablement utopique, auquel il sert de support : ce « lieu que nous ne pouvons pas voir » est un lieu à la fois imaginaire et réel dans lequel la conscience est projetée, qui s'affranchit de la matérialité de l'endroit où le corps des femmes se trouve. Le plateau devient l'espace de cette « image potentielle du réel » qui s'allie à l'émergence d'une langue nouvelle que nous ne comprenons pas : les cinq femmes se mettent à parler la « langue de la matière »¹⁵². Chacune énonce alors une vérité dans cette langue, puis une autre à sa suite « donne l'impression de traduire »¹⁵³. Leurs affirmations disent le dialogue avec la matière et la mémoire humaine, la multidirectionnalité des sens, l'autodétermination des informations reçues, l'effondrement des stratégies, l'existence de « puissances » qui ne sont pas le « pouvoir », d'une paix et d'une transparence qui ne sont pas « l'outil stratégique de la volonté de domination », mais aussi la conscience réflexive d'être non pas « les

¹⁵⁰ Voir note 137. En contexte à l'adresse <http://www.colline.fr/index.php?page=spectacleold&id=27>;

¹⁵¹ AZ, p. 89.

¹⁵² AZ, p. 92.

¹⁵³ On retrouve chez Crimp un tel intérêt pour les langues et le langage. Dans le scénario 7 d'*Atteintes à sa vie*, le même procédé est exploité : « chaque réplique est d'abord dite dans une langue africaine ou d'Europe de l'Est, suivie immédiatement de sa traduction » (p. 154). Dans le scénario 16, « L'interlocuteur principal est une très jeune femme. Pendant qu'elle parle, ses mots sont traduits de façon neutre dans une langue africaine, sud américaine ou d'Europe de l'Est » (p. 189).

colonisateurs-génocideurs de l'humanité » mais, « bien au-delà, les visions incertaines et les voix incertaines de ceux qui, comme les humains sont sortis de la sphère de l'animal, sont sortis de la sphère de l'homme »¹⁵⁴. Enfin, c'est la liberté absolue de la psyché qui est proclamée :

Je est mort mais pas moi. Et. Personne n'est dépossédé de sa personne. Et. Si personne n'est dessaisi de sa personne. Si personne n'est fondu dans une autre personne et si personne n'est recouvert par une autre matière. Si l'écart entre les personnes n'est pas franchi. Alors se dépersonnaliser revient à parler en son nom.¹⁵⁵

L'utopie d'*Anthropozoo* met ainsi en déroute ce « fascisme généralisé » qui tente toujours davantage de « repousse[r] ses limites à l'intérieur même du cerveau humain »¹⁵⁶.

L'Homme de Février : entre mécanique quantique et fiction psychothérapeutique

C'est en se fondant sur les tentatives scientifiques de concilier la relativité générale d'Einstein et la mécanique quantique, grâce à de « nouvelles théories "multidimensionnelles" [qui] bouleversent totalement notre conception de la matière, de l'espace, du temps », que Milin élabore *L'Homme de février*¹⁵⁷. Dans cette « pièce à incarnations multiples » particulièrement complexe, « les personnages ne vont pas d'un univers à l'autre mais [...] sont dans tous les univers à la fois »¹⁵⁸, évoluant simultanément dans plusieurs « espace(s)-temps ». De ce fait, « tous les personnages sont donc pourvus d'un double état, d'un triple état ou d'états multiples infinis selon les points de vue adoptés par les observateurs (autant d'états qu'il nous est possible d'imaginer) »¹⁵⁹. On se souvient que pour Ricœur, l'utopie se caractérise par son aptitude à ouvrir une brèche dans l'épaisseur du réel. Chez Milin, cette brèche métaphorique prend la forme d'une *reconnaissance* de la préexistence d'ouvertures vers d'autres dimensions réelles, mais dont nous n'avons aujourd'hui pas conscience. Il s'agit, à ce niveau, davantage d'une pièce de science-fiction que d'une utopie – d'autant que Cristal meurt à cause de ces expérimentations scientifiques à la fin de la pièce. *L'Homme de février* est donc une pièce avant tout critique, et même beaucoup plus sceptique qu'*Anthropozoo*, quoi qu'en dise Milin par ailleurs sur sa tentative de description ou d'observation stricte d'un monde. De ces multiples dimensions, il en résulte surtout une importante conséquence sur le plan psychique, étant donné que

¹⁵⁴ AZ, pp. 92-93.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 93-94.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁷ *L'Homme de février* de Gildas Milin, mise en scène de Gildas Milin, photo © Katrin Ahlgren, 2006.

En contexte avec d'autres photos à l'adresse http://www.theatredunord.fr/Public/sdv_article.php?SDV=1788&ID=1792.

¹⁵⁸ HF, « Vers un théâtre holographique », p. 7.

¹⁵⁹ *Ibid.*

Christelle et Cristal sont une seule et même personne puisqu'elles sont toutes les deux issues du psychisme de Cristal, comme tous les personnages – ici, le psychisme de Cristal est un univers à part entière (tout comme des mathématiciens utilisent « un temps imaginaire » pour résoudre certaines difficultés équationnelles, certains problèmes, dans cet univers, Cristal utilise son imaginaire comme outil de réparation des traumatismes occasionnés tout au long de sa vie, dans ses diverses rencontres avec le public – ici, *L'Homme de Février* est une fiction sur une fiction qui répare son auteur), en même temps, Cristal et Christelle sont aussi deux êtres singuliers à l'intérieur du FASS – La Fabrique artistique scientifique du scandale – qui est un autre univers, et encore deux autres êtres singuliers à l'intérieur de la chambre de mesure qui elle aussi est un autre univers et ainsi de suite dans autant d'univers qu'il est possible de saisir par l'imagination.¹⁶⁰

La superposition vertigineuse de ces univers donne une nouvelle dimension au terme d'utopie qui se trouve en quelque sorte pluralisé par ces lieux immatériels parallèles ou contenus les uns dans les autres. Mais surtout, le fait que Cristal « utilise son imaginaire comme outil de réparation » et conçoive « l'homme de février » pour se guérir illustre tout à fait le fonctionnement de l'utopie comme recours de la société à l'imaginaire et élaboration d'une fiction pour se réparer elle-même. D'une certaine manière, toute utopie est un « homme de février » social.

L'« hypersensibilité »¹⁶¹ dont souffre Cristal provoque chez elle de très fortes réactions allergiques : pour surmonter les émotions qui l'envahissent quand elle monte sur scène et éviter ces réactions psychosomatiques, la jeune chanteuse se dope à coup de médicaments. Cette fuite en avant dans l'automédication et l'ingestion massive de doses toujours plus fortes, qui est un pendant symétrique en quelque sorte à la fuite en avant anorexique de Claire qui se refuse à toute ingestion, est la solution illusoire, utopique, dans laquelle se réfugie d'abord Cristal pour tenter de résoudre tous ses problèmes¹⁶². En faisant ce choix, elle ne fait aussi que temporiser (deuxième forme du syndrome d'utopie) et prolonger le problème vers un horizon du coup sans cesse repoussé. Son réflexe illustre ainsi la tentative de résolution des problèmes, décrite par Watzlawick, qui veut que l'on fasse toujours « plus de la même chose » jusqu'à ce que ça marche.¹⁶³

Mais Cristal se rend compte que la solution chimique et médicamenteuse est précaire et irrégulière ; c'est d'ailleurs la raison pour laquelle la patiente dans *4.48 Psychose* refuse d'abord de s'y soumettre avant de céder finalement aux prescriptions de son médecin¹⁶⁴. Il s'agit alors pour Cristal de se guérir elle-même de l'intérieur, et d'utiliser

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 7-8.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 36 ; 45.

¹⁶² Cristal chante cette fuite en avant pharmaceutique en duo avec Christelle dans le titre « Trop grand » : « Une pour me sentir bien / Une autre pour me retenir / Une pilule pour l'avenir / Une pilule pour voir venir / Une pilule pour devenir / Quelqu'un d'autre que moi / Une pilule pour réussir / Une pour ne rien sentir / Une autre pour m'évanouir [...] / Une autre pour me divertir / Dernière dose pour me fuir / Dernière dose pour éblouir / Dernière dose pour en finir / A mourir de moi » *HF*, pp. 72-73.

¹⁶³ « Si cette action correctrice s'avère insuffisante, alors, en faisant *plus de la même chose*, on arrivera peut-être au résultat souhaité. [...] mais voici qu'en faisant *plus de la même chose*, on s'étonne que, loin de parvenir au but souhaité, la "solution" aggrave le problème. » *Ch.*, pp. 49-50.

¹⁶⁴ « D'accord, allons-y, allons-y pour les drogues, allons-y pour la lobotomie chimique, fermons les fonctions supérieures de mon cerveau et peut-être que je serai un peu plus foutue de vivre » (4.48, 28). L'échec de la solution pharmaceutique chez Kane s'oppose au succès du traitement mis au point par Anna dans *Anthropozoo* : c'est que l'ingrédient de « l'amour » qui manquait tant à la patiente de Kane a été

la science pour entrer directement en communication avec sa psyché et tenter ainsi « de modifier l'algorithme du problème »¹⁶⁵. La jeune femme formule explicitement la question cruciale de la pièce dès le début : « est-ce que je suis capable de rentrer en moi-même et de modifier mes propres moteurs d'inférence ? Est-ce que je peux modifier ce qui fait que ça déconne à bloc chez moi ? »¹⁶⁶. En se soumettant, avec l'aide des techniciens-opérateurs et de leur machine, à une expérience scientifique pour pénétrer et réparer l'ordinateur de sa psyché, Cristal se livre donc, en quelque sorte, à une forme informatique d'auto-analyse et d'auto-thérapie. On peut appliquer à Cristal les propos que tient Milin à l'égard de Clara dans *Le Triomphe de l'échec / Clara 69*, lorsqu'il exprime ainsi l'ambition utopique de son héroïne : « Ce que Clara [Cristal] poursuit, comme d'ailleurs tous les autres personnages du *Triomphe de l'échec*, c'est une soif de paix. Elle n'arrive pas à trouver les outils et on la regarde se tromper d'outils. »¹⁶⁷

Mais si les solutions adoptées par Cristal pour résoudre son mal sont utopiques, c'est aussi précisément parce qu'« on la regarde »¹⁶⁸, et que la fiction qu'elle invente pour se guérir est récupérée par les scientifiques qui, bien qu'eux aussi soient issus de son psychisme,¹⁶⁹ ont une réalité propre dans un autre univers, et surtout des intérêts très différents. Il ne s'agit pas pour ces techniciens-opérateurs de tenter de guérir Cristal en réparant son psychisme. La visée de ces scientifiques est expliquée dans un long discours, semblable à ceux que délivre Anna dans *Anthropozoo*, par un scientifique mégalomane qui rêve de conquérir l'espace mental et d'entrer dans la psyché d'autrui afin de saisir comment fonctionnent l'inspiration artistique et les éclairs d'intelligence. La femme médecin d'*Anthropozoo* trouve donc ici en Vincent son double masculin en tant qu'instance de pouvoir, initiateur du projet et créateur du FASS (moyen informatique ici et non plus pharmaceutique qui fait contrepoids au XRT 19) visant à réaliser son utopie. Taxé « d'anarchiste de droite dans la presse », il explique que « l'idée c'est de créer cette plate-forme artistique et scientifique de mesure de captation de l'émergence de ces premières décharges intuitives des créateurs », comme par exemple celles d'« un romancier qui trouve les premières phrases par exemple de son roman »¹⁷⁰. Dans cette ambition, Vincent présente Cristal et Christelle comme ses deux « premiers artistes "cobayes" »¹⁷¹, les « deux hypersensibles sur le point de franchir les portes du plus complexe des zoos d'artistes jamais imaginé jamais créé » qui permettront aux observateurs de « savoir [...] ce qui les anime » ; il veut « ne rater aucune intuition une

intégré dans la recette et a précisément étendu, et non pas « ferm[é] les fonctions supérieures [du] cerveau ».

¹⁶⁵ HF, p. 13.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶⁷ Entretien avec Gildas Milin à propos de *Clara 69*, Théâtre du Nord, saison 2004-2005, <http://www.theatredunord.fr/Public/documentation.php?ID=269>.

¹⁶⁸ *L'Homme de février* de Gildas Milin, mise en scène de Gildas Milin, répétition, 2006, photo © Philippe Delacroix, avec Jérôme Boivin, Flavien Gaudon, Olivier Guilbert, Déborah Marique, Gildas Milin, Samuel Pajand, Julie Pilod, Guillaume Rannou, Philippe Thibault, Vassia Zagar. En contexte à l'adresse <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LHomme-de-fevrier/enimages/>

¹⁶⁹ « Dans la fiction, les scientifiques sont donc à la fois le produit du psychisme de Cristal et, dans un autre univers, des individus capables de mesurer, de capter l'énergie de Cristal jusqu'à ses pensées, c'est-à-dire qu'ils sont capables de voyager, de commenter l'activité du psychisme dont ils sont issus. » HF, p. 8.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 31

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 35.

émergence les premiers mots les premières notes peuvent venir à n'importe quel moment »¹⁷².

Nous avons donc affaire à deux formes du syndrome d'utopie : une forme introjective incarnée par Cristal, et une forme projective, extrémiste, incarnée par Vincent et les techniciens-opérateurs qui n'hésiteront pas à encourager la jeune femme jusqu'à la mort, ignorant ses implorations¹⁷³, afin de détecter « l'ultime mesure »¹⁷⁴ dans sa psyché au moment où son âme quitte son corps.

Mais Milin puise aussi dans les expériences psychothérapeutiques. Car pour tenter de guérir, Cristal mobilise donc, outre les médicaments et la machine du « FASS », une ressource élaborée par le psychologue américain Milton Erickson, qui a consacré de nombreux travaux à l'hypnose thérapeutique : la fiction de « l'homme de février ». Cet outil thérapeutique qu'a mis au point le médecin consiste à aider les patients en leur faisant imaginer qu'une personne bienveillante se tient en permanence à leurs côtés. Dans la pièce, le principe de cette béquille psychologique est expliqué à Cristal par Christelle¹⁷⁵. Christelle se fait ainsi le porte-parole du thérapeute et à ce titre incarne, comme Anna dans *Anthropozoo*, le discours et le regard d'une instance d'autorité masculine, médicale, qui prétend détenir une solution au problème d'une jeune femme névrosée, et qui exerce son influence sur les contenus psychiques d'un sujet féminin en détresse. Mais en tant que création de l'imaginaire de Cristal souffrant elle aussi d'hypersensibilité, Christelle est à la fois son double, son *alter ego* (un peu comme Sylvie pour Claire chez Cabrini), et aussi la figure du thérapeute intériorisé et donc elle-même un « homme de février », ainsi que tous les autres personnages de la pièce.

Bien que tous les recours aient été mis en œuvre, ce double projet de pénétration des contenus psychiques au moyen d'entreprises scientifiques masculines va se solder par un échec (contrairement au projet d'Anna dans *Anthropozoo*). Les visées s'en tiennent donc à l'état de discours et demeurent des horizons utopiques inaccessibles. Ici encore, nous rejoignons les tentatives de tous les observateurs qui entourent le personnage fantomatique d'Anne chez Crimp. Le titre d'*Atteintes à sa vie* aurait également parfaitement convenu à cette pièce de Milin, et le scénario 5 de la pièce de Crimp, qui se présente d'ailleurs sous la forme d'une chanson (et les chansons abondent dans *L'Homme de février*), résume bien le propos de la pièce de Milin et l'utopie des scientifiques :

Nous avons besoin de sentir
que ce que nous voyons est réel
Ce n'est pas seulement un jeu
Mais plutôt un enjeu qu'un jeu
Nous parlons réalité
Nous parlons humanité
Nous parlons d'une histoire qui va
Nous ACCABLER par l'absolue totalité
Et l'entière crédibilité de la tri-dimensionnalité
LA TRI-DIMENSIONNALITE
De toutes les choses qu'Anne peut être

¹⁷² *Ibid.*, p. 36.

¹⁷³ « Non ! Non ! Laissez-moi ! Laissez-moi je ne veux pas qu'on mesure mon âme ! Je ne veux pas qu'on mesure mon âme ! » *Ibid.*, p. 60.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷⁵ Cf pp. 53-54.

Quant à l'utopie de Cristal, elle rejoint celle de Sarah Kane dans un rêve de fusion avec l'autre, mais dont l'ampleur prend ici une dimension sociopolitique et présente une portée révolutionnaire :

Je rêve qu'un jour un jour j'ai un projet qui réunit tous ces gens inaptes inadaptés déclassés tous les démissionnaires forcés tous les dépressifs tous les suicidaires les morts les vivants les fantômes les défenestrés tous ceux qui se prennent pour des monstres ou je ne sais pas quoi qui hurlent dans les coins les caves obscures tous ces gens qui avaient des rêves trop grands pour eux et qui se sont pris le mur à cause de ces rêves trop grands qu'ils avaient avant et un jour il y a ce projet et ensemble on génère une énergie qui n'existait pas avant un truc énorme¹⁷⁷

Le rêve utopique de Cristal, c'est la réalisation fusionnelle de toutes les utopies personnelles des individus névrosés ou psychotiques ; c'est la prise de pouvoir du rêve sur la réalité dans un mouvement de solidarité par tous les mélancoliques et ceux qui souffrent d'un trouble ou d'une pathologie mentale, dont les « rêves trop grands » qui les ont détruits renvoient parfaitement à la forme introjective et autodestructrice du syndrome d'utopie de Watzlawick. Christelle souligne le paradoxe essentiel du discours de Cristal, et du coup se fait aussi le porte-parole de Watzlawick (voir les chapitres sur les « Paradoxes » et « Quand le problème, c'est la solution ») :

Tu rêves que des gens qui se sont pris le mur à cause de rêves trop grands pour eux vont participer assister se mobiliser c'est ça pour un rêve encore plus grand un rêve qui englobe tous leurs rêves un truc encore plus c'est ça plus énorme que ce qui les a détruits mais alors ce rêve c'est un truc tellement grand pour toi aussi que toi aussi tu te prends le mur direct non ? Mathématiquement si on peut dire c'est ça qui détruit non peut-être ?¹⁷⁸

Enfin, l'expression « se prendre le mur » semble aussi faire écho au triptyque de Crimp, *Face au mur* : comme la pièce de l'auteur britannique, *L'Homme de février* dénonce ici l'impasse dans laquelle se trouve le sujet contemporain à la sensibilité exacerbée, à l'image de Cristal, Christelle, Clara, Claire, Anne/ Anya/ Annie, Bobby et leurs auteurs.

Utopies d'amour, utopies de pouvoir

Ainsi, dans ces pièces du théâtre contemporain, il ne s'agit plus tant de proposer la peinture d'une harmonie universelle à travers l'avènement d'un état politique idéal, que d'interroger de façon critique les moyens de modifier le sujet humain de l'intérieur, d'agir sur la psyché individuelle et de pénétrer l'espace mental, à partir de cas

¹⁷⁶ *ASV*, p. 143.

¹⁷⁷ *HF*, p. 52.

¹⁷⁸ *Ibid.*

psychopathologiques essentiellement féminins¹⁷⁹. Coexistent et s'affrontent alors deux types d'utopies d'ordres absolument différents. D'un côté, des utopies personnelles et foncièrement pathologiques d'une psyché en souffrance, qui rêve la réconciliation avec soi-même et la fusion avec l'autre (utopie du retour à l'enfance et de la suspension du temps, utopie de la relation intégrale, inconditionnelle et réciproque avec l'autre, utopie de la guérison, etc.). De l'autre, des utopies collectives et pseudo-scientifiques de pénétration, de réparation, de contrôle ou d'expansion de la psyché d'autrui, qui posent dans leurs formes les plus extrêmes la question d'un fascisme psychologique qui rappelle les contre-utopies d'Huxley ou d'Orwell. Dans l'écart problématique entre les rêves et les promesses idéologiques de la société d'un côté, et la réalité de la situation morbide et des pathologies individuelles sous-jacentes engendrées de l'autre, se creuse une brèche, celle d'une dissociation au sein de laquelle viennent germer les névroses et les psychoses individuelles¹⁸⁰. Ces pièces tentent toutes de nous dire les relations entre les pathologies post-traumatiques du sujet contemporain et les discours idéologiques et utopiques tenus par la société contemporaine, dont Cristal nous résume la conséquence extrême lorsqu'elle décrit le monde contemporain sans espoir qui est le nôtre comme « une sorte de gigantesque *Suicide Party* »¹⁸¹.

Hantés par des voix multiples et insaisissables, nous voyons comment ces textes déroulent des univers intimes, fantasmatiques, où la névrose, voire la psychose, se fait le terreau fertile d'une imagination malade ou complexée qui donne naissance à des espaces fictifs, hallucinatoires et hétérogènes. Comme on l'a vu, ces mondes parallèles construits à travers des récits personnels ou étrangers se disent soit à la première personne – sur un mode désormais plus typiquement pathologique que pathétique –, soit à la troisième personne, sur un mode narratif récupéré par le dramatique. Les voix intérieures du sujet et les voix extérieures qui l'entourent et le disent incarnent, avec tous les silences qui les accompagnent, ces dérives psychiques vers d'autres horizons irréels ; ce sont souvent des voix anonymes (Kane, Crimp), indifférenciées (Cabrini) ou encore numérotées (Crimp, Milin) qui reflètent l'espace utopique du délire et les non-lieux qu'elles habitent. Dans l'espace mental de la pathologie incarnée par la voix du sujet traumatique, la notion du temps, fluctuante, la perception de l'espace, distendue, et la conscience de l'altérité, confuse, donnent lieu à des projections multiples : entre visions utopiques critiques et ironiques, comme chez Crimp et Milin et davantage poétiques et tragiques, comme chez Kane et Cabrini, les drames qui se jouent dans ces pièces nous invitent à repenser notre rapport au réel et au potentiel sur le plan collectif et sur le plan individuel. La réalité et le rêve se confondent en des visions fantasmatiques ou fantasmagoriques, tantôt idéales tantôt cauchemardesques, qui disent le mal-être inédit du sujet contemporain de l'après-Auschwitz et ses tentatives de survie dans un monde où les repères et les structures ont volé en éclats.

C'est cette introjection du collectif vers l'individuel, du politique vers le psychologique, du public vers le privé, et ce transfert littéral des symptômes à l'échelle réduite de la psyché individuelle, qui semblent caractériser et justifier les nouvelles

¹⁷⁹ *Clara 69*, texte de Gildas Milin, mise en scène d'Anne Caillère, photo © Pierre Calop aka Pidz. En contexte avec d'autres photos à l'adresse <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Clara-69/enimages/>

¹⁸⁰ *Face au mur*, voir note 116. Photo © Patrick Laffont, avec Manuel Vallade.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 51.

formes que prennent le drame et l'utopie dans ces écritures désormais fondamentalement critiques mais qui renouvellent la poésie de la scène. D'*Anéantis* (1993) à *Manque et 4.48 Psychose* (1998) chez Kane, d'*Anthropozoo* (2003) à *L'Homme de Février* (2005) et *Machine sensible* (2006) chez Milin, la vision explicite de la guerre se fantômise et laisse le sujet à nu avec des images-vestiges et ses propres troubles psychologiques : le traumatisme s'intimise, s'intériorise. Chez Crimp, chaque pièce raconte ce processus : *Atteintes à sa Vie, Tendre et Cruel, Face au Mur, La Ville*, en sont des expressions diverses. Le lieu fantasmé d'un état idéal, ce n'est plus celui où les hommes pourraient vivre ensemble et entretenir des rapports économiques équilibrés dans un monde régenté de façon harmonieuse, mais celui où l'être intime serait enfin réconcilié avec lui-même et avec le monde. C'est aussi le lieu où la dissociation psychopathologique, les troubles de la personnalité et du comportement, la schizophrénie et la dépression – ou leur menace –, caractéristiques du sujet post-traumatique contemporain, seraient dépassés, résolus, où l'identité serait de nouveau entière, intacte, mais aussi où cette psyché réunifiée serait appréhendable et maîtrisable par autrui.

Ainsi, la parole pathologique du sujet clivé projetée sur la scène et la voix démultipliée de la maladie qui dit à la fois le rêve et la détresse, introduisent, aux côtés du discours scientifique et comme pour lui faire contrepoids tout en marquant l'écart dramatique qui les sépare, une poésie dans le texte de théâtre et sur la scène qui fait de la voix un événement dramatique essentiel, pour dire à la fois l'utopie et le traumatisme dont elle est le produit mais qu'elle combat.

Deux ingrédients semblent alors motiver fondamentalement chacune des deux sortes d'utopies que nous décelons dans ces pièces : le manque d'amour (privation dont Anna Adviso décrit justement les effets destructeurs avec l'expérience des rats¹⁸²) du côté des femmes et des enfants, et la soif de pouvoir du côté des hommes¹⁸³. En effet, qu'il s'agisse de Claire chez Cabrini, qui cherche infiniment à maigrir pour restaurer le passé et cette époque bienheureuse où ses parents s'aimaient et lui témoignaient leur amour ; qu'il s'agisse des voix chez Sarah Kane, qui sont désespérément en manque d'amour au point de rêver la fusion des corps ou de s'adresser à un être aimé inexistant ; qu'il s'agisse de Bobby, qui déplaceraient les montagnes de ces placards afin que ses parents l'aiment toujours ; ou encore d'Anna qui dope son commando de femmes avec de l'« amour en médicament » dans le sous-sol d'*Anthropozoo* : la privation d'amour et le manque d'empathie sont les principaux agents aussi bien des pathologies personnelles traumatiques que nous avons vues que des utopies réparatrices imaginées en contrepoids. Quant aux utopies de forme masculine, elles sont le fait de scientifiques, de médecins, de militaires – sur le modèle typique de Vincent, le créateur du FASS – qui tentent, nous l'avons vu, d'étendre leur pouvoir sur la psyché féminine malade soit en la maîtrisant directement (par la pharmacothérapie chez Kane et Milin, ou par la technologie et la physique), soit indirectement à travers des discours pratiques ou théoriques (psychothérapeutiques, psychanalytiques ou psychiatriques).

Au final, cette double dynamique semble constituer l'une des clés de voûte du drame contemporain, qui ouvre l'horizon dramatique vers le monde intérieur de la psyché et de

¹⁸² AZ, pp. 44-46.

¹⁸³ « En d'autres mots, les ingrédients qui sont à la base de toute tragédie », ASV, p. 133. Dans une certaine mesure, notre propos fait écho au scénario 2 d'*Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, « Tragédie de l'amour et de l'idéologie ».

ses traumatismes : l'intime est alors mis à nu, exhibé et autopsié dans des espaces de parole et d'expérimentations voyeuristes mais légitimés dans le cadre de la recherche scientifique de pointe. Conciliant science et poésie au cœur du langage et de l'espace dramatiques, ces utopies pathologiques et ces pathologies utopiques contribuent à créer ce que l'on pourrait appeler une « psychopoétique » de la scène.

Œuvres

CABRINI, Francesca Volchitza, *Si tu me regardes, j'existe* [*Se mi guardi, esisto*, 2009], traduction française Enrico Cobianchi, inédit.

CRIMP, Martin,

- *Atteintes à sa vie* [*Attempts on Her Life*, 1997], traduction française Christophe Pellet, L'Arche éditeur, Paris, 2002.

- *Face au Mur / Tout va mieux* [*Fewer Emergencies (Face To The Wall, Fewer Emergencies)*, 2002], traduction française Elisabeth Angel-Perez, L'Arche éditeur, Paris, 2003.

- *Ciel bleu ciel* [*Whole Blue Sky in Fewer Emergencies*, 2005], traduction française Elisabeth Angel-Perez, LEXI/textes 12, L'Arche éditeur, Paris, 2008, pp. 68-80.

- *La Ville* [*The City*, 2005], traduction française Philippe Djian, L'Arche éditeur, Paris, 2005.

- *Getting Attention* [*Getting Attention*, 1991], traduction française Séverine Magois, L'Arche éditeur, Paris, 2006.

KANE, Sarah,

- *Purifiés* [*Cleansed*, 1998], traduction française Evelyne Pieiller, L'Arche éditeur, Paris, 1999

- *Manque* [*Crave*, 1998], traduction française Evelyne Pieiller, L'Arche éditeur, Paris, 1999

- *4.48 Psychose* [*4.48 Psychosis*, 2000], traduction française Evelyne Pieiller, L'Arche éditeur, Paris, 2001

MILIN, Gildas,

- *Le Triomphe de l'échec*, Actes Sud-Papiers, Paris, 1997

- *Anthropozoo*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2003

- *L'Homme de février*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2006.

Entretiens

CAILLERE, Anne, propos recueillis par Isabelle Demeyere, juin 2007, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Clara-69/ensavoirplus/idcontent/3364> .

CRIMP, Martin, propos recueillis par l'Ensemble Modern, « *Into the Little Hill. A work for stage by George Benjamin and Martin Crimp* », *Ensemble Modern Newsletter* n°23, octobre 2006, <http://www.ensemble-modern.com/en/archive/press/interviews/noR>

MILIN, Gildas, au sujet de *Clara 69*, propos recueillis par le Théâtre du Nord, saison 2004-2005, <<http://www.theatredunord.fr/Public/documentation.php?ID=269>>.

Ouvrages et articles critiques

ANDOH, Jamila, ARTIGES, Eric, BELLIVIER, Franck, CACHIA, Arnaud, DE BEAUREPAIRE, Renaud, GALINOWSKI, André, GALLARDA, Thierry, JANUEL, Dominique, MANGIN, Jean-François, MARTINOT, Jean-Luc, OLIE, Jean-Pierre, PAILLIERE-MARTINOT, Marie-Laure, PENTTILA, Jani et PLAZE, Marion, «“Where Do Auditory Hallucinations Come From?”— A Brain Morphometry Study of Schizophrenia Patients With Inner or Outer Space Hallucinations », *Schizophrenia Bulletin*, 7 août 2009, publié sur le site Oxford Journals, Oxford University Press, <http://schizophreniabulletin.oxfordjournals.org/content/early/2009/08/07/schbul.sbp081.full?sid=005f84c3-17ed-4c7e-bde5-bc81951fb801>

ANGEL-PEREZ, Elisabeth

- Spectropoétique de la scène », *Sillages critiques*, n°8, 2006, <http://sillagescritiques.revues.org/index558.html>
- « Martin Crimp : Extérieur/jour, Intérieur/nuit », ThéâtreContemporain.net, « En savoir plus » sur *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, mise en scène Gilles Bouillon, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Atteintes-a-sa-vie-4007/ensavoirplus/idcontent/15340>

CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur*, éditions Odile Jacob, Paris, 1999.

Dossier de presse de *L'Homme de février*, février 2006, en ligne à l'adresse www.theatredunord.fr/Files/media/Presse/DP-homme-de-fevrier.doc

DUPIN, Eric, « Enquête sur la décroissance, une idée qui chemine » in *Monde diplomatique / Manières de voir*, « Le Temps des utopies », n°112, août-septembre 2010, pp. 16-21.

FISCH, Richard, WATZLAWICK, Paul et WEAKLAND, John, *Changements. Paradoxes et psychothérapie [Change. Principles of Problem Formation and Problem Resolution, 1974]*, éditions du Seuil, Points Essais, Paris, 1981.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse [1923]*, responsable traduction française André Bourguignon, éditions Payot, coll. Petite bibliothèque Payot, Paris, 2001.

MUSSO, Pierre, « De la socio-utopie à la techno-utopie », dossier « Le Temps des utopies », *Le Monde diplomatique / Manières de voir*, n°112, août-septembre 2010, pp. 6-10.

NURI, René,

- « Les paradoxes en psychothérapie », *EMDR Revue*, 8 mars 2007, www.emdrrevue.com/dotclear/pdf/paradoxes.pdf

« L'anorexie mentale, une expression de la résilience ? », *EMDR Revue*, 17 septembre 2006, in *Champs des psychothérapies* #33, <http://www.emdrrevue.com/index.php/2006/09/17/33-lanorexie-mentale-une-expression-de-la-resilience>.

RICOEUR, Paul, *L'Idéologie et l'utopie*, éditions du Seuil, Points Essais, Paris, 1997.

Pour citer ce document

Solange Ayache, «Utopie et pathologie : le théâtre contemporain à la conquête l'« espace mental » F. Volchitza Cabrini, Sarah Kane, Martin Crimp, Gildas Milin.», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Représenter l'utopie sur les

scènes contemporaines, mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1306> .